

Año 2026

Volumen 27

Número 1

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

aamusicologia.ar

Año	2026
Volumen	27
Número	1

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

Equipo editorial

Director: Hernán Gabriel Vázquez

Editor honorario: Leonardo J. Waisman

Editora responsable: Fátima Graciela Musri

Comité editorial

Yanet Hebe Gericó

Luisina Inés García

Ariel Hernán Mamani

Producción editorial

Mario a. de Mendoza F.

Consejo Asesor

Samuel Araujo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Esteban Buch (École des Hautes Études e Sciences Sociales, París)

Ana María Ochoa (Columbia University)

Héctor E. Rubio (Universidad Nacional de Córdoba)

Irma Ruiz (CONICET y Universidad de Buenos Aires)

Anthony Seeger (University of California, Los Angeles)

Índice

5 Editorial 30° aniversario de la Revista Argentina de Musicología (1996 – 2026)

Dossier

- 12 Viejas canciones, nuevas perspectivas. Imaginarios de la canción política latinoamericana

Stefano Gavagnin – Javier Rodríguez Aedo

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

Stefano Gavagnin

- 58 Cantar la tierra: imaginarios de la naturaleza en la canción política chilena (1966-1973)

Javier Rodríguez Aedo – Catalina Ponce Celedón

- 101 Imaginarios de resistencia y utopía en el arte gráfico vinculado al Uruguay de la dictadura (1969 – 1985)

Marita Fornaro Bordoli

- 134 Reconfigurar la nación a través de la canción. Imaginarios en disputa en la Nueva Canción Chilena y el Nuevo Cancionero argentino

Ariel Mamani

- 172 Contra-exilio: la poética musical de Alberto Kurapel

Laura Francisca Jordán González

Artículos libres

- 202 Entre instituciones, mediaciones y redes: el Internationales Musikinstitut Darmstadt y el campo musical argentino entre 1948 y 1973

Joevan de Mattos Caitano

- 243 Paul Walter Jacob entre los pilares fundacionales de la resistencia musical en París ocupado (1940-1944)

Pilar Valvanera Pérez Rodríguez



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

Obituarios

- 275 En homenaje a Omar Corrado
-

Reseñas

- 281 Jonathan García Arias

El saxofón en el Perú: inserción y desarrollo en las bandas militares peruanas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX

- 284 Omar García Brunelli (Coord.)

Sonata baja: El tango moderno de Eduardo Rovira

30° aniversario de la *Revista Argentina de Musicología* (1996 – 2026)

En estos días celebramos con alegría el trigésimo aniversario de la creación de la *Revista Argentina de Musicología*, la publicación oficial de la Asociación Argentina de Musicología. Así como las revistas científicas nos narran la historia de las instituciones que les dan soporte, también suelen registrar la historia de una disciplina y algunas, además, contribuyen a escribirla. Estimo que esta *Revista* ha contribuido a los tres relatos que merecerán ser registrados en su conjunto en no mucho tiempo más. Esto es porque treinta años representan varias generaciones de investigadores, miles de páginas publicadas, decenas de evaluaciones anónimas, incontables horas de edición y un mismo propósito sostenido en el tiempo: hacer de la musicología argentina un espacio de producción y conocimiento abierto al diálogo con América Latina y el mundo. Ese recorrido es el que hoy celebra la *Revista Argentina de Musicología*.

Hasta el presente contamos 29 ediciones con la actual y 31 números, al sumar los dobles de 2012 y 2015. Aún recordamos la primera edición que reunió ocho artículos de prestigiosos musicólogos latinoamericanos y cinco reseñas bibliográficas —un número de textos que pocas veces fue superado—. Se inició con una nota editorial en coautoría de Leonardo Waisman y Bernardo Illari —editor ejecutivo y editor adjunto respectivamente— que expuso la necesidad de comunicar las investigaciones acumuladas durante los diez años anteriores en el seno de la Asociación. Reconocieron a Carlos Vega y Francisco Curt Lange como pioneros de la musicología argentina, así como la apertura de la RAM no solo a temáticas nacionales sino de toda América Latina y de la música de tradición europea. Además, destacaron la diversidad de enfoques como bandera editorial.



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

Luego de otros propósitos y declaraciones, lo más desafiante de la nota mencionada se lee en la pregunta final: ¿cómo desarrollar una musicología latinoamericana? A ella sigue la extensa y provocativa cita literal de un texto anterior de Waisman que anticipó postulados y debates poscoloniales en la escena argentina. Destacó la herencia del canon epistemológico europeo que modeló la musicología practicada en América Latina y que la colocó en una posición de subalternidad disciplinar. No puede menos que sorprendernos su tematización visionaria en la década de 1990.¹ Leonardo ha estado a cargo de la producción de varios números y nos enorgullece que continúe siendo el editor honorario de la RAM.

Años después, el décimo aniversario de la *Revista* —coincidente con el vigésimo aniversario de la Asociación— nos sumergía en otras preocupaciones que se manifestaron en la nota inicial de aquel número anual de 2006, en la que tuve el honor de ser invitada a coeditar el número 7 con Silvina Luz Mansilla. Es notable la similitud de situaciones que se repiten en una aparente historia cíclica porque entonces, en la introducción editorial, pusimos en relieve la lucha librada por muchos interesados en sostener la periodicidad anual de la *Revista*; mientras que hoy, duplicamos ese esfuerzo por mantener su frecuencia semestral. Asimismo, nos hemos abocado a comprobar la calidad científica de los textos editados por apelar al juicio de evaluadores especializados en la selección de los artículos a publicar.

Desde el comienzo se fueron multiplicando los objetos de estudio que representan una amplia gama de orientaciones intra musicológicas, si bien, muchos más se han ampliado o renovado en direcciones inter y transdisciplinarias. Una lectura de la lista de títulos de los dosieres publicados desde 2021 muestra la aparición de algunos intereses que puján por abrirse un camino en la musicología del siglo XXI, entre ellos, los avances en las teorías de género y en las humanidades digitales relacionadas con la música. Esos y otros intereses que ya consolidaron marcos, objetos de estudio y sujetos teóricos, renuevan sus miradas para encontrar nuevos enfoques que iluminen otros ángulos alternativos y ofrezcan nuevas interpretaciones a los ya conocidos, especialmente en el incommensurable campo de las músicas populares.

En años recientes, desde la RAM se ampliaron las fronteras de la musicología hacia experiencias musicales novedosas que abrieron portales insospechados durante la pandemia del COVID. Desafíos como la producción y digitalización del sonido, la valorización de nuevas fuentes de información musical o sonora, el acceso a repositorios lejanos a través de la informática y, sobre todo, la comunicación musical

1 Disponible en el sitio <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/issue/view/3>

mediada por nuevas plataformas digitales que propusieron otras escuchas y aceleraron investigaciones desde aquella época de encierro y aislamiento. Estas inclusiones vuelven a la RAM un espejo de la disciplina. Es lo que puede apreciarse en el presente dossier, a cargo de Stefano Gavagnin y Javier Rodríguez Aedo, titulado “Viejas canciones, nuevas perspectivas. Imaginarios de la canción política latinoamericana”. Su Introducción me exime de caracterizar cada uno de los cinco artículos que giran en torno al eje temático, cuyos autores son el propio Stefano Gavagnin, Ariel Mamani, Marita Fornaro Bordolli, Laura Jordán González y uno de doble autoría: Javier Rodríguez Aedo y Catalina Ponce Celedón.

Al dossier le sigue la sección de artículos libres con dos entregas. La primera es de Jovean de Mattos Caitano, “Entre instituciones, mediaciones y redes: el Internationales Musikinstitut Darmstadt y el campo musical argentino entre 1948 y 1973” que indaga en redes profesionales e intercambios no profundizados hasta ahora. La segunda contribución es de Pilar Pérez Rodríguez, “Paul Walter Jacob entre los pilares fundacionales de la resistencia musical en París ocupado (1940-1944)”, que nos traslada a un escenario bélico donde el jazz desempeñó un papel opositor de activismo musical en el que no cabía la violencia, al decir de la autora.

Continúan dos reseñas bibliográficas, la primera sobre la última compilación de Omar García Brunelli, *Sonata baja: El tango moderno de Eduardo Rovira* escrita por Ana Belén Disandro y la recensión de Lucas Lillo acerca de *El saxofón en el Perú: inserción y desarrollo en las bandas militares peruanas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX*, una investigación de Jonathan García Arias.

Un hecho desdichado ha marcado la historia de la música en Argentina, y fue el fallecimiento del eximio musicólogo y docente Omar Corrado el 4 de mayo pasado. Su deceso conmocionó a la comunidad musicológica latinoamericana. Guillermo Dellmans y Omar García Brunelli nos acercan algunos de sus recuerdos acerca de experiencias vividas en la cercanía con Omar a través de dos sentidos relatos.

Una breve reseña de la RAM

Durante los primeros diez años, la RAM se editó impresa en papel con frecuencia anual; se estructuró en dos secciones que agrupaban artículos libres y reseñas, con alguna información adicional de eventos científicos propios hacia el final. En ese lapso, estuvo abocada a su estabilización y a la búsqueda de una musicología latinoamericana. Desde el número doble 12/13 (2012), se decidió incluir una nueva sección: un dossier temático cuyos participantes fueran convocados por un

coordinador seleccionado por el Comité Editorial. Desde entonces, también los textos resultantes de esta primera elección —previo acuerdo con los editores— son evaluados por un referato en modalidad doble ciego, como el resto de las colaboraciones destinadas a la segunda sección de artículos libres. Por último, continúa el espacio dado a las reseñas bibliográficas o fonográficas para incentivar la lectura o la escucha de las últimas publicaciones.

En 2017, a partir del número 18, hubo cambios afortunados. Por un lado, se trasladó la RAM a la plataforma OJS para ofrecer acceso abierto y libre a todo su contenido bajo licencia CC BY-NC 4.0 y, sobre todo, para expandir su alcance hacia una mayor cantidad de lectores hispanohablantes sin suscripciones abonadas y mantener su periodicidad anual. Por otro lado, se resolvió conformar un equipo editorial con socios de la institución para desempeñar las funciones de un responsable, un comité y un productor editorial; se buscó el respaldo académico de un Comité Asesor con representantes destacados de distintas instituciones. Aunque se buscó dotar de mayor estabilidad a los integrantes del equipo, no ha sido posible debido a la necesaria dedicación que exige desarrollar las tareas, todas realizadas *ad honorem*.

En 2020 la RAM varió su frecuencia de publicación a semestral. Los años de aislamiento y encierro provocados por la pandemia trajeron nuevas agendas de investigación, mayor internacionalización a través de la OJS, del acceso abierto y del referato externo. Tres décadas después, aquella pregunta de Waisman formulada en la primera editorial permanece abierta. Sin embargo, hoy puede enunciarse en términos diferentes. Ya no se trata únicamente de pensar una musicología latinoamericana, sino de comprender cómo esa musicología podría dialogar con perspectivas decoloniales, transnacionales, digitales e interdisciplinarias sin perder de vista las especificidades históricas y culturales de la macro región. A lo largo de tres décadas, la RAM no solo documentó la evolución de la musicología argentina, sino que contribuyó activamente a ella al ofrecer un espacio para dar visibilidad a nuevos problemas, objetos de estudio emergentes y enfoques metodológicos que ampliaron los límites tradicionales de la disciplina.

Los contenidos publicados permiten observar cómo la disciplina fue desplazando progresivamente su centro de interés desde repertorios y problemas tradicionales hacia preguntas cada vez más abiertas a la cultura, la sociedad, los medios y mediaciones tecnológicas y a las múltiples prácticas musicales contemporáneas. Si bien, los trabajos publicados demuestran que la musicología en Argentina no ha abandonado hasta ahora los marcos conceptuales desarrollados por la “narración

maestra” europea o anglosajona —si escuchamos a Dipesh Chakrabarty en su clásico texto “Postcoloniality and the Artifice of History” (2000)—, sí han relativizado su centralidad. La RAM ha favorecido el diálogo con ese “referente silencioso” que modeló el conocimiento histórico y la subalternidad de las historias no europeas, proceso tan explícitamente caracterizado por Omar Corrado (2004-2005). De esta manera, la RAM no solo ha ofrecido perspectivas producidas desde América Latina —con enfoques provenientes de la antropología, la historia cultural, los estudios de género, los estudios poscoloniales y decoloniales—, sino que ha enriquecido el horizonte disciplinar.

En un comienzo, el director y el equipo editorial de la RAM se había conformado con el presidente de la Asociación Argentina de Musicología y miembros de su Comisión Directiva. El primer Comité Editorial integró dos notables figuras que han dejado caminos abiertos y marcados con profundas huellas para la musicología, Omar Corrado y Gerardo Huseby. Hasta la actualidad se ha mantenido la superposición de funciones de la presidencia de la Comisión Directiva y la dirección de la *Revista...*, por lo cual Leonardo Waisman, Miguel Á. García, Silvina Luz Mansilla, Diego Madoery, Adriana Cerletti, Hernán Gabriel Vázquez han dirigido sucesivamente la publicación.

Quien escribe estas líneas se ha desempeñado como editora responsable de diez números incluyendo el presente. La estrecha colaboración con el actual comité editorial —constituido por Yanet Hebe Gericó, Luisina Inés García y Ariel Hernán Mamani— ha permitido desarrollar una inestimable gestión de la revisión, evaluación, corrección de estilo y edición de todos los contenidos. A ello se suma la producción editorial —ocupada en la maquetación y publicación de las ediciones— que comparten Mario de Mendoza, Hernán Vázquez y Gisela Peláez. Editar una revista supone mucho más que reunir artículos. Implica convocar especialistas, sostener procesos de evaluación rigurosos, acompañar autores, resolver problemas técnicos, cuidar la calidad editorial y garantizar la continuidad de una publicación cuyo trabajo suele permanecer invisible para quienes leen sus páginas. Esa tarea colectiva constituye uno de los patrimonios menos visibles, pero más valiosos de la comunidad musicológica. Por estas razones, manifiesto mi mayor reconocimiento al actual equipo editorial.

Desde lo personal, en vistas a que esta es mi última participación en la edición de la RAM, expreso mi agradecimiento a quienes confiaron en esta empresa, autores, evaluadores, editores y lectores. Agradezco a Adriana Cerletti que —siendo presidente de la AAM en 2021— me invitó a integrar el equipo editorial como

responsable de la *Revista*. Igualmente, destaco la confianza y el apoyo brindado por el actual presidente y director de la RAM, Hernán Gabriel Vázquez, quien animó al comité editorial en su totalidad a capacitarnos para ingresar la *Revista* a la Open Journal System (OJS) en 2023. No queda más que desear éxito al siguiente grupo de profesionales que tendrá a su cargo afrontar los futuros desafíos editoriales.

Fátima Graciela Musri
Responsable editorial

Dossier

RAM

Viejas canciones, nuevas perspectivas. Imaginarios de la canción política latinoamericana

Stefano Gavagnin

Istituto per lo Studio della Musica Latino-Americana

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

st.gavagnin@gmail.com

Javier Rodríguez Aedo

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

<https://orcid.org/0000-0001-5463-4760>

jarodri1@uc.cl

El amplio y difuso campo de la “canción política” suele identificarse, en el contexto latinoamericano, con el no menos vasto concepto de “nueva canción”; sin embargo, la coincidencia entre ambos es solo parcial. No toda la producción que integra los repertorios de la Nueva Canción en América Latina posee un cariz político explícito, ni, en sentido inverso, la Nueva Canción agota el espectro de géneros, tradiciones y movimientos del canto de contenido político que atraviesan el subcontinente antes, durante y después del gran arco novocancionista.

Tampoco es fácil determinar marcos cronológicos. Si bien en la mayoría de los contextos nacionales y locales las propuestas novocancionistas surgieron a lo largo de las décadas del 60 y 70, como parte de un movimiento de renovación folclórica de dimensión global, ha sido difícil establecer un borde cronológico de clausura: las



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

“Nuevas Canciones” finalmente ¿se terminan, se transforman, evolucionan? En todo caso, la Nueva Canción hace ya mucho tiempo que dejó de ser “nueva”.

Los casos estudiados en este dossier abarcan cuatro décadas, desde los años cincuenta hasta los ochenta. La distancia temporal que nos separa de la época de auge del fenómeno se ha traducido, a lo largo de los años, en una mirada progresivamente más articulada y crítica, que ha ido superando el carácter testimonial predominante en la bibliografía temprana. El tema cuenta hoy con una extensa y, todavía, creciente producción de estudios elaborados desde perspectivas académicas diversas, orientados a iluminar áreas geográficas o dimensiones temáticas antes escasamente exploradas.¹

Como declara su título, “Viejas canciones, nuevas perspectivas. Imaginarios de la canción política latinoamericana”, el presente dossier busca formular nuevas miradas de investigación acerca de un territorio musical amplio y complejo, poniendo el foco en la categoría del imaginario, en sus dimensiones extra o paramusicales.

Escribe Laura Jordán, en su contribución al dossier, que

el estudio de la poética musical, sugería Krims, debe tomarse en serio su conexión con otras dimensiones de los procesos culturales, evitando la mistificación que la teoría musical ha arrastrado acerca de lo ‘puramente musical’ o de la dicotomía entre lo intrínseco y lo extrínseco a la obra, separando convencionalmente lo poético (o teórico) de otros tipos de discursos.²

Añadimos al respecto que, en el caso de la nueva canción, lo intrínseco a la obra incluye también las narraciones sociopolíticas.

Se trata, por lo tanto, de entrecruzar distintos terrenos de investigación para alcanzar una descripción y una interpretación no verbocéntricas del fenómeno. Los cinco textos que componen este dossier incursionan en dimensiones materiales concretas, como la iconografía y las imágenes fonográficas, al igual que en dimensiones simbólicas ligadas a los imaginarios de la nación, ya sea en perspectiva comparada o desde la poética específica de un artista en exilio. Pese a esta diferencia

1 Tan solo dos ejemplos recientes de ambas vertientes son la reciente monografía sobre México de Claudio Palomares-Salas, *Mexican Canto Nuevo: Music, Politics, and Resistance* (Nueva York: Oxford University Press, 2025) y la de Pablo Rojas Sahurie, *Tráenos tu reino de justicia e igualdad. Mesianismo y Nueva Canción Chilena* (Santiago: Ariadna Ediciones, 2024).

2 Laura Francisca Jordán González, “Contra-exilio: la poética musical de Alberto Kurapel”, *Revista Argentina de Musicología* 27, nro. 1 (2026): 176.

en sus acercamientos, los cinco artículos revelan hilos comunes que conectan la reflexión de sus autoras y autores.

El resultado de esta compilación es la expresión de un grupo de trabajo ya consolidado, cuyo tema de reflexión ha sido el fenómeno novocancionista latinoamericano desde su dimensión transnacional. En 2021, el trabajo conjunto del grupo se materializó en el simposio virtual “¡La nueva canción da la vuelta al mundo! Conexiones, transferencias y apropiaciones”, cuyo objetivo fue consolidar enfoques transnacionales en el estudio de la Nueva Canción Latinoamericana.³ Esta primera experiencia motivó, en 2022, la publicación del dossier temático “Territorios y trayectorias de la Nueva Canción Latinoamericana”.⁴ Finalmente, cinco de los seis autores aquí reunidos conformaron la mesa “Exilio y Nueva Canción latinoamericana: memorias de sí a través de la canción y el sonido”, en el Congreso Argentino de Musicología de 2023. Los artículos aquí reunidos continúan dicho recorrido, profundizando los enfoques de la transnacionalidad y la multidisciplinariedad.

Ariel Mamani, en su contribución “Reconfigurar la nación a través de la canción. Imaginarios en disputa en la Nueva Canción Chilena y el Nuevo Cancionero”, retoma una mirada comparativa entre las escenas folclóricas a ambos lados de la Cordillera de los Andes, ofreciendo en cierto modo un antecedente de sus contribuciones anteriores sobre *Transandinia*.⁵ El análisis se centra en los imaginarios geográficos y musicales que, de manera selectiva, sirvieron durante la década de 1950 para consolidar paradigmas sonoros en la representación de la identidad nacional de Chile y Argentina, al tiempo que velaban conflictos y diferencias internas. A partir de este examen, el autor traza un paralelo entre las dinámicas de crisis que afectaron en las dos décadas siguientes a dichas representaciones, y el papel que desempeñaron los movimientos de renovación folclórica —el Nuevo Cancionero Argentino y la Nueva Canción Chilena— a la hora de visibilizar una realidad social y cultural considerablemente menos homogénea y compacta que la proyectada por los paradigmas anteriores.

3 Universidad de la República, Uruguay, 21 y 22 de enero de 2021.

4 Stefano Gavagnin, Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo, eds., “Territorios y trayectorias de la Nueva Canción Latinoamericana”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (diciembre de 2022): 11-15.

5 Ariel Mamani, “Una Nueva Canción para ‘Transandinia’: contactos y circulación entre Argentina y la Nueva Canción Chilena”, en *Vientos del Pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, primera edición, eds. Simón Palominos Mandiola e Ignacio Ramos Rodillo (Santiago: Colección Ciencias Sociales y Humanas, LOM Ediciones, 2018): 303-326.

En “Cantar la tierra: imaginarios de la naturaleza en la canción política chilena (1966-1973)”, Javier Rodríguez Aedo y Catalina Ponce Celedón circunscriben su análisis desde el nacimiento hasta la plenitud de la Nueva Canción Chilena, antes del quiebre que supuso el golpe militar. A través de un examen pormenorizado del universo simbólico vinculado a la naturaleza en los discos producidos durante ese período, los autores ponen de manifiesto la coexistencia de dos visiones de “lo natural”: por un lado, una concepción económica y utilitarista, de raigambre marxista, en la que la naturaleza aparece esencialmente como recurso susceptible de apropiación y explotación; por el otro, la intuición de una relación entre lo humano y lo no humano que anticipa, en cierta medida, sensibilidades ecologistas posteriores.

Si bien el actor y músico chileno Alberto Kurapel no pertenece al canon de la Nueva Canción, su trayectoria de exilio, sus antecedentes artísticos en Chile, próximos a ese movimiento, y el carácter profundamente político de su obra lo sitúan en una zona limítrofe. En “Contra-exilio: la poética musical de Alberto Kurapel”, Laura Jordán analiza los discos que Kurapel realizó durante los años ochenta en Canadá, adonde había llegado exiliado.⁶ En ellos, el artista se aleja del paradigma folclórico nacional para experimentar tanto en el plano de los recursos fonográficos (el estudio de grabación) como en el de la propia vocalidad, con el fin de encontrar un correlato expresivo de su condición de exiliado.

El exilio y la resistencia frente a las dictaduras que sacudieron el Cono Sur durante los años setenta centran asimismo las contribuciones de Marita Fornaro y de Stefano Gavagnin, que retoman el imaginario vinculado al canto político latinoamericano a través de dos casos de estudio distintos, pero estrechamente relacionados entre sí. Ambos trabajos ponen el foco en los componentes plásticos y visuales que acompañaron a la canción comprometida en su circulación, tanto dentro como fuera de Latinoamérica, configurando un dispositivo retórico unitario de considerable eficacia simbólica.

En “Imaginarios de resistencia y utopía en el arte gráfico vinculado al Uruguay de la dictadura, 1969–1985”, Marita Fornaro analiza, a la luz de la *New Censorship Theory* y de los estudios de iconografía musical, un corpus gráfico compuesto por afiches de actuaciones de músicos del Canto Popular Uruguayo (conservados en el Archivo Zitarrosa), realizados tanto bajo la dictadura como en el exilio, así como por los almanaques publicados por el Club de Grabado de Montevideo, con frecuencia

6 La discografía del exilio de la década de los 70 es en cambio el objeto de un trabajo anterior de Laura Jordán, “Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta”. *Resonancias: Revista de investigación musical* 34 (2014): 15-35. <https://doi.org/10.7764/res.2014.34.2>

inspirados en el cancionero de lucha y resistencia de dichos músicos. Se trata de una producción gráfica que dialoga —por los temas, las estrategias retóricas e incluso por la coincidencia de los propios artistas gráficos implicados— con el diseño de las carátulas discográficas de esos mismos intérpretes.

En “Un continente en vinilo. Imaginarios para fonográficos de América Latina por el sello italiano Vedette (1972-1978)”, Stefano Gavagnin explora la recepción internacional del canto comprometido latinoamericano durante los años setenta, partiendo de la hipótesis de que dicha música, señaladamente a través de su circulación fonográfica, vehiculaba todo un imaginario sobre el subcontinente. El catálogo del sello italiano Vedette ofrece un terreno privilegiado para un análisis de corte transfonográfico, centrado en el material para fonográfico de las carátulas (arte gráfico y paratextos) que cumplieron simultáneamente funciones comerciales y pedagógicas.

¿Qué define las “nuevas perspectivas” evocadas en el título del presente conjunto de artículos? Por un lado, la apuesta por consolidar enfoques de estudio multidisciplinarios para abordar un tipo de práctica musical y artística que, por su propia naturaleza, los exige y los hace imprescindibles. En esa elección, el concepto de imaginario constituye una herramienta particularmente fecunda, al permitir conjugar puntos de enunciación y miradas distintas, de los artistas, los públicos, y los múltiples actores e instancias involucrados en la producción y la circulación de los objetos musicales. A la hora de explorar y reconstruir los imaginarios e imágenes que evoca la Nueva Canción, el dossier busca asimismo poner en valor el papel que pueden desempeñar los archivos (públicos o privados) que preservan un material (carátulas, afiches, programas de mano, etc.) que representa, en palabras de Fornaro, “el ancla tangible del recuerdo de un determinado acontecimiento, de una lucha colectiva o individual [...] de una dimensión del dolor, de la tragedia, de la solidaridad”.⁷

Agradecemos a la *Revista Argentina de Musicología* la confianza depositada en este proyecto y la oportunidad de dar forma a un dossier que esperamos contribuya al debate académico sobre la Nueva Canción en la región.

Referencias bibliográficas

Gavagnin, Stefano, Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo, eds. “Territorios y trayectorias de la Nueva Canción Latinoamericana”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (2022): 11-15. <https://doi.org/10.5209/cmib.83710>.

7 Marita Fornaro Bordolli, “Imaginarios de resistencia y utopía en el arte gráfico vinculado al Uruguay de la dictadura, 1969 – 1985”, *Revista Argentina de Musicología* 27, nro. 1 (2026): 106.

- Jordán González, Laura. "Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta". *Resonancias: Revista de investigación musical* 34 (2014): 15-35. <https://doi.org/10.7764/res.2014.34.2>.
- Mamani, Ariel. "Una Nueva Canción para 'Transandinia': contactos y circulación entre Argentina y la Nueva Canción Chilena". En *Vientos del Pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Simón Palominos Mandiola e Ignacio Ramos Rodillo. Santiago: Colección Ciencias Sociales y Humanas, LOM, 2018.
- Palomares-Salas, Claudio. *Mexican Canto Nuevo: Music, Politics, and Resistance*. Nueva York: Oxford University Press, 2025
- Rojas Sahurie, Pablo. "Tráenos tu reino de justicia e igualdad". *Mesianismo y Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2024.

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

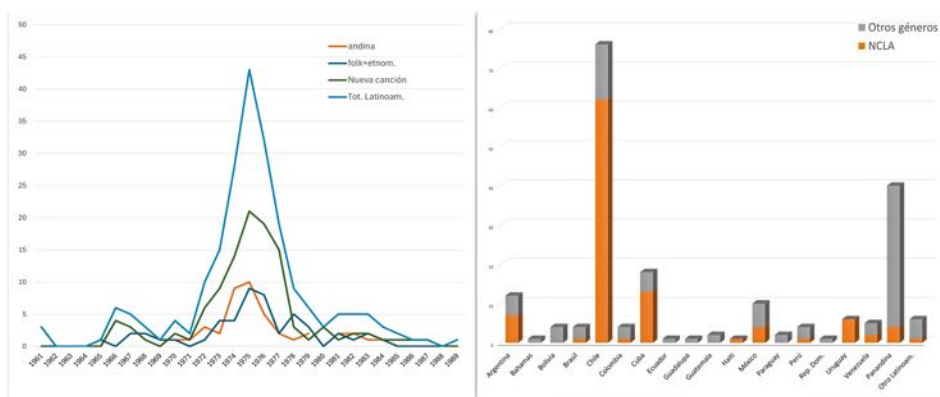


Figura 1. Discos LP de música folk latinoamericana publicados en Italia, por año y macrogénero (izq.) y por nacionalidad de los intérpretes (der.). Fuente: elaboración del autor.

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 para fonográficos —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 para fonográfico 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 parafonográfico, 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 Ali 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 para fonográficos 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 estridencias 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.

Cantar la tierra: imaginarios de la naturaleza en la canción política chilena (1966-1973)

Javier Rodríguez Aedo

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

<https://orcid.org/0000-0001-5463-4760>

arribaquemandoelsol@gmail.com

Catalina Ponce Celedón

Pontificia Universidad Católica de Chile

<https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>

ciponcec@gmail.com

Recibido: 30 de marzo de 2026

Aceptado: 8 de julio de 2026

Resumen

Este artículo examina los imaginarios de la naturaleza en la canción política chilena producida entre 1966 y 1973, con especial atención al periodo de la Unidad Popular. A partir del análisis de letras, grabaciones y elementos para fonográficos, se identifican dos imaginarios ambientales coexistentes en la producción discográfica de la izquierda chilena: uno productivista, heredero del marxismo clásico, que concebía la naturaleza como reserva de recursos al servicio del proyecto revolucionario; y otro que ensayaba formas alternativas de relacionarse con el mundo más-que-humano, fundadas en la interdependencia, el cuidado y



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

el aprendizaje. A través de figuraciones como la tierra, los animales, las plantas y los elementos del entorno natural, estas canciones construyeron un universo simbólico que, sin enunciarse como ruptura, desplazó paulatinamente las fronteras entre lo humano y lo no humano.

Palabras claves: Nueva Canción Chilena, imaginarios de la naturaleza, relaciones interespecie, Unidad Popular, humanidades ambientales

Singing of the Land: Representations of Nature in Chilean Political Songs (1966-1973)

Abstract

This article examines the imaginaries of nature in Chilean political songs produced between 1966 and 1973, with a particular focus on the Popular Unity period. Through an analysis of lyrics, recordings and paraphonographic elements, two coexisting environmental imaginaries are identified in the discography of the Chilean left: one productivist, rooted in classical Marxism, which conceived of nature as a reserve of resources at the service of the revolutionary project; and another that explored alternative ways of relating to the more-than-human world, based on interdependence, care and learning. Through imagery such as the earth, animals, plants and elements of the natural environment, these songs constructed a symbolic universe which, without being presented as a rupture, gradually blurred the boundaries between the human and the non-human.

Keywords: Nueva Canción Chilena, imaginaries of nature, interspecies relationships, Unidad Popular, environmental humanities

Introducción¹

*"La vida tanto me gusta, el paisaje de mi tierra
Que no quiero estar en ella como si extranjero fuera
Y quiero mar y montaña, hablando mi propia lengua"
("Cueca de la libertad", Quilapayún, 1973)*

Entre las décadas de 1960 y 1970, y de manera particularmente intensa durante el periodo de la Unidad Popular, la canción folclórica y política chilena construyó un espacio musical y narrativo poblado por seres humanos, animales y elementos variados de la naturaleza, articulados en un régimen de representación complejo y, en muchos casos, jerarquizado. En lo que respecta a las figuraciones humanas, el protagonismo asignado a hombres, mujeres y niños se definió en función de la agencia histórica que cada canción les atribuía.² Por una parte, se representaba a sujetos investidos de una agencia transformadora y colectiva, como los obreros y campesinos, concebidos como actores directos del cambio social e histórico, y que por tanto ocuparon un lugar privilegiado del espacio poético y ficcional de la canción. Por otra parte, emergieron figuras dotadas de cierto carácter mesiánico, como Salvador Allende o el *Pueblo trabajador*,³ cuyo rol histórico no radicaba tanto en la acción concreta, como en su capacidad de condensar y proyectar musicalmente un horizonte de futuro, un otro lugar asociado al tiempo por-venir. Junto a estas figuraciones, se representaron también sujetos cuya agencia se definía de manera relacional y subordinada, como mujeres y niños, quienes raramente figuraban como actrices o actores autónomos, y aparecían más bien en función de vínculos de parentesco, cuidado o acompañamiento, es decir como *la madre de, la esposa de o la compañera de*.⁴ Estas configuraciones ponen de relieve las asimetrías internas y los

1 Este trabajo forma parte del Proyecto DI Centenario *Solidaridades en disputa en el mundo contemporáneo* (PUCV, nro. 039.787/2025) y del Fondecyt de Iniciación *Canción del Sur: Folclor, Política y relaciones artísticas en el Cono Sur* (ANID, nro. 11260487). Agradecemos a Eugenia Palieraki, Luis Achondo y Julián Delgado por la lectura de una versión preliminar y por sus comentarios críticos que enriquecieron este artículo.

2 Estas jerarquías y formas de protagonismo no se circunscribieron exclusivamente al campo musical, sino que dialogaron con estructuras sociales más amplias, presentes en las reflexiones políticas y en determinadas políticas públicas impulsadas durante la Unidad Popular.

3 Pablo Rojas, *Tráenos tu reino de justicia e igualdad: Mesianismo y Nueva Canción Chilena* (Santiago: Ariadna Ediciones, 2024).

4 Eileen Karmy, "Ecos de un tiempo distante. La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis-Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno" (Tesis de Maestría, Universidad de Chile, 2011).

límites del imaginario emancipatorio que estructuraba el universo humano de la canción política chilena, evidenciando la tensión entre sus aspiraciones igualitarias y los marcos sociales que regulaban la asignación de protagonismos.⁵

Sin embargo, estas canciones se circunscribían a un campo simbólico que sobrepasaba las figuraciones humanas. De manera significativa, cantautores y conjuntos musicales incorporaron representaciones de seres vivientes tales como animales, vegetales, plantas y otros elementos del mundo natural que, investidos de distintos grados y modalidades de agencia, participaron activamente en la configuración de su universo poético, visual y sonoro.⁶ Desde esta perspectiva, la presencia de los seres más-que-humanos, retomando la expresión de David Abram,⁷ en canciones y objetos discográficos excedía la sola dimensión metafórica o su utilización como alegoría del conflicto social. La manera en que fueron representados permitía imaginar nuevos sentidos en torno a la vida, humana y no humana, al tiempo que enunciaba formas renovadas de concebir las relaciones de contigüidad e interdependencia. Vale decir, a través de las canciones se podía “dejar de ver a los seres humanos como sujetos autónomos, y más bien [verlos] como seres imbricados en redes complejísimas”.⁸

Las canciones folclóricas y políticas chilenas modularon aproximaciones respecto de la naturaleza y los seres que la habitaban que resultaron muchas veces contradictorias. Al mismo tiempo que se reforzaba musicalmente la centralidad de un tipo de proyecto productivista que, basado en la explotación de la naturaleza y de sus riquezas minerales, se concebía como bases materiales para el desarrollo de la revolución chilena, se proponían imaginarios alternativos, quizá más marginales, que ponían en cuestión esta misma concepción e imaginaban otras fronteras entre los seres vivientes alejada de la manera tradicional —de impronta europea u occidental— de separar naturaleza y humano. En la base de esta tensión se encontraban las condiciones históricas, materiales y simbólicas que delimitaban

5 Un ejemplo lo constituye la política del medio litro de leche, desarrollada por UP, pero que terminaba por posicionar a las mujeres en un rol tradicional de cuidadoras dada su “condición femenina”. Jael Goldsmith, “Constructing maternalism from paternalism: the case of state milk programs”, en *Motherhood, social policies and women's activism in Latin America* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020), 69-87.

6 Un texto pionero lo constituye Cristóbal Allende y Elvira Rodríguez, “Simbiosis entre naturaleza y humanidad en la lectura socioecocrítica de tres canciones de Víctor Jara”, *La Palabra* 45 (2023): e15143. <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.15143>

7 David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens* (Paris: La Découverte, 2021), 19.

8 Niall Binns, “Criaturas del desarraigo, o en busca de los lugares perdidos: alienación y ecología en la poesía hispanoamericana”, *América Latina Hoy* 30 (2002): 44.

aquellas *vidas vivibles* que debían ser protegidas, en el sentido biopolítico propuesto por Foucault,⁹ y aquellas otras *vidas precarias*, susceptibles de ser abandonadas o explotadas.¹⁰

La imaginación estética y la producción cultural pueden aportar cierto grado de esclarecimiento acerca de estas tensiones que atravesaron el campo artístico chileno. En palabras de Gabriel Georgi, el arte funciona como “un laboratorio de los modos de ver, de percibir, de afectar”,¹¹ en cuyo interior es posible reflexionar sobre los modos consagrados de relacionarse con la naturaleza (observando la disposición de los cuerpos que la habitan o buscan apropiarse de ella), y ensayar otras políticas de lo viviente que sobrepasen las matrices tradicionales.

Atendiendo a esa capacidad del arte para producir y disputar imaginarios, analizaremos la producción discográfica de los músicos de la izquierda chilena entre las décadas de 1960 y 1970, con un enfoque centrado en las imaginaciones culturales y la ética política que proponen sus canciones, entendidos como dimensiones que exceden su función ideológica y pedagógica. Para ello, articularemos el análisis de las letras con el examen de las grabaciones y el estudio iconográfico de los elementos parafonográficos —dibujos, fotografías y otros componentes paratextuales— que acompañan estas producciones.

La primera parte del texto aborda los contornos del horizonte productivista que, heredero de matrices marxistas clásicas, impregnó el campo cultural (incluido el musical) como fundamento de una nueva ética revolucionaria. La segunda parte, por otro lado, analiza la emergencia de una narrativa que concebía la naturaleza como una fuerza autónoma, independiente de lo humano, aunque no ajena a él, en tanto todo forma parte de la materia viviente. Mediante el análisis de algunos tópicos transversales identificados en los planos narrativo y visual, abordaremos las “biozonas de contacto”, retomando la expresión de Jens Andermann,¹² con el

9 Michel Foucault distingue, en el ejercicio de la biopolítica, aquellas vidas que merecen ser vividas, y para las cuales se desarrollaron diversas técnicas de sobrevida, y aquellas que están dispuestas al sacrificio o el abandono. Michel Foucault, *La Naissance de la biopolitique* (París: Gallimard, 2004). Todas las traducciones al español son del autor.

10 Retomamos el concepto de “vidas precarias” propuesto por Judith Butler (2004) que ha sido utilizado para describir la problemática de la violencia contra animales. Ver Anahí González, “Lecturas animales de las vidas precarias. El «discurso de la especie» y las normas de lo humano”, *Tabula Rasa* 31 (2019): 139-159.

11 Gabriel Georgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014), 42.

12 Jens Andermann, *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (Santiago: Metales Pesados, 2018).

propósito de identificar los elementos que configuraron nuevas relaciones de interdependencia en estas canciones.

En términos más generales, nos preguntamos de qué manera el objeto discográfico operó, por un lado, como un dispositivo resonador del horizonte productivista promovido por la izquierda chilena y, por otro lado, como un medio capaz de estabilizar y amplificar sensibilidades ambientales incipientes en el espacio público.

¿Qué puede aportar esta relectura de la canción política chilena? Este estudio ilustra cómo las preocupaciones estéticas y éticas presentes en parte de la Nueva Canción Chilena lograron reformular, al menos parcialmente, el discurso predominante de los dirigentes políticos de la izquierda.¹³ Frente a ese horizonte, algunas de estas canciones articulan una sensibilidad que anticipa preocupaciones que solo décadas más tarde adquirirían presencia sistemática en los debates artísticos e intelectuales sobre ética ambiental y consideración moral de los animales, contemporáneos a la publicación de obras pioneras como *Liberación animal* de Peter Singer (1975). Asimismo, dicha sensibilidad parece dialogar con formas de comprensión del mundo propias de los saberes campesinos y de las cosmovisiones indígenas, especialmente la mapuche, en las que la relación con la tierra y con los demás seres vivos se funda en principios de interdependencia y reciprocidad.

¿Producir es revolución?

A fines de 1971, el sello comunista DICAP editaba el disco *Lo que son las cosas, ¿no?* del músico chileno Payo Grondona, que incluía la canción “Elevar la producción es también revolución”. La canción tenía su origen en una viñeta publicada en la revista de humor gráfico *La Firme* (editada por la editorial Quimantú), cuyo quinto número estuvo dedicado íntegramente al tema de la productividad en el área de propiedad social del Estado, es decir, en las empresas estatizadas por el gobierno de Salvador Allende a partir de diciembre de 1970.

13 Como revelan los propios discursos de Salvador Allende, la naturaleza es vista como reserva de recursos a movilizar en función del proyecto nacional: la tierra debía producir para alimentar al pueblo, el mar era una riqueza a explotar industrialmente, y el subsuelo una fuente de minerales que recuperar para Chile. En esa misma lógica, los animales eran equiparados sin distinción a los implementos agrícolas, “hay que discutir con el patrón sobre los animales, maquinaria y todos los complementos del trabajo agrícola”, dice Allende, y la dominación de la naturaleza por el hombre se enunciaba no como problema sino como horizonte de progreso al que Chile debía incorporarse. Salvador Allende, *Textos de Salvador Allende (1971)* (Santiago: Biblioteca Clodomiro Almeyda, Partido Socialista de Chile, 2018), 64.

“Eleva la producción es también revolución”, Payo Grondona¹⁴

Dicen que el chileno es flojo (negro)
que nunca saldrá de abajo
ahora verán que somos como fieras pal trabajo

Eleva la producción es también revolución

Eleva la producción es también revolución

Y de la mujer chilena (negra)
dicen que nunca trabaja
ahora verán como ella
le pone el hombro a la Patria

Dele duro al arado
a todas las maquinarias
esta nueva gran batalla
ganaremos como en Yungay (¿se acuerda?)

En la historieta de Alberto Vivanco, el personaje Pancho Moya improvisaba una cumbia (que Payo Grondona retomaría posteriormente en su disco) con el objetivo de contrarrestar la “música alienante” cantada en inglés que, según declaraba, dominaba la programación radial: “Chile vive los más importantes momentos de su historia y eso no se refleja en la música que se oye”¹⁵. A partir de esta escena, el estribillo de la canción adquiere una doble dimensión. Por un lado, remitía a la necesidad de intensificar la productividad en el mundo agrario e industrial y, por otro, sugiere la necesidad de elevar el nivel de la *producción musical* chilena para ponerla en sintonía con el proceso político en curso. Si la primera dimensión recurre a significantes asociados a la expresión de la fuerza (en la figura de la animalidad y la fiereza, del trabajo duro y la gran batalla), la segunda evidencia una inversión simbólica en la que elevar la música (direccionalidad ascendente) implicaba, paradójicamente, asumir convenciones musicales tradicionalmente vinculadas a los sectores populares (direccionalidad descendente), como la cumbia. El verbo elevar se configura, por tanto, como un término polisémico que articulaba simultáneamente una ética del trabajo y un programa cultural.

14 Canción del disco Payo Grondona, *Lo que son las cosas, no?* (DICAP, DCP-24, LP, 1971).

15 Pancho Moya, *La Firme* 5 (1971): 30.

La consigna enlazaba el esfuerzo productivo con la renovación de la cultura popular, inscribiendo la práctica musical dentro del mismo horizonte de transformación social que animaba el proyecto de la Unidad Popular. La canción desplegaba, además, una serie de imágenes que veremos reaparecer en otros momentos: el lugar central del trabajo en la caracterización del *hombre nuevo*, el papel de la producción en la consolidación del socialismo chileno y la idea de que esta tarea constituía una gesta colectiva que excedía el ámbito estrictamente económico para inscribirse en un imaginario heroico y popular. En ese sentido, la referencia a la batalla de Yungay introduce un registro épico que aproximaba la productividad a gestas fundacionales de la historia nacional, esbozando una narrativa cercana al nacionalismo popular. Pero ¿de dónde surge esta visión que aunaba tan estrechamente la existencia de la revolución socialista chilena con el éxito de las metas productivas?

