

Un continente en vinilo. Imaginarios parafonográficos de América Latina por el sello italiano Vedette (1972-1978)

Stefano Gavagnin

Istituto per lo Studio della Musica Latino-Americana

st.gavagnin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6022-8096>

Recibido: 23 de enero de 2026

Aceptado: 29 de abril de 2026

Resumen

La industria discográfica italiana de los años setenta, impulsada por el impacto del golpe de Estado en Chile en 1973, influyó en la remodelación de la imagen de América Latina. A través de su "diáspora fonográfica", la Nueva Canción latinoamericana y la música andina desplazaron los estereotipos tropicales instalados con anterioridad por la industria cultural estadounidense, sustituyéndolos por un imaginario vinculado a las luchas sociales y a las raíces indígenas. El presente estudio se centra en la parafonografía (conjunto de iconografía y textos que acompañan al fonograma) de la discografía latinoamericana publicada por los sellos italianos Albatros e I dischi dello Zodiaco, ambos sub sellos de la editorial Vedette. Dichos sellos no solo distribuyeron música de artistas como Inti-Illimani, Víctor Jara, Quilapayún, Pablo Milanés y Daniel Viglietti, entre otros, sino que ejercieron una mediación cultural activa, reinterpretando el material original para adaptarlo al nuevo contexto. Las carátulas y los paratextos funcionaron como herramientas pedagógicas más que comerciales. En algunos



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

casos, se buscó ensalzar la figura del “cantor comprometido”; en otros, el diseño visual sirvió para simbolizar las luchas sociales del continente. Además, la inclusión de registros etnomusicológicos en sus catálogos reforzó la intención educativa. En definitiva, esta producción discográfica permitió a los oyentes italianos imaginar un continente a través de un mapa sonoro y visual que unía la estética artística con el compromiso político.

Palabras clave: discografía, transfonografía, Nueva Canción chilena, música andina, *folk revival*

A vinyl continent. Phonographic imaginaries of Latin America by the Italian label Vedette (1972-1978)

Abstract

The Italian record industry of the 1970s, driven by the impact of the coup d'état in Chile in 1973, influenced the reshaping of Latin America's image. Through its 'phonographic diaspora', the Nueva Canción Latinoamericana (New Latin American Song) and Andean music displaced the tropical stereotypes previously established by the American cultural industry, replacing them with an imaginary linked to social struggles and indigenous roots. This study focuses on the paraphonography (the set of iconography and texts accompanying the phonogram) of the Latin American discography published by Albatros and I dischi dello Zodiaco, both sub-labels of the Vedette publishing house. These labels not only distributed music by artists such as Inti-Illimani, Víctor Jara, Quilapayún, Pablo Milanés y Daniel Viglietti, among others, but also actively mediated culture, reinterpreting the original material and adapting it to the new context. The covers and paratexts functioned as pedagogical rather than commercial tools. In some cases, the aim was to extol the figure of the “committed singer”; in others, the visual design served to symbolise the social struggles of the continent. Furthermore, the inclusion of ethnomusicological recordings in their catalogues reinforced the educational intention. Finally, this record production allowed Italian listeners to imagine a continent through a sound and visual map that combined artistic aesthetics with commitment.

Keyword: discography, transphonography, *Nueva Cancion chilena*, Andean music, Folk revival

1. Un mapa ficcional

¿Es posible imaginar un (sub)continente entero a través de una discografía? La pregunta surgió al autor de este artículo como consecuencia de investigaciones que

revelaban un corpus discográfico de consistencia nada despreciable, conformado por las publicaciones italianas de música “étnica” latinoamericana en las décadas de los sesenta y setenta.¹ En ese lapso, algunos géneros latinoamericanos de raíz folclórica —señaladamente la Nueva Canción y la música andina— adquirieron un gran protagonismo en múltiples escenas musicales del Occidente global, incluida Italia.² En este país, tras el golpe de estado chileno de 1973, se generó una repentina burbuja fonográfica que remodeló la imagen sonora del subcontinente,³ la cual desplazó los estereotipos tropicales difundidos por la industria cultural estadounidense, hasta entonces hegemónicos, e instaló nuevos imaginarios vinculados a los movimientos sociales y revolucionarios latinoamericanos, así como al mundo andino. Dicha burbuja era el resultado de una suma de factores coincidentes: el nuevo interés hacia lo latinoamericano se inscribía en un movimiento cultural y político antiimperialista y tercermundista de envergadura global; por otra parte, la canción latinoamericana de cariz político y raíz folclórica se cruzaba con el creciente interés del público hacia el *folk revival* y el canto social.⁴

- 1 Me refiero especialmente a la investigación doctoral sobre los conjuntos italianos de música chilena-andina, cuyos resultados son publicados en Stefano Gavagnin, *Suonando il Cile e le Ande: l'esperienza di una generazione di Italiani tra musica dell'altro e memoria di sé (1973-2023)* (Roma: Neoclassica, 2024). El volumen es acompañado por una *Appendice discografica*, que reúne alrededor de 170 títulos latinoamericanos editados en Italia entre 1960 y 1988, disponible en línea: <https://www.neoclassica.com/multi-media/suonando-il-cile-e-le-ande-esperienza-di-una-generazione-di-italiani-tra-musica-dellaltro-e-memoria-di-se-1973-2023/>.
- 2 A lo largo de este artículo utilizo un concepto amplio y dinámico de géneros, entendidos como “unidades culturales, en el centro de una red de códigos semióticos, que asocian un plano de expresión y un plano de contenido. [Dichos códigos se encuentran] en constante negociación y adaptación, cada uno reconocido y poseído por diferentes comunidades (o subcomunidades) con diferentes grados de competencia, y a veces en conflicto entre sí”. Franco Fabbri, “Tipi, categorie, generi musicali. Serve una teoria?”, *Musica/Realtà* 82 (2007): 80-82. En esta perspectiva, una entidad como la Nueva Canción latinoamericana, por ejemplo, si bien sumamente heterogénea en sí misma, en el concreto contexto de su recepción por parte de una comunidad de auditores italianos bien podía ser categorizada bajo una sola etiqueta comercial, o percibida como un único género (o, si acaso, macrogénero o supragénero).
- 3 El término “burbuja” se utiliza aquí en un sentido metafórico, de uso común en el ámbito económico, para subrayar cierta analogía con fenómenos de incremento exagerado o desproporcionado en la valoración de determinados bienes, cuya dinámica atraviesa fases de despegue, auge y euforia, para acabar estallando (por ejemplo, “burbuja inmobiliaria” o “burbuja financiera”).
- 4 Acerca de una discografía tercermundista en Italia, véase Alessia Masini y Tommaso Rebor, “Tutto il mondo sta esplodendo”. I dischi di protesta e la decolonizzazione”, *Zapruder* nro. 66 (2025): 199-204. Para una historia del canto social en Italia, véase Antonio Fanelli, *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap* (Roma: Donzelli, 2017). Para un enfoque más específico sobre la burbuja fonográfica latinoamericana, véase Stefano Gavagnin, “La ‘bolla’ discografica latinoamericana degli anni Settanta. Appunti per uno studio”, *Lares* (en prensa). Véase, entre otros, Tamara Livingston, “Music Revivals: Towards a General Theory”, *Ethnomusicology* 43, nro.1 (1999): pp-pp.

Este fenómeno posee claros contornos temporales [Fig. 1]. A lo largo de los años sesenta empezaron a circular muestras de la canción política y de raíz folclórica latinoamericana. A principios de los setenta, las publicaciones se volvieron algo más frecuentes y explotaron tras el golpe de Estado chileno de 1973, para alcanzar su cumbre entre 1974 y 1975. Tras un marcado descenso hacia finales de la década, el fenómeno se agotó paulatinamente a lo largo de los años ochenta. En total, entre 1960 y 1988, se publicaron más de doscientos títulos latinoamericanos con repertorios políticos y de raíz folclórica, de los cuales unos ciento cincuenta se concentraron entre los años 1972 y 1978.⁵

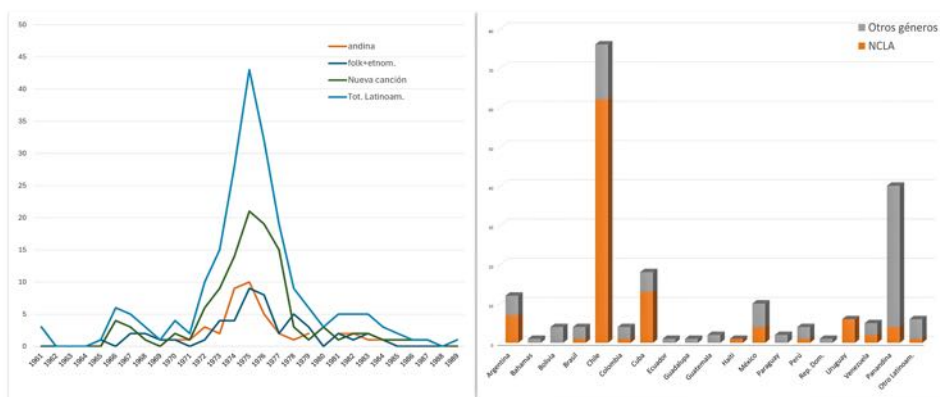


Figura 1. Discos LP de música folk latinoamericana publicados en Italia, por año y macrogénero (izq.) y por nacionalidad de los intérpretes (der.). Fuente: elaboración del autor.

Aproximadamente la mitad de estas producciones refiere al género de la Nueva Canción Latinoamericana, lo que pone de manifiesto la determinante influencia de factores políticos en este *boom* fonográfico —entre ellos, la conmoción suscitada por los hechos chilenos—. Sin embargo, el fenómeno abarcaba también otros géneros que podemos adscribir, con cierta simplificación, a las siguientes categorías: música andina cosmopolita,⁶ otra música popular latinoamericana de corte no político y

5 Este número incluye —esencialmente en discos Long Play (LP) y Extended Play (EP) publicados en Italia— tanto nuevas grabaciones y álbumes recopilatorios como reediciones de títulos publicados con anterioridad. No incluye, en cambio, reimpresiones por parte de un mismo sello con el mismo código de identificación ni *singles* de fonogramas ya editados en discos de larga duración. Tampoco se incluye aquí el repertorio latinoamericano versionado por músicos italianos, el cual representa un corpus menor que también contribuyó a la difusión de géneros musicales de raíz folclórica.

6 Con este rubro me refiero a la extensa y variada galaxia de música popular urbana, mediatizada y de estética musical occidental que adopta instrumentos, repertorios e imaginarios —a menudo exóticos— de procedencia andina. El rubro se solapa con etiquetas como las de “música panandina”, *musique des*

documentos etnomusicológicos.⁷ El conjunto, pese a ser sumamente heterogéneo, era percibido por la escucha italiana como un único mundo musical latinoamericano, donde, sin embargo, no hallaban lugar expresiones ya incluidas en otros rubros, como los géneros bailables tropicales, el tango o la *bossa nova*. Igual de heterogéneo era el panorama de los sellos discográficos involucrados, que abarcaba desde empresas multinacionales del disco hasta pequeñas realidades vinculadas a la militancia política izquierdista. Entre estos dos extremos hallamos sujetos intermedios que conjugaban vocación política y naturaleza empresarial comercial, como Albatros e I Dischi dello Zodiaco, ambos sub sellos de la casa discográfica comercial Vedette, las que, en la década de los setenta, lideraron la difusión de la canción política latinoamericana en Italia.⁸

¿En qué medida este corpus heterogéneo reflejaba la complejidad musical del subcontinente? En cuanto a la procedencia de los intérpretes, destaca la hegemonía chilena y, en segundo lugar, la del área transnacional panandina. Otros países, incluso de extraordinaria riqueza musical como México y Brasil, quedaron infrarrepresentados en ese mapa musical. Además, a menudo los límites territoriales se difuminaban, bien por el desfase entre la procedencia de música e intérpretes, o bien por el mismo carácter transnacional del género. En la Nueva Canción Chilena, por ejemplo, se integraron repertorios, estilos e instrumentos de toda la “Patria Grande” latinoamericana. También en la *musique des Andes*, grupos como Los Incas o Los Calchakis, cuyos integrantes solían no ser andinos, ejecutaban repertorios que desdibujan las fronteras nacionales y étnicas de la región andina.

