

**“Un sentimiento general del mundo”:
El Encuentro de la Canción Protesta, cosmopolitanismo cubano
y la música como arma revolucionaria (1967-1970)**

**“A General Sentiment of the World”:
El Encuentro de la Canción Protesta, Cuban Cosmopolitanism
and Music as a Revolutionary Weapon (1967-1970)**

Matías Herмосilla

Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile

matias.hermosilla@stonybrook.edu

 <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-0678-1680>

Resumen

Esta investigación analiza el proyecto del gobierno cubano por consolidar globalmente una influencia cosmopolita en el primer y el tercer mundo, utilizando la música popular, particularmente de protesta, como una herramienta de difusión de ideas políticas y sociales. A través de su institución cultural, Casa de las Américas, en 1967, se organizó “El Encuentro de la Canción Protesta”, un encuentro mundial en Cuba con músicos de Asia, Estados Unidos, América Latina, Europa y África. Este evento tuvo como objetivo impulsar a los músicos que asistieron al Encuentro a definir el potencial revolucionario de la música popular. Después de esta reunión internacional, se propusieron crear un repertorio, es decir, un conjunto de canciones que se intercambiaron, aprendieron y tradujeron a una variedad de idiomas, pero que conservaron sus sonoridades de origen folclórico. Este evento consolidó un mercado global de música de izquierda y, también, configuró

una red de solidaridad de músicos que defendían el rol de música popular como un arma revolucionaria.

Palabras clave: música de protesta, cosmopolitanismo, música y revolución, Cuba.

Abstract

This research analyzes the project of the Cuban government to globally consolidate a cosmopolitan influence in the First and Third World, using popular music, particularly protest music, as a tool for disseminating political and social ideas. Through its cultural institution, Casa de las Américas, in 1967, this institution organized El Encuentro de la Canción Protesta, a world meeting in Cuba with musicians from Asia, United States, Latin America, Europe, and Africa. The purpose of this event was to encourage the musicians who attended the meeting to approach the revolutionary potential of popular music. After this international meeting, they set out to create a repertoire, that is, a collection of songs that were shared, acquired, and adapted into various languages while retaining their sounds of folkloric origin. This event consolidated a global market for left-wing music and set up a solidarity network of musicians who defended the role of popular music as a revolutionary weapon.

Keywords: protest songs, cosmopolitanism, music and revolution, Cuba.

Recibido: 30 de marzo de 2023 – **Aceptado:** 12 de junio de 2023

1. Introducción

“A mí me agrada mucho ver el arte aquí como verdadero arte, y como cosa capaz de ganar a la gente, de despertar emociones en la gente y a la vez formar parte de todo un sentimiento general del mundo” (Castro, 1968 [1967]: 56)

Con estas palabras, el líder cubano Fidel Castro intervino en el Encuentro de la Canción de Protesta de 1967. En su intervención relevaba el valor político y social que consideraba tenía la música para consolidar un sentimiento asociativo global. Este evento ocurrió un año después de que Cuba hubiese sido la sede de la conferencia Tricontinental; evento que reunió a líderes políticos de África, Asia y América Latina con el fin de configurar un proyecto de solidaridad internacional entre países de estas regiones que abordaran temáticas económicas, políticas y militares. De cierta forma, el Encuentro de la Canción Protesta buscó dotar de carácter simbólico-cultural al proyecto político de la Conferencia Tricontinental. Este encuentro reunió a 55 músicos de 18 países del mundo en base a la pregunta ¿qué es una canción de protesta? Y ¿cuál es su rol para la

lucha revolucionaria? (Casa de Las Américas, Publicidad Radial, Carpeta 212). Es por esto que planteo que este evento histórico consolidó la identificación de estas producciones musicales con la identidad emergente de la Nueva Izquierda. Además, estas canciones ayudaron a que audiencias del primer y tercer mundo se identificaran cada vez más con las luchas del tercer mundo y, por lo mismo, moldearon las imágenes –fundamentalmente– heroicas y vanguardistas de la Revolución Cubana a fines de la década de 1960 y principios de la de 1970.

Este artículo se inscribe en la discusión historiográfica sobre la década de 1960 global. Como lo ha definido Eric Zolov, este campo refleja un nuevo enfoque conceptual para comprender el cambio local dentro de un marco transnacional, constituido por múltiples corrientes cruzadas de fuerzas geopolíticas, ideológicas, culturales y económicas (Zolov, 2014: 354). A través del desafío de una observación transnacional de esa “larga década”, el marco de Global Sixties permite acceder a “zonas de contacto” materiales como conferencias, instituciones y eventos culturales, así como

a actores de diferentes regiones geográficas y culturales (Álvarez, et al., 2016; Barr-Melej, 2017; Iber, 2015; Jian, et al., 2018; Manzano, 2014; Markarian, 2016; Sedlmaire, 2022; Zolov, 2020). Mi investigación impulsa la discusión sobre los *Global Sixties*, al argumentar que la música popular fue un dispositivo cultural esencial que impactó en la difusión de ideologías e imaginaciones políticas (Prashad, 2007: XV). Además, argumento que estas manifestaciones musicales contribuyeron a la consolidación y, en ciertos casos, al fracaso de gobiernos y movimientos revolucionarios en países de todo el mundo que colectivamente constituyeron el “Proyecto del Tercer Mundo”. Este artículo tiene como objetivo mostrar cómo los movimientos culturales en el sur global pudieron no solo influir en los países dentro de su propia región, sino también impactar las opiniones políticas y culturales de los movimientos y creadores del primer mundo.

Gran parte de los escritos sobre música se han llevado a cabo de forma que se centran estrictamente en un contexto nacional, sin tener en cuenta las fuerzas transnacionales e interregionales. Si bien la literatura sobre

la Nueva Canción y la Canción de Protesta ha ampliado nuestro conocimiento de las conexiones entre la música y la política en países particulares, los estudios refuerzan las narrativas de excepcionalismo al resaltar la «contribución única» de cada país al movimiento y, por lo tanto, borran las similitudes e interconexiones con otros movimientos que ocurren durante el mismo período de tiempo (Filene, 2000; Cohen y Donaldson, 2014; Bermani, 1997; Cocculuto, 2012; Taffet, 2004; Moore; 2006; Murlaski, 2014; McSherry, 2017). El estudio de las conexiones transnacionales que se exploran en este artículo enriquece nuestra comprensión de la dinámica global que experimentaron los músicos y otras industrias culturales de izquierda, especialmente, desde finales de la década de 1950 hasta principios de la década de 1970 (Fairley, 2013; Black, 2018).

Mi investigación tiene como objetivo ampliar la visión del movimiento de la canción de protesta viéndolo a través de un prisma interconectado y entendiendo a la música producida bajo esta red internacional como parte del lenguaje global del disenso—concepto desarrollado por Jeremi Suri (Suri, 2005:

3) para analizar el lenguaje universitario de la época—. Al abordar la canción popular de protesta desde este punto de vista se puede dar cuenta de la existencia de una red compleja de conexiones institucionales, gubernamentales y profesionales que no se basaban principalmente en relaciones personales. Por el contrario, podemos afirmar que existió una industria global y una «playlist de protesta» que fue apoyada por gobiernos y productores de la industria discográfica, así como también la consolidación de un grupo de músicos cuyas creaciones sonoras circularon por todo el mundo y constituyeron redes de solidaridad ideológica, creativa y humana.