Durante los años 1960, amplios sectores de la izquierda chilena concebían el desarrollismo como una vía legítima para superar la pobreza y la desigualdad estructural. En conformidad con las formulaciones de la CEPAL sobre la industrialización y la teoría de la dependencia, el programa de gobierno que llevó a Salvador Allende al poder se sustentaba en un paradigma de modernización impulsado por el Estado mediante el control de sectores estratégicos, principalmente la gran minería, el sector de la energía y la industria pesada.¹⁶ Si bien no se trata de un modelo que hoy conceptualizaríamos como extractivista, se puede sostener que comparte con este último un horizonte productivista similar. A partir de la oposición entre fuerzas productivas materiales (los medios de producción, entre los que se incluye la naturaleza) y relaciones de producción (que determinan las relaciones de propiedad), el marxismo clásico definía la revolución social como el proceso orientado a suprimir las relaciones de producción capitalistas, consideradas un obstáculo para el libre desarrollo de las fuerzas productivas. Dicha concepción tendía a considerar el aparato productivo como *neutro* y su desarrollo como potencialmente ilimitado, en consonancia con una idea lineal de progreso.¹⁷ Esto es precisamente lo que encontramos en la política económica de la Unidad Popular, según la cual el Estado debía “asegurar un crecimiento económico rápido y descentralizado que impulse al máximo el desarrollo de las fuerzas productivas, procurando el óptimo aprovechamiento de los recursos humanos, naturales, financieros y técnicos disponibles”.¹⁸ Es decir, acelerar aquellos procesos productivos

16 Reinaldo Ruiz, “Los fundamentos económicos del programa de gobierno de la Unidad Popular: a 35 años de su declaración”, *Universum* 20, nro. 1 (2005): 152-167.

17 Michael Lowy, *Qu'est-ce que l'écosocialisme ?* (Paris: Le Temps des Cerises, 2020), 36.

que permitieran consolidar la transformación técnica de la naturaleza y la explotación de las fuerzas productivas, entendidas como base material para la soberanía y la redistribución social.

Esta política expresaba una visión marcadamente pragmática donde la naturaleza era concebida como “un conjunto de recursos que pueden ser utilizados”,¹⁹ como una reserva libre de bienes estratégicos, y donde los seres vivos que la habitaban eran integrados como *activos económicos* del mismo proceso productivo, tal como se desprende de la política de expropiación destinada a profundizar la Reforma Agraria, que incluía “la totalidad o una parte de los activos de los predios expropiados (maquinarias, herramientas, animales, etc.)”.²⁰ Una visión similar se expresaba en los folletos y materiales pedagógicos que sectores intelectuales publicaban para difundir los principios del marxismo en sectores populares. En los *Cuadernos de Educación Popular*, escritos por Marta Harnecker y Gabriela Uribe, podemos leer: “El hombre necesita trabajar para transformar la naturaleza de acuerdo a sus necesidades. Las riquezas de la naturaleza no sirven para nada sin el trabajo del hombre. ¿Qué vale el cobre en las minas y los peces en el mar si no existen trabajadores que extraigan estas riquezas desde el fondo de la naturaleza?”.²¹ En ambos casos, animales y naturaleza se inscribían explícitamente bajo una lógica patrimonial que el filósofo Paul Guillibert ha conceptualizado como “explotación de lo viviente”.²²

Si bien el extractivismo suele asociarse al modelo de modernización capitalista (que en Chile alcanzó su radicalización bajo las reformas neoliberales de la dictadura de Pinochet),²³ no es menos cierto que el horizonte de la revolución social de inicios de los años setenta no implicaba necesariamente una *revolución verde*. El paradigma revolucionario de la época descansaba, como señalan Bruno Latour y Nikolaj Schultz, en una extensa “movilización de los recursos [entiéndase naturales] con miras a la

18 Programa básico de gobierno de la Unidad Popular (Santiago: Instituto Geográfico Militar, 1970), 24.

19 Elmar Altvater, “¿Existe un marxismo ecológico?”, en *La teoría marxista hoy Problemas y perspectivas* (Buenos Aires: CLACSO, 2006), 341.

20 Programa Básico, 22.

21 Marta Harnecker y Gabriela Uribe, *Capitalismo y Socialismo*, Cuadernos de Educación Popular n° 6 (Santiago: Quimantú, 1972), 5.

22 “Toda la biosfera debe ser productiva para permitir la acumulación de valor. Los campos, los bosques, los océanos, las montañas, los desiertos, los cielos y todos los seres vivos que la habitan deben ser productivos”. Paul Guillibert, *Exploiter les vivants. Une écologie politique du travail* (Paris: Éditions Amsterdam, 2023), 84-85.

23 Sebastián Smart, “La política del extractivismo: origen en dictadura y continuidad en democracia”, en *Complicidad económica con la dictadura chilena. Un país desigual a la fuerza* (Santiago: LOM, 2019), 161-175.

producción”,²⁴ antes que en una preocupación por las condiciones de habitabilidad del mundo terrestre o por la reproducción de la vida más-que-humana.

El camino escogido para profundizar el socialismo en Chile, centralizado en la denominada *batalla de la producción*, exaltada principalmente por la izquierda parlamentaria chilena,²⁵ se convirtió en un tópico que se desbordó hacia el campo cultural, y en particular hacia el musical. “Producir más” dejó de ser únicamente una consigna económica para transformarse en un imperativo ético y político que movilizó a artistas e intelectuales, especialmente a quienes adherían a las filas del comunismo chileno. Como cantara Víctor Jara en “La bala”. “Con la pólvora del pueblo / nace por fin la revolución / siendo el campo de batalla / la producción, la producción”.²⁶ Si la revolución constituía el horizonte, la producción era su terreno de combate.

En septiembre de 1971, la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista subrayaba que las transformaciones en la infraestructura económica repercutían en la conducta de las masas trabajadoras, lo que ampliaba tanto cuantitativa como cualitativamente sus necesidades artísticas y culturales. En este marco, se planteaba la necesidad de aunar fuerzas en aumentar la producción y productividad, entendida no solo como incremento de productos culturales (como libros o discos), sino como proceso consciente capaz de generar nuevos valores, actitudes y conductas, contribuyendo a consolidar y ampliar la base social y política del Gobierno Popular.²⁷ Una posición similar se formuló en las Jornadas de la Nueva Moral del Trabajo, patrocinadas por el Departamento de Cultura de la Presidencia de la República en noviembre de 1971, cuyas conclusiones promovían la integración del mundo del trabajo y de la cultura como dimensiones complementarias de un mismo proceso transformador, afirmando, entre otras cuestiones, que la cultura implicaba ante todo una práctica, un “hacer” concreto, que la vinculaba con las demás

24 Bruno Latour y Nikolaj Schultz, *Manifiesto ecológico político* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2023), 28.

25 La urgencia detrás del aumento de la producción y de la productividad no fue compartida de forma unánime en la izquierda chilena, y era expresada más bien por sectores cercanos a la UP. La izquierda extraparlamentaria, como el MIR, “no adhería a la ‘batalla de la producción’ [...] para ellos, la gran batalla era ‘la conquista del poder’”. Jorge Rojas y Gorka Villar, “Incentivos a la producción y la productividad, 1969–1973: Debates y dilemas en la izquierda chilena”, *Hispanic American Historical Review* 104, nro. 1 (2024): 93.

26 Víctor Jara, “La Bala” (DICAP, JJS-143, EP, 1972). La letra de la canción pertenecía al miembro del comité ejecutivo de la Juventud Comunista Colombiana (JUCO), Jaime Caicedo. Cf. Joshua Katz-Rosene, “Canción de protesta y discursos contraculturales de resistencia en la Colombia de los años 60”, *Resonancias* 24, 47 (2020): 13–37.

27 Waldo Atías, *Documento de la Asamblea Nacional de trabajadores de la cultural del Partido comunista* (Santiago: Impresora Horizonte, s.f.), 110.

actividades productivas, y de esta manera contribuía “al fortalecimiento de una nueva actitud, en un nuevo hombre que es el que está generando este proceso”.²⁸

En primer lugar, para los músicos de la Unidad Popular esto significaba aumentar considerablemente la producción discográfica y masificar su consumo en sectores medios y populares. La aparición de nuevos sellos, como La Semilla, Peña de los Parra, Sello Tiempo (creado por Rolando Alarcón), la nacionalización de IRT,²⁹ y especialmente el trabajo del sello DICAP provocaron un aumento significativo de fonogramas, muchos de ellos de contenido político. La prensa comunista destacaba esta situación como un avance y celebraba además el compromiso de sus artistas ante el llamado colectivo: “estos cambios en la canción son tan importante para la suerte de todo el proceso como los que se están produciendo en la economía. Desde su esfera específica los artistas de la música cumplen su cuota en la Batalla de la Producción”.³⁰ Las cifras de DICAP resultaban elocuentes: si entre 1968 y 1969 el sello editó un total de once discos, tras el triunfo de Allende en 1970 se alcanzó un promedio cercano a tres obras mensuales, sumando 36 objetos fonográficos en 1971 y una cifra similar para 1972.³¹ En una entrevista concedida a la revista *Ahora*, los

28 “Una nueva moral”, *Ahora* 26, 12 de octubre de 1971, 49. Esta nueva moral del trabajo fue escenificada y recompensada públicamente, como lo ejemplifica el galardón al *Mejor Trabajador* otorgado en octubre de 1971. En esa ocasión, Julio Berríos Quintanilla, alias “Osito”, operador del departamento Concentrador de la Minera Andina, fue distinguido por el presidente Salvador Allende en el Palacio de La Moneda, en una ceremonia que exaltaba la llamada “batalla de la producción” y evocaba, simbólicamente, las Medallas a los Trabajadores Distinguidos de la Unión soviética. Berríos había propuesto modificar el sistema de relaves con el fin de dejar de utilizar el agua potable destinada a los cerca de 200 trabajadores del campamento, conduciendo directamente las aguas del río Blanco (región de Valparaíso) hacia la pileta de lavado del mineral. Según sus propias palabras, la reciente expropiación de la mina y su identificación con el Gobierno de la Unidad Popular habían sido el motor de la iniciativa: “Yo no soy un héroe de la producción. Eso sí, me siento identificado en forma total con el Gobierno del compañero Allende, y por eso esta sugerencia la hice ahora y no antes, cuando estaban los norteamericanos como dueños de la mina”. Si bien la medida permitía resolver la tensión inmediata entre producción minera y abastecimiento doméstico, generaba al mismo tiempo nuevas problemáticas vinculadas a la contaminación derivada de los relaves y de sus efectos sobre el medio ambiente. El episodio revela así los límites de una racionalidad productivista que, incluso en clave nacional-popular, tendía a subordinar las consideraciones ambientales a las exigencias del rendimiento minero. “Julio Berríos: en la ruta del Hombre nuevo” *Mayoría* 6, 24 de noviembre de 1971, 20.

29 El sello surgió tras la adquisición, por parte de la CORFO, del 51% de las acciones que pertenecían a RCA, en el marco de la política de nacionalización impulsada en 1971. Como declaraban los ejecutivos del nuevo sello: “Aumentar la producción de aparatos electrónicos y bajar sus costos era el objetivo inmediato de IRT. Con el desarrollo de modelos de televisores de menor tamaño y a un precio competitivo, IRT logrará una importante penetración de sus productos con buen éxito comercial”. Cf. Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular chilena 1950-1970* (Santiago: Ediciones UC), 106.

30 Carlos Maldonado, “La Nueva Canción Chilena”, *El Siglo*, 1 de diciembre de 1971, 11.

ingenieros de sonido del sello eran explícitos al vincular su trabajo con el proceso chileno: “si una de las metas del Gobierno es aumentar la producción, nosotros debemos apoyarla con música, para ayudar a crear conciencia”.³²

En segundo lugar, como ilustra la canción de Víctor Jara antes mencionada, muchos de estos discos promovieron la nueva ética y la conciencia socialista a través de canciones articuladas en torno al tópico de la producción y la productividad, especialmente industrial. En ellas, la fábrica se presentaba como un espacio privilegiado para el desarrollo integral de hombres y mujeres, en una gesta que dejaba de ser meramente individual o sectorial para proyectarse como una iniciativa nacional. Podemos mencionar las dos canciones escritas por el compositor Sergio Ortega, editadas en 1971 por DICAP: “Marcha de la producción”, interpretada por Quilapayún, y “La producción”, interpretada por el dúo Amerindios. Ambas traducen musicalmente el imperativo político de incrementar la producción, desplazándolo del plano estrictamente económico hacia la escenificación de una ética colectiva y la responsabilidad histórica.

“Marcha de la producción”, Sergio Ortega y Quilapayún

Vamos obreros y campesinos
con alegría y decisión
abramos todos nuevos caminos
a construir nuestra nación.

Trabajaremos todos unidos
con un ardiente corazón
forjemos juntos nuestro destino
a levantar la producción.

Levantando la producción
vamos el país a reconstruir
Trabajemos de sol a sol
El presente va muy bien
El futuro va mejor

31 Javier Rodríguez Aedo, “La madre del hombre nuevo se llama revolución”: Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile” (Tesis de Maestría, Universidad de Chile, 2010), 70.

32 “Dicap: discos con otros jockeys”, *Ahora* 11, 29 de junio de 1971, 43.

Compañero a trabajar
compañera tú también.

Produciremos, trabajaremos
la patria entera surgirá
Es el trabajo nuestra bandera
el pueblo alegre cantará
El sol ya cae, mi compañera
venga conmigo a descansar
porque mañana con nuestro esfuerzo
la producción hay que afirmar.

En el caso de “Marcha de la producción”,³³ la elección del género musical de la marcha resulta particularmente significativa. La métrica regular, el uso de la caja redoblante y la acentuación marcada producen una sensación de avance continuo y, sobre todo, ordenado, inscribiendo el trabajo en una temporalidad disciplinada. La cadencia rítmica coordina simbólicamente los cuerpos, reforzando con ello la idea de unidad (“trabajaremos todos unidos”) y de sentido sacrificial (“trabajemos de sol a sol”) como condiciones necesarias para alcanzar las metas. Se trata de un tipo de canción que podríamos conceptualizar como música funcional: composición de fácil escucha y escasa pretensión estética, orientada a estimular la acción coordinada de los cuerpos bajo parámetros similares al de aquellas músicas destinadas a incentivar el rendimiento y la productividad en los espacios de trabajo, conocidas desde los años 1930 como Muzak.³⁴ En este sentido, las canciones de Ortega pueden entenderse como una forma de *mood music* orientada a promover la producción bajo parámetros socialistas, aunque sin detenerse mayormente en los efectos que dicha maximización de esfuerzo podía tener sobre el cuerpo de los trabajadores, alentados más bien a trabajar “de sol a sol”. De todos modos, dicho esfuerzo no producía beneficios individuales o corporativos, sino colectivos, cuyo resultado era la aparición de la patria socialista (“Produciremos, trabajaremos / la patria entera

33 Canción que aparece en el disco Quilapayún, *Vivir como él* (DICAP, JYL-12, LP, 1971).

34 El género de la marcha resultaba coherente con el objetivo de coordinación productiva de los cuerpos mediante el recurso de la música. Por ejemplo, Richard Cardinell, presidente de Muzak, “recomendaba iniciar la jornada laboral con marchas militares, fox-trots o polcas con el fin de hacer desaparecer la melancolía que planea en el ánimo de los empleados y, si era posible, instaurar un espíritu de grupo al interior de los equipos de trabajo”. Jean-Yves Bosseur, *Musique et environnement* (París: Minerve, 2016), 106.

surgirá / Es el trabajo nuestra bandera”). La canción vincula explícitamente el avance del proyecto histórico de la Unidad Popular con la transformación de las fuerzas y de las relaciones de producción (“forjemos juntos nuestro destino / a levantar la producción”), presentadas como condiciones indispensables para la construcción del nuevo orden social.

Ahora bien, la centralidad del verbo forjar, cuya raíz etimológica francesa (*forge*) remite tanto al trabajo artesanal sobre el metal como al horno donde este se funde y martilla (la fragua), puede leerse como un antecedente de la cantata emblemática del mismo Sergio Ortega, *La Fragua. Cantos para chilenos*, grabada en 1973 por DICAP.³⁵ En esta obra se trazan las coordenadas históricas del desarrollo de la clase trabajadora chilena, evocando las luchas sostenidas a lo largo del siglo XX, el proceso de conformación de una conciencia obrera y el legado político que dicha trayectoria dejó como herencia. Tales procesos aparecen modelados por las condiciones sociales y económicas impuestas bajo un régimen colonial de explotación de los recursos naturales. Escenarios como las minas de salitre y de cobre del norte del país, o los yacimientos de carbón de Lota en el sur, son caracterizados mediante una lógica de depredación de la naturaleza y las relaciones de dependencia establecidas con capitales y agentes económicos europeos, principalmente británicos (“Nuestra historia ha corrido / como el metal de Chuqui / en manos extranjeras”). Por eso no resulta extraño que la obra despliegue una narrativa articulada en la relación entre la historia del movimiento obrero y el potencial de las riquezas minerales de Chile, concebidas como la base material desde la cual el propio pueblo puede forjar su propia historia (“Fragua, fragua tú, nuestro destino”). En esta perspectiva, “la riqueza de la tierra y la fortaleza del pueblo”, fundidas en un mismo proceso, aparecen como las fuerzas que hacen posible dicha transformación histórica.³⁶ Esta relación aparece al momento de la caracterización del obrero chileno (“En el dormido arenal / tus hombres sufrirán / Dales tu oscuro metal / por él renacerán), en la explicación de la concientización social y la educación popular obrera (“¿En qué forma has construido tu palabra, Recabarren? / ¿Qué metales has usado, qué gloriosos materiales?”), y también al proyectar esa historia en el horizonte de socialista chileno (“El fuego de los hornos / la usina, el motor / y el brazo esforzado del trabajador / crisol del futuro / de un mundo mejor”). De todos modos, en la obra de Ortega el binomio obrero y naturaleza presenta una relación asimétrica y jerárquica: mientras el primero, desde

35 Sergio Ortega, *La Fragua. Cantos para chilenos* (DICAP, JJLS-17, LP doble, 1973).

36 Silvia Herrera, “Una aproximación a la relación música-política a través de la cantata *La Fragua* del compositor Sergio Ortega (1938-2003)”, *Neuma* 1 (2011): 19.

una condición de explotación (social, física y cultural) se convierte en actor del proceso histórico y agente de su propia transformación, la naturaleza no abandona nunca su condición de objeto de explotación, apareciendo como una figura pasiva en el avance histórico de la clase obrera. Este tipo de relaciones, como veremos, será puesto en entredicho por otras miradas que reivindicaban la naturaleza por su potencial gnoseológico y político.

Otras canciones fueron compuestas específicamente como homenaje a las riquezas minerales del país, especialmente tras la nacionalización del cobre el 11 de julio de 1971, fecha que pasó a ser denominada “Día de la Dignidad Nacional”. Esta denominación subrayaba la importancia simbólica y estratégica de la medida dentro del proyecto de la vía chilena al socialismo. Sin cuestionar la lógica extractiva ni las continuidades con formas previas de explotación que tras haber sido calificadas durante años como capitalistas fueron consideradas socialistas al día siguiente, estas canciones celebraban principalmente el cambio en la propiedad de los recursos, relegando a un segundo plano o silenciando sus consecuencias sobre la naturaleza.³⁷ Un ejemplo es “Nuestro cobre”,³⁸ de Eduardo Yáñez, interpretada por Quilapayún, canción que reivindicaba la nueva propiedad social del mineral.

“Nuestro cobre” (extracto), Eduardo Yáñez y Quilapayún

Nuestro cobre, la carne de la pampa
Enclavado en la tierra colorada
Que vive allá en el norte

Como un niño que nunca imaginó
la dicha de ser hombre
has vencido para bien de los chilenos
ya no seremos pobres.

³⁷ Esto no significa que el problema ambiental fuera completamente desconocido. Durante la Unidad Popular, la prensa de izquierda chilena publicó diversos artículos sobre contaminación y desastres ecológicos, en el contexto de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano de 1972. Con frecuencia, sin embargo, estas referencias eran utilizadas como instrumentos de denuncia contra el capitalismo y las potencias del llamado Primer mundo, asociando fenómenos de *ecocidio* a la guerra de Estados Unidos en Vietnam o al programa nuclear francés. Fernando Estenssoro, “La recepción del ambientalismo político por los comunistas y socialistas chilenos durante la Unidad Popular (1970-1973)”, *Revista Izquierdas* 17 (2013): 1-27.

³⁸ Varios, Chile Pueblo (En El 2º Año Del Gobierno Popular) (IRT, IL-124, LP, 1972).

De tus frutos saldrá la vida nueva
vendrán tiempos mejores
Para siempre el cobre está en las manos
de los trabajadores.

El proceso de extracción mineral adquiere una valoración positiva al presentarse como fundamento material del proyecto socialista.³⁹ En ese sentido, la riqueza minera también era concebida como fuente de transformación histórica, capaz de engendrar nuevas condiciones materiales, una “vida nueva” alejada de la pobreza. Desde el punto de vista retórico, esta valoración se construye mediante un conjunto de metáforas orgánicas que inscriben el mineral en un imaginario vitalista. La canción recurre a la prosopopeya para dotar al cobre de cualidades propias de los seres vivos: por una parte, mediante la metáfora “carne de la pampa”, que concibe el paisaje nortino como un cuerpo viviente cuya dimensión sensible y viviente sería precisamente el cobre;⁴⁰ por otra, mediante una equivalencia simbólica que asocia la transformación de la materia mineral con procesos propios de la vida biológica, como el paso de la infancia a la adultez (“como un niño que nunca imaginó / la dicha de ser hombre”). El cobre y sus procesos productivos aparecen, contrariamente a lo que podríamos pensar hoy, como principio generador de vida del nuevo cuerpo social proyectado por la Unidad Popular. Esta metáfora del crecimiento se articula, además, con un imaginario de victoria y conquista (“has vencido”), que inscribe la extracción del cobre bajo un triunfalismo similar a la que animaba la marcha y batalla de la producción. Este registro no resulta aislado. Por el contrario, numerosas canciones incorporaron un léxico de inspiración militar en su narrativa, trasladando la épica bélica al ámbito del trabajo y de la economía.

Quizás donde el tópico de la producción permeó de forma más profunda fue entre los obreros-músicos, es decir, aquellos trabajadores que desarrollaron actividades musicales y culturales al interior de las empresas estatizadas por la Unidad Popular.

39 Algo similar encontramos en “El cobre es nuestro”, canción de Nano Acevedo que el conjunto Quilmay (de jóvenes músicos ligados al MIR) grabara en 1971: “Caramba ahora sí / que el cobre es nuestro / sin patrones, sin cadenas / solo del pueblo chileno. Del pueblo chileno, ay sí / el metal rojo / sin patrones, sin cadenas / produciendo a nuestro antojo. A nuestro antojo, ay sí / bravos mineros / sin patrones, sin cadenas / construyen el Chile nuevo”. Quilmay, “Juan del Fuego” y “El cobre es nuestro” (Arena, SD-0336, EP, 1971).

40 Para el filósofo Maurice Merleau-Ponty, la carne representa la condición sensible del cuerpo, el lugar a través del cual se está en contacto con el mundo, siendo aquello que “siente y es sentido”. María Carmen López “Naturaleza y carne del mundo. Aportaciones de Merleau-Ponty a la ecofenomenología”, *Ludus Vitalis* 14, nro. 26 (2006): 171-186.

Se trata de un mundo artístico que hasta ahora ha recibido escasa atención, pero que resulta particularmente significativo, ya que en él no se trataba de *representar* el mundo del trabajo, como lo hacían los artistas profesionales de la izquierda chilena, sino de una expresión artística producida por los propios trabajadores desde los espacios productivos de la llamada área de propiedad social del Estado. La actividad musical obrera se manifestó especialmente en una red de festivales de la canción organizados por las empresas del Estado entre 1971 y hasta el golpe de Estado de septiembre de 1973.

Para los trabajadores, los festivales constituían espacios de expresión artística, pero también ámbitos de politización a través del arte, ambas dimensiones estrechamente sintonizadas con las exigencias económicas que pesaban sobre ellos. Por ello, uno de los organizadores del Primer Festival de la Canción de la Textil Progreso (empresa estatizada en mayo de 1971) explicaba que, a través de las canciones participantes en el certamen celebrado en septiembre de ese mismo año, “demostraremos que no solo venceremos en la Batalla de la Producción, sino también en el terreno de la cultura”.⁴¹

“El carrito” (cumbia), Juan Poblete

Primer premio, 1er Festival de la Canción Textil Progreso

Los ricos dictan las leyes
las adornan de lo mejor
para estrujar los pulmones
del pobre trabajador.

Ahora a ponerte el hombro
con mucha satisfacción
para seguir batallando
por nuestra superación.

No quieren ponerle el hombro,
usted los conoce bien:
que son momios sediciosos
que atornillan al revés.

Por eso canto mi cumbia
y su meta yo fijé;
si usted no quiere cumbiarla
es que atornilla al revés.

*Empujar el carro
es revolución,
ganar la batalla y cumplir
la meta en la producción.*

*Empujar el carro (¡sí señor!)
es revolución (¡cómo no!),
ganar la batalla y cumplir
la meta en la producción.*

41 “Cultura Popular cuando las barreras caen...”, *El Siglo*, 2 de enero de 1972, 11.

El diálogo intertextual que establece “El carrito”, canción que obtuvo el primer lugar del festival obrero, con “Elevar la producción, es también revolución” de Payo Grondona, muestra cómo el tópico de la producción terminó por erigirse como un puente entre las expresiones artísticas surgidas al interior del propio proceso productivo y aquellas provenientes desde fuera. Ambas canciones comparten elementos a destacar: el esfuerzo laboral se inscribía en un lenguaje coloquial que situaba al cuerpo como primer agente revolucionario (“ponerte el hombro”, “empujar el carro”, “darle duro al arado”), y las metáforas bélicas expresaban una narrativa triunfalista (“como en Yungay, ¿se acuerda?”). Ambas canciones articulaban además una narrativa reivindicativa frente a los discursos que desacreditaban al trabajador chileno (“dicen que el chileno es flojo” o que “atornilla al revés”), y proclamaban la dignidad del trabajo como pilar del proyecto social que la Unidad Popular buscaba construir. Como señalara Orlando Pérez, trabajador de la Hilandería Peinada y maquinista de Textil Progreso, a propósito de la expansión del movimiento artístico obrero a fines de 1972, “nosotros los artistas obreros debemos tener una consigna: “producir, cantar por Chile y por la Revolución”,⁴² reforzando la idea de que la creación cultural formaba parte del mismo esfuerzo colectivo que impulsaba la transformación económica. Finalmente, “El carrito” destaca también por recurrir a un imaginario vitalista que, como hemos visto en otras canciones, asociaba las condiciones de explotación con sus efectos sobre el cuerpo. Desde una lectura *biopolítica*, la canción denunciaba un orden legal que, aún revestido de legitimidad formal, operaba en la práctica como un medio de explotación capaz de asfixiar al trabajador (leyes “para estrujar los pulmones”), privándolo de lo necesario para la vida. Esta noción acerca de “lo necesario a la vida” reaparecerá con mayor elaboración en canciones que tematizan la relación de la tierra y los seres que la habitan.

El Festival de la Canción de la industria textil Ex-Hirmas, realizado entre el 8 y el 10 de octubre de 1971, representa también otro ejemplo de cómo el imaginario productivista inundó la creación musical obrera. Organizado en conjunto por la Comisión de Cultura del sindicato y el Departamento Juvenil de la CUT, el festival incluyó tres categorías en competencia: Género Internacional, el Género Folklórico y el inédito Género de la Producción, este último concebido explícitamente para estimular la llamada “batalla de la producción”. Según los organizadores, la incorporación de esta categoría representaba “una innovación respecto de los

42 “Florece movimiento artístico popular”, *El Siglo*, 03 de diciembre de 1972, 18.

festivales organizados anteriormente por la patronal,⁴³ al ofrecer a los trabajadores un espacio para expresar, estética y musicalmente, su experiencia y preocupaciones respecto del curso que seguía el proceso político en Chile. El primer lugar en esta nueva categoría de la producción fue otorgado a Carlos Soto, trabajador de la Sección Acabado de la industria textil, por su canción “Por fin”.

“Por fin”, Carlos Soto y Rubén Cortés

Por fin el pueblo de Chile
con gran sentido de su deber
inicia su marcha altivo
a su destino lleno de fe

Su meta es la más noble
que el ser humano puede anhelar
una patria soberana
que brinde a todos felicidad

Está en nuestras manos de Chile borrar
con nuestro trabajo miseria y dolor
al momio insensible por siempre alejar
hasta su palacio de barro y cristal

Hoy que el pueblo todo se apronta a vencer
en la gran batalla de la producción
será nuestro triunfo, el triunfo de Chile
de nuestro gobierno y la revolución

“A producir más”, Rubén Cortés

Los jóvenes trabajadores
debemos producir más
para construir el Chile nuevo
debemos trabajar más

Vamos a ganar esa batalla
en el área estatizada (¡oye chileno!)
vamos a ganar esa batalla
en la producción agraria

Y vamos a organizarnos
formando muchas brigadas
y juntos todos unidos
ganaremos esta batalla

Es un desafío histórico
el aumento de la producción
debemos tomar de ejemplo
las brigadas del Carbón

La canción fue incluida en el EP que Rubén Cortés, trabajador de la fábrica y encargado del departamento juvenil de la CUT, grabó para el sello DICAP.⁴⁴ El disco incluía también una composición propia titulada “A producir más”. En ambas canciones se ligaba de manera directa el destino de la revolución con el aumento de la producción, aun cuando ello pudiera implicar un incremento de la propia carga

43 “Cultura y extensión al alcance de los trabajadores: con mucho éxito se realizó el Festival de la Canción en Ex hirmas”, *Central Única* 5, octubre-noviembre de 1971, 23.

44 Rubén Cortés, “Por fin” y “A producir más” (DICAP, JJS-121, EP, 1971).

laboral de los obreros-músicos, silenciando con ello las condiciones de autoexplotación (o alienación en el lenguaje marxista). Dimensión que, por lo demás, era ilustrada en el propio disco a través de la imagen de los intérpretes en medio de los trabajos de construcción del edificio UNCTAD en Santiago (hoy, Centro Cultural Gabriela Mistral) terminado en apenas 275 días de trabajo continuo, diurno y nocturno (materializando así la consigna formulada por Sergio Ortega: “trabajemos de sol a sol”).



Figura 1. Rubén Cortés, “Por fin” y “A producir más” (DICAP, JJS-121, EP, 1971).

Algunos elementos, sin embargo, las diferenciaban. Por un lado, la canción de Carlos Soto, “Por fin”, recurre a una inversión simbólica, cercana a la figura de la ironía, que es utilizada al momento de caracterizar a la clase alta (“los momios”): se describen sus “palacios” (lo alto) mediante significantes asociados a los asentamientos informales (lo bajo), como las poblaciones “callampa” con sus pisos de barro y estructuras tan frágiles como el cristal. Por otro lado, la canción de Cortés, “A producir más”, reforzaba un campo simbólico establecido, y muchas veces invocado, al vincular la vitalidad y la fuerza con el papel de la juventud trabajadora, concebida como actor principal del proceso histórico: “Los jóvenes trabajadores / debemos producir más / para construir el Chile nuevo / debemos trabajar más”. La centralidad otorgada a la figura del trabajador masculino se ajustaba, en este sentido, a las convenciones sociales presentes en amplios sectores de la izquierda, que tendían a relegar a las mujeres a roles secundarios o pasivos. En este marco, el

proceso productivo era presentado como un verdadero campo de batalla, cuya victoria dependía tanto de la organización colectiva ("formar muchas brigadas") como del esfuerzo disciplinado desplegado en los distintos sectores de la economía ("tomar de ejemplo / las brigadas del carbón").

Como en otras canciones, la narrativa desplegada convertía la economía en un espacio de disputa simbólica donde la consolidación del trabajo y los procesos productivos ("en el área estatizada", "en la producción agraria") aparecía como el principal instrumento para la consolidación de un nuevo orden social. Y en este punto, los músicos-obreros no hacían más que coincidir con los llamados que el propio presidente Salvador Allende dirigía a la población trabajadora: "A trabajar más, a producir más, a defender la revolución desde el punto de vista político con la Unidad Popular y defender la revolución con la producción que afianzará el Gobierno del pueblo".⁴⁵

Naturaleza magistra vitae

*"Nature everywhere speaks to man in a voice,
the accents of which are familiar to his soul"*⁴⁶
(Humboldt, 1822)

Esta corriente *productivista* no fue la única vía ensayada por los músicos chilenos. Otras canciones imaginaron formas distintas de relacionarse con la naturaleza, tensionando las mismas ideas que, como hemos visto, sustentaban o legitimaban su explotación. Esta diversidad no resulta sorprendente considerando la heterogeneidad de trayectorias, sensibilidades estéticas y posicionamientos políticos de los artistas que integraban el movimiento. Un mismo músico, como Víctor Jara, podía grabar canciones que consolidaban un imaginario productivista y, simultáneamente, abordar la tierra y la naturaleza desde una perspectiva centrada "en una relación de codependencia para la subsistencia".⁴⁷ Es en este sentido que las canciones funcionan como un *laboratorio* donde se ensayan distintos modos de mirar y comprender la realidad. Por ello, junto a las canciones que concebían la naturaleza como un conjunto de recursos o bienes económicos, no resulta contradictorio

45 Salvador Allende, "Discurso con motivo de la nacionalización del cobre", 11 de julio de 1971, en la Plaza de Los Héroes de Rancagua. <https://www.marxists.org/espanol/allende/1971/julio11.htm>

46 "La naturaleza, en todas partes, habla al hombre con una voz cuyos acentos resultan familiares a su alma".

47 Allende y Rodríguez, "Simbiosis entre naturaleza y humanidad", 8.

encontrar otras que, desde una sensibilidad estética diferente, la sitúan en una dimensión más cercana a la reciprocidad, la pertenencia y el aprendizaje.

Para analizar estas canciones, utilizaremos algunas figuraciones identificadas en un corpus examinado, que considera la producción discográfica de Quilapayún, Inti-Illimani, Ángel Parra, Isabel Parra y Víctor Jara. En primer lugar, analizaremos la *tierra* como un significante que tensiona transversalmente lo natural y lo político. A continuación, examinaremos canciones que describen procedimientos de inscripciones mutuas entre la naturaleza y el cuerpo humano, casi como una *escritura* hecha de marcas que condensan tiempo y memoria colectiva. Luego, a través de la noción de *flujo interconectado de seres*, observaremos la interdependencia entre distintas formas de existencia humana y más-que-humana. Por último, describiremos la forma en que la naturaleza se presenta musicalmente como *maestra de la vida*, mediante una perspectiva que erige el entorno natural en fuente privilegiada de conocimiento y aprendizajes.

Lo primero que debemos señalar es que el significante *tierra* funciona como un punto de articulación entre lo natural y lo político, condensando sentidos que no siempre son compatibles entre sí. Mientras, por una parte, vemos la persistencia de un imaginario extractivista en cuyo interior la tierra aparece como un espacio ambicionado, capaz de asegurar las condiciones materiales de una vida digna y por el cual es necesario luchar, por otra parte, emerge una mirada que desborda su reducción a recurso y se configura como un ámbito relacional en el que se inscribe el vínculo entre lo humano y lo más-que-humano, poniendo en cuestión la centralidad de lo humano. De este modo, el término no solo encierra una promesa de vida, sino que también concentra tensiones históricas tanto materiales –ligadas a la distribución de los recursos– como simbólicas, relativas a las formas de habitar y concebir la naturaleza.

Para comprender cómo la *tierra* llega a adquirir este sentido relacional, es necesario profundizar primero en la forma en que los músicos de izquierda siguen adscribiendo, en parte, al imaginario de la tierra como bien material, y en cómo lo resignifican desde allí. Lo relevante no es que abandonen dicha concepción, sino que invierten la valoración moral que la tradición occidental ha atribuido a la tierra, desplazándola desde el ámbito de lo inferior y lo impuro hacia el de la vida y la virtud. Es esta inversión axiológica la que les permite expandir el imaginario de la tierra hacia formas de interdependencia entre seres humanos, animales y territorio.

El término, entonces, activa un campo de significaciones en el que se tensionan ideales que durante siglos han estructurado la tradición occidental, entre ellos el

de la “pureza”. Una de las raíces de ese ideal se inscribe en el dualismo platónico de la Antigüedad, modelo que distingue entre lo sensible y lo inteligible y que, a lo largo de la historia, se ha reencarnado bajo diversos sistemas de pensamiento, como el cristianismo y el cartesianismo. Dicho paradigma dio lugar a binomios jerarquizados centrados en el par cuerpo-alma: lo inteligible se constituyó en principio hegemónico y, asociado a lo divino, relegó todo aquello vinculado con la materia. La relación entre forma y materia se verticalizó: lo alto remitirá a lo ideal y puro, mientras que lo bajo se desvaloriza, relegando, por su vínculo con la carne,⁴⁸ no solo a la mujer y a los animales, sino también todo lo ligado a la tierra. La poética de Víctor Jara se inscribe contra esta jerarquización simbólica. En lugar de concebir la tierra como el ámbito de lo inferior, la reivindica como fundamento de la existencia humana y desplaza el eje de valor desde la trascendencia hacia la experiencia concreta: “Qué saco rogar al cielo / si en tierra me han de enterrar; / la tierra me da comida, / la tierra me hace sudar”.⁴⁹ Mediante esta inversión, las canciones abandonan toda expectativa del cielo, representado más bien como un lugar infértil: “No recuerdo que desde el cielo / haya bajado una cosecha gloriosa”, canta Víctor Jara en “La luna siempre es muy linda”.⁵⁰ La crítica trasciende la dimensión anticlerical y alcanza a gobiernos y proyectos políticos que abandonan a los sectores populares. La riqueza ya no reside en la pureza del cielo, sino en el *compost* opaco de la tierra.

La oligarquía busca apropiarse de la tierra en cuanto fuente de riqueza, prestigio y poder. Para ella, funciona como propiedad y capital, cuya explotación puede administrarse a distancia mediante la delegación del trabajo y de la violencia. Es decir, la oligarquía mantiene un vínculo con la tierra desde la lejanía geográfica pero la cercanía simbólica (dado que la hacienda y sus relaciones de poder es invocada como origen histórico).⁵¹ Esta lógica queda plasmada en “Preguntas por Puerto Montt”, donde Edmundo Pérez Zujovic “mandó disparar”, mientras los pobladores mueren “luchando por el derecho / de un suelo para vivir”.⁵² De forma similar, en

48 La clásica obra inglesa —cuya cosmología masculina ha repercutido enormemente no solo en la cultura literaria, sino también en la filosofía y política—, *El paraíso perdido* de John Milton, reescribe el mito de Adán y Eva y resalta la corporalidad, es decir, la materia de Eva como motivo de su inferioridad. Exagera y parodia la anatomía femenina con la descripción del personaje Pecado: “hermosa mujer hasta la cintura, / pero terminada en una cola, fea y grande, / serpiente armada de aguijón mortal” (John Milton, “El paraíso perdido”, citado en Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 206).

49 Víctor Jara, “Que saco rogar al cielo”, *Víctor Jara* (Demon, LPD-034-X, LP, 1966).

50 Víctor Jara, “La luna está siempre linda”, *Víctor Jara* (Demon, LPD-034-X, LP, 1966).

51 Mauricio Amar, “La persistente hacienda. Chile y la imaginación política”, *Bordes* 30 (2023): 59-64.

“Juan sin tierra”, la ironía del verso “Si me vienen a buscar / para otra Revolución, / les digo: “Estoy ocupado / sembrando para el patrón”,⁵³ evidencia que quien efectivamente trabaja la tierra no es quien se beneficia de ella, sino quien permanece subordinado a las relaciones de propiedad.

El pueblo, en cambio, se relaciona con la tierra desde una dimensión material y vital: desea poseerla para sembrarla y cosecharla, y, en última instancia, para *ser parte* de ella. Esta relación, fundada en la interdependencia, convierte a la tierra en condición esencial de su subsistencia como ser viviente y de su existencia como ser político. En “Vamos por ancho camino”,⁵⁴ la invitación a “venir al corazón de la tierra” para “germinar con ella” sugiere una pertenencia recíproca entre el ser humano y el suelo que trabaja. Aquí el acto mismo de sembrar adquiere un valor que trasciende lo económico y se convierte en fuente de dignidad y realización personal: “la alegría de sembrar / no te la pueden quitar, / la alegría de sembrar / es tuya, de nadie más”, canta el mismo Jara en “La pala”.⁵⁵

Desde aquí, a partir de esta resignificación moral de la tierra, el imaginario sobre lo natural se expande y comienzan a configurar nuevas formas de relación, que dan lugar a un universo literario que, si bien presenta imágenes que entran en resonancia con tradiciones diversas —como ciertos movimientos románticos europeos, la tradición bucólica, algunas corrientes de la literatura latinoamericana decimonónica o determinadas cosmovisiones mapuche—, desarrolla una configuración “propia”. Esta se articula, sobre todo, en torno al valor atribuido a aquello que puede surgir cuando cuerpos con distintas sensibilidades, pero pertenecientes a un mismo mundo material (animales humanos y no humanos, junto con la flora) se encuentran, colaboran y crean en común. En este marco se establece, por ejemplo, un símil o equivalencia entre la tierra y el alma del pueblo: trabajar la tierra es también trabajar el espíritu de una nación. No porque esto implique necesariamente progreso, sino porque ambos comparten la misma esencia. En “La zamba del riego”, de los argentinos Armando Tejada Gómez y Óscar Matus, interpretada por Quilapayún,⁵⁶ se rinde homenaje a los huarpes (pueblo indígena de la región de Cuyo, Argentina), a su sistema de riego y a su forma de trabajo. Dicho homenaje se construye a través del ensalzamiento con la agencia misma de la naturaleza: el totoral, el agua y los canales cantan la voluntad de la vida nueva, mientras la luna y el sol son testigos de los sueños

52 Víctor Jara, “Preguntas por Puerto Montt”, *Pongo en tus manos abiertas...* (DICAP, JYL-30, LP, 1969).

53 Víctor Jara, “Juan sin tierra”, *Pongo en tus manos abiertas...* (DICAP, JYL-30, LP, 1969).

54 Víctor Jara, “Vamos por ancho camino”, *El derecho de vivir en paz* (DICAP, JYL-11, LP, 1971).

55 Víctor Jara, “La pala”, *Canto Libre* (Odeon, LDC-36726, LP, 1970).

56 Quilapayún, “Zamba del riego”, *X Viet-Nam* (DICAP, JYL-01, LP, 1968).

del pueblo en comunión con la tierra. Es, de hecho, el agua la que activa la voz del huarpe. En su primera estrofa se canta:

Por el Guaymallén
el duende del agua va
llevando una flor
de greda y dulzor
que despertará en el riego
la voz vegetal
del huarpe que está
dormido en su paz mineral

La esencia del huarpe, su voz, está compuesta de la misma materia que la tierra: lo vegetal. Y, a su vez, lo vegetal —o natural— está conformado también por el artificio: el duende del agua lleva una flor (naturaleza) de greda (cultura). La naturaleza, entonces, aparece inmiscuida en la cultura y viceversa. El trabajo de y sobre la naturaleza se configura, así, como una forma de pertenencia y apropiación de la misma. No en el sentido de hacerla propia, sino en el de hacerla *apropiada*. En *Habitar como un pájaro*, Vinciane Despret analiza los procesos de territorialización de distintas especies de aves con el fin de derribar algunos mitos sobre su comportamiento. En lugar de concebir el territorio como una propiedad por la que el animal entra en disputa, propone entenderlo como una extensión del cuerpo del ave. Escribe:

El canto opera en ciertos aspectos a la manera de la tela de araña. La tela que teje la araña extiende los límites de su cuerpo en el espacio, es el cuerpo de la araña, y todo ese espacio así apresado en la tela, que deviene espacio-de-tela, espacio-de-cuerpo, ese espacio que hasta ese momento era un medio o un entorno, no deviene una propiedad de la araña en el sentido usual, sino una propiedad en el sentido de que le es apropiado (eso es la apropiación, como recuerda Lapoujade, el hecho de hacer existir apropiadamente).⁵⁷

En esa línea, la tierra que surca el huarpe puede pensarse como parte de su propio cuerpo, de la misma manera que el canto del agua (“el agua te cantará / cuando ande

57 Vinciane Despret, *Habitar como un pájaro*. Modos de hacer y de pensar los territorios (Buenos Aires: Cactus, 2022), 108.

en la voz / del vino cantor / la vendimia de mi pueblo”) es parte del cuerpo del vino y de la población. Esta idea es extensible a una nación completa. Bajo el mismo imaginario del arado y el canto, el hablante de “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara sentencia contra el gobierno estadounidense y se solidariza con el pueblo de Vietnam: “ningún cañón borraré el surco de tu arrozal”.⁵⁸ En esta metáfora, la marca de la tierra trabajada aparece como una inscripción del espíritu del pueblo. Es en la relación entre ambos donde se configura y se hace visible ese espíritu. Las reflexiones del botánico y etnólogo André-Georges Haudricourt (1911-1996) podrían enriquecer esta lectura. En su libro *El cultivo de los gestos*, se refiere a las mentalidades de Occidente y Oriente a partir de las formas en que producen su alimento. Según él, el tipo de relación que los humanos sostienen con la naturaleza determinaría el tipo de modelo de sociedad y filosofía que construyen. El cultivo del ñame en Oriente y la cría de la oveja en Occidente –o la forma-jardinería y la forma-ganadería– por ejemplo, formaron filosofías de la trascendencia y de la inmanencia, respectivamente. “En cada repetición de los gestos de cultivo, de siembra y de cría, se enraízan y se reafirman, a la vez, modos de hacer, pensar, y de organizarse”,⁵⁹ propone el autor. La forma del surco del arrozal en “El derecho de vivir en paz” podría mostrar, entonces, un modo de hacer, de moverse y de existir del pueblo vietnamita que contribuye a la construcción de un imaginario nacional y de un sentido de pertenencia. El vínculo entre el ser humano y la tierra, materializado en ese surco de la siembra, produce una imagen que articula la unidad de la comunidad: una imagen en la que sus miembros pueden reconocerse y afirmarse, y que, al mismo tiempo, los vuelve distinguibles ante el resto del mundo. En ese surco, entonces, se cifra el espíritu de aquella nación.

