Gloria Martín Convicciones y contradicciones del canto revolucionario venezolano

Isaac López
Escuela de Historia
Universidad de Los Andes
isaacabraham75@gmail.com

DOI: http://doi.org/10.53766/HumSur/2020.28.08

Resumen

Se pretende un acercamiento a la producción musical y activismo militante de Gloria Martín, considerada una las máximas exponentes de la Nueva Canción en Venezuela. Se parte de categorías como discurso emocional y definición de canción protesta o política, militante o comprometida, así como del examen de la música de esta cantora y de registros bibliohemerográficos, para comprender las líneas de producción de un ícono de ese canto rebelde.

Palabras clave: Canción protesta, Venezuela contemporánea, Gloria Martín.

Gloria Martín: Convictions and contradictions of the venezuelan revolutionary song

Abstract

This study offers an approach to the musical production and militant activism of Gloria Martín, considered as one of the greatest exponents of the Nueva Canción in Venezuela. It is based on categories such as emotional discourse and definitions of protest song, or political, militant or committed song. It will also be focused on the examination of this singer's music and on the written sources such as books and periodicals in order to understand the lines of production of an icon of that rebel singing.

Key Words: Protest Song, Contemporary Venezuela, Gloria Martin.

Recibido: 24.7.19 / Evaluado: 1.8.19 / Aceptado: 15.8.19.

A Javier Álvarez, una mañana de la vieja Facultad de Humanidades.
Para Alirio y Marie-Claude, ayer y hoy, y siempre.

"Esperanza americana, militares o civiles/ Alguna vez tendrá
el pueblo en sus manos los fusiles"
Gloria Martín. "Romanza del gorila".

1. Introducción

De Benjo Cruz a Julián Conrado, la música ha acompañado a la guerrilla marxista en América Latina en cincuenta años de historia contemporánea. Pintura, poesía, teatro, cine, danza y música latinoamericanos fueron impactados a finales de los años sesenta del siglo XX por una turbación política basada en el voluntarismo de la Revolución Cubana, la Teoría de la Dependencia y la derrota de los primeros focos guerrilleros en el continente. Así, el nuevo cancionero uruguayo o la Nueva Canción chilena, por citar dos casos emblemáticos, respondieron a prácticas de expansión de mensajes cuyo fin era consolidar propuestas concretas de cambio social, mientras que la canción nueva en El Salvador y Guatemala sirvió en la instrucción militar de la insurgencia.

La estrategia de proyección del régimen castrista –en la cual la música de la Nueva Trova jugó un papel fundamental– logró influenciar a las masas juveniles de clase media del continente, como no lo hizo el respaldo de armas y recursos económicos a los montoneros comunistas. A la entrada de la década de los setenta se produjo en Venezuela la recepción del espíritu del Mayo Francés, en lo que fue un segundo impulso del paradigma radical. La derrota de la lucha armada, por la cual la izquierda nacional quiso tomar el poder, llevó a la polarización entre sectores enfrentados sobre las vías a tomar para continuar su oposición al proyecto democrático liberal. En 1969 se proclamó la Renovación Universitaria envuelta en las consignas del poder joven, y en 1970 el Congreso Cultural de Cabimas fue la propuesta con la cual el arte contestatario tomó esa paupérrima localidad situada frente al Lago de Maracaibo y sus torres petroleras para mostrar las incoherencias del desarrollo en nuestros países. En ese contexto, las canciones revolucionarias ya eran expresión desafiante en pasillos, cafetines y actos en la Universidad Central de Venezuela (UCV), así como en tomas de barrios y concentraciones convocadas por agrupaciones políticas en Caracas.

Puede tomarse como su fecha inaugural el año 1967 cuando se grabaron los primeros registros por *artistas comprometidos*, y aun cuando la canción protesta o nueva canción venezolana no surgió como herramienta

instrumentada por los sectores socialistas del país, es indudable su filiación e identidad con sus propuestas. Los dos primeros discos de Alí Primera fueron producidos por el Partido Comunista (PCV) –con presentación del líder Héctor Mujica, en uno de ellos–, sin embargo, no puede decirse lo mismo para el caso de Soledad Bravo o Los Guaraguaos, en los cuales canto y compromiso se iniciaron de forma diversa, obedeciendo a pulsiones personales o como grupo de entretenimiento para complacencia de universitarios y conciencias críticas. Nos preguntamos: ¿cómo se inscribió el canto de Gloria Martín en los planteamientos de la izquierda venezolana de inicios de los setenta?, ¿cuál fue su propuesta estético-política?, ¿cuáles fueron las características de militancia y actuación en apoyo de las formulaciones de cambio social? Estas páginas pretenden responder a estas interrogantes.

Para acercarnos a la evolución de la Nueva Canción como fenómeno artístico-político son fuentes indispensables trabajos como los de Méri Franco-Lao (*¡Basta! Canciones de testimonio y rebeldía de América Latina,* 1967), Carlos Piñeiro Loredo ("Música y Liberación", 1973), Fernando Reyes Matta ("Veinte azarosos años de búsquedas y compromisos. Nueva Canción Latinoamericana", 1987), Pedro de la Hoz ("Nueva Canción Treintañera", 1997) y Juan José Guerrero Pérez (*La Canción protesta latinoamericana y la Teología de la liberación*, 2005), entre otras contribuciones. Para el caso venezolano podemos nombrar los trabajos de Gloria Martín (*El perfume de una época*, 1998), Darwin Cañas (*La Nueva Canción en Venezuela. La Canción Protesta como registro histórico. 1967-1985*, 2010) y María Angelina Castillo Borgo (*El verbo insurgente. La canción y los movimientos político-sociales en Venezuela 1960-1975*, 2011). Corpus cuyas características generales son las de ser intentos inorgánicos de definición, justificación y exaltación del fenómeno, recuentos anecdóticos de hechos puntuales, presentaciones de datos biográficos de principales exponentes y pinceladas de los rasgos de evolución. Ante este panorama y para ampliar en la temática, se hace necesaria entonces la revisión de importantes colecciones bibliohemerográficas, afincando el análisis y la reflexión en el amplio repertorio de los exponentes de ese canto en los distintos países de la región.

Nuestro trabajo se orienta al establecimiento de las características del tránsito vital de Gloria Martín en su hacer como compositora e intérprete ligada al movimiento de la Nueva Canción. Pretendemos aportar desde el conocimiento simbólico y discurso político de la llamada Canción Protesta, a través de una de sus principales exponentes, tratando de establecer los nodos de constitución de una identidad militante. Partiendo de la reconstrucción y el análisis, de la compilación y el examen crítico de la música

de esta cantora, se atiende a la oferta de sentido que la izquierda radical venezolana dirigió a sus seguidores y simpatizantes en la década del setenta del siglo XX. En esta tarea, el acceso a materiales discográficos originales se convirtió en la principal limitación de nuestra labor, ya que los mismos apenas se pueden localizar en internet, pero sin ofrecer información sobre las grabaciones originales. Completan nuestra base probatoria la revisión del diario El Nacional correspondiente al periodo 1970-1992, otros textos hemerográficos y bibliográficos, y testimonios personales oportunamente indicados. Emplearemos a lo largo del texto fragmentos de composiciones de Gloria Martín que ilustren al lector en su propuesta. Se considera este trabajo un primer aporte en la valoración de la trayectoria de la artista y la exposición de ideas abiertas a la discusión.

2. Utopía y música. La canción y la cantante como arma de la revolución

He aquí un país donde al jilguero se lo comió el dinero./ He aquí un país tiro de gracia, llamado democracia./ He aquí el país donde un amigo te vende al enemigo./ He aquí el país de no muy lejos y políticos viejos./ Este país de canastas y tés,/ de dispare primero, averigüe después. / Este turpial que me duele por dentro, moviendo inútilmente sus alas de cemento./ Este país que todos respiramos y que si nos unimos lo salvamos,/ y que si nos unimos lo salvamos./…
(Martín, 1974b: 1)

El estatuto del cantor comprometido o del compromiso del cantor con las luchas revolucionarias de los pueblos de América Latina parece haber quedado establecido en las diversas discusiones promovidas por la institución cultural cubana Casa de las Américas entre 1967 y 1977. En esas reuniones se perfiló el arquetipo de un artista que se debía insertar en los procesos de liberación marcados por el socialismo, cuestionando el colonialismo cultural y la penetración imperialista norteamericana. Tales propuestas proclamaban una ética en la cual se unían el compromiso de militancia política con la expresión transformadora y revolucionaria. El cantor debía consustanciarse con su clase social, y esa clase no podía ser otra sino la de los trabajadores del campo y la ciudad; asimismo, debía producir un arte que se hundiera en la identidad y valores populares, develando los manejos del poder contra los oprimidos. La canción se ideaba como un arma para la acción libertaria (Ossorio, 1967: 139-143; Casa de las Américas, 1967: 44-46; Loredo Piñeiro, 1973: 116-121).