2. Cuba y la cultura como arma política

Tras el triunfo de la revolución cubana en 1959, Cuba pasó a simbolizar la unión entre las luchas anticoloniales y el legado socialista de la revolución soviética (Barka, 2006 [1965]: 15). Posteriormente, Cuba se convirtió en un modelo socialista de vanguardia política y una alternativa al ideario de la Unión Soviética. Así mismo, hizo contrapeso a la influencia de China, especialmente, en el tercer mundo.

Paralelamente a la construcción de esta vanguardia política, el gobierno cubano inició una campaña cultural que pretendía convertir a Cuba en una capital de la producción cultural revolucionaria. Ese proceso estuvo marcado por la fundación, el 28 de abril de 1959, de Casa de las Américas, cuyo objetivo era servir como centro cultural para el hemisferio americano. Estos proyectos vanguardistas paralelos fueron necesarios para la realización, en 1967, del Encuentro de la Canción Protesta. Este evento tuvo como objetivo unir los significados de la tradición de la música folclórica con las ideas revolucionarias de la identidad del tercer mundo/nueva izquierda que el gobierno cubano quería construir y difundir en todo el planeta.

La identidad de la nueva izquierda de Cuba alentó a los partidos de izquierda del mundo a tomar acción y, posteriormente, a dejar atrás la estrategia de la vieja izquierda que, ante el miedo nuclear, optó por la organización pacífica resistiéndose al uso de la violencia directa (Zolov, 2008: 52). Movimientos de todo el mundo empezaron a mirar a Cuba como inspiración para sus propias luchas políticas, en las que

la violencia jugaba un papel determinante. Según Van Gosse, la revolución cubana no solo fue un cuidadoso catalizador en todo el tercer mundo, sino que también resonó en Estados Unidos con una fuerza anárquica, sacudiendo el cuerpo político (Goose, 1993: 2; Young, 2006). Intelectuales y militantes de izquierda de Estados Unidos y Europa viajaron a Cuba, utilizando el término de Paul Hollander, como “Peregrinos Políticos” (Hollander, 2017; Rey Tristán y Gracia Santos, 2017). El gobierno cubano comprendió su potencial ideológico-cosmopolita y buscó moldear directamente la idea del proyecto del tercer mundo/nueva Izquierda en una identidad transnacional, que inspiraría y sería absorbida por diversos movimientos políticos de todo el mundo.

El gobierno revolucionario cubano tenía un interés central en el papel de la cultura en la difusión de ideas políticas. Cuatro meses después del triunfo de la revolución cubana, el gobierno revolucionario estableció La Casa de las Américas, institución que se convirtió en un puente cultural entre intelectuales de diferentes orígenes nacionales que compartían las mismas visiones ideológicas (Casa

de las Américas, *Memoria: 1959-1969*, 2011: 9). En consecuencia, Cuba se dio cuenta de la importancia de la cultura como medio para difundir el “mensaje” del país por todo el mundo. La creación de Casa de las Américas tuvo como objetivo crear un puente cultural entre intelectuales, novelistas, poetas y artistas de diferentes orígenes nacionales, pero que compartían entre sí las mismas visiones ideológicas (Casa de las Américas, *Memoria: 1959-1969*, 2011: 9). La misión de Casa de las Américas proponía que las redes creadas por esta institución serían “los vínculos más seguros y duraderos que unen a las personas identificadas en su origen, sueños e intereses” (Casa de las Américas, *Memoria: 1959-1969*: 19). Esta comprensión del papel que la cultura puede jugar como herramienta para crear y asegurar conexiones duraderas entre países y artistas elevó a esta institución a convertirse en un referente intelectual cosmopolita, no solo para América Latina sino para el mundo entero (Iber, 2015: 10). Posteriormente, Casa de las Américas se convirtió en el principal arma cultural del gobierno cubano, utilizada para luchar tanto contra el Consejo Mundial de la Paz respaldado por los soviéticos como

contra el Congreso por la Libertad Cultural, financiado por los EE. UU./CIA (Iber, 2015: 2). Uno de los principales problemas que enfrentó fue que el arte que patrocinaba tenía una audiencia mínima porque se enfocaba en formas artísticas de “alta cultura” como las artes plásticas, la poesía y la literatura. Una de las preguntas centrales que enfrentó la fundadora de esta institución, Haydeé Santamaría y otros miembros fue ¿cómo llegar a las audiencias populares con el mensaje político de Cuba? Casi una década después de su inicio, las actividades organizadas seguían restringidas a un público bastante reducido entre los que se encontraban –fundamentalmente– escritores, artistas plásticos, compositores de música clásica y directores de teatro experimental.

Es en este contexto de autocrítica interna que en 1967 se organiza El Encuentro de la Canción Protesta, reuniendo a cincuenta y cinco músicos durante trece días en cuatro ciudades diferentes de Cuba. Representó el primer esfuerzo del gobierno para traducir las ideas políticas del tercermundismo a través de un dispositivo cultural popular orientado a las masas: la canción folclórica.¹ Este era un

género cultural que podía, potencialmente, llegar a poblaciones tanto del primer como del tercer mundo.² Estela Bravo, una documentalista estadounidense, jugaría un papel fundamental en la realización de la conferencia. Coleccionista de música folclórica, llegó a Cuba en 1963 e inició un programa de radio llamado *Canciones de los pueblos* (Bravo, 2018: 107). El programa se dedicó a compartir música folclórica de diferentes países, principalmente música que habla de luchas sociales y políticas. Bravo fue invitada en 1966 a dar una charla en Casa de las Américas sobre las canciones de protesta en Estados Unidos y su potencial para generar movilización política. Luego de esa charla, Haydeé Santamaría la invitó a organizar un evento musical para celebrar la fundación, en 1967, de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS).³ El festival de música pronto tomó vida propia, dando a Bravo y Santamaría la oportunidad de demostrar el potencial revolucionario de la música a través de su “comunicación directa” con audiencias populares. Al mismo tiempo, vieron el desarrollo del “folclore internacional” como una expresión cultural que ayudaría a los países

de todo el mundo a compartir sus luchas en el marco de una solidaridad cosmopolita del tercer mundo.