En ese marco, en las canciones aparece un entendimiento de que el destino del humano está unido al destino de la tierra: “Sigue abriendo los caminos / el surco de tu destino”, canta el hablante de “La pala”⁶⁰ de Víctor Jara, sugiriendo que la historia humana posee la misma inscripción que la de la tierra y que, por lo tanto, ambas están entrelazadas. Quienes se disponen a *leer* la tierra encuentran en ella las inscripciones de su vida pasada y presente: las huellas superficiales de los animales que la caminan, así como los vestigios fósiles de sus antepasados; los registros de los eventos climáticos que la han modelado; y el conjunto de actividades humanas -constructivas

58 Víctor Jara, *El derecho de vivir en paz* (DICAP, JJJ-11, LP, 1971).

59 André-Georges Haudricourt, *El cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos* (Buenos Aires: Cactus, 2019), 101.

60 Víctor Jara, “La pala”, *Canto Libre* (Odeon, LDC-36726, LP, 1970).

y destructivas- cuya influencia sobre la tierra ha sido significativa por miles de años. Todo ello queda inscrito en lo que podría denominarse la *memoria* de la tierra: una memoria que porta la ventaja de ser material, una memoria dispuesta en forma de escritura. “La sangre que viertes va por la tierra / sangre que nunca te olvidará” anuncia el hablante de “Por Vietnam”,⁶¹ conjurando una suerte de maldición sobre el ejército estadounidense que masacra a los guerrilleros. Cuando la tinta roja de la sangre se inscribe en la tierra, adquiere el poder de los signos, esto es, remitir a algo distinto de sí mismo y movilizar un significado, la posibilidad de un relato. Aquí, la sangre es la huella del presente que, en su deriva metonímica, convoca también a los restos de quienes murieron sobre la tierra, a los huesos: una marca que, en la posteridad, testimoniará la muerte y hará posible la reconstrucción de la historia de los caídos. Ellos, los del futuro, podrán vengarse y cumplir con el presagio de la canción: “águila negra ya caerás”.

No solo es posible almacenar la memoria en las capas de la tierra, en el imaginario de la canción política chilena, la escritura también se produce en la marca que deja la cadena de afectaciones mutuas entre distintos cuerpos. En “El arado”,⁶² se construye un universo natural en el que todo forma parte de un sistema de interrelaciones que opera bajo una lógica de repetición y transferencias.

Vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla, brilla.
El sudor me hace surcos,
yo hago surcos a la tierra
sin parar.

En estos versos se presenta una estructura paratáctica al inicio y de encabalgamiento hacia el final, lo que configura un universo de paralelismos y vínculos de consecutividad. Coexisten en este espacio, sin relaciones de jerarquía, las mariposas, los grillos, el sol y el ser humano, y cada uno afecta a su entorno, generando en algunos casos reacciones en cadena: el sol surca la piel a través del sudor, del mismo modo en que luego el ser humano surca la tierra. De alguna manera, se propone que el modo en que un cuerpo es tocado se traduce en el modo en que este toca, a su vez, a otros cuerpos. Y ese tacto deja una huella: el surco físico

61 Quilapayún, “Por Vietnam”, *X Viet-nam* (Jota Jota - JUL-01, LP, 1968).

62 Víctor Jara, “El arado”, *Víctor Jara* (Demon, LPD-034-X, LP, 1966).

formado sobre la tierra y en la piel, y el surco simbólico de la mariposa en el cielo y del grillo en el paisaje sonoro. Todo ello constituye una escritura, si se entiende por ésta una “constelación de hitos”⁶³ que dejan una marca sobre una superficie de inscripción, “incluso si dicha superficie es el cielo”.⁶⁴ Así, en “El aparecido”, el fantasma del Che Guevara se abre paso por los cerros y “deja su huella en el viento”⁶⁵ con la ayuda del águila que le da vuelo, permitiendo, de tal forma, que el pueblo lo siga. En estos versos hay una concepción animista de la naturaleza que le atribuye agencia al viento y al águila —capaces de aliarse con el pueblo—, y que reconoce la persistencia de los muertos como fuerzas que siguen afectando su entorno. Aquí el viento —que fue testigo de los movimientos en vida del Che y que, tras su muerte, recoge su espíritu— entiende la inscripción del mismo, su huella, y reactiva su mensaje a través de su propio lenguaje sonoro para hacerlo llegar al pueblo: “El pobre siente su paso / y lo sigue como ciego”.⁶⁶ Los revolucionarios, incapaces de leer la escritura del fantasma, acceden a ese mensaje a través de la mediación de la naturaleza.

Pese a sus tensiones y contradicciones, las canciones despliegan un universo simbólico marcado por un deseo de comunión y pertenencia. Lejos de quedar reducida a un simple telón de fondo, como ocurre en el cancionero folclórico de la derecha chilena,⁶⁷ la naturaleza es representada como una trama de relaciones vivas: seres humanos, animales, plantas, árboles e insectos figuran como parte de un flujo interconectado donde cada uno se constituye en relación con los demás, y no en distinción a ellos. Siguiendo la noción de la filósofa Donna Haraway, lo que estas canciones ensayan es una forma de responsa(ha)bi(ta)lidad,⁶⁸ es decir, un tipo de relación de interdependencia basada en el cuidado entre especies compañeras, evocando en las canciones un *habitar con* antes que un *usar de*.

63 Román Domínguez Jiménez, “Inmemorial de la carne”, en *Dos ensayos sobre el terror* (Viña del Mar: Ordinaria Editorial, 2023), 48.

64 Domínguez Jiménez, “Inmemorial de la carne”, 47.

65 Víctor Jara, “El aparecido”, *Víctor Jara* (Odeon, LDC-36637, LP, 1967).

66 Jara, “El aparecido”.

67 Hablamos de canciones que reducen la naturaleza a una representación edulcorada propia de un nacionalismo aséptico que la concibe únicamente como una “tarjeta postal”. Juan Pablo González, *Pensar la música desde América latina* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018), 34.

68 Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble* (París: CNL, 2020), 24.

Animales	Insectos	Plantas y árboles
Águila	Mariposa	Amapola
Burro	Gusanos	Araucaria
Caballo	Hormiga	Avellano
Cabra	Grillos	Cedrón
Cerdo		Chilca
Chincol		Clavel
Codorniz		Copihue
Cóndor		Encina
Cuervo		Mañío
Galgo		Menta
Gato		Nogal
Gaviota		Piñón
Golondrina		Pino
Lobos		Pitrán
Mula		Sauce
Paloma		Totalal
Perro		Litre
Ruiseñor		Hualle
Serpiente		Trigal

Tabla 1. Listado hecho en base a la discografía de Víctor Jara, Ángel Parra, Quilapayún e Isabel Parra (1966-1973). Fuente: elaboración de Catalina Ponce.

La presencia de estos seres más-que-humanos esboza dos operaciones convergentes: la reafirmación de una identidad geográfica, y la atribución de agencias.

Por un lado, los árboles que *habitan* las canciones retratan la fisonomía arbórea y herbácea del Chile Central. Especies como la amapola, el cedrón, la chilca, el clavel, la encina, la menta, el nogal, el piñón, el totalal, el litre y el trigal crecen principalmente en el territorio que va de Coquimbo al Maule, en un clima mediterráneo con zonas de humedales (lo que explica la recurrencia del sauce y el totalal). Esto no es casual. Sin desconocer el peso que tienen la sonoridad y el mundo andino en el imaginario de la Nueva Canción Chilena, la imagen natural que devuelven estas canciones encuentra eco en el vínculo tradicionalmente establecido entre algunos géneros del folclor nacional (como la cueca y la tonada) y la realidad social y cultural de la misma región que evoca esta flora. Lo confirman, por contraste,

la escasa presencia de especies originarias del sur y el extremo sur, como la araucaria (en La Araucanía y Biobío) o el hualle (en Los Ríos, Los Lagos y Aysén), cuya aparición esporádica subraya los márgenes de un paisaje vegetal territorialmente delimitado.

De todos modos, si algunas especies emblemáticas como la araucaria o el copihue quedan fuera de este encuadre geográfico, en términos simbólicos ocuparán un lugar importante en el imaginario de la canción política de Chile, incluso durante el periodo del exilio. Su presencia no resulta ornamental, y más bien evoca una carga histórica que las vuelve significantes densos. En *Autores chilenos* de Inti-Illimani, la presencia de la araucaria genera tensión al articular la nación chilena y el mundo vegetal vinculado al pueblo mapuche, pueblo que se halla en disputa histórica con esa misma nación representada en el disco. El gesto de elegir la araucaria (uno de los árboles sagrados en la cosmovisión mapuche) como marco para entender la música de autor chileno pone en evidencia la contradicción latente entre el proyecto de construcción del Estado chileno y la violencia que lo funda, dotando al árbol de una densidad política y temporal que excede la mera postal fotográfica. La araucaria se vuelve un signo político: en el encuentro de la nación y de aquellos a quienes ha silenciado, el árbol puede evocar resistencia y libertad (una variable de la figuración que encontraremos en “El árbol de los libres”, canción compuesta por Quilapayún en base a la poesía de Neruda).

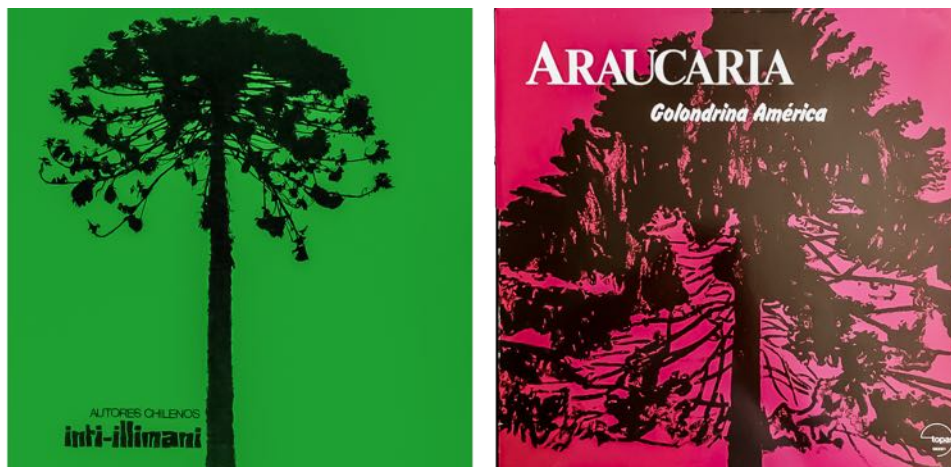


Ilustración 2. En la izquierda, la portada de *Autores Chilenos* de Inti-Illimani (DICAP, JYL-13, LP, 1971). En la derecha, la portada de *Golondrina americana* del conjunto Araucaria (Topas Produktion, LP, Alemania Federal, 1983).

En “Angelita Huenumán” de Víctor Jara, esta interconexión se produce a través de la simbiosis entre el copihue y el cuerpo humano, unidos en un solo flujo vital (“la sangre roja del copihue / corre en sus venas Huenumán”),⁶⁹ borrando la frontera entre el cuerpo de una mujer mapuche y el mundo vegetal que ella cohabita, y que al mismo tiempo la constituye. Lo que pareciera sugerir Víctor Jara es la existencia de un tipo de *memoria vegetal*, retomando la noción del ensayista Evando Nascimento.⁷⁰ Una memoria natural que, como vimos en otros casos, se caracteriza por la capacidad de conservar huellas, de archivarlas y conectar esas vivencias temporalmente, entrelazando “el tiempo de la existencia humana y el otro tiempo posthumano de la historia de la tierra”.⁷¹



Ilustración 3. Tito Fernández, *El temucano* (DICAP-Peña de los Parra, DCP-31, LP, 1971).

Si en *Angelita Huenumán* esta memoria se interioriza y surca sus venas, condensando el flujo en el interior del cuerpo, en otras obras esa interconexión se desplegará en la materialidad vegetal visible. Un caso ilustrativo es el disco *El temucano*, que Tito Fernández publicó en DICAP en 1971.⁷² En la portada del disco,

69 Víctor Jara, “Angelita Huenumán”, *Canto Libre* (Odeon, LDC-36726, LP, 1970).

70 Evando Nascimento, *El pensamiento vegetal. La literatura y las plantas* (Santiago: Mimesis, 2021), 87.

71 Dipesh Chakrabarty, *Una planete, plusieurs mondes* (Paris: CNRS Editions, 2024), 90.

72 Cabe mencionar que el músico enfrentaba una investigación judicial por violación y abuso sexual, falleciendo el 11 de febrero de 2023 bajo arresto domiciliario nocturno, antes de que se emitiera sentencia. Su mención en este trabajo no busca relativizar la gravedad de las acciones que se le imputaron ni rehabilitar su figura.

el rostro del músico aparece fundido con la corteza de un árbol. El diseño en tonos ocres, negros y anaranjados no sugiere un límite claro entre la piel del cantor y la textura de la corteza vegetal. Las vetas de la madera atraviesan su rostro como si fueran parte de él, o como si él fuera parte del árbol. No se trata de un hombre *frente* a la naturaleza, sino de un hombre *dentro* de ella, constituido por ella. La elección de la corteza como superficie de esta fusión no es trivial. En su ensayo sobre las cortezas de los abedules del campo de concentración de Birkenau, en la actual Polonia, el filósofo Georges Didi-Huberman señala que la corteza no es un mero revestimiento exterior, sino que es la zona donde el árbol *se expresa*, donde inscribe su historia en forma de capas, interrupciones y cicatrices. Irregular, discontinua, accidentada, la corteza se sitúa en la interfaz entre la apariencia fugitiva y la inscripción de una supervivencia.⁷³ Si los anillos interiores guardan el tiempo cronológico, es la corteza, como superficie expuesta, vulnerable, porosa, la que lleva las marcas del mundo. No es casual que haya sido también, históricamente, una de las materias primas de la escritura: soporte anterior al papel, superficie donde las comunidades inscribían lo que debía perdurar.

La imagen de portada de *El temucano* activa todos estos estratos. El rostro de Fernández se funde en la corteza, deviniendo árbol. Esta figura del *devenir árbol* (que reaparece de manera reiterativa en el cancionero de la Nueva Canción Chilena) condensa la lógica del *habitar con* que propone Haraway: el músico no domina ni contempla la naturaleza desde afuera, sino que se constituye en ella y con ella. La contraportada refuerza esta misma idea desde otro registro. La fotografía muestra a Fernández sentado al pie de un árbol, en un entorno boscoso, en una postura de quietud y pertenencia.

A diferencia de la materia vegetal, la presencia de los animales no responde a demarcaciones geográficas. Ellos parecen desplegarse libremente a lo largo de todo el territorio, sin que las canciones les asignen una región particular: un cóndor, una golondrina, una paloma o un chincol pueden aparecer en cualquier paisaje, y esa movilidad es en sí misma significativa, pues da cuenta de la plasticidad de su representación. Con todo, siguiendo la tradición de los bestiarios medievales, rara vez se los retrata en cuanto tales, es decir, por sus características intrínsecas. En esos textos (compilaciones de descripciones animales que circularon ampliamente en Europa entre los siglos XII y XV) la función del animal no era describir su realidad biológica, sino convocar valores morales.⁷⁴ Los animales se convertían en figuras al

73 Georges Didi-Huberman, *Écorces* (París: Les éditions de minuit, 2011), 69.

74 Michel Pastoureau, *L'historien face à l'animal* (París: École National des Chartes, 2023).

servicio de una pedagogía que hablaba del ser humano *a través* del animal, mediante recursos como la metáfora, la personificación o el paralelismo.

Las canciones de la Unidad Popular heredan en parte esa lógica: se habla de animales para referirse a la opresión, la resistencia, la libertad, el trabajo, la traición o la esperanza. Es decir, el mundo animal constituye un repertorio de imágenes con las que pensar y actuar políticamente. De todos modos, en estas canciones hay algo más que una herencia simbólica de los bestiarios, en el sentido que en ellas se reconoce y, hasta cierto punto, se celebra la animalidad humana, esa dimensión que la tradición occidental moderna había tendido a rehuir.

El propio término *animal* condensa esta tensión: etimológicamente derivado del latín *anima* (soplo vital), ha acumulado “una fuerte carga despectiva, llegando a designar una ‘cosa’ que vive y respira, pero sin dignidad”.⁷⁵ Para la racionalidad cartesiana, el animal se asemejaba a una máquina, donde la ausencia de inteligencia y de conciencia lo despojaba también de alma. Esta distinción, profundamente especista, instauró una ruptura entre lo humano y lo no humano, estableciendo una jerarquía cuya medida era la proximidad o distancia respecto de la razón. Tal concepción se oponía al pensamiento de la Antigüedad en la que la realidad humana y la realidad animal se inscribían en continuidad. Como si existiera una línea de continuidad en la materia viva, el alma era concebida como un principio vital que no estaba ligado a la individualidad de una existencia particular, sino que era capaz de transitar entre distintos cuerpos, de modo que un alma animal podía animar un cuerpo humano, y un alma que había pasado por una existencia humana podía perfectamente volver a la vida bajo una forma vegetal o animal.⁷⁶ Lo vivo, en esta concepción, no reconocía fronteras infranqueables. Las corrientes contemporáneas han tendido a superar la escisión cartesiana, buscando más bien reconsiderar aquello que humanos y animales comparten. Este desplazamiento ha implicado un procedimiento de *universalización* de la realidad animal como horizonte desde el cual repensar la realidad humana. Como plantea Baptiste Morizot, filósofo francés, lo verdadero en el animal lo es también en el humano.⁷⁷

En las canciones políticas chilenas, no todos los animales ocupan el mismo lugar. Se establece una distinción tácita entre aquellos que encarnan el mal o la violencia y aquellos que representan valores edificantes. En el primer grupo figuran animales

75 Arnaldo Donoso Aceituno y Juan Gabriel Araya Grandón, “Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda”, *Literatura: teoría, historia, crítica* 18, nro. 1(2016): 33.

76 Gilbert Simondon, *Deux leçons sur l'animal et l'homme* (Paris: Éditions ellipses, 2020), 31.

77 Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous* (Paris: Actes Sud, 2020).

asociados al poder represor y al imperialismo. Los lobos que buscan “la sangre y el oro” en San Francisco y los galgos que “ya parten” en su cacería aparecen, por ejemplo, en *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Neruda, cantada tanto por Víctor Jara como por Inti-Illimani,⁷⁸ donde la animalización del poder funciona como denuncia de la violencia colonial ejercida sobre el bandido chileno en California. Las águilas negras, por su parte, remiten a otro escenario del imperialismo. En “Por Vietnam”, Quilapayún retrata a las águilas que “se alimentan de los despojos de las batallas”,⁷⁹ figura inequívoca del águila americana y de la guerra que devastó el sudeste asiático. Lo significativo es que estas figuras no provienen exclusivamente del imaginario político: el lobo arrastra una larga asociación con la voracidad del mercado financiero y la depredación económica, mientras que el galgo remite a la violencia colonial española contra los pueblos indígenas americanos. En este sentido, las canciones no inventan estas metáforas, sino que las activan y actualizan al contexto chileno de fines de los años 60.

En el polo opuesto se sitúan animales de otra escala y carácter: la paloma, el chincol, el perro, el ruiseñor y el buey aparecen asociados a valores como la libertad, la lealtad y el trabajo. A diferencia de los animales rapaces, estos no simbolizan el poder ni lo denuncian, siendo su función la de ilustrar la contigüidad humana-animal. Están ahí, junto a los seres humanos, compartiendo el mismo espacio y, muchas veces, la misma suerte. No son figuras alegóricas sino presencias concretas dentro de un mundo compartido. Esta lógica se despliega con particular claridad en “En el río Mapocho”,⁸⁰ donde Víctor Jara retrata la vida de una población que enfrenta la subida del río:

En el río Mapocho
mueren los gatos
y en el medio del agua
tiran los sacos,
pero en las poblaciones
con la tormenta
hombres, perros y gatos
es la misma fiesta

78 Inti-Illimani, “Ya parte el galgo terrible”, *Autores chilenos* (DICAP, JUL-13, LP, 1971).

79 Quilapayún, “Por Vietnam”, *X Viet-Nam* (DICAP, JUL-01, LP, 1968).

80 Víctor Jara, “En el río Mapocho”, *La población* (DICAP, JUL-14, LP, 1972).

El vínculo entre pobladores y entorno animal no es metafórico sino literal: lo que amenaza a unos, amenaza a todos. Una lógica similar opera en “Luchín”, donde el gato, el perro y el caballo forman parte del universo lúdico del niño en la población: “con el gato y con el perro / el caballo lo miraba”.⁸¹ Los tres animales comparten el espacio de juego con Luchín, aunque con matices, ya que mientras el gato y el perro participan de la misma esfera doméstica, el caballo (animal de trabajo en los adultos) observa desde el margen, como testigo silencioso del destino que espera al niño. La canción no insinúa tanto una jerarquía entre humanos y animales, sino más bien entre el mundo de la infancia y el mundo del trabajo al que ambos, Luchín y el caballo, están igualmente destinados.

La relación de destino compartido entre el humano y el animal se despliega con mayor profundidad en “El lazo”, de Víctor Jara, donde el campesino que durante toda su vida lazo animales termina siendo él mismo laceado por la muerte: “después llegará la muerte / y también lo laceará”.⁸² El buey, se representa tanto como compañero y como una imagen reflejo: el campesino hace al animal lo que el tiempo le hará a él. Los cuerpos se afectan unos a otros, dejan huellas, y en esa cadena de afectaciones lo humano y lo animal comparten el mismo ciclo. De cierta manera, el lazo, como objeto de trabajo, e instrumento de captura, lleva inscrito en su propio nombre el vínculo, o lazo, entre el campesino y el animal.

En “El niño yuntero”, poema de Miguel Hernández escrito en 1937 en plena guerra civil española y musicalizado por Jara, esta identificación se vuelve todavía más explícita: “Carne de yugo ha nacido / más humillado que bello / con el cuello perseguido / por el yugo para el cuello”.⁸³ El niño no se compara con el animal de tiro: directamente nace para ser uno, compartiendo desde el inicio el mismo destino que el animal. El traslado de este poema desde la España en guerra al Chile de la Unidad Popular no es un gesto neutro. Si bien Hernández escribía sobre los hijos de los jornaleros andaluces condenados desde su nacimiento al trabajo de la tierra, la figura del niño-animal trasciende su contexto de origen y se vuelve legible a otros contextos en lo que se reduce la vida humana a fuerza de trabajo. Al musicalizarlo, Víctor Jara no sólo actualiza el poema, sino que lo inscribe en la genealogía más amplia de la explotación en América latina.

Estos ejemplos ponen en evidencia una figura recurrente en el cancionero: el *devenir animal*, ese deseo de transmutarse en otro. En “La paloma”,⁸⁴ Quilapayún

81 Víctor Jara, “Luchín”, *La población* (DICAP, JYL-14, LP, 1972).

82 Víctor Jara, “El lazo”, *Víctor Jara* (Odeon, LDC-36637, LP, 1967).

83 Víctor Jara, “El niño yuntero”, *El derecho de vivir en paz* (DICAP, JYL-11, LP, 1971).

84 Quilapayún, “La paloma”, *Quilapayún* (Odeon, SLDC-36614, LP, 1967).

canta ese anhelo vinculado a la libertad, imagen arquetípicamente asociada a la paloma:

Quiero mi libertad,
quiero vivir en paz
quiero cantar tu canto,
tener tus alas
poder volar.

Si el canto es el umbral que permite cruzar la frontera entre especies, no es casual que las canciones propongan también una última figuración, en la cual la naturaleza es presentada como guía tanto del actuar individual como de la acción colectiva. Es decir, la naturaleza no se trata solamente de una fuente de recursos para explotar, sino también de una voz de autoridad que enseña a vivir. En "El árbol",⁸⁵ Ángel Parra formula esta relación con precisión:

Cuando me pongo a cantar
se vuelve en árbol mi alma,
y mis hojas y mis ramas
conmigo suelen llorar.

Hojas, tronco, trueno y rayo
me van diciendo el camino.
Que me dejen donde me hallo,
ya no me importa el destino.

Ángel Parra presenta la naturaleza como una entidad viviente y orientadora, no como un simple escenario. El árbol no decora el poema, sino que lo estructura. Sus hojas y sus ramas reflejan las emociones del cantor, y mediante procedimientos de identificación y prosopopeya, la naturaleza adquiere una voz que señala el camino, incluso cuando ese camino carece de destino predeterminado. Para el hablante, cantor como el propio Ángel Parra,⁸⁶ la naturaleza que guía su acción es al mismo tiempo la materia prima del arte:

85 Ángel Parra, "El árbol", *Ángel Parra Vol. II* (Demon, LPD-029, LP, 1966).

86 Parra, "El árbol".

Los vientos pa' mí son las notas,
la tierra es el encorda'o
y el clavijero es tormento
del que vive enamora'o.

Esta estrecha relación entre arte y naturaleza remite a una tradición romántica arraigada en la canción folclórica del Cono Sur, donde se atribuye a la naturaleza un potencial poético intrínseco que el artista debe descifrar.⁸⁷ Sin embargo, en los músicos de la Nueva Canción Chilena esa operación adquiere una dimensión política que la distingue de sus antecedentes, ya que la naturaleza no es un reino de belleza nostálgica ni un escenario del alma individual, sino una maestra de la vida colectiva y de la transformación social. Esta función orientadora tiene un antecedente en la fórmula ciceroniana *historia magistra vitae*, que concebía la historia como repositorio de experiencias aleccionadoras capaces de modelar la acción en el presente. Marx reformuló esa fórmula en clave revolucionaria, haciendo de la historia una maestra de la acción política.⁸⁸ Lo que observamos en estas canciones es un desplazamiento análogo: la naturaleza asume el rol orientador que la modernidad había depositado en la historia, configurándose como maestra de vida en un mundo que, como señalan Robert Sayre y Michael Löwy, el capitalismo ha reducido a materia prima y despojado de su potencial simbólico.⁸⁹

En este universo simbólico, el pájaro emerge como el animal maestro por excelencia. Figura liminal que atraviesa fronteras, que anuncia libertades, que mira desde lo alto, condensa en su vuelo todo lo que las canciones postulan como horizonte: la libertad del movimiento, la contigüidad con el mundo natural, la capacidad de transformación. En “El vuelo”,⁹⁰ Ángel Parra y Pablo Neruda lo formulan de esta manera:

Yo que aprendí a volar, con cada vuelo
de profesores puros
en el bosque, en el mar, en las quebradas,
[...]

87 Annika Rink y Javier Rodríguez Aedo, “Hay que apresurarse y salvar lo que aún existe’: estrategias etnográficas y musicales frente a la noción de ‘pérdida’ en torno al folklore en el Cono Sur (Argentina y Chile, Siglo XX)”, *Indiana*, en prensa (2026).

88 Christophe Bouton, *L'accélération de l'histoire* (Paris: Seuil, 2022), 171.

89 Robert Sayre y Michael Löwy, *Romantisme anticapitaliste et nature* (Paris: Éditions Payot, 2022), 16.

90 Pablo Neruda y Ángel Parra, “El vuelo”, *Arte de pájaros* (Demon, LPD-031, LP, 1966).

y aprendí de las aves
la sedienta esperanza,
la certidumbre y la verdad del vuelo.

Las aves son estos “profesores puros”, maestros que enseñan con su propia agencia, sin requerir de las palabras. Esta canción proviene de *Arte de pájaros*, álbum en que Ángel Parra musicaliza siete poemas del libro homónimo que Pablo Neruda publicara en 1966. Como explica la contraportada del disco, las composiciones “han sido inspiradas por otros tantos poemas del último libro de Pablo Neruda”, estableciendo un diálogo entre la palabra poética y el canto popular que convierte a las aves en materia compartida de dos tradiciones. En “El tordo”, del mismo álbum, la voz del pájaro adquiere un tono existencial que va más allá de la descripción: “Vuelo, devoro, chillo y paso. / Yo no nací para cautivo”. El tordo encarna y practica la libertad, no reflexiona sobre ella ni la anhela desde la distancia. En esa afirmación resuena una ética revolucionaria que el cancionero de la Nueva Canción Chilena extiende a los seres humanos.

El pájaro, en estas canciones, no es símbolo pasivo sino una figura con agencia, ya que vuela, canta, anuncia, enseña, y al hacerlo traza diferentes caminos. Es, en última instancia, la imagen más acabada de ese *habitar con* que Donna Haraway propone como forma de relación entre especies, abandonando la búsqueda de dominio sobre la naturaleza, y abrazando por el contrario la posibilidad de aprendizaje junto a ella.

Conclusiones

Al abordar el corpus de canciones de músicos y conjuntos cercanos a la Nueva Canción Chilena desde la perspectiva de sus representaciones de la animalidad y la naturaleza, lo que emerge con claridad es cierta tensión interna respecto de la forma de concebirlas. Durante un mismo periodo convivieron voces que celebraban la explotación del mundo natural y voces que imaginaban una relación más virtuosa con la naturaleza, basada en la reciprocidad y la horizontalidad. Esta situación no constituye una anomalía, por el contrario, revela la riqueza y complejidad de un movimiento cultural que no hablaba con una sola voz, lo que justifica un análisis de corpus extendido.

El horizonte productivista que atravesó el campo musical de la Unidad Popular fue la expresión coherente de un paradigma revolucionario que concebía la transformación de las fuerzas productivas como condición necesaria del socialismo.

Es decir, no fue una distorsión ideológica ni una imposición externa. Bajo ese horizonte, la naturaleza funcionaba como punto de partida de un proyecto de sociedad futura. Los animales eran activos económicos, los minerales eran riquezas nacionales y la tierra era el terreno sobre el que se libraría la batalla decisiva. Las canciones que circularon en ese marco no hicieron sino amplificar y dar forma musical a esa convicción, inscribiendo la explotación del mundo natural en el mismo imaginario heroico y colectivo que animaba el proyecto político.

Y, sin embargo, otras canciones del mismo periodo imaginaron una deriva distinta a ese mundo estrictamente explotador. A través de imágenes y metáforas que se filtraban en el espacio ficcional y poético, propusieron una reconfiguración del imaginario sin anunciarse como ruptura. No hubo en ellas manifiestos ni programas alternativos, sino gestos poéticos que fueron acumulando, canción a canción, una sensibilidad diferente respecto de la naturaleza. En ese desplazamiento, aún modesto pero significativo, la frontera entre lo humano y lo no humano se volvió porosa, el animal dejó de ser únicamente un vehículo simbólico para convertirse en compañero vital, y la naturaleza abandonó su rol de reserva para asumir el de maestra y orientadora. Lo que algunas canciones resaltan es que la acción humana afecta a la naturaleza al mismo tiempo que la agencia de esta incide sobre lo humano, lo que hace posible una relación de reciprocidad en la que ambos aumentan sus potencias sin que ello implique la destrucción del otro.

Queda pendiente extender este tipo de lectura a otros momentos del cancionero chileno. El exilio, la resistencia bajo la dictadura y el retorno constituyen periodos en los que la relación con la naturaleza y con los seres que la habitan adoptó formas distintas, aun insuficientemente estudiadas. Asimismo, resulta necesario profundizar en la genealogía de ciertas imágenes y figuras asociadas a lo natural, atendiendo a las tradiciones literarias y culturales con las que dialogan o en las que se inscriben. Este trabajo es, en ese sentido, un primer mapa de un territorio que esperamos recorrer a futuro.

Bibliografía

- Abram, David. *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*. París: La Découverte, 2021.
- Allende Pino, Cristóbal y Elvira Rodríguez Droguett. "Simbiosis entre naturaleza y humanidad en la lectura socioecocrítica de tres canciones de Víctor Jara". *La Palabra* 45 (2023): e15143. <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.15143>

- Altwater, Elmar. "¿Existe un marxismo ecológico?". En *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.
- Amar, Mauricio. "La persistente hacienda. Chile y la imaginación política". *Bordes* 30 (2023): 59-64.
- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- Atías, Waldo. *Documento de la Asamblea Nacional de trabajadores de la cultura del Partido Comunista*. Santiago: Impresora Horizonte, s.f.
- Binns, Niall. "Criaturas del desarraigo, o en busca de los lugares perdidos: alienación y ecología en la poesía hispanoamericana". *América Latina Hoy* 30 (2002): 39-62.
- Bosseur, Jean-Yves. *Musique et environnement*. París: Minerve, 2016.
- Bouton, Christophe. *L'accélération de l'histoire*. París: Seuil, 2022.
- Chakrabarty, Dipesh. *Une planète, plusieurs mondes*. París: CNRS Éditions, 2024.
- Despret, Vinciane. *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus, 2022.
- Didi-Huberman, Georges. *Écorces*. París: Les Éditions de Minuit, 2011.
- Domínguez Jiménez, Román. "Inmemorial de la carne". En *Dos ensayos sobre el terror. Del placer derivado de los objetos de terror seguido de Inmemorial de la carne*, 29-75. Viña del Mar: Ordinaria Editorial, 2023.
- Donoso Aceituno, Arnaldo y Juan Gabriel Araya Grandón. "Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18, nro. 1 (2016): 29-51. <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n1.54678>.
- Estenssoro, Fernando. "La recepción del ambientalismo político por los comunistas y socialistas chilenos durante la Unidad Popular (1970-1973)". *Revista Izquierdas* 17 (2013): 1-27.
- Foucault, Michel. *La Naissance de la biopolitique*. París: Gallimard, 2004.
- Georgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Goldsmith, Jael. "Constructing maternalism from paternalism: the case of state milk programs". En *Motherhood, social policies and women's activism in Latin America*, 69-87. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020.
- González, Anahí. "Lecturas animales de las vidas precarias. El 'discurso de la especie' y las normas de lo humano". *Tabula Rasa* 31 (2019): 139-159.

- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América latina*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular chilena 1950-1970*. Santiago: Ediciones UC, 2009.
- Guillibert, Paul. *Exploiter les vivants. Une écologie politique du travail*. París: Éditions Amsterdam, 2023.
- Haraway, Donna J. *Vivre avec le trouble*. París: CNL, 2020.
- Harnecker, Marta y Gabriela Uribe. *Capitalismo y Socialismo*. Cuadernos de Educación Popular, nro. 6. Santiago: Quimantú, 1972.
- Haudricourt, André. *El cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos*. Buenos Aires: Cactus, 2019.
- Herrera, Silvia. "Una aproximación a la relación música-política a través de la cantata La Fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003)". *Neuma* 1 (2011): 10-35.
- Karmy, Eileen. "Ecos de un tiempo distante. La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis-Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno". Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2011.
- Katz-Rosene, Joshua. "Canción de protesta y discursos contraculturales de resistencia en la Colombia de los años 60". *Resonancias* 24, nro. 47 (2020): 13-37.
- Latour, Bruno y Nikolaj Schultz. *Manifiesto ecológico político*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2023.
- López, María Carmen. "Naturaleza y carne del mundo. Aportaciones de Merleau-Ponty a la ecofenomenología". *Ludus Vitalis* 14, nro. 26 (2006): 171-186.
- Lowy, Michael. *Qu'est-ce que l'écossocialisme?* París: Le Temps des Cerises, 2020.
- Morizot, Baptiste. *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*. París: Actes Sud, 2020.
- Nascimento, Evando. *El pensamiento vegetal. La literatura y las plantas*. Santiago: Mimesis, 2021.
- Pastoureau, Michel. *L'historien face à l'animal*. París: École Nationale des Chartes, 2023.
- Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*. Santiago: Instituto Geográfico Militar, 1970.
- Rink, Annika y Javier Rodríguez Aedo. "'Hay que apresurarse y salvar lo que aún existe': estrategias etnográficas y musicales frente a la noción de 'pérdida' en torno al folklore en el Cono Sur (Argentina y Chile, Siglo XX)". *Indiana*, en prensa, 2026.

- Rodríguez Aedo, Javier. "La madre del hombre nuevo se llama revolución: Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile". Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2010.
- Rojas, Jorge y Gorka Villar. "Incentivos a la producción y la productividad, 1969-1973: Debates y dilemas en la izquierda chilena". *Hispanic American Historical Review* 104, nro. 1 (2024): 85-120. <https://doi.org/10.1215/00182168-10943033>
- Rojas, Pablo. *Tráenos tu reino de justicia e igualdad: Mesianismo y Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2024.
- Ruiz, Reinaldo. "Los fundamentos económicos del programa de gobierno de la Unidad Popular: a 35 años de su declaración". *Universum* 20, nro. 1 (2005): 152-167.
- Sayre, Robert y Michael Löwy. *Romantisme anticapitaliste et nature*. París: Éditions Payot, 2022.
- Simondon, Gilbert. *Deux leçons sur l'animal et l'homme*. París: Éditions Ellipses, 2020.
- Singer, Peter. *Liberación animal*. Madrid: Taurus, 2018 [1975].
- Smart, Sebastián. "La política del extractivismo: origen en dictadura y continuidad en democracia". En *Complicidad económica con la dictadura chilena. Un país desigual a la fuerza*, 161-175. Santiago: LOM, 2019.

Discografía

- Cortés, Rubén. "Por fin" y "A producir más". DICAP, JJS-121, EP, 1971.
- Grondona, Payo. *Lo que son las cosas, ¿no?* DICAP, DCP-24, LP, 1971.
- Inti-Illimani. *Autores chilenos*. DICAP, JJJ-13, LP, 1971.
- Jara, Víctor. *Víctor Jara*. Demon, LPD-034-X, LP, 1966.
- *Víctor Jara*. Odeon, LDC-36637, LP, 1967.
- *Pongo en tus manos abiertas...* DICAP, JJJ-30, LP, 1969.
- *Canto libre*. Odeon, LDC-36726, LP, 1970.
- *El derecho de vivir en paz*. DICAP, JJJ-11, LP, 1971.
- *La población*. DICAP, JJJ-14, LP, 1972.
- "La bala". DICAP, JJS-143, EP, 1972.
- Neruda, Pablo y Ángel Parra. *Arte de pájaros*. Demon, LPD-031, LP, 1966.
- Parra, Ángel. *Ángel Parra Vol. II*. Demon, LPD-029, LP, 1966.
- *Canciones de Patria nueva / Corazón de bandido*. Peña de los Parra-DICAP, DCP-18, LP, 1971.

Quilapayún. *X Viet-Nam*. DICAP, JYL-01, LP, 1968.

———. *Vivir como él*. DICAP, JYL-12, LP, 1971.

Quilmay. “Juan del Fuego” y “El cobre es nuestro”. Arena, SD-0336, EP, 1971.

Fernández, Tito. *El temucano*. DICAP-Peña de los Parra, DCP-31, LP, 1971.

Ortega, Sergio. *La Fragua. Cantos para chilenos*. DICAP, JJLS-17, LP doble, 1973.

Varios. *Chile Pueblo (En El 2º Año Del Gobierno Popular)*. IRT, IL-124, LP, 1972.

Imaginarios de resistencia y utopía en el arte gráfico vinculado al Uruguay de la dictadura (1969 – 1985)

Marita Fornaro Bordolli

Universidad de la República (Uruguay)

<https://orcid.org/0000-0002-9884-8995>

maritafornero@gmail.com

Recibido: 17 de abril de 2026

Aceptado: 29 de junio de 2026

Resumen

El arte gráfico constituyó una herramienta central en las estrategias de los colectivos de resistencia dentro y fuera de Uruguay durante la dictadura cívico-militar que sufrió el país entre 1973 – 1985 y los años inmediatamente anteriores. En este trabajo me concentro en los almanaques publicados por el Club de Grabado de Montevideo, institución que cumplió un relevante papel de resistencia cultural, y en afiches de diversa procedencia. En este corpus se encuentran piezas de factura artesanal, sobre todo a finales de la década de 1960 y primeros años del régimen dictatorial, y otras de profesionales destacados, como Blankito y Carlos Palleiro. Me ocupo especialmente de los afiches conservados en el Archivo Alfredo Zitarrosa. Identifico los principales temas iconográficos en estos materiales, entre los que la guitarra sobresale como tema musical y el alambre de púas en los de carácter general. Desarrollo un análisis desde la retórica visual: la presencia de metáforas, sinécdoques, alegorías y su relación con la ideología que acompañó estas actividades de resistencia, denuncia y solidaridad.



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

Palabras clave: arte gráfico, música popular y resistencia, dictadura uruguaya, retórica visual, imaginarios y música

Imaginaries of resistance and utopia in Uruguayan graphic art during the dictatorship, 1969-1985

Abstrac

Graphic art was a key tool in the strategies of resistance groups both within and outside Uruguay during the civil-military dictatorship that the country endured between 1973 and 1985, and in the years immediately preceding it. In this paper, I examine the almanacs published by the Club de Grabado de Montevideo, an institution that played a significant role in cultural resistance, and posters from various sources. The latter corpus includes handcrafted pieces, particularly from the late 1960s and the early years of the dictatorial regime, as well as works by prominent professionals such as Blankito and Carlos Palleiro. I focus particularly on the posters preserved in the Alfredo Zitarrosa Archive. I identify the main iconographic themes in these materials, amongst which the guitar stands out as a musical motif and barbed wire as a general motif. I develop an analysis based on visual rhetoric: the presence of metaphors, synecdoches, allegories and their relationship with the ideology that accompanied these activities of resistance, denunciation and solidarity.

Keywords: graphic art, popular music and resistance, Uruguayan dictatorship, visual rhetoric, imaginary and music.