El cantor era concebido entonces como ser un portador de ideas, conceptos y valores que integraran programas políticos, cuyos principales componentes debían ser: 1. Rechazo a las situaciones de sojuzgamiento y explotación de sectores subalternos; 2. Antimperialismo como fundamento de acción; 3. Crítica sostenida a los medios de comunicación, considerados mecanismos alienantes dirigidos a mantener lazos de sumisión; 4. Apoyo a la Revolución Cubana, modelo del proceso transformador de nuestros países en su camino hacia la equidad y la justicia social; y 5. Reivindicación de gestas y personajes de las luchas de liberación, como Simón Bolívar, Juana Azurduy, Emiliano Zapata, José Artigas, Camilo Torres o Ernesto Guevara.

En aras de esta visión del cantor y su razón de ser, evocación, lamento, arenga y exaltación fueron las bases de un discurso emocional, que pretendía promover la participación y la lucha combatiente en las organizaciones populares. Ese discurso emocional se sirvió de melodías y letras que trataron de conectar a los receptores con la denuncia de problemáticas odiosas, así como con la necesidad de resolución de esos conflictos.

Perteneciente a una familia española de holgados recursos económicos, emigrada a Venezuela en los albores de la dictadura perejimenista (1950-1958), ante el abandono del padre, Gloria Martín tuvo que encarar el mantenimiento de los suyos con trabajos secretariales y asumir el traslado desde un sector acomodado a otro popular del este caraqueño. Fue partícipe de la bohemia citadina de los años sesenta en la mítica zona de Sabana Grande, rondada por poetas, *hippies*, políticos, pintores, músicos y estudiantes. Tiempo de la librería Cruz del Sur, de El Viñedo, la emergencia y auge del Teatro Universitario de Nicolás Curiel, Julio Riera y otros (Cordero en Tirso, 2008: 8-10).

> Conjugó su vida como un verbo,/ su primer acto de amor lo hizo en latín./ Y buscando el principio de las cosas, llegó al fin, llegó al hombre, llegó al fin./ Se hizo un verso a la medida. / Navegó por cualquier mar./ Marinero de la noche, pescador de libertad./ Estudió su vida de estudiante,/ trabajando el trabajo de vivir,/ y pensando nacieron sus ojeras… (Martín, 1970/1971: 1)

Al contrario de la que el tiempo consagraría como figura emblemática y representativa de la nueva canción o canción protesta, Gloria Martín se inició en la composición para cantantes del circuito comercial como Mirla Castellanos, Raquel Castaños, Charito o Charlie Robles. A inicios de los años setenta participó en los programas del reconocido animador Renny Ottolina con cánticos como "Dónde quedó tu primavera", "Juan", "Lo

nuestro es cantar", "Si, si, no, no", o "Hay un río entre nosotros" (Cordero en Tirso, 2008: 11) De uno de sus primeros discos, *Gloria Martín Volumen II*, señalaba el musicólogo Roberto Todd en la revista Imagen, órgano del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes:

> Las polémicas sobre si es válido atacar al Sistema utilizando los métodos del Sistema, se van a reactivar con la aparición del disco de Gloria Martín. (…) Pero no es que el disco de Gloria posea sólo tal valor relativo. Sus canciones, enmarcadas dentro del ya clásico estilo de Joan Manuel Serrat, satisfacen por su calidad al público exigente. La capacidad de Gloria para hacer buenas letras, asomada desde sus primeras canciones, alcanza un alto grado de madurez en "El hombre aquel" (dedicada al Che), "Ciudad Universitaria", "ABC, ABC" y en el resto del repertorio, que basta para ubicarla como primera letrista de Venezuela". (Todd, 1971: 14)

Tiempos de irreverencia y radicalidad, tiempos en los cuales la protesta estaba de moda, donde la contracultura comenzaba a ser tomada por la industria y transformada en producto, lo cual explica la difusión de aquellos temas por la transmisión estelar del canal Radio Caracas Televisión. Años de auge de festivales nacionales e internacionales de la canción, Gloria Martín participó en ellos con voz propia o a través de intérpretes. Para 1969 –refiere su amigo, el psiquiatra y profesor universitario Rafael Cordero– sus composiciones "Me hace falta" y "Ahora" –ganadoras del *Festival Internacional de la Canción de Caracas*– fueron ampliamente difundidas en las radios venezolanas en las voces de Raquel Castaños y Charito. También logró reconocimiento en festivales de la canción en Buenos Aires y Miami. Ese mismo año obtuvo los premios de la farándula nacional Rafael Guinand y Guaicaipuro de Oro como compositora y revelación del año (Cordero en Tirso, 2008: 11). Para enero de 1970 fue la invitada nacional en las presentaciones en el Hotel Caracas Hilton del cantante norteamericano Stevie Wonder (El Nacional, 1970: A-7).

En 1970 participó por encargo de Radio Caracas Televisión en el Festival de Río de Janeiro, con el tema "Canción para no cantar", teniendo el apoyo de figuras como Hernán Pérez Belisario (Fletcher, 1970: 16). "¡Yo no soy cantante de protesta!", rechazaba el rótulo –tal como lo señalaron otros exponentes venezolanos– ante el periodista que la entrevistó sobre su participación en ese evento, indicando que las suyas eran *canciones verdad*, *canciones anticostumbre* o *canciones de amor*. El periodista refiere que sus temas "Bachilleres y "Tengo una guitarra herida" levantaban contradictorias

opiniones y eran copiosamente transmitidas a través de la radio (El Nacional, 1970: A-11). Para un periódico de aquella época declaró:

> No me considero una cantante de protesta. Yo le canto a todo lo que tiene que ver con el ser humano; le canto al amor porque me fascina, le canto a los problemas que me golpean en el rostro. (…) Pienso que cada quien puede utilizar lo que tenga para tratar de cambiar las cosas del mundo en que vivimos, te diré que lo único que tengo es mi guitarra por eso la considero mi fusil en el momento de combatir. (S/a. en Tirso, 2008: 76)

Cantante y compositora reconocida en el pequeño circuito comercial caraqueño, Gloria Martín grabó sus primeros discos con los sellos Velvet y Philips con títulos como *Así que fácil es* y *Gloria Martín Volumen II* entre 1969 y 1971. El segundo trabajo contiene temas como "Mi dulce amigo", "Amén, amén", "ABC, ABC", "Ciudad Universitaria" y "Bachilleres" (Cordero en Tirso, 2008: 14-15; Martín, 1998: 186). Fueron sus arreglistas y acompañantes por entonces destacados músicos como Chuchito Sanoja, Alí Agüero, Lucho González, Luiz Eca, Horacio Malviciso, *La fe perdida* o Julio Anidez, con quienes grabó en el estudio La Discoteca (Todd, 1971: 14; Cordero, 2008: 15 y 16; Agüero, 2013).

> Bachilleres del mundo, ciudadanos sin patria./ Aprendices de todo,/ diccionarios sin páginas./ Bachilleres de vino, ciudadanos del alba./ Con los libros cerrados se cerró nuestra infancia./ Don Bachiller, Don Bachiller,/ ahora la vida tienes que aprender./ Don Bachiller, Don Bachiller,/ nunca el mañana vuelve hacia el ayer… / Don Bachiller, Don Bachiller,/ bastantes hijos le dio a su mujer./ Don Bachiller, Don Bachiller, ya es un perfecto y un feliz burgués… (Martín, 1970/1971: 5)

Sus canciones manifiestan la desazón generacional, inconformismo y crítica. Si bien el primero de sus trabajos discográficos se inscribe en su labor de esos años para el circuito comercial, y apenas dos de sus temas pueden catalogarse dentro de la *canción nueva* –"Así que fácil es" y "Juan" –, en el segundo hurga en los elementos de la contracultura epocal: exaltación del espíritu crítico, ideas libertarias e ímpetu de la juventud; alerta ante la asimilación y aniquilamiento de los sueños de cambio; burla y rechazo de los cánones sociales. Sus temas a íconos como el Che Guevara o la Ciudad Universitaria de Caracas le ganarían especial aceptación en los sectores de izquierda. Como han apuntado algunos testimonios, esas canciones eran difundidas a través de las emisoras radiales del país y tenían un público re-

ceptor en una juventud influenciada por el paradigma radical del momento. Difícil es localizar datos sobre cantidad de discos vendidos, ventas de boletos de conciertos o ubicación en las mediciones radiales.

Ahora bien, ¿quiénes eran los consumidores de esas canciones?, ¿era una canción accesible a obreros y campesinos, a los habitantes marginales de las ciudades? Los controles de medición publicados en algunos diarios, aunque no completos ni constantes, pueden asistirnos en la comprensión de la recepción de esos mensajes. Un documento aislado, la ficha de la emisora YVRM Radio de noviembre de 1973 –obtenida a través del perfil del músico Chile Veloz en la red social Facebook– ubica el tema "Pero no lo sabía" de Gloria Martín en el primer lugar de sintonía, por encima de temas de intérpretes de moda del circuito comercial como Henry Stephen, Trino Mora o Edgar Alexander (Veloz, 2013). Las tramas narrativas de sus temas conformaban identidades en un ambiente marcado por la protesta, en una Venezuela que sin embargo vivía uno de sus mejores momentos económicos gracias a los ingentes recursos petroleros, que convertían al país en objetivo de giras frecuentes de exponentes como Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Facundo Cabral, Joan Manuel Serrat, Carlos Puebla, Silvio Rodríguez o Pablo Milanés.

Al mismo tiempo que se presentaba en El Show de Renny y en la boîte del Hotel Obelisco de Barquisimeto, también Gloria Martín lo hacía en el Aula Magna de la Universidad Central o en el Ateneo de Caracas, espacios de la izquierda radical y moderada del país. El sarcasmo, la antipoesía y la deconstrucción marcan muchos de los temas de interpretación propia de esos años, los cuales aún se pueden rastrear como parte de su mitología y automitología.

> Seguí participando en festivales muy convencionales por entonces, logrando una serie de premios, nominaciones, siempre representando a Venezuela. Más tarde fui acercándome un poco más a lo que es y debe ser la raíz de todo escritor, de todo compositor y de todo cantante: el pueblo. Y actualmente mi carrera pretende ser –no lo es todavía–, la expresión directa, honesta, de lo que quiere la juventud venezolana, de lo que sueña y de aquello por lo que lucha. (…) Creo que entre el artista y el tiempo que vive tiene que existir una comunicación total. (…) Pienso, que el canto debe ser la expresión de su tiempo, la expresión de su pueblo, y colaborar en la medida en que pueda a la elevación del nivel cultural de ese pueblo, y de todos nuestros pueblos, de todo el continente latinoamericano. (Instituto venezolano-cubano de la amistad, 1973: 13)

Hito de su carrera fue la polémica a cámara abierta con Renny Ottolina por la canción "Bachilleres", que le valió la rescisión del contrato en televisión (*Ibíd*: 15; Chacín, 1992: B-Farándula). Gloria Martín inició entonces programas en Radio Capital, faceta de su labor que apenas se ha valorado, aunque mantuvo durante muchos años espacios como ese. A pesar de cierta reacción de intolerancia en los medios por sus posturas políticas, en ese tiempo participó en el montaje Venezuela Heroica, junto al pintor y caricaturista Pedro León Zapata y el actor Asdrúbal Meléndez en el Ateneo de Caracas, a decir de Rafael Cordero: "…siempre espacio dispuesto para recibir sin condiciones a los verdaderos creadores" (Cordero en Tirso, 2008: 16).

Otro momento fundamental en la trayectoria artística de Gloria Martín fueron sus presentaciones en República Dominicana y las repercusiones que le trajeron. En una presentación de 1972 en la Universidad de Santo Domingo interpretó el tema "Sagrario abierto", dedicado a Sagrario Díaz Santiago, joven asesinada en el allanamiento a esa casa de estudios, lo que le valió orden de expulsión y prohibición de entrada al país (Instituto venezolano-cubano de la amistad, 1973: 15; Zapata, 1973: B; Martín, 1998: 39). Ese año grabó para el sello Philips *En Concierto*, recogiendo canciones y poemas de un recital en Caracas.

> Sagrario se llamó aquí y en mi tierra de otra forma./ Pero todas fueron muertas por la misma mano de obra. /Cómo se llaman los hombres que matan a las palomas./ Dónde está tu juventud, Sagrario que no distingo/ ¿Quién ha apagado la luz en todo Santo Domingo?/… ¿Cómo se llaman los hombres que mataron a Livia?/ ¿Cómo se llaman los hombres que mataron a Fabricio?/ ¿Cómo se llaman los hombres que mataron a Guevara?/ ¿Cómo se llaman los hombres que mataron a Valmore... (Martín, 1972: 7)

En 1974 grabó el disco *Mi riqueza es la alegría*, también para Philips, que incluye entre otros temas "La copla no estaba en mí", "Nana guerrillera", "Viejo reloj", "Sub-América", "Cuanto trabajo" y "La soledad de María", donde quedan plasmados temas como el compromiso del cantor, la historia de dominio y explotación de América Latina, la necesidad de unidad continental, junto a la reivindicación de la mujer y la detracción de la sociedad de consumo. De ese disco es el tema "País cultural", en el cual canta Gloria Martín:

> Porque en ese país cultivaban las artes como en todas las partes/ Y para cultivarlas ese país tenía/ cuarenta ciudadanos y dos mil policías./ Era un país hermoso, tranquilo y oloroso. / De vez en cuando hacían una gran

> empanada y luego repartían,/ *empa* para el prefecto, y para el pueblo *nada*./ Todo estaba perfecto./ Un día y otro día, y ese país crecía por la gracia de Dios y de la CIA./ Tenían un pintor, honorable señor, con bigotes y todo./ Y un músico,/ un teórico,/ y un marico./ El marico entre moderno y clásico./ El pintor, el pintor era cubista/ y publicó un manifiesto donde explicaba que esto,/ es decir, lo de cubista/ no era ser partidario de la Cuba comunista./ El pintor tenía una musa made in USA por supuesto… (Martín, 1974a: 5)

Paralelamente a esta actividad como cantora, Martín, como militante partidista, trabajó incansablemente en la década de los setenta en los comités de solidaridad con los presos políticos, y especialmente en el Comité de Defensa de los Derechos Humanos y Comité Unitario Pro Amnistía (CUPA), en jornadas a favor de los detenidos en el Cuartel San Carlos y otros presidios del país. Allí afianzó amistad con combatientes políticos y exguerrilleros como Richard Izarra, Diego Salazar, Alí Rodríguez Araque y Nery Carrillo. De esa experiencia surgirían temas como "De dignidad se trata" y "Bandoleros" (Salazar, 1975: 319; Cordero en Tirso, 2008: 17-19).

> Este es un canto de adentro cantado por los de afuera./ Este es un canto de todos, o al menos eso debiera./ Porque debieran sentirlo grandes, chicos y medianos./ Porque son nuestros los presos,/ porque son venezolanos./ Es más,/ y si no lo son,/ igual son nuestros hermanos,/ que si los presos son presos,/ antes son seres humanos…/ Canto a la Cárcel Modelo que en huelga de hambre está,/ atardeceres heridos por la Guardia Nacional./ Canto a San Juan de los Morros, a Los Teques, al San Carlos./ A San Cristóbal, Trujillo, a La Pica, Maracaibo./ Que si mi canto es de luz, tal vez le pueda llegar/ en relámpago al hermano en Tocuyito y Cocoyar./ La verdad que no es asunto de edad,/ de dignidad se trata./ Sí, de dignidad. / El hombre es trigo caliente, golondrina y campanario,/ todo hombre es inocente si no prueban lo contrario,/ que estoy apretando al sol para hacerme solidario/ en cambiar este sistema policial-penitenciario… (Martín, 1974b: 2)

Fueron años de un compromiso político más radical para la cantora, en los cuales fue cofundadora del movimiento político Ruptura, junto a combatientes que venían de la derrota guerrillera como Argelia Melet, Francisco Prada, Klever Ramírez y Ramón Morales Rossi. Ruptura era el brazo legal del Partido de la Revolución Venezolana-Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (PRV-FALN), organización que había sostenido la lucha armada en Venezuela desde la segunda mitad de los años sesenta, luego del abandono de esa vía por el PCV (Heydra, 1982: 236; Cordero

en Tirso, 2008: 19). El PRV-Ruptura formulaba por entonces la tesis de la Tercera Vía o Nueva Civilización contra las ambiciones hegemónicas de los Estados Unidos, pero también de la Unión Soviética. Se dividía en un brazo legal con el nombre de Ruptura, y otro ilegal con la denominación PRV, pero era de conocimiento general que sus integrantes eran los mismos. De 1982 es el escrito de Gloria Martín, "Nueva civilización y cultura" para la revista Ruptura Continental, donde expone ideas sobre el papel del arte en una nueva propuesta política de la izquierda venezolana (Morales Rossi, 2014: 559-573).

> Esa nueva cultura tras de la que andamos, si bien puede cambiar sus formas expresivas, tiene que conservar y saber nombrar el largo conflicto del hombre en la búsqueda de su felicidad. Proceso que no se consume ni concluye porque cambien las características de la lucha social. Esa nueva cultura (la de la diversidad, la cultura de "las culturas"), su arte, y toda (sic) las demás expresiones culturales que componen el proceso transformador del mundo por el hombre, no puede callar BAJO EL RUIDO DE LAS ARMAS (desviación militarista), ni bajo un mal entendido SILENCIO DE LO COTIDIANO (desviación pacificada). Crear, en todos los tiempos y terrenos, en todas las circunstancias; crear es inventar. Sí, ya hemos hecho nuestro el pensamiento de Simón Rodríguez "o inventamos, o erramos". Pero ¿lo hemos hecho nuestro? (Martín en Morales Rossi, s/f: 560)

El PRV-Ruptura propugnaba para 1971 –cuando celebraba el quinto aniversario de la primera nominación– desestabilizar el proyecto democrático liberal a través de la acción basada en la lucha de clases y la violencia armada. En un extenso material publicado en su órgano de difusión titulado *Fuego* rechazaba las opciones de *la izquierda reformista*, señalando que se avanzaba hacia una etapa en la cual los obreros tomarían la vanguardia de las clases empobrecidas y explotadas, cambiando el rumbo del combate por la liberación nacional y el socialismo. En una de sus últimas reuniones de aquel año, el Buró Político y la Comandancia Nacional de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional analizaron la situación que a su juicio confrontaba el movimiento revolucionario venezolano, señalando entre sus conclusiones que: "La clase obrera, los campesinos, los marginados y la clase media empobrecida se mantienen bajo la influencia ideológica y orgánica de la ideología reformista" (S/a., 1971: 23). Para noviembre de 1979, Douglas Bravo, su máximo dirigente, se incorporó a la vida política legal en un acto en la ciudad de Coro, al occidente de Venezuela, donde Gloria Martín entonó sus canciones (Momento, 1979: 6); cuatro años después seguía en

su labor conspirativa y se le ubica en reuniones en *la ciudad estudiantil* de Mérida con los hermanos Chávez Frías (Garrido, 2002: 25).

Este compromiso militante de la cantora se hizo patente en el disco de 1974 titulado *Para este país*, el cual incluyó temas como "Bandoleros", "De dignidad se trata", "Romanza del gorila" o "Carrizo desesperado". El canto es allí gesta de Camilo Torres, reclamo por el Canal de Panamá, burla a Pinochet, tributo a la resistencia al franquismo, grito de dolor por la situación de las cárceles venezolanas, exaltación de la guerrilla, sátira de la dirigencia sindical, reconocimiento de la cantoría venezolana.

La de los setenta fue también para Martín una década de conciertos en las principales ciudades de Venezuela junto a Alí Primera y Lilia Vera, pero también con Joan Manuel Serrat y Mercedes Sosa. En 1974 fue la figura venezolana en el concierto de la cantante norteamericana de *folk* Joan Báez, producido por María Gómez y celebrado en el Estadio Universitario de Caracas (Gómez, 2019). Gloria Martín dedicó ese recital a los exiliados chilenos, a los presos políticos del país, a los damnificados y a los estudiantes de veterinaria de la UCV, por entonces en huelga por reclamos no atendidos (El Nacional, 1974: B-16). La periodista Edith Guzmán, destacada en su apoyo a la nueva canción según la propia cantora, criticó su actuación en aquella presentación en estos términos:

> Gloria Martín es una artista de talento, sus canciones, además del contenido social que encierran, son realmente hermosas, por eso me extrañó su agresividad del domingo último cuando actuó al lado de Joan Báez. Me parece que no había necesidad de perder la perspectiva atacando al Presidente de la República en esa forma, ni mucho menos a los policías. Al margen de las críticas que se puedan hacer a ese cuerpo de seguridad, no hay que olvidar que los policías son gente del pueblo, no son ni mucho menos extracto de la burguesía. En todo caso son productos de un sistema al cual si podría atacarse cuando no se está de acuerdo. Creo, sinceramente, que Gloria se fue de bruces, pero afortunadamente, aquí no pasa nada cuando se falta el respeto al Primer Magistrado de la Nación. En España, en Cuba, en Haití o en Rusia, Gloria ni siquiera hubiese subido al escenario. (Guzmán, 1974: B-15)

Se presentó también con Mercedes Sosa en 1978 en la Maestranza de Maracay y en el Estadio Luis Aparicio de Maracaibo, así como en la Plaza de Toros de Mérida, incluyendo en esa actuación a Joan Manuel Serrat y a Lilia Vera. El encuentro quedó grabado en el trabajo de Freddy Siso *Algunos cantantes, algunas canciones*, donde podemos ver a los cuatro artistas

conversando a cámara sobre su labor desde el jardín del Hotel Prado Río. De ese tiempo data también el disco a dúo con Mercedes Sosa titulado *Si se calla el cantor* (Philips, 1973), lo que nos hace extrañar que al momento de pensar en el artista venezolano invitado para participar en *Cantora*, la producción de despedida de la argentina –máxima expresión musical de la izquierda latinoamericana– no se pensara en Gloria Martín sino en Franco De Vita, hoy destacado crítico del régimen chavista (Sosa, 2009: 11).

> Compañero, compañero del campo y la ciudad, soy la voz del guerrillero que te viene a despertar, soy la voz del guerrillero novio de la libertad/ La línea justa es luchar hasta vencer,/ La línea justa es luchar hasta vencer.../ Dice la Constitución: los venezolanos tienen el deber de honrar y defender la patria, y las compañías extranjeras saquean impunemente las riquezas nacionales;/ Dice la Constitución: el derecho a la vida es inviolable,/ y el ejército y la DIGEPOL fusilan con toda impunidad;/ Dice la Constitución: la libertad y la seguridad son inviolables,/ y varios centenares de presos se hacinan en las cárceles… (Martín, 1976)

Representaciones de un Estado opresor y totalitario, imágenes que buscaban la reacción del público ante la injusticia. Construcción decantada, exigencia poética y musical, crítica social, consigna y panfleto, también ironía, desenfado, crudo sarcasmo, verso fácil y de escasa exigencia, se unen en sus canciones. Experimentación y búsqueda musical, influencias de acordes contemporáneos, de la balada comercial, blues, bossa nova, folk o country. Sin embargo, la ética del cantor comprometido se impone sobre la estética del arte de cantar, que se expresó sucintamente en la *Cantata a Fabricio Ojeda* grabada en 1976, donde la acompañaron Belinda Vivas, Santiago Villar, Edgar Ojeda, Grupo Urupagua y Grupo Cultural Propatria, además de otros miembros del Frente Cultural del Movimiento Político Ruptura, considerado por los cuerpos de seguridad venezolanos –al igual que los comités de derechos humanos o los actos de *la canción solidaria*– como parte de las tantas *fachadas semilegales* de la subversión marxista en su política de *viraje táctico* y *trabajo organizativo de masas* (Martín, 1998: 39; Bango Stagel, S/a: 1-14, 45, 91-95, 152-153).

En la *Cantata a Fabricio Ojeda* se entremezclan gestas, heroicidades, nostalgias de montañas irredentas e ideales nobles de transformación y justicia. Años de militancias radicales y persecución a una disidencia que no creía en la democracia instituida, régimen que sin embargo dejaba resquicios para que se le cuestionara como Gloria Martín lo hacía patrocinada

por el Consejo Nacional de la Cultura, Fundarte o La Vivienda, entidad de ahorro y préstamo. En la evocación de ese tiempo quedó anclada su figura.

> La vi quedarse sola, /de par en par abierta/ la puerta de los años./ La vi saberse bella,/ la vi quedarse sola/ con cuatro hijos a cuestas./ La vi doblar despacio /su soledad derecha./ La vi meter el hombro/ sin bajar la cabeza,/ y colocar sudores/ por nombres y por fechas./ Cuanto trabajo para una mujer saber/ quedarse sola y envejecer…/ La vi quemar el agua,/ la vi mojar el fuego,/ le vi crecer las manos velando nuestros sueños. / Mi madre fue mi padre, mi voz y mi alimento. (Martín, 1973/1974: 7)

A inicios de 1976 fue allanada su residencia y detenida la cantautora por agentes de la Dirección Sectorial de Inteligencia Policial (DISIP) como parte de las averiguaciones por el secuestro del industrial norteamericano William Frank Niehous, hecho realizado por integrantes y exintegrantes de grupos de orientación marxista como PRV-Ruptura, Bandera Roja y Organización de Revolucionarios, en cuyo proceso fue aprehendido también uno de los líderes de la Liga Socialista, resultando asesinado (El Nacional, 1976: D-15). De esos sucesos surgió su tema "Tonada a Jorge Rodríguez". Luego se desempeñó como secretaria de Cultura y subsecretaria general del Sindicato de Radio y Televisión de Venezuela. En 1979 –según su propia versión– se distanció de PRV- Ruptura aunque siguió escribiendo en su revista pero manteniéndose sin militancia desde entonces (Martín, 1998: 39).

Ya en la década de los ochenta, Martín estrenó su ballet-drama *Manuela*, el cual tuvo al frente a Zhandra Rodríguez, música de Aldemaro Romero, dirección de Ibrahim Guerra y producción de Carlos Jiménez, siendo montado bajo los auspicios de la Presidencia de la República, el Consejo Nacional de la Cultura y el Ateneo de Caracas, con motivo del bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar (Martín,1983). De ese ballet-drama producido en 1983 es el siguiente fragmento:

> En el cuartel general y en el estado mayor el más hermoso oficial le sirve al Libertador, /¡Ay Manuela, coronela,/ ¡Ay Manuela coronela,/ horror de la aristocracia / y luz de la soldadera!/ Tiene forma de mujer y vocación de bandera,/ para en el viento crecer como guía y compañera./ ¡Ay Manuela coronela,/ ay Manuela, coronela,/ horror de la aristocracia/ y luz de la soldadera! (Martín, 1983: s/p)

En 1985 Gloria Martín publicó su poemario *Versos de un o sea no pacífico*, el cual tiene notas de presentación de los escritores José Balza, Rafael Cadenas e Isaac Chocrón.

> Uno se pone a ver y era imposible/ era imposible andarse por las ramas/ era imposible desprender la cosa,/ el hecho, la palabra./ Era imposible y nuestro aquel desplante/ era ese tiempo de que todo o nada/ tomamos por los cachos las preguntas/ y luego fueron nuestros los fantasmas./ Uno se pone a ver y era imposible/ por eso el Chino amaneció de bala./ por eso aquel agite/ entre pecho y espalda. (Martín, 1985: 15)

Balza –uno de nuestros mejores novelistas–, señala en su nota de presentación:

> Entre nosotros, nadie –ligado a la música, a la comprensión política, a la inquietud por América– dejó de ver en escena a Gloria Martín: una bella mujer, de ojos color como fieras, cantando, fustigando, interviniendo en el corazón del oyente. Suyos son ocho discos de larga duración; numerosas canciones inolvidables y una deslumbrante trayectoria (entre 1968 y 1972) en los festivales internacionales de México, Caracas, Miami, Barcelona, Buenos Aires. Había nacido en Madrid; el azar la trajo a Venezuela desde los cuatro años, y por amorosa elección se quedó entre nosotros. España es para ella, sin embargo, "una raíz en el aire". Hoy Gloria Martín parece apartada de su guitarra; pero tanto su vida como la de muchos oyentes, guardan memorables melodías y penetrantes imágenes de sus canciones sobre la amistad, el desconsuelo, el compromiso. (Balza en Martín, 1985: 9)

Mención aparte merece el acercamiento entre Gloria Martín y Alí Primera. Para mediados de los setenta se había dado el encuentro con quien sería amigo y compañero de innumerables travesías, los cantores unieron visiones, razones y proyectos en la Cooperativa Cigarrón fundada entre 1973-74, y a partir de 1981 en conciertos de unidad por reivindicaciones populares y programas políticos. Liderados por Alí Primera convergerían, además de Gloria Martín, entre otros, Lilia Vera, Los Guaraguaos, Grupo Ahora, Grupo Cultural Propatria, José Montecano, Grupo Quena, José Laya, Gordo Páez, Goyito Yépez, Carota, ñema y tajá, Tilo Clara, Rafael Salazar, Grupo Benteallá, Grupo Madera y la Chiche Manaure, en lo que pretendió ser la unidad del movimiento de la Nueva Canción en Venezuela (Marroquí y Castillo, 2008: 21, 25, 194). De esa experiencia se reeditarían algunos de sus discos, y se grabó en 1977 *La ternura al viento*, que recoge varios de sus

temas enriqueciéndolos musicalmente, como "Cuanto trabajo", "Volverán", "Coplas de la pistola" o "Sub América- Palabras tomadas a Víctor Valera Mora". Esas canciones tienen como denominador común la evocación y nostalgia de la guerrilla venezolana y sus mártires, el cuestionamiento a la represión y la tortura desarrollada por los cuerpos de seguridad, la unión entre la resistencia de los indígenas a la conquista y la lucha armada de los años sesenta, proclamas de la situación del movimiento revolucionario, junto a canciones al amor y a la madre.

> Sabemos que no estamos para bromas./ Que ellos están en crisis y nosotros/ apenas levantando la cabeza./ Sabemos que hay dos partes en el mundo./ Y cinco continentes más dos partes./ Y que hemos reincidido en la esperanza./ Que vamos a la calle y en la calle/ decidiremos nuestra propia suerte,/ que el parto de la historia lo alumbrará el más fuerte./ Sabemos y decimos que esta hora futuro menos cuarto es decisiva/ y que el amor es toda una estrategia. / Que hemos de dar un salto hacia la gloria y que eso lo tiene claro el enemigo…/ Decimos socialista y liberada, la patria es herejía a largo plazo/ y que es continental verso y balazo… (Martín, 1978: 6)

En la década de los años ochenta fue una consecuente partícipe y organizadora de las *canciones solidarias* convocadas por Alí Primera a favor del cerro Galicia, Paraguaná, Nicaragua o El Salvador, y siguió participando más allá de la muerte del recio cantor hasta que el Movimiento de Encapuchados de Venezuela sembró el caos en un acto de 1992, celebratorio de lo que hubieran sido los cincuenta años de quien clamara por los "Techos de cartón" (Rodríguez, 1992: 43; De León Calles, 2019).

Los últimos conciertos en los cuales actuó Gloria Martín fueron en septiembre de 1992 junto a su amigo Joan Manuel Serrat en el Teatro Teresa Carreño en Caracas. Como compositora, Gloria Martín compuso también para artistas como la brasileña radicada en México Denise Dekalafe, el venezolano Carlos Mata y los chicos puertorriqueños que sucedieron al Grupo Menudo en Proyecto M (Cordero en Tirso, 2008: 20; Martín, 1996: 83; Chacín, 1992: B-Farándula). Para 1987 fue compositora para discos de intérpretes del circuito comercial venezolano como Melissa y Pablo Manavelo, y lo volvió a ser para Mirla Castellanos. Junto a Manavelo compuso el tema "Corre la voz", promocional del grupo de cantantes Los Líderes –entre otros Kiara, Paul Gilman, Guillermo Dávila, Ricardo Montaner y Karina– de Sonorodven, sello discográfico de Venevisión, canal de televisión al que tanto criticara su fallecido *compañero del alma* Alí Primera por ser en opinión del

artista falconiano, punta de lanza de la CIA (Primera, 1982). Dice una de las estrofas de "Corre la voz" de Gloria Martín y Pablo Manavelo:

> Hay una luz en el aire, que nos mira con los brazos abiertos./ Luz de buena voluntad,/ sol nocturno que nos sale al encuentro./ Paz se llama por fuera,/ amor se llama por dentro./Corre la voz de que existe, corre la voz./ Es el tiempo de que esa luz dé a luz al hombre nuevo. / Que está en el aire, está en el tiempo, corre la voz./ Arco iris de todos los pueblos, rosa de los cuatro vientos./ Paz en la tierra, este es el tiempo, corre la voz./… (Martín y Manavelo, 1987)

Las colaboraciones con Manavelo en los discos de Mirla Castellanos y Melissa se plasmaron en temas como "Johnny, Johnny", "Mientras te olvido", "Amo este amor" y "Basta" para la cantante insignia del Miss Venezuela, y "A punto de caramelo", "Generación", "Julieta", "De que vuelan, vuelan" y "Una especie en extinción" para la rockera Melissa. Este último fue tema de la telenovela de Venevisión titulada *Y la luna también*, de César Miguel Rondón.

> Amanecer a las diez de la mañana con la sensación de estrenar el alba./ La calidez de tu aliento me acompaña,/ música de fondo, encuadre de sabanas./ Cierro los ojos de par en par/ y abro un bostezo donde cabe un beso de nunca acabar./ Cómo hicimos esta casa, que hay en esta habitación?/ Que por más que el tiempo pasa sigue oliendo a corazón./ Somos algo que otros llaman con razón una especie en extinción./ Un cuerpo a cuerpo, una nueva novedad, una exuberancia de felicidad... (Melissa. 1987: 10)

También:

> Él es la ley. En tierra de ciegos el tuerto es el rey./ Y piensa el señor que cuando te mira te hace un favor./ Pasa tu lado y de esa manera alcanza el poder. / Más no pide manos porque a él no le atrapa ninguna mujer./ Jura que está a punto de caramelo,/ jura que es la última gota de agua en el desierto,/ que estar con él es la sucursal del cielo./ Y ni quiera es un infeliz./ Pobre, / es sólo un pobre infeliz... (Melissa, 1987:1)

Las Cherrys las remozarían una década después sin mucho éxito con sensuales atuendos en Sábado Sensacional, programa maratónico de Venevisión. Son esas composiciones, evidentemente dirigidas "más hacia el deleite del escucha que a su movilización, más hacia el disfrute que hacia algún otro propósito que no fuera el de difundir, para un consumo no

problematizante, los nuevos productos discográficos" (Martín, 1998: 33). La cantora comprometida no tenía ningún problema en elaborar productos apegados a los requerimientos de la planta televisora de la Empresa Cisneros. Cuestionadora y crítica, esta etapa y estas canciones de Gloria Martín parecen no ser conocidas por la izquierda venezolana, tan apegada a un sentido de pureza y compromiso del cantor, fiel al estatuto establecido a finales de la década del sesenta. Lo que revela la hipocresía, trivialidad y maniqueísmo de ese sector de la política nacional, hoy más que nunca necesitado de una crítica y autocrítica descarnada.

Gloria Martín estudió en la Escuela de Artes de la UCV, de donde egresó en 1983 con la tesis titulada *A la izquierda de la cultura. Venezuela, proceso década 60*, realizada en coautoría con María Fernanda Madriz. Posteriormente se hizo docente de la mención Promoción Cultural, lo que la llevó a la investigación, reflexión y difusión de materiales sobre esta temática que quedaron plasmados en sus artículos para el Anuario ININCO, así como en sus libros *Metódica y melódica de la animación cultural* y *De los hechizos de Merlín, a la píldora anticognitiva. (Contribución al estudio de los campos culturales*), publicados en 1992 y 1994, respectivamente. El primero fue reeditado por la Alcaldía de Caracas, a cargo de Freddy Bernal, en 2005.

También publicó un importante trabajo sobre la Nueva Canción en Venezuela en 1998, donde hace revisión de materiales bibliohemerográficos, documentales y discográficos, recogiendo voces de principales hacedores y conhacedores bajo el título *El perfume de una época*. Con su característico tono de arrogancia, en ese trabajo pretende –desde la constatación de su declive y casi extinción para el momento– revestir a la canción protesta de expresión popular y cultural, desdibujando incoherentemente la instrumentación política que tuvo. Cursó el Doctorado en Historia de la UCV, de donde egresó en el año 2000 con la tesis *En/aguas de la historia. (Campos culturales en Venezuela: desde hidalgos y caribes, siglo XVI, hasta una Primera Dama con brujo, siglo XIX)*. Con simpatías hacia los protagonistas del golpe de Estado en Venezuela de 1992, se mantuvo a distancia del proyecto chavista, rechazando públicamente el título de *madre cantora* que algunos miembros de la cantoría de ayer y hoy han pretendieron endilgarle, para equipararla en una especie de pedestal de tribu con Alí Primera (Cordero en Tirso, 2008: 19; De León Calles, 2019). Sin embargo, sus antiguos compañeros resaltan su vinculación con el proyecto insurreccional cívico-militar:

> El Partido de la Revolución (PRV) era el agente político de la conspiración que se preparaba dirigida por Douglas, el presidente Chávez, los Comacates

> y nuestro queridísimo, por ser humano excepcional: Kleber Ramírez. No sabemos como fue la incorporación de Gloria pero su participación es indubitable. (Cordero en Tirso, 2008: 19)

En un trabajo del año 2005, "¿Repolución o revolución cultural?", Gloria Martín hace un esbozo y análisis equilibrado de los primeros años de las acciones culturales del naciente *proceso*, resaltando las propuestas y críticas adelantadas desde la Escuela de Artes (UCV) al Proyecto de Ley de Cultura, que terminó aprobándose muchos años después (Martín en Yépez Colmenares, 2005: 155-175). Cercana a los hijos del luchador político Jorge Rodríguez –destacadas figuras del régimen venezolano actual–, participó en varias oportunidades en actos de homenaje en la Asamblea Nacional y en el Cementerio General del Sur. En 2008, Alberto Tirso y Rafael Cordero, amigos y admiradores de la mujer y de su canto, publicaron el texto titulado simplemente *Gloria Martín*, testimonio entrañable de afecto y nostalgia. En septiembre de 2019 al reseñar la entrega del Premio Nacional de Cultura a intelectuales que apoyan al régimen dirigido por Nicolás Maduro, señala el diario Últimas Noticias: "…fue entregado un premio honorario a la maestra Gloria Martín, destacada cantautora y referente en la promoción cultural…" (AVN, 2019).

En temas como "Canción de alguien que no quería marcharse" y "La ciudad" expresa la cantora sentimientos que bien podían enunciar quienes rechazan la opción por ella defendida y la terrible situación que muchos venezolanos han tenido que afrontar:

> Me llevo la voz que no pueden quitarme./ Me llevo el cielo que aguanta una mirada./ Pero más nada, pero más nada./ Y me llevo el hijo que me cupo en el vientre/ hecho de tierra querida y arrugada./ Pero más nada, pero más nada./ Mucho por hacer, poco que decir./ Mucho por hacer, poco que decir./ Voy desnuda a la casa del porvenir, y amarillo es el tiempo de partir…/ Las palabras no sirven para volver… (Martín, 1972: B-3)

> Esta ciudad ya no es la misma/ que hace algún tiempo aquí mismo dejé./ Si tuve que marchar / nada supo esperar,/ mis sueños han cambiado de lugar./ En cada amigo, cuando me fui olvidé/ algo de mí/ que luego no encontré./ Creció la hierba y creció mi cuerpo/ y mis amigos crecieron sin mí./ Hoy sé que los pájaros se han ido,/ y que gente que he querido ya no está./ Largo es el camino del regreso,/ que noche a noche va haciendo el que se va./El que se va. / Esta ciudad con que me encuentro hoy no sé quién es, ni ella sabe quién soy./ Estoy sola en verdad,/ despiértate ciudad, que traigo sueños que haré realidad… (Martín, 1969: 2)

La producción discográfica de Gloria Martín está constituida por ocho *long play* grabados entre 1969 y 1978, algunos de los cuales circulan precariamente en ediciones piratas de CD. También realizó treinta discos en formato 45 y compilaciones en discos y *casettes* bajo títulos como *Cantos de Lucha de Venezuela*, *Cantores por la libertad. Gloria y Alí*, y *De Antología* (Martín, 1996: 186). Nacida en marzo de 1945 en Madrid, es una venezolana de setenta y cuatro años en un país de olvidos. Escapada de la figuración pública, vive en un ostracismo que ella misma eligió. Cultivando un prudente retiro y signada por la manía de persecución de sus copartidarios. Símbolo y canto de una época cuyos ideales fueron degradados en el país con complicidad, anuencia y participación de muchos de sus antiguos compañeros de tránsito. Hasta hace algunos años Gloria Martín intervenía cada domingo en un programa conducido por Lilia Vera en Radio Nacional de Venezuela. Cuando ese espacio salió del aire, se refugió en el silencio. Y allí parece vivir, y en la melancolía de quienes evocan aquellas canciones desgastadas.

> Siempre andaré en busca del paraíso perdido aunque se hayan derrumbado muchos de los referentes ideológicos que nuestra generación tenía. Creo que han fracasado ciertos modelos, proposiciones. Pero está claro que la infelicidad en la humanidad continúa y por lo tanto la lucha por vencerla sigue vigente. (…) No sé que tanto he cambiado, aunque hasta la luna gira y cambia, mostrando alternativamente su lado oscuro: pero lo que si siento es que el país necesita voces nuevas para interpretar las nuevas realidades, desde sus propios puntos de vista, como nos tocó hacerlo y lo hicimos en nuestra oportunidad. (Chacín, 1992: B-Farándula)

> Para que al irnos tengamos algo, vamos a hablar de esperanza. En América el octavo día se llama esperanza. (Martín, 1972: cierre)

La canción de Gloria Martín se afianza en prácticas discursivas generadas por la rebeldía de los años sesenta y en el ideario de la juventud producto de la emigración de importantes contingentes del campo a la ciudad. Las melodías de la cantautora subrayan la inconformidad con el tiempo presente, crítica de valores sociales considerados caducos, y aborrecimiento de un sistema represivo y controlador. Discurso arrogante, que al tiempo que dicta pautas cuestiona actitudes ante la vida. El otro es el alienado, el de la vida aburrida y convencional. Los ejes discursivos se orientan –en un todo de acuerdo con los constructos de la izquierda radical o moderada– al cuestionamiento del sistema y sus mecanismos culturales. La oferta de sentido se basa en la necesidad de una conciencia alerta, activismo crítico

ante los moldes sociales, los contenidos de los medios y la imposición de un modelo de hombre aculturado, sumiso y asimilado.

Esas canciones se convirtieron entonces a través de mecanismos de distribución –del sistema y del contrasistema– en vínculo de comunidades afectivas que compartían perspectivas y visiones sobre la realidad del país y lo que debería ser el futuro. Tales construcciones se forjaban desde las propuestas programáticas de grupos, movimientos y partidos de filiación marxista sin que realmente tuvieran mayor apropiación doctrinal. La música difundía ideales que la juventud compartía. El tiempo rebelaría cuanto de conservadores y tradicionales había en los anunciadores de la irreverencia, ruptura y liberación.

3. A modo de conclusión

La Nueva Canción o *canción protesta* venezolana captó a finales de década de los sesenta la atención de capas juveniles medias de la población en tanto la irreverencia, protesta, patotas y rebeldía fueron expresiones tomadas por el sistema para proyectar modelos aparentemente subversivos, pero que en realidad no cuestionaban a profundidad el orden establecido. Progresivamente aquel auge declinó y la canción protesta se convirtió en objeto de consumo para universitarios, segmento poblacional en su mayoría producto de la emigración del campo a la ciudad gracias a los beneficios de la explotación petrolera, y con capacidad de acceder al mensaje intelectual, culto y político planteado por sus intérpretes, así como a comprar sus *long plays* y *casettes*.

Esa canción –clasificada y cosificada rápidamente por los medios– devino en producto marginal en una sociedad que despertó tardíamente a los desaciertos dirigenciales de la *Gran Venezuela*. La década de los ochenta rompería aquel enclaustramiento de la canción protesta, destacándose el papel de liderazgo de Alí Primera como aglutinador de un movimiento de cantores que no tuvo el componente político marxista como eje exclusivo de actuación, actitud que logró ubicar sus temas en primeros lugares de la radiodifusión y sumar a su *canción solidaria* a exponentes del canto popular o del circuito comercial como Pío Alvarado, Luis Mariano Rivera, Simón Díaz, Morella Muñoz, Alfredo Sadel, Serenata Guayanesa o María Teresa Chacín. Lamentablemente, el deceso de Alí Primera truncó ese proyecto, y no hubo sucesión en el liderazgo para continuarlo.

La canción de Gloria Martín, como parte de aquel movimiento, tiene un carácter urbano. Al contrario de otros exponentes de la Nueva Canción venezolana, sus interpretaciones de la década de los setenta rompen con

la evocación de asuntos agrarios o campesinos, aún cuando sus temas de contenido político tienen en el pueblo al sujeto de vanguardia. Sus ritmos no son festivos, populares o celebratorios, son introspectivos, evocadores, guerreros, desafiantes y sarcásticos. Los símbolos que ofrece son los de la revolución, la lucha popular, el guerrero revolucionario, la épica del pueblo en armas, el estudiantado contestatario, el preso político, la mujer rebelde y el hombre común como sujeto del cambio. Como quedó expuesto a lo largo del texto, la propuesta de Gloria Martín apostó a la experimentación con desiguales resultados, tanto en música como en letras. En el conjunto de su producción abundan elementos ideológicos, reivindicativos y propagandísticos de la izquierda radical venezolana en la cual militó activamente. Si bien hay que recalcar que la mayoría de sus discos no fueron editados por partidos o grupos políticos, sino por sellos comerciales y grabados en estudios con los adelantos técnicos de la época en un país con recursos económicos abundantes e intercambio frecuente con los Estados Unidos.

La proposición musical de Gloria Martín pretendió subvertir un orden y radicalizar el pensar de su auditorio. Sus temas buscaban sensibilizar, al tiempo que expresar los problemas del hombre venezolano contemporáneo ante la arremetida de la sociedad capitalista. No obedecieron a un programa orgánico o sistemático, pero si al cuestionamiento que hacían los sectores radicales de la izquierda a los efectos del proyecto democrático liberal en asociación con el imperialismo en la alienación de los pueblos. Ella fue una personalidad en militancia, que aunque no buscó deliberadamente instrumentalizar su arte a los objetivos del PRV-Ruptura –movimiento al cual se adscribió–, a excepción de la *Cantata a Fabricio Ojeda*, o en algunos temas como "Informe", "Este país", "Bandoleros" o "De dignidad se trata", si compartió un credo fundamental de irreverencia ante la democracia establecida y apuesta a la acción armada. Su canción fundaba comunidades afectivas, espacios de encuentro de aquellos que tenían y profesaban un ideario común sobre valores absolutos como libertad, revolución, rebeldía, justicia y lucha. Un análisis riguroso de tal propuesta también nos revela contenidos demagógicos, panfletarios y populistas. La cantora parece haber quedado atrapada –como muchos de su generación en todo el mundo– en el discurso radical y libertario de los años sesenta, ese engendro furioso que terminó consumiendo a sus oficiantes.

Amaranta Pérez, Alí Alejandro Primera, Fabiola José, José Alejandro Delgado, Israel Colina, los grupos Iven y Surconciente, los hijos del cantor Alí Primera –que unas veces sí y otras no–, son parte de quienes han pretendido inscribirse en la continuidad de la Nueva Canción venezolana.

Sus comparecencias pueden seguirse a través de los canales del Estado que dominan el espectro de las comunicaciones del país. También en espectáculos como los organizados por los hermanos Primera en Paraguaná –financiados por el gobierno nacional– bajo el sugerente título de *Waduyucey*, encuentros urbanos o playeros marcados por los excesos, la música trap y el reaggetón. Sin embargo, sus canciones no han logrado lo que en su momento hicieron a través de los medios privados las de Lilia Vera, Gloria Martín o Alí Primera: llegar a primeros lugares de sintonía popular. Esa canción, que debería reflejar a hijos y nietos de aquellos que iniciaron la trova de finales de los años sesenta, parece decirle muy poco a los venezolanos.

¿Cuántas canciones median entre la venezolana Gloria Martín (1945) y el cubano Carlos Varela (1964)? ¿Del perfume de una época al bostezo de la espera? ¿Entre el hombre aquel y el grito mudo? ¿De la euforia de los sesenta a los sueños rotos de hoy? Los dos representan formas de enfrentar el compromiso del artista con su tiempo. Si Varela se inició cuestionando desde posiciones moderadas y adherentes el proceso cubano, hoy fustiga abiertamente un régimen burocrático, corrupto y totalitario. Por su parte, Gloria Martín se inició en los circuitos comerciales, evolucionó a la Nueva Canción y volvió a sus inicios, manteniendo sin embargo una posición política cuestionadora del sistema democrático venezolano, para adoptar el repliegue, la sinuosidad y el silencio frente a la situación actual de su país.

Si ayer el socialismo era un sueño alternativo, hoy es miedo, hambre, incertidumbre, desilusión, hastío, separación y abandono. Aquí y en las orillas del malecón habanero. Por lo cual a muchos les parecerá el rescate de esta memoria ejercicio absurdo, reconstrucción inútil, pues eso fue Gloria Martín, cantante comprometida, intelectual de izquierda, voz anunciadora del nuevo tiempo de la utopía. Sirva este texto, de ideas abiertas y discutibles, para el necesario debate sobre la Nueva Canción y las propuestas políticas de la izquierda venezolana contemporánea desde la perspectiva del análisis histórico que intenta trascender la pugna en la cual nos consumimos.

Referencias

Bibliografía

Bango Stagel, Arpad (S/a). *La subversión marxista en Venezuela*. Caracas: sde.

Garrido, A. (2002). *Testimonios de la Revolución Bolivariana*. Mérida: Ediciones del Autor.

Heydra, P. (1982). *La izquierda, una autocrítica perpetúa*. Caracas: UCV.

Martín, G. (1985). *Versos de un o sea no pacifico*. Caracas: Ediciones Lamartín.

Martín, G. (1983). *Manuela*. Caracas: Presidencia de la República y otros.

Martín, G. (1998). *El perfume de una época*. Caracas: Alfadil Ediciones-Secretaría UCV.

Morales Rossi, R. E. (Compilador) (S/F). *Documentos para la polémica. 1979-1984*. Caracas: Ediciones Rescate Siglo XX.

S/a (2007). *Historia del Partido de la Revolución Venezolana. 41 aniversario. 23 abril 1966-23 de abril 2007*. Charallave: Fundación de Estudios Políticos Argimiro Gabaldón.

Salazar, D. (1975). *Después del túnel*. Caracas: Ruptura.

Tirso, A. (Compilador) (2008). *Gloria Martín*. Mérida: Centro de Arte La Estancia-PDVSA.

Marroquí, G. y A. Castillo (Compiladores) (2008). *Alí Primera a quemarropa*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Educación Superior.

Yépez Colmenares, G. (Compilador) (2005). *Temas de Historia Contemporánea de Venezuela*. Caracas: Fondo Editorial Humanidades y Educación.

Tesis de Grado

Cañas Betancourt, D. D. (2010). *La Nueva Canción en Venezuela. La Canción protesta como registro histórico 1967-1985*. Mérida, Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Historia.

Castillo Borgo, María Angelina (2011). *El verbo insurgente. La canción y los movimientos político-sociales en Venezuela 1960-1975*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Periodismo.

Hemerografía

Casa de las Américas (1967). Encuentro de la Canción Protesta. 1967, *45* (La Habana, noviembre-diciembre).

Cañas, Darwin (2007). El perfume de la Nueva Canción. Valoración del canto de Gloria Martín. *Presente y Pasado*, 23 (Mérida, enero-junio).

Chacín, P. (1970). Gloria Martín. Conspiro con un bolero. *El Nacional*, Caracas, 24 de septiembre.

El Nacional (1970). Propaganda concierto Stevie Wonder. Caracas, 10 de enero.

El Nacional (1970). Gloria Martín prepara una canción anticostumbre para llevar al Festival de Río. Caracas, 09 de octubre.

El Nacional (1974). Propaganda concierto Joan Báez. Caracas, 15 de septiembre.

El Nacional (1974). Multitud vitoreó a Joan Báez en el Estadium universitario. Caracas, 23 de septiembre.

El Nacional (1976). 47 detenidos y 60 allanamientos. En huelga de hambre se declaró la cantante Gloria Martín. Caracas, 09 de marzo.

Fletcher, Myrian (1970). Gloria Martín. La canción que no escuchamos. *Elite*, 2354 (Caracas, 6 de noviembre).

Guzmán, E. (1974). Telebridades. Gloria Martín, agresividad innecesaria. *El Nacional*, 28 de septiembre.

Instituto venezolano-cubano de la amistad (1973). Entrevista con Gloria Martín. *Boletín de Música*, Casa de las Américas, N° 36 (La Habana).

López, I. (2014). La canción protesta en Venezuela. Una aproximación a su origen y auge (1967-1977). *Humania del Sur*, 16 (Mérida, enero-junio).

Loredo Piñeiro, C. (1973). Música y Liberación. (Mesa redonda con Víctor Jara, César Bolaños, Luigi Nono, Harold Gramatges y Daniel Viglietti). *Casa de las Américas*, *76* (La Habana, enero-febrero).

Momento (1979). Douglas Bravo…, 1.219 (Caracas, 3 al 10 de diciembre).

Ossorio, J. M. (1967) "Encuentro de la Canción Protesta. Crónica." *Casa de las Américas*, 45 (La Habana. noviembre-diciembre).

Pérez Flores, H. (2012). La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960-1970). *Humania del Sur*, *13* (Mérida, julio-diciembre).

Reyes Mata, F. (1987). Veinte azarosos años de búsquedas y compromisos. La Nueva Canción Latinoamericana. *Imagen*, 100-34 (Caracas, octubre, 1987).

Rodríguez, L. (1992). Arruinado el homenaje a Alí Primera. *El Globo*, Caracas, 3 de noviembre.

Samacá, G. D. (2017). Versos de amores que matan los odios malditos del yanqui opresor: música insurgente y discurso político de las FARC-EP. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 44.2.

Todd, R. (1971). Gloria Martín. *Imagen*, Caracas, agosto, 1971.

Zapata, P. L. (1973). Zapatazos. *El Nacional*, Caracas, 3 de febrero.

Páginas web

AVN (2019). Ministro Villegas felicita a los ganadores del Premio Nacional de Cultura. En http://www.ultimasnoticias.com.ve/noticias, Caracas, 29 de septiembre.

Discos

Castellanos, M. (1988). *Amo este amor*. Caracas: Sonorodven.
Martín, G. (1969). *Así que fácil es*. Caracas: Velvet.
Martín, G. (1970/1971). *Gloria Martín, Vol. II*. Caracas: Philips.
Martín, G. (1972). *En concierto*. Caracas: Philips.
Martín, G. (1974a). *Mi riqueza es la alegría*. Caracas: Philips.
Martín, G. (1974b). *Para este país*. Caracas: Cigarrón.
Martín, G. (1976). *Cantata a Fabricio Ojeda*. Caracas: Ruptura.
Martín, G. (1977). *La ternura al viento*. Caracas: Cigarrón.
Melissa (1987). *Noche sin fin*. Caracas: Sonorodven.
Sosa, M. y G. Martín (1973). *Si se calla el cantor*. Caracas: Philips.
Sosa, M. (2009). *Cantora*. 2, Buenos Aires: Sony Music Entertainment.

Videos

Martín, G. y Manavelo, P. (1987): Corre la voz. Caracas, Sonorodven. https://www.youtube.com/watch?v=zGr_sImMLp4 (Consultado el 12 de agosto 2019)
S/A. (1982). Alí Primera en Maturín, Estado Monagas. Palabras en acto por los presos políticos. https://www.youtube.com/watch?v=GZP6iO2s5Vg (Consultado el 13 de agosto de 2019)
Siso, Freddy (1981). *Algunos cantantes, algunas canciones*. Mérida, ULA, Departamento de Cine.

Facebook

Ficha Programación "YVRM Radio" hasta el día 18 de noviembre de 1973. Muro Facebook de Chile Veloz (Tomado el 01-08-2014).

Testimonios personales

Conversación telefónica con el poeta Guillermo De León Calles, 05 de agosto de 2019.
Conversación por Facebook con el músico Alí Agüero, 1° de octubre de 2013.
Conversación por Facebook con la promotora María Gómez, 08 de agosto de 2019.