Hasta entonces, los músicos folclóricos en su mayoría respondían y abordaban las tradiciones musicales locales y los problemas políticos. En este encuentro, los organizadores, respondiendo a la estrategia ideológica del gobierno cubano, se propusieron vincular temas políticos que los asistentes pudieran abordar de manera transversal durante la conferencia. Se destacarían tres temas en particular: 1) la canción de protesta y la guerra de Vietnam; 2) canción de protesta y discriminación racial; y 3) canción de protesta y “la lucha de liberación de los pueblos”. Estos tres temas fueron una respuesta directa a lo que Fidel Castro pretendía proyectar como temas oficiales de solidaridad encabezados por la revolución cubana. Los tres temas se discutieron ampliamente en la conferencia y formaron la base para unir los movimientos de izquierda en el primer, segundo y tercer mundo. Además, colectivamente, estos temas se convirtieron en el punto de partida para

discusiones ideológicas más amplias entre los músicos que asistieron a la reunión.

3. Cantar el proyecto del tercer mundo

“A mí me agrada mucho ver el arte aquí como verdadero arte”, afirmó Fidel Castro durante su primer encuentro con los asistentes al Encuentro de la Canción de Protesta en la Isla de los Pinos. La música, agregó, “como cosa capaz de ganar a la gente, de despertar emociones en la gente y a la vez formar parte de todo un sentimiento general del mundo”. Las palabras de Fidel Castro implicaban el potencial que tenía esa canción de protesta para llevar los significados de una revolución política, capaz de crear un “sentimiento común” para todo el mundo. Los organizadores del evento trabajaron dentro de este espíritu para plasmar lo que propusieron como un evento histórico en la historia de la música folclórica. Esta idea se tradujo en tres tareas específicas para los organizadores del festival: el montaje de un grupo de músicos transnacional y cosmopolita, la creación de una identidad fonética y visual, y la consolidación de un acuerdo político y cultural universal capaz de traducir el Tercer

Proyecto mundial en una agenda unificadora de todos los asistentes.

Uno de los principales desafíos de los organizadores fue reunir a un número relevante de músicos que representaran una amplia gama de artistas de diferentes regiones del mundo. Casa de las Américas invirtió una cantidad considerable de dinero cubriendo los gastos de viaje y estadía de los asistentes durante los trece días del evento.⁴ Los organizadores enviaron más de cien cartas y trataron de convencer a una amplia gama de artistas con diferentes niveles de popularidad para que asistieran. Por ejemplo, en el caso de Estados Unidos, enviaron cartas a más de veinte músicos. Significativamente, optaron por no invitar a Bob Dylan, quizás el músico más reconocido internacionalmente en ese momento, ya que los cubanos lo consideraban “comercializado”.⁵ Aún así, los organizadores esperaban convencer a otros artistas conocidos para que asistieran. Cuando Pete Seeger, por ejemplo, notificó a la institución de su incapacidad para participar, los organizadores buscaron otra figura prominente para compensar su ausencia. Haydée Santamaría, en particular,

se obsesionó con la posibilidad de que Joan Báez asistiera, argumentando que “su presencia garantizará el impacto internacional del evento” (Cable diplomático de Haydée Santamaría a Héctor Gallo, Carpeta 212). Santamaría, varios embajadores cubanos y otros aliados internacionales de la Casa de las Américas intentaron en vano comunicarse con Báez. Los organizadores prometieron que no habría restricciones en su actuación e incluso reservaron un boleto de avión para Báez antes de establecer contacto con ella. Es probable que haya evitado recibir la invitación cubana porque temía las repercusiones que una conexión directa con Cuba podría traer a su vida y carrera profesional. Paradójicamente, los organizadores fueron menos flexibles con los artistas menos conocidos. Por ejemplo, el joven músico angoleño-portugués Luis Cilia, que aceptó rápidamente su invitación, fue puesto en espera por la organización hasta que se pudiera aclarar su posición sobre el conflicto angoleño-portugués y su relación con el Movimiento Popular para la Liberación de Angola (Cable diplomático de Haydée Santamaría a Baudillo Castellanos, Carpeta 212). Aunque finalmente se confirmó

la asistencia de Cilia, esta anécdota pone de relieve los diferentes criterios utilizados para invitar a los participantes. Los “grandes nombres” no fueron cuestionados sobre materias políticas, mientras que a los artistas más jóvenes y menos conocidos se les preguntó sobre su alineamiento ideológico con las posiciones oficiales cubanas.

Al final, un grupo de cincuenta músicos en representación de dieciocho países y seis continentes viajó a Cuba para el encuentro (ver Tabla 1). Como afirmó en la conferencia el musicólogo estadounidense Irwin Silber: “Creo que este festival es un hecho histórico. No conozco ningún encuentro anterior de este tipo, donde cantantes comprometidos y trabajadores del campo de la música se reunieran e intercambiaran ideas y experiencias” (Noticiero ICAIC Latinoamericano: 7 de Agosto de 1967; Canción protesta, 1968: 39; [Revista]; Saderman, 1968). Con la excepción de varios nombres destacados, como Ewan MacColl y Peggy Seeger (hermana de Pete Seeger), el resto de los músicos eran cantantes de protesta jóvenes, conocidos localmente, que eran miembros de los partidos comunistas de

sus países. Como resultado de la conferencia, varios se convirtieron en nombres icónicos para todo el movimiento mundial de canciones de protesta.

Tabla 1. Lista de Participantes

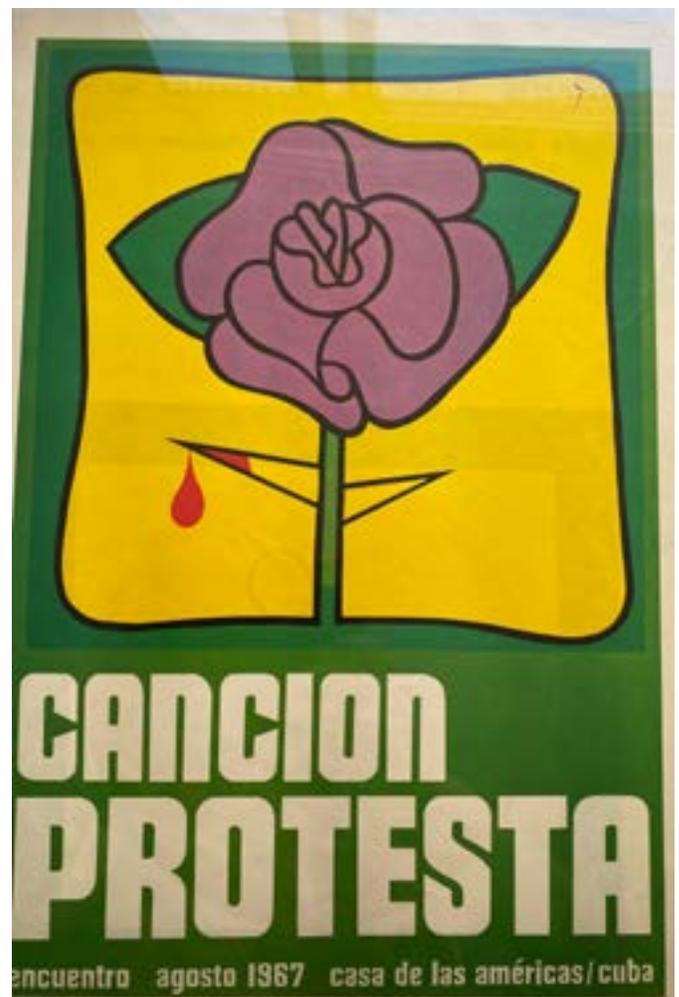
País	Nombres
Angola/Portugal	Luis Cilia
Argentina	Manuel Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Mederos, Ramón Ayala y Amada Aida Caballero
Australia	Jean Lewis
Chile	Rolando Alarcón, Ángel Parra e Isabel Parra
Congo/Kinshasa	Onema D’Jamba Pascal
Cuba	Carlos Puebla, Rosendo Ruiz y Alberto Vera
Alemania del Este	Gerry Wolf
Francia	Claude Vinci
Haití	Martha Jean Claude
Italia	Ivan della Mea, Mari Franco Lao, Giovanna Marini, Elena Morandi y Leoncarlo Settimelli
México	Oscar Chávez y José González
Paraguay	Francisco Marín, Florence Marín, Virgilio Rojas, Luis Casasco y Dionisio Arzamendía (Los Guaranís)
Perú	Nicomedes Santacruz
Vietnam del Sur	Trang Dung and Pham Duong
España (Cataluña)	Raimón
Gran Bretaña	John Faulkner, Sandra Kerr, Ewan MacColl, Peggy Seeger y Terry Yarnell
Estados Unidos	Barbara Dane, Julius Lester e Irwin Silber
Uruguay	Parker Bilbao and José Luis Guerra (Los Olimareños), Quitín Cabrera, Braulio López, Carlos Molina, Yamandú Palacios, Aníbal Sampayo, Marcos Velázquez, Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa

Fuente: Elaboración propia

El aspecto visual de este evento fue crucial para los organizadores. El cartel de la conferencia, por ejemplo, fue diseñado por el artista cubano Alfredo Rostgaard y se convirtió en una de sus imágenes más conocidas (Imagen 1)⁶. Rostgaard eligió una rosa con dos espinas con una gota de sangre cayendo de un lado, como símbolo de la reunión. Según Rostgaard, creó esta imagen tratando de evitar las representaciones típicas de la música, como las notas musicales o las partituras. El mismo Rostgaard menciona que quería usar un símbolo que capturara los significados más profundos que se le dan a la canción de protesta; “Es una flor y una espina, cuya sangre refleja la fuerza de quienes luchan contra otros que buscan aplastarla y eliminarla” (Piñera, 1997). Para Rostgaard, el encuentro representó la consolidación de un movimiento musical capaz de defender y difundir tanto la belleza como la fragilidad de la revolución. La música, en esta representación, era a la vez artísticamente “bonita”, pero también “peligrosa”. Posteriormente, la rosa de Rostgaard se convirtió en un símbolo utilizado por la Casa de las Américas y fue replicada internacionalmente en discos

editados por los músicos que participaron en el encuentro.

Imagen 1. Alfredo Rostgaard, “Canción Protesta,” póster del Encuentro de la Canción Protesta



Fuente: Encuentro, Habana, 1967

Otro aspecto visual fue la producción de un documental del director argentino Alejandro Saderman, iniciativa copatrocinada por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) (Canción Protesta [Revista], 1968: 58). El documental de Saderman capturó la variedad de lugares visitados por los músicos, así como fragmentos de sus actuaciones. Tres canciones fueron incluidas en la película en su totalidad: “LBJ”, del músico inglés Ewan MacColl; “Me gustan los estudiantes”, de Ángel Parra de Chile; y “Yo sé que un día”, del artista italiano Iván Della Mea. Significativamente, Saderman utilizó una estrategia estilística para posicionar a estos músicos que aparecían entre audiencias locales/populares. Así, MacColl y otros cantantes británicos (Tabla 1) fueron filmados tocando frente a trabajadores tabacaleros, mientras que la actuación de Parra tuvo lugar en las escaleras de la Universidad de la Habana e Iván Della Mea y la delegación italiana se mostraron frente a un grupo de músicos locales (Saderman, 1968). El documental también capturó una serie de conciertos para trabajadores y estudiantes en varios lugares de la isla, incluida la Sierra Maestra (Ossorio,

1967: 140-141; “Programa del Encuentro de la Canción Protesta”, 1967). Varias escenas subrayaron la clara filiación ideológica de la conferencia. Por ejemplo, hubo un segmento que mostró la participación de la delegación vietnamita y extractos de discursos y apariciones de Fidel Castro. De hecho, el evento incluyó un encuentro con Fidel Castro que duró más de dos horas en la Isla de los Pinos, con posterioridad nombrada Isla de la Juventud. Este encuentro fue recordado por el cantante uruguayo Daniel Viglietti como inolvidable; “un encuentro que ninguno de nosotros olvidará jamás, que reveló la humildad y la profunda humanidad de este revolucionario ejemplar” (Viglietti, 1968: 23). La película funcionó claramente como una herramienta de propaganda del gobierno revolucionario, como lo demuestra su estreno durante el Congreso Cultural de La Habana de 1968, donde fue mostrada a un grupo de unos 500 intelectuales de diferentes países del mundo (Saderman [Entrevista], 1968: 59).

De particular importancia durante las sesiones de trabajo fueron las discusiones sobre la definición y el uso del término “canción de

protesta”. Al principio, algunos participantes como Daniel Viglietti (Uruguay), Oscar Chávez (México) y Raimón (Cataluña) consideraron que el término era demasiado estrecho y abogaron por un concepto que resaltara el aspecto “revolucionario” de la canción (Ossorio, 1967: 140). Para otros, como Ewan MacColl, el término correcto a utilizar era “canciones folclóricas” porque reflejaba el hecho de que se trataba de música compuesta por la gente (Ossorio, 1967: 141). Sin embargo, al final de la conferencia, “canción de protesta” se había convertido en el término acordado como el descriptor más preciso disponible. Este era un concepto que podía aplicarse a las luchas globales cotidianas y que unía diferentes estilos musicales, en lugar de limitarse a sonidos folclóricos/rurales (Ossorio, 1967: 140).

El Encuentro de la Canción Protesta produjo varios resultados importantes que alentaron la creación de lo que denomino una “playlist de protesta” común. Primero, estableció un centro de la Canción de Protesta ubicado en Casa de las Américas y cuya misión era recolectar, clasificar y distribuir canciones de protesta. En segundo lugar, la jornada generó

un doble álbum grabado durante el encuentro que reunió veintisiete actuaciones en directo de numerosos asistentes. En tercer lugar, los asistentes acordaron comprometerse a difundir esta música en todos los países que carecían de acceso a canciones de protesta (Ossorio, 1967: 141). Además, los asistentes firmaron una resolución en base a la creación de un proyecto conjunto en que se utilizará la música como herramienta de cambio global. Esta “resolución final” definió el papel pedagógico, político y cultural de las canciones de protesta, así como su potencial en la lucha por un futuro revolucionario. Los asistentes coincidieron en que su movimiento artístico debe centrar sus esfuerzos en apoyar la lucha antiimperialista en Vietnam, la lucha afroamericana contra la discriminación y explotación racial en Estados Unidos, y las luchas de trabajadores y estudiantes en Europa y Estados Unidos. Finalmente, expresaron su apoyo irrenunciable a la revolución cubana, que “mostró el verdadero camino que deben tomar los países de Asia, África y América Latina para lograr su liberación” (Casa de las Américas, 1972: 6).