A falta de la información necesaria para contextualizar correctamente cada dato, el oyente acababa a menudo por reinterpretarlo en el marco de una representación global distorsionada: si bien unas cuantas piezas de ese mosaico poseían de por sí caracteres de (relativa) autenticidad, el mapa en su conjunto adquiría un carácter

Andes, flûtes indiennes, etc. Sobre el concepto de música andina cosmopolita, véanse Thomas Turino, *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture* (New York: Oxford University Press, 2008), 127-130 y Fernando Ríos, “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción”, *Latin American Music Review* 29, nro. 2 (2008): 145-81. Sobre “cosmopolitismo andino”, véase también Stefano Gavagnin, “Rapsodia andina: anotaciones de un oyente cosmopolita”, *Revista Argentina de Musicología* 25, nro. 1 (2024): 32-50.

7 Acerca de estas categorías, ver S. Gavagnin, *Appendice discografica*.

8 La misma naturaleza intermedia caracteriza a otros sellos europeos, como Le Chant du Monde en Francia o la Serie Gong de Movieplay en España, que también fueron los principales difusores de la canción política y de raíz folclórica latinoamericana en sus respectivos países. Acerca del sello francés, véase Michèle Alten, “Le Chant du Monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”, *ILCEA* 16 (2012). Para un panorama más analítico acerca de los diferentes sellos italianos, en relación con los géneros musicales latinoamericanos, véase S. Gavagnin, “La ‘bolla’ discográfica”.

incierto o desequilibrado, cuando no del todo ficcional. La tendencia mencionada a difuminar las especificidades locales, por ejemplo, contribuyó, no siempre intencionalmente, a que las culturas latinoamericanas resultaran “lo suficientemente homogéneas para los oídos extranjeros [en nuestro caso, italianos] como para que estos aceptaran generalizaciones y fantasías geográficas”, alimentando “un cliché degradante del objeto representado”.⁹ Es un proceso que muestra analogías con el ámbito de la novela hispanoamericana, donde “los contextos reales de referencia se unifican y amplían a todo el continente”, convirtiéndolo así “en un lugar único en el que se anulan las diferencias espacio-temporales”, hasta englobarlo en “una definición unitaria ‘tercermundista’”.¹⁰

Más allá de su dimensión estrictamente sonora, la fonografía vehiculó representaciones del subcontinente por medio de dispositivos parafonográficos —es decir, la iconografía y los paratextos incluidos en las carátulas de los discos, como comentarios, informaciones sobre intérpretes, repertorios y contextos, traducciones de líricas, etc.— que sirvieron de intermediarios entre el público italiano y un mundo musical que le resultaba novedoso y prácticamente desconocido. Ese material proporcionaba claves para la difícil labor de reconstrucción de aquel mapa o paisaje, a la vez que sugería conexiones y asociaciones con el contexto de recepción. Este proceso hermenéutico generó representaciones parciales y muchas veces estereotipadas, pero muy efectivas a la hora de asentar imaginarios sobre América Latina.

En el presente artículo se propone explorar dicho componente parafonográfico de la discografía latinoamericana publicada en Italia en la década de 1970, y su representación de lo latinoamericano. Por motivos de extensión, el texto se centra únicamente en las producciones de los ya mencionados sellos Albatros e I dischi dello Zodiaco. Los dos sub sellos de Vedette ofrecían sin lugar a duda el corpus más relevante de canción política y de raíz folclórica latinoamericana editado en Italia, tanto por su extensión en términos de número de títulos publicados y de difusión alcanzada como por la calidad de las ediciones. Además, proponían un catálogo a la vez variado y coherente que comprendía a algunos de los artistas más representativos y popularizados de la Nueva Canción Chilena y promovía la circulación de otras figuras y repertorios del área latinoamericana menos conocidos,

9 Laura Jordán, “Voices of Chilean Folklore: record production and sounds of the people (1950-1986)”, *Revista de História* 182 (2023): 9. Original en inglés, traducción del autor.

10 Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America latina* (Roma: Nuova cultura, 2005), 93. Original en italiano, traducción del autor.

incluido un reducido corpus etnomusicológico [véase Tabla 1]. Por estas razones, Albatros e I dischi dello Zodiaco constituyen un corpus altamente significativo del *boom* fonográfico latinoamericano de los setenta.

A fin de reconstruir las estrategias representativas, se analizarán la iconografía y los paratextos asociados a los álbumes latinoamericanos de los dos sellos, siguiendo el enfoque conceptual *transfonográfico* propuesto por Serge Lacasse¹¹ y aplicado por Campos, Jordán y Rodríguez al análisis de la discografía del exilio chileno en Europa.¹² También han resultado inspiradores para esta investigación el estudio de Laura Jordán sobre fonografía chilena en Estados Unidos y de Juan Pablo González sobre *intermedialidad* en la música popular.¹³ A diferencia de los dos primeros estudios citados, focalizados en la fonografía chilena del exilio, el caso de estudio que se presenta aquí permite ampliar el enfoque a un horizonte latinoamericano, con el propósito de bosquejar una respuesta parcial a la pregunta que se plantea al principio de este texto, a saber: en qué medida es posible imaginar un continente entero a través de una discografía y, más concretamente, en qué medida las representaciones así formadas reflejan imaginarios de origen latinoamericano o más bien perspectivas y narraciones propias del contexto cultural y social de la recepción. Se trata de un objetivo muy ambicioso, que no puede alcanzarse en el curso de un estudio parcial como este. Por lo tanto, queda pendiente una investigación más extensa, que incluya también los sellos de carácter político-militante y los más netamente comerciales, que aquí se consideran de forma indirecta y no sistemática, y que permita articular un panorama más completo de la fonografía italiana de la época.

11 Serge Lacasse, "Une introduction à la transphonographie", *Volume!* 7, nro. 2 (2010): 31-57. Lacasse propone para el estudio de los fenómenos fonográficos un marco teórico derivado del modelo literario de la transtextualidad, propuesto por Gérard Genette. En este marco *transfonográfico* las relaciones entre los fonogramas se organizan en distintas categorías: *archifonografía*, *hiperfonografía*, *interfonografía*, *polifonografía*, *metafonografía* y *parafonografía*.

12 Marcy Campos, Laura Jordán y Javier Rodríguez, "Transfonografías del exilio chileno en Europa", *Revista musical chilena* 76, nro. 237 (2022): 9-43.

13 Laura Jordán, "Voices of Chilean Folklore"; Juan Pablo González, *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales* (Santiago: Uah/Ediciones, 2023).

Intérprete	Año	Título	Nro. catálogo
a) Albatros (intérpretes chilenos)			
Capra, Juan	1973	<i>Cile canta e lotta, 1. Canti popolari cileni di ieri e di oggi</i>	VPA 8180
Parra, Violeta	1973	<i>Cile canta e lotta, 2. Santiago penando estás</i>	VPA 8183
Jara, Víctor	1973	<i>Cile canta e lotta, 3. Te recuerdo Amanda</i>	VPA 8184
Jara, Víctor	1974	<i>Víctor Jara, 2. El derecho de vivir en paz</i>	VPA 8205
Jara, Víctor	1974	<i>Víctor Jara, 3. La población</i>	VPA 8217
Jara, Víctor	1975	<i>Víctor Jara, 4. Presente!</i>	VPA 8234
Jara, Víctor	1976	<i>Víctor Jara, 5. Canto por travesura</i>	VPA 8306
Jara, Víctor	1977	<i>Víctor Jara, 6. Canto libre</i>	VPA 8343
b) Albatros (documentos etnográficos)			
Jacques Jangoux (ed.)	1975	<i>"Fiestas" in Guatemala</i>	VPA 8225
Samuel B. Charters (ed.)	1976	<i>Musica popolare delle Bahamas</i>	VPA 8297
Somaschini, Massimo (ed.)	1976	<i>Brasile. Musica nera di Bahia</i>	VPA 8318
Gillis, Verna (ed)	1978	<i>Quisqueya. Musica dalla Repubblica Dominicana</i>	VPA 8399
Alderson, Richrad (ed)	1978	<i>Messico. Musica Maya degli indiani Chiapas</i>	VPA 8401
Clair-Vasiladis, C. et al. (eds.)	1979	<i>Musica andina e delle Terra del fuoco</i>	VPA 8450
Linares M.T. (ed)	1979	<i>Antichi canti afrocubani</i>	VPA 8445
Schultz, Harold and Vilma Chiar (eds.)	1979	<i>Musica degli indiani del Brasile</i>	VPA 8452
c) I Dischi dello Zodiaco (Nueva Canción Chilena)			
Inti-Illimani	1973	<i>Viva Chile!</i>	VPA 8175
Quilapayún	1974	<i>Santa María de Iquique</i>	VPA 8195
Quilapayún	1974	<i>Basta. Canti rivoluzionari</i>	VPA 8196
Varios intérpretes	1974	<i>Nueva canción chilena</i>	VPA 8197
Inti-Illimani	1974	<i>Inti-Illimani 2. La nueva canción chilena</i>	VPA 8207
Parra, Isabel	1974	<i>El encuentro</i>	VPA 8213
Parra, Isabel y Patricio Castillo	1974	<i>Vientos del pueblo</i>	VPA 8216
Cofré, Charo	1975	<i>El canto de Chile</i>	VPA 8224
Inti-Illimani	1975	<i>Inti-Illimani 3. Canto de pueblos andinos</i>	VPA 8227
Illapu	1975	<i>Musica andina</i>	VPA 8233
Cofré, Charo y Hugo Arévalo,	1975	<i>Solo digo compañeros</i>	VPA 8241
Quilapayún	1975	<i>El pueblo unido jamás será vencido</i>	VPA 8245
Inti-Illimani	1975	<i>Inti-Illimani, 4. Hacia la libertad</i>	VPA 8265
Parra, Ángel	1976	<i>La libertad</i>	VPA 8282
Quilapayún	1976	<i>Avanti! Adelante!</i>	VPA 8283
Inti-Illimani	1976	<i>Inti-Illimani, 5. Canto de pueblos andinos, vol.II</i>	VPA 8305
Parra, Ángel	1977	<i>Chacabuco: registrazione clandestina effettuata nel campo di concentramento cileno Chacabuco (1974) / con la partecipazione di Angel Parra e Luis Alberto Corvalán</i>	VPA 8344
Quilapayún	1977	<i>Patria</i>	VPA 8346
Inti-Illimani	1977	<i>Inti-Illimani, 6</i>	VPA 8355
Contreras, Marta	1977	<i>Canta Nicolás Guillén</i>	VPA 8362

Tabla 1.A: Discos de intérpretes y repertorios latinoamericanos publicados por los sub sellos Albatros, I dischi dello Zodiaco, Vedette Records (1972-1979). Elaboración del autor.

Intérprete	Año	Título	Nro. catálogo
d) I Dischi dello Zodiaco (Nueva Canción y otra música popular latinoamericana)			
Meri Franco Lao (ed.)	1971	<i>Che Guevara</i> ¹	VPA 8127
Canzoniere Internazionale	1972	<i>Canta Cuba libre</i> ²	VPA 8139
Americanta	1974	<i>Argentina</i>	VPA 8204
Primera, Ali	1975	<i>Adios en dolor mayor. Dedicato alla resistenza cilena</i>	VPA 8226
Los Folkloristas	1975	<i>Dal Mexico</i>	VPA 8229
Palacios, Yamandú	1975	<i>Canción de nuestro tiempo</i>	VPA 8235
Primera, Ali	1975	<i>La patria es el hombre</i>	VPA 8242
Manguaré	1976	<i>Cuba hoy</i>	VPA 8270
Viglietti, Daniel	1976	<i>Canciones para mi América</i>	VPA 8275
Puebla, Carlos	1976	<i>Cuba revolucionaria</i>	VPA 8290
Varios intérpretes	1976	<i>Cuba popolare</i>	VPA 8291
Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC	1976	<i>Cuba va!</i>	VPA 8319
Conjunto Cantaclaro	1976	<i>Argentina: por el fusil y la flor</i>	VPA 8320
Atis Indepandan	1976	<i>Haiti: Canti Di Lotta E Di Ribellione / Songs Of Struggle And Rebellion</i>	VPA 8323
Saldaña, Jorge	1977	<i>Canti della Rivoluzione messicana</i>	VPA 8345
Barbosa, Zelia	1977	<i>Canto de la terra</i>	VPA 8352
Rodríguez, Silvio	1977	<i>Días y flores</i>	VPA 8363
Milanés, Pablo	1976	<i>Pablo Milanés 2, Para vivir</i>	VPA 8406
e) Vedette Records			
Milanés, Pablo	1977	<i>Canta le poesie di Jose Marti</i>	VPA 8364
Gruppo Irakere	1977	<i>Gruppo Irakere 1</i>	VPA 8365
Inti-Ilimani	1978	<i>Canto per un seme (Elegia)</i>	MLP 5554
¹ Disco compilatorio internacionalista que incluye 6 temas de intérpretes latinoamericanos. ² Disco del grupo italiano Canzoniere Internazionale, dedicado al repertorio de la Revolución cubana.			