*somos
todos
para todos
cosas sin peso
descamadas
anónimas
nombres
carteles
adjetivos
prendidos por el sol
en el viento
una descarga de luz
en el medio del aire
somos*

*en todos
una sombra del tiempo
una ráfaga de calor
en un camino
hasta que alguien
se adentra en otro cuerpo
le palpa sus esencias*

Todo menos aire en el aire (fragmento)

Graciela Taddey, exiliada
Poema incluido en el Almanaque 1984 del
Club de Grabado de Montevideo

1.- Introducción

Comienzo a escribir este artículo con dos afiches mirándome desde las paredes de mi escritorio: uno recuerda la conmemoración de los 15 años de la muerte de Eduardo Darnauchans, músico popular uruguayo al que he dedicado años de investigación, para la que organizamos una proyección sobre la fachada del edificio histórico de la Universidad de la República (2022), en Montevideo; el segundo, que imagino dialogando con el primero, se refiere a la exposición “La tierra exige: exilio y regreso de Alfredo Zitarriosa (2024 – 2025)” que coorganicé en el Teatro Solís de la misma ciudad. ¿Por qué los guardo? ¿Por qué incluso los encuadré y ocupan un lugar privilegiado en mi paisaje cotidiano? Puedo arriesgar algunas de las múltiples respuestas: porque son dos artistas que representan la música popular de mi país en grado de excelencia, porque anclan momentos importantes de mi vida académica y personal, porque representan un tiempo de dolor a cuyo conocimiento y memoria me he comprometido a través de mi trabajo.

Estas vivencias me llevan a plantear el objetivo central de este artículo: analizar manifestaciones iconográficas de la resistencia durante el período de dictadura cívico-militar que sufrió Uruguay entre 1973 y 1985 y los años inmediatamente anteriores, considerando piezas de arte gráfico producidas en el país y las correspondientes a actividades desarrolladas por exiliados y organizaciones de derechos humanos en el exterior. Para ello me concentraré en dos tipos de materiales: los almanaques del Club de Grabado de Montevideo y afiches de muy diverso origen. En algunos casos vincularé estas piezas con carátulas de vinilos.

Para mi análisis abarcaré el período de 1968 a 1985; el año de comienzo responde a un criterio histórico, y se basa en el trabajo 1968. *El año que estuvimos en peligro* de Carlos Demasi. Este historiador considera que 1968 representa “el año cero” de la historia reciente uruguaya, “el momento en que comenzó el pasado inmediato, el lugar que encierra la clave de los acontecimientos que todavía marcan el presente” pues en cierta forma “el año 68 absorbe todos los años 60”.¹ El historiador analiza los profundos cambios que llevaron a un segmento de los estamentos políticos a constituirse en cómplices de las autoridades militares, el papel de la Convención Nacional de Trabajadores (CNT) y del movimiento estudiantil y el proceso que llevó a constituir la coalición de izquierda, el Frente Amplio que devendría en el lema partidario más votado del país medio siglo después. A finales de la década de 1960, como resultado de estos acontecimientos, el Uruguay que miraba casi exclusivamente hacia Europa, orgulloso de sentirse una sociedad casi totalmente “blanca”, ve quebrados los soportes de esa plácida identidad asociada al país enriquecido por su ganadería y representado por sus logros futbolísticos, que invisibilizaba sus culturas indígenas y afrodescendientes.

El proceso de pérdida de libertades desembocó en el establecimiento de una dictadura cívico-militar que se instauró formalmente en 1973, con la disolución de las Cámaras de Senadores y Diputados y la creación de un Consejo de Estado. Se ilegalizaron partidos y gremios y se intervino la Universidad de la República; se inició la persecución, encarcelamiento y desaparición de ciudadanos y ciudadanas. La autoridad dictatorial comenzó a debilitarse en 1980 con el rechazo de una reforma constitucional en un plebiscito, y también con un hito en 1983 con el llamado Acto del Obelisco, concentración de más de 400.000 personas en Montevideo que reclamaron el fin del régimen. En 1984 se realizaron elecciones —con partidos y políticos proscriptos— que llevaron al retorno a la democracia el 1 de marzo de 1985.

Almanaques y afiches, joyas de la memoria

Los almanaques en general han sido estudiados como una manifestación importante de la cultura popular escrita, popularizados a partir del siglo XV, pero con antecedentes desde la antigüedad pues fueron concebidos como una ampliación de los calendarios. Analizados especialmente en Francia e Italia como manifestaciones de literatura popular, reunían información sobre santoral, año agrícola, conocimientos

1 Carlos Demasi, *El 68 uruguayo. El año que estuvimos en peligro* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2019). 5 – 6.

empíricos respecto a gastronomía, arquitectura y otros temas. El concepto de literatura destinada a gente de escasa lectura y sin pretensiones de intelectualidad, que guio a Geneviève Bollème como historiadora de la Escuela de los Anales,² se ha modificado con el tiempo, al tomarse en cuenta su inserción en la cultura capitalista y su consumo por parte de la clase media.³ Artefactos culturales presentes en Occidente y más allá, cada país tiene su tradición de este tipo de publicaciones; en Uruguay, el *Almanaque del Banco de Seguros del Estado* constituyó una presencia obligada en los hogares de muy diferente inserción social. Esta tradición fue tomada por una institución de peso cultural en el país, el Club de Grabado de Montevideo, que se caracterizó por su posicionamiento opositor al gobierno de facto. Sus almanaques, predominantemente gráficos, comenzaron a publicarse en 1966, destinados a los socios del Club, y se transformaron en una herramienta de resistencia.

El afiche cobra importancia desde la primera mitad del siglo XIX, con la invención de la litografía y la cromolitografía, y se desarrolla desde la segunda mitad de dicho siglo, cuando tiene lugar una sofisticación de la imagen y de la tipografía acompañante, que muchas veces forma parte importante de la estética de la pieza. Desarrolla una gramática visual específica y comienza a aparecer en el paisaje de las ciudades. En este andar la figura del diseñador comienza a perder anonimato, si bien hasta la actualidad, con algunas excepciones, no tiene la presencia de otros artistas visuales. Ya en el siglo XX, cuando se da una especial opulencia de la iconosfera contemporánea,⁴ el afiche pasa a ser parte importante del paisaje urbano, hasta entrar en competencia con el grafiti. Siguiendo a María Ledesma podemos decir que el diseño ha cambiado la piel de las ciudades,⁵ y que el diseñador se ha transformado en un operador cultural, que en determinados momentos de crisis puede ser partícipe de un sistema de tensión entre poder constituido y contrapoder. Como anota Sontag en su clásico estudio referido a los afiches de la temprana revolución cubana, el afiche tiene que seducir, exhortar, vender, educar, convencer. Presupone el concepto moderno de espacio público, que funciona como un “teatro de la persuasión”.⁶ El afiche resultó una herramienta de especial

2 Geneviève Bollème, *El pueblo por escrito. Significados culturales de “lo popular”*. (Grijalbo, 1990).

3 Marco Cuaz, “Almanacchi e ‘cultura media’ nell’Italia del Settecento”, *Studi storici*, 25 (1984), 2: 353-361.

4 Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (Barcelona: Gustavo Gili, 1987).

5 María Ledesma, *El diseño gráfico, una voz pública. De la comunicación visual en la era del individualismo*. (Buenos Aires: Argonauta, 2003).

6 Susan Sontag, “Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity”. *The Art of Revolution: 96 Posters from Cuba*. Dugald Stermer, ed. (New York: McGraw-Hill, 1970).

adecuación para decir lo molesto y aún lo prohibido; inundó paredes públicas y ámbitos como instituciones, centros literarios, cafés, hasta llegar al ámbito doméstico.

El afiche y el almanaque comparten el carácter físico: pueden tocarse, guardarse, llevarse al paisaje hogareño, ser compartido en una casa en general o formar parte del mundo privado de una habitación. En el caso que estudio, estos artefactos culturales condensan una materialidad de la protesta, de la resistencia. Al mismo tiempo, comparten con otros artefactos – por ejemplo, los programas de mano de conciertos – el rasgo de lo efímero. Son objetos que pueden guardarse o desecharse, y el eliminarlos pasado un tiempo –el lapso anual en el caso del almanaque– es conducta común. Pero a veces, a veces... esos objetos son guardados como pequeñas joyas de la memoria: son el ancla tangible del recuerdo de un determinado acontecimiento, de una lucha colectiva o individual; en el caso que nos ocupa, de una dimensión del dolor, de la tragedia, de la solidaridad.

Los dos tipos de materiales considerados comparten, por otra parte, una característica: su ubicación en una frontera porosa entre la concepción académica, profesional de gran parte de las piezas, y el consumo de los productos por diferentes niveles de usuarios, que abarcan desde los intelectuales a los varios estamentos de ese difuso “pueblo”.

Los documentos considerados respondieron a iniciativas de instituciones y también de colectivos con una cohesión duradera u ocasional. Su función en relación a la memoria ha variado desde la resistencia hasta la integración, en el caso de Uruguay, de una memoria institucional que actualmente los salvaguarda mediante políticas públicas, como la sostenida por el gobierno de la ciudad de Montevideo que ha acogido el archivo de una institución privada, el Archivo Alfredo Zitarrosa. Los almanaques están preservados digitalmente por iniciativa de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República. La historia del Club de Grabado ha sido objeto de análisis a partir de la propuesta de ex integrantes del colectivo con apoyo del Centro Cultural de España;⁷ su desempeño en relación con la censura fue estudiada por Lasarte y Fernández;⁸ García y Michellini se han ocupado de diversas manifestaciones artísticas durante el período de dictadura, con valiosas entrevistas a protagonistas y la inclusión de un corpus iconográfico

7 *Club de Grabado de Montevideo*. (Montevideo: Centro Cultural de España, 2011).

8 Itziar Lasarte y Kuini Fernández, *Club de grabado de Montevideo. Refugio cultural*. Tesis de grado, Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual. (Montevideo: Facultad de Arquitectura Universidad de la República, 2015). <https://hdl.handle.net/20.500.12008/38408>

variado.⁹ Fornaro y Monteiro se han ocupado brevemente de los afiches del Archivo Alfredo Zitarrosa.¹⁰ En resumen, estos documentos, en su materialidad, han sido objeto de intervenciones diversas, desde la prohibición hasta la colecta sistemática y el análisis académico, pero con un centro en su razón de ser: la denuncia, el apoyo a colectivos en peligro, a artistas, a exiliados; en el presente trabajo, con un eje temático: el anuncio de actividades musicales vinculadas a esas causas.

Los almanaques del Club de Grabado de Montevideo

El Club de Grabado de Montevideo se funda en 1953 en un contexto de efervescencia de las iniciativas públicas y privadas en relación con la cultura uruguaya, que vivía la última década del país que se suponía un ejemplo de democracia y desarrollo en América Latina, acompañando el mito de “la Suiza de América.” La institución llegó a integrar a 4.000 socios, que recibían un grabado mensual; desarrolló actividades de docencia y difusión y editó 592 piezas: afiches boletines, revistas, y más de treinta almanaques,¹¹ de los que me ocuparé para el período de dictadura.

Los almanaques del CGM comenzaron en 1966, con una lámina para cada mes, en formato vertical de 23 x 50 cms (esta medida cambió algunos años), es decir, se concibió como un almanaque de pared. El primero de ellos recurrió al pasado: incluyó textos de un calendario de 1861 con xilografías de edificios de ese Montevideo decimonónico. A medida que la situación del país se tensaba, los almanaques comenzaron a comprometer su mensaje. Así, el ejemplar de 1969 incluyó una especie de manifiesto sobre el papel de la institución y de la difusión de la cultura, incluido en ella el caso específico del grabado, manifiesto que se repetirá todos los años, en el que se concluía:

Y por eso afirmamos que para poder avanzar en nuestra primera etapa que comprende la difusión masiva del grabado como obra de arte, no podemos permanecer al margen del proceso político, social y cultural de nuestro país, de América Latina y del mundo. Que por el contrario es nuestro deber asumir una actitud combativa y valiente en

9 Agustina García y Sofía Michelini, *Resistencias creativas: el diseño de comunicación visual en Montevideo durante la dictadura desde la resistencia 1973 – 1985* (Tesis de grado, Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual. Montevideo: Facultad de Arquitectura Universidad de la República, 2017) <https://hdl.handle.net/20.500.12008/38364>

10 Marita Fornaro Bordolli y Martín Monteiro, *La tierra exige. Exilio y regreso de Alfredo Zitarrosa*. Montevideo: Universidad de la República, 2024).

11 Ana Tiscornia, “Introducción”. En: *Club de Grabado* (Montevideo: Centro Cultural de España, 2011): 7-12.

defensa de las libertades políticas, en defensa de la justicia social que permita el justo reparto de los bienes materiales y el respeto de los derechos humanos.¹²

Los breves textos que acompañaron cada grabado pertenecen a José Artigas, prócer máximo de Uruguay, y de revolucionarios e intelectuales de América Latina, de Emiliano Zapata y Simón Bolívar a José Enrique Rodó. El hilo temático que conducía el almanaque vinculaba la noción de pueblo con la de libertad. Los temas iconográficos ya anunciaban las metáforas que serían recurrentes en todo el período estudiado: alambre de púas, figuras humanas en lucha, con caballos en actitudes de batalla, hombres y mujeres trabajando la tierra, sosteniendo el fruto del trabajo, sosteniéndose entre sí. En algunas obras la palabra tiene protagonismo, como en la xilografía de Antonio Lista que encabeza el almanaque en enero, donde aparecía el rostro de Artigas con la frase seleccionada para el mes: “...Los orientales habían jurado en lo hondo de su corazón un odio irreconciliable, un odio eterno a toda clase de tiranía...”.¹³ Y en febrero otra xilografía de Jaime Pérez Jorge juega con un fragmento traducido de *Quero dizer teu nome, Liberdade* del poeta brasileño Thiago de Melo, el autor del formidable “Estatutos del hombre”: “Tu nombre en mi patria es una palabra que amanece de luto en las paredes. Déjame cantar tu nombre, libertad, que estoy cantando el nombre de mi pueblo”. La imagen cita el texto en varias tipografías y el grabado juega con el término libertad en rojo y negro, separado en sílabas por líneas que pueden leerse como metáforas de rejas o muros fragmentados.

En 1969 se profundizó el mensaje a una expresión mucho más explícita: el almanaque llevaba por título general “Me gustan los estudiantes”; en la carátula nuevamente un juego de tipografía y los colores rojo, azul y blanco que representaban la bandera de Artigas –que, desde 1971, serán los colores de la coalición de izquierda– y sumaba el texto de la canción de Violeta Parra. El almanaque incluía canciones de Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Marcos Velázquez, entre otros; en algunos casos los textos pertenecieron a Idea Vilariño, Washinton Benavidez y Serafín J. García, es decir, poetas destacados que fueron musicalizados por las figuras más populares de la década de 1960. La temática

12 Dado el espacio de este artículo, y el carácter iconológico del mismo, remitiremos para varias imágenes a su disponibilidad en sitios de internet de carácter institucional. En este caso, todos los almanaques citados están disponibles en <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50043>, como parte del proyecto “anáforas”, Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay.

13 Los uruguayos somos, jurídicamente, orientales, término derivado del nombre oficial del país: República Oriental del Uruguay.

campesina predomina en los grabados, entre los que se destacan el de Luis Mazzei, con el obrero crucificado, acompañado de un ñandú (*rhea americana*), una perdiz y un sol – su amarillo es la única nota de color sobre el negro predominante – para “Del buche de una perdiz”, texto de Washington Benavidez que se refiere irónicamente a la injusticia social, musicalizado y popularizado por Héctor Numa Moraes como “Gato de los imposibles” en su primer vinilo, “Del amor, del pago, del hombre/La alarma” (1969). Las guitarras hicieron su primera aparición en el grabado de Hilda Ferreira para “El pobre y el rico”, coplas de Carlos Porrín cantadas por Los Olimareños, y, en especial, el alambre de púa cortado con una tenaza con la figura del estanciero obeso y de sobrero de copa en primer plano, rodeado por el alambre liberado, para “A desalambrar” de Daniel Viglietti, en obra de Zulma Altieri.



ILUSTRACIÓN: Luis Mazzei

Figura 1. Ilustración para el “Gato de los imposibles”
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50043>

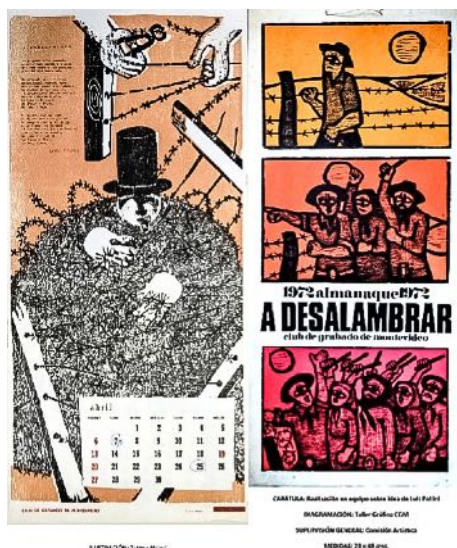


Figura 2. El alambre de púas como motivo recurrente en los almanques

<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50043>

La carátula de 1970, con técnica de collage, incluye la palabra “Artigas”, y en este caso todo el almanaque está dedicado a frases de su ideario. La tipografía adquiere papel protagónico en todos los grabados, para destacar conceptos como libertad, americanismo, democracia, patriotismo. Debe anotarse la utilización de la figura de Artigas de parte del régimen dictatorial, que por otro lado censuraba su cita, por ejemplo, en la voz de las murgas carnalescas. El año 1971 estuvo dedicado a “Los estatutos del hombre” de Thiago de Melo y, en concordancia, la figura humana fue protagonista de casi todos los grabados.

La tensión que fue acumulándose en estas piezas excepcionales se exacerbaba en 1972 y 1974. El almanaque 1972 se titulaba “A desalambrar” y ya desde la carátula el alambre de púas fue protagonista. Las canciones eran de denuncia y respondían al ideario revolucionario de la década, que he considerado una especie de mitología utópica: Hombre Nuevo, Patria Grande, fin de la propiedad privada. La guitarra es protagonista en “Canto libre” de Daniel Viglietti y “A José Artigas” de Alfredo Zitarrosa.¹⁴

¹⁴ Marita Fornaro Bordolli, “Las relaciones entre artistas chilenos y uruguayos en las décadas de 1960 y 1970: rituales de encuentro”. En: Dossier “Solidaridades por Chile: prácticas históricas, miradas contemporáneas”, Marcy Campos y Raúl Burgos, eds. *Iberoamericana*, en prensa.

En 1974, cuando el país estaba en pleno régimen dictatorial, el tema fue “Canción con todos” y también incluía textos absolutamente explícitos en cuanto al contenido de resistencia, entre ellos el “Cielito del 69”, texto de Mario Benedetti que con música de Pepe Guerra fue una pieza paradigmática del repertorio de Los Olimareños, y “Qué dirá el Santo Padre”, de Violeta Parra. Este almanaque provocará la censura y la requisa de sus ejemplares en la Feria del Libro 1973-1974. Varios autores de los grabados fueron detenidos e interrogados. El trabajo del CGM recogía un extenso testimonio de una figura clave del grabado uruguayo, Gladys Afamado. Incluye una parte significativa del mismo porque lo creo fundamental para entender cómo operaba la censura y la persecución a artistas, incluso en una institución que, aunque los propios miembros lo anotan, no sufrió como otras (es frecuente la comparación con la compañía teatral “El Galpón”, aunque toda comparación resulte inadecuada). Las sutilezas del proceso de amedrentamiento fueron reveladoras; la puesta en escena del lugar, la tortura psicológica, que anotaba muy lúcidamente Afamado, la amenaza del tiempo, la incertidumbre del destino, la exposición del castigo de otros detenidos:

Nos dejaron en un patio grande; la pared del fondo estaba agujereada de balas. Pasamos horas allí, Nosotros empezamos a hacer bromas para pasar el rato, nos reíamos y estábamos aparentemente de buen humor. Había sol. Se acercó un soldado y nos dijo que teníamos que estar callados. Ahí cambió nuestro humor. Vino alguien y nos dijo que había avisado a nuestras familias para que nos trajeran ropa de cama. Tortura psicológica. Preguntamos cuándo nos soltarían y nadie sabía. Nos decían que dependía del superior, que podría ser una semana, o más, o menos. [...] Querían saber si yo era comunista y por qué. Por qué estaba en el Club, a lo que le inventé que me convenía para vender grabados. Y por qué le había puesto las manos para arriba a los personajes de la carátula. Le dije que era cuestión de estética visual. Interrogaron a todos. Recuerdo que la chica joven era la más afectada, su madre tuvo que alcanzarle Valium, estaba muy nerviosa. En un momento nos dijeron que tal vez nos tuvieran que poner capucha para que los otros presos no nos identificaran. Otra tortura psicológica. Como yo sufría de asma me puse muy angustiada pensando que no iba a respirar bien. En algún momento me llevaron a mí y a la más joven a ver a un superior. Nos ofreció whisky, que rechazamos gentilmente, y empezó a hablar de los tupamaros con mucho odio, diciendo cosas como que eran desclasados, que no querían a sus familias, que eran asesinos, todo por el estilo,

nosotros no decíamos nada de nada, no hablamos.¹⁵ Creo que quería ver si los defendíamos. Cuando volvíamos a la pieza vi a un muchacho, en el patio, parado con sus manos en la pared y sus piernas separadas, Pensé que estaba allí hacía horas, se notaba muy cansado, y le pegaban en las piernas cuando él intentaba cambiar su posición.¹⁶

La censura de 1974 tuvo sus resultados, ya que comenzó el proceso de la autocensura: el almanaque de 1975 se alejó totalmente de la temática política. Sin embargo, en 1976, la carátula buscaba estrategias para encubrir el mensaje de rebeldía, posicionamiento que lleva a recordar algunas premisas de la New Censorship Theory (NCT) respecto al papel creativo de la censura, que he aplicado al analizar la obra de Alfredo Zitarrosa. Los investigadores adscriptos a esta corriente consideran simplista la teoría tradicional que parte de la concepción liberal de censura como un elemento externo a la producción, coercitiva y represiva, en una mirada dicotómica entre censura y libertad de expresión. La NCT propone un concepto expandido, bajo la influencia de Bourdieu y Foucault; también atiende a los aportes previos del marxismo clásico, de Gramsci y Althusser. Considera que la acción de la censura además de ser obviamente negativa, puede ser productiva, generadora.¹⁷ Se toman en cuenta multiplicidad de actores, incluidos aspectos estructurales y formas más difusas que la censura formal. Algunos autores proponen mantener la censura estatal como un fenómeno aparte. Si bien no todos sus aspectos son aplicables a la censura ejercida durante las dictaduras latinoamericanas de la década de 1970, interesa esa mirada ampliada que toma en cuenta no sólo los actos evidentes de represión; también la consideración de la autocensura. Cabe anotar que la mayoría de las investigaciones sobre la NCT son verbocentristas, ya que se focalizan en la literatura y el periodismo; las artes plásticas y la música están casi totalmente ausentes en la bibliografía.

El almanaque de 1976 se tituló "Verso a verso" y recorría a los principales poetas del país: Ida Vitale, Humberto Megget, Amanda Berenguer, Saúl Ibargoyen Islas, Esther de Cáceres, Delmira Agustini, Liber Falco. Muchos pueden leerse en clave de resistencia. Pero este propósito estaba en la carátula con grabado de Óscar Ferrando: una pluma de estilográfica que acababa de escribir el título general. En el

15 Movimiento de Liberación Nacional "Tupamaros", la guerrilla urbana que realizó acciones armadas, que surge en la segunda mitad de la década de 1960.

16 *Club de Grabado de Montevideo*. (Montevideo: Centro Cultural de España, 2011). 44.

17 Matthew Bunn, "Reimagining repression: New Censorship Theory and after", *History and Theory* 54, nro. 1 (2015): 26.

cuerpo de la pluma estaba inserto el texto, fragmentado en los bordes, en manuscrito y en rojo, de “Corazón Coraza” de Mario Benedetti, que Eduardo Darnauchans había musicalizado e incluido en su primer vinilo “Canción de muchacho” de 1973. La decisión era arriesgada: incluir en la carátula un poema de un escritor censurado y exiliado, que se había difundido recientemente como canción y que llegó a ser muy conocido a nivel popular. Era una apuesta al desconocimiento de los censores, y la lejanía de estos respecto a la cultura humanística no defraudó al colectivo del Club. García y Michelini entrevistaron en 2017 al autor:

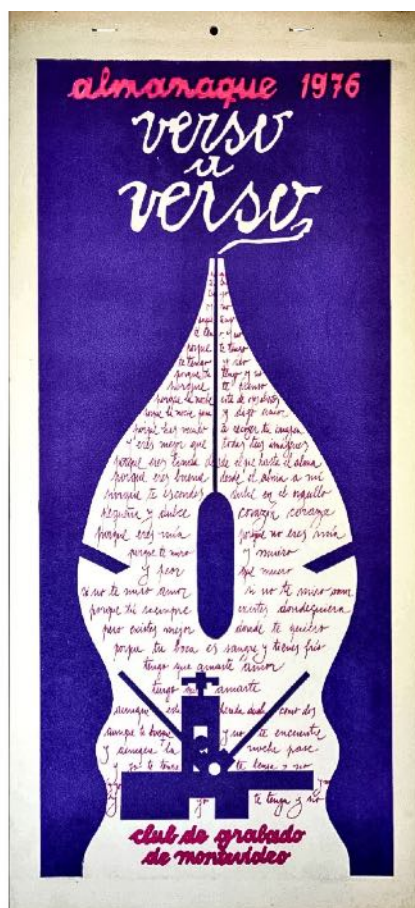
Entonces, las estrategias de supervivencia eran por un lado tener mucha autocensura en las cosas que íbamos a publicar [...] Y alguna vez nosotros pedíamos papel a la Comisión Nacional de Papel, papel financiado para ediciones culturales. Entonces teníamos que mostrar primero lo que íbamos a editar, y hacer el pedido, tanta cantidad de papel, de tal tipo. Dos o tres veces nos dijeron: “Nosotros no somos censura, pero esto no se lo van a permitir”. En un caso hubo una artista que (con un poco de ingenuidad, está bien) dibujó una hoz, no una hoz y un martillo, una hoz. Dijeron ‘No, esto no va.’ Y claro, la hoz no va. Entonces se modificó el dibujo.¹⁸

Y las autoras agregan:

Benedetti estaba prohibido, ¿cómo vamos a hacer un almanaque sobre poetas uruguayos y no vamos a poner a Benedetti? [...] A mí me tocó la carátula. ¿Qué hice? “¿Cómo los voy a joder a estos? ¿cómo hago?”. [...] Hice una ilustración, una pluma, y por debajo de la pluma hay un texto, un grafismo, y es todo un poema de Benedetti. Estaba parcialmente legible y parcialmente no, pero cualquiera que conocía el verso de Benedetti...¹⁹

18 Agustina García y Sofía Michelini, “Resistencias creativas: el diseño de comunicación visual en Montevideo durante la dictadura desde la resistencia 1973 – 1985” (Tesis de grado, Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual. Montevideo: Facultad de Arquitectura Universidad de la República, 2017): 28. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/38364>

19 Agustina García y Sofía Michelini, “Resistencias creativas”: 28.



CARÁTULA: Óscar Ferrando

(Ilustración sobre el poema "Corazón corazón" de Mario Benedetti que no se acredita por estar prohibido)

DIAGRAMACIÓN Y SUPERVISIÓN GENERAL: Taller Gráfico CGM -- MEDIDAS: 23 x 30 cms.

Figura 3. Carátula de 1976, con versos de Mario Benedetti
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50043>

Cierro este breve análisis con dos almanaques: el de 1982, con el título "Volverá la alegría", dedicado a la murga y la canción murguera, y el de 1985, "Vueltandar (poesía del exilio)".

El almanaque dedicado a la murga uruguaya, expresión carnavalesca de origen hispano con elementos de las chirigotas y murgas de Andalucía, Extremadura y Castilla, a los que se agregaron aportes de la Commedia dell' Arte, de los carnavales de Venecia, de la música afrouruguaya y de las comparsas de inmigrantes italianos.

La murga, que hereda de los conjuntos españoles su función de crítica social, tuvo un papel protagonista en la resistencia. La canción murguera, un derivado del espectáculo carnavalesco, incluyó piezas que se constituyeron en himnos con textos que, con una especie de “trovar oscuro”, se referían al advenimiento de la democracia.

Este almanaque cambió su formato físico, con 35 x 40 cm, y presentaba dos meses en cada hoja, lo que significaba menos páginas y grabados. Su título general era el primer verso de “A redoblar”, de Rubén Olivera y Mauricio Ubal, canción murguera que, interpretada por el grupo Rumbo, se constituyó precisamente, en un himno plagado de metáforas para anunciar que la dictadura terminaría.²⁰ Esta canción estuvo incluida y también “Retirada”, canción murguera de Jaime Roos, junto a *retiradas o despedidas* —parte estructural del repertorio murguero—, que consta de presentación, cuplés y retirada, en una simplificación breve. Los grabados son alusivos al género, incluyen técnica de collage, pero no muestran la osadía que podría esperarse dados los antecedentes en años más difíciles, ya que en 1982 el régimen de facto ya mostraba debilidades.

En cuanto al almanaque de 1984, cuando el final de la dictadura ya era evidente, se evocaba desde su carátula la situación de los exiliados —en el contexto del comienzo de su retorno—: una carta, metáfora de la lejanía y de la comunicación clandestina. Textos manuscritos se superponían a imágenes de calles, niños, ancianos, puertas, en trabajos individuales y colectivos de los artistas, que utilizaban la técnica del collage con fotocopias. Los textos estuvieron agrupados al final, desde cartas a poesías.

Con el retorno de la democracia la institución sufrió la pérdida de socios, del entusiasmo, y comenzó un declive que terminará con su cierre, en un contexto cultural y artístico muy diferente al que motivó su creación. Estas circunstancias han sido analizadas en varias ocasiones; es de interés el *Boletín* de 1984 del propio Club, donde Gabriel Peluffo, crítico e investigador, analizaba la situación de la institución.²¹ Lo sucedido con el Club de Grabado puede proyectarse a otras instituciones y también a artistas populares que lograron concretar una notable tarea de resistencia, pero que, desaparecida la crisis, no encontraron caminos para reposicionar sus actividades.

20 Marita Fornaro Bordolli, “Músicas populares uruguayas luego de la dictadura militar 1973–1985 Veinticinco años después del “amanecer”. *Músicas e saberes em trânsito*, coord. Por Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo, Iván Iglesias, 2012.

21 Gabriel Peluffo Linari, “Club de Grabado: desde la crisis, con pesar”, *Boletín del Club de Grabado* de Montevideo, nro. 21, 1984.

Los afiches y los muros: el riesgo de la rebeldía interna

En los años inmediatamente anteriores al régimen dictatorial comenzó el florecimiento de los afiches relacionados con la música popular. Algunos de los más destacados profesionales se vincularon a músicos a través de la ilustración de carátulas de discos, publicidad de los mismos y de recitales. Entre los profesionales sobresale Blankito (BK, Luis Blanco Álvarez; Montevideo, 1932 - Madrid, 1985) dibujante uruguayo dedicado sobre todo al humor, quien, entre otros medios, colaboró con el diario *El Plata*, la revista *Peloduro* (de la que fue director gráfico y autor de varias portadas), y de *Marcha*. Estuvo a cargo de los gráficos del programa televisivo “Generación 55”, conducido por Alfredo Zitarrosa, programa que marcó un hito en cuanto a presencia de la música popular en la televisión uruguaya. Blankito es autor del afiche para *Canta Zitarrosa*, primer LP del artista (1966) en un estilo que sigue la estética del pop art. Esta corriente, característica de las décadas de 1960 y 1970, tuvo importante presencia en la comunicación de la música popular uruguaya; como ejemplo pueden citarse las carátulas de vinilo de Ajax Barnes (Rosario, Argentina, 1926), para las murgas La Soberana, Araca la Cana y Asaltantes con patente en sus primeros discos; fue también autor de la carátula de *Canciones chuecas* de Daniel Viglietti.

Blankito firma además dos magníficos afiches y el diseño gráfico del menú para La Claraboya Amarilla (local en el que Zitarrosa concretó sus ideales como empresario de músicos populares, con nefasto resultado económico), con utilización de la técnica de *collage* y el contraste característico entre figuras históricas y modernidad en gama cromática y tipografía.



Figura 4. Afiches de Blankito para Alfredo Zitarrosa. Archivo Alfredo Zitarrosa, CAZIAFI 050, CAZIAFI 042, CAZIAFI 0222.

En cuanto a los afiches de los primeros años de dictadura, un antecedente general lo constituye la muestra “Afiches callejeros. La memoria en los muros”²² (Visconti y Rodríguez, 2011), que trata afiches, pintadas y grafitis de la dictadura y los años posteriores, pero sin incluir material relacionado con música. El antecedente específico es la investigación de Mateo Magnone para la exposición “Sosteniendo la pared”, inaugurada en 2013 en el Museo de la Memoria de Uruguay, con presentaciones en otras instituciones a lo largo de ese año y de 2014. Parte del corpus de un centenar de afiches, del que se expusieron cuarenta, fue conservada por Magnone, y ciertas piezas devueltas a quienes las prestaron para el evento,²³ que tuvo una gran repercusión en la prensa montevideana.

He seleccionado un comentario de María José Santacreu publicado en nota del semanario *Brecha*, porque expone algunas reflexiones similares a las que me planteé al concebir este artículo. Luego de señalar que el título proviene del segundo vinilo del grupo Rumbo, al que ya he citado a propósito de uno de los almanaques analizados, Santacreu comenta:

Que un afiche sostenga una pared es una advertencia: no se debe juzgar la fortaleza por las apariencias. Una canción puede apuntalar a un pueblo. Y oponerse a un ejército. La muestra, ideada y coordinada por Mateo Magnone, comenzó con una constatación: cada afiche que rescataba y mostraba en las redes sociales generaba un alud de comentarios, recuerdos y anécdotas. Así, fue evidente que lo que estaba sucediendo era lo mismo que pasaba con la magdalena de Proust: los afiches despertaban en las personas que estuvieron en aquellos recitales recuerdos tan vívidos y emociones tan intensas que virtualmente los llevaban de nuevo a aquellos lugares. Y uno pensaría que nadie querría volver. Al menos a aquellos tiempos. Pero aun de los tiempos más oscuros hay cosas que se extrañan. Justamente, aquellas cosas que iluminaban. El sentimiento de unión y solidaridad, de fuerza y propósito, de urgencia y disposición.²⁴

En los estudios que integran el catálogo de la primera exposición Juan Castillo y Fernando Pereira (figuras de primera línea del movimiento sindical uruguayo) anotan una presencia humana generalmente olvidada, la de quienes, entre los responsables de todo el proceso, los pegaban en las paredes de las ciudades:

22 Silvia Visconti y Universindo Rodríguez, comps. *Afiches callejeros. La memoria en los muros*. (Montevideo: MEC/Biblioteca Nacional/PIT-CNT, 2011).

23 Mateo Magnone, comunicación personal, marzo de 2026.

24 María José Santacreu, “Estábamos tan bien contra los milicos...” *Brecha*, 12-09-2013. <https://brecha.com.uy/estabamos-tan-bien-contra-los-milicos/>

Fueron muy valientes quienes los diseñaron, quienes los imprimieron, los reprodujeron, los distribuyeron, los guardaron. Y qué valentía gigantesca, que siempre nos enorgullece, la de aquellos pegatineros que sobre los muros multiplicaban consignas, a sabiendas de que el riesgo era enorme. Quien recuerde la participación en pegatinas o en pintadas, en esos oscuros años, podrá rememorar lo que significó. Organizar todo con el máximo sigilo; repartir tareas, responsabilidades y materiales; concurrir a la hora fijada, nervioso por el peligro inminente, pero contento por el compromiso; pegatinear, pintar, crayolear o hacer de campana y, si todo salía bien, la profunda alegría del deber cumplido.²⁵ Aun sabiendo que rápidamente iban a desaparecer tras una mano de pintura o una limpieza destructiva. Pero principalmente sabiendo que íbamos a volver a salir otra noche, otra madrugada, con persistencia, con terquedad, porque el mensaje era importante.²⁶

He seleccionado algunos ejemplos de este tipo de afiche para un breve análisis. Comienzo con una pieza que puede resumir esta corriente, proveniente del Archivo Darnauchans. Corresponde al recital “Las diferencias” de Eduardo Darnauchans en la Alliance Française de Montevideo. Ha sido conservada durante medio siglo por Víctor Cunha, poeta, gestor y amigo del artista, encargado del Ciclo de música popular de la Alliance en esos años. Es también responsable del diseño, que buscó la estética que evidenciara la precariedad, inseguridad y riesgo que suponían estos eventos, para un músico que ya había pasado por censura y persecución. Este trabajo de gestión de músicos populares de la resistencia le costará a Cunha ser señalado como uno de los influenciadores de opinión en el “Informe sobre la situación del canto en Uruguay”, firmado por Eduardo Laffitte, comandante del FUSNA (Fusileros Navales, Armada uruguaya), fechado el 30 de enero de 1980 (Alencar Pinto, 2023),²⁷ lo que motivó un viaje apresurado hacia Brasil hasta conocer los riesgos de su situación.²⁸

El título de este recital proviene de un poema de Washington Benavidez musicalizado como milonga —uno de los géneros fundamentales de la música tradicional y popular uruguaya— por el propio Darnauchans. Cunha caracteriza la pieza:

25 *Campana*: del lunfardo, el que vigila mientras otra persona hace algo indebido o sancionado.

26 Juan Castillo y Fernando Pereira, “Los afiches en los muros hablaron por miles”: En: Silvia Visconti y Universindo Rodríguez, comps. *Afiches callejeros. La memoria en los muros*. (Montevideo: MEC/Biblioteca Nacional/PIT-CNT, 2011): 15-18.

27 Guilherme de Alencar Pinto, “Todo lo que sirva para la destrucción del Uruguay”, *Brecha*, 05/04/2023. <https://brecha.com.uy/todo-lo-que-sirva-para-la-destruccion-del-uruguay/>

28 Entrevistado en abril de 2026.

Collage tipo anónimo con letras recortadas, letras “set” transferibles, y Rápido-graph Styler punto 12. para caligrafía con pretensiones pero sin técnica, de un servidor, Víctor Cunha. Creo que lo armamos arriba de un aparador que había en lo de Anahir Benelli, quien recortó conmigo las letras de revistas. Pienso que es 1977, porque yo tenía una carta del director de la Alliance explicando a una eventual patrulla policial o militar que yo trabajaba hasta tarde porque eran espectáculos.²⁹

Los conciertos “Las diferencias” —primero del artista en solitario— y “Otras diferencias” fueron concretados durante 1977 en el Teatro de la Alliance, uno de los espacios que constituyeron bastiones de la resistencia musical.



Figura 5. Afiche del concierto “Las diferencias” de Eduardo Darnauchans. Archivo Eduardo Darnauchans.

²⁹ Entrevistado en abril de 2026.

Una pieza que refiere a un recital del grupo Los que iban cantando y Gente de Teatro en la Iglesia Metodista de Montevideo, apoyado por una modesta disquería y librería, exhibe ya con dibujo profesional los núcleos temáticos de la guitarra y del ave vinculados; están relacionados a través de motivos vegetales que pueden pensarse como creación o renacimiento. No figura autoría ni año del evento, como es común en este material. Un tercer ejemplo reitera la guitarra, pero en este caso asociada al rostro de un murguista. Se trata de un concierto en el Palacio Peñarol en el que intervienen los grupos Los que iban cantando, Montresvideo y Rumbo, junto a las murgas Falta y Resto y La Reina de la Teja. El diseño, entonces, está asociado a los tipos de música que incluía el evento, que debe datarse después de 1980, pues ese año se creó la primera de estas murgas.

Otro caso de presencia de la guitarra se destaca por la magnífica síntesis de instrumento y cámara fotográfica para un Festival del Foto Club Uruguayo, en el Club Trouville, con numerosos músicos, incluidos los de primera línea en el canto popular: Carlos Benavides, el dúo Larbanois-Carrero, el poeta Washington Benavides. Esta recurrencia visual de la guitarra se asocia al canto de protesta latinoamericano, con referencias más específicas en tradiciones locales, pero en general la figura del cantor con su guitarra es muy potente como símbolo de resistencia. Es el instrumento que resume la apropiación de la herencia hispana para cantarle a las revoluciones contra el Imperio, en el siglo XIX, y para el canto de protesta en las décadas de 1969 y 1970.³⁰



Figura 6. La guitarra en los afiches uruguayos de la década de 1970.

30 Marita Fornaro Bordolli, "30.5 x 30.5: Music and Image on the covers of vinyl records of uruguayan popular music". En: *Music and figurative arts in the Twentieth century*. R. Illiano, ed. (Turnhout: Brepols, 2016): 167 - 192.

Por último, interesa un afiche a dos tintas del Ciclo de Música Popular de la ya mencionada Alliance Française de Montevideo, dedicado al dúo Larbanois-Carrero. El diseño del gallo francés es del artista plástico Bernard Bistes, en ese entonces director de la institución. Víctor Cunha lo describe:

A dos tintas pero con letras hechas con tinta china en plantilla. El degradé de colores del gallo se lograba cargando tinta mezclada (en este caso verde y azul) al medio se juntaban pero en las puntas quedaban. Segunda tinta (el negro) hecho a plantilla directo sobre acetato y copiado así (Cunha, entrevista en abril de 2026).

Cierro esta parte del artículo con la mención de una especie de meta-afiche: el realizado por Camila García para la exposición organizada por Magnone, que, con sus letras sueltas a la manera del primer afiche que citamos, alude a la peripecia de quienes tuvieron el valor de construir ese mundo iconográfico de riesgo y rebeldía. Las piezas fueron montadas sobre varias capas de papel adheridas, alusión a las sobrecargadas paredes urbanas de la época.³¹

Los afiches patria afuera

Para el análisis de la producción de afiches de la resistencia radicada en el exterior se cuenta con un fondo de máximo valor, los materiales resguardados en el Archivo Alfredo Zitarrosa, el que incluye predominantemente documentos reunidos por el artista durante su vida profesional, si bien también se preservan documentos de carácter personal. Su familia ha conservado estos materiales, actualmente custodiados en el Centro de Investigación, Desarrollo y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís de Montevideo.³² Una gran parte de los materiales analógicos fueron digitalizados en el marco del Proyecto “Organización, digitalización y conservación preventiva del Archivo Zitarrosa”.³³

³¹ Mateo Magnone, comunicación personal, abril de 2026.

³² Estos documentos responden a una amplia tipología: manuscritos y mecanoscritos, grabaciones sonoras y audiovisuales, afiches, fotografías, artículos de prensa, objetos personales, instrumentos musicales.

³³ En este Proyecto participaron el Archivo Alfredo Zitarrosa, bajo la dirección de Martín Monteiro, el Centro de Investigación, Desarrollo y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís (Intendencia de la ciudad de Montevideo), a cargo de la coordinación general, el Archivo General de la Universidad de la República (AGU) y el Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes”; contó con financiación del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

A partir de 2023, desde el Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas (CIAMEN)³⁴, en acuerdo con el AAZ y el CIDDAE, comenzó el Proyecto “*Hoy anduvo la vida*. Una propuesta de investigación y difusión del Archivo Alfredo Zitarrosa”,³⁵ con el objetivo de generar conocimiento original sobre el artista en sus múltiples facetas, si bien en el centro está la producción musical y sus implicancias sociales. En 2024 - 2025 se socializó parte del material y de los resultados de la investigación en la exposición “*La tierra exige*”, a la que me referí al comienzo de este artículo, acompañada de un Simposio internacional y un libro-catálogo.³⁶

El importante corpus de afiches que Zitarrosa guardó durante su vida refieren a su obra, desde sus primeras actividades – ya he citado las piezas de Blankito para su primer vinilo de 1966 y para su local “*La claraboya amarilla*” –pero muy especialmente los correspondientes a su exilio en México—. Un breve análisis de varias piezas fue incluido en el libro-catálogo ya citado. Ampliaré ahora ese análisis, profundizando sobre algunas de ellas y añadiendo otras. Corresponde anotar que el artista no solo conservó afiches que fueron generados para conciertos y otras actividades personales, sino que muchos están relacionados con eventos generados por organizaciones internacionales defensoras de los derechos humanos o por instituciones de muy diversa índole: universidades, sindicatos, incluso aquellas prohibidas en Uruguay que actuaban en el exilio. En ciertos casos no se menciona específicamente al artista, quien los conservó por haber participado en el evento anunciado. Este material es de importancia para reconstruir actividades de estos colectivos y también del propio Zitarrosa, que de otra manera sería casi imposible consignar. Como sucede con los afiches producidos en Uruguay, desde el punto de vista metodológico este corpus presenta dificultades de identificación de autorías y también de datación, ya que la mayoría de las piezas no incluyen el año del evento. En varios casos he podido fecharlos por datos de notas de prensa o referencias históricas, pero de igual manera queda un trabajo por hacer en este sentido, a través de instituciones sobre todo mexicanas.