4. Más allá de Cuba: La consolidación de la “playlist de protesta”

Los dos principales desafíos después del encuentro fueron comunicar los resultados de este y consolidar las redes transnacionales que se habían forjado. Para correr la voz, Casa de las Américas envió cartas alrededor del mundo para informar a la gente sobre el evento, y se animó a los asistentes a informar sobre sus experiencias y discutir cómo la reunión iluminó los contextos locales. Por ejemplo, el cantante italiano Leoncarlo Settimelli escribió varios artículos en la prensa italiana sobre el encuentro, concluyendo que la música había ayudado a la gente a “adquirir aliento revolucionario” (Settimelli, 1968). Utilizando un lenguaje similar, el musicólogo estadounidense Irwin Silber dedicó un largo artículo en *Sing Out!* que abordó la importancia de escuchar las voces de una unión transnacional de cantantes de protesta. “Hay un gran mundo allá afuera que no va a permitir que Lyndon Johnson o la CIA determinen su vida”, escribió. “Los cantantes de protesta, así como los revolucionarios latinoamericanos, simbolizan la creciente resistencia en todo el mundo al

poder estadounidense” (Silber, 1967: 32). Esta estrategia de contar lo sucedido durante el evento fue el primer paso para consolidar la *playlist* de protesta en todo el mundo.

El segundo paso fue cumplir con uno de los resultados propuestos del evento, a saber; la fundación de un Centro de la Canción Protesta (Última asamblea de la Canción Protesta, 1968: 30).⁷ Un comité formado para establecer dicho centro acordó que debería mantener un archivo de expresiones musicales para que cada músico pudiera enviar su material, incluidos álbumes, partituras, libros, carteles, programas de conciertos y periódicos para su preservación y difusión.⁸ La idea de recopilar estos materiales era establecer el centro como un “faro” para todo el mundo, un lugar donde los artistas pudieran registrarse y recibir material de diferentes países. En particular, los fundadores concibieron el centro como un lugar para ayudar a aquellas regiones del mundo que carecían de tradiciones de canciones de protesta, como en el Medio Oriente y en toda África.

Imagen 2. Portada del LP Encuentro de la canción protesta



Fuente: Encuentro, Habana, 1967

Un álbum del encuentro fue lanzado a principios de 1968 y buscaba resaltar los mensajes musicales e ideológicos más amplios de la reunión. Consistía en dos discos de vinilo de larga duración, que incluían 27 canciones interpretadas durante el encuentro, incluidas algunas en vietnamita, español, italiano, inglés, portugués, francés y alemán. El póster de Rostgaard se usó para la portada, mientras que la imagen de la rosa también apareció en forma iterativa en el reverso y en el interior (Imagen 2) (Kunzle, 1997). La repetición de frases como “canción protesta” y “Casa de las Américas” sentó las bases semánticas para forjar la idea de solidaridad global. Las notas del transatlántico, que incluían letras y otro texto, se escribieron en español, inglés y francés. Un folleto incorporado con el álbum se abrió con una cita de Fidel Castro en los tres idiomas: “El concierto de la humanidad en rebelión”.

Dos temas incluidos en el disco fueron especialmente esenciales por su simbolismo; “The Ballad of Ho-Chi-Minh”, de Ewan MacColl y “Hasta Siempre”, de Carlos Puebla. Ambos destacaron una misión clave del Estado

cubano: la creación de íconos que pudieran ser apropiados transnacionalmente como símbolos de solidaridad. La contribución de Ewan MacColl fue escrita después de la batalla de Dien Bien Phu, y celebró la figura heroica de Ho Chi Minh en la lucha de su país por la liberación de las potencias coloniales.⁹ Escrito en forma de balada popular inglesa tradicional, MacColl se solidarizó con la lucha de Vietnam “lejos, al otro lado del mar” para liberarse del dominio imperial. Al hacerlo, personalizó la lucha de Vietnam en el personaje de Ho Chi Minh, definiéndolo como “el padre del pueblo indochino” y enmarcando el sacrificio del pueblo como servidores de la causa de Ho Chi Minh. Esta visión iconográfica del “tío Ho” y el “padre Ho” se popularizaría posteriormente y se repetiría en muchas canciones sobre la guerra de Vietnam. Lo que es particularmente interesante es que la “Balada de Ho Chi Minh” fue la única canción (además de la interpretada por la delegación vietnamita) que hablaba específicamente de Vietnam, y que poco después fue traducida a diferentes idiomas. El compositor cubano Leo Brouwer arregló una versión en español de la balada cantada por Noel Nicola (Cuba)

para celebrar el cumpleaños de Ho Chi Minh en 1968 (*El Mundo*, 19-V-1968, s/p). En Europa, el cantante italiano Leoncarlo Settimelli y el artista alemán Gerry Wolff grabaron versiones de la balada de MacColl (Settimelli y Chittò, 1968; Wolff, 1969). En Asia, la canción fue traducida al japonés por el cantante de folk Tomoya Takeshi y grabada como sencillo (Takeshi, 1969). En resumen, la canción fue adaptada, traducida y distribuida en múltiples contextos lingüísticos. Esta difusión global ayudó a construir y difundir una visión icónica de Ho Chi Minh como una figura política y militar que lucha contra el imperialismo estadounidense.

La segunda canción, “Hasta Siempre”, fue compuesta por el cantante cubano Carlos Puebla en respuesta a la carta de 1965, de Ernesto “Che” Guevara, en la que expresó su opción de renunciar a su ciudadanía cubana y partir hacia otras batallas. Está escrito al estilo de un son cubano tradicional y evoca la tristeza de la partida de Guevara de Cuba a una “nueva empresa”. Puebla destaca el “amor revolucionario”, sus “brazos libertadores” y el legado de Guevara para el pueblo de Cuba.

Cuando Carlos Puebla presentó su canción durante el encuentro, Guevara aún estaba vivo, aunque para entonces se reveló que estaba luchando en Bolivia. En retrospectiva, el estribillo definitivo de “hasta siempre” que utiliza Puebla para cerrar la canción se convirtió en una premonición de la próxima desaparición del Che y la muerte de Guevara que impactó directamente en la popularidad posterior de la canción. Músicos de todo el mundo, como Gerry Wolff (Alemania del Este) y Terry Yarnell (Inglaterra) solicitaron la música y la letra, y pronto circularían versiones adaptadas en sus respectivos países (“Correo”, 1968: 74; Settimelli, Chittò y Merli, 1969; Wolff, 1969).

Como los imaginarios de Ho Chi Minh y Guevara ayudaron a dar forma al movimiento solidario, el encuentro y el álbum también alentaron a los partidos comunistas de todo el mundo a establecer nuevos sellos discográficos locales o ampliar los catálogos de los existentes para apoyar la consolidación de la lista de reproducción de protesta. En Chile, en 1968, el ala juvenil del Partido Comunista fundó la compañía discográfica Jota-Jota, luego rebautizada

como Discoteca del Cantar Popular (DICAP). DICAP produjo 67 álbumes de larga duración y 84 sencillos, un catálogo que representó el 30 por ciento del mercado musical nacional chileno entre 1968 y 1973 (Rivera, 1984: 15; 23-27; Rojas y Rojas, 2007: 390). Esto facilitó el surgimiento del movimiento de la canción de protesta chilena llamada la Nueva Canción Chilena (Schiedecke, 2014: 207). Europa, Italia y Francia se convirtieron en centros culturales para el movimiento de canciones de protesta y, quizás no por coincidencia, en “puntos calientes” de la movilización de estudiantes y trabajadores de la década de 1960. En Francia, el sello discográfico *Le Chant du Monde* (vinculado al Partido Comunista Francés), cuyo catálogo ya incluía música folclórica mundial, se orientó directamente a grabar a “miembros” del movimiento de la canción de protesta (Alten, 2012).¹⁰ En Italia, el sello discográfico *I Dischi del Sole* (que grababa música de producción local del *Nuovo Canzonere*) comenzó a grabar y difundir artistas internacionales como la cantante estadounidense Barbara Dane y la artista mexicana Judith Reyes (Portelli, 2009: 220). También se fundó un nuevo sello en Milán, en 1968; *I Dischi*

Dello Zodiaco, que se convirtió en el centro de la difusión de músicos extranjeros del círculo de la canción de protesta en toda Italia. Por ejemplo, su catálogo incluía un álbum dedicado al legado del Che Guevara con cantantes de Italia, Francia, Egipto y América Latina¹¹. En Asia, la nueva izquierda japonesa fue un receptor activo de esta *playlist* de protesta. En 1969, el politizado músico folclórico Tomoya Takaishi, miembro de la “Alianza por la Paz en Vietnam”, fundó el primer sello discográfico independiente (dirigido por artistas) del país, URC (Underground Record Club) (Anderson, 2002: 151; Stevens, 2009: 44). Tomoya, quien fue marginado de los principales medios de comunicación japoneses, publicó música explícitamente comprometida con las luchas de la nueva izquierda y el tercer mundo. Por ejemplo, el cuarto disco editado por su sello fue una versión abreviada del disco del Encuentro de la Canción Protesta (Imagen 3).

Imagen 3. Disco Canción Protesta



Fuente: Canción Protesta. Tokyo: URC, 1969. URL-1004

Uno de los sellos discográficos cruciales para la consolidación de esta lista de reproducción fue *Paredon Records*, fundado por Barbara Dane e Irwin Silber. Como lo definió Silber, “Paredon fue un reflejo de un período en el que las ideas de levantamiento revolucionario eran extremadamente prominentes en el mundo” (Place, 1991: 49). El tercer mundo, creía, estaba en las etapas finales del derrocamiento del colonialismo. De 1970 a 1985, Paredón produjo cincuenta álbumes. En su declaración fundacional sobre el sello, Dane y Silber escribieron que Paredon Records existe porque “los movimientos populares están encontrando voces para difundir su determinación de sobrevivir y prevalecer. Esta expresión pronto se convertirá en un torrente y debe estar disponible para todos” (Dane, 1970: 16). Cabe destacar que su primer lanzamiento fue una adaptación del álbum generado a partir del encuentro. Cada álbum posterior producido por *Paredon Records* estuvo acompañado de letras en inglés y en el idioma original, junto con una explicación de la lucha política de ese país. En consecuencia, Paredón se convirtió en un centro cultural para la nueva izquierda de EE. UU. y más allá, difundiendo canciones

de protesta de Cuba, Vietnam, Angola, Italia, Chile, Irlanda y Puerto Rico.

Colectivamente, estos diversos sellos discográficos crearon una red comercial, una que no solo grababa a artistas de distintas regiones, sino que también colaboraba intercambiando cintas maestras para producir álbumes. Además, estas compañías discográficas independientes fueron utilizadas por sus respectivos proyectos políticos para difundir las luchas políticas y sociales a nivel internacional. En consecuencia, estos sellos discográficos consolidaron una red de solidaridad entre el tercer, el segundo y el primer mundo.

5. Aventurando conclusiones

Este artículo ha tenido como objetivo mostrar de qué manera el gobierno cubano fue capaz de utilizar la cultura como parte de su proyecto político y social. Tras la victoria y consolidación de la revolución en 1959, el régimen cubano se proyectó como un faro político y cultural de vanguardia para el mundo. Política y militarmente, Cuba desempeñó un papel central durante la década de 1960 al

apoyar las luchas anticolonialistas y antiimperialistas en Asia, África y América Latina. Estos cargos, que incluían apoyo diplomático, moral y, en ocasiones, militar, otorgaron un increíble prestigio e influencia ideológica a la administración de Fidel Castro entre los países del tercer mundo, poderes que Cuba utilizó para servir como sede de la Conferencia Tricontinental, en 1966. En conjunto, a través de Casa de las Américas Cuba cultivó con éxito una red cultural de intelectuales, escritores y artistas que fue capaz de competir con instituciones culturales patrocinadas tanto por Estados Unidos como por la Unión Soviética.

La organización del Encuentro de la Canción Protesta fue el primer esfuerzo serio del gobierno cubano por utilizar la cultura popular como una herramienta para agregar otra capa a su imagen de vanguardia en el primer y tercer mundo. Este proceso estuvo marcado por la apropiación e institucionalización del concepto de canción de protesta, pero, paradójicamente, al hacerlo se disminuyó el uso tradicional del concepto de canción folclórica. Aun así, el encuentro resonó ampliamente en la configuración de una red transnacional de

músicos y sellos discográficos, cuyas canciones y discos llegaron a constituir una “playlist de protesta”. Este movimiento, con su centro en La Habana, Cuba, conectó los sonidos y los discursos políticos de la nueva izquierda, y así, dio forma a una visión cosmopolita de la “conciencia del tercer mundo”. Proceso que fue definido y fortalecido por la apropiación y difusión de íconos políticos y culturales centrales, como Ho Chi Minh y el Che Guevara, cuyos imaginarios heroicos fueron difundidos y adoptados en diferentes regiones del mundo.

Agradecimientos: Secciones de este artículo fueron publicadas originalmente en inglés como “The Gathering of the Protest Songs: Cuba, Thirdworldism, and the Birth of the Protest Song Movement (1967–1970)” en *Global Sixties*, Vol. 15 (1), 2022.

Fuentes primarias

Barka, Ben (2006 [1965]): “Estrategia global a escala Tricontinental” en Ulises Estrada y Luis Suárez, *Rebelión tricontinental: Las voces de los condenados de la tierra de Africa, Asia y América Latina*, Australia, Ocean sur.

Bravo, Estela, (2018), "A 50 años de una canción, hecha de rosa y espina," *Boletín Música*, no. 46.

Cable diplomático de Haydée Santa María a Héctor Gallo. 1967: *Carpeta 212: Festival Canción Protesta 1967*, en Archivo, Habana, Casa de las Américas.

Cable diplomático de Haydée Santa María a Baudillo Castellanos. (1967): 15 de julio de 1967. *Carpeta 212: Festival Canción Protesta 1967*, en Archivo, Habana, Casa de las Américas.

Canción Protesta [Revista] (1968), Habana, Centro de la Canción Protesta, vol. 1, N 1.

Casa de las Américas, (2011) *Memoria: 1959-1969*, Habana, Casa de las Américas, Fundación De Sevilla.

Casa de las Américas, (1967): "Programa del Encuentro de la Canción Protesta", *Carpeta M-0316, Canción Protesta* en Archivo Vertical, Habana, Casa del Américas.

Casa de las Américas (1967): "Publicidad radial encuentro de la canción protesta," *Carpeta 212: Festival Canción Protesta 1967*, en Archivo. Habana: Casa de las Américas.

Casa de las Américas (1972): *Síntesis de Actividades de la Casa de las Américas, 1959-1971*, Habana, Casa de las Américas), extraída de *Culture and Cultural Relations, 1959-*, Part 1: "Casa y Cultura" (Leiden and Boston: Brill, 2017). Disponible en web: <http://primarysources.brillonline.com/browse/cuban-culture-and-cultural-relations>

Castro, F. (1968 [1967]): "Junto con Fidel", *Canción Protesta*, vol. I, n° 1, Habana, Centro de la Canción Protesta.

"Correo" (1968): *Canción Protesta*. Vol. I, No. 1, Habana, Centro de la Canción Protesta, 1968.

Dane, B. (1970): "Liner notes" in *FTA! Songs of the G.I. Resistance*, NuevaYork, Paredon Records.

El Mundo (1968): "Cumpleaños del líder vietnamita: Transmitirán en español 'Balada

de Ho Chi Minh”, *El Mundo*. Habana, 19 de mayo de 1968.

Invitaciones, (1967). *Carpeta 212: Festival Canción Protesta 1967*, en Archivo, Habana, Casa de las Américas.

Noticiero ICAIC Latinoamericano, “Festival de la Canción Protesta” (Habana: ICAIC, 7 de agosto de 1967). Disponible en web: <https://www.ina.fr/video/VDD13021120/festival-de-la-cancion-protesta-festival-de-la-chanson-contestataire-video.html>

Ossorio, J. (1967): “Encuentro de la Canción Protesta,” *Casa de las Américas*, Vol. 45, Habana, Casa de las Américas, pp. 140-141.

Piñera. T. (1997): “El “jardinero” y la rosa entrevista a Alfredo Rostgaard”, *Granma*, Habana, 8 de julio de 1997.

Place, J. (1991): “Interview with Barbara Dane and Irwin Silber of Paredon Records” for Smithsonian Folklife Program Archive, Oakland.

Saderman, A. (1968): *Canción Protesta [Documental]*, Habana, ICAIC.

Saderman, A. [Entrevista] (1968): “Un documental sobre el Encuentro Canción Protesta: Entrevista con el director Alejandro Saderman.” *Canción Protesta*. Vol. I, No. 1, Habana, Centro de la Canción Protesta, 1968.

Settimelli, L. (1967): “Arrivano dall’Europa le canzoni di successo” in *L’Unità*, Italia, 10 de septiembre de 1967.

Settimelli, L. y Chittò, D. (1968), *Ballata per Ho Chi Min/ Ci Siam Spezzati Le Mani*, Torino, CEDI.

Settimelli, L., Chittò D. y Merli, A. (1969): *Comandante “Che” Guevara (Hasta Siempre)*, Torino, CEDI.

Silber, I., (1967): “Cancion Protesta” in *Sing Out!*, Vo. 17, N. 5, Septiembre/Octubre.

Takeshi, T. (1969): *The Ballad of Ho Chi Minh [ホー・チ・ミンのバラード]*. Tokyo, URC.

Viglietti, D. (1968): "El Encuentro" en *Canción Protesta*. Vol. I, No. 1, Habana: Centro de la Canción Protesta.

Wolff, G. (1969): *Porträt In Noten*, Alemania oriental, Amiga, 1969.

VV.AA., (1971), *Che Guevara*, Milán, I Dischi Dello Zodiaco.

Referencias citadas

Anderson, M. (2002): "folk music" Sandra Buckley (Ed.) *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, Londres, Routledge.

Alten, M. (2012): "Le Chant du Monde: une firme discographique au service du progres-sisme (1945-1980)" *Ilcea*, 16, pp. 1-12. DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.1411>

Álvarez, A. y Rey Tristán, E. (Eds.), (2017): *Revolutionary Violence and the New Left*, Londres, Routledge.

Barr-Melej, P. (2017): *Psychedelic Chile: Youth, Counterculture & Politics on the Road to Socialism*

and Dictatorship, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Bermani, C. (1997): *Una storia cantata, 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo canzoniere italiano*-Istituto Ernesto de Martino, Milán, Jaca Books.

Black, A. (2018): "Canto Libre. Folk Music and Solidarity in the Americas, 1967-1974", en J. Stites Mor y M. Suescun, eds., *The Art of Solidarity. Visual and Performative Politics in Cold War Latin America*, Austin, University of Texas Press, pp. 117-145.

Cocculuto, S. (2012): *Il tempo della musica ribelle: da Cantaronache ai grandi cantautori italiani*. Roma, Stampa Alternativa.

Cohen, R. y Donaldson, R. (2014): *Roots of the revival: American and British Folk Music in the 1950s*, Urbana, University of Illinois Press.

Fairley, J. (2013):, "'There Is No Revolution Without Song': 'new song' in Latin America" en B. Kutschke y B. Norton, eds., *Music*

- and Protest in 1968. New York, Cambridge University Press, pp. 119-136
- Filene, B. (2000): *Romancing the folk. Public Memory & American Roots Music*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- García, F. (2009): "In Memoriam: Harold Gramatges (1918-2008) y Juan Blanco (1919-2008)," *Revista Musical Chilena*, 211, pp. 108-109.
- García, I. (2019): "Harold Gramatges: Itinerario de un Músico-Gestor", *El Sincopado Habanero: Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas*, IV, pp. 4-9.
- Gosse, V. (1993): *Where the Boys are. Cuba, Cold War America and the Making of a New Left*, Nueva York, Verso.
- Hollander, P., (2017): *Political Pilgrims: Western Intellectuals in Search of the Good Society*, Nueva York, Routledge.
- Iber, P. (2015): *Neither Peace Nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*, Cambridge, Harvard University Press.
- Jian, C., et al. (Eds.) (2018): *The Routledge Handbook of the Global Sixties: Between Protest and Nation-Building*, Londres, Routledge.
- Kunzle, D. (1997): *Che Guevara: Icon, Myth, and Message*, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Manzano, V. (2014): *The Age of Youth in Argentina, Culture, Politics, and Sexuality from Perón to Videla*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Markarian, V. (2016): *Uruguay '68: Student Activism from Global Counterculture to Molotov Cocktails*, Berkeley, University of California Press.
- McSherry, J. P. (2017): *La Nueva Canción Chilena: El poder político de la música, 1960-1973*, Santiago, LOM.
- Moore, R. (2006): *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*, Berkley, University of California Press.

- Murlaski, J. (2014): *Music, Politics, and Nationalism in Latin America*, Amherst: Cambria Press.
- Portelli, A. (2009): "Lookin' for a Home. Independent Oral History Archives in Italy", en F. Blouin Jr y W. Rosenberg, eds., *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Prashad, V. (2007): *The Darker Nations: A People's History of the Third World*, Nueva York, The New Press.
- Rey Tristán, E. y Gracia Santos, G. (2017): "The Role of the Left-Wing Editors on the Diffusion of the New Left Wave: The Case of Giangiacomo Feltrinelli", en A. Martín Álvarez y E. Rey Tristán, eds., *Revolutionary Violence and the New Left: Transnational Perspectives*, Nueva York, Routledge, pp. 89-109.
- Rivera, A (1984): *Transformaciones de la Industrial Musical en Chile*, Santiago, CENECA.
- Rojas, J. y Rojas, G. (2007): "Auditores, lectores, televidentes y espectadores. Chile mediatizado. 1973-1990," en Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri, comps., *Historia de la vida privada en Chile*, volumen 3, Santiago, Taurus.
- Sedlmaier, A. (Ed.) (2022): *Protest in the Vietnam War Era*, Suiza, Palgrave Macmillan.
- Slobodian, Q. (2012): *Foreign Front. Third World Politics in Sixties West Germany*, Durham, Duke University Press.
- Suri, J. (2005): *Power and Protest: Global Revolution and the Rise of Détente*, Cambridge, Harvard University Press.
- Stanley, G. (1955): "Dien Bien Phu in Retrospect," *International Journal*, Vol. 10, No. 1.
- Schmiedecke, N. (2014): "La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena", en E. Karmy y M. Farías, eds., *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Santiago, CEIBO.

Stevens, C. (2009): *Japanese Popular Music. Culture, authenticity, and power*, Londres, Routledge.

Taffet, J.: (2004) "My Guitar is Not For the Rich": The New Chilean Song Movement and the Politics of Culture", *Journal of American Culture*, 20, pp. 91-103

Wald, E. (2015): *Dylan Goes Electric! Newport, Seeger, Dylan, and the Night That Split the Sixties*, Nueva York, Dey St.

Young, C. (2006): *Soul Power. Culture, Radicalism, and the Making of a U.S. Third World Left*, Durham, Duke University Press.

Zolov, E. (2008): "Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America", *A Contra Corriente*, 5, 2, pp. 47-73. Disponible en web: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/585>

Zolov, E. (2014): "Introduction: Latin America in the Global Sixties", *The Americas*, 70, 3.

Zolov, E. (2020): *The Last Good Neighbor, Mexico in the Global Sixties*, Durham, Duke University Press.

Notas

1 Desde el 29 de julio al 10 de agosto.

2 En ese momento, el director del Departamento de Música de Casa de las Américas era Harold Gramatges, un compositor de música clásica poco familiarizado con las tendencias de la música popular. Véase: García, Fernando, (2009) "In Memoriam: Harold Gramatges (1918-2008) y Juan Blanco (1919-2008)," *Revista Musical Chilena*, No. 211. Pp. 108-109; Céspedes, Ivette, (2019), "Harold Gramatges: Itinerario de un Músico-Gestor" en *El Sincopado Habanero: Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas*, Vol. IV, pp. 4-9.

3 OLAS fue formado en Cuba el 10 de agosto de 1967.

4 Información extraída de las invitaciones al evento: *Carpeta 212: Festival Canción*

Protesta 1967, en Archivo. Habana: Casa de las Américas, 1967.

5 Probablemente, esta etiqueta como “comercializado” provino de la polémica participación de Dylan, tocando una guitarra eléctrica, en el Festival de Newport en 1965. Ese evento generó una intensa controversia dentro del movimiento estadounidense de música folclórica. Véase, Wald, Elijah, (2015), *Dylan Goes Electric! Newport, Seeger, Dylan, and the Night That Split the Sixties*, Nueva York: Dey St., pp. 265–266; 270

6 El cartel fue celebrado por el libro de Dugald Stermer y Susan Sontag *The Art of Revolution: 96 posters from Cuba* publicado en Nueva York en 1970 y traducido al español ese mismo año.

7 El comité estaba formado por Irwin Silber (EE.UU.), Leoncarlo Settimelli (Italia), John Faulkner (Reino Unido), Ángel Parra (Chile), Daniel Viglietti (Uruguay), Luis Cilia (Angola), Meri Franco Lao (Italia), Van Loc (Viet Nam) y Harold Gramatges (Cuba). Su primera decisión, tomada con espíritu solidario, fue nombrar presidente de honor al cantante griego

encarcelado Mikis Theodorakis, “luchador incansable por los derechos de su pueblo, político de posición vertical izquierdista y músico excelente”. A raíz de este gesto simbólico, el comité decidió que la presidencia de esta organización estaría ubicada en Cuba.

8 *Ibid.* El Centro de la Canción Protesta fue fundado finalmente el 2 de febrero de 1968, bajo la dirección de Estela Bravo. El centro funcionó hasta 1970 cuando fue absorbido por el Departamento de Música de Casa de las Américas; Omar Vázquez, “Crean centro de documentación de la canción protesta” en *Granma*. Havana: February 2, 1968. La decisión de hacerlo parece basarse en dos posibles razones: 1. el Departamento de Música de Casa se dio cuenta de que la música popular jugaría un papel importante para la administración cubana; 2. Harold Gramatges había dejado su dirección en el Departamento de Música y la nueva administración creó la revista Boletín Música que publicaba noticias, artículos y partituras de expresiones musicales populares y académicas.

9 La batalla de Dien Bien Phu fue una de las grandes victorias del ejército de Ho Chi Minh contra las fuerzas francesas en 1954. El resultado de esta batalla fue la división de Vietnam en dos países, Vietnam del Norte y Vietnam del Sur. Véase: Stanley, George, (1955), “Dien Bien Phu in Retrospect,” *International Journal*, Vol. 10, No. 1 p. 47

10 En su catálogo, la compañía incluyó discos de Mikis Theodorakis, Giovanna Marini, Daniel Viglietti y Judith Reyes.

11 El álbum Che Guevara incluye una canción de Elena Morandi, Víctor Jara, Daniel Viglietti, Sérgio Ricardo, Pablo Serrano, Yolanda Robertis, Caetano Veloso, Mohamed Eesa, Collete Magny y Juan Antonio Antequera. VV.AA., (1971), *Che Guevara*, Milán, I Dischi Dello Zodiaco.