Tabla 1.B: Discos de intérpretes y repertorios latinoamericanos publicados por los subellos Albatros, I dischi dello Zodiaco, Vedette Records (1972-1979). Elaboración del autor.

2. El sello Vedette

Vedette fue un sello discográfico comercial fundado en Milán a principios de los sesenta por el músico y director de orquesta italiano Armando Sciascia.¹⁴ A finales de la década, frente al creciente éxito mediático de los géneros *folk* y de la canción

¹⁴ El sello matriz Vedette, que a mediados de los setenta pasó a llamarse Editoriale Sciascia, incluyó múltiples subellos. Entre ellos, aparte de Albatros e I dischi dello Zodiaco, Vedette Records, Way Out, Ars Nova, Fox y otros, se especializaron en distintos segmentos del mercado discográfico, desde el *easy listening* al *beat* y a la música antigua. En el subello Quadrifoglio International, aparecen esporádicos títulos de intérpretes latinoamericanos, tales como Los ángeles del Paraguay y El conjunto Jarocho Villa del Mar, de corte comercial.

política, Sciascia decidió fundar dos sub sellos especializados en sendos segmentos de aquel nuevo y prometedor mercado. Uno fue Albatros, especializado en *folk revival* y registros etnográficos, contó con la dirección de Roberto Leydi, uno de los padres de la etnomusicología académica italiana y figura influyente en el movimiento revivalista. I dischi dello Zodiaco (desde ahora, Zodiaco), en cambio, nació con un tinte más político, bajo la dirección artística del músico y compositor Virgilio Savona. Este último fue a la vez director del Cuarteto Cetra, uno de los más populares *ensembles* italianos de *musica leggera*, un investigador del canto social y un compositor de canciones de corte netamente político. Ambos directores se movían en un área ideológica izquierdista, lo que influyó en las respectivas líneas editoriales, aunque la Sciascia era una discográfica comercial sin vinculación directa con partidos políticos.

Si bien Albatros y Zodiaco se habían aproximado con anterioridad a la canción comprometida de área hispana publicando antologías de cantos de la guerra civil española y de la resistencia antifranquista, además de canciones de la Revolución cubana, hasta las inmediaciones del golpe chileno, el sello no se convirtió en la principal referencia italiana por lo que respecta al folk latinoamericano. En septiembre de 1973, solo dos días antes del golpe de estado, Inti-Illimani concluía la grabación de un álbum en los estudios milaneses de Sciascia, a raíz de gestiones entre el sello chileno Dicap y Zodiaco. Al poco tiempo, *Viva Chile!* (Zodiaco 1973) se convirtió en un gran éxito discográfico y seguiría siéndolo a lo largo de la década de los setenta. Poco después, Albatros publicó un tríptico de intérpretes chilenos —Juan Capra, Violeta Parra y Víctor Jara— que se analizará en el próximo apartado. Estos primeros hitos discográficos dieron paso a una producción prolija que sumó, a lo largo de siete años, 57 títulos latinoamericanos de larga duración, entre reediciones y nuevas grabaciones: la mitad de ellos se refirió a la Nueva Canción Chilena, casi siempre en cooperación con Dicap;¹⁵ la otra mitad estuvo repartida entre Nueva Canción, música popular y documentos etnográficos de otros países de

15 Dicap (Discoteca del cantar popular), creada en 1968 por la sección juvenil del Partido Comunista chileno, había sido el principal sello de la NCCh. A raíz del golpe tuvo que reanudar sus actividades en el exilio, afincándose primero en París y luego en Madrid, hasta su disolución a principios de los años ochenta. En el contexto del exilio, Dicap logró establecer una red de “alianzas estratégicas con otros sellos discográficos Europeos”, entre ellos, I dischi dello Zodiaco, conformando un espacio de resistencia desde el mercado discográfico, según señala Javier Rodríguez Aedo en “Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio”, *Universum* 37, nro. 2 (2022): 603-604. Sobre el papel de Dicap en el periodo pregolpe, véase Natália Ayo Schmiedecke, “La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena”, en *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. Martín Farías y Eileen Karmy Bolton (Santiago, Ceibo Ediciones, 2014), 201-218.

Latinoamérica. Cabe destacar aquí que la discografía chilena de los sellos Vedette— máxime la de Inti-Illimani— supuso una difusión masiva inesperada para el ámbito generalmente acotado de los géneros folk y un impulso comercial no menor para la empresa discográfica,¹⁶ de forma similar a lo que pasaría poco después en España con la Serie Gong del sello Movieplay.¹⁷

3. Retratos de cantor y pueblo

Tríptico chileno (Albatros 1973)

Los primeros discos chilenos de Albatros fueron editados en los últimos meses de 1973 en la colección Folk Music Revival.¹⁸ A pesar de que provenían de fuentes diversas —reediciones de discos de Dicap para Violeta Parra y Víctor Jara, y una grabación italiana de 1967 para Juan Capra—, la curaduría de Albatros los presentó como un tríptico con un propósito testimonial unitario:

Junto con el disco dedicado a Violeta Parra y el de Víctor Jara, este de Juan Capra constituye un testimonio ejemplar de lo que significó en Chile la experiencia del revival, en su perfecta unión con una militancia política no mundana, no ocasional, no instrumental.¹⁹

Cile canta e lotta (Chile canta y lucha), que había sido el título del disco de Capra, pasó a serlo de todo el tríptico y además se cambiaron los títulos de los otros dos álbumes: *Pongo en tus manos abiertas*, de Víctor Jara, por *Te recuerdo Amanda*, y

16 Faltan datos puntuales al respecto. Horacio Durán, integrante de Inti-Illimani y encargado de las relaciones con el sello de Sciascia, calcula que las ventas pueden haber alcanzado los tres o cuatro millones de copias. Entrevista de Javier Rodríguez y Stefano Gavagnin a Horacio Durán (07/12/2022).

17 La Serie Gong representa bajo varios aspectos un homólogo español del italiano Zodiaco. Su fundador y director, el empresario Gonzalo García Pelayo, relata que en la economía del sello “los chilenos fueron un pilar esencial. Nuestros primeros éxitos económicos fueron los discos de Víctor Jara y Quilapayún, antes que pegara ningún disco nacional”. Luis Lapuente Montoro, “Archivo Gong. La factoría Pelayo 30 años después”, *Efe Eme*, enero-febrero, 2005. Disponible en línea: <https://gonzalogarciapelayo.com/musica/#tab-03e12e479ba29083de1>.

18 Juan Capra, *Cile canta e lotta 1. Canti popolari cileni di ieri e di oggi* (Albatros 1973), ed. or. *Cile canta e lotta* (CEDI 1967); Violeta Parra, *Cile canta e lotta 2. Santiago penando estás* (Albatros 1973), ed. or. *Canciones reencontradas en París* (Dicap 1971); Víctor Jara, *Cile canta e lotta 3. Te recuerdo Amanda* (Albatros 1973), ed. or. *Pongo en tus manos abiertas* (Jota Jota 1969).

19 Capra, *Cile canta e lotta 1*. Notas. Original en italiano, traducción del autor, al igual que todas las demás citas extraídas de los paratextos de las carátulas o de los booklet de los discos tratados aquí.

Canciones reencontradas en París, de Violeta Parra, por *Santiago penando estás*. Los nuevos títulos, correspondientes a sendas canciones de los dos álbumes, debieron parecer más aptos para transmitir sensaciones de nostalgia y dolor, en la trágica situación que vivía Chile en ese momento.

También el diseño gráfico de estas ediciones buscó reforzar una idea de unidad.²⁰ Para los álbumes de Parra²¹ y Jara [Fig. 2] se optó por combinar libremente elementos rescatados de las ediciones originales —como las fotos en blanco y negro de los intérpretes, el corte ovalado del marco o el fondo que simula madera veteada—, que conferían carácter de sobriedad o antigüedad. Esta intervención visual supuso cambios drásticos. En el caso de Jara, las manos campesinas que ilustraban la portada de *Pongo en tus manos abiertas* fueron suplantadas por un retrato en primer plano del intérprete, rescatado de la contraportada original. En el disco de Capra se reemplazó la portada original, que presentaba siluetas de músicos, huasos y mujeres mapuches, por una foto en blanco y negro del interior de un hogar campesino tradicional.²²

20 El diseño gráfico de las tres carátulas corresponde a Domizia Gandolfi, diseñadora de gran parte de los discos de Vedette.

21 Reproducción de la carátula original en <https://www.discogs.com/release/3956488-Violeta-Parra-Canciones-Reencontradas-En-París>; edición italiana en <https://www.discogs.com/release/31866731-Violeta-Parra-Santiago-Penando-Estas/image/SW1hZ2U6MTE3NjI5ODAy>.

22 Reproducción de la carátula de 1967 en <https://www.discogs.com/master/1067526-Juan-Capra-Cile-Canta-E-Lotta-y-de-la-nueva-versión-en> <https://www.discogs.com/release/4315200-Juan-Capra-Cile-Canta-E-Lotta-1-Canti-Popolari-Cileni-Di-Ieri-E-Di-Oggi>.



Figura 2: Arriba, portada y contraportada de *Te recuerdo Amanda*, edición italiana del disco chileno *Pongo en tus manos abiertas*. Abajo, portada y contraportada de la edición original (fuentes: Discogs.com y Archivovictorjara.cl).

Tanto en las portadas como en las contraportadas o en el interior de las carpetas, las imágenes sugieren una conexión profunda entre el oficio del cantor y su dimensión humana, en plena sintonía con el medio popular: Violeta era retratada en su cotidianidad, rodeada de instrumentos tradicionales, como el arpa y el guitarrón chileno, o en escenas familiares, con su hermano Nicanor o preparando empanadas; Víctor Jara, por su parte, encarnaba la figura del *folksinger* moderno, con su guitarra al hombro [Fig. 2] o rodeado de su familia. El paratexto, a su vez, establece una

jerarquía que es también un criterio de autenticidad: Violeta Parra era presentada como la inigualable maestra no solo para los otros dos cantores, sino “para la parte mejor de este movimiento [...] que ha reconocido en el vínculo con la tradición, conocida crítica y emocionalmente, la esencia de todo *revival* y de toda intervención a través de la música”.²³ Aunque no estén firmadas, reconocemos en estas notas la pluma y el pensamiento del director de Albatros, Roberto Leydi, quien, en el debate en torno a los distintos proyectos de actualización del canto social que se presentaron en la escena folk italiana de la época, se mostraba partidario de un “*folk revival* auténtico” opuesto al “folk comercial”.²⁴ Para Leydi, el movimiento revivalista debía mantener “independencia, autonomía política y vocación provocadora”,²⁵ mediante una asimilación crítica de los rasgos performáticos de la tradición. La fidelidad a los módulos tradicionales —añaden las notas— no respondía a criterios de “sofisticado esteticismo” o “inútil arqueologismo”, sino de “coherencia ideológica”.²⁶ ¿Qué mejor resultado entonces que una “homogeneidad entre el canto tradicional y la nueva canción, hasta el punto de que resulte difícil distinguir entre los cantos tradicionales y los que ha compuesto el propio Capra”?²⁷

En la dialéctica entre tradición y cambio, Víctor Jara encarnaba una vertiente más moderna del movimiento. El cantautor “no tenía quizás la ‘verdad’ popular desencantada y sutil de Violeta Parra [...], pero su fuerza comunicativa, más urbana, refleja[ba] la condición de la nueva realidad chilena, en la esperanza, en la ilusión y luego en la tragedia”.²⁸ Las notas recuerdan al lector y oyente que Jara fue asesinado “porque era un militante de izquierda, pero sobre todo porque era una voz de protesta, de libertad. Y una voz popular”.²⁹ Razones —agrega el redactor del comentario— que hacían temer en ese momento por la suerte de otros cantores, como el mismo Capra, quien figuraba entonces como desaparecido.

En este tríptico, imágenes y paratexto interpelaban al público italiano por medio de un complejo dispositivo pedagógico, caracterizado a la vez por una notable coherencia interna entre los elementos del disco —música, imágenes y texto—, por referencias intertextuales explícitas entre los tres discos y por relaciones con el

23 Parra, *Cile canta e lotta 2*, notas.

24 Acerca de uno de los momentos más candentes de este debate, véase Jacopo Tomatis, “Il folk a Canzonissima ’74”, en *La musica folk: storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, ed. Goffredo Plastino (Milán: Il Saggiatore, 2016), 263-273.

25 Fanelli, *Contro canto*, 110.

26 Capra, *Cile canta e lotta 1*, notas.

27 Capra, *Cile canta e lotta 1*, notas.

28 Jara, *Cile canta e lotta 3*, notas.

29 Jara, *Cile canta e lotta 3*, notas.

contexto cultural y político de recepción. Los textos de presentación reunían noticias biográficas, fragmentos de poética y consignas políticas, conectando a los tres músicos en un relato común, y haciendo que dialogaran con el debate contemporáneo sobre el compromiso social de los artistas. El espacio del texto también servía para advertir al público sobre el drama político chileno y convocarlo a la solidaridad. Al mismo tiempo, las carpetas ofrecían traducciones integrales y casi literales de las canciones para facilitar una plena comprensión del mensaje político y poético, con notas explicativas de localismos y de eventos, personajes o lugares supuestamente desconocidos fuera de Chile.³⁰

En el disco de Capra, el paratexto también adquiría una dimensión etnográfica, ofreciendo un glosario mínimo sobre música tradicional chilena: *resfalosa*, *cueca*, *sirilla*, *canto a lo divino*, etc. En ocasiones, se jugaba con la dialéctica entre lo exótico y lo familiar, para ofrecer claves hermenéuticas. Por ejemplo, al explicar el *velorio de angelito*, se establecía un puente con un remoto pasado de Europa: en Chile “todavía existe la antigua costumbre mediterránea de celebrar el funeral de un niño menor de cinco años con una ceremonia complicada y casi pagana”. De la misma manera, al tratar de “Blanca Flor y Filumena”, se recordaba que este romance, llevado a América por los conquistadores españoles, “aún hoy se canta en algunas zonas rurales de Europa (Italia, Grecia, Inglaterra)”, pero “es Chile [...] el país que lo ha conservado en su forma más pura”.³¹

Para terminar esta reseña del tríptico chileno de 1973, cabe observar que, si bien los tres artistas compartían un perfil común de *folk singer* familiar para el oyente italiano, Víctor Jara se acercaba más a la figura del *cantautore* italiano. Su estilo era más comprensible que el de los otros dos chilenos fuera de las fronteras latinoamericanas, no solo por su sonoridad más urbana, sino por la manera directa y explícita de expresar en sus letras el compromiso social. En cambio, Violeta Parra y Juan Capra presentaban rasgos de alteridad folclórica, señaladamente en su *performance* vocal.

Otros retratos

Entre los múltiples elementos que componen el dispositivo para fonográfico, la portada goza de un impacto visual privilegiado. A semejanza del afiche comercial,

30 Las traducciones al italiano estuvieron a cargo de Alberto Isola, un actor peruano residente en Milán, y de Clara Izurieta. Aliki Andris-Michalaros, esposa estadounidense de Sciascia, se hizo cargo de las traducciones al inglés.

31 Capra, *Cile canta e lotta 1*, notas.

interpela al potencial comprador proporcionando indicios acerca del contenido musical o ideológico del disco, o simplemente despertando su curiosidad. Paralelamente, su arte dialoga con el contenido musical antes, durante y después de la escucha, sugiriendo imaginarios asociados a los fonogramas. En este proceso, el público construye el sentido “a partir de su propia experiencia, sus contextos y sus formas de mirada y escucha intermedial”, de modo que “las imágenes utilizan los saberes del propio espectador para cobrar sentido”.³² En el caso de discos reeditados en otro país, el nuevo contexto de recepción influye en el proceso editorial dictando cambios en el material visual y textual, en función de los códigos compartidos por el nuevo público local. Dichos cambios suponen a menudo intervenciones mayores o menores por parte del sello productor, razón por la que sólo una parte de los discos tratados aquí reflejan elecciones estéticas *autorales*.

Con cierta frecuencia, se registran cambios radicales en el propio sujeto principal de la portada. Dentro del corpus que aquí se analiza, son quince las que utilizan el retrato del intérprete como sujeto principal,³³ y optan por una estrategia que “busca instalar la figura del artista en los medios”³⁴ a la vez que sugiere su papel protagónico dentro de una narración subyacente. Dicha estrategia, sin embargo, no refleja en los quince casos las elecciones estéticas y comunicativas originales. En el caso de Víctor Jara, por ejemplo, cinco de seis portadas de Albatros muestran su retrato, pero solo en una —la de *El derecho de vivir en paz*— esta imagen coincide con la de la versión chilena. En las demás, la cara del cantante reemplazó a sujetos relacionados con los contenidos de cada disco (—niños en *La población*, manos curtidas en *Pongo en tus manos abiertas*, etc. —. La figura del artista-héroe se instaló así en el imaginario de la recepción italiana por encima de los contenidos poéticos y musicales de cada disco, y se convirtió en marca para la difusión discográfica. El paratexto de los discos reforzaba la imagen del artista como intelectual militante comprometido con la lucha social.³⁵

También el encuadre de las fotos y otros elementos gráficos revelan en ocasiones estrategias adaptativas relacionadas con el contexto de recepción. El cantor uruguayo Yamandú Palacios, exilado en Italia a mediados de los setenta, grabó para

32 González, *Música popular autoral*, 105. Véase también Lacasse, “Une introduction à la transphonographie”, 28.

33 De las quince, trece pertenecen a intérpretes solistas. Además de los que se nombran a continuación en el texto, encontramos a Isabel y Ángel Parra, Charo Cofré y Silvio Rodríguez. Los dos intérpretes grupales retratados en la portada son Quilapayún y Los Folkloristas.

34 González, *Música popular autoral*, 107.

35 Véase al respecto también la prensa de la época: entre otras publicaciones, la significativa semblanza de Luigi Nono, “Il canto di Victor Jara”, *L'Unità*, 12 de enero 1974, o el artículo de Sesto Passone, “Victor Jara. Uomo della terra”, *Ciao 2001*, 33, 1975, 61-62.

Zodiaco el álbum *Canción de nuestro tiempo*, producido por Dicap con el apoyo de Inti-Illimani (Zodiaco/Dicap 1975).³⁶ El intérprete aparece en la portada en un plano medio que lo encuadra en un entorno campestre, concentrado en tocar su guitarra y ataviado con un poncho rojo que recuerda al atuendo, por aquel entonces ya icónico para el público italiano, del conjunto Inti-Illimani. Una imagen telúrica en contraste con su discografía previa, que utilizaba motivos abstractos o de protesta social.³⁷ Estos cambios sugieren que el diseño de la edición italiana eligió una identidad visual folclórica —el poncho rojo— ya reconocida en el mercado del exilio para facilitar una descodificación inmediata por parte del público.

En lo que concierne a readaptaciones del imaginario original, merece una mención también el disco *Pablo Milanés canta la poesía di José Martí* (Zodiaco 1977) [Fig. 3]. La edición cubana de Areito (1973) utilizaba un retrato decimonónico del poeta, enmarcado por líneas curvas y asimétricas, y una rosa blanca de estilo modernista, que aludía con toda probabilidad a sus célebres versos: “Cultivo una rosa blanca, en julio como en enero”. Varias reediciones latinoamericanas respetaron esta estética, sin duda evocadora para un público capaz de identificar a Martí. La edición italiana, en cambio, si bien mantenía los elementos decorativos *fin de siècle*, reemplazaba el retrato de Martí por uno del propio Milanés, suponiendo tal vez que la imagen decimonónica del poeta no respondía lo suficiente al imaginario imperante sobre la Cuba revolucionaria, y desplazaba así el foco del poeta al músico. Un desplazamiento que también se manifiesta en el uso distinto de las letras capitales del título. Este singular (y divertido) *cross-over* estilístico no era arbitrario: las notas del disco presentaban a Milanés como un puente entre tradición y modernidad, informando sobre la búsqueda artística del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, al cual pertenecía el joven Milanés. Este músico rehuía del folclorismo turístico para situarse “en un discurso que podríamos llamar vanguardista (con el uso de instrumentos electrónicos, por ejemplo), pero también de ‘recuperación’ y revitalización del material popular, aplicado críticamente a las necesidades expresivas de [la] nueva realidad”³⁸ social y política de la Cuba castrista. Explicaciones como estas pretendían facilitar la aceptación de un producto distante de las expectativas del público italiano sobre la canción revolucionaria cubana, hasta entonces marcadas fundamentalmente por el estilo mucho más tradicional de Carlos Puebla.

36 Reproducción de la carátula en <https://www.discogs.com/master/3516973-Yamandú-Palacios-Cancion-De-Nuestro-Tiempo>.

37 Véase, por ejemplo, <https://www.discogs.com/release/11163604-Yamandu-Palacios-Basta-Ya> y <https://www.discogs.com/master/1706102-Yamandu-Palacios-Canta-Yamandu-Palacios>.

38 P. Milanés, *Pablo Milanés canta....* Notas.



Figura 3: Arriba, portada original cubana (izq.) y edición italiana (der.) del disco de Pablo Milanés sobre poemas de José Martí. Abajo, otros discos de intérpretes solistas (fuentes: Discogs.com).

Aunque en nuestro corpus la fórmula del retrato parece estar asociada de manera privilegiada a individualidades solistas, incluso de forma más extensa que en las respectivas ediciones originales, encontramos también producciones de intérpretes solistas que siguen caminos distintos e inversos, como las de Daniel Viglietti y de Alí Primera [Fig. 3]. El célebre disco de Viglietti *Canciones para el hombre nuevo* (Orfeo 1968) fue reeditado por Zodiaco en 1976 con el título *Canciones para mi América*. La edición italiana optó por reproducir la portada y el título de la edición francesa de

Le Chant du Monde (1973), ilustrada por xilografías del artista uruguayo Miguel Bresciano, descartando el retrato de cuerpo entero del cantautor de la edición original uruguaya.³⁹ Viglietti, exiliado en Francia a partir de 1973, tenía, ya a mediados de los setenta, cierta notoriedad en los círculos del canto político italiano y gozaba del respaldo del compositor italiano Luigi Nono, quien, además, firmó la intensa presentación de la contraportada:

Uruguayo, Daniel Viglietti, uno de los cantantes más conocidos y queridos de América Latina, llega a nuestro país. Su gran musicalidad está impregnada de amor, serenidad y una decidida participación en la lucha por la libertad. Su voz se alza, junto con la de otros cantantes latinoamericanos, como bandera de una nueva humanidad, en continuo descubrimiento de sonidos y ritmos, con un compromiso social preciso, como [el de] las acciones de tantos militantes, caídos y vivos, queridos, conocidos y desconocidos, en la larga marcha de la liberación latinoamericana. Viglietti es uno de los ejemplos paradigmáticos de la unidad dialéctica entre cultura y lucha política en América Latina.⁴⁰

Las palabras de Nono retrataban, una vez más, a un artista vinculado a las luchas sociales, mas sin resonancias folclóricas. En efecto, su poesía revolucionaria se reviste de un lenguaje musical austero y urbano que, sin embargo, incluye ritmos de raíz folclórica como el *cielito* o la *milonga*. El dispositivo visual de la portada refleja con coherencia este enfoque: aunque la elección de un blanco y negro integral y los trazos severos de las xilografías de Bresciano pueden remitir a los ilustradores de la literatura de cordel brasileña⁴¹ o de la Lira Popular chilena, los rostros de mirada enigmática interpelan al observador lejos de cualquier color estereotípico latinoamericano.

Alí Primera, cantautor político y única voz venezolana presente en el corpus Vedette, publicó con Zodiaco dos discos, *Adiós en dolor mayor* y *La patria es el hombre*, ambos en 1975. En los dos, los retratos del cantautor que figuraban en las portadas venezolanas quedaron reemplazados por dos imágenes de tenor muy diferente entre sí. En *Adiós en dolor mayor* hallamos una luminosa fotografía de una orquídea (*cattleya perivaliana*), símbolo nacional de Venezuela; una elección, en realidad, poco trasparente para el público italiano.⁴² En *La patria es el hombre*, en cambio, la imagen

39 Reproducción de la carátula en <https://www.discogs.com/master/801040-Daniel-Viglietti-Canciones-Para-El-Hombre-Nuevo>.

40 L. Nono, notas del disco *Canciones para mi América*.

41 Agradezco a Marita Fornaro por esta valiosa sugerencia.

42 Véanse <https://www.discogs.com/release/4820116-Ali-Primera-Adios-En-Dolor-Mayor> y

de unas manos “gringas” intentando apoderarse de los pozos petrolíferos venezolanos comunica de forma mucho más explícita su mensaje antiimperialista, sin necesidad de lecturas metafóricas [Fig. 3].⁴³ La carga revolucionaria del disco queda confirmada por el texto de la contraportada, donde el cantautor —que también aparece retratado en ella— afirma que “si el cantante no participa activamente en la lucha que canta, pierde credibilidad. Si hoy nuestra herramienta de lucha es la guitarra, mañana estaremos listos para apuntar con rifles a los enemigos”.⁴⁴ La alusión a la lucha armada guerrillera, si bien presente en unas cuantas canciones del repertorio latinoamericano de Vedette, rara vez asoma con tal claridad en la simbología o en el paratexto de las carátulas, donde el mensaje adquiere una contundencia mayor.⁴⁵

Los ejemplos examinados hasta aquí nos demuestran que el sello italiano no se limitó a una reproducción pasiva del material para fonográfico original. Por el contrario, ese material era aceptado, modificado o descartado según las dinámicas del nuevo contexto de recepción. Estos cambios respondían, por lo general, a propósitos más pedagógicos que meramente comerciales.

4. Colores de lucha y sueño

Simbologías de lucha y solidaridad

En su análisis de la discografía del exilio chileno, Campos, Jordán y Rodríguez registran cómo en el contexto exiliar se resignificaron imaginarios preexistentes; entre ellos, el imaginario andino asociado al discurso político izquierdista⁴⁶ y algunos “códigos gráficos del arte visual de carácter militante, que se habían expresado principalmente

<https://www.discogs.com/release/8501135-Ali-Primera-Adi%C3%B3s-En-Dolor-Mayor/image/SW1hZ2U6MjMwNDg4MjU=>. Este disco presenta otra singularidad: en la versión venezolana, el título (un juego de palabras entre “dolor” y “do mayor”) hace referencia al recuerdo de dos amigos del autor, que acababan de fallecer en un accidente; en la italiana, en cambio, la dedicatoria “a la resistencia chilena” parece vincular el dolor con Chile, aunque ninguno de los temas grabados hace referencia a este país. ¿Podría tratarse de un intento de interpelación al público italiano en un momento de fuerte solidaridad y cercanía afectiva a Chile?

43 Hago constar que escribo estas líneas justo tras la captura del presidente de Venezuela Nicolás Maduro por parte de las fuerzas armadas estadounidenses y las reivindicaciones del presidente de EE.UU. Donald Trump respecto al petróleo venezolano (05/01/2026).

44 A. Primera, *La patria es el hombre*. Notas.

45 Canciones con explícitas referencias a la lucha armada son, por ejemplo, “Sólo digo compañeros” y “Canción por el hombre nuevo”, ambas de Viglietti y ambas presentes en nuestro corpus, además, obviamente, de todas las obras que ensalzan a la figura guerrillera de Ernesto “Che” Guevara.

46 Cfr. Ríos, “La Flûte Indienne”: 145-81.

por medio de las brigadas muralistas y otras producciones gráficas oficialistas durante la Unidad Popular, [incluidos] varios símbolos asociados a la gestualidad corporal, como el grito y el puño alzado”.⁴⁷ Esta simbología gestual, entrelazada con la de los instrumentos musicales —por ejemplo, en el tópico de la *guitarra-fusil*—, sirvió para plasmar visualmente el accionar musical en un contexto de resistencia. La labor gráfica del exilio contó con la colaboración de figuras del arte contemporáneo chileno de la talla de Gracia Barrios, José Balmes y Roberto Matta. Por otra parte, la fonografía chilena previa al golpe contaba con la labor ejemplar de los hermanos Vicente y Antonio Larrea, que habían creado para el sello Dicap “un imaginario asociado al movimiento popular, marginando la simple fotografía del cantante o grupo en la carátula de los discos comerciales. [Para los Larrea] ‘el envoltorio tiene que ser consecuente con el contenido. El disco tiene que cumplir una misión audiovisual con una intención obvia’”.⁴⁸ La obra de los Larrea sentó un precedente muy importante y fue una clara referencia para las casas discográficas europeas a la hora de publicar o reeditar discos tanto de la Nueva Canción Chilena como de otros artistas latinoamericanos.

Este patrimonio visual de gran densidad simbólica y evocativa conformó otra tipología recurrente en las carátulas de Zodiaco, asociada con frecuencia a la discografía de los intérpretes grupales. Al igual que en los casos examinados arriba, también este material se manejó según diferentes estrategias. Una parte de las reediciones de los discos Dicap anteriores al golpe en Chile se mantuvo fiel al material original, aunque con adaptaciones o resignificaciones debidas al nuevo contexto. Un ejemplo de fidelidad extrema es *Santa María de Iquique*, de Quilapayún, cuya edición italiana (Zodiaco 1974) conservó integralmente los paratextos e imágenes que reconstruían la masacre obrera acontecida en Iquique en 1907 y narrada por la *Cantata* de Luis Ádvís (ed. or. Jota Jota 1970), limitándose a agregar la traducción de todos los textos.⁴⁹ En el caso de *Basta!* (Zodiaco 1974; ed. or. Jota Jota 1969), los hechos del golpe produjeron una resignificación de los elementos originales: el gorrión asesinado, la mancha de sangre y el soldado norteamericano, alegorías de la violencia imperialista, no podían no asociarse ahora a la sangrienta represión militar en acto en Chile [Fig. 4].⁵⁰

47 Campos et al., *Fonografías*, 21.

48 Campos et al., *Fonografías*, 20.

49 Reproducción de la carátula original en <https://www.discogs.com/release/3190257-Quilapayún-Santa-Maria-De-Iquique-Cantata-Popular>; versión italiana en <https://www.discogs.com/release/2165917-Quilapayun-Santa-Maria-De-Iquique-Cantata-Popular>. El sello militante del Comitato Vietnam de Milán, en cambio, editó la *Cantata* con una gráfica distinta, mucho más esencial, y un paratexto que incluía únicamente la traducción italiana del texto.

50 Véase, por ejemplo, la asociación gorrión-guitarra en la portada de *Viva Chile!*, de Inti-Illimani, o en el mismo logotipo de Dicap.



Figura 4: Viejas y nuevas simbologías políticas en las portadas de I Dischi dello Zodiaco (fuente: Discogs.com).

En otros casos, la estrategia cambia. El disco *Marta Contreras canta Nicolas Guillén* (Zodiaco 1977) reemplaza la combativa portada original (Dicap 1972) —un puño alzado que conectaba Chile y Cuba, sobre un mapa de América Latina formado por recortes de prensa que evocaban episodios de lucha y represión a lo largo del subcontinente—⁵¹ por la imagen apacible y *naïf* de un puerto, tejido en una arpillera de alegres colores. En esta versión, la unión entre ambos países queda simbolizada por la presencia de dos barquitos que enarbolan sus respectivas banderas [Fig. 4].

⁵¹ Véase <https://www.discogs.com/release/10726517-Marta-Contreras-Música-Para-Guillén>.

Curiosamente, la edición española del mismo año (Movieplay 1977) conserva la estética original. Esta diferencia sugiere un desfase en los respectivos contextos de recepción: mientras España vivía el clima vibrante y esperanzador de la Transición, tras la muerte del dictador Franco, en Italia comenzaba el “reflujo” del compromiso social y político que había marcado el último decenio. Este giro político podría explicar al menos en parte el giro iconográfico que asoma en esta y en otras producciones de finales de los setenta que examinaremos a continuación. Por otra parte, la elección de una arpillera también podría indicar, más que una desaparición del espíritu militante, un desplazamiento en su forma de representación. Cabe recordar, de hecho, que las arpilleras fabricadas en Chile y exportadas con el fin de financiar iniciativas humanitarias se convirtieron durante el exilio en un objeto símbolo de resistencia.⁵²

En los primeros años del exilio empezaron a publicarse en Europa nuevas producciones de los grupos referentes de la Nueva Canción Chilena, como Inti-Illimani, Quilapayún y Aparcoa. Estas emplearon en sus portadas el lenguaje visual del muralismo de la Unidad Popular, que representaba en ese momento el referente estético de la resistencia y de la solidaridad con Chile,⁵³ relegando a la contraportada o al interior de las carátulas la imagen de los intérpretes. En *El pueblo unido jamás será vencido*, de Quilapayún (Dicap 1975), la portada original francesa presenta la imagen metonímica de un puño alzado con los colores de la bandera chilena, obra de José Balmes. En la edición italiana (Zodiaco 1975) el mismo puño se agiganta para ocupar la totalidad de la portada [Fig. 4]. El paratexto enriquece el simbolismo con una variación sobre el tema de la metáfora ornitológica, de la mano del escritor argentino Julio Cortázar: “Vosotros sois árboles de canciones en los que los pájaros del mañana harán su nido de libertad y alegría”.⁵⁴ En el siguiente álbum del grupo, *Adelante* (Zodiaco 1976), también se mantuvo la gráfica muralista: una icónica cabeza de caballo con los colores de la bandera chilena, obra de la Brigada Ramona Parra.⁵⁵

Estas portadas permitían al público establecer una inmediata asociación con el universo simbólico de la Unidad Popular y de la solidaridad militante. Un año más tarde, sin embargo, la edición italiana del disco *Patria* (Zodiaco 1977; ed. or. Dicap

52 Le agradezco a Javier Rodríguez Aedo haberme sugerido esta clave interpretativa (comunicación personal, 17 de enero de 2026).

53 Véase, por ejemplo, la participación de una brigada de muralistas y de Roberto Matta en la Bienal de Venecia de 1974, documentada por la película de Michele Sambin y Sergio Ballini, *Murales* (1974), en línea: <https://vimeo.com/33501675?fl=pl&fe=cm>.

54 J. Cortázar, notas del disco *El pueblo unido jamás será vencido*. Original en italiano.

55 Véase <https://www.discogs.com/release/6035146-Quilapayún-Avanti-Adelante>.

1976) omitió el diseño original de Gracia Barrios, cargado de gestualidad y rostros obreros, para sustituirlo por una fotografía del conjunto enmarcada en formas vagamente *retro*.⁵⁶ A excepción del título patriótico, desapareció de la cubierta cualquier alusión militante o combatiente. Una vez más, este cambio se corresponde con el cambiante contexto político y social italiano, en el que la demanda de música militante, incluida la chilena y la latinoamericana, comenzaba a declinar drásticamente. *Patria* fue el último LP que Quilapayún publicó en el país antes de ausentarse de los escenarios italianos durante un decenio. La presencia de la Nueva Canción (tanto chilena como latinoamericana) en el mercado fonográfico italiano quedó limitada a Inti-Illimani, cuya evolución estilística, tanto en lo musical como en lo extramusical, también reflejaba con claridad el cambio de los tiempos.

El arte de Inti-Illimani

La producción de Inti-Illimani ocupó un lugar privilegiado en la fonografía italiana. El conjunto vivió su exilio en Italia, desde 1973 hasta 1988, donde se convirtió en un ícono no solo de lo latinoamericano, sino del canto comprometido. El grupo alcanzó su máxima popularidad entre 1975 y 1977, para luego declinar, aunque sin perder nunca del todo su referencialidad.⁵⁷ Durante el exilio, el conjunto publicó para el mercado italiano trece discos: inicialmente con el sello Zodiaco, luego con EMI (1978) y finalmente con su propia etiqueta independiente. Por su masiva difusión, sus primeros álbumes influyeron profundamente en la circulación de imaginarios sobre América Latina en la sociedad italiana.

Por razones prácticas y a la vez estéticas —entre ellas, la mejor calidad técnica de los estudios de grabación italianos— el grupo decidió que “era bueno tener una nueva opinión acerca del sonido grabando todo de nuevo, *da capo* [...] reeditar lo ya registrado con algunas modificaciones en el repertorio de los discos, pero conservando las características de sus contenidos”.⁵⁸ De modo que toda la producción del exilio consiste en nuevas grabaciones. Salvo en el primer disco, *Viva Chile!*, cuya publicación fue gestionada por el mismo sello Zodiaco, los músicos de Inti-Illimani gozaron de total autonomía en la definición de repertorio, títulos y arte

56 Véanse, respectivamente, <https://www.discogs.com/release/3112409-Quilapayún-Patria> y <https://www.discogs.com/release/2913343-Quilapayun-Patria>.

57 Véase, sobre aspectos de rechazo en la recepción italiana, Stefano Gavagnin, “Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)”, *Journal of Music Criticism* 6 (2022): 77-104, <https://www.luigiboccherini.org/2022/10/30/journal-of-music-criticism-6-2022/>.

58 Horacio Salinas, *La canción en el sombrero*, 90-91.

gráfico de los álbumes posteriores; tal autonomía redundó en una notable coherencia entre aspectos intra y extrafonográficos.⁵⁹

Viva Chile! (Zodiaco 1973) [Fig. 5], concebido y grabado poco antes del golpe de Estado, recogió en su portada la imagen de un jilguero y de una guitarra cuya boca alberga la bandera chilena, obra de la oficina Larrea.⁶⁰ Este disco reunía las dos principales vertientes del conjunto: la folclórica andina y la novocancionista militante. En los discos posteriores las dos facetas se separaron: los volúmenes 2, 4 y 6 representaban el compromiso militante, mientras que el 3 y el 5 se dedicaron integralmente a la música folclórica y popular de los Andes. Una bifurcación que se refleja con claridad en los dispositivos visuales [Fig. 5 y 6]. Para el segundo disco, *Inti-Ililimani 2. La Nueva Canción Chilena* (Zodiaco 1974), el grupo eligió una obra de Gracia Barrios de estilo cercano al muralismo: rostros anónimos de trazo simple y marcado sobre una bandera chilena, simbolizando el vínculo con el pueblo chileno oprimido. Aunque este disco recuperaba buena parte del repertorio de *Autores chilenos* (Dicap 1971), la carátula se alejó del grafismo sutil de aquel disco chileno para asumir un lenguaje visual más acorde con la nueva situación y con la resignificación de las canciones como mensajes de resistencia contra la dictadura. Aún más explícita fue la portada del cuarto álbum, *Hacia la libertad* (Zodiaco 1975), “un disco que, tal cual lo refleja el arte de la carátula, un mural al estilo de las Brigadas Muralistas Ramona Parra, fue grabado intercalando el dolor de las tragedias que íbamos conociendo, y de otra parte la fuerza épica recogida de la impactante solidaridad, sobre todo de Italia”.⁶¹ La imagen, que se extiende por toda la carátula, despliega un denso repertorio metafórico y metonímico de registro épico: el grito, el puño alzado, la llave inglesa obrera, la bandera, la guitarra, la paloma de la paz, la estrella roja. *Inti-Ililimani 6* (Zodiaco 1977), pese a ser el disco de algún modo más político del conjunto, se apartó de los anteriores. Su portada exhibe un enigmático conjunto de caras y manos sin simbología de lucha evidente: las bocas aparecen cerradas y las miradas sugieren desaliento, tal vez buscando representar el dolor del exilio.⁶²

59 Entrevista de Javier Rodríguez y S. Gavagnin a Horacio Durán (07/12/2022).

60 La imagen figura originariamente en la portada del volumen de Barraza, *La Nueva Canción Chilena* (Santiago: Quimantú, 1972).

61 H. Salinas, *La canción en el sombrero*, 92.

62 Esta portada (<https://www.discogs.com/master/484635-Inti-Ililimani-Inti-Ililimani-6>) sin créditos de autoría, se cambiará posteriormente en las ediciones del sello EMI por un diseño de Jorge Salas, más vinculado al imaginario musical del grupo (<https://www.discogs.com/release/6242020-Inti-Ililimani-Inti-Ililimani-6-Chile-Resistencia>).



Figura 5: Arriba, portadas de Inti-Illimani con gráfica inspirada en la simbología de la Unidad Popular. Abajo, fotos del grupo en las contraportadas o interior de los mismos álbumes (fuentes: Discogs.com).

La evolución de las fotografías y de los paratextos en la discografía italiana de Inti-Illimani también revela un cambio consciente en su proyección pública. En *Viva Chile!* la fotografía de la contraportada tiene un carácter descriptivo: el retrato de cuerpo entero muestra a los músicos con sus ponchos monocromos y con algún instrumento. En la del segundo volumen, el encuadre se cierra entorno a sus caras, de expresión seria, pero a la vez esperanzada. El diálogo que se establece así entre la foto de la contraportada y la pintura de la portada refuerza el binomio ideal artista-pueblo. En *Hacia la libertad*, finalmente, el grupo aparece retratado de espaldas durante un concierto multitudinario en Florencia; el protagonismo queda trasladado al público. De esta manera la imagen fotográfica se convierte en metonimia de la tremenda solidaridad italiana con la causa chilena.

Los textos de los álbumes siguen una trayectoria similar. En *Viva Chile!* una nota presenta al conjunto chileno aún desconocido para el público italiano y destaca la calidad de “los sonidos de los instrumentos tradicionales utilizados con competente y moderna maestría” para interpretar “la alegría o el dolor del pueblo”.

También celebra “el alma generosa, la convicción de estar del lado de la justicia, el amor por su país y por su música de estos seis chicos que se hacen llamar Inti-Illimani”.⁶³ En el siguiente álbum, el conjunto toma la palabra a través de un manifiesto de su quehacer político y musical: “Estamos cantando aquí, porque es necesario que nuestro canto traiga hoy otras armonías. [...] Debemos vencer el tiempo de la batalla del olvido, porque el día de la justicia popular llegará y será inexorable”.⁶⁴ En *Hacia la libertad*, el paratexto —exceptuando las traducciones de las canciones— se reduce a mensajes transmitidos desde el interior de Chile para invitar a la solidaridad internacional. Finalmente, en *Inti-Illimani 6*, la imagen del grupo desaparece y el paratexto se limita a una cita de Víctor Jara, en la que el cantautor insiste en el vínculo fundamental del artista con su pueblo y en su tarea de “trabajador de la cultura”.⁶⁵

Sueño con pueblos latinoamericanos

Inti-Illimani volvió a grabar su repertorio popular andino en dos exitosos álbumes —*Cantos de pueblos andinos 1 y 2* (Zodiaco 1975 y 1976), respectivamente el número tres y el número cinco de la serie de Zodiaco [Fig. 6]—. El dispositivo para fonográfico de los dos discos abandonaba toda referencia al universo simbólico de la Unidad Popular para acercarse, aunque de manera crítica, al imaginario de la *musique des Andes*, la música producida por los conjuntos comerciales andinos residentes o nacidos en Europa (por ejemplo, Los Calchakis). Si bien en lo musical Inti-Illimani coincidía en varios aspectos con esos conjuntos cosmopolitas, difería de ellos en la narración de lo andino vehiculada principalmente por la para fonografía. En el discurso del grupo chileno predominaba una representación del indígena como sujeto potencialmente revolucionario, en cuanto “hoy soplan otros vientos en las alturas de los Andes, se despiertan las conciencias, los pueblos andinos comienzan a mirar dentro de sí mismos, a reencontrarse juntos orgullosos de sus raíces comunes, a enfrentar unidos la lucha por el futuro”.⁶⁶ Mientras que los otros grupos solían autorrepresentarse como portadores de autenticidad indígena, Inti-Illimani

63 Inti-Illimani, *Viva Chile!*, Notas.

64 Inti-Illimani, *Inti-Illimani 2*, notas.

65 Este tema representa un tópico en las entrevistas del grupo en los primeros años del exilio. Véase S. Gavagnin, “El éxito diferente. Recepciones italianas de la Nueva Canción Chilena en los años 1970”. *Anclajes* 25, nro. 2 (2021): 2. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2525>.

66 Notas del disco *Inti-Illimani 3. Cantos de pueblos andinos*.

declaraba abiertamente su no pertenencia al mundo andino y su rechazo hacia cualquier visión paternalista de las culturas populares, exotismo turístico y “oportunisto comercial que pretende vender cualquier cosa como si fuera auténtica, ancestral y milenaria”⁶⁷ y afirmaba:

Este disco no es una interpretación “folclórica” de la música andina. Es una recreación, desde el punto de vista de nuestro conjunto, de temas “folclóricos”, populares y de autores contemporáneos. Quiere ser una pequeña contribución a la gran corriente que en todo nuestro continente trabaja para darse una identidad, para mostrar el verdadero rostro del hombre del altiplano, el de las costas tropicales, la mirada firme de los mineros, de nuestros campesinos en esta lucha por recuperar la tierra, el aire y el agua que nos pertenecen.⁶⁸

En otras palabras, se sostenía que la autenticidad de la propuesta musical andina de Inti-Illimani residía en la realidad actual de los pueblos que se identifican con esas músicas y no en la supuesta antigüedad de estas o en la autoridad de los intérpretes.

Lo dicho no implica que el quehacer musical de Inti-Illimani y de otros exponentes de la Nueva Canción Chilena estuviera del todo exento de rasgos de exotismo. Varios autores han señalado tanto la influencia que la escena de la *musique des Andes* francesa ejerció en los comienzos de la Nueva Canción Chilena⁶⁹ como la presencia en esta última de procesos de exotización y desplazamiento de la identidad indígena andina.⁷⁰ Sin embargo, los elementos para fonográficos de Inti-Illimani que examinamos en este apartado son claros síntomas de honestidad y transparencia en la representación de su propia actuación como mediadores entre lo andino y la audiencia europea.

67 Notas del disco *Inti-Illimani 5. Cantos de pueblos andinos*, 2.

68 Notas del disco *Inti-Illimani 5*.

69 Fernando Ríos, “La Flûte Indienne”.

70 Véanse, sobre todo, Juan Pablo González, “Música chilena andina 1970–1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada”, *Cuadernos de música iberoamericana* 24 (2012): 175–86; y Javier Rodríguez Aedo, “Resistencia, política y exotismo”. Este último también subraya como el “potencial exótico” de los músicos chilenos tuvo un papel relevante a la hora de ganar espacios en la escucha europea posgolpe, hasta tal punto que, en su opinión, “el universo musical puesto en escena —es decir, la ‘música andina’—, puede ser considerado como el dispositivo más eficaz para resistir la dictadura desde el exilio” (616).



Figura 6: Imaginarios no políticos en las portadas italianas de Inti-Illimani y de Manguaré (fuentes: Discogs.com y fotos del autor).

La distancia entre la narrativa de Inti-Illimani y la de los grupos de la *musique des Andes* se manifiesta tanto en los títulos como en la iconografía. Los Calchakis, por ejemplo, empleaban títulos que evocaban un indigenismo exótico y milenarista (*Las flautas del imperio Inca*, *La flauta india a través de los siglos*, *Misterios musicales de los Andes*), y un repertorio iconográfico de instrumentos típicos, objetos arqueológicos o ropajes folclóricos que los propios músicos vestían, apropiándose así simbólicamente de la voz indígena a través de la *performance*. El título de Inti-Illimani, *Canto de pueblos andinos*, remitía, en cambio, a una realidad social y geográfica

contemporánea. Para la portada del primer volumen, Agustín Chucho Olavarría⁷¹ reelaboró la foto de un campesino andino tocando la quena. Su tratamiento no realista del color actuaba sobre este sujeto costumbrista como un filtro idealizante que rompía con los paradigmas folclóricos corrientes y conseguía traducir visualmente el sincretismo entre la “verdad” del material popular y la “ficción” del arreglo del grupo. En el segundo volumen, la ilustración de Jorge Salas extremó este enfoque: al desplazar los signos de la andinidad (el paisaje, el músico andino, la llama) hacia una dimensión estilizada, irreal y casi onírica, el grupo parecía esquivar gestos de apropiación de la voz indígena. Aunque el dibujo no refleja las reivindicaciones sociales mencionadas en el paratexto, el signo gráfico de Salas, suave pero nítido, resulta acertadamente afín al gusto musical de Inti-Illimani.

Jorge Salas se confirmó como uno de los más eficaces intérpretes visuales del proyecto musical y ético de Inti-Illimani también en los dos siguientes álbumes: *Canto per un seme* (Vedette 1978) [Fig. 6] y *Canción para matar una culebra*; este último, producido por EMI (1979) tras el fin de la colaboración del grupo con el editor Sciascia.⁷² En el primero —una nueva grabación de *Canto para una semilla*, de Luis Advis (Dicap 1972)—, la refinada gráfica original de la oficina Larrea, inspirada en las xilografías monocromas de la Lira Popular chilena, quedó descartada en favor de un diseño que utilizaba reproducciones de las coloridas arpilleras de Violeta Parra y, para la portada, un dibujo de Salas (dibujo que recuerda, por su sabor onírico, al de *Canto de pueblos andinos 2*).⁷³

El disco *Cuba hoy*, que el conjunto Manguaré grabó en Milán con el sello chileno Dicap y Zodiaco (1976), brinda una variación sobre el mismo tema. Manguaré era un proyecto musical cubano creado *ad hoc* en tiempos de la Unidad Popular para fortalecer las relaciones de diplomacia cultural entre Cuba y Chile. El conjunto grabó con Dicap antes del golpe chileno, y sus integrantes entablaron con los colegas de la Nueva Canción Chilena estrechas relaciones personales que siguieron manteniendo después. El hecho de que, aun en el complejo contexto del exilio, Dicap siguiera produciendo discos de artistas no chilenos, esta vez para el mercado europeo, pone en evidencia la durabilidad de las redes transnacionales de solidaridad tejidas antes del golpe, en las que se fueron implicando otras agencias locales, tales como el sello Zodiaco. La carátula de *Cuba hoy*, obra del actor, pintor y músico chileno Humberto

71 En la carátula es acreditado como Olavarría-García.

72 Véase <https://www.discogs.com/master/208518-Inti-Illimani-Inti-Illimani-8-Canción-Para-Matar-Una-Culebra>.

73 Véanse <https://www.discogs.com/master/869181-Isabel-Parra-Inti-Illimani-Canto-Para-Una-Semilla> y <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000067467000000>.

Loredó, convoca a un conjunto de figuras zoomorfas y antropomorfas de corte geométrico y de colorido vivaz inspiradas en un mundo mitológico caribeño. Por su fecha de publicación, este disco se suma a la más amplia tendencia del momento a reemplazar las simbologías abiertamente políticas por otras vinculadas a imaginarios étnicos y culturales latinoamericanos de indudable atractivo.

5. Fonografías étnicas

En la burbuja fonográfica latinoamericana la dimensión del folclore ocupó un lugar de primaria importancia tanto en su vertiente exotista, principalmente a través del folclorismo andino, como en la política, donde se impuso un repertorio contemporáneo de raíz folclórica. En ambos casos, ritmos, melodías y sonoridades inusuales interpelaban con fuerza al público italiano, lo que contribuyó de manera determinante a la afirmación de dichas vertientes. En este proceso, la etnomusicología no parece haber jugado un papel relevante. Por un lado, el material fonográfico no presentaba un evidente atractivo etnomusicológico, ya que por lo general se trataba de elaboraciones de fuentes secundarias y no del resultado de investigaciones sobre el terreno. Por otra parte, los investigadores italianos habían demostrado escaso interés en esos territorios,⁷⁴ de modo que la tarea de introducir al público en una escucha informada y consciente de los nuevos repertorios quedó casi siempre a cargo de figuras *emic* —o sea, en el caso de Zodiaco, de los mismos músicos—, o bien de intermediadores culturales, como la musicóloga italo-uruguaya Meri Franco Lao. Finalmente, incluso una figura académica como la de Roberto Leydi no tenía un conocimiento específico del terreno latinoamericano y, en las notas de los discos de Albatros que he analizado más arriba, sus comentarios revelan un cariz más ideológico que etnomusicológico.

Con respecto a las notas paratextuales que figuran en algunos discos de música andina cosmopolita y comercial publicados por los sellos franceses Arion y Barclay —traducidas o adaptadas también en sus versiones italianas—, valga el comentario de Gerard Borrás:

La [...] función de los textos es didáctica; se trata de explicar qué son los instrumentos, los ritmos... A veces se confía esta tarea a personas que se supone que tienen una

⁷⁴ En muy contadas ocasiones, musicólogos y etnomusicólogos italianos comentaron producciones *folk* latinoamericanas en la prensa o en otros medios. Resulta de especial interés el comentario de Diego Carpitella —otro padre de la etnomusicología italiana— acerca de Los Calchakis en *Conversazioni sulla musica (1955-1990). Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche* (Firenze: Ponte alle Grazie, 1992), 52-80. En este texto, Carpitella reconoce en el perfil del conjunto cierta ambigüedad y exotismo.

competencia especial en la materia. Se busca dar un carácter serio y científico a las afirmaciones, como para darles más peso y hacerlas más verosímiles. Se recurre a un “profesor” que cita regularmente a los esposos d’Harcourt, autores de la famosa obra *La musique des Incas et ses survivances*. Pero los errores son a veces graves y revelan un conocimiento muy superficial y, en ocasiones, inexacto de las realidades musicales que se encargan de explicar.⁷⁵

En resumen, la discografía de la burbuja *folk* latinoamericana mostraba una aparente paradoja: a la vez que revelaba la existencia de un abrumador caleidoscopio de culturas musicales, adolecía de una severa escasez de documentación fiable sobre las mismas, como lamentaba el anónimo redactor de las notas del álbum *Musica degli indiani del Brasile*:

A diferencia de lo que ocurre con América del Norte, para América del Sur la documentación discográfica de la música y los cantos de los pueblos que la habitan es muy escasa e incompleta, y sin duda insuficiente para ofrecer una visión orgánica de la situación, ni siquiera a grandes rasgos. [...] En realidad, esta carencia no es más que el reflejo de una más vasta falta de atención [...] de los estudios etnomusicológicos hacia este aspecto de la cultura de un continente que, en otros aspectos, es musicalmente privilegiado.⁷⁶

En este desolado panorama, el sello Albatros tuvo el mérito de editar ocho volúmenes dedicados a contextos musicales latinoamericanos específicos en su colección de documentos originales del folclor musical internacional. Se trataba, en su mayoría, de reediciones de registros del sello estadounidense Folkways Records.⁷⁷ Eran ediciones prolijas y bien documentadas ya que, pese a que no siempre revelaban la identidad de los informantes, situaban los registros en el tiempo y en el espacio, e incluían mapas de la región, dibujos de los instrumentos y algunas fotografías referidas al contexto. Lo más sorprendente es que, en algunos de estos discos, el editor italiano no se conformaba con traducir el aparato paratextual del original, sino que le agregaba un segundo nivel de comentarios.

75 Gerard Borrás, “La ‘musique des Andes’ en France: ‘l’Indianité’ ou comment la récupérer”, *Caravelle*, 58(1), 147. Original en francés, traducción del autor.

76 Notas del disco de Harold Schultz y Vilma Chiara *Musica degli indiani del Brasile* (Albatros 1979).

77 Con dos excepciones: la colección *Viejos cantos afrocubanos* (un original Areito, sin fecha, a cargo de la etnomusicóloga cubana María Teresa Linares) y el registro *Brasile: música nera di Bahia*, a cargo de Massimo Somaschini, probablemente una producción original de Albatros (1976).

Es el caso, entre otros, de *Viejos cantos afrocubanos* (Albatros 1979) y de *Messico. Musica Maya degli indiani Chiapas* (Albatros 1978). En este último, el etnomusicólogo estadounidense Richard Alderson, autor de los registros de campo, ofrece indicaciones muy puntuales sobre instrumentos musicales, costumbres alimenticias, vestimenta y mentalidad de las comunidades mayas. Subraya sus raíces precolombinas, así como su total alteridad cultural con respecto al mundo mestizo que las rodea, fruto de su “pureza” y su capacidad de “conservar la cultura indígena”. En el *booklet* se lee:

[E]l contexto de esta música es completamente diferente al mundo que conocemos, y es necesario abrir los ojos a otro lugar y otro tiempo. Sin embargo, la recompensa es grande cuando, tras cruzar musicalmente las fronteras, entramos en esta tierra de arte americano original.⁷⁸

En el segundo nivel del paratexto, el etnomusicólogo italiano Stefano Castelli⁷⁹ retoma y profundiza en las noticias antropológicas de Anderson y se explaya en describir sincretismos religiosos vinculados a dinámicas internas de las comunidades. Informa al lector acerca de nuestro conocimiento de la cultura musical de los antiguos mayas, comparando las fuentes arqueológicas con el cuadro actual y recordando los conflictos generados por la dominación colonial en su intento de “imponer una forma de tocar basada en el individualismo llevado al extremo a una cultura que concebía la música como algo exclusivamente colectivo”.⁸⁰ Para terminar, Castelli ofrece una bibliografía para que cada lector pueda profundizar en el tema por su cuenta, remarcando así el cometido pedagógico de la operación. En conjunto, el texto de Castelli no solamente completa la información, sino que le otorga un corte más claramente sociológico, histórico y, en cierta medida, político. Curiosamente, en su dimensión visual, la edición italiana introduce un elemento arqueológico (una estatuilla maya) ausente en la edición estadounidense, que en cambio ofrecía la imagen de unos músicos mayas modernos, evocados también en el título original *Modern Mayan* (Folkways Records 1975).⁸¹

78 R. Anderson, *booklet* del disco, 1-2.

79 Una semblanza de Stefano Castelli, personaje de múltiples intereses, puede leerse en Paolo Mercurio, “Stefano Castelli, ricerche sulla musica popolare indiana”, *BlogFolk Magazine*, 554, 2022, <https://www.blogfolk.com/2022/06/stefano-castelli-ricerche-sulla-musica.html>.

80 Castelli, notas del disco *Messico. Musica Maya degli indiani Chiapas*. Italia, Albatros; VPA 8401, 1978.

81 Véanse respectivamente: <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000066985000000> y <https://www.discogs.com/master/682956-Maya-Modern-Mayan-The-Indian-Music-Of-Chiapas-Mexico>.

El reducido catálogo de etnomusicología latinoamericana de Albatros no agotaba la oferta fonográfica de la época. Aparte de algunos títulos importados que llegaban esporádicamente a las tiendas italianas, el público podía contar con otra decena de discos de carácter etnomusicológico. Los más accesibles eran sin duda los de la serie Universo Folklore, del sello Arion, en su mayoría basados en registros a cargo de Gérard Krémer. Pese a que estas ediciones suponían una apreciable ampliación de la oferta, diferían de las de Albatros no solo en los criterios de realización y selección de los registros, sino también en la calidad y en el tono del paratexto. En el álbum *Fiestas e messe messicane* (Arion 1974), por ejemplo, los comentarios no poseían la misma riqueza y articulación que encontramos en los del álbum mexicano de Albatros que acabo de examinar. Las notas de la edición italiana (traducción libre de la versión original francesa) privilegiaban aspectos narrativos y pintorescos, tales como los relatos mitológicos de los mayas, omitiendo casi por completo la dimensión sociológica contemporánea, y proporcionaban de cada registro informaciones poco homogéneas y a menudo anecdóticas. Llama la atención, por ejemplo, el comentario reservado al registro de la “Misa mexicana” o “Misa del Mariachi”, una obra compilatoria integrada por temas de raíz folclórica en la que figuran dos temas chilenos: “El Angelus”, del repertorio de inspiración religiosa del conjunto Los Perales, y el “Agnus Dei”, de la *Misa a la chilena*, del compositor Vicente Bianchi. A pesar de la curiosidad que debería haber despertado la presencia de estos temas en un registro de campo que pretendía documentar manifestaciones culturales locales mexicanas, las notas se limitaban a señalar que “el Agnus Dei es una composición de origen chileno, que evoca las danzas de los altiplanos andinos”,⁸² sin siquiera nombrar a Bianchi. Está claro que ediciones como estas suponían un nivel de interés inclinado más bien hacia lo pintoresco y lo anecdótico. Sus paratextos aportaban sin duda nueva información, pero dentro de un marco de expectativas más convencional.

Para finalizar esta sección, hay que remarcar dos aspectos interconectados. En primer lugar, se observa que, en su mayoría, los discos etnográficos, tanto de Albatros como de Arion, refieren a contextos regionales y locales distintos de los popularizados por la música andina y la Nueva Canción latinoamericana, de modo que el oyente italiano raramente tuvo la posibilidad de comparar versiones urbanas y estilizadas de temas folclóricos con sus versiones locales o registros de campo, y así reconocer su mayor o menor distancia de las fuentes. Al mismo tiempo, toda una discografía que documentaba precisamente esas fuentes nunca llegó al mercado

82. Notas del disco *Fiestas e messe messicane*. Italia, Arion, FARN 1007, Serie Universo Folklore, 1974.

italiano.⁸³ Una rarísima excepción es la de “Canto a Asoyín”, un registro de campo presente en el documental *Viejos cantos afrocubanos*, que sirvió de base para la interpretación de este tema que Los Folkloristas incluyeron en su único álbum editado en Italia (*Dal Mexico* [sic], Zodiaco 1975).

6. Conclusión (entre la pedagogía y el exotismo)

Cada uno de los 57 discos que conforman el corpus latinoamericano de los sub sellos Vedette es un objeto complejo donde múltiples lenguajes y agentes se conjuran en un entramado único de relaciones, el que, en el espacio de este artículo, se ha podido desentrañar solo en parte. Sin embargo, el reconocimiento del terreno llevado a cabo hasta aquí, si bien no exhaustivo, permite apreciar las principales estrategias de conservación, adaptación o sustitución adoptadas en la elaboración del material para fonográfico. Permite Posibilita también identificar un repertorio de imágenes y narraciones que, asociadas a la música, colaboraron activamente en instalar determinadas representaciones de América Latina en la sociedad italiana.

En primer lugar, en el tratamiento de todo ese material cabe observar la hegemonía de una perspectiva política y social. El tópico de la naturaleza grandiosa e intacta de América, muy presente en otros ámbitos, no parece ser muy relevante en este imaginario discográfico, que apunta más bien a la esfera humana. Una esfera en la que sobresale la figura del cantor popular —agente emblemático del rescate cultural y social de los pueblos latinoamericanos—, cuya autenticidad se mide por su adhesión a los valores populares y por el rechazo de las sirenas del mercado, y cuyo compromiso se testimonia en muchos casos con el exilio o hasta con el martirio. La para fonografía de los discos de Víctor Jara, por ejemplo, cumplió un papel activo en la divulgación de su figura como figura modélica.

Desde una perspectiva espacial, nos encontramos con una América Latina aglutinada alrededor de algunos territorios clave, entre los cuales Chile es con creces el país representado manera más amplia —más de la mitad del catálogo examinado está constituido por discos de artistas chilenos— y menos fragmentada —son los chilenos Víctor Jara, Inti-Illimani y Quilapayún los únicos intérpretes presentes con más de dos álbumes—. Por otra parte, Zodiaco adoptó, a la par que sus homólogos europeos —Le Chant du Monde, Gong, Pläne, etc.—, la retórica visual compartida por

83 Me refiero a obras como los documentales folclóricos de la serie Mapa Musical de Argentina realizados por Leda Valladares, de los que tanto los músicos andinos como los novocancionistas sacaron numerosos temas para integrarlos en sus repertorios.

la gráfica del exilio chileno, y en ocasiones la extendió a producciones no chilenas; sin embargo, limitó o descartó su simbología más vinculada a la lucha revolucionaria. Encontramos con cierta frecuencia banderas chilenas, puños alzados y guitarras, pero no una guitarra-fusil ni nada que sugiera directamente una celebración de la lucha armada. A excepción del gorrión asesinado y del soldado de *Basta!*, tampoco encontramos militares, alambrados de púa o metáforas/metonimias corporales del sufrimiento y de la represión, presentes en otras producciones fonográficas del exilio chileno.⁸⁴ A partir de 1976-1977, la retórica militante pierde contundencia y es reemplazada por un imaginario más alegre, más sutil o incluso onírico, que se aparta de la lucha y de la militancia explícita. Es el caso del arte de los discos de Inti-Illimani, que en la siguiente década se hace más evocador de la experiencia del exilio, filtrada a través de la subjetividad de los propios músicos.⁸⁵

El material analizado muestra que los dispositivos parafonográficos representaban un terreno de encuentro y negociación entre instancias tanto de los intérpretes latinoamericanos como de los receptores italianos. La insistencia en las cualidades estéticas y políticas de los intérpretes latinoamericanos, por ejemplo, cobra sentido a la luz del debate acerca de la figura del músico popular —y, especialmente, del *cantautor* y de su difícil equilibrio entre compromiso y mercado—, que incendió la escena musical italiana a mediados de los setenta. Este debate tuvo desenlaces a veces violentos, como las agresivas contestaciones por parte de grupos de la izquierda radical durante los conciertos.⁸⁶

Asimismo, el carácter mesurado de la simbología militante era coherente con el posicionamiento de los dos sellos y de su público ideal, que coincidía mayoritariamente con la izquierda parlamentaria o con el área católica progresista. Para estos sectores, la evocación de la lucha armada podía resultar problemática, cuando en la crónica italiana iba creciendo un fenómeno terrorista de doble signo, neofascista por un lado y revolucionario por el otro, y las diferentes posturas respecto al segundo abrían una brecha en el seno de la izquierda. En cuanto al viraje de la simbología, es probable que se conjuraran múltiples factores: por parte de los artistas, el cansancio generado por el prolongado exilio y el paulatino alejamiento de la militancia partidista; por parte del público, el relajamiento de la tensión civil en las estribaciones de lo que los historiadores han llamado “largo 68” italiano.⁸⁷

84 Campos et al., “Transfonografías”, 18-19.

85 Véanse las etapas de esta evolución, especialmente en *Inti-Illimani 8* y *Palimpsesto*.

86 Ver Fanelli, *Contro canto*, 132-133.

87 Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi: società e politica, 1943-1988* (Torino: Einaudi, 1989).

Finalmente, cabe señalar que el imaginario latinoamericano de Albatros y Zodiaco difiere tanto de las representaciones rigurosamente políticas, vehiculadas por la escueta discografía de los sellos militantes, como de las tendientes al exotismo, propuestas por la copiosa producción de los sellos comerciales. El espacio intermedio que ocuparon los sub sellos de Vedette resultó ser el terreno ideal para una producción que en general destacó por la calidad de sus dispositivos para fonográficos, vistos al mismo tiempo como objetos atractivos y como cuidados dispositivos pedagógicos. Si hubo exotismo —que sí lo hubo— el mismo se acompañó de cierto cariz ético, en el afán de entretejer “nuevos compromisos políticos hacia los países del tercer mundo, sobre la base del consumo cultural y el conocimiento indirecto del otro”.⁸⁸ Un aspecto cercano al que caracterizó a la coeva recepción del *boom* literario hispanoamericano, capaz de generar “un ‘sentimiento de otredad’ (Pasolini), un espacio diferente en el que es posible lo que está negado en el propio: ganas de cambiar el mundo, deseo de empezar de nuevo, comprenderse mejor a uno mismo”.⁸⁹

Bibliografía

- Alten, Michèle. “Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”. *ILCEA* 16 (2012). DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.1411>.
- Barraza, La Nueva Canción Chilena, Santiago, Quimantú, 1972.
- Borras, Gerard. “La ‘musique des Andes’ en France: ‘l’Indianité’ ou comment la récupérer”, *Caravelle* 58, nro. 1 (1992): 141-150.
- Campos, Marcy, Laura Jordán y Javier Rodríguez. “Transfonografías del exilio chileno en Europa”. *Revista musical chilena* 76, nro. 237 (2022): 9-43.
- Carpitella, Diego. *Conversazioni sulla musica (1955-1990). Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1992.
- Fabbri, Franco. “Tipi, categorie, generi musicali. Serve una teoria?”. *Musica/Realtà* 82 (2007): 71-86.
- Fanelli, Antonio. *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*. Roma: Donzelli, 2017.

⁸⁸ Rodríguez Aedo, “Resistencia, política y exotismo”, 608.

⁸⁹ Un “sentimento dell’altrove” (Pasolini) spazio altro in cui è possibile quello che è precluso nel proprio: voglia di cambiare il mondo, desiderio di ricominciare, comprendere meglio se stessi. Tedeschi, *All’inseguimento dell’ultima utopia*, 229. Tedeschi cita aquí al escritor italiano Pier Paolo Pasolini, quien emplea el adverbio de lugar *altrove* (en/a otro lugar) en una forma sustantivada (*l’altrove*) aludiendo a la dimensión (no sólo espacial) de la otredad.

- Gavagnin, Stefano. "La 'bolla' discografica latinoamericana degli anni Settanta. Appunti per uno studio", *Lares* (en prensa).
- . *Suonando il Cile e le Ande: l'esperienza di una generazione di Italiani tra musica dell'altro e memoria di sé (1973-2023)*. Roma: Neoclassica, 2024.
- . *Appendice discografica*. Roma: Neoclassica (2024). Texto en línea <https://www.neo-classica.com/multi-media/suonando-il-cile-e-le-ande-esperienza-di-una-generazione-di-italiani-tra-musica-dellaltro-e-memoria-di-se-1973-2023/> "Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)", *Journal of Music Criticism* 6 (2022): 77-104. <https://www.luigi-boccherini.org/2022/10/30/journal-of-music-criticism-6-2022/>.
- . "El éxito diferente. Recepciones italianas de la Nueva Canción Chilena en los años 1970». *Anclajes* 25, nro. 2 (2021): 2. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2525>
- . "Rapsodia andina: anotaciones de un oyente cosmopolita". *Revista Argentina de Musicología* 25, nro. 1 (2024): 32-50.
- Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi: società e politica, 1943-1988*. Torino: Einaudi, 1989.
- González, Juan Pablo. "Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada". *Cuadernos de música iberoamericana* 24 (2012): 175-86.
- González, Juan Pablo. *Música popular autoral de fines del siglo XX: estudios intermediales*. Santiago: Uah/Ediciones, 2023.
- Jordán, Laura. "Voices of Chilean Folklore: record production and sounds of the people (1950-1986)". *Revista de História* 182 (2023): 01-21. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.201347>
- Lacasse, Serge. "Une introduction à la transphonographie". *Volume!* 7, nro. 2 (2010): 31-57
- Lapiente Montoro, Luis. "Archivo Gong. La factoría Pelayo 30 años después", *Efe Eme*, enero-febrero, 2005, 31-38. Disponible en <https://gonzalogarciapelayo.com/musica/#tab-03e12e479ba29083de1>.
- Livingston, Tamara. "Music Revivals: Towards a General Theory". *Ethnomusicology* 43, nro.1(1999): 66-85.
- Masini, Alessia y Tommaso Rebora. "'Tutto il mondo sta esplodendo'. I dischi di protesta e la decolonizzazione". *Zapruder* 66 (2025):199-204.
- Mercurio, Paolo. "Stefano Castelli, ricerche sulla musica popolare indiana", *BlogFolk Magazine* 554 (2022), en línea: <https://www.blogfolk.com/2022/06/stefano-castelli-ricerche-sulla-musica.html>.

- Nono, Luigi. "Il canto di Víctor Jara", *L'Unità*, 12 de enero 1974.
- Passone, Sesto. "Victor Jara. Uomo della terra". *Ciao* 2001 33 (1975): 61-62.
- Rios, Fernando. "La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción". *Latin American Music Review* 29, nro. 2 (2008): 145-81.
- Rodríguez Aedo, Javier. "Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio". *Universum* 37, nro. 2 (2022): 599-618. <https://doi.org/10.4067/s0718-23762022000200599>
- Salinas, Horacio. *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-Illimani*. Santiago: Catalonia, 2013.
- Sambin, Michele y Sergio Ballini. *Murales*, película 16 mm, 1974. En línea: <https://vimeo.com/33501675?fl=pl&fe=cm>.
- Schmiedeck, Natália. "La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena", en *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. Martín Farías y Eileen Karmy Bolton (Santiago, Ceibo Ediciones, 2014): 201-218.
- Tedeschi, Stefano. *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America latina*. Roma: Edizioni Nuova cultura, 2005.
- Tomatis, Jacopo. "Il folk a Canzonissima '74". En *La musica folk: storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, ed. Goffredo Plastino, 263-273. Milano, Il Saggiatore, 2016.
- Turino, Thomas. *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2008.

Discografía⁹⁰

- Alderson, Richard (ed.). *Modern Mayan. The Indian Music of Chiapas Mexico*, Folkways Records, FE 4377 (1975).
- Capra, Juan. *Cile canta e lotta*, Cedi, TC 85003 (1967).
- Contreras, Marta. *Música para Guillén*, Dicap DCP 33 (1972); edición española: Movieplay, Serie Gong, 17.1225 (1977).
- Inti-Illimani. *Autores chilenos*, Dicap, JLL 13 (1971).
- Inti-Illimani. *Canto para una semilla*, Dicap JLL 16 (1972).
- Inti-Illimani. *Inti-Illimani*, 8. *Canción para matar una culebra*, EMI, 3C 064-62607 (1978).

⁹⁰ Se incluyen aquí únicamente los discos mencionados en el texto que no pertenecen al corpus de los sub sellos Vedette. Para este último, consultar la Tabla 1.

- Jara, Víctor. *Pongo en tus manos abiertas*, Jota Jota, JIL 03 (1969).
- Kremer, Gerard (ed.). *Fiestas e messe messicane*, Arion, FARN 1007 (1974).
- Linares, María Teresa (ed.). *Viejos cantos afrocubanos*, Areito, LD 3325 (¿1974?).
- Milanés, Pablo. *Versos José Martí cantados por Pablo Milanés*, Areito, LDS 3437 (1973).
- Parra, Violeta. *Canciones reencontradas en París*, Dicap DCP 22 (1971).
- Primera, Alí. *Adiós en dolor mayor*, Promus, LPPS 2077 (1974).
- Quilapayún. *Santa María de Iquique. Cantata popular*, Jota Jota, JIL 08 (1970).
- Quilapayún. *Basta*, Jota Jota, JIL 07 (1969).
- Quilapayún. *El pueblo unido jamás será vencido*, Dicap, 2 C 064-81827 (1975).
- Quilapayún. *En avant! Adelante!*, Dicap, 2 C 066-97207 (1975).
- Quilapayún. *Patria*, Dicap, 2 C 068-98285 (1976).
- Schultz, Harold y Vilma Chiara (eds.). *Brazilian Indian Music*, Ethnic Folkways Library, FE 4311 (1962).
- Viglietti, Daniel. *Canciones para el hombre nuevo*, Orfeo, ULP 90501 (1968); edición francesa: *Canciones para mi América*, Le chant du monde, LDX 7 4362.