34 Departamento de Ciencias Sociales, CENUR Litoral Norte, Universidad de la República.

35 En el marco de los Programa I+D Grupos “Artes performáticas, corporeidades, teatralidad: un análisis de manifestaciones populares y académicas uruguayas” (2022- 2023) y actualmente “Artes performáticas en Uruguay. cuerpo, performance, género. De las instituciones teatrales a las redes sociales” (2023 - 2027), financiados por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República de Uruguay, en acuerdo con el Archivo Zitarrosa y el Centro de Investigación, Desarrollo y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís.

36 Marita Fornaro Bordolli y Martín Monteiro, *La tierra exige. Exilio y regreso de Alfredo Zitarrosa*. Montevideo: Universidad de la República, 2024).

La diversidad de orígenes de los afiches se refleja en los muy diferentes estilos de arte gráfico. Desde la retórica visual destacan algunos motivos que fueron compartidos por los movimientos de resistencia en América Latina, que también he anotado para los afiches uruguayos. La guitarra era protagonista en varios, ya fuera dibujada o fotografiada.

En la iconografía generada en México para publicitar las actuaciones de Zitarrosa tenemos tres figuras metafóricas: la guitarra asociada a la paloma, que se integra a su forma en el afiche para su presentación en la Plaza de la Danza de la Ciudad de México, en 1982; que vuela desde su clavijero, en el caso del Primer Festival y Foro por los Derechos Humanos celebrado en Querétaro en 1986, y la más conocida, la paloma-puño concebida por Carlos Palleiro (Montevideo, 1945)³⁷ para la campaña de las “Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio” (1977) que tuvieron lugar en la Ciudad de México y localidades cercanas, con centro en la Universidad Autónoma.



Figura 7. La paloma-puño de Carlos Palleiro. CAZIAFI 0304.

Me detendré en este último trabajo ya que, dada su difusión más allá de las Jornadas, el tema ha constituido objeto de estudio en este último año de Stefano

³⁷ Sobre Carlos Palleiro, cfr. <http://www.carlospalleiro.com.mx/palleiro.html>

Gavagnin y de quien escribe.³⁸ Palleiro es una figura sobresaliente del arte gráfico asociado a la resistencia y el exilio. Su trabajo destaca en el Uruguay previo a la dictadura hasta su partida para México, desde donde recién retorna en 2024. Incluye carteles, carátulas de discos, tapas de libros y muchos otros medios. Ha trabajado para las más importantes editoriales uruguayas, mexicanas e internacionales, para diferentes artistas y para el gobierno mexicano, en especial para su Secretaría de Educación Pública. En su obra vinculada a la música popular uruguaya sobresalen algunas carátulas de vinilos que estuvieron presentes en el imaginario uruguayo: *Del templo* de Los Olimareños, *Textos políticos. 20 años de compromiso* de Alfredo Zitarrosa.³⁹ La vinculación de su obra con el exilio ha sido estudiada por Cynthia Ortega Salgado en su notable *Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo: un estudio sobre el cartel de Carlos Palleiro*.⁴⁰ En este libro se parte del concepto de transculturación del antropólogo cubano Fernando Ortiz para interpretar la obra en un juego de arraigo y desarraigo, de “memoria del sur” e inserción en la cultura mexicana. Resulta ilustrativa la mirada de una investigadora que, desde el país que acogió a tantos exiliados, analiza el tejido de intelectuales y artistas uruguayos vinculados por la oposición al régimen de facto:

Carlos Palleiro perteneció a una red de pensadores y artistas que actualmente podemos reconocer como un sujeto colectivo que conformó la militancia política de izquierda en la década de 1970. Esta red tuvo injerencia en varios frentes culturales, como generadora de estrategias de resistencia para los silenciados, como el poder creativo del teatro El Galpón, de músicos como Viglietti, Zitarrosa o Rada y de grandes escritores y poetas como Galeano o Benedetti. Este circuito de militantes fungió como un instrumento metodológico y teórico para elaborar la estrategia política que sirvió para cuestionar la construcción del telar arbitrario y represivo desde 1973 a 1985.⁴¹

La creación de la paloma-puño reúne dos estereotipos visuales de la resistencia: la paloma, metáfora de libertad tan frecuente en diseños uruguayos

38 Stefano Gavagnin y Marita Fornaro Bordolli, “Traveling homelands: Uruguay ‘beyond the homeland’ and the events in Mexico and Venice (1977–1978). En: *Music, culture and politics in Latin America*, Laura Jordán y Christian Spencer, eds. (Londres: Routledge, en prensa).

39 Todas las carátulas están disponibles en <http://www.carlospalleiro.com.mx/obras.html>

40 Cynthia Ortega Salgado, *Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo: un estudio sobre el cartel de Carlos Palleiro* (México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2019).

41 Cynthia Ortega Salgado, *Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo*, 9.

y el puño como lucha —como es usado junto a la guitarra, por ejemplo, en el disco *Furia* editado por Héctor Numa Moraes durante su exilio holandés—. ⁴² La campaña de las Jornadas, organizadas fundamentalmente por los exiliados uruguayos pertenecientes al Partido Comunista, incluye la paloma en afiches generales y programas de actividades específicas. Ortega Salgado también anota:

Por su parte, la paloma en resistencia finca su existir en tres condiciones fundamentales: el exilio de Carlos Palleiro, la postura de resistencia como diseñador del exilio y la manera en que la imagen logra explicar, y no ilustrar, una realidad histórica y por tanto social, evocar a una reflexión de consciencia colectiva y constituir en su propia creación, un acto de libertad frente a un panorama represor y totalitario. ⁴³

Otras piezas también destacan por su retórica visual. En primer lugar, incluyo un afiche dedicado en solitario a Zitarrosa para un recital en Chapingo, colonia ubicada en las afueras de la ciudad de Texcoco, en la Zona Metropolitana del Valle de México. La actividad fue organizada por la Dirección de Difusión Cultural de los Departamentos de Sociología Rural y Economía Agrícola de la Universidad del mismo nombre, en 1979. El lenguaje del afiche, que recuerda al de la técnica de grabado, es altamente metafórico: con una especie de friso inferior constituido por un alambre de púas, se presenta un brazo izquierdo con el puño cerrado, sobre el que se posa un pájaro; esta figura central se complementa con un sol en el cielo: cárcel, lucha, esperanza. El nombre del cantor domina el afiche, insertado entre esas imágenes. Si asumimos que una alegoría está constituida por una serie de metáforas encadenadas, como sostiene la retórica clásica, esta obra es un sobresaliente ejemplo del proceso denominado *allegoresis* por Fletcher, ⁴⁴ un teórico clásico sobre el tema.

42 Marita Fornaro Bordolli, "30.5 x 30.5: Music and Image on the covers of vinyl records of uruguayan popular music". En: *Music and figurative arts in the Twentieth century*. R. Illiano, ed. (Turnhout: Brepols, 2016): 167-192.

43 Cynthia Ortega Salgado, *Transculturación en las imágenes del exilio Uruguayo*, 48.

44 Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico* (Madrid: Akal, 2002).

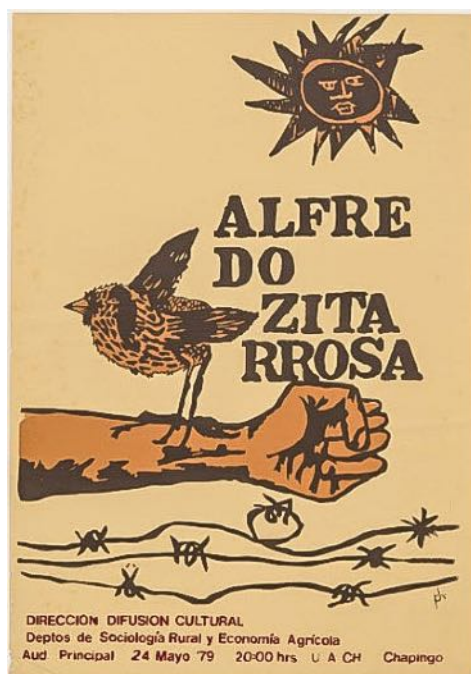


Figura 8. Afiche para un recital de Alfredo Zitarrosa en Chapingo, Valle de México.

CAZIAFI.0339a

Otro caso donde se hace evidente la retórica visual es la pieza dedicada a la solidaridad con Nicaragua, organizada por el Frente Amplio en la Sala Nezahualcóyotl de la Universidad Autónoma de México, el 9 de septiembre de 1979, con participación de Zitarrosa y la Camerata Punta del Este. Interesa el minimalismo de la imagen: el sombrero, que para el lector calificado es el de Sandino, héroe revolucionario nicaragüense. En la época la imagen de este sombrero lo evocaba claramente; esta característica de su vestuario ha sido objeto de canciones de la resistencia latinoamericana, como *El sombrero de Sandino* de Daniel Viglietti y *Retrato de Sandino con sombrero* interpretada por Quilapayún (texto de Desiderio Arenas y música de Eduardo Carrasco).

La imagen puede considerarse una sinécdoque, figura retórica que consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra, con la que existe una relación de inclusión; puede ser la parte por el todo o el todo por la parte. En su versión visual, éste sería un caso de la parte por el todo: el sombrero representa a su portador, o, un nivel conceptual, a su ideología. Dentro de este enfoque, Fletcher incluye la

imaginería alegórica, que incluye la sinécdoque, pero que también es capaz de incluir personificaciones, sugerir una naturaleza heroica y poner el énfasis en la modalidad visual, especialmente mediante el aislamiento visual o simbólico (Fletcher, *Alegoría*, 112).. El sombrero del héroe toma entonces el carácter de bandera o insignia; el accesorio es Sandino, pero en un proceso más complejo de esa *allegoresis*, también es Nicaragua.



Figura 9. Afiche de recital en defensa de Nicaragua, organizado por el Frente Amplio en la Sala Nezahualcóyotl de la Universidad Autónoma de México, 9 de septiembre de 1979.

CAZIAFI0329.

Como producciones gráficas centradas en la vida mexicana de Zitarrosa, destacan las piezas creadas para la presentación de su obra *Guitarra Negra* en el Auditorio Nacional de Ciudad de México, con Zitarrosa, su Cuarteto de Guitarras, el Grupo

Sanampay y Camerata de Cuerdas. El diseño base es un *collage* de una fotografía del cantor con un dibujo de espigas que sustituyen su cabeza, figura central a la que se agrega el juego de luz naranja que sugiere un sol. Sobre este diseño se juega en diversas versiones en la publicidad en la prensa mexicana, en blanco y negro. Otro caso son los carteles con dibujo de su rostro y su nombre con la letra Z destacada, pieza que se crea para su primer concierto en la Sala “Salvador Allende”, en 1977, y vuelve a repetirse en los conciertos de despedida en 1984, simbólica utilización para cerrar esa etapa de su exilio, también la última. Y, cerrando etapas debo citar los afiches que marcan el final definitivo: “Zitarrosa en Chile”, correspondientes a los últimos conciertos en el exterior antes de su fallecimiento. El 1 y 3 de noviembre de 1988 actuó con su Cuarteto en el Teatro California de Santiago de Chile. El concierto fue transmitido pocos días después por radios de Santiago y Valparaíso. Los registros, fueron guardados hasta ser encontrados por el uruguayo Alfonso Carbone, figura de notable importancia en la música popular uruguaya, quien los masterizó para ser editados en 2000 en el CD “Alfredo Zitarrosa en vivo en Santiago” por Bizarro Records, con distribución internacional de Warner Music. Mientras escribo este artículo ha sido relanzado en Spotify, en abril de 2026. Los afiches retomaron el blanco y negro que caracterizó gran parte de la estética publicitaria de Zitarrosa, a partir de la conocida fotografía para su primer LP, “Canta Zitarrosa”, tomada por Jaime Niski con una sola mitad del rostro iluminado —debido a un foco de su propio estudio que se quemó durante la sesión fotográfica, accidente que el talento del fotógrafo potenció como una imagen conocida no sólo en Uruguay—. Los afiches del Teatro California retoman esa estética, la foto tratada casi como un dibujo en blanco sobre negro. Con un agregado: la palabra Zitarrosa, en mayúsculas, está en rojo; los colores devienen símbolo. El cantor fallece el 17 de enero de 1989, dos meses y medio después.

El corpus de afiches conservado en el Archivo Alfredo Zitarrosa incluye varios en los que la música no está presente, pero a los que creo debe dedicarse atención porque metodológicamente no resulta adecuado separar esas instancias, en las que participaron varios músicos latinoamericanos, en aras de atender sólo a la temática iconográfica. Zitarrosa los conservó porque participó en tales eventos o fue cercano a ellos. He seleccionado un afiche ecuatoriano, por la presencia de este país pocas veces nombrado en la relación solidaria con Uruguay, y otro dos correspondientes a la acción del Frente Amplio en el exterior,

Comienzo con un cartel producido para las “Jornadas ecuatorianas de solidaridad con el pueblo uruguayo”; fechadas en la propia pieza en abril de 1980. Aquí, la paloma-puño ha devenido logo, en blanco sobre negro. El centro del cartel era el óleo

“Napal” o “Cabeza de Napalm” de la serie “La edad de la ira” del sobresaliente plástico ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919 – 1999). Esta serie o etapa, la segunda en la obra pictórica del artista —comprometido con el mundo mestizo de América Latina, al que dedica su primera etapa— se centra en las guerras y las dictaduras del siglo XX. El expresionismo de las cabezas humanas con gestos de horror y las manos que las sostienen fueron un rasgo característico (como en los varios “Gritos”) y resultó especialmente significativo para el tema de las Jornadas.

El segundo caso que me interesa tiene que ver con la denuncia de la situación del General Líber Seregni, líder del Frente Amplio. Son varios afiches en blanco y negro: uno de ellos lo mostraba en el centro, en actitud de oratoria, con un puño cerrado, enmarcado en la forma del tradicional ojo de una cerradura, en blanco, que además se constituía en una aureola en torno a su cabeza. La palabra Uruguay atravesaba la imagen por detrás, en diagonal. Bajo esta imagen, el reclamo: “Libertad para Líber Seregni”. Otro afiche mostraba unas manos que sujetan una reja, con el pedido: “Libertad para el General Líber Seregni y todos los presos políticos y sindicales del Uruguay”, en rojo. Lo firmaba “Frente Amplio del Uruguay en el exterior”.

Como en las otras secciones de este artículo, quiero cerrar con un caso cercano en el tiempo, que en esta ocasión me involucra: el cartel creado por el diseñador y músico Sebastián Pereira, sobre una idea que me pertenece, para la exposición “La tierra exige” que mencioné al comenzar este trabajo. En mi memoria, el blanco y negro está asociado a la imagen de Zitarrosa, desde el primer vinilo que debí esconder durante la dictadura, en el recuerdo de su figura trajeada de oscuro en los escenarios. El rojo, presente en su último afiche, marca su sufrimiento, tan nítido en las entrevistas del exilio, que atravesé en un análisis que me conmovió. Esos fueron los colores que elegí, junto a su foto descendiendo de un avión en Buenos Aires, al finalizar el exilio.

Arte gráfico y dictadura: funcionalidad y retórica visual

1.- Almanagues y afiches fueron instrumentos de resistencia y denuncia a través de la cultura visual. Esta estrategia iconográfica acompañó una época en la que el arte gráfico, la imagen multiplicada alcanzó un desarrollo excepcional. Así, transformó la iconosfera a nivel casi global en su último medio siglo de florecimiento en soporte físico antes de la abrumadora cultura iconográfica digital contemporánea. Quienes vivieron —vivimos— las décadas de los 60 y 70 se apropiaron del poster, el afiche como elemento que proporcionaba sentido de pertenencia, ya fuera de un determinado tipo de música, ya de un ideario y una utopía vinculados frecuentemente a estas músicas.

El almanaque con inserción de imágenes como información central también cumplió esa función en espacios cerrados públicos y privados. El afiche se multiplicó en muros, cambiando para siempre, con pintadas y grafitis, la “piel” de las ciudades. En este sentido, puede considerarse que los dos tipos de soportes analizados aquí tuvieron ámbitos específicos algunos y otros, ámbitos en común. En el circuito musical estos soportes se vincularon sobre todo con las carátulas de discos y con publicidades insertas en diarios, revistas y semanarios. En muchos casos agregaron información parafonográfica, en el sentido en que usa este término Lacasse.⁴⁵

2.- Es importante tener en cuenta que detrás de estos “vestigios” materiales de la resistencia había, sobre todo, rebeldía y valor para enfrentar lo censurado, lo prohibido, con consecuencias que no eran posibles o probables sino concretas, dada la política de encarcelamiento e, incluso, tortura aplicada durante el trayecto temporal que hemos estudiado. Artistas gráficos, gestores de espectáculos, pegatineros pusieron el cuerpo, incluso la vida. Y los usuarios también debieron afrontar el riesgo y diseñar estrategias de ocultamiento.

3.- Los afiches nos proporcionan, además, otros tipos de información: grupos que convergían, géneros musicales más frecuentes, y los lugares de la representación. Los locales citados en los años previos a la dictadura y durante su primera época, incluían algunas salas teatrales, clubes deportivos, pero también locales donde se cumplía el ritual del concierto, que en otro trabajo he considerado expresión profana del mito cívico que acompañó esta resistencia: la Patria Grande, el Hombre Nuevo, la justicia social, la recuperación de los derechos y la democracia.⁴⁶

4.- Los motivos iconográficos más frecuentes identificados en el corpus considerado —aproximadamente 500 piezas gráficas— corresponden a un instrumento musical, la guitarra, y a un objeto extramusical, el alambre de púas. La guitarra aparece sola, entera o algunas de sus partes; también asociada a aves, cuerpos y rostros humanos, y —en un caso excepcional— a una cámara fotográfica. Las figuras retóricas más aplicadas a este instrumento son la metáfora, la alegoría y, en ocasiones como parte de esta última, la sinécdoque. Así, la representación del clavijero, la boca, o de manos sobre el mástil, constituyen un caso de *pars pro toto*. En la iconografía musical popular uruguaya también es frecuente este procedimiento

45 Serge Lacasse, “Toward a model of transfonography”, *The pop palimpsest. Intertextuality in recorded popular music*. Serge Lacasse y Lori Burns (eds.) (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018): 9-60.

46 Marita Fornaro Bordolli, “Redes, rituales y resistencia: vínculos musicales entre Chile y Uruguay a finales de los años 60”. En: *1973-2023: Uruguay/Chili, 50 ans de solidarité et de résistance en exil*, Olga Lobo, Alvar de la Llosa y Raúl Caplan, eds. Peter Lang, en prensa.

para el tambor afrouruguayo: la membrana, el parche tocado por una mano, representa a la totalidad del instrumento.

En cuanto al tema iconográfico no musical más recurrente, el alambre de púas o de espino, su historia ha provocado un excelente análisis político por parte de Olivier Razac, quien en la introducción de su estudio establece:

Con más de un siglo a cuestas, el alambre de espino nunca ha sido una simple herramienta agrícola. Se convirtió inmediatamente en una herramienta política de gran importancia. En primer lugar, porque modificó las técnicas de delimitación del espacio pero, sobre todo, porque su eficacia le ha otorgado un papel decisivo en tres de las grandes catástrofes de la modernidad. En Estados Unidos, participó en la colonización de las praderas del Oeste y, por tanto, en la última etapa del etnocidio de los indios de América. Durante la primera guerra mundial guareció las trincheras en las que millones de hombres iban a morir. Finalmente, se convirtió en la valla incandescente de los campos de concentración y exterminio nazi.⁴⁷

Razac señala la continuidad de usos luego de los citados y subraya la importancia de esas consecuencias en comparación de la simplicidad tecnológica del objeto.

Tanto la guitarra como el alambre de púas dan lugar a imágenes alegóricas en el corpus estudiado. Como ya mencioné, la retórica tradicional considera la alegoría como una secuencia de metáforas secundarias que unidas dan lugar a una sola “metáfora extendida”, lograda por el proceso de *allegoresis*. Fletcher considera la alegoría como un “medio proteico” (*protean device*), un lenguaje altamente codificado, que sin embargo permite varios niveles de lectura, desde el literal hasta el de alta exégesis. Ve la alegoría como un modo de sustitución, en el que las cosas son representadas no de manera inmediata, sino por elementos verbales o visuales que en sí mismos son diferentes de lo que significan en el ámbito alegórico. La alegoría, incluso la verbal, incluye un elemento predominantemente visual. En la bibliografía se llama reiteradamente la atención sobre la persistencia de las alegorías medievales en los siglos siguientes, conservadas en manifestaciones populares contemporáneas. Baskins y Rosenthal,⁴⁸ al introducir los ensayos del libro *Early Modern Visual Allegory: Emboding Meaning* resaltan la importancia de la presencia del modo alegórico en la esfera iconográfica de Occidente, resumiendo:

47 Olivier Razac, *Historia política del alambre de espino*.(Madrid: Melusina, 2009): 9 – 10.

48 Cristelle Baskins & Lisa Rosenthal, *Early Modern Visual Allegory: Emboding Meaning*. (Aldershot: Ashgate, 2007).

Ciertamente, la función dinámica de la alegoría puede ser situada, fundamentalmente, en su movilización de las energías en la intersección entre la interpelación y la interpretación. Las alegorías visuales canalizaban estas energías con marcada fuerza, ya que, como objetos diseñados para determinados ámbitos y como imágenes que representan ideas abstractas de manera corporeizada, operaban en el mundo físico de los sentidos.⁴⁹

Para Fletcher las alegorías pueden entenderse a partir de la concepción de agentes daimónicos, que acuña a partir de la idea de espíritus del bien y del mal en diferentes religiones. Se conciben claramente en la alegoría moral, que presenta el enfrentamiento entre virtudes y vicios, apropiada para el caso estudiado. La mediación de los agentes daimónicos puede resolverse de dos maneras: por medio de la personificación o la alusión tópica. La personificación es de gran importancia en la alegoría de Occidente: representa ideas abstractas o personas reales, históricas. Este concepto puede aplicarse con propiedad al afiche de apoyo a Nicaragua, como he analizado.

En resumen, el universo iconográfico de los afiches permite vincular modos simbólicos de representación elaborados a partir de la retórica visual, artefactos culturales que, en su materialidad se relacionan con principios éticos y morales, con una utopía que, cual un mito, se concreta en rituales públicos y privados – un concierto, un almanaque que cada mes recuerda la injusticia que se está viviendo y el necesario compromiso, un afiche en un muro o una habitación. Todavía hoy convocan, con función diferente, o quizás no tanto: cada mes de mayo, Mes de la Memoria, florecen en la herida no cerrada de los desaparecidos. No es sólo un tema de análisis de una época que ya fue: permanece en nuestro presente, actualizado y convocante.

Bibliografía citada

Alencar Pinto, Guilherme de. “Todo lo que sirva para la destrucción del Uruguay”. *Vigilando la música popular en dictadura. Brecha*, nro. 1954 (2023). <https://brecha.com.uy/todo-lo-que-sirva-para-la-destruccion-del-uruguay/>.

⁴⁹ Traducción de la autora del texto: *Indeed, the dynamic function of allegory might be situated most fundamentally in its mobilization of the intersecting energies of interpellation and interpretation. Visual allegories engage these energies with distinct force, for as objects designed for particular settings and as images that represent abstract ideas in embodied form, they operate in the physical world of the senses.* Cristelle Baskins y Lisa Rosenthal, *Early Modern Visual Allegory*, 1.

- Bunn, Matthew. "Reimagining repression: New Censorship Theory and after", *History and Theory* 54, nro. 1 (2015): 25 – 44.
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.
- Fornaro Bordolli, Marita. "Músicas populares uruguayas luego de la dictadura militar 1973–1985. Veinticinco años después del "amanecer". En *Músicas e saberes em trânsito*, coordinado por Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias. Lisboa: Edições Colibri, 2012.
- . "30.5 x 30.5: Music and Image on the covers of vinyl records of uruguayan popular music". En *Music and figurative arts in the Twentieth century*, editado por R. Illiano, 167-192. Thurnhout: Brepols (2016).
- . "Censura y exilio en la creación de Alfredo zitarrosa, músico popular uruguayo. En *Vínculos musicales entre España y el Cono sur americano. Migraciones y transculturación*, editado por Julio Ogas, 175-196. Granada: Comares, 2024.
- Fornaro Bordolli, Marita y Martín Monteiro. *La tierra exige. Exilio y regreso de Alfredo Zitarrosa*. Montevideo: Universidad de la República, 2024.
- Gavagnin, Stefano y Marita Fornaro Bordolli, "Traveling homelands: Uruguay 'beyond the homeland' and the events in Mexico and Venice (1977–1978). En *Music, culture and politics in Latin America*, editado por Laura Jordán y Christian Spencer. Londres: Routledge (En prensa).
- Lacasse, Serge. "Toward a model of transfonography". En *The pop palimpsest. Intertextuality in recorded popular music*, editado por Serge Lacasse y Lori Burns, 9-60. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- Muller, Beate. "Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age: Mappin the territory". En *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*, editado por Beate Muller, 1 – 31. Rodopi, 2004.
- Peluffo Linari, Gabriel. "Club de Grabado: desde la crisis, con pesar". *Boletín del Club de Grabado de Montevideo*, nro. 21 (1984): 1.
- Razac, Olivier. *Historia política del alambre de espino*. Madrid: Melusina, 2009.
- Santacreu, María José. "Estábamos tan bien contra los milicos...". *Brecha*, 12-09-2013, s/p. <https://brecha.com.uy/estabamos-tan-bien-contra-los-milicos/>.
- Sontag, Susan. "Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity". En: *The Art of Revolution: 96 Posters from Cuba*, editado por Dugald Stermer, 196 y ss. NuevaYork: McGraw- Hill, 1970.

Reconfigurar la nación a través de la canción. Imaginarios en disputa en la Nueva Canción Chilena y el Nuevo Cancionero argentino

Ariel Mamani

Investigaciones Socio-Históricas Regionales/Universidad Nacional de Rosario

Universidad Autónoma de Entre Ríos

<https://orcid.org/0000-0002-3916-9968>

mamaniariel@yahoo.com.ar

Recibido: 24 de marzo de 2026

Aceptado: 29 de mayo de 2026

Resumen

Este artículo analiza, desde una perspectiva comparada entre Chile y Argentina, la crisis y reconfiguración de los imaginarios nacionales articulados en torno a la canción de raíz folklórica entre fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1970. Se pretende examinar la forma en que determinados paradigmas se instituyeron como representaciones legítimas de la nación a través de operaciones selectivas que jerarquizaron territorios y repertorios. Frente a estos imaginarios esencialistas, se estudian las condiciones que posibilitaron el surgimiento de la Nueva Canción Chilena y el Nuevo Cancionero argentino, movimientos vinculados a la llamada canción política. En Chile, la consolidación del imaginario huaso como matriz identitaria fue cuestionada por la Nueva Canción Chilena, que amplió el espacio sonoro nacional, incorporó sujetos subalternos y priorizó una mirada americanista. En Argentina, el



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

agotamiento del imaginario criollista abrió paso al Nuevo Cancionero, que propuso nuevos referentes simbólicos y territoriales, aunque sin consolidar una contrahegemonía cultural plena. En ambos casos, la canción política de las décadas de 1960 y 1970 constituyó un espacio privilegiado para resignificar la tradición e intervenir en la construcción de nuevos imaginarios nacionales, sin romper completamente con las matrices heredadas.

Palabras Clave: canción política, imaginario nacional, Nueva Canción Chilena, Nuevo Cancionero

Reconfiguring the Nation through Song: Struggles over National Imaginaries in the Chilean Nueva Canción and the Argentine Nuevo Cancionero

Abstract

This article examines, from a comparative perspective between Chile and Argentina, the crisis and reconfiguration of the national imaginaries articulated around folk-based song from the late 1950s to the early 1970s. It explores how certain paradigms became established as legitimate representations of the nation through selective processes that privileged particular territories and musical repertoires over others. Against these essentialist imaginaries, the article investigates the conditions that enabled the emergence of the Chilean Nueva Canción and the Argentine Nuevo Cancionero, two movements associated with the so-called political song. In Chile, the consolidation of the *huaso* imaginary as the dominant matrix of national identity was challenged by the Nueva Canción movement, which expanded the country's sonic landscape, gave visibility to subaltern social actors, and promoted a broader Latin American perspective. In Argentina, the decline of the *criollista* imaginary created space for the Nuevo Cancionero, which introduced new symbolic references and territorial imaginaries, although without fully establishing a cultural counter-hegemony. In both cases, the political song movements of the 1960s and 1970s became privileged sites for re-signifying tradition and reshaping national imaginaries, not by rejecting inherited cultural frameworks but by transforming their meanings.

Keywords: political song, national imaginaries, Chilean New Song, Argentine Nuevo Cancionero

Introducción. Imaginarios en disputa: música, nación y política

La consolidación de los Estados nacionales supuso no sólo la organización administrativa de los territorios, sino también la elaboración de un entramado de representaciones simbólicas que posibilitara reunir en un imaginario común a

sociedades profundamente heterogéneas. En ese marco, el Estado nación buscó afirmarse a partir de la subordinación y/o eliminación de aquellos particularismos que no podían ser incluidos dentro de los límites de lo *nacional*. Ello implicó un proceso de jerarquización de ciertos espacios sobre otros y, con ello, una forma de invisibilización de la diversidad espacial y social. En América Latina, este impulso homogeneizador se articuló de manera específica en cada país, en función de sus propias coyunturas políticas, sociales y geográficas, en una temporalidad que abarcó desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

En Chile, la hegemonía simbólica del Valle Central —con sus paisajes agrícolas, su cultura hacendal y la figura del huaso como alegoría del *alma nacional*— relegó a posiciones periféricas a los márgenes cordilleranos y a los integrados territorios del sur insular y el norte andino. En Argentina, por su parte, la extensión pampeana se transformó en metáfora fundacional de la identidad nacional, sostenida sobre la figura del gaucho y la naturalización de un espacio presentado como vacío, pese a haber estado históricamente habitado por poblaciones indígenas, afrodescendientes y campesinas diversas. En ambos contextos, el imaginario en torno a lo geográfico operó como un recurso ideológico central, convirtiéndose en un modo de pensar la nación a partir de presupuestos que se instituyeron como norma para todo el territorio nacional.

A partir de lo planteado por Cornelius Castoriadis, se piensa a los imaginarios sociales como instancias instituyentes, capaces de producir numerosas significaciones.¹ Ello implica asumir que los imaginarios no preexisten como entidades neutrales, sino que son simbólicamente instituidos a través de prácticas culturales concretas.

En su doble condición de manifestación artística y herramienta política y pedagógica, las manifestaciones musicales funcionaron como un dispositivo capaz de abastecer imágenes, sonidos y relatos a los proyectos nacionales en formación. La elaboración de un corpus musical considerado auténticamente *nacional* respondió a aquella lógica de homogeneización territorial y simbólica, mediante la cual se establecieron genealogías culturales y criterios de pertenencia que, con el tiempo, tendieron a olvidarse, aunque fueran el resultado de complejos procedimientos de selección y exclusión.

Este imaginario nacional, aparentemente estable, comenzó sin embargo a mostrar fisuras en los años 1940/1950, ante cierta desatención del Estado y ante la

1 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, traducción Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini (Barcelona: Tusquets Editores, 2013).

proliferación de otras voces alternativas. La aparición de artistas que ampliaron la pluralidad de manifestaciones musicales puso en cuestión los paradigmas dominantes. En Chile, la Proyección Folklórica, el neofolclor y la Nueva Canción (NCCh) representan tendencias que revelaron un mapa sonoro mucho más vasto que el legitimado hasta entonces por el tradicionalismo. En Argentina, un proceso paralelo, aunque con características propias, comenzó a manifestarse en el marco de la masificación de las músicas populares y de las tensiones entre tradición y mercado. Encaramado en una renovación estética con aires modernizadores, y retomando elementos presentes en un giro social preexistente, el movimiento del Nuevo Cancionero (NC), intentó cuestionar el imaginario previo ligado al folclore tradicional.

De esta forma, tanto el NC argentino como la NCCh, expresiones de la canción política, pueden ser comprendidos como intentos de reconfigurar la relación entre música, espacio e imaginario nacional. Sin constituir movimientos homogéneos ni exentos de contradicciones, ambas corrientes compartieron el impulso de disputar los sentidos cristalizados del imaginario tradicional, aunque sin caer en una negación absoluta, sino a través de una intervención crítica que buscó ampliar los referentes territoriales y sociales desde los cuales proyectar la nación.

El presente artículo analiza este proceso que puso en cuestión los núcleos centrales de ese imaginario nacional. Desde una perspectiva comparativa entre Chile y Argentina, se examinará cómo la música folclórica contribuyó inicialmente a la construcción de cartografías simbólicas selectivas, para posteriormente, analizar los cuestionamientos a través de la irrupción de la canción política.

Al considerar en conjunto tanto a la escena musical de raíz folclórica en Chile y en Argentina, podrá advertirse un proceso de resignificación de la tradición folclórica que derivó en una forma de canción con contenido político. El énfasis en la denuncia y lo testimonial se constituyó en un rasgo central de la identidad del novocancionismo dentro de una escena musical de proyección transnacional, en la medida en que la música de raíz folclórica fue reformulada como canción política. Este giro tensionó y amplió esos imaginarios nacionales, haciendo visibles dimensiones conflictivas, plurales y socialmente heterogéneas de ambas sociedades.

El espacio geográfico como emblema de nacionalidad

A partir de los estudios sobre el nacionalismo, la nación puede ser comprendida como un constructo con raíces históricas y culturales, como propuso Benedict

Anderson.² Ello implicó no sólo la homogeneización del espacio social y económico, sino también del espacio simbólico. Para tal fin fue necesario romper con ciertos particularismos regionales y, por lo tanto, determinar una serie de atributos identitarios en el marco de la construcción de una modernidad de carácter autóctono. Se trata, como señala Raymond Williams, de una especie de tradición selectiva, es decir, una construcción de carácter cultural y político que selecciona y organiza los elementos recordados, transmitidos y legitimados, a la vez que determina cuáles deben permanecer en los márgenes.³ En este sentido, el afianzamiento de rasgos identitarios puede ser leído como un proceso de *invención de la tradición*, donde prácticas comparativamente recientes son ungidas de un barniz antiguo e histórico con el objetivo de legitimar el orden nacional naciente.⁴ Como señala Eric Hobsbawm estas tradiciones lograron incrementar su efectividad mediante procedimientos de reiteración ritualizada, tal como se aplicó principalmente en el aparato escolar y la ritualidad cívica.⁵

De ese modo, regiones determinadas pasaron de ser simples espacios geográficos a transformarse en matrices de raíz simbólica con una carga valorativa. Aunque los diseños fueron similares, la manera en que este proceso se llevó adelante en cada uno de los países latinoamericanos estuvo en relación con la propia configuración territorial, su propia narrativa histórica y el papel asignado a los diferentes sectores sociales en la construcción del imaginario nacional.

Territorialidades selectivas y la matriz simbólica nacional

La construcción simbólica de la nación en Chile y Argentina se vio atravesada por los proyectos políticos que acompañaron la consolidación de los Estados nacionales a fines del siglo XIX y principios del XX. En ambos casos, la necesidad de integrar sociedades heterogéneas resultó en la elaboración de imaginarios de carácter

2 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 1993). El énfasis puesto en lo *imaginado* no involucra la idea de falsedad, sino la constatación de que los miembros de una comunidad se perciben integrados en una colectividad que nunca podrán conocer en su totalidad. Esta forma de abstracción no es natural, se sustenta en una serie de dispositivos materiales y simbólicos que generan la ilusión de pertenencia. Entre esos dispositivos simbólicos, la música asume un rol destacado, ya que funciona en el plano afectivo y también en clave representacional.

3 Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, traducción Guillermo David (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).

4 Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2002).

5 Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*

selectivo, con la capacidad de construir una narrativa de origen común, al tiempo que subordinaban o invisibilizaban aquellos particularismos que no podían ser incorporados dentro de los límites de lo *nacional*.

En el caso argentino, este proceso se articuló en torno a la idea de una nación preexistente, cuyo epicentro simbólico se ubicó en la llanura pampeana y en la figura del gaucho que como emblema articuló la narrativa de origen.⁶ La llanura pampeana, con su aparente simplicidad y extensión, se transformó en alegoría eficaz para narrar un origen común. Como ha investigado Adolfo Prieto, el criollismo configuró una matriz discursiva elaborada desde el campo intelectual, que seleccionó, organizó y resignificó ciertos elementos del mundo rural idealizando la imagen del gaucho como insignia de una identidad en construcción.⁷ Esta elección no respondía cabalmente a una fidelidad histórica, sino más bien a la necesidad de elaborar un sujeto en clave nacional lo suficientemente flexible como para lograr la inclusión de los migrantes recién llegados, pero a la vez que estableciera diferencias con estos grupos para reafirmar una continuidad imaginada.⁸

En Chile, una operación simbólica similar se apoyó en la elección del Valle Central como núcleo identitario de la nación. La centralización política tempranamente afianzada desde la década de 1830 permitió proyectar sobre ese espacio una imagen de armonía social y continuidad histórica, en la que la cultura hacendal y la figura del huaso patronal adquirieron un lugar privilegiado.

Durante todo el siglo XIX –remarca Simon Collier– Chile siguió siendo un territorio de grandes haciendas, la propiedad de las cuales confería status social, influencia política (si era deseada) y unos ingresos holgados [...].⁹

Esta configuración material permitió fijar simbólicamente al fundo como modelo idealizado del orden social y como alegoría de la nación. Como sostiene

6 Casas, Matías Emiliano *La tradición en disputa. Iglesia, Fuerzas Armadas y educadores en la invención de una "Argentina gaucha", 1930-1965*, (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2018); Adamovsky, Ezequiel *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, (Buenos Aires: siglo XXI, 2019).

7 Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988).

8 Ezequiel Adamovsky, "La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del *ethnos* argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940)", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»* 41 (diciembre de 2014): 50-92.

9 Simon Collier, *Ideas y política de la independencia chilena* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967), 250.

Bárbara Silva, la historiografía decimonónica situó el origen de la nación en la Patria Vieja:

Desde el siglo XIX, la incipiente historiografía nacional sitúa el origen de la nación en la Patria Vieja. [...] que, por ser el origen, luego adquirirá características míticas, en función de elaborar una memoria colectiva que dé un cierto sustento a esta identidad nacional.¹⁰

Esta elaboración mítica relativizó en gran medida el carácter conflictivo de un proceso cargado de contradicciones y pugnas, que son partes constitutivas del mismo.

En ambos contextos, tanto argentino como chileno, el espacio dejó de operar como un dato natural para convertirse en una construcción simbólica, que luego los estudios académicos del folclore contribuyeron activamente a difundir y naturalizar. De este modo, esos espacios seleccionados dejaron de ser únicamente regiones geográficas para convertirse en matriz discursiva desde la cual articular imaginarios sobre la tradición, la autenticidad y el origen nacional.

Sin embargo, estos imaginarios no se impusieron de manera excluyente ni agotaron las representaciones posibles de la nación. En el caso argentino, el criollismo pampeano cohabitó, no sin tensiones, con representaciones que ampliaron el mapa simbólico hacia otras regiones. Las provincias del Noroeste argentino (Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca e incluso Santiago del Estero o La Rioja), configuraban una especie de Argentina telúrica, cuyas características se vinculaban tanto a la supervivencia de tradiciones de carácter hispano-colonial como a una profundidad que se enlazaba con el pasado incaico y la cultura andina en general.¹¹

Por su parte, la extensión geográfica de Chile le otorga una diversidad geográfica importantísima, aunque casi en constante transformación.¹² Pretender aprehender toda esa complejidad que encierra dicha extensión a partir de un paradigma

10 Bárbara Silva, *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2008), 9.

11 Como ha demostrado Oscar Chamosa, estas operaciones simbólicas, tanto desde el criollismo pampeano como desde la exploración etnográfica, no se sucedieron de forma lineal, sino que cohabitaron y se fueron yuxtaponiendo, configurando distintos pliegues y registros según las coyunturas políticas, culturales e institucionales de Argentina. En buena medida esta configuración cultural que conjugaba la centralidad del área pampeana con la profundidad histórica del noroeste, reflejaba la articulación del pacto interregional oligárquico que en materia política había consolidado el roquismo. Oscar Chamosa, *Breve historia del folclore argentino: 1920-1970. Identidad, política y nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2012.)

12 La ocupación del sur (Araucanía) fue un largo proceso que se desplegó durante la segunda mitad del siglo XIX, mientras que la Guerra del Pacífico redefinió los espacios fronterizos del norte estableciendo los límites definitivos recién en 1929.

centralista provocó la exclusión efectiva de regiones enteras, con su diversidad y particularismo. Una crítica al centralismo cultural comenzó a articularse desde distintos frentes intelectuales. En este sentido, ya en la década de 1940, Mariano Latorre cuestionó la idea de una identidad nacional homogénea en *Chile, país de rincones*, enfatizando la diversidad geográfica y humana del país, pero desde una matriz determinista:

Se caracteriza Chile por la diversidad de sus climas y por el enredo tectónico de su geología [...] Pluralidad de rincones y pluralidad de almas en cada rincón. La multiplicidad es el carácter del paisaje chileno. Y múltiple es, también, la psicología de su poblador, pero paisajes y hombres son uno en su pluralidad.¹³

En el mismo sentido, Latorre imputó al centralismo santiaguino y a José Victorino Lastarria¹⁴ la elaboración de una identidad artificialmente homogénea:

Una modalidad posterior, a todas luces falsa, incubada en Santiago, pretende uniformar al chileno, desconociendo sus verdaderos caracteres de la raza [...]. Santiago unificó artificialmente a Chile. Como si el norte, el centro y el sur fuesen iguales, trató de nivelarlos por medio de una política uniformadora.¹⁵

En cambio, en Argentina la reivindicación del Noroeste como arcano de la nación permitió ofrecer una imagen complementaria a la llanura pampeana: si esta representaba la épica del gaucho errante en una vastedad en construcción, el Noroeste aportaba una densidad temporal asociada a un pasado ancestral y originario.

Ambas imágenes, la pampa centáurica del gaucho o el noroeste mestizo, lejos de ser antagónicas, funcionaron de manera complementaria dentro de un esquema selectivo que otorgó estatuto de emblema a ciertas regiones mientras relegó a otras a posiciones subalternas. El Litoral y Cuyo, regiones importantes en el marco de la producción e históricamente significativas, raramente fueron elevadas a símbolo nacional y permanecieron como exponente solo en clave regional pese a su riqueza cultural. Por su parte, los espacios integrados más tardíamente al territorio a partir del avance sobre las naciones indígenas, como el caso de la Patagonia y el Nordeste,

13 Mariano Latorre, *Chile, país de rincones* (Santiago: Editorial Universitaria, 2000 [1947]), 21

14 José Victorino Lastarria fue un político, escritor y jurista chileno. Integrante de la Generación de 1842, impulsó las ideas liberales en Chile.

15 Latorre, *Chile, país de rincones*, 22.

permanecieron asociados a la idea de frontera, sin centralidad simbólica. De manera comparable, en Chile amplios sectores sociales y territoriales quedaron representados de forma marginal dentro del imaginario nacional como sujetos subalternos de una narración producida desde el centro.

Jerarquización del espacio en clave musical

La música de raíz folclórica alcanzó una relevancia específica como práctica cultural privilegiada en la elaboración y circulación de los imaginarios aquí mencionados. Este repertorio musical se convirtió en un dispositivo esencial para la producción de sentidos sobre el imaginario de la nación a partir de su incorporación en circuitos masivos de difusión y como parte de los rituales pedagógicos.

A partir de la década de 1930 la jerarquización territorial que participó de la construcción de los imaginarios nacionales pudo consolidarse con el auxilio de la expansión de la industria discográfica, la fotografía, el cine y la radiofonía. Estos dispositivos constituyeron elementos decisivos para la consolidación de una imagen de carácter *nacional*, operando como agenciamientos activos de la organización simbólica, replicando aquellas construcciones del imaginario territorial.

En el caso argentino, este proceso pudo traducirse a partir de la elevación de un repertorio musical que se vinculó a las regiones pampeana y noroeste del país, mientras que en Chile la tonada y la cueca, consolidaron la preeminencia del Valle Central como espacio representativo nacional. Como ha señalado Marina Cañardo, la industria discográfica intervino de forma activa en la selección, adaptación y estandarización de la imagen sonora de lo nacional, organizada de manera jerarquizada y sin reflejar la diversidad existente.¹⁶

En este contexto, las músicas folclóricas fueron adaptadas a los formatos de la canción popular moderna, lo que implicó transformaciones formales y estilísticas significativas. Ello fue clave para comprender la eficacia simbólica que alcanzaron las manifestaciones musicales de raíz folclórica como lenguaje de alcance nacional.¹⁷

16 Marina Cañardo, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017).

17 Sin embargo, reducir estas operaciones a una dimensión exclusivamente política, mediática o académica resultaría insuficiente. Como advierte Matías Emiliano Casas para el caso argentino, los espacios representados en las prácticas folclóricas no sólo operan como construcciones ideológicas, sino también como territorialidades afectivas, cargadas de emociones, memorias y experiencias sociales que permiten comprender la perdurabilidad de estos imaginarios en el tiempo. Matías Emiliano Casas, *Entre la tradición y la modernidad. El folklore, la nación y la política en la Argentina, 1930-1960* (Buenos Aires: Prometeo, 2010).

La estilización de la tonada y la cueca en Chile, músicas originarias de la zona central, permitió que estas manifestaciones musicales dejaran de ser consideradas como expresiones regionales para convertirse en paradigmas sonoros pretendidamente nacionales, encontrando en el mundo rural esa continuidad con el pasado siempre necesaria para la construcción de la nación.¹⁸ La ruralidad del Valle Central fue elevada así a esencia de la chilenidad, estableciendo una continuidad simbólica con un pasado idealizado y con una concepción armónica del orden social. Este anclaje en un imaginario criollista de carácter hacendal decantó en una figura alegórica específica, el *huaso pije*. Como señala Ignacio Ramos, este tipo de huaso patronal, propietario y paternalista, implicaba la invisibilización del subalterno rural (peón o inquilino) y su desplazamiento simbólico frente a otras figuras populares, tanto del ámbito urbano como rural.¹⁹

Estos dispositivos simbólicos se consolidaron a través de la proliferación de conjuntos típicos o de huasos, integrados mayoritariamente por jóvenes universitarios provenientes del ámbito rural pero trasladados a la ciudad.²⁰ Si bien estas manifestaciones fueron legitimadas como folclore, se trató de músicas urbanas, mediatizadas y estilizadas.²¹

Desde la década de 1930, la difusión masiva de este tipo de repertorio a través de agrupaciones como Los Cuatro Huasos, Los Quincheros o Los Provincianos contribuyó a la urbanización del folclore y a la fijación de una imagen compartida. Este costumbrismo evocativo presentó un tiempo y un espacio prístino que funcionaron como una condensación alegórica de la nación, ocultando la diversidad geográfica y social del país. Como sostiene Juan Pablo González, “desde la cultura huasa entonces, se impuso una imagen arquetípica de Chile, desarrollándose una música popular urbana que evocaba el paisaje huaso como emblema de chilenidad, paraíso perdido, y lugar de origen”.²²

Las expresiones culturales nortinas, los cánticos de origen mapuche, la música insular o los cantos campesinos del sur no desaparecieron, pero fueron clasificados

18 Para Tomás Cornejo y Ana Ledesma la consolidación de la identidad musical nacional se hizo en detrimento de la circulación de repertorios cosmopolitas. Tomás Cornejo y Ana Ledesma, “La playlist del Chile del centenario: ritmos cosmopolitas en el horizonte nacional”, en *Aires de la tierra. Imaginarios sonoros de la Nación en América Latina*, eds. Gérard Borrás y Julio Mendivil (Madrid: Sílex Ultramar, 2022), 31-51.

19 Ignacio Ramos Rodillo, “Música típica, folclore de proyección y Nueva Canción Chilena: versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile (décadas de 1920 a 1973)”, *Neuma* 2 (2011): 108-133.

20 Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (Santiago-La Habana: Ediciones de la Universidad Católica de Chile-Casa de las Américas, 2004).

21 Rodrigo Torres, “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena,” *Revista Musical Chilena* 58, nro. 201(2004), 54.

22 Juan Pablo González, “Llamando al otro: construcción de la música popular chilena”, *Resonancias* 1(1997): 61.

como periféricas, sin capacidad para ser elevados a categoría de *lo chileno*. La pedagogía escolar contribuyó a instituir ciertas prácticas, como la fiesta huasa, los atuendos tradicionales y repertorios canonizados, como expresiones privilegiadas de la chilenidad, legitimándolas en el espacio educativo a expensas de otras variantes.²³

De manera análoga, el folclore tradicional argentino no funcionó sólo como expresión musical, sino como una forma de pedagogía nacional, capaz de producir consenso. De ese modo, las manifestaciones de carácter folclórico fueron incorporadas a rituales escolares y actos oficiales, donde la imagen del gaucho pasó a formar parte de la liturgia cívica, fijando a la ruralidad como emblema nacional.²⁴

Un repertorio musical ligado a la imagen criollista y con un fuerte arraigo en el imaginario nortño operó como elemento estabilizador, integrando la diversidad de forma jerarquizada. Claudio Díaz ha conceptualizado este ordenamiento bajo la noción de Paradigma Clásico del folclore, entendido como un dispositivo cultural que consiguió establecer una representación legítima de la identidad nacional.²⁵ Este paradigma funcionó, a partir de la década de 1920, como una forma de hegemonía simbólica y reflejaba una imagen vinculada al tradicionalismo donde un pasado idealizado y cargado de valores servía de elemento unificador de las diversidades regionales, tratando de construir una postal homogénea del territorio argentino. No obstante, a pesar de la centralidad del imaginario pampeano-nortño, existió por parte del Paradigma Clásico una clara vocación nacionalizadora del repertorio. En definitiva, se intentaba amalgamar a la nación, haciéndolo parte del gran mosaico de otras regiones y culturas, todas válidas en principio, aunque como se viene señalando aquí, claramente jerarquizadas en la práctica.

La nación aparece entonces como una comunidad afectiva que funcionaba cohesionada por una experiencia de carácter estético y la pertenencia simbólica que ello generaba, sin que se hiciera presente la conflictividad explícita. Ello tiende a atenuar el potencial disruptivo del espacio, al inscribir el conflicto social en una temporalidad larga y naturalizada.²⁶ Si bien en muchas canciones el sufrimiento social está de algún modo presente, se inscribe en una concepción del mundo donde

23 Karen Donoso, *Creando el alma nacional. Extensión cultural, propaganda estatal e investigación en torno al folclore chileno (1910-1948)* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2025).

24 Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian, *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960* (Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003).

25 Claudio Díaz, *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009).

26 Díaz, *Variaciones sobre el "ser nacional"*.

la injusticia aparece como experiencia persistente, casi estructural, más que como resultado de un conflicto político históricamente localizado. El imaginario instituye aquí una verdad ligada a la tierra antes que a la denuncia social explícita. En este sentido, la tradición selectiva privilegiaba otros aspectos como la continuidad de tipo cultural o los saberes populares vinculados a la experiencia sensible del territorio.

El giro social yupanquiano: de la raíz folclórica a la canción política

Quizás sea Atahualpa Yupanqui la figura que haya logrado captar a cabalidad esta convivencia entre el imaginario de la extensión pampeana y los cerros y quebradas del noroeste. Nacido en Pergamino, provincia de Buenos Aires, en la zona núcleo del espacio pampeano, Yupanqui se nutrió de elementos propios del criollismo en su contacto con trabajadores rurales. Trasladada su familia a Tucumán, también supo asimilar los elementos esenciales de la cultura mestiza del noroeste. El nomadismo de su juventud, lo indujo a profundizar más en ese noroeste de innegables lazos con el mundo andino, lo que estimuló a Héctor Roberto Chavero, tal su nombre real, a adoptar el seudónimo artístico de Atahualpa Yupanqui, en un claro gesto político en clave indigenista.²⁷

En definitiva, este artista que resultó ser emblema del Paradigma Clásico lograba sintetizar ese imaginario dual de la música de raíz folclórica argentina, al reunir en su persona elementos de ambas regiones. Atahualpa Yupanqui lograba en esa síntesis un repertorio constituido tanto por milongas y estilos de la órbita pampeana, como de zambas y chacareras del noroeste, e incluso piezas de carácter andino.²⁸

Pero si Atahualpa Yupanqui representaba una síntesis de elementos que podían pensarse como la condensación perfecta del imaginario nacional dentro del Paradigma Clásico, la impronta política que le imprimió a los textos de sus composiciones lo posicionó como una excepción en el panorama complaciente del paisajismo folclórico.²⁹ Como sostiene Fabiola Orquera:

27 Sergio Pujol, *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui* (Buenos Aires: Emecé, 2008).

28 Un caso muy similar al de Yupanqui, aunque con menos trascendencia, fue el de Buenaventura Luna. Como señala Ezequiel Adamovsky, Luna optó por ampliar lo que se entendía por gaucho de un modo que la noción pudiera abarcar a los sectores populares por fuera del núcleo pampeano. Adamovsky, *El gaucho indómito*.

29 Carlos Molinero, *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975* (Rosario: Editorial Ross, 2011).

[...] una de las grandes rupturas que provoca la emergencia del discurso *yupanquiano*, imbuido por Rojas, es la percepción de otras identidades. Al recrear sus impresiones de Tucumán el folklorista propone otro modelo identitario, mucho más humilde, en el que el hombre desprovisto de caballo es equiparado a mera fuerza de trabajo.³⁰

Ello desembocó en un equilibrio entre un compromiso político en pos del cambio social y un tradicionalismo conservador en materia estética, algo que puede incluso vincularse de alguna forma con aspectos del realismo socialista. Sus años de militancia comunista (1945-1953) parecieron inclinar la balanza hacia la canción política, aunque su posterior derrotero ideológico lo alejó de la izquierda, a la vez que sus posturas artísticas se volvieron cada vez más reaccionarias ante los embates de las tendencias modernizadoras en la música folclórica.³¹

Esta tensión no sólo se manifiesta en el plano ideológico y estético, sino también en la forma en que Atahualpa Yupanqui construyó públicamente su figura. En definitiva, Yupanqui elaboró un dispositivo de enunciación que lo relacionaba con la ruralidad y el ámbito criollo, independientemente de su cotidianeidad con rasgos cosmopolitas e ideológicamente zigzagueante. En términos de Philip Auslander, esta operación puede ser pensada como la construcción de una *musical persona*, es decir una identidad performativa que no remite de forma directa a los rasgos biográficos reales del artista, sino a una posición simbólica sostenida a través del repertorio, la performance y los modos de intervención pública.³²

Crisis del paradigma esencialista

Los procesos descriptos para Argentina y Chile permiten observar que la elaboración de un imaginario nacional sostenido en la música de raíz folclórica no fue el resultado de una cristalización espontánea ni homogénea, sino de una serie de operaciones selectivas que articularon Estado, industria cultural, dispositivos pedagógicos y discursos intelectuales. Esta hegemonía simbólica y territorial, aunque

30 Fabiola Orquera, "Folklore azucarero tucumano: crítica social y épica popular," *Estudios del ISHIR* 10, nro. 28 (2020): 5.

31 Molinero, *Militancia de la Canción*; Orquera, "Folklore azucarero tucumano,".

32 Philip Auslander, *In Concert: Performing Musical Persona*, 2nd ed. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021). Su potencia está situada justamente en esa construcción de una *musical persona* asociada al criollismo, no como descripción real sino como una posición simbólica. Desde esta perspectiva, lo eficaz en Yupanqui es el grado de verosimilitud alcanzado, la cual no radica en la autenticidad real de esa construcción, sino en la coherencia performativa que lo habilita como voz legítima de la tradición.

eficaz, comenzó a mostrar su debilidad a medida que se intensificaban las transformaciones sociales del siglo XX.

Argentina: hegemonía folclórica, crisis de consenso y reconfiguración del imaginario nacional

La ruptura del paradigma folclórico esencialista en Argentina, al igual que veremos en el caso chileno, no puede ser entendida como un quiebre súbito. Se trató, más bien, del resultado de una crisis gradual de la hegemonía cultural que, como observamos, había organizado los sentidos dominantes. Se trata de un proceso donde el consenso que sostenía una imagen unificada y naturalizada de la nación comenzó a erosionarse ante transformaciones sociales que el tradicionalismo ya no lograba absorber ni traducir eficazmente.

A partir de mediados del siglo XX, el consenso entró en crisis, ya que los lenguajes tradicionales dejaron de resultar suficientes para organizar nuevas experiencias sociales derivadas de la industrialización, las migraciones internas y la expansión de la cultura urbana. El proyecto musical de carácter modernizador que emergió de esa crisis implicó un intento de reconfigurar aspectos esenciales de la escena musical de raíz folclórica, ampliando sus recursos expresivos y revisando parcialmente sus anclajes simbólicos. En este contexto, comenzó a cobrar relevancia un conjunto de músicos que contribuyó a ampliar el repertorio y los sentidos del folclore, aunque lo hicieron dentro de alguno de los parámetros de legitimidad heredada.

La tendencia renovadora introdujo una estética novedosa, sin romper del todo con el Paradigma Clásico, en una maniobra que posibilitaba combinar el componente regional, típico de la música de raíz folclórica, con elementos y prácticas transnacionales. Este movimiento, que aquí denominaré en forma genérica Renovación Folclórica, se desarrolló al amparo de un complejo clima político y cultural, producto de la caída del peronismo a fines de la década de 1950.

La Renovación Folclórica desplegó un proceso de sofisticación musical orientado a tender puentes con los modelos estéticos predominantes en las clases medias urbanas, históricamente vinculadas a otras escenas musicales como el tango, el jazz y la música académica.³³ Estos sectores urbanos se encontraban, para mediados del siglo XX

³³ Claudio Díaz llama a este proceso “universalización del folklore”. Si bien se comparten con Díaz los lineamientos generales de la caracterización de este proceso renovador, aquí se utiliza la categoría de Renovación Folclórica entendiendo que la idea de universalización puede resultar equívoca. Díaz, *Variaciones sobre el “ser nacional”*.

relativamente distanciados del ideal tradicionalista asociado a lo rural, pero encontraron en las propuestas encarnadas por la renovación (mayor elaboración en los arreglos y una performance muy cuidada que privilegiaba la escucha por sobre la danza o el mero entretenimiento) un nuevo vínculo con la música de raíz folclórica. Artistas insertos en este proceso de renovación, como Ariel Ramírez, Eduardo Falú o Carlos Di Fulvio, contaban con un sólido linaje ligado a la tradición, dado que habían sido partícipes activos del Paradigma Clásico del folclore o se habían formado a su amparo.

En el marco de esta apuesta renovadora, adquirió especial relevancia la incorporación de elementos provenientes de tradiciones musicales ajenas al folclore, orientada a la construcción de una estética y un sonido actualizados de la mano del significativo respaldo e impulso de la industria discográfica. La aparición de grupos vocales con arreglo complejos y sofisticadas armonizaciones con influencias del doo wop, como Los Andariegos, Los Trovadores del Norte o Los Huanca Huá abrieron un espacio desde el cual canalizar aspiraciones de refinamiento estético en clave nacional, aunque con vínculos con la escena transnacional.

El *boom* del folclore de fines de la década de 1950 y principios de 1960 intensificó este proceso, ya que esta masificación del folclore provocó expansión a límites antes insospechados, al atravesar a las diferentes tendencias de la música folclórica argentina, tanto renovadores como representantes del Paradigma Clásico.³⁴ Es posible entender a esta etapa como un espacio de disputa y negociación constante entre diferentes direcciones de sentido.

Proyección folclórica: ampliando el mapa de Chile

La hegemonía del imaginario esencialista en Chile, amparada en la centralidad simbólica del Valle Central y en la figura del huaso como emblema de la chilenidad, comenzó a mostrar signos de agotamiento también a mediados del siglo XX. Este proceso, en un principio, no se manifestó como una ruptura intempestiva, sino como una serie de desplazamientos graduales que afectaron a las formas de mediación cultural y a los sentidos atribuidos a la identidad nacional.

Un primer indicio de esta transformación puede advertirse a partir de la acción de lo que más tarde se denominó proyección folclórica.³⁵ Desde la década de 1930

34 Chamosa, *Breve historia del folclore argentino*; Ariel Mamani, "La Misa Criolla de Ariel Ramírez. Renovación folklórica argentina y flujos culturales transnacionales en los años '60," *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (2022): 17-38.

35 Se utiliza la categoría Proyección Folclórica para referenciar a la acción de aquellos conjuntos musicales cuyas interpretaciones, de carácter estilizado, se basaban en las tareas de recopilación

comenzó a desarrollarse en Chile la actividad sistemática de una serie investigadores, recopiladores e intérpretes que tensionaron el paradigma centralizador imperante. Figuras como Carlos Lavín, Carlos Isamitt y especialmente Pablo Garrido fueron recuperando manifestaciones musicales indígenas, tanto mapuches como atacameñas.³⁶ Entre las acciones orientadas a fomentar la música considerada nacional, un hito importante fue la edición de la serie de discos *Aires tradicionales y folclóricos de Chile*. Esta iniciativa, como señala da Costa García, no sólo implicó la selección de repertorios, sino fundamentalmente la construcción de un corpus representativo de la nación.³⁷ Sin embargo, como apunta la autora, dicha selección, aunque justificada como referencia histórica de las manifestaciones sonoras populares chilenas, se encontraba integrada “[...] esencialmente por los ritmos de la región central del país, concebida como el área más representativa de la identidad chilena”.³⁸ Por lo tanto, a pesar del intento, este trabajo evidenció que el repertorio canonizado resultaba incapaz de dar cuenta de la diversidad geográfica y cultural de Chile.

En este contexto, fue importante la tarea realizada por Margot Loyola. Como ha señalado Karen Donoso, Loyola compartió espacios con importantes figuras de la escena de la música típica. No obstante, la imagen que mayor proyección ha alcanzado en la memoria pública es la de investigadora del folclore musical chileno y de las músicas de los pueblos originarios, incluyendo sus trabajos pioneros sobre las culturas rapanui, mapuche y aymara.³⁹ En los cursos veraniegos dentro de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, Loyola formó a un entusiasta grupo de discípulos que luego conformaron agrupaciones relevantes dentro del ámbito de la proyección folclórica como Cuncumén y Millaray, conjuntos que a su vez serán semillero de artistas vinculados a la NCCh, como Víctor Jara, Rolando Alarcón o Héctor Pavez.

La acción de los pioneros como Lavín, Isamitt y Garrido, más la tarea de Loyola y sus discípulos, permitió documentar muchas manifestaciones musicales y coreográficas

desarrolladas en el ámbito de la investigación folclórica. En relación a esta categoría es esencial realizar una aclaración sustancial para no confundir con aquellas tendencias dentro de la escena de la música folclórica argentina que, si bien comparten la denominación, refieren a contextos y modalidades totalmente diferentes.

36 Donoso, *Creando el alma nacional*.

37 Tânia da Costa García, “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60,” *Revista Musical Chilena* 63, no. 212 (2009): 11–30.

38 da Costa García, “Canción popular, nacionalismo, consumo y política,”.

39 Karen Donoso, “Margot Loyola: folclor, política y canción social,” en *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. Simón Palominos e Ignacio Ramos Rodillo (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2018).

poco conocidas, a la vez que pusieron en evidencia una diversidad que la industria cultural ignoraba y que la institucionalidad no lograba incorporar, desnudando que la nación era considerablemente más compleja que su imaginario oficial.⁴⁰

De manera casi paralela, la folclorista Violeta Parra desarrolló también un intenso trabajo de recopilación a través de un trabajo de campo en diversas regiones del país. Pero si Loyola había ampliado el repertorio, y así su carga simbólica, Parra lo tornó político de forma más explícita, generando un cambio decisivo en la forma de concebir la práctica folclórica. Su trabajo de recopilación, interpretación y composición puso de manifiesto que la tradición popular no constituía un conjunto inerte, sino un ámbito vivo donde podían expresarse de forma muy contundente las desigualdades estructurales de la sociedad chilena. A partir de las recopilaciones y luego con sus creaciones, el canto campesino, el paisaje rural, la insularidad y las experiencias obreras dejaron de funcionar como elementos pintorescos o descriptivos, para dotarlas de centralidad y así retratar la precariedad y el despojo. La crítica social que se puede encontrar en algunas de sus composiciones era explícita, sin llegar a transformarse en panfletaria (“Según el favor del viento”, “Arriba quemando el sol”, “Qué dirá el santo padre”, “Arauco tiene una pena”) De esa manera la tradición dejaba de ser mero objeto de contemplación para ser convertida en una herramienta expresiva capaz de vehiculizar conflictos.

En este sentido, el legado de Parra consistió precisamente en ampliar las influencias de la canción chilena, incorporando prácticas musicales del pasado y de otras zonas geográficas, “[...] aunque siempre dentro de una drástica economía de recursos”.⁴¹ Esta actitud inaugural se expresó también en su oposición a la postura excesivamente artificial de muchos cultores de la *música típica*, tendencia dominante del período. Como señala Rodrigo Torres, en Violeta Parra “[...] la reivindicación de una autenticidad oculta será la antinomia de una estética de la simulación y de lo ‘lindo’”.⁴²

Si bien esa alteridad recuperada tanto en Loyola como en Parra ya había sido evocada por el costumbrismo literario de las décadas de 1920 y 1930, dicha imagen no logró cristalizarse de modo tal que pusiera en cuestión el modelo hegemónico, dado que —como sostiene González— la literatura carece de la dimensión performativa propia de la música.⁴³

40 Donoso, “Margot Loyola,”.

41 Juan Pablo González, “Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena,” *Todavía. Pensamiento y cultura en América Latina*, nro. 14 (2006): 49–52.

42 Torres, “Cantar la diferencia”, 66.

43 González, “Llamando al otro”.

La ampliación del espacio simbólico y la visibilización de sectores subalternos no siempre tuvo, sin embargo, un carácter reivindicatorio. Durante las décadas de 1940 y 1950, diversos músicos mapuche o aimara participaron en espectáculos de variedades en las principales ciudades chilenas, muchas veces desde una mirada cargada de exotismo.

No obstante, al incorporar músicas del norte andino, del mundo campesino del sur y de otras zonas periféricas, la Proyección Folclórica posibilitó una ampliación del espacio simbólico nacional al erosionar la pretensión totalizadora del paradigma huaso-centrista. Sin embargo, este desplazamiento operó aún dentro de un marco relativamente integrador a partir de la idea de “álbum”, en el que las diferencias regionales podían ser sumadas al imaginario nacional sin cuestionar de manera frontal sus fundamentos ideológicos.

Neofolclor: canción sin política

Fue a partir de la irrupción del neofolclor que el impulso renovador de la proyección tuvo continuidad y se profundizó. La reinserción de géneros recolectados por la proyección folclórica abrió la posibilidad de disputas por la dirección de sentido dentro de la música popular chilena.

[...] la recolección y proyección folklórica, desarrollada con fuerza en el país en los años cincuenta [...], ya había permitido difundir masivamente géneros, bailes, repertorio y costumbres tanto vigentes como extinguidas de las diversas etnias y regiones del país, ampliando el conocimiento e interés del público y los músicos chilenos por sus propias tradiciones.⁴⁴

En este sentido, el neofolclor puede ser comprendido como una etapa de transición estética, en la cual la incorporación de arreglos vocales complejos, armonías provenientes de las músicas populares urbanas, una mayor estilización formal y performática, sumado a una ampliación en las temáticas abordadas en la letra, permitió renovar el lenguaje de raíz folclórica y ampliar su llegada a públicos tanto urbanos como juveniles. Esto resultaba esencial, habida cuenta de que las fórmulas compositivas y performáticas de la música de raíz folclórica, aquello que se dio en llamar *el folclore de tarjeta postal* poco representaba a los sectores urbanos y mucho menos a la juventud.

44 Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* (Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009), 338.

[...] conjuntos como Los Cuatro Huasos o sus herederos, Los Huasos Quincheros – apunta Osvaldo Rodríguez– [...] tampoco decían mucho a los jóvenes, con sus chinas vestidas de sirvientas y sus huasos disfrazados de hacendados, cantándole a los ‘arroyitos perfumados’ o a la ‘lenta carreta y sus bueyes’⁴⁵

El neofolclor fue impulsado por Camilo Fernández, un reconocido productor discográfico que alentó a un grupo de jóvenes intérpretes a reproducir procedimientos técnicos que conferían singularidad a las nuevas propuestas vocales dentro de la música de raíz folclórica argentina, como por ejemplo Los Trovadores y Los Huanca Huá.⁴⁶

En este marco, los arreglos vocales del neofolclor chileno se distanciaron de forma decisiva de la estética de los conjuntos tradicionales a través de una nueva paleta de recursos expresivos, marcando una ruptura musical con el esquema tradicionalista. De manera que el neofolclor como tendencia musical se diferenció tanto de la música típica como de la proyección folclórica, más allá de que poseían puntos de contacto. Su propuesta alternativa no sólo contenía innovaciones de carácter estético, sino que incluía la posibilidad de visibilizar espacios geográficos escasamente transitados por la música típica, generando imaginarios más complejos y diversos.

En 1964, el conjunto vocal Los Cuatro Cuartos, formación pionera del movimiento neofolclórico, editó su primer LP. Esta emblemática agrupación de voces masculinas representó en buena medida la forma arquetípica que adquirió el movimiento, con cuidados arreglos vocales y una performance que se alejaba completamente de las formas tradicionales, actuando de traje o smoking, abandonando así cualquier referencia en la vestimenta a la cultura rural. En ese primer trabajo discográfico, podemos observar una ampliación de los géneros musicales de raíz folclórica que son incorporados en el repertorio. El disco incluía “Bandido” de Patricio Manns, junto a piezas nortinas como “El Manco Amengual” y “La Batalla de la Concepción”, ambos cachimbos compuestos por Guillermo Bascuñán. Asimismo, el trabajo discográfico incluía el trote “San Pedro trotó cien años” y el cachimbo “Negro Cachimbo”, ambas composiciones de Rolando Alarcón y la pieza “Mulas”, del compositor nortino Sofanor Tobar. Ello evidenciaba un cambio fundamental ya que la agrupación, más allá de las innovaciones musicales, se

45 Osvaldo Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo* (La Habana: Casa de las Américas, 1986), 60.

46 González, Olshen y Rolle, *Historia social de la música popular en Chile*.

referenciaba con la música de raíz folclórica, pero priorizando la música nortina, expresión que había sido siempre menospreciada. Esta recuperación de espacios periféricos respondía a una lógica que continuaba en cierta forma a la tarea realizada desde la proyección folclórica al tomar ritmos que no se vinculaban exclusivamente con el Valle Central.

Entre Mar y cordillera, de 1965, primer LP del cantautor Patricio Manns se inscribe en esa tendencia, incorporando composiciones que referencian al norte ("Un cuarto de Tocopilla / Mataron a mi morena"), pero también al sur insular ("Sirilla de la Candelaria") e incluso al lejano archipiélago de Rapa Nui ("Vai peti nehe nehe"). En todo caso, hay un elemento presente en el disco que evidencia con mayor potencia todavía esta tendencia de cambio. En "Arriba en la cordillera", canción principal del LP que logró una inédita repercusión mediática, Manns recupera el espacio cordillerano, aparentemente tan familiar, pero a la vez desconocido: "¿Qué sabes de cordilleras // si tú naciste tan lejos? // Hay que conocer la piedra // que corona el ventisquero, // hay que recorrer callando // los atajos del silencio".⁴⁷ Se retoma a la cordillera, recurso muy presente en el imaginario nacional chileno, pero no como telón de fondo del mundo hacendal, sino como territorio indómito y conflictivo.

Ello permitía observar que en las temáticas seleccionadas por algunos artistas del neofolclor asomaba un elemento de mayor profundidad donde se rescataba parcialmente a figuras que no participaban de ese idílico mundo patronal que ensalzaba el tradicionalismo de la música típica. Es el caso del arriero, del forastero, del andariego, es decir quienes no encontraron amparo en el fundo, pero tampoco se asentaron dentro de los límites de las zonas urbanas. Pueden señalarse piezas como "Bandido" o "El andariego", canciones tempranas de Manns, donde se aborda estas figuras que en buena medida desestabilizan el imaginario tradicional de habitante apegado a la tierra. "Bandido", compuesta a fines de la década de 1950, fue incluida en el primer LP de los Cuatro Cuartos en 1964, como se mencionó anteriormente. Al año siguiente la grabó el propio Manns en su primer LP. Se puede vincular al protagonista de la canción con la figura del bandido social, aventurero, que siempre está de paso o que es perseguido: "Un corbo de acero blanco // me cuelga al flanco, // el rifle alerta, // cansado el tranco, llevando penas // y donde vaya con la cadena // de este destino sobre mi manco // se irá el dolor".⁴⁸

47 Patricio Manns, *Entre mar y cordillera*, LP vinilo, Demon, 1966, Lado A, surco 1.

48 Manns, *Entre mar y cordillera*, Lado B, surco 2.

También es posible mencionar, en la misma senda reivindicatoria, “El ovejero”, “Cuando rompa el alba” y “El solitario”, obras de Guillermo “Willy” Bascuñán, miembro de Los Cuatro Cuartos. Tanto Manns como Bascuñán dotaron a muchas de sus creaciones de elementos que se vinculan al costumbrismo, pero a la vez se apartaron del tradicionalismo incorporando a un *Otro* extraño a los públicos urbanos. González señala:

En las canciones de Manns, el paisaje amable y cercano de la canción tradicional chilena se hace agreste y remoto. [...] ya no cabalga el dueño o capataz de la tierra sino el afuerino, el que está siempre de paso. Este hombre no expresa el sentido de pertenencia característico de la canción tradicional chilena, pues renuncia al amor, no engendra familia ni crea hogar.⁴⁹

Ello configura la diferencia más importante entre la propuesta de visibilización de ese *Otro* planteada por Manns, en relación de la mirada de Bascuñán y otros compositores del neofolclor. Como advierte González: “[...] el afuerino de Manns, a diferencia del de Bascuñán, se transforma en forajido, trasluciendo una dimensión social donde aparece la injusticia y la violencia”.⁵⁰

Manns recupera en muchas de sus canciones tempranas a figuras marginales como los afuerinos, los mineros, los pescadores, en un claro indicio del pronunciado giro político que asumía la canción de raíz folclórica. Estas temáticas configuraron un repertorio que se oponía bastante al reivindicado por el idealismo huaso, donde el arraigo a la tierra era exaltado hasta el extremo en cada canción. Quizás esta es la razón para que, en la mayoría de los casos, entre los géneros musicales invocados por el neofolclor para personificar musicalmente a estos modelos de la otredad, no haya sido ninguno de los géneros locales que hubiesen permitido remitir a un espacio geográfico en particular. Por ejemplo, las canciones antes mencionadas de Bascuñán fueron compuestas sobre el ritmo de guaranía paraguaya, mientras que Manns eligió para “Bandido”, el 6/8 con ritmo de zamba argentina (aunque sin respetar específicamente la forma de la danza), y también en una forma libre en 6/8 para “Arriba en la cordillera”. Ello demuestra que se trataría de un giro temático realizado por el neofolclor, lo que acompañaba el ritmo de cambios importantes, como la vestimenta, la relación con el mercado, los arreglos musicales, etc.

49 González, “Llamando al otro,” 22.

50 González, “Llamando al otro,” 22.

Dos son los rasgos que diferencian estas miradas de la música típica. Por un lado, representan un giro social que no estaba presente en la tendencia tradicionalista. Por el otro, si bien el lenguaje musical está dentro de los marcos de la raíz folclórica, el discurso se articula sobre una base que tiende a una modernización en varios sentidos y que es parte de los rasgos de pertenencia de estos artistas al movimiento neofolclórico.

Este desplazamiento supuso una politización incipiente del repertorio, aunque no de forma explícita. Torna perceptible la búsqueda temática que prioriza otros espacios al señalar la presencia de otros sujetos. De ese modo, la nación dejó de ser representada como un conjunto armónico para comenzar a dotar de visibilidad a quienes habían quedado fuera del relato. En este sentido, la ruptura con el paradigma esencialista se profundizaría en la medida que la canción de raíz folclórica se fue ligando a la lucha política al cuestionar no solo qué músicas representaban a la nación, sino desde qué lugares sociales se construía esa representación.

Ruptura de los consensos a través de la canción política

La transformación del campo musical latinoamericano en las décadas de 1950 y 1960 va de la mano de importantes tensiones sociales y políticas. Como se ha mencionado, en Argentina y Chile los procesos de urbanización, las migraciones internas, la expansión de la clase trabajadora y la creciente politización tensionaron los dispositivos simbólicos que la cultura folclórica había contribuido a fijar.

Fue este clima de desgaste simbólico, de conflictividad social creciente y de expansión de las industrias culturales, el que permitió la emergencia del NC argentino y la NCCh, dos movimientos que reformularon de manera profunda la relación entre música, identidad nacional y política. Los imaginarios musicales nacionales, contruidos sobre la base de una ruralidad evocada resultaban insuficientes para dar cuenta del dinamismo político y de la diversidad territorial que comenzaban a hacerse evidentes, como pudo observarse en los casos de la renovación argentina o del neofolclor en Chile.

Tanto en Chile como en Argentina, los movimientos que renovaron la canción popular comprendieron que la música de raíz folclórica no podía seguir operando como una imagen congelada del pasado ni como una representación ahistórica de la nación. Fue esta convicción la que permitió que el territorio, los sujetos populares y la memoria adquirieran nuevos sentidos dentro de la canción de raíz folclórica que pronto fue desplazándose hacia la canción política.

Nuevo Cancionero: disputas de sentido en la canción de raíz folclórica

En Argentina, el movimiento del NC materializó esta inquietud de forma programática. Surgido en la ciudad de Mendoza en 1963, el NC se presentó en forma explícita como un movimiento que buscaba superar tanto el pintoresquismo del folclore comercial como aquellas miradas abstractas de una tradición convertida en reliquia. El manifiesto del NC fue firmado por varios artistas, entre los que destacan el poeta Armando Tejada Gómez, el compositor Oscar Matus, la cantante Mercedes Sosa y el guitarrista, arreglador y compositor Tito Francia.⁵¹ En el documento se afirmaba que la música debía “volver al pueblo”, no como imitación, sino para expresar sus contradicciones, sus dolores y sus esperanzas. Un dato clave, además del gesto vanguardista de proponer sus ideas a través de un manifiesto programático, es que existe una explícita vocación política en la formulación del NC. Si bien no se trata de un impulso orgánico a partir de una tendencia partidaria en particular, la militancia política de muchos de los firmantes dentro del espectro de la izquierda, en especial en el Partido Comunista, dejó en claro el sesgo militante de la propuesta. Para Claudio Díaz, el NC provocó, “[...] una tensión en el campo, en la medida que sus propuestas estéticas y sus tomas de posición políticas cuestionaron algunos aspectos centrales del paradigma de producción dominante”.⁵²

Si bien la actuación del NC no funcionó como vocería de los lineamientos del Partido Comunista de forma explícita, su identificación con las ideas del amplio espectro de la izquierda fue clara. No obstante, la creación musical operó en forma autónoma e individual, con esporádicas colaboraciones entre los miembros originales del movimiento y quienes se fueron sumando con posterioridad, como por ejemplo César Isella, Los Trovadores, Los Andariegos, el Quinteto Tiempo y Víctor Heredia.

Ello sugiere que no se trata de una ruptura total con la tradición, algo que se explicita en el manifiesto al mencionar las figuras de Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui como antecedentes válidos y reconocibles del cambio de modelo. Más bien el proceso puede leerse como un desplazamiento interno dentro de la escena musical de raíz folclórica argentina, en el que se ponen en cuestión elementos esenciales del imaginario heredado de nación rural y armónica.

51 María Inés García, *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009).

52 Díaz, *Variaciones sobre el “ser nacional”*, 191.

Por un lado, el espacio será tratado de manera diferente a partir de una “formulación social del paisaje”, como señala Fabiola Orquera.⁵³ Por el otro, sin renunciar a una referencia nacional, el NC no optó por una reivindicación regional única y precisa, sino que desplazó su centro simbólico hacia problemas sociales contemporáneos, otorgando protagonismo en sus textos a sectores que, si bien no estaban del todo ausentes en la música de raíz folclórica, eran referenciados siempre en un contexto ajeno a la conflictividad, romantizando tanto la tarea como el entorno, como ocurre con el chamamé “El boyero” o la canción “Leñerito”.

No obstante, los artistas cercanos al NC optaron por una forma diferente de representar al trabajador rural. El campesino deja de ser un dato incorporado al paisaje para pasar a reivindicar sus derechos a la tierra que trabaja, como es el caso de “Cuando tenga la tierra”, canción de Ariel Petrocelli y Daniel Toro: “Campesino, cuando tenga la tierra // Sucederá en el mundo // El corazón de mi mundo // Desde atrás, de todo el olvido // Secaré con mis lágrimas // Todo el horror de la lástima // Y por fin te veré, campesino”. Algo similar, aunque sin tanta combatividad, manifiestan los mismos autores en “Pastorcita perdida”, donde la idílica tarea pastoril evocada en muchas composiciones por el tradicionalismo muta hacia una tarea signada por el peligro y el horror. Como señala Claudio Díaz, el movimiento del NC ya no trabajaba sobre

[...] una imagen idealizada, cristalización de ciertos valores canónicos [...] sino de un hombre que sufre en relaciones sociales injustas [...]. La relación del hombre con el hombre, y del hombre con el paisaje varía considerablemente en el Nuevo Cancionero. El paisaje no perdía su magia, pero se trataba ahora de una naturaleza siempre hostil, con la que el hombre se enfrenta en un trabajo esforzado y peligroso.⁵⁴

De ese modo, el paisaje se cargaba de relaciones sociales, transformándose de ese modo en espacio, es decir en un ámbito dinámico y conflictivo que permite delatar la injusticia social. Los cerros ya no serán únicamente marco geográfico referencial o evocativo, ni escenografía del idílico mundo rural, sino ámbito de explotación. Así lo muestra Ariel Petrocelli, con música de Víctor Heredia, en “Picapedrero”: “Pica la piedra y repica // duro en el aire metal. // Picapedrero, la muerte atrás de la piedra // te sale a buscar. [...] Pica la piedra el compadre // sombrero preso en el sol // y la culebra

53 Fabiola Orquera, “Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala,” *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (EIAL)* 27, nro. 1 (2016): 13–37.

54 Díaz, *Variaciones sobre el “ser nacional”*, 151–152.

del vino // enrosca el tabaco con fríos de alcohol”.⁵⁵ Mientras que Héctor Anzorena y Armando Tejada Gómez también abordan el tema en “Cuarzo vivo”, composición interpretada por Los Trovadores: “Corazón de cuarzo vivo // silencioso jornalero, // has alquilado los brazos // pero te quieren entero. // Ojo se te vuelve el alma // sueño oscuro del minero. // Eterna noche te habita // por diferentes senderos”.⁵⁶

Con una postura radicalizada, “Triunfo Agrario”, de la dupla Tejada Gómez e Isella, llama sin eufemismo alguno a la reforma agraria, en una tendencia que se inscribe en un rasgo compartido con la canción latinoamericana y que puede parangonarse con ejemplos como “A desalambrar”, del uruguayo Daniel Viglietti o “Palabra de campesino”, del chileno Adrián Otárola e interpretado por Huamarí.

El tono de denuncia y testimonio del NC configura no solo un elemento referencial de su identidad como movimiento dentro de la escena musical argentina, sino que se convierte en un interesante punto de análisis al transformar a la música de raíz folclórica en música con mensaje político explícito dentro de un programa de acción conjunta, y no ya como una postura personal y comprometida del artista. La idea del NC priorizaba alejarse del “[...] costumbrismo fácil y el pintoresquismo folklórico de tarjeta postal, para que la canción responda a un auténtico ser y querer de nuestro pueblo y sirva de vehículo de comunicación verdadero entre cada región del país y de América”.⁵⁷ Este rasgo logra emparentar a la música de raíz folclórica argentina con las tendencias transnacionales que se denominaban por entonces como canción protesta o canción social, aunque no todos se sintieran cómodos con esa caracterización.

La poética del NC supuso un giro de capital importancia respecto del imaginario nacional ligado a la escena folclórica. Si para esta última el paisaje idealizado funcionaba como metáfora, para el NC el territorio se convirtió en un espacio de conflicto social. De allí que cobraran centralidad en los textos diversos sujetos sociales (el hachero, el peón golondrina, el campesino desposeído, la mujer trabajadora). Estos personajes ya no narraban un paisaje abstracto sino una geografía humana atravesada por la explotación y la desigualdad.

En *Canciones con fundamento*, segundo trabajo discográfico de Mercedes Sosa, representa en buena medida la referencia poético-musical de la propuesta programática del NC. Allí puede notarse resolutivamente el rumbo novocancionista

55 Víctor Heredia, *Víctor Heredia*, LP vinilo, Microfon, 1969, Lado B, surco 2.

56 Los Trovadores, *Los Trovadores*, LP vinilo, CBS, 1968, Lado B, surco 1.

57 Palabras de Armando Tejada Gómez en Mercedes Sosa, *Canciones con fundamento*, LP vinilo, Ediciones El Grillo, 1965, encarte.

y político de la intérprete tucumana en la lista de canciones elegidas para la grabación. No obstante, ese repertorio no se cierra en la autorreferencialidad del núcleo fundacional, sino que intenta ampliar los límites hacia otros autores. En cierto modo, el repertorio elegido para ese trabajo discográfico resulta una especie de compendio de la mayoría de las tendencias renovadores de la música de raíz folclórica de entonces. De las doce canciones grabadas en *Canciones con fundamento*, la mitad corresponde a la dupla Matus-Tejada Gómez, firmantes del Manifiesto del NC, mientras tres llevan la firma de Ramón Ayala.

Completan el LP, tres piezas de diferentes compositores. Por un lado, “Los inundados” composición de Ariel Ramírez, figura esencial del proyecto de renovación y sofisticación de la música de raíz folclórica. Sobre una letra de Guiche Aizenberg, se relatan los pesares de los habitantes de la costa del río Paraná cuando éste se desborda y arrasa con todo. Por otro lado, aparece una pieza nada convencional, “Chacarera del 55”, de los hermanos Gerardo y Pepe Núñez, representantes de las innovaciones poéticas y musicales presentes en la bohemia con tintes existencialistas y militantes de Tucumán. Ky Chororo, única canción del LP que no pertenece a compositores argentinos, lleva la firma del uruguayo Aníbal Sampayo, quien sin embargo había desarrollado parte de su carrera tanto en Argentina y Paraguay, y manifestaba un claro compromiso social en su obra.

Representante también de este cambio en la orientación compositiva es Ramón Ayala. En cierto modo, a pesar de no ser parte del núcleo fundacional del movimiento, muchos de los elementos compositivos utilizados por él parecían estar consustanciados con los postulados del NC incluso antes de que éste se presentara en sociedad. Ello demuestra que, más allá de las denominaciones y tendencias, ya se encontraban circulando ideas renovadoras en ambientes diversos y distantes al menos desde fines de los años 1950. En el caso de Ayala, como señala Angélica Adorni, si tenemos en cuenta elementos rítmicos, poéticos y performativos, su producción dialoga con matrices folclóricas reconocibles, pero se distancia de los modelos canónicos legitimados por la cultura central.⁵⁸

En 1956 Ayala compuso la música de “El mensú”, una potente canción con letra de su hermano Vicente Cidade que evocaba la figura del trabajador yerbatero en la selva misionera.⁵⁹ Desde un *locus* enunciativo que lo vincula a lo profundo de la

58 Angélica Adorni, *La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Un análisis estético-musical y sociohistórico* (tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2022), <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16604>.

59 Adorni, *La canción popular litoraleña*.

región Litoral, particularmente a la provincia de Misiones, Ayala configuró un corpus de canciones que desplazó el eje de representación hacia un espacio históricamente periférico dentro del mapa musical argentino. Si bien hay una apelación al espacio geográfico, la apuesta de Ayala parte desde una sensorialidad que articula los ríos con la selva y el monte, sin recurrir a ellos como paisajes idealizados. Para Ayala estos espacios son entornos vivos, sonoros y visuales que organizan los materiales para su creación artística, pero sin caer en la abstracción que muchas veces se expresaba en músicos y poetas de la renovación.⁶⁰

Pero quizás lo esencial de la cercanía de Ayala al NC se entiende al observar el tratamiento que realiza el compositor en sus creaciones presentes en *Canciones con fundamento*. Las canciones de Ayala presentes en el disco exhiben a un trabajador como protagonista: al cachapecero, al cosechero y al jangadero. Esas tres canciones no se articulaban en torno a figuras arquetípicas de la ruralidad hegemónica ni representaban tipos folclóricos deshistorizados, sino que Ayala privilegió la presencia del sujeto popular situado como núcleo de sentido, evitando caer en abstracciones identitarias al privilegiar sujetos concretos, definidos por su inscripción social y territorial específica: “De Corrientes vengo yo // Barranquera ya se ve // y en la costa un acordeón // gimiendo va su lento chamamé. // Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré // y entre copos blancos mi esperanza cantaré // con manos curtidas dejaré en el algodón // mi corazón”.⁶¹

A su vez, estas canciones no reproducen una imagen armónica del espacio rural, muy por el contrario, introducen una serie de tensiones asociadas al mundo del trabajo y a la dureza de la vida en aquella geografía, como se visualiza en “El Cachapecero”: “Cuelga una víbora enroscada // por el techo vegetal // en el peligro del pantano // las pezuñas en tropel // y un túnel verde va llevando // dos pupilas encendidas // sobre el tronco de la vida // rumbo al sol”.⁶²

Ayala no se inscribe en una militancia política explícita al modo del NC o como artista vinculado a una agrupación partidaria, como por ejemplo Horacio Guarany. A pesar del fuerte compromiso social en sus textos, Ayala tampoco adoptó formas discursivas propias de la canción política, aunque su producción está cargada de politicidad. En este sentido, la figura y obra de Ramón Ayala posibilita ampliar la

60 No obstante, como señala con agudeza Adorni, “La familia Cidade había emigrado muy tempranamente a Buenos Aires, lo que hace poco probable que Ayala conociera las características de los oficios del mensú por vivencias personales en su Misiones natal. La influencia de relatos externos se presenta en este punto innegable”. Adorni, *La canción popular litoraleña*, 144.

61 Sosa, *Canciones con fundamento*, Lado A, surco 6.

62 Sosa, *Canciones con fundamento*, Lado A, surco 2.

noción de canción política en el marco de la música de raíz folclórica, incorporando una forma de interposición simbólica que opera desde la forma canción.

De esa manera el NC podía evocar diversidad geográfica, pero sin perder la perspectiva, evitando caer en el tono descriptivo para mantener un mensaje alineado con los sujetos sociales insertos en el espacio.

Así lo harán Los Trovadores al recorrer musicalmente el amplio territorio argentino, desplazándose por las diversas regiones y sus ritmos musicales, pero sin relatar las maravillas del paisaje o la bucólica vida del habitante rural. En *Los oficios de Pedro Changa*, LP temático grabado por el conjunto vocal Los Trovadores sobre los textos de Armando Tejada Gómez, el personaje central es un peón golondrina que oficia de arquetipo. Se trata de una obra integral donde se refiere a un trabajador itinerante que se traslada de región en región en busca de trabajo, cumpliendo diversas tareas, pero siempre sumido en la pobreza y el infortunio.

De verme cruzar los cielos // me llaman peón golondrina, // voy de región en región //
siguiendo el rastro del clima // Vendimiador en Mendoza, // hachador en las hachadas,
//bracero por los obrajes //y hasta zafrero en la zafra. // Ahijuna suerte de pobre //
andar de peón golondrina, // si entre llegar y partir // se me va yendo la vida.⁶³

En este punto surgen algunas preguntas importantes: ¿El NC funcionó como tendencia opuesta al conservadurismo, tanto estético como político, dentro de la escena folclórica argentina? ¿O significó un quiebre que rompió con la raíz folclórica para autonomizarse y constituir un género nuevo? Podemos sintetizar que el rumbo hacia la canción de autor de compositores como Víctor Heredia o incluso César Isella, nos llevarían pensar en una ruptura. Sin embargo, la trayectoria de la mayoría de los músicos ligados al NC se mantuvo en los márgenes de las estructuras formales y en ámbitos de circulación de la escena de raíz folclórica. Además, la colaboración con otros referentes de la música folclórica continuó de manera bastante dinámica, lo que demuestra que los propios artistas se consideraban dentro de la escena y no fuera de ella.

La Nueva Canción Chilena: canción política para un imaginario alternativo

Mientras esto sucedía en Argentina, en Chile se gestaba un proceso paralelo que alcanzaría una intensidad mayor y una proyección política todavía más explícita: la

63 Armando Tejada Gómez y Los Trovadores, *Los oficios de Pedro Changa*, LP vinilo, CBS Records, 1967, Lado A, surco 2.

NCCh. A diferencia del NC, la NCCh se fue constituyendo como un agente cuasi orgánico al interior del proceso político chileno de fines de la década de 1960, en una relación que poco a poco se fue tornando más estrecha entre actividad artística y militancia política. La NCCh amplió de forma esencial el mapa simbólico de Chile. El norte salitrero y minero, el sur campesino e insular, las barriadas populares de Santiago, el mundo obrero industrial, la referencia a lo indígena y, de manera decisiva, el latinoamericanismo como horizonte político común, se convirtieron en ejes centrales de la representación musical. Todos esos elementos alejaron a la NCCh del imaginario tradicional de la canción de raíz folclórica.

En este sentido, los principales referentes de la NCCh, como Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns, Rolando Alarcón, los conjuntos Amerindios, Quilapayún e Inti-Illimani, reformularon a través de la canción política el imaginario nacional, incorporando sujetos subalternos, visibilizando el conflicto de orden social e introduciendo una lectura histórica que cuestionaba el nacionalismo tradicionalista. La mayor parte de estos artistas estableció vínculos con las fuerzas políticas de izquierda, especialmente con el Partido Comunista. Como señala Luis Advis:

Esta línea de “compromiso” o de “protesta” sería una de las principales características –si no la principal– que diferencia a la Nueva Canción Chilena de las tendencias previas, paralelas o posteriores. Y esta misma cualidad conduciría irrevocablemente al empleo de interpretaciones vocales que convinieran mejor al sentido de los textos, y que contrastaran fuertemente con la agógica usualmente utilizada.⁶⁴

Buscando enmarcar a Chile dentro del continente americano, la NCCh procuró constituirse como una expresión musical que pudiera identificarse con los pueblos latinoamericanos. Como sostiene Natália Schmiedecke, “teniendo a Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra como referencias importantes, ellos destacaron la problemática social e incorporaron géneros de otros países latinoamericanos, en particular, el repertorio andino”.⁶⁵ Para ello fue necesario apartarse de la perspectiva tradicionalmente reivindicada por la música típica chilena asociada al Valle Central.

64 Luis Advis, “Historia y características de la Nueva Canción Chilena,” en *Clásicos de la Música Popular Chilena*, Vol. 2: 1960–1973, ed. Luis Advis, Juan Pablo González, Eduardo Cáceres y Fernando García (Santiago: SDC, 2012), 34.

65 Natália Schmiedecke, “Entre el arte y la política, la Nueva Canción Chilena antes y durante la Unidad Popular,” en *Ahí donde todo comienza. Indagaciones sobre la Cantata Santa María de Iquique*, ed. Paulina Ramírez Lorca y César Vicente Hernando (Madrid: Libros Corrientes, 2020), 73.

Fruto de esta búsqueda identitaria ampliada, la NCCh buscó cimentar la imagen de un Chile andino, presentando un repertorio basado principalmente en músicas relacionadas con ese espacio, muchas de ellas provenientes de la tradición folclórica tanto de Argentina como de Bolivia y Perú.

Este gesto no fue una novedad absoluta, ya que diferentes compositores, como Calatambo Albarracín y Raúl de Ramón, habían introducido ritmos nortinos, como el trote, el cachimbo y la cueca nortina en sus repertorios. No obstante, nunca se había logrado consolidar al norte como una región partícipe de *lo nacional*. Incluso Ángel Parra, Patricio Manns y Rolando Alarcón en los primeros momentos del neofolclor habían abrevado en ese espacio para crear sus obras, y luego, ya como miembros de la NCCh, siguieron tomando algunos de estos ritmos nortinos para sus composiciones otorgando visibilidad a regiones antes excluidas de la construcción simbólica de lo nacional y revelando no solo el paisaje, sino también a los habitantes de esos espacios considerados marginales. Esta apelación al mundo andino se vinculaba con una tendencia de orden trasnacional, como señala Fernando Ríos, al analizar la tarea que muchos músicos latinoamericanos afincados en París desarrollaban desde los años 1950, al interpretar músicas con rasgos folclóricos andinos, pero bajo parámetros comerciales y cosmopolitas.⁶⁶

Todo este proceso implicó un duro combate contra la imagen establecida de la música reputada como nacional y generó que diversos sectores de la escena musical chilena acusaran a la NCCh de carecer de identidad nacional, utilizando un repertorio peruano y boliviano. Sin embargo, el giro hacia la música andina generó una extraña simbiosis, donde el uso de ritmos e instrumentos del área se fusionó con textos de contenido político y social, de clara función militante. Este rasgo identitario será clave en los años posteriores al golpe de Estado de 1973, en especial al generar una clara decodificación de la música andina para públicos transnacionales que la identificaban como expresión de carácter folclórico, a la vez que música de índole política, como señala Stefano Gavagnin en otro artículo del presente dossier.

En este sentido, la veta andina alcanza una particular simbiosis con la tendencia novocancionista, en particular en la obra de los conjuntos como Quilapayún, Inti Illimani, Los Curacas o Illapu, buscando enlazar a las raíces folclóricas más con América Latina que con una idea nacional. Ello no solo se vinculaba con una tendencia de carácter transnacional, sino que también brindaba una alternativa

66 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): 145-181.

desde lo cultural al imaginario exótico y exuberante que sobre América Latina había impuesto el panamericanismo de los Estados Unidos.⁶⁷

La aspiración de la izquierda chilena de construir una identidad nacional nueva y ampliada suponía dejar atrás las injusticias y diferencias reproducidas desde espacios hegemónicos organizados de forma vertical y distantes de las experiencias reales del pueblo. De este modo, se buscó masificar los esfuerzos por suplantar los elementos centrales que pretendían instituir el núcleo de la identidad nacional, suministrando referentes considerados más legítimos y capaces de provocar el cambio social. En este marco, la dimensión territorial se articuló de manera inseparable con la dimensión social.

A la problemática étnica y espacial se fue yuxtaponiendo un fuerte componente clasista que reivindicaba a la clase obrera y campesina por fuera de los estereotipos impuestos por el tradicionalismo. Por un lado, se procuró otorgar visibilidad a los sectores proletarios, impulsando un amplio proceso de representación simbólica del mundo obrero que permitiera la constitución de sujetos dignos de protagonismo e igualdad social. Por el otro, el elemento campesino (peón, inquilino), excluido de las representaciones musicales, fue asimilado de manera particular en la figura del campesino expoliado. Canciones como “El arado” y “Plegaria para un labrador” de Víctor Jara, “Canción para levantar una casa” de Patricio Manns y “El trigo” de Rolando Alarcón, evidencian este significativo giro.

Sin embargo, la apuesta no se cerró en este rescate del sujeto rural solamente, sino que se ensayó una búsqueda para redimir en el relato a los sectores subalternos urbanos, como por ejemplo en “Canción de Juan el pobre”, de Rolando Alarcón, “Por la tierra ajena” de Patricio Manns o “Cuando voy al trabajo” de Víctor Jara.

De este último compositor también se puede citar el disco *La población*, LP temático donde se narra la toma de terrenos y la fundación de una población. No obstante, Jara tampoco se priva de tomar con un humor ácido que evita la idealización del sujeto, como por ejemplo en “Oiga pues m’hijita”, canción presente en un single de 1971. “Oiga pues, m’hijita, entienda, // cambiar de rumbo no es payasá, // así que vamos con calma // los adelantos, qu’ese callá. // Yo sé que usted y los vecinos // ponen el hombro por los demás, // y yo como empino el codo // tengo la fuerza en otro lugar”.⁶⁸

67 Juan Carlos Poveda Viera, *Hello Friends, Cantemos: La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante la Política del Buen Vecino (1933-1945)*(Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2023).

68 Víctor Jara, *Oiga pues mijita / Muchachas del telar*, single vinilo, DICAP, 1971. No obstante, más allá de este último ejemplo señalado, la mirada de la NCCh muchas veces incurrió en cierto paternalismo que

La NCCh proyectó así un panorama de denuncia que visibilizaba la pobreza y explotación de amplios sectores de la población que la propia historia cultural chilena había incluido solo de manera borrosa y general. Es en este ejercicio de rescate identitario donde se puso en juego la posibilidad de que hombres y mujeres postergados reclamaran su condición de sujetos históricos. En este entramado, toma especial relevancia la figura del pampino del norte, la cual es rescatada con una orientación predominantemente clasista y proletaria, destacándose como elemento central para reafirmar este espacio como origen del movimiento obrero.

El pampino constituye una identidad colectiva surgida de una simbiosis entre lo propio y lo exótico, lo permanente y lo pasajero, la tragedia y la épica. Escenario de grandes hitos históricos, la pampa salitrera fue durante décadas una suerte de núcleo de la vida nacional, donde se expresaron con particular intensidad las convulsiones propias del tránsito a la modernidad reforzando en el imaginario esta identidad. Estas características ya habían sido destacadas, aunque con menor intensidad, en “Canto a la Pampa”, aquella temprana canción de principios de siglo XX, donde el poeta Francisco Pezoa Véliz coloca versos a una melodía ya existente, y reivindica a la pampa salitrera y al pampino masacrado. Más tarde, pueden mencionarse las numerosas canciones de Calatambo Albarracín (“Pampa salitrera”, “Caliche”, “Camanchaca”) o “En las salitreras”, de Rolando Alarcón.

Merece destacarse en este rescate del espacio nortino a la *Cantata Santa María de Iquique*, obra integral de Luis Advis que fue grabada por el conjunto Quilapayún en 1969.⁶⁹ El argumento de la obra, la huelga y masacre de obreros pampinos de las oficinas salitreras del Norte Grande en 1907, logró una extraordinaria difusión que posibilitó una inédita visibilización del espacio nortino, no solo desde lo musical.⁷⁰

Es por ello que es interesante el rescate del espacio nortino, ya no en clave exótica, sino como un territorio resignificado, es decir espacializado por las relaciones allí establecidas, a diferencia de la pampa argentina, que nace como espacio, pero es territorializada. En algunos casos, el espacio del desierto salitrero es personificado, como por ejemplo en *La Fragua*, cantata compuesta por Sergio Ortega en 1972 e interpretada por Quilapayún:

esencializó a la figura del pueblo en su conjunto. Si bien incorporó un sujeto antes negado en su condición, lo hizo sin permitir vislumbrar las fisuras inherentes.

69 Luis Advis, *Cantata Popular Santa María de Iquique*, interpretada por Quilapayún (Santiago: DICAP, 1970), LP vinilo.

70 Paulina Ramírez Lorca y César Vicente Hernando, eds., *Ahí donde todo comienza. Indagaciones sobre la Cantata Santa María de Iquique* (Madrid: Libros Corrientes, 2020).

Desierto hermano, tú decides. // El destino y la historia de Chile en ti se nutren. // Tus antiguas planicies // tus alturas, tus salares transgredidos // por el paso ancestral del pirquinero // han pesado en nuestras vidas. // Hermano, tú decides // Tus grandes galerías, // venas negras nos han dado el salitre, // el cobre, el hierro, el plomo, el trabajo, el duro oficio.⁷¹

Es así que el desierto nortino cobra vida y es presentado por Ortega en forma personificada como protagonista decisivo de momentos fundacionales de la historia chilena. Allí emerge la figura insigne de Luis Emilio Recabarren, fundador del Partido Comunista chileno, en toda su dimensión ya que es el ámbito donde desarrolla su actividad gremial, y también recurriéndose a la imagen del pampino en múltiples versiones (minero, campesino u obrero del salar).

[desierto] Hermano, tú decides. // Un día la historia se juntó contigo. // A la azotada pampa salitrera llegó un hombre, // un hombre que escuchaba y que aprendía... [...] Norte grande, pobre norte, // sin agua ni pastizales // prepara tu grupa negra // que ya viene Recabarren. // En el viento su palabra // recorre los arenales // pregúntenselo al salitre, // que lo cuenten los salares.⁷²

Ese desierto opera como espacio prístino que conjuga el origen de la clase obrera con el de Chile, enlazando pasado con promesa de futuro. Así, el pasado a través de ese cambio en la representación espacial y de la representación del sujeto es el puente que la NCCh configura con un futuro anhelado políticamente. La NCCh resignificó lenguajes heredados para disputar sentidos en el presente. Desde esta óptica, la canción política aparece como un dispositivo estético-político en el que memoria, expectativa y acción se yuxtaponen.

Como señala Pablo Rojas, la canción política no solo debe ser comprendida como un conjunto de consignas o posicionamientos ideológicos, sino como un ámbito privilegiado de elaboración simbólica de imaginarios colectivos.⁷³ Al abordar la NCCh desde la categoría de mesianismo, Rojas muestra cómo estas prácticas musicales se articularon con un horizonte de promesa que desborda la coyuntura social y política inmediata. De este modo, la NCCh proyecta una expectativa de redención de

71 Serio Ortega y Quilapayún, *La fragua. Cantos para chilenos*, doble LP vinilo, DICAP, 1973, Lado A, surco 2.

72 Sergio Ortega y Quilapayún, *La fragua*, Lado A, surco 3.

73 Pablo Rojas Sahurie, *'Tráenos tu reino de justicia e igualdad': Mesianismo y Nueva Canción Chilena* (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2024).

carácter secular, una especie de comunidad futura fundada en la justicia, la igualdad y la transformación.

Esta perspectiva resulta particularmente fecunda para pensar la canción política en Chile —y potencialmente también en Argentina— como una forma de intervención cultural que no se limita a representar al “pueblo”, sino que contribuye activamente a imaginarlo y convocarlo como sujeto histórico en un contexto de amplia movilización política en ambos países.

Conclusión

Los procesos examinados permiten sostener que la canción política en Chile y Argentina, más allá de la forma y escena en donde se insertaron, constituyó algo más que una modalidad genérica dentro de la música popular de raíz folclórica. En ambos países, el NC y la NCCh operaron como dispositivos de resignificación simbólica que procuraron modificar las coordenadas mediante las cuales la sociedad imaginaba su propia nación. Esta operación implicó sustituir repertorios y agregar nuevas regiones o sujetos a un mapa preexistente, provocando una transformación en la manera de concebir la relación entre música, territorio y práctica política. Mientras, como observamos, la tradición había fijado fronteras simbólicas estrechas, estos movimientos impulsaron un horizonte latinoamericano compartido.

La comparación entre ambos casos revela tanto convergencias como diferencias significativas. En Argentina, el NC se constituyó como una fuerza de disputa interna dentro de la escena musical folclórica, manteniendo vínculos fuertes y estructurales con la tradición que pretendía transformar. Los artistas ligados a ese movimiento no abandonaron los géneros musicales canónicos ni los circuitos de difusión, sino que operaron unas veces desde sus intersticios y otras veces con algo de centralidad, posicionándose entre una tradición selectiva y la denuncia social. Esta estrategia permitió una penetración gradual en la escena cultural al amparo de determinadas trayectorias, como es destacable en Mercedes Sosa. No obstante, también condicionó los alcances de la transformación pretendida ya que el NC permaneció, en cierto sentido, cautivo de la gramática estética que heredaba, aun cuando resignificaba radicalmente sus contenidos políticos.

En Chile, por el contrario, la NCCh configuró un campo cultural con un grado mayor de autonomía, con agenciamientos propios, como el circuito de peñas o los

sellos discográficos. Sin embargo, esa voluntad explícita de ruptura con el paradigma de la música típica fue tanto una operación consciente y buscada como también producto de la reacción del tradicionalismo, que le fue negando paulatinamente su lugar en la escena a partir del aumento de la polarización política en Chile. Esta relativa autonomía permitió una articulación más orgánica con el proceso político que desembocó en la llegada al poder de la Unidad Popular, pero también expuso a la NCCh a una vulnerabilidad mayor cuando el golpe de Estado de 1973 destruyó las condiciones materiales de su existencia.

No obstante, estas diferencias estructurales no deben ocultar una coincidencia de capital importancia. En ambos países, la canción política operó como instancia instituyente donde el territorio dejó de ser escenario pasivo de una identidad dada para convertirse en espacio dinámico, atravesado por relaciones de poder que la canción hacía visibles. Si bien para el tradicionalismo el huaso y el gaucho siguieron siendo alegorías esencializadas, para el NC y la NCCh el sujeto popular se multiplicó en figuras concretas cuya dignidad residía no en su adscripción a una esencia nacional, sino en su condición de agentes históricos. De ese modo la canción política contribuyó a configurar subjetividades políticas y formas de comunidad alternativas a las ofrecidas por el nacionalismo tradicionalista, aunque con dispar resultado.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, Ezequiel. "La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del *ethnos* argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940)". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»* 41 (diciembre de 2014): 50–92.
- . *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: siglo XXI, 2019.
- Adorni, Angélica. *La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Un análisis estético-musical y sociohistórico*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2022. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16604>.
- Advis, Luis. "Historia y características de la Nueva Canción Chilena". En *Clásicos de la Música Popular Chilena*, Vol. 2: 1960–1973, editado por Luis Advis, Juan Pablo González, Eduardo Cáceres y Fernando García, 30–41. Santiago: SDC, 2012.

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Auslander, Philip. *In Concert: Performing Musical Persona*. 2nd ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919–1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017.
- Casas, Matías Emiliano. *Entre la tradición y la modernidad. El folklore, la nación y la política en la Argentina, 1930–1960*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- . *La tradición en disputa. Iglesia, Fuerzas Armadas y educadores en la invención de una “Argentina gaucha”, 1930–1965*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2018.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Traducido por Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini. Barcelona: Tusquets Editores, 2013.
- Cattaruzza, Alejandro, y Alejandro Eujanian. *Políticas de la historia. Argentina 1860–1960*. Madrid–Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003.
- Collier, Simon. *Ideas y política de la independencia chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967.
- Cornejo, Tomás, y Ana Ledesma. “La playlist del Chile del centenario: ritmos cosmopolitas en el horizonte nacional”. En *Aires de la tierra. Imaginarios sonoros de la Nación en América Latina*, editado por Julio Mendivil y Gérard Borrás, 31–51. Madrid: Sílex Ultramar, 2022.
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino: 1920–1970. Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- da Costa Garcia, Tânia. “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”. *Revista Musical Chilena* 63, nro. 212 (2009): 11–30.
- Díaz, Claudio. *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009.
- Donoso, Karen. “Margot Loyola: folclor, política y canción social”. En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Simón Palominos e Ignacio Ramos Rodillo. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2018.
- . *Creando el alma nacional. Extensión cultural, propaganda estatal e investigación en torno al folclor chileno, 1910–1948*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2025.
- García, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

- González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1950–1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890–1950*. Santiago–La Habana: Ediciones de la Universidad Católica de Chile–Casa de las Américas, 2004.
- González, Juan Pablo. “Llamando al otro: construcción de la música popular chilena”. *Resonancias* 1 (1997): 60–68.
- . “Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena”. *Todavía. Pensamiento y cultura en América Latina*, nro. 14 (2006): 49–52.
- Hobsbawm, Eric, y Terence Ranger, eds. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Latorre, Mariano. *Chile, país de rincones*. Santiago: Editorial Universitaria, 2000 [1947].
- Mamani, Ariel. “La Misa Criolla de Ariel Ramírez. Renovación folklórica argentina y flujos culturales transnacionales en los años ’60”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (2022): 17–38.
- Molinero, Carlos. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944–1975*. Rosario: Editorial Ross, 2011.
- Orquera, Fabiola. “Folklore azucarero tucumano: crítica social y épica popular”. *Estudios del ISHIR* 10, nro. 28 (2020): 1–25.
- . “Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (EIAL)* 27, nro. 1 (2016): 13–37.
- Poveda Viera, Juan Carlos. *Hello Friends, Cantemos: La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante la Política del Buen Vecino (1933–1945)*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2023.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Pujol, Sergio. *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- Ramírez Lorca, Paulina, y César Vicente Hernando, eds. *Ahí donde todo comienza. Indagaciones sobre la Cantata Santa María de Iquique*. Madrid: Libros Corrientes, 2020.
- Ramos Rodillo, Ignacio. “Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena: versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile (décadas de 1920 a 1973)”. *Neuma* (Talca) 2 (2011): 108–133.

- Ríos, 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): 145-181.
- Rodríguez, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- Rojas Sahurie, Pablo. '*Tráenos tu reino de justicia e igualdad*': *Mesianismo y Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2024.
- Schmiedecke, Natália. "Entre el arte y la política, la Nueva Canción Chilena antes y durante la Unidad Popular". En *Ahí donde todo comienza. Indagaciones sobre la Cantata Santa María de Iquique*, editado por Paulina Ramírez Lorca y César Vicente Hernando. Madrid: Libros Corrientes, 2020.
- Silva, Bárbara. *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2008.
- Torres, Rodrigo. "Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena". *Revista Musical Chilena* 58, no. 201 (2004): 53-73.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Traducido por Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

Referencias discográficas

- Advis, Luis y Quilapayún. *Cantata Popular Santa María de Iquique*. Santiago: DICAP, 1970. LP vinilo.
- Heredia, Víctor. *Víctor Heredia*. LP. Buenos Aires: Microfon, 1969.
- Jara, Víctor. *Oiga pues mijita / Muchachas del telar*. Single. Santiago: DICAP, 1971.
- Los Trovadores. *Los Trovadores*. LP. Buenos Aires: CBS, 1968.
- Manns, Patricio. *Entre mar y cordillera*. LP vinilo. Santiago: Demon, 1966.
- Manns, Patricio. *Entre mar y cordillera*. LP. Santiago: Demon, 1966.
- Ortega, Sergio y Quilapayún. *La fragua. Cantos para chilenos*. Doble LP. Santiago: DICAP, 1973.
- Sosa, Mercedes. *Canciones con fundamento*. LP. Buenos Aires: Ediciones El Grillo, 1965.
- Tejada Gómez, Armando, y Los Trovadores. *Los oficios de Pedro Changa*. LP. Argentina: CBS Records, 1967.

Contra-exilio: la poética musical de Alberto Kurapel

Laura Francisca Jordán González

IMUS, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

laura.jordan@pucv.cl

<https://orcid.org/0000-0002-2306-6868>

Recibido: 7 de abril de 2026

Aceptado: 27 de abril de 2026

Resumen

Este artículo se propone estudiar la poética de *contra-exilio* del artista escénico Alberto Kurapel a través del análisis de parte de su obra ensayística y de su discografía de la década de 1980, que incluye los álbumes *Contra-exilio* (1982), *Guerrilla* (1986) y *Confidencial urgent* (1989). Se argumenta que su producción observa un giro crucial cuando surgió la Compagnie des Arts Exilio y su conceptualización sobre el teatro-performance. El análisis indaga en el diálogo entre ensayo y música y discute con conceptos clave de su obra como dislocación y *entre-lugar*. Se sostiene que la poética del contra-exilio se cristaliza en la discografía mediante procedimientos de fricción sonora y de expansión de la vocalidad. Con todo, se interroga cómo la obra musical de Kurapel arroja luz sobre aspectos inexplorados de su obra artística y más específicamente en su pensamiento estético.

Palabras clave: fonografía, estética musical, exilio



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

Contra-exilio: The Musical Poetics of Alberto Kurapel

Abstract

This article sets out to examine the poetics of *counter-exile* in the work of performing artist Alberto Kurapel through an analysis of some of his essays and his discography from the 1980s, which includes the albums *Contra-exilio* (1982), *Guerrilla* (1986) and *Confidencial urgente* (1989). It is argued that his output underwent a crucial shift with the emergence of the Compagnie des Arts Exilio and its conceptualization of performance theatre. The analysis explores the dialogue between essays and music and examines key concepts in his work, such as dislocation and *in-between-place*. It is argued that the poetics of *contra-exile* are crystallized in his discography through techniques of sonic friction and the expansion of vocality. Furthermore, the study examines how Kurapel's musical work sheds light on unexplored aspects of his artistic practice and, more specifically, on his aesthetic thinking.

Keywords: phonography, music aesthetics, exile

Introducción¹

El cruce entre creación musical y exilio chileno ha sido un tópico relevante para la musicología de las últimas décadas.² Pero antes de la investigación académica, fueron los propios artistas e intelectuales desterrados quienes produjeron tempranas reflexiones acerca de su experiencia, siendo notables los libros escritos por Osvaldo “Gitano” Rodríguez —uno de los cuales le valió el Premio de Musicología de Casa de las Américas— y por Eduardo Carrasco, director de Quilapayún, además de numerosos ensayos firmados por autores como Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra Schmidt, por mencionar apenas a unos pocos compositores de renombre.³

1 Este trabajo se redactó en el marco del Proyecto DI Centenario 039.787/2025: Solidaridades en disputa en el mundo contemporáneo, financiado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; y del Proyecto FONDECYT 1230421 “Culturas del casete: tecnología, escucha y participación”. Agradezco al ayudante de investigación Gabriel Rammsy por las transcripciones musicales incluidas en este artículo.

2 Ver, por ejemplo: Javier Rodríguez Aedo, “Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio”, *Universum* 37, nro. 2 (2022): 599-618; Marcy Campos Pérez, Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo, “Transfonografías del exilio chileno en Europa”, *Revista Musical Chilena* 76 nro. 237 (2022): 9-43; Jesse Freedman, “Political Participation and Engagement in East Germany Through Chilean Nueva Canción”, *Yearbook for Traditional Music* 54, nro. 1 (2022): 1-25.

3 Ver Osvaldo Rodríguez Musso, *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena* (Santiago: Hueders, 2015); Osvaldo Rodríguez Musso, *La nueva canción chilena: continuidad y reflejo* (La Habana: Casa de las Américas, 1988); Eduardo Carrasco, *Quilapayún. La*

La elaboración de un pensamiento estético y el registro de crónicas del exilio, pueden considerarse piezas cruciales para explorar las decisiones creativas que enfrentaron artistas que se vieron forzados a dejar el país por el golpe de Estado de 1973 y a instalarse en territorios desconocidos. Sostengo, en este sentido, que el estudio de estas producciones escritas, y de su relación con la música, posibilita la comprensión de una poética del exilio que aún espera a ser analizada.

Este artículo se propone analizar la poética de contra-exilio —noción de Alberto Kurapel que se explicará más adelante—, a través del estudio de parte de su obra ensayística y de su discografía de la década de 1980. En la sección introductoria comienzo por definir lo que entiendo por poética, remitiendo a su uso en la estética y la musicología, para poner de relieve el programa creativo desarrollado por el artista. Ofrezco asimismo una contextualización de la producción de exilio de Kurapel desde 1974, destacando un giro crucial en el cambio de década, cuando surge la *Compagnie des Arts Exilio* y su conceptualización sobre el teatro-performance. Caracterizo, en esa misma sección, una clave de su obra: la relación crítica con el lugar, expresada como dislocación y entre-lugar. En la sección central del texto analizo un corpus discográfico de tres álbumes: *Contra-exilio* (1982), *Guerrilla* (1986) y *Confidencial urgent* (1989) a través de ejemplos seleccionados de canciones; a continuación, indago en el diálogo entre ensayo y música. Sostengo que la poética del contra-exilio se cristaliza en la discografía mediante procedimientos de fricción sonora y de expansión de la vocalidad, busco interrogar cómo la obra musical de Kurapel arroja luz sobre aspectos inexplorados de su obra artística y más específicamente en su pensamiento estético.

Poética musical

“Las raíces de la poética están entrelazadas con las de la poesía misma”,⁴ sostiene el clasicista Stephen Halliwell. Remontado a la filosofía clásica, el concepto de poética encuentra en la obra de Aristóteles un referente de influencia incalculable en la producción artística occidental —en este caso latinoamericana—, pero excede a este artículo la tarea de adentrarse en su recepción general. En cambio, me interesa recuperar puntualmente algunas ideas que Halliwell sugiere para una lectura

revolución y las estrellas (Santiago: RIL, 2003).

4 “The roots of poetics are entangled with the roots of poetry itself”. Stephen Halliwell, “Setting the scene”, en *Between Ecstasy and Truth Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus* (Oxford: Oxford University Press, 2011): 5.

transversal de la poética griega. Primero, el autor sostiene que la rica tradición de la poesía griega —que incluye la canción— se desarrolló paralelamente y mezclada con el campo de la poética, dedicada a la reflexión y debate acerca de la naturaleza y funciones de la poesía. Estas ideas antiguas no solamente atañen a la comprensión de su contexto cultural de origen, sino que “forman parte de la genealogía de argumentos y actitudes en cuyas formas modernas podrían seguir involucrados algunos de nuestros propios valores”.⁵ Halliwell identifica dos paradigmas de valor poético que operan de manera dialéctica y que, siendo recurrentes en la producción antigua, podría decirse que son factibles de ser rastreados en el pensamiento posterior sobre el arte. Por una parte, una concepción de la poética que pone el valor primeramente en los estados de intensa absorción y transformación psicológica, mediante una exposición a emociones poderosas. Esta primera visión de la poética es denominada por Halliwell como “extática”, refiriendo a la intensidad psicológica y a su relativa independencia de una interpretación racional de la experiencia estética. Por otra parte, la segunda visión de la poética remite al valor cognitivo o ético de la poesía, discutiendo su capacidad para aprehender la realidad de manera expansiva. El autor se refiere, para nombrar a esta visión, al término “verdad”. Si la visión extática refiere a la eroticidad y al campo de lo sensible, la visión ética (por su interés en la verdad) interpela al razonamiento. Pero lejos de un esquema bipolar, éxtasis y verdad se plantean como dos énfasis que funcionan de manera dialéctica. Me interesa, de esta conceptualización, la puesta en relieve de dos criterios de valor que entran en juego al juzgar la poesía o, más ampliamente, la creación.

Dentro de la musicología, poética es un término que circula principalmente en la reflexión sobre la composición musical, siendo tal vez la serie de charlas dictadas por Stravinsky, publicadas como *Poética musical*, el uso más reconocido.⁶ En esta obra el compositor abordó de manera amplia y variada sus visiones sobre el quehacer artístico y musical en específico, comentando la relación con quienes interpretan y con quienes escuchan, así como con el material y los procedimientos creativos. Así, en grueso, la poética opera como la definición de un programa de creación, que incluye una puesta en perspectiva de su técnica y su propósito.

Como categoría de análisis para la música, el concepto alude aún a ese campo de reflexión sobre la naturaleza y las funciones de la creación, aunque se aplica tanto al estudio de las explicaciones verbales (como las charlas de Stravinsky) como a la

5 Mi traducción del original: “those ideas are part of the genealogy of arguments and attitudes in whose modern forms some of our own values may still be invested”. Stephen Halliwell, “Stetting the scene”, 5.

6 Igor Stravinsky, *Poética musical* (Barcelona: Taurus Humanidades, 1977).

materialización sonora. En su célebre libro sobre estética del rap, el musicólogo Adam Krims proponía hace casi treinta años acuñar el término *poética musical* para reemplazar al otro, mucho más establecido, de *teoría musical*. Su objetivo era proporcionarle a este último un sentido más abarcador, incluyendo cualquier tipo de teoría y no solamente aquella que refería al análisis de relaciones intramusicales en piezas específicas. En su lugar, el término *poética*, planteado desde una perspectiva marxista, debiera abordar no solamente el qué sino también el cómo, procurando explorar en los arreglos, el sonido, la forma y otras categorías teóricas su relación con lo social. El estudio de la poética musical, sugería Krims, debe tomarse en serio su conexión con otras dimensiones de los procesos culturales, evitando la mistificación que la teoría musical ha arrastrado acerca de lo “puramente musical” o de la dicotomía entre lo intrínseco y lo extrínseco a la obra, separando convencionalmente lo poético (o teórico) de otros tipos de discursos. Así, sostenía “no se trata de lo ‘bien estructurado’ que esté algo, sino de cómo la organización musical se desarrolla como un ámbito de importancia cultural, con consecuencias materiales”.⁷

En una reciente discusión sobre el uso del concepto *poética* en la musicología rusa, Sara Vujosevic Jovanovic la definió como un sistema de recursos estéticos, vinculados con la estilística y el lenguaje musical, en la que prevalecen las categorías de género musical y obra, y la distinguió de otra definición que incorpora un nivel superior de organización referente al contenido espiritual y las ideas artísticas interrelacionadas con la forma y el contenido musical. Siguiendo esta segunda definición, la poética permite explorar el *sentido profundo*, considerando no solamente el análisis de las estructuras musicales, sino también el pensamiento y la multiplicidad de textos que las circundan.

En síntesis, echando manos de estos postulados disciplinariamente diversos y operativos en distintos planos, entiendo aquí la poética como una categoría artístico-estética, que apunta a interpretar dicho “sentido profundo” y que ayuda a establecer los significados ontológicos del fenómeno creativo, conectando el campo de las ideas con el campo concreto de la puesta en sonido y acción.⁸ Tengo en mente la dialéctica

7 La cita original en inglés dice: “not how ‘well put together’ something is, but how musical organization develops as a culturally significant field, with material consequences”. Adam Krims, *Rap music and the poetics of identity* (Cambridge University Press, 2000), 37.

8 Sara Vujosevic Jovanovic, “Poetics’ in Musicology: Historical Background and Methodological Frameworks. Herald of Anthropology”, *Vestnik Antropologii* 1 (2026): 170–180. Para la lectura de este artículo, cuyo abstract se encuentra publicado en inglés pero su texto completo en ruso, me serví de la herramienta de traducción Deepl, en su versión gratuita. La referencia del texto original es: Вуйошевич-Йованович С. Понятие «поэтика» в музыковедении: исторический контекст и методологические подходы // Вестник антропологии нго. 1 (2026): 170–180.

entre éxtasis y verdad como marco interpretativo que permite observar de manera más compleja dicho sentido.

Exilio y contra-exilio

En la década de 1980, Alberto Kurapel, actor, dramaturgo, cantautor y director teatral, devenido actor-performer, propuso la noción de *contra-exilio* para referir a una síntesis creativa y momento vital que emergía luego de más de un lustro de exilio en la ciudad de Montreal. En cuanto a su obra musical, la producción anterior del artista, un corpus de cuatro discos creados entre 1974 y 1979, se había caracterizado por una adscripción aparente al modelo del cantor popular de la zona central chilena, influido por la colaboración previa con figuras como Roberto Parra y Eduardo Guzmán del Dúo Quelentaro. Como he argumentado anteriormente, esa producción musical temprana se enfrentó a una recepción conflictiva, ya que el lenguaje poético y expresivo, aparentemente folclórico, parecía oscurecer la naturaleza eminentemente artificial —en los términos del propio Kurapel— de su puesta en escena.

En breve, las audiencias chilenas exiliadas percibieron una óptica folclorizante, que conducía a un ansiado contacto directo con Kurapel mediante su voz, pues, como indican Jesús Martín Barbero y Ana María Ochoa “[g]ran parte de la utopía del folklore está basada en la idea de que éste genera comunidad por su estética de la oralidad y su (supuesta) necesaria mediación cara a cara”.⁹ Los discos producidos en la década de 1970 se caracterizan por la interpretación en voz y guitarra del propio Kurapel, incluyendo canciones breves que se inscriben en el abanico de géneros tradicionales que circulaban entonces en peñas, festivales, radios y fonogramas: cueca, tonada, décimas, habaneras, vales, entre otros.¹⁰ Ocasionalmente se incluía algún instrumento adicional a través de algún invitado, pero el núcleo performativo correspondía al modelo de cantautor.

Las características de los discos siguientes son, en términos musicales, radicalmente diferentes. Para entender aquello, es necesario considerar las innovaciones que ocurrían en el ámbito de la creación musical y en las reflexiones

9 Laura Jordán González, “Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta”, *Resonancias* 18, nro. 34 (2014): 15–35; Jesús Martín Barbero y Ana María Ochoa Gautier, “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular, en *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, comp. Daniel Mato (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005), 121.

10 “Amanecerá la siembra” (1975); “Guitarra adentro” (1977); “A tajo abierto” (1978); “Las venas del distanciado” (1979).

que Kurapel desarrollaba y plasmaba en sus cuadernos de apuntes, que servirían como base para sus ensayos y ponencias. Dentro de su vasta producción escrita, tomo como objeto de estudio primordialmente sus libros *Estación artificial: expresión escénica de exilio* y *El actor performer*,¹¹ aunque cito también otros de sus escritos.

En 1981 creó la Compagnie des Arts Exilio en Canadá, que integraba a actores y actrices inmigrantes, como José Venegas, Margarita Gutiérrez, Marinea Méndez, y quebequenses, como Anne-Maria Zaidman. Cumplía múltiples roles fundamentales Susana Cáceres, como directora audiovisual, de escena, encargada de la técnica, entre otros. Los componentes materiales y expresivos de esta compañía estaban lejos de restringirse al teatro convencional, ya que se inscribían en una propuesta de *performance* que buscaba mostrar el *proceso*, echando mano de múltiples recursos, como el *collage*, la música electroacústica, la canción, el video y el cine, entre otros. En 1985, a cinco años de su creación, Kurapel publicó una declaración que explicaba el programa de la compañía: “Nuestro trabajo se ha concentrado en el cultivo de la Conciencia de la Memoria, buscando nuevas vías de expresión. No nos interesan las actividades culturales diletantes, escleróticas que tan a menudo vemos reptar, con el único propósito de agradar a las burguesías”. En esta declaración se evidencia su crítica hacia la creación irreflexiva y el acomodamiento de otros artistas en el exilio. En lugar de propender a una afirmación, este proyecto se interesaba en mostrar “las contradicciones que nos convergen desde diversos orígenes, texturas, taras y privilegios, para llegar a la integración de toda resonancia humana, en esta exploración incesante del OTRO”.¹² De este modo, intentaba desperdiciarse de expresiones chauvinistas y simplificadoras, e incluso alejarse de un arte de denuncia que se volvía banal ante la recepción pasiva de una sociedad de consumo. Su crítica refería a la diversidad de prácticas culturales y no solo al teatro: “Las manifestaciones culturales en exiliados como: bailes, peñas, poesía, pintura, padecen de un mal de ausencia crónico. No están en ninguna parte, no conmueven a nadie, ni siquiera los que las organizan y practican”.¹³ Buscaban subvertir un orden dado por sentado y ubicarse “fuera del conformismo cultural o del pintoresquismo”.¹⁴

11 Alberto Kurapel, *Estación artificial: expresión escénica de exilio* (Montréal: Les Éditions du Trottoir, 2011); Alberto Kurapel, *El actor performer* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010).

12 Las citas textuales provienen de una publicación posterior del mismo texto: Alberto Kurapel, “La Compagnie des Arts Exilio (Primer Manifiesto)”, en *3 Performances Théâtrales* (Montréal: Humanitas, 1987), xvii y xix.

13 Kurapel, *Estación artificial*, 98.

14 Alberto Kurapel, “Relación centro-periferia. La expresión de la marginalidad como componente estético del teatro-performance”, en *Estética de la insatisfacción en el Teatro-Performance* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004), 42.

El teatro-performance impulsado por Kurapel y su Compagnie fue temprana y profusamente estudiado por Fernando de Toro, teórico que puso de relieve las características posmodernas y poscoloniales de su obra escénica. En sus múltiples textos explica cómo las decisiones estéticas dan cuenta de una tendencia a la hibridez, fruto del encuentro cultural y las dislocaciones experimentadas por quienes migran. En una de sus publicaciones dedicadas a Kurapel, de Toro sintetiza:

Su obra la podemos dividir en dos momentos, uno marcado por la fractura, la división bilingüe (...) Aquí el binarismo y la oposición quedan expuestos, la fractura como alteridad se ostenta como herida; otro marcado por lo que yo llamaría la interculturalidad y la diferencia como la constitución de una nueva alternativa, un nuevo espacio donde se negocia un lenguaje de la alteridad.¹⁵

Ese reconocimiento de un espacio nuevo, incómodo —ni aquí, ni allá— es reflexionado por Kurapel en términos de un estado mental discontinuo “una Respiración de Pensamiento Interrumpido Abruptamente”,¹⁶ con el que se enfrentan los procesos de elaboración de la memoria. En ese sentido, hay que recalcar que no se trata solamente del fenómeno migratorio con sus desafíos de adaptación cultural, sino específicamente del exilio político que fuerza al procesamiento subjetivo y, en este caso, creativo de la violencia vivida y atestiguada.

Durante el periodo que De Toro llama “primer exilio”, que comprende toda la duración de la dictadura militar y unos años más, la Compagnie trabajó sobre un *lenguaje del desarraigo*, que aparece ya en la obra *exiTlio in pectore extrañamiento*, estrenada en 1983 y publicada en 1987. Siguiendo a Susana Cáceres, me interesa enfatizar en el papel que cumple el campo sonoro a lo largo de la obra, dentro del que se destacan el bilingüismo (castellano-francés), el uso de dispositivos audiovisuales (como proyecciones de diapositivas, cine y video), canciones, música electroacústica y danza.¹⁷

La sucesión de enunciaciones en distintos idiomas se justifica por las necesidades concurrentes de expresar de manera compleja la emocionalidad de la lengua materna y de comunicar una información, pero también de evidenciar el desafío y dislocamiento que produce en el exiliado su confrontación con el aprendizaje de otro

15 Fernando de Toro, “Identidad, alteridad y el tercer espacio: el teatro de Alberto Kurapel”, *Teatrae* nro. 1 (Otoño-Invierno 2000): 73-79. Para un estudio más extenso, ver Fernando de Toro y Alfonso de Toro, Alberto Kurapel. *Teatro-Performance, Alteridad y Memoria* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2018).

16 Kurapel, “La Compagnie”, xviii.

17 Cáceres, “exiTlio”, 8.

idioma, que adopta con notorio acento. “Queríamos con esto -dice Kurapel-, presentar en escena las dificultades, las rudezas, las amputaciones, el redescubrimiento de sí, del Otro”.¹⁸ No era una demostración victimizante de la adaptación, pues se buscaba llevar a crisis la posición de inferioridad que ocupa el inmigrante en el intercambio de lenguajes, valorando que cada *actor-performer* “posee un acento individual que lo induce a expresarse de manera particular y fascinante”.¹⁹

En este sentido, tanto en la reflexión sobre la lengua materna, como en las otras aprendidas posteriormente, se pone en valor la sonoridad y el ritmo de la voz, que operan más que como signo denotativo y explicativo. Para De Toro, el uso del bilingüismo funciona como intento de deconstrucción del centro, al plantear la imposibilidad de continuar hablando desde los márgenes: “Es precisamente con este acto de auto-traducción que se intenta no-ser-el-Otro, pero al mismo tiempo el eco de su voz en otra lengua le revela su estado de Otro. El eco marca la fractura, la división y la alteridad en toda su violencia”.²⁰ Así, el abordaje del sonido vocal comporta importantes implicancias en la materialización del teatro de exilio. Como explica Astrid Masud, “Kurapel dispone de ellas [las voces en cada idioma] de forma paralela, sin entrelazarlas, es decir, cada una independiente de la otra, pero como autotraducción”,²¹ lo que la autora interpreta como un “quiebre acústico” enfatizado por la “rusticidad” o “tosquedad vocal” que denota la segunda lengua aprendida.²² El uso de “otros resonadores, otras dicciones, otras pausas” junto con la utilización de intertextos implican que “el lenguaje se ve estallado por el exilio”,²³ según observa Claudia Cattaneo. De este modo, no es solamente la puesta en evidencia de la difícil situación lingüística que enfrenta el exiliado lo que se elabora, ya que esta estrategia revela también un modo de concebir la voz. Tal como señala Cáceres, y según lo que el propio Kurapel ha argumentado en diferentes ensayos, existe en su obra una aproximación a la vocalidad que excede el problema de la comunicación de informaciones, acercando notablemente su tratamiento al de la creación musical abocada a una diversidad de sonidos y ritmos.

Musicalmente, tanto en *exiThlo in pectore extrañamiento* como en obras posteriores, destacan canciones interpretadas por Kurapel, a veces acompañado de

18 Kurapel, “Relación centro-periferia”, 47.

19 Kurapel, “Relación centro-periferia”, 48.

20 De Toro, “Identidad”, 75.

21 Astrid Masud Barria, “El teatro-performance de Alberto Kurapel y la expresión sonora del exilio”, *Actos* 6 (2023):28.

22 Masud, “El teatro-performance”, 29.

23 Claudia Cattaneo, “La memoria del exilio recuperada en el cuerpo utópico de la escena: el cuerpo y el sonido en la puesta en acción de Prometeo encadenado según Alberto Kurapel (1988)”, *Acotaciones* 45 (julio-diciembre 2020): 211.

guitarra y otras por *play-back*. En términos narrativos, las canciones insertas en las obras de teatro-performance muchas veces “trazan un camino paralelo, cuentan la historia de otra manera, aportan una profundidad movilizada desde la emoción y la expresión vocal y musical que complementan y amplían las dimensiones del relato”.²⁴ Para Masud, la presencia de estas canciones provoca un quiebre en la unidad textual, generando una sensación de artificialidad “mediante sonoridades aparentemente desconectadas sobre un territorio fragmentado y afectado por acontecimientos musicales excéntricos”.²⁵ De todos modos, este repertorio sonoro participa de una red mayor de signos fragmentarios, pero su particularidad está en que, en tanto canciones, consiguen cobrar vida propia fuera del universo acotado de la obra.

En su análisis de *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* (1987), Claudia Cattaneo advierte que el universo sonoro dentro de esta obra es diegético, lo que quiere decir que las referencias de ruidos, músicas y voces provienen del mundo narrado y de las experiencias de los personajes. En sus palabras, “este ‘entre espacios’ es el espacio imaginario mnémico que se ajusta y reajusta por medio del reconocimiento sonoro de la historia y de su subtexto: se deben imaginar los gemidos de dolor de las torturas, no se escuchan jamás, son sublimados por la música electroacústica, por los cantos desgarrados de Kurapel, por las sonoridades extrañadas de otras culturas”.²⁶ Se trata de un espacio liminal, entre dentro y fuera, donde los personajes “crean el contraste visual y significacional del objeto sonoro que aturde la razón”,²⁷ a través de cantos, gesticulaciones y danzas.

Como se ve en los ejemplos de las dos obras estudiadas respectivamente por Cáceres y por Cattaneo, y como el propio Kurapel ha señalado, la música es, dentro del teatro-performance, un signo igualmente importante que los demás que lo constituyen. Se aleja de la búsqueda de la imitación del sentimiento, para intentar que melodías y orquestaciones, “junto con los otros signos, formen una gran trama que al exponerse, provoque en el espectador interrogantes que no conduzcan a ningún centro ni decisión”.²⁸

La síntesis que se desarrolla desde la década de 1980, especialmente a través de la Compagnie, pero también en el trabajo solista de Kurapel, encuentra antecedentes en su experiencia escénica previa. Múltiples experimentaciones intermediales iban siendo puestas en práctica desde la década anterior. Según Kurapel, los recitales se

24 Cáceres, “exiTlío”, 14-15.

25 Masud, *El teatro-performance*, 34.

26 Cattaneo, “La memoria”, 210.

27 Cattaneo, “La memoria”, 211.

28 Kurapel, *Estación artificial*, 166.

iban acercando a la performance, por sus “propiedades atópicas (...) por la abolición de la palabra como signo principal en las acciones, por tener características de obra abierta”.²⁹ En el lanzamiento de su álbum *Las venas del distanciado* (1979), por ejemplo, relata que, sin haber sido planificado, cantó sus canciones en español encima de la grabación que poseía la traducción hablada en francés y que supuestamente sería oída antes de la canción. Esta performance simultánea habilitó un espacio inusitado de copresencia y, tal vez, de renuncia a un tono explicativo y didáctico. Es la dislocación que se revela sin mediación, de una manera que, como dice María Soledad Lagos-Kassai, “desvía nuestra atención hacia zonas de incomodidad o fricción”.³⁰ Asimismo, el relato acerca de la grabación de dicho álbum de canciones presenta otro antecedente crucial. Durante las jornadas de trabajo en el estudio se evidenció un choque, un desajuste de culturas, en términos del artista, ya que desde la producción esperaban que la voz y la guitarra fuesen registradas en tomas separadas, arguyendo mayor fidelidad sonora. Esta instrucción produjo malestar en Kurapel, quien, según explica, consideraba que la interpretación de ambas partes era interdependiente: “lo podría al menos haber intentado, pero en esos momentos no tenía la calma como para distanciarme de esa modalidad de canto tan familiar en la soledad perdida; me encontraba atravesando, cantando la sangrienta niebla de un pueblo entero”.³¹ Lo que me parece crucial de esta anécdota y de la manera en que la explica es la presentación de este desacuerdo en términos de una diferencia de “pensamiento cultural” que será elaborada creativamente de manera profusa y profunda a lo largo de su obra de contra-exilio, en una etapa en la que evidentemente sí podrá distanciarse de “esa modalidad” interpretativa para proponer algo crucialmente distinto.

La noción inicial a partir de la cual Kurapel desarrollaría su propio concepto de contra-exilio lo propone como “etapa de inscripción performativa en la estadía más larga que obligan a cumplir como castigo feroz a un ser humano en un lugar”. Se trataría del momento posterior a la superación de un cierto punto cero, instante de “aceptación del hecho de que cada realidad tiene su lugar, su topos y su tiempo”, manifestación de “un nuevo deslizamiento representacional”.³²

Como se ha insistido majaderamente en la mayoría de los textos que se ocupan de la multifacética obra de Kurapel —gruesamente concentrada en la dramaturgia y la actuación— la consigna más contundente que el artista avanzó y logró instalar

29 Kurapel, *El actor performer*, 191.

30 Lagos-Kassai, “Alberto Kurapel”, 28.

31 Kurapel, *El actor performer*, 134.

32 Kurapel, *El actor performer*, 239.

transversalmente durante su periodo creativo en la provincia de Quebec, en Canadá, fue la de la producción de un arte *de* exilio y no de un arte *en* exilio. De allí que muchos de sus intérpretes se esmeren en comprender sus obras desde una interrogante sobre el lugar, argumentando algunos la centralidad de su tránsito y la dificultad del hallazgo de un “topos propio”.³³ Considero que esta interrogante se expresa también en sus canciones.

Retomando el arco entre éxtasis y verdad, presentado al inicio de este artículo, la poética de Alberto Kurapel emprende el objetivo de conmover, remociendo al espectador-auditor, impidiendo su conformidad ante estéticas ya conocidas. El mismo tiempo, se hace cargo de la tarea ética de ofrecer un marco de comprensión de la realidad ajustada a su presente. Ambas dimensiones toman la forma de un estilo, como un programa de creación con técnicas y propósito propio. La innovación, que se basa en una emergente concepción del arte de exilio, se manifiesta musicalmente en dos ámbitos. Por un lado, apuesta por una estética híbrida, que aglomera signos estilísticos de orígenes heterogéneos; por otro lado, expande la performance vocal diversificando sus recursos tímbricos y tecnológicos.

Fricción musical como dislocación

El álbum *Contra-exilio*, editado en 1982, demoró en producirse, esto en comparación con los cuatro discos anteriores de Kurapel que se constituían casi exclusivamente de registros de voz y guitarra, ambas a su cargo. Desde *Contra-exilio*, en cambio, se integran al proyecto musical una diversidad de agentes que aportan con voces, instrumentos e intervenciones sonoras. Entre los convidados destacan figuras que se volverán íconos del experimentalismo y otras que se integrarán al *mainstream* de la música popular en Quebec. Tal vez la contribución más significativa sea la del dueño del estudio que acogió el proyecto, Jean Sauvageau, constructor de sintetizadores desde la década de 1950, creador sonoro en múltiples *happenings* e instalaciones, cofundador en 1978 de la Asociación para la creación y la investigación electroacústica de Quebec.³⁴ En *Contra-exilio*, Sauvageau ejerció como productor musical y su impronta tecnológica se evidencia en distintivos elementos del montaje sonoro. Dos otras presencias notables son la de Paul Picard, célebre percusionista en el campo del jazz,

³³ Lagos-Kassai, “Alberto Kurapel”, 12.

³⁴ Marie-Thérèse Lefebvre, Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes, pionnières dans le sentier de la création électroacoustique, *Circuit* 19 nro. 1 (2009): 23-41. <https://doi.org/10.7202/019932ar>.

y la de Osvaldo Montes, músico argentino posteriormente reconocido por sus contribuciones a la música para cine y televisión, y que para entonces había grabado en Montreal en 1980, junto al conjunto Viento del Sur, un disco homónimo.³⁵ En cuanto a los discos siguientes, destaca en *Guerrilla* la permanencia de Jean Sauvageau en la producción y la incorporación de Robert McLaughlin en los arreglos. Junto con ellos, un plantel de instrumentistas quebequenses y latinos aportaron: saxo, guitarra western, sintetizadores, batería, percusión, congas, armónica, bajo, flauta travesa, guitarra eléctrica, mognara, charango, quena, guitarra acústica. En *Confidencial urgent*, la mezcla fue realizada por Sauvageau mientras que los arreglos fueron compartidos por Kurapel y Bernard Marchand. Tratándose de musicalizaciones de poemas quebequenses, en este disco destaca la presencia del violín y el violonchelo, además de la incorporación de sonidos programados con computador.

La participación de tales invitados implicó, tanto desde el discurso del compositor, como desde la opinión de los críticos, una supuesta integración de ritmos y referentes “otros” que ampliaron el marco de lo que Kurapel venía haciendo musicalmente hasta entonces. Al servirse de la noción de “origen” que prevalece en la identificación de la música nacional-popular desde la configuración de las primeras nociones de *folk music* hace casi tres siglos,³⁶ la adscripción identitaria de dichas figuras y su proyección a la expresión sonora en el registro fonográfico parecería inscribir ineluctablemente sus lugares de proveniencia en la música misma. Así, Kurapel pretende marcar *Contra-exilio* de norteamericanidad, no solo mediante signos autóctonos, sino que también gracias al rastro de pasajeros que, como él, desde la diáspora, construyen sus propias versiones del sonido local. Esta visión se manifiesta claramente en la nota de presentación que acompaña al álbum, firmada por el autor:

Es así como después de un tiempo de labor de este tema/vida, integré la gran separación: una instrumentación que expresara este nuevo mundo de América del Norte con aquellos sonidos de los que formamos parte los latinoamericanos. Coloqué la zampoña junto a la guitarra eléctrica, el sintetizador junto al charango, el bajo eléctrico junto a la rebeldía, el clarinete junto al miedo, el violón (sic) y la quena, la batería y la trutruca, el órgano y el mate amargo. Todo esto sobre una plataforma electroacústica que va entrecruzando y mezclando los mundos que llevo dentro.³⁷

35 <https://www.discogs.com/es/release/1900581-Viento-Del-Sur-Viento-Del-Sur>.

36 Remito a Matthew Gelbart, *The Invention of Art Music and Folk Music* (Cambridge University Press, 2007).

37 Alberto Kurapel, *Contra-exilio* (Montreal: APIR, 1982).

A decir verdad, la combinación de instrumentos y ritmos de distintos paraderos venía siendo desde los años sesenta una tendencia creciente no solamente en Chile, sino que, en el continente latinoamericano, en los ámbitos de músicas consideradas a la sazón bajo la etiqueta “de izquierdas”. En ese sentido, más que una rotunda innovación, el procedimiento coincide con lo que otros músicos exiliados hacían tanto en América como en Europa, y, aún más, daba continuidad a uno de los elementos originales de la nueva canción. La distinción fundamental estaría aquí dada, en cambio, en la no persecución de una unidad representativa ni de una identidad cultural colectiva general (como sí se había dado en el discurso latinoamericanista de la nueva canción), ni de un estado fijo de su condición de exiliado.³⁸ No se proponía la cristalización de un objeto sonoro que diera cuenta inequívocamente de su coyuntura, sino que más bien pretendía capturar esa dificultad de adaptar y de adaptarse.

La unión de sonidos, timbres, tiempos disímiles que se enlazaban en las recientes canciones –sostiene Kurapel–, me ofrecía un tránsito hacia lo inseparable, que al no ser parte de un relato razonado, a partir del principio de la causalidad, presentía sería rechazado con violencia. Y así fue.³⁹

Esta concepción, como comentaba más arriba, ha facilitado la lectura del proyecto de *Contra-exilio* desde el paradigma de la hibridación, lo mismo que ha ocurrido con gran parte de su creación teatral. A pesar de que en las piezas contenidas en este álbum y en los dos que le siguen muestran distintos elementos como puntos de referencia sobre lugares de origen, en el contexto de su encuentro, en vez de a la hibridación parecen apuntar más bien al alejamiento de un sonido anclado espacialmente. La alusión al país de origen y al hogar abandonado es sin duda un tópico de la creación de exilio. Lo es también, en alguna medida, la referencia al lugar de acogida y a los desafíos que comporta la adaptación a un nuevo territorio y a una nueva cultura. En la producción discográfica temprana de Kurapel (1974-1979) se nombran, por ejemplo, Chile, Bío-Bío, Quilimarí, Tocopilla, Keule, Arauco, San Carlos, Maipú, Pisagua, El Salvador, Villa Grimaldi, Ritoque, Tres Alamos, Concepción, mezclando la ingenua referencia a localidades extrañadas con la denuncia por los centros de tortura y desaparición. Montreal, Quebec, Canadá, Norteamérica, por su parte, comienzan a aparecer en las grabaciones de la década del

38 Ver sobre el latinoamericanismo de la Nueva Canción: Stefano Gavagnin, Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo, “Fronteras porosas, sonidos conectados: transnacionalidad de la Nueva Canción a través de sus escritos”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (2022): 39-71.

39 Alberto Kurapel, *El actor performer*, 237.

ochenta, mas no como simples anclajes a la nueva vida. Esta toponimia, paradójicamente, genera dislocación al mencionarse, pues viene acompañada de variados elementos disruptivos bajo la forma del sonido musical y la lírica. Mediante la yuxtaposición, las canciones expresan el malestar del exilio, la incomodidad de su estar-entre, al mismo tiempo que una capacidad asombrosa para advertir los rasgos culturales diversos que a ratos colisionan y a otros entran en coalición.

Antes de poner en práctica una obra musical contra-exílica, es necesario reconocer los signos del lugar al que se llegó. Tras haber estudiado acerca del “fenómeno del exilio”, Kurapel lo explica en términos de etapas. En la primera, se rechaza lo ofrecido por el nuevo país, mientras se exageran las cualidades del país de origen. En la segunda, a la inversa, se alaba lo nuevo y se desprecia la tierra de origen. El contra-exilio, llega después de un punto cero. En esta etapa se acepta que cada realidad tiene su lugar y tiempo, todas las realidades existentes habitan al exiliado, abriendo “la posibilidad de fabricar una nueva rosa de los vientos”.⁴⁰ La conceptualización del contra-exilio, para Kurapel, es una empresa que atraviesa su quehacer y que no se reduce a la producción de un disco musical. Sin embargo, propongo que bajo estructuras sonoras y gestos performáticos el lenguaje musical la expresa de una forma explícita y sensitiva. Aquí la poética aparece claramente como estilo.

En la fonografía el contra-exilio se manifiesta como una pluralidad de referencias rítmicas y estilísticas (baguala, hard-rock, funk, reel, balada, zamba) cuya fusión no corresponde a una lógica lineal, sino que, en sus palabras, es “el destello de encrucijadas perdidas en el tiempo”.⁴¹ Para interpretar esta propuesta estética recupero el concepto de fricción en los términos de Acácio Piedade quien lo entiende como un “hibridismo contrastivo”.⁴² No obstante, en lugar de concebirlo aquí como un paso en un camino hacia la fusión genérica (como es el caso del jazz brasileiro estudiado por el autor), lo afirmo como un recurso expresivo que juega sobre la diferencia para quedarse allí, friccionando. Tal es el sentido profundo que parece otorgarle Kurapel mismo al exilio: un irremediable e inconfortable entre-lugar.

Ahora bien, ¿cómo funcionan las alusiones al territorio de acogida? Un vistazo a un fragmento de la canción “Diagramas” ofrece una entrada: “Y yo estoy aquí, en Santa Catherine Street esquina Plaza Almagro. En este rincón por donde corre la gente y no me ve, porque hoy día es día de trabajo, y en las cunetas grises la nieve

40 Kurapel, *El actor performer*, 240.

41 Kurapel, *El actor performer*, 241.

42 Acácio Piedade, “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”, *Per Musi* 23 (2010): 103-112.

quiere ser agua, el agua quiere ser barro y el barro quiere ser siempre barro.” Dos son las cuestiones principales que se problematizan en estos versos y que, sostengo, pueden rastrearse a lo largo de los tres discos estudiados: primero, la *situacionalidad dislocada*, por estar aquí y estar allá (o no estar del todo en ningún lugar); segundo, la *alienación del sistema capitalista*, signo incuestionable de la desazón política y pie forzado para la elaboración de una poética consciente.

Las estrategias de dislocación son múltiples. Veíamos que en “Diagramas” una calle de Montreal, ya híbrida por la coexistencia franco-anglófona, se entrecruza con una plaza chilena nombrada como uno de los conquistadores coloniales. En el librito del elepé *Contra-exilio*, Kurapel advierte: “de este blanco exilio tomé aquellos elementos que me dibujaron ciertos caminos (y caminar no es sinónimo de llegar)”. Los caminos, eso sí, no son metafóricos sino bien concretos: se recorren las calles, se avistan edificios. La ciudad actual se divisa, pero se desdibuja en “Panorama”, la primera canción del disco, que dice “Montreal, Monte reel, Monte irreal, Provincia de Quebec.” En “Edades”, que sirvió como cierre de la obra *exiTlio in pectore extrañamiento*, se mezcla presente y pasado para ejemplificar el recorrido del quehacer inmigrante.⁴³ En esta nueva expresión escénica, donde participan las canciones, se desarrolla un “tipo de narración fragmentada, asincrónica y atópica”,⁴⁴ donde coexisten y colisionan tiempos y lugares disímiles.

En cuanto a la sonoridad del Quebec, no hay duda de que Kurapel identifica y comprende las músicas tradicionales y los procedimientos modernistas que le son contemporáneos. Sus canciones muestran esa consciencia de la alteridad, pero la representación del otro se disuelve rápidamente mediante diversas estrategias de dislocación. En “Panorama”, pieza inaugural de *Contra-exilio*, se despliega un juego basado en los clichés de la identidad quebequense. Se inicia con fragmentos de *fiddle* (o violín popular), una herencia irlandesa devenida folclor local, acompañados de sonidos que evocan las típicas cucharas de la zona. Sus *accelerando* y torpes *glissando* añaden un sentido caricatural a esta presencia de Quebec. Una quena solista, por entonces símbolo de la expansión sudamericana en el mundo, proclama una melodía *cantabile*, dramatiza un canto insigne, alejado en el plano sonoro y que aparece como una rememoración insistente, porfiada tal vez. Otros signos del sur: una guitarra con cuerda de nylon arpegiada acompaña a la suave voz. En la letra se alude a levantarse muy temprano, no ir a trabajar (sin saber por qué) y en cambio agarrar la guitarra y echarse a andar. ¿Será acaso una síntesis de una política propuesta por el disco?

43 Cáceres, “exiTlio”, 16.

44 Masud, “El teatro-performance”, 36.

El problema de la inclemencia del clima ártico, contrastado con la añoranza del barro del propio terruño, aparece como asunto tematizado en las letras (que insisten en nombrar el hielo, la nieve, el frío) y a la vez como motor de un aturdimiento que se expresa como estados de ánimo, a través de las atmósferas sonoras.

Québec

Alberto Kurapel

Alberto Kurapel

Baritone

Violín

Guitarra acústica

Bajo

Congasto de batería

Flauta

Saxo

Batería

13

17

Andando voy con tu cielo polar sobre los hombros / y una réplica nocturna en mi guitarra. / Un violín me sale al paso, vestido de cesante por la nieve.

Andando voy con tu cielo polar sobre los hombros / y una réplica nocturna en mi guitarra. / Un violín me sale al paso, vestido de cesante por la nieve.

Ejemplo 1: Fragmento de la canción “Québec”, transcripción de Gabriel Rammsy.

En “Québec”, Kurapel canta “Andando voy con tu cielo polar sobre los hombros / y una réplica nocturna en mi guitarra. / Un violín me sale al paso, vestido de cesante por la nieve”. El *fiddle* esta vez se despliega con verdadera gracia al ejecutar una melodía juguetona, la que podríamos, distraídamente, percibir como una dócil alusión al contexto de acogida (Ejemplo 1). Sin embargo, al volver a la letra, notamos el peso que se lleva sobre los hombros y la inesquivable realidad del desempleo para este exiliado

artista. Sin aludir explícitamente a su propia situación, el violín vestido de cesante desliza una mirada crítica sobre las vivencias de precarización en el Montreal de entonces.

Numerosas críticas al estilo de vida norteamericano y a su ostensible relación con un capitalismo rampante se encuentran en prácticamente la totalidad de las canciones. Críticas al hedonismo (maniquíes en escaparates, circulación de drogas, ambición de dinero, espectáculos en topless), a la explotación (condiciones laborales deplorables, desocupación) y a la banalización de la violencia de Estado (sentido de la paz y de la guerra, cuestionamiento de los héroes caricaturescos) se presentan revestidas de sonidos significativos. En “Diagramas”, una introducción de *ragtime* sitúa a la audiencia en la cultura de masas, contrastándola con signos de la tradición guitarrística sureña para reivindicar un rincón, un intersticio. Luego, una cortina pop contraviene la degradante imagen de un tarro de basura desde el cual se mira a América desconocida. En “Stop. Oscurece. 20° bajo 0” se declama una serie de *slogans* publicitarios sobre una música de aspecto circense. Indistintamente se anuncian, por ejemplo: “autos usados”, “papas fritas Inn”, “Chile 2500 desaparecidos”, “huelga de hambre”, “bingo”.

El abordaje de la contingencia política se caracteriza, de la misma manera, por el uso de signos superpuestos, que desvirtúan las asociaciones más espontáneas que pudieran hacerse al escuchar uno u otro sonido convencionalizado. Es evidente en el caso de “Destello”, cuya letra aborda —tal vez con un dejo de sarcasmo— la distancia enorme entre los territorios de la lucha armada y aquellos del exilio, recurriendo al multilingüismo como trazo de hibridación:

Y aunque no creo encore estar preparado para la llegada
de La Alegría, algo como el irresistible deseo de ser la
primera A de esa Alegría sentí, cuando escuchamos a 1000 km
de distancia, sentados en el living-room, los disparos de
Triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional.
Nicaragua es libre
Raúl Sendic
Nicaragua es libre
Miguel Enríquez
Frente Sandinista de Liberación Nacional
Salvador y Allende
Nicaragua es libre

“Destello” recurre a una melodía y forma de entonación que recuerda al canto de

un poeta de la zona central chilena, una tradición performativa en la cual el cantor, cuando se trata de canto a lo humano, comenta diversos asuntos de la vida cotidiana, incluyendo la política. Se reiteran motivos melódicos sobre la base de un canto modal, con el fin de enfatizar en lo que se está diciendo. El texto poético es central. En este caso, Kurapel opta por doblar a la octava superior toda la melodía con el timbre de un saxo, tocado por Gérard Lédur, lo que tiñe el color de la voz y vuelve menos nítida la centralidad del texto (Ejemplo 2).

Destello

Alberto Kurapel

Alberto Kurapel

Baritono y Saxofón $\text{♩} = 70$

Y aun-que no cre-o an-co-re-es-tar pre-pa-ra-do pa-ra la lle-ga-da de la a-le-grí-a—

Bar. y sax. $\text{♩} = 70$

al-go co-mo el i-rre-sis-ti-ble de-se-o de ser la pri-me-ra-a de - sa-le-grí-a sen-tir

Bar. y sax. $\text{♩} = 70$

cuán-do es-cu-cha-mos a mil ki-ló-me-tros de dis-tan-cia sen-ta-dos en el li-ving room

Bar. y sax. $\text{♩} = 70$

los dis-pa-ros de triun-fo del Fren-te San-di-nis-ta de Li-be-ra-ción Na-cio-nal

Bar. y sax. $\text{♩} = 70$

Ni-ca-ra-gua es li-bre Ra-tíl Sen-dic Ni-ca-ra-gua es li-bre

Bar. y sax. $\text{♩} = 70$

Mi-guel En-ri-quéz Fren-te San-di-nis-ta de Li-be-ra-ción Na-cio

Bar. y sax. $\text{♩} = 70$

nal Sal-va-dor A-lle-n-de Ni-ca-ra-gua es li-bre

Gabriel Nicolás Rammsy Skoknic

Ejemplo 2: Fragmento de la canción “Destello”, transcripción de Gabriel Rammsy,

Se conserva una pronunciación solemne y enfáticamente silábica, que se acentúa al comienzo de cada frase con acordes tocados como golpes de campanas. Cuando se menciona la “alegría” es en un contexto sombrío y severo. Cuando se alude a Nicaragua libre, la configuración melódica cambia y añade notas más largas para subrayar la libertad de la última palabra. Al mismo tiempo, una cortina cromática golpeteada en una zona aguda con sintetizador genera sensación de distancia, como si se observara una batalla a lo lejos. Pero al nombrar al Frente Sandinista de Liberación Nacional, el regreso a las corcheas uniformes, cantadas con la articulación *marcato* dibujan un aura de milicia muy distante de la añoranza.

De este modo, composiciones y arreglos apuntan hacia una escucha atenta de la performance, que se trata poco de la integración a un nuevo contexto y mucho del habitar un espacio intermedio, ese entre-lugar. La voz juega un papel crucial en la estética del contra-exilio, por lo que la sección siguiente se dedica a estudiarla.

Multivocalidad y experimentación

La experimentación que se abre en el ámbito vocal es, como adelanté, especialmente significativa si se tiene en cuenta el cambio de estrategia que significa respecto a su música anterior. De hecho, tal vez el gesto más disruptivo que el álbum *Contra-exilio* realice sea el alejamiento de una convención de verosimilitud observada en las anteriores cuatro producciones discográficas de Kurapel, que datan de la década de los setenta. En ellas se ha identificado una adscripción a una vocalidad que, aunque “artificiosa”, parece calzar con un modelo “folclórico” que tiende a identificar voz y sujeto inequívocamente. Por ejemplo, en su cueca “La tortura”, grabada en su disco *A tajo abierto* (1978), su performance vocal asemeja al estilo de Ángel Parra y otros cantautores que exploran las vetas dramáticas mediante inflexiones que incluyen el quiebre vocal, como desgarró. Aquí, este canto de apariencia “folclórica” no se presenta exento de contradicciones, por cuanto su ejecución en una escena minuciosamente elaborada, se servía de los cánones de la representación folclórica para proponer una performance distanciada. Cambiando drásticamente de estrategia, desde *Contra-exilio* en adelante, Kurapel despliega voces que, ya en su sonoridad, develan una relación distinta entre el cantor y su emisión vocal, adoptando a veces actitudes desafectadas, cínicas y otras, sobrecargadas.

Considero el sonido vocal como sitio de convergencia de varias apuestas tecnológicas. Lejos de una visión de la voz como expresión natural del cuerpo y de la vida, adopto una aproximación que pone el foco en la construcción tecnológica de la

voz a partir de la conciencia de un desajuste básico entre sujeto y sonido vocal.⁴⁵ Por una parte, me interesa una veta tecnológica aplicada a la maquinaria de producción en estudio y a la manipulación sonora posterior a la grabación, y en particular a lo que Serge Lacasse llama la *mise-en-scène* o montaje vocal.⁴⁶ Por otra parte, propongo explorar una adaptación del concepto “technologies of selfhood”, traducido como “tecnologías de lo propio”. Presentado inicialmente por Nina Sun Eidsheim para referirse a la constitución de la voz racializada en los activos procesos corporales de la emisión vocal de quien canta, en esta ocasión, el concepto sirve para reflexionar sobre una gestión dinámica de “lo propio” mediante procedimientos de dislocación entre el sonido vocal y la constitución de una única voz personal.⁴⁷ Tal lectura es especialmente pertinente en consideración del marco “folclórico” desde el cual Alberto Kurapel parte para luego alejarse y que parece no obstante permanecer como filtro de escucha y entendimiento. Es más, movilizar el concepto de tecnologías de lo propio para el caso de una producción de contra-exilio, que problematiza el entre-lugar y la confrontación incesante a la alteridad, posibilita una comprensión de la voz más-allá-de lo propio. Conviene entonces traer a colación la noción de multivocalidad de Katherine Meizel,⁴⁸ no solamente para poner de relieve las transformaciones que sufre la voz de Kurapel y la puesta en escucha de sus voces, sino también para indagar en el límite de la correspondencia entre sonido vocal, identidad subjetiva y un topos cualquiera.

Un ámbito de análisis se juega en la configuración de estilos y el caso de Kurapel no resulta difícil de leer teniendo en cuenta, como se veía, su desplazamiento desde un repertorio plagado de formas llamadas “tradicionales” (cueca, tonada, décima) hacia un abanico diversificado de piezas populares, cuasi-desprovistas de connotación nacional, o carentes de adscripción genérica. Este desplazamiento atañe a las “tecnologías de lo propio”, aquellas que sirven para articular un sentido entre el sonido y el cuerpo de quien vocaliza de tal manera que se atribuye a este último un efecto decisivo en la percepción del sonido vocal. Ahora más que antes se evidencian las implicancias del exilio vivido sobre la producción de una vocalidad diferida de cualquier sujeción identitaria.

45 Difiero, en este punto, de la interpretación de Astrid Masud cuando sostiene: “Asociado a la vida, el cantar es un acto natural y ritual inserto en la cultura humana. La voz representa la inmensidad del mundo y el acto más sublime de representar la gestualidad del sonido como soplo de vida”. Masud, “El teatro-performance”, 30.

46 Serge Lacasse, “Voice and Sound Processing: Examples of Mise en Scene of Voice in Recorded Rock Music”, *Popular Musicology Online* 5, (2000). <http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html>

47 Nina Sun Eidsheim, “Voice as a technology of selfhood: Towards an analysis of racialized timbre and vocal performance” (Tesis doctoral, University of California, 2008).

48 Katherine Meizel, *Multivocality: Singing in the borders of identity* (Oxford University Press, 2020).

Valga un ejemplo. “Halo” es la sexta pista del álbum *Contra-exilio*. Interesa en ella su forma multiseccional, su intercalación de distintos acompañamientos, pero sobre todo el impacto de la manipulación en estudio de los registros. En particular, salta al oído la aparición de múltiples voces y su manipulación mediante efectos. Estos efectos resultan elocuentes cuando se trata de la voz de Kurapel la que es manipulada, pues sugiere, ahora sí, un distanciamiento de cierto modelo de representación folclórica basada en una unidad convencional entre el cantante y su canto. En “Halo”, su voz aparece bipartida, mediante un efecto de *dubbing* que superpone dos registros del mismo vocalista, esta vez a distintas intensidades, sugiriendo el ruido rumiante sobre la enunciación del hablante como una perturbación de la unidad convenida. No es claro si se trata de un eco, de un titubeo, o de una gran confusión. Lo acompaña un verdadero halo sonoro y al final de la primera frase el aliento se extingue, la voz se desinfla en un sugerente *glissando*, casi extenuado. Asimismo, resalta la aplicación de una distribución espacial expandida de los distintos elementos sonoros en el eje lateral del estéreo, como si a través de la técnica de montaje se quisiera dar cuenta del problema espacial, de origen y de dislocación que el proyecto mismo planteaba.

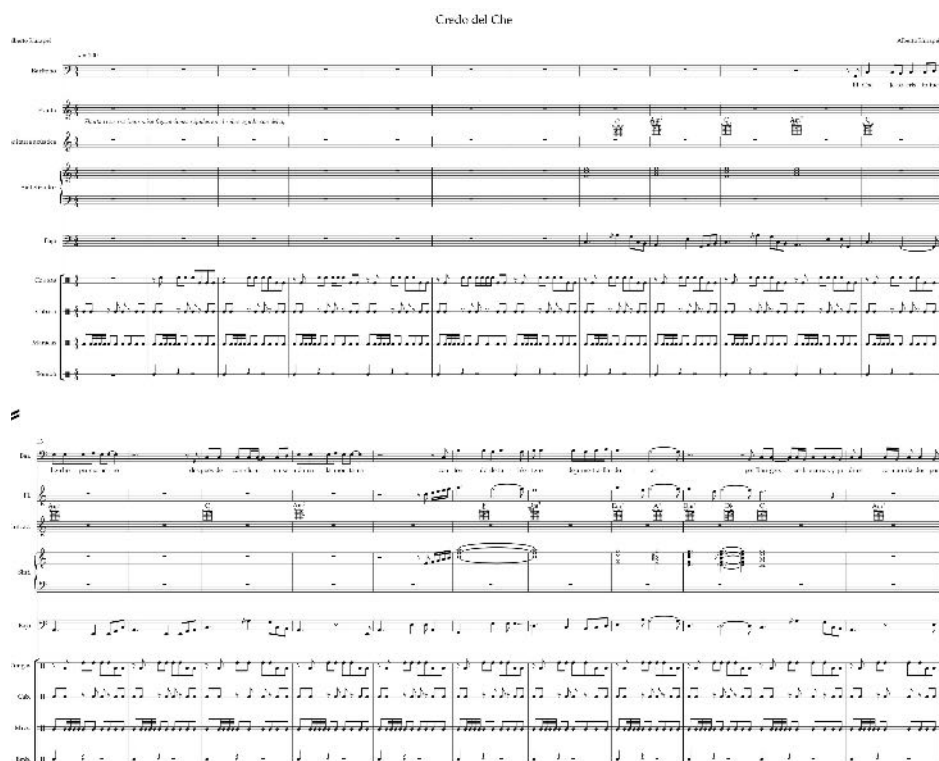
Contra-exilio era un conjunto de ceremonias en medio del frío que se había instalado como centro de una expresión musical centrífuga que condensaba las voces *teatrales-performativas* que ya estaba aprendiendo a identificar, considerando los sonidos instrumentales como signos de voces humanas ocasionales y las voces humanas como sonidos instrumentales, teatralizando los ritmos, *performando* las expresiones cantadas.⁴⁹

La multivocalidad, ya expresada en la adopción de la estética *crooner* —por ejemplo, en la canción “Panorama” —, se extiende al sonido instrumental. Estrategias similares se despliegan en “Prisma”, donde conviven asimismo voces variopintas: una llorosa, lamentosa localizada en un plano posterior, con eco y reverberación, lo que suele comunicar lejanía; otra, irónica vocífera con enunciaciones hilarantes: “candy masticable”. Ambas se interrumpen desde el estudio con ruidos de interferencia. Se combinan filtros, planos, intersecciones dispares.

Sus siguientes dos discos prosiguen con distintos ámbitos de experimentación. En *Guerrilla* (1986), la electroacústica mantiene un lugar prominente, aunque se explaya en una propuesta irónica, donde los mismos elementos de orígenes diversos son yuxtapuestos para evidenciar su incompatibilidad o subvertir el sentido

49 Kurapel, *Actor performer*, 238-239.

identitario usual de sus sonoridades. Es el caso del “Credo del Che”, en que el poema de Roque Dalton se musicaliza con patrones de música tropical, con maracas y congas, flauta (quena) y sintetizadores que armonizan al estilo caribeño (Ejemplo 3). Incomoda la superposición de una letra “comprometida” a una base cuya curva dramática melódico-armónica podría calzar con una convencional historia de amor, típica de los géneros latinos danzables en que la instrumentación se inspira. Esta canción formaba parte de la obra *Prometeo encadenado*, la que era interpretada por una travesti representada por Kurapel. Este era uno de los personajes que lleva Prometeo en su interior y que, al vocalizar el poema de Dalton, asesinado por la guerrilla, pretendía “encubrir con palabras prestadas, su posición reaccionaria”.⁵⁰ Su performance denotaba un interés por la voz, que se lucía en el clímax de la melodía, cuando después de varios compases de *lipsync* sobre un *playback* “arranca la peluca e irrumpe en vivo con su voz de barítono”.⁵¹



Ejemplo 3: Fragmento de la canción “Credo del Che”, transcripción de Gabriel Rammsy.

50 Kurapel, *Estación artificial*, 220.

51 Kurapel, *Estación artificial*, 222.

Otras piezas del disco *Guerrilla* insisten en evidenciar lo incompatible: desaforados gritos de victoria acompañados de un parafernático saxo pop en “15 de mayo”, ruidos que imitan disparos como telón de fondo de una canción romántica cualquiera. En este gesto, Kurapel parece evocar los procedimientos irónicos de Payo Grondona, aunque en este último la cuestión de la localidad ni siquiera aparece bosquejada. Lo mismo ocurre en “Viernes 5 de febrero”, en que se recurre a cortes y riffs que recuerdan a la Nueva Ola chilena, como marco para la presentación de una letra indolente. Quizá sea en la integración de bloques instrumentales abiertamente “desafinados” —según la convención occidental— que parece respetarse en el resto de las pistas que se revele más claramente una actitud de ironía. Una sensación de aturdimiento se enfatiza aún con la exacerbación del componente ruidoso de las zampoñas grabadas, y especialmente con la movilidad de la espacialización de los instrumentos en estudio, lo que genera un efecto de inmersión del oyente, prácticamente inusitado en las producciones musicales de sus pares exiliados. Esta inmersión resulta, no obstante, inestable. El tratamiento de la voz en el contexto de una mezcla experimental, producida por Jean Sauvageau, pone en evidencia un cambio de perspectiva notable por parte de Kurapel, quien para su disco *Las venas del distanciado* se había mostrado contrario a la separación por pistas y al enmascaramiento de la voz principal tras las capas de instrumentales.

En la canción “Sábado 29 de septiembre”, segunda del disco *Guerrilla*, la fricción sonora se expresa inicialmente como una sucesión de registros bien diferentes: ruidos de disparos que a ratos parecen provenir de un sintetizador y a ratos de una zampoña soplada hasