

Mercedes Sosa: América Latina a través de su canto comprometido¹

Andrea Beatriz Wozniak-Giménez*

Resumen: El presente trabajo busca tejer algunas reflexiones sobre la producción musical de Haydée Mercedes Sosa (1935-2009). Signataria del Manifiesto del Nuevo Cancionero de Mendoza (1963), Mercedes Sosa se transformó en una de las principales intérpretes latinoamericanas, teniendo como marca la canción popular y el canto comprometido y preocupado con transformaciones para América Latina como un todo. A través de su voz, de los géneros e instrumentos musicales, de los arreglos y de su performance artística, buscó denunciar imperialismos, autoritarismos y realidades contradictorias, así como defender derechos humanos, políticos y sociales. Valiéndose de un recorte de las canciones que interpretó, el objetivo es analizar las representaciones sobre América Latina en su arte, así como las utopías soñadas y defendidas para el espacio latinoamericano.

Palabras-clave: Nueva Canción Latinoamericana; canto comprometido; representaciones y utopías políticas

Haydée Mercedes Sosa, una de las principales voces de la Nueva Canción Latinoamericana, inició su carrera artística en Argentina en la década de 1950, época en que Juan Domingo Perón (1946-1955) estaba en el poder y buscaba canalizar las tradiciones culturales nacionales en favor de su proyecto de nación. Ideologías emancipadoras movilizaban una diversidad de movimientos sociales urbanos y rurales por toda América Latina, así como, en varios países del subcontinente, se fortalecían sectores de la izquierda con propuestas políticas contrarias al capitalismo. En este contexto, época de valoración de las libertades democráticas y de repensar frente a las relaciones capitalismo/dominación/guerra, intelectuales y artistas por todo el mundo debatían su papel frente a los desafíos sociales que la sociedad capitalista significaba, construyendo redefiniciones, entre otros aspectos, para la función social de la música.

La trayectoria musical de Mercedes Sosa fue de la joven tucumana, que soñaba y tarareaba la cultura popular, en la década de 1940 y comienzos de 1950; transformándose en “La Negra”, principal intérprete del Movimiento del Nuevo Cancionero de Mendoza, en el

¹Este trabajo expone reflexiones preliminares del proyecto de investigación de doctorado de la autora, bajo el título “Gracias a la vida: engajamento e canção popular em Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina – El canto de ustedes es el mismo canto; o canto de todos é meu próprio canto”, en desarrollo en la Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – campus Franca/São Paulo, Brasil, bajo la dirección de la Profesora Dra. Tânia da Costa Garcia. Un agradecimiento especial al Prof. Dr. Gustavo Alberto Giménez Lugo, quien mucho contribuyó en la traducción del texto original del portugués para el castellano.

*Magíster en História, Cultura y Poder por la Universidade Federal do Paraná (UFPR), Doctoranda en História y Cultura, en la Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – campus Franca/São Paulo.

início de la década de 1960; llegando al reconocimiento internacional, a partir de la década de 1970, pasando a ser conocida como “La voz de América Latina”, significando/resignificando los debates contra las dictaduras en la región. En los 1980 y 1990, se aproximó de cantores del rock argentino, entretanto, mantuvo inspiración en las tradiciones de la cultura popular y en los principios del Movimiento de la década de 1960. Valiéndose de compositores comprometidos políticamente, así como a través de los instrumentos, arreglos y estilo de interpretación, buscó denunciar imperialismos, autoritarismos y realidades contradictorias, así como defender los derechos humanos, políticos y culturales.

Analizar la artista posibilita reflexionar sobre las dinámicas que envolvieron no solamente a la Argentina, sino que también a gran parte de los países latinoamericanos en una fracción significativa de la historia del siglo XX. Su trayectoria de vida, abarcando los desafíos de afirmarse como mujer-artista-comprometida, así como su trayectoria artística, identificada con la música popular, con performances intensas y compromiso político-social, proporcionan reflexiones instigadoras sobre las relaciones entre individuo/utopía, principalmente sobre las posibilidades de aplicación de las utopías en las prácticas individuales.

A seguir, es presentada una discusión sobre el Movimiento del Nuevo Cancionero de Mendoza, el cual influyó profundamente en la trayectoria musical de Mercedes Sosa, seguida de una breve incursión en la trayectoria de vida de la artista. Valiéndose de un recorte de las canciones que interpretó, el objetivo es analizar las representaciones sobre América Latina en su arte, así como las utopías soñadas/defendidas para el espacio latinoamericano.

Manifiesto del Nuevo Cancionero de Mendoza

El contexto político argentino de gran parte del siglo XX, 1930-1983, fue marcado por una serie de golpes militares, relacionados a las dificultades enfrentadas por las élites en ascender y mantenerse en el poder por la vía electoral. El radicalismo, representante de los sectores medios y altos urbanos y rurales, y el peronismo, representante de una heterogeneidad de intereses, principalmente relacionados al sindicalismo, fueron movimientos políticos que canalizaban las intenciones del voto, debido a propuestas políticas que envolvían a los sectores populares. En este sentido, propietarios de tierras, grandes exportadores, burguesía financiera y corporaciones extranjeras, buscaban alianzas con las instituciones militares, para

mantener las riendas político-económicas nacionales, así como para evitar movimientos populares que reivindicasen transformaciones socio-económicas más profundas. (Sader et al, 2006)

Para comprender las representaciones de la identidad argentina, es necesario tener claridad del contexto político ya descrito. García (2008:198), analizando el proceso de la construcción y reconstrucción de las identidades nacionales en América Latina, en las primeras décadas del siglo XX, destaca que “diferentes apropiaciones de la denominada cultura popular estuvieron en choque, incluyendo y excluyendo, en el plan de lo simbólico, a determinados grupos e ideologías del poder.”²

Analizando los imaginarios sobre la nación, en los discursos sobre músicas populares cuyanas de Mendoza, García y Sánchez (2008) se evidencia el paradigma nacionalista constructor de la idea de nación oficial en las décadas de 1930 y 1940: los bienes culturales provincianos, relacionados a la cultura tradicional, pasarán a ser defendidos, por parte de la intelectualidad argentina del período, como “puros” y portadores de las “esencias de la nación”. Para los autores, entre 1930 y 1950, a partir de un tipo de nacionalismo que buscaba construir una identidad homogeneizante, que negaba la diversidad cultural de la población y de una gran gama de cantores, que migraban para Buenos Aires en busca de triunfo profesional, ocurrió la cristalización de los géneros musicales cuyanos contemporáneos. Tonadas y cuecas, abordando el paisaje, el campo, la viticultura, la mujer, el amor, influidas por las ideas nacionalistas, abordando la rememoración de episodios heroicos cargados de símbolos patrióticos, pasaron a ser diseminadas por la radio y la naciente industria del disco.

García (2008) destaca que, el gobierno de Perón (1946-55) mantuvo la valoración de las tradiciones populares, ya realizada y dimensionada en beneficio de la ideología de las oligarquías rurales, sin embargo, redimensionando las representaciones de lo nacional, incluía a los sectores menos privilegiados, la gran camada de migrantes del interior, frente a la deterioración de las economías regionales. “La cultura sería utilizada por el gobierno de Perón como medio apaciguador de los conflictos sociales y promotor de un canal de identificación entre el pueblo y el líder.” (García, 2008:204)³ Pensando el proceso latinoamericano, la misma autora (p.199) llama la atención al hecho de que “promoviendo la integración social de los de abajo al universo simbólico de la nación, se produjo no solamente una selección como

²Traducción libre.

³Traducción libre.

también una reapropiación de estos elementos, agregándoles nuevos significados y desechando otros.”⁴ La autora también evidencia las prácticas del Estado con el objetivo de obtener la adecuación disciplinar de las representaciones de lo popular a la ideología del Estado deseada, principalmente el uso del poder persuasivo de los medios de comunicación y la cooptación/coerción de los intelectuales y artistas.

Así, en la década de 1950, ya estaba constituido cierto paradigma conocido como “clásico” de producción del folklore argentino, sostenido por una determinada forma de construir la “tradicición.” (Díaz, 2004) Analizando este contexto cultural argentino, García (2005: 3) acentúa que “[...] los tradicionalistas entendían el folklore como patrimonio cultural a ser preservado de cualquier interferencia que pusiera en juego su autenticidad.”⁵

Buscando comprender el “boom” del folklore en la década de 1950, García (2006) evidencia los procesos que marcaron este fenómeno: las transformaciones de las grandes ciudades, a partir de la entrada de grandes contingentes migratorios en los años 1940; el cosmopolitismo creciente, estimulado por la diseminación de la industria cultural de géneros musicales norteamericanos y latinoamericanos; y la valoración de lo regional en los círculos intelectuales. Segundo Díaz (2004), esta valoración del folklore también estaba relacionada a los intereses de la industria cultural, visto que este género se tornaba destacado en la radio, la televisión y para las empresas discográficas.

En el inicio de la década de 1960, en Mendoza, un grupo de intelectuales y artistas integraron el Movimiento del Nuevo Cancionero, “[...] con el compromiso de actualizar el discurso, esto es, ampliar la temática, incorporando elementos de la cultura urbana e informaciones sonoras contemporáneas, con el objetivo de comunicarse con un público más amplio.”⁶ (García, 2005: 3) El movimiento que originó la Nueva Canción Argentina se desarrolló teniendo como contexto el paradigma “clásico” centrado en la preservación del folklore y la noción de argentinidad, establecida sobre cánones homogeneizantes. Díaz (2004) evidencia el doble enfrentamiento realizado por el movimiento: con el folklorismo tradicionalista y con la industria cultural.

Reinaba, en esa Argentina de finales de los años 1950 y comienzos de los 1960, un clima de prosperidad, relacionado al proceso de expansión económica e industrial, acoplado,

4Idem.

5 Ibidem.

6 Traducción libre.

principalmente, a las inversiones extranjeras. García y Sánchez (2008) destacan que, en este período, debido a la caída del peronismo, los sectores trabajadores volvieron a ser marginalizados, perdiendo sus canales de participación. Los autores también evidencian la nacionalización de la clase media urbana, aspecto que movilizó la necesidad de ampliar el conocimiento de la diversidad territorial y cultural del país. Tales aspectos ayudan la comprensión de ciertas características del Movimiento del Nuevo Cancionero.

La gran mayoría de los integrantes del movimiento eran intelectuales y artistas provenientes de los sectores trabajadores y medios, muchos relacionados a los movimientos de la izquierda organizados, como el caso de Armando Tejada Gómez: originado en el proletariado, donde obtuvo inspiración para su espíritu de denuncia social, comprometido con las luchas políticas y sindicales, fue diputado provincial por la Unión Radical Intransigente, entre 1958-1959, actuando de forma independiente después de romper con la misma y afiliándose al Partido Comunista en 1959 (Tejada Gómez, 2012). Uno de los aspectos importantes del movimiento, que demuestra su pretensión vanguardista, fue la elaboración de un manifiesto, el cual, redactado por Tejada Gómez y publicado en el periódico mendocino Los Andes, en febrero de 1963, explicitaba un cuidadoso proyecto estético-político (Díaz, 2004). Entre sus signatarios estuvieron los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli; los músicos Tito Francia, Juan Carlos Sederó y Oscar Mátus; y la cantora Mercedes Sosa. En este período, el movimiento recibió apoyo de diversos intelectuales y artistas latinoamericanos y de parte de la izquierda del continente. García (2005: 4) señala el manifiesto como una “referencia para la comprensión del surgimiento y desarrollo de la Nueva Canción en otros países de América Latina, como Chile y Uruguay.”⁷

García (2005) subraya que, oponiéndose a la perspectiva de los sectores conservadores de la sociedad, a través de los cuales preservar el folklore tradicional estaba relacionado a la resistencia frente a las dinámicas impuestas por la modernidad y la manutención del status quo, el Nuevo Cancionero deseaba establecerse como música nacional, sintonizando el cancionero popular argentino a tales transformaciones. Para la autora (2005: 4), tres aspectos del documento merecen ser destacados:

1. La exaltación de la cultura nacional como forma de reacción a la cultura alienígena perpetrada por el mercado vía medios de comunicación; 2. la nueva canción entendida no como un género específico y mucho menos como

⁷ Traducción libre.

genuinamente popular, mas como una música renovada de características autóctonas; 3. la propuesta de un intercambio con todos los artistas y movimientos similares de América Latina.⁸

El movimiento pasa a defender un nuevo tipo de identidad dentro del folklore, en el cual, manteniendo su vinculación popular, buscaba la renovación literaria y musical. El texto del propio manifiesto (1963) explicitaba “la búsqueda de una música nacional de raíz popular, que exprese al país en su totalidad humana y regional”, criticando los antagonismos contruidos entre los llamados “cancionero popular ciudadano” y “cancionero popular nativo de raíz folklórica”. También criticaba las relaciones establecidas entre tango/industria cultural, así como la institución, a partir del tango, de la hegemonía de las representaciones unilaterales de nacionalidad, relacionadas a Buenos Aires, sobre todo el país.

Analizando el hecho político del tango haber sido construido como canción popular por definición, pasando a ser estereotipado y desconectado del contexto plural y real del país, el propio Manifiesto (1963) destaca: “fue entonces cuando lo condenaron a repetirse a sí mismo, hasta estereotipar un país de tarjeta postal, farolito mediante, ajeno a la sangre y el destino de su gente”. Dejando de lado un pasado idealizado y con él las representaciones de paisaje y costumbres, que representaban al sujeto “nación”, o las representaciones que valoraban el status quo de las élites oligárquicas, construyendo una cierta identidad argentina. Díaz (2004) subraya que el movimiento pasaba a valorizar el presente, dentro del sujeto colectivo “pueblo argentino”, pensado como “hombre contemporáneo”, activo y modificador de la realidad.

En el Nuevo Cancionero, la música es defendida como vehículo de mensajes, debiendo fomentar la toma de conciencia y la acción política, pasando a enfocar el llamado “país real”, que expresara la diversidad de pueblos y culturas nacionales, así como también explicitara la realidad: el trabajador, el dolor, la esperanza, las relaciones de explotación, la injusticia, la violencia, la marginalidad, etc. (Díaz, 2004) Garcia (2005) destaca que el movimiento enfatizaba que el arte, señalando la realidad nacional, debería tornarse una especie de “portavoz” del pueblo.

Suponiendo un nuevo papel social, el artista popular pasa a ser portador de una misión, un propósito, pues cabe a él la tarea primordial de hacer llegar al público el proyecto propuesto. Para tal tarea, el movimiento defiende la integración entre artista popular y público; la introducción de estrategias discursivas propias de la poesía culta y de las vanguardias en las

8 Idem.

letras de las canciones; el rigor estético, sobresaliendo por distanciarse de la simplicidad formal y de la repetición poética y musical, para llegar a la calidad; la renovación musical de la composición, de los arreglos y de la interpretación, a través de modalidades armónicas nuevas y del canto melódico diferenciado (Díaz, 2004).

Reforzando el valor estético y social que el manifiesto confería a la música, García y Sánchez (2008: 9) también evidencian que el imaginario de la nación, producido a partir de este, trataba de “[...] una nación múltiple, compleja, compuesta por diversas regiones con sus propias expresiones y aún abierta al intercambio con otras naciones.” El compromiso político-social de los artistas, las músicas comprometidas, la manutención de la raíz popular, el redimensionado del tiempo histórico (presente), el sujeto privilegiado (“pueblo argentino”) y el tipo de identidad nacional, así como la búsqueda por representar el llamado “país real”, estaban conjugados a las reivindicaciones sociales de los movimientos populares organizados, tanto en Argentina cuanto en diferentes países de América Latina. García (2008) también destaca este carácter transnacional y agregador del movimiento, a través del cual unía diferentes intelectuales y artistas latinoamericanos, así como reivindicaba un carácter nacional (al menos regional), al pretender tornarse expresión de un arte nacional. En este sentido, demostrando la íntima relación entre compromiso y militancia entre sus artistas, dicha autora abre espacio para reflexionar sobre las influencias y relaciones entre el movimiento, sus integrantes y el Partido Comunista, dentro del cual el arte era percibido como un instrumento de lucha política y concienciación.

Mercedes Sosa, La Negra – la intérprete del movimiento

Haydée Mercedes Sosa, de origen humilde, nació en San Miguel del Tucumán, en 9 de julio de 1935, asociada desde temprano a la cultura popular. A los quince años tuvo su primer contrato artístico de dos meses con la emisora LV12 de Tucumán, después de vencer un concurso en la radio bajo el seudónimo Gladys Osorio.

En 1957, contrajo matrimonio con el músico mendocino Manuel Oscar Matus, con quien integró el Movimiento del Nuevo Cancionero, en la ciudad de Mendoza. Mercedes subraya la influencia que el contacto con este grupo produjo en su vida: “Pronto entré a un mundo desconocido, el mundo de los escritores, de los escultores, de los pintores, los intelectuales. Estaba deslumbrada por tanta gente creativa, cultísima y buena.” (Braceli, 2003:

93)

A partir del Manifiesto, imprimiendo los principios de este en su propio trabajo, con Oscar Matus, realizó conciertos en círculos académicos. Su primer disco, Mercedes Sosa: La voz de la safra, de 1962, fue lanzado por la grabadora RCA; ya el segundo, Mercedes Sosa: Canciones con fundamento (1965), el primero después del manifiesto, fue editado por Matus en un sello independiente. En este disco, gran parte del repertorio interpretado por la artista es compuesto por obras de los integrantes del Nuevo Cancionero, principalmente por Matus y Tejada Gómez.

Tonadas, zambas y chacareras, los principales géneros del disco, manteniendo la inspiración popular y valorizando géneros regionales, buscan exponer el país y el hombre contemporáneos, principalmente el trabajador rural. Como destaca Díaz (2004), analizando el movimiento, se percibe la búsqueda por romper con la idealización del paisaje y del hombre del campo, una vez que campesinos, jangaderos, carreteros, entre otros, son representados en un presente conflictivo, enfrentando a las penurias del trabajo y de los fenómenos de la naturaleza, así como siendo motivados por esperanzas trascendentes. En Zamba de los humildes, compuesto por Matus y Tejada Gómez, es explicitada la función defendida para la música popular y su artista, destacando las dificultades sufridas por los marginalizados del país, demostrando la música como instrumento de concienciación de la realidad y de movilización para el cambio: “Zambita para que canten/ Los humildes de mi pago/ Si hay que esperar la esperanza/ Mas vale esperar cantando”.

Siguiendo las directrices del movimiento, Mercedes Sosa buscó el rigor estético, invirtiendo en las formas diferenciadas de cantar, como se puede percibir en la declaración de la propia cantante:

Entre todos tratamos de realizar canciones que, como querían y hacían Matus y Tejada, contuvieran y expresaran al hombre argentino de nuestro tiempo, siempre exigiéndonos y sin sacrificar por nada la dignidad estética. Nada de andar haciendo cosas fáciles con el interés de que le gusten ya mismo a la gente. (Braceli, 2003: 96)

En el Festival Nacional de Folklore de Cósquin, en 1965, a partir de la intercesión del artista Jorge Cafrune, vino la aprobación nacional, pasando a ser reconocida como artista popular. En los años que se siguieron, hasta su exilio en 1979, Mercedes desarrolló una gran producción musical, siguiendo los principios dictados por el Movimiento del Nuevo

Cancionero: Yo no canto por cantar y Hermano (1966); Para cantarle a mi gente (1967); Zamba para no morir y Sabor a Mercedes Sosa (1968); Mujeres argentinas (1969); El grito de la tierra y Navidad con Mercedes Sosa (1970); Homenaje a Violeta Parra (1971); Hasta la victoria y Cantata Sudamericana (1972); Mercedes Sosa y Traigo un pueblo en mi voz (1973); A que florezca mi pueblo (1975); Mercedes Sosa 76 (1976); Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui (1977); Serenata para la tierra de uno (1979).

Se percibe una cuidadosa producción en cada uno de estos discos: la selección de compositores y músicas; el rigor estético en el desarrollo de la música, arreglos e interpretación; el compromiso con la realidad contemporánea y cuestiones sociales; la inspiración en la cultura popular; el intento de representar una identidad nacional más próxima de la complejidad y de la multiplicidad; la valorización del ser latinoamericano; la música siendo gestada y practicada como un instrumento pleno de mensajes, a través del cual se pretendía impulsar la toma de conciencia y de cambios sociales.

A través de la voz de Mercedes pasan a ganar espacio y representación los sectores populares y marginalizados en la sociedad:

- Trabajadores: El cosechero – 1965, de Ramón Ayala; El carbonero – 1967, de A. Ariel e J. Cidade; El cachapecero – 1965, de Ramon Ayala; Pedro canoero – 1966, de Teresa Parodi; La carta –1971, de Violeta Parra; Plegaria para un labrador – 1972, de Victor Jarra;
- Indígenas: Canción del derrumbe índio – 1966, de Figueredo Iramaín, y Canción para mi América – 1966, de Daniel Viglietti; Antiguos dueños de flechas y Oración al Sol – 1972, de Ariel Ramirez y Félix Luna;
- Negros: Canción para despertar a un negrito – 1967, de C. Isella y N. Guillén; Duerme Negrito – 1970, de Atahualpa Yupanqui; Drume negrita – 1976, de Bola de Nieve;
- Mujeres: Maria va – 1966, de Tarragó Ros; Juana Azurduy – 1966, de Félix Luna y Ariel Ramírez;
- Desposeídos urbanos: Canción para un niño en la calle – 1967, de Tejada Gómez y Ángel Ritro; Zambita de los pobres – 1977, de Atahualpa Yupanqui.

Se percibe en las canciones destacadas la preocupación con la inclusión de sujetos

históricos marginados de las principales representaciones identitarias argentinas en dicho período. A través de la música, Mercedes pretendía explicitar el “país real” y los sujetos de las realidades contradictorias. Entre los posibles mensajes de las canciones se evidencia tanto el carácter de denuncia social cuanto la pretensión de concienciación. Más allá de seleccionar canciones de compositores argentinos, como Tejada Gómez, Atahualpa Yupanqui, Félix Luna y Ariel Ramírez, Mercedes también cantó compositores latinoamericanos relacionados a las nuevas propuestas estético-políticas y a las causas sociales, como los cubanos Pablo Milanés e Ignacio Villa, el “Bola de Nieve”; el uruguayo Daniel Viglietti; y los chilenos Pablo Neruda, Violeta Parra y Víctor Jara, entre otros.

Debido a su proximidad a los movimientos de izquierda organizados⁹ y a su canto comprometido, durante la dictadura militar (1976-1983) las músicas de Mercedes fueron prohibidas en la Radio Nacional. Amenazada y perseguida por la intransigencia de los tiempos autoritarios, después de haber sido presa, junto con su público en Mar del Plata en 1979, la artista se exiló en París; después en Madrid, donde mantuvo su práctica de crítica al autoritarismo y las desigualdades sociales y de defensa de las libertades, de los derechos humanos y de la vida.

En 1982, época en que la dictadura ya se encontraba debilitada, negoció con las agencias censoras del gobierno y retornó a Argentina, haciendo varias presentaciones en el Teatro Ópera de Buenos Aires, de las cuales participaron otros artistas, entre ellos dos jóvenes cantores-compositores argentinos, relacionados al universo del rock, León Gieco y Charly García. Lo simbólico de la lucha contra la dictadura y los años de exilio se sumaron a su identidad de artista popular, ya instituida como “La Negra” y “La voz femenina de América”. Como destaca Carrillo Rodríguez (2009: 9), “through such a reaction, the audience at the Teatro Ópera conflated Sosa's exile with the experience of an abstract collectivity, thus transforming her personal history into a symbol of the nation's collective history.”

Analizando la producción musical de Mercedes Sosa, post-dictadura, se percibe la inclusión de otros compositores en su repertorio, manteniendo los criterios de selección (raíz popular, rigor estético, valorización de América Latina, compromiso socio-político), como los argentinos León Gieco, Charly García, Víctor Heredia, Peteco Carbajal y Fito Páez; los brasileños Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant y Chico Buarque; así como la

⁹ Mismo destacando no haber tenido militancia significativa, Mercedes fue filiada al Partido Comunista desde el inicio de la década de 1960 hasta la segunda mitad de la década de 1980.

manutención y grabación de artistas e intelectuales ya privilegiados en su discografía de las décadas de 1960 y 1970.

Mercedes pasó a brindar varios conciertos y tournées por el mundo, defendiendo ideas democráticas y utopías para América Latina como un todo, principalmente debido a sus experiencias dictatoriales, aglutinando a su alrededor artistas populares de su generación y otros más jóvenes de diferentes países. Varias canciones, debido al contexto de unión de composición/compositor/resignificación interpretativa, se condensaron como “himnos” de los movimientos sociales de la izquierda del continente, como Gracias a la vida, de Violeta Parra.

Entre las estrategias de continuidad profesional y renovación artística, Mercedes buscó promover el estatus simbólico construido en las décadas anteriores, relacionado a representaciones que la vinculaban a la cultura popular argentina, dentro de ella a géneros del folklore y al canto comprometido y de crítica social, principalmente contra el autoritarismo. Sin embargo, se cree que la dimensión simbólica de la artista está relacionada a los principios y criterios orgánicos del proyecto político-estético que Mercedes buscó encarnar y seguir en su trayectoria artística, manteniendo su consagración a través de las décadas, situada en el imaginario de los movimientos sociales emancipatorios, transponiendo las fronteras latinoamericanas.

Representaciones y utopías, sobre y para América Latina

Siguiendo los principios del Movimiento del Nuevo Cancionero, del inicio de la década de 1960, Mercedes siempre eligió en su repertorio canciones sobre América Latina, interpretando una diversidad de compositores latinoamericanos, transformando algunas músicas en clásicos de la canción comprometida. Como en el movimiento, su canto defendía el carácter universal y el intercambio con otros países latinoamericanos, llenándose de representaciones sobre América Latina, a través de las cuales, en comunión con la efervescencia de movimientos y proyectos político-ideológicos por toda la región, buscaba diseminar utopías relacionadas a cambios políticos y sociales.

En 1966, Mercedes interpretó la música del uruguayo Daniel Viglietti, Canción para mi América, que defiende, como en los principios del Manifiesto de 1963, la percepción de la realidad como forma de toma de conciencia política (“Dale tu mano al indio/ Dale que te hará

bien/ y encontrarás el camino/ Como ayer yo encontré”). La canción busca fomentar el movimiento popular a la acción política (“Si no se abren las puertas/ El pueblo las ha de abrir/ América está esperando/ Y el siglo se vuelve azul”, así como explicitar el papel de la música y del artista en este contexto (“La copla no tiene dueño/ Patronos no más mandar/ La guitarra americana/ Peleando aprendió a cantar”). Esta misma importancia del cantor aparece en la música de Horacio Guarany Si se calla el cantor, interpretada por Mercedes en 1967: “Si se calla el cantor se quedan solos/ los humildes gorriones de los diarios,/ los obreros del puerto se persignan/ quién habrá de luchar por su salario.” Doble y complementar función a través de las músicas se evidencian: fomentar la práctica política de reivindicación por derechos sociales en los grupos marginalizados, por otro lado los propios artistas e intelectuales eran convocados a la toma de conciencia y a ocupar el espacio de ser la voz de los oprimidos, organizando los movimientos sociales.

En la Canción con todos, de Tejada Gómez y César Isella, cantada por Mercedes en el disco Grito de la tierra, en 1970, se representa América Latina como una tierra de pueblos explotados a partir de la extracción de la riqueza vegetal y mineral de la región. El artista aparece como aquel que toma conciencia de este problema, abraza América como un todo y entrega su voz como instrumento de denuncia (“Toda la piel de América en mi piel/ Y anda en mi sangre un río/ Que libera en mi voz su caudal). Su estribillo también se constituye en un incentivo a la unión latinoamericana como forma de liberación: “Todas las voces todas/ Todas las manos todas/ Toda la sangre puede/ Ser canción en el viento/ Canta conmigo canta/ Hermano americano/ Libera tu esperanza/ Con un grito en la voz”.

En el disco Cantata Sudamericana, grabado por Mercedes en 1972, en la canción *És Sudamerica mi voz*, de Félix Luna y Ariel Ramírez, buscando estimular a la unión entre los pueblos latinoamericanos, se explicita una América mestiza, en la cual por toda su extensión, habría el deseo de justicia, paz y libertad. En la canción, el artista pasa a representar toda América del Sur y sus deseos: “No canta usted, ni canto yo/ es Sudamérica mi voz”. También se busca movilizar la unidad latinoamericana a favor de una nueva emancipación, en la cual la mayoría esté incluida:

Otra emancipación,

le digo yo

les digo que hay que conquistar

y entonces sí
mi continente acunará
una felicidad,
con esa gente chica como usted y yo
que al llamar a un hombre hermano
sabe que es verdad
y que no es cosa de salvarse
cuando hay otros
que jamás se han de salvar.

Cerrando este recorte, la canción *Venas abiertas*, compuesta por Mario Schajris y Leo Sujatovich e interpretada por Mercedes en su disco *Vengo a ofrecer mi corazón*, de 1985, se destacaba que los latinoamericanos no podrían olvidar su pasado, relacionado a muchas heridas y a sueños postergados. A través de la música se defendía que América Latina necesitaba buscar otro camino, el cual vendría a partir de la unidad entre sus pueblos, abriendo posibilidades de un nuevo futuro: “Y cuando vengan los días/ Que nosotros esperamos/ Con todas las melodías/ Haremos un solo canto./ El cielo será celeste/ Los vientos habrán cambiado/ Y nacerá un nuevo tiempo Latinoamericano.”

Observando la diseminación de las ideas de la Nueva Canción por América Latina, se percibe cuanto este fenómeno tuvo una dinámica continental a partir de la década de 1960, relacionada principalmente a la efervescencia de los movimientos sociales contestatarios y emancipatorios, así como a contextos autoritarios particulares en diversos países de la región. Es importante resaltar que a partir de la Revolución Cubana, en 1959, como subraya Gilman (2003), se desarrolló un ideal asociativo entre grupos de intelectuales y artistas latinoamericanos movidos por la idea de compromiso social y político con los cambios, tanto en el interior de cada país, como en América Latina como un todo. La “Casa de las Américas”, que se constituyó en Habana a fines de los 60, funcionó como un espacio de difusión de las ideas en escala continental, implicando en autorización, legitimación o marginalización de los intelectuales y artistas en tanto representantes de los ideales de la “revolución”.

Se vuelve a acentuar la función social que se entregaba a la música, tanto como vehículo de mensajes de toma de conciencia y movilización para grupos revolucionarios, cuanto debido a las posibilidades que abría como forma de resistencia frente a gobiernos

dictatoriales, principalmente entre las escasas formas de burlar la censura. Velasco (2007) destaca que el movimiento que se desarrolla a partir de la Nueva Canción se cristalizó a través del Festival de la Canción de Protesta, organizado por la Casa de las Américas, en Varadero, Cuba, en 1967, así como de otras actividades que pasaron a ser desarrolladas a partir de este centro.

Para analizar las músicas interpretadas por Mercedes Sosa también se debe tener como contexto las relaciones entre los grupos latinoamericanos en este período. Si por un lado, se creía que la música era una forma de activar en el pueblo la conciencia política y fomentar la lucha por el cambio dentro del propio país, Argentina; por otro, su canto, estaba enlazado con las luchas continentales. Encorajaba cambios entre otros pueblos, así como para toda América Latina, pues proponía que las proximidades entre los pueblos y países (mestizaje, exploración y desigualdades sociales) deberían llevar a la unidad latinoamericana libertadora de la opresión. En este sentido, es necesario analizar las relaciones entre la cantante y las prácticas a partir de la Casa de las Américas.

Retomando las reflexiones iniciadas por García (2005) es instigador pensar las relaciones e influencias entre los integrantes del movimiento argentino y el Partido Comunista, que sea su grupo argentino o sus relaciones con la ideología en Europa o mismo en Cuba. Es necesario investigar tales influencias en la composición de los principios que orientaron el proyecto estético-político del grupo, así como también en la trayectoria musical de Mercedes Sosa. En varias entrevistas, Mercedes confirma su filiación al Partido Comunista hasta la década de 1980, sin embargo, también destaca cierta independencia personal frente a ideologías muy cerradas:

Yo nunca fui de estar en reuniones del partido, yo soy una cantante nada más: mi misión era cantar. Yo siempre fui a lo libre, era muy difícil ponerme el Lenin por delante: siempre he dicho lo que pensaba sin consultar a nadie, y vos sabés que los partidos se llevan mal con esa gente. (M. Sosa en *Critica de la Argentina*, 2009: 6)

Referencias

Braceli, R. 2003 Mercedes Sosa, La Negra. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana).

Carillo Rodríguez, I. 2009 "Popular Music and work of recollection in early 1980s Argentina." LASA – Latin American Studies Associated. Disponible en:

<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/CarrilloRodriguezIlla.pdf>, accesado en 15/08/2012.

Díaz, C. F. 2004 “Una vanguardia en el folklore argentino: canciones populares, intelectuales y política en la emergencia del “Nuevo Cancionero”. Actas del II Congreso Internacional de Literatura Argentina/Latinoamericana/Española, Mar del Plata. Disponible en: http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ind_titulo.htm, accesado en 15/08/2012.

García, M. I. 2006 “El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza.” VII Congreso IASPM-AL, La Habana. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf>, accesado en 20/08/2012.

García, M. I.; Sánchez, O. 2008 “Música e ideología. Los imaginarios de nación en los discursos sobre músicas populares cuyanas en Mendoza.” VIII Congreso IASPM-AL, Lima. Disponible en: <http://www.iaspm-al.org/uploads/file/cdocDocumentos/d2a8ab9ac8cf6cbe9349a58772ad1f3a.pdf>, accesado en 15/08/2012.

Garcia, T. da C. 2005 “Nova Canção: Manifestos e Manifestações Latino-Americanas no cenário político mundial dos anos 60.” VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/costagarcia.pdf>, accesado en 15/08/2012.

_____. 2008 “Entre a tradição e o engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón.” Projeto História, São Paulo, n.36, junho, p.197-209.

Gilman, C. 2003 Entre la pluma y el fusil. (Buenos Aires: Siglo XXI).

Manifiesto del Nuevo Cancionero. 1963 Disponible em: <http://www.tejadagomez.com.ar>, accesado en 15/08/2012.

Sader, E. et al. 2006 Latinoamericana: Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe. (São Paulo, Boitempo).

SOSA, Mercedes. 2012 Web Oficial. Disponible en: mercedessosa.com.ar, accesado en 15/08/2012.

_____. 2000 Entrevista concedida a Osvaldo Bazán, 04/03/2000. Disponible en: <http://www.osvaldobazan.com/2000/03/mercedes-sosa-432000>, accesado en 15/08/2012.

_____. 2000 Entrevista concedida a Martin Caparrós, em 2000 y republicada en Crítica de La Argentina, Lunes, 5 de outubro de 2009. Disponible en: <http://www.criticadigital.com/tapaedicion/diarioentero578web.pdf>, accesado en 15/08/2012.

Tejada Gómez, A. 2012 Site oficial. Disponible en <http://www.tejadagomez.com.ar>, accesado en 15/08/2012.

Velasco, F. 2007 “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición.” Presente y Pasado, Revista de História. Año 12, n.23, Enero-Junio, p.139-153. Disponible en: www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf, accesado en 15/08/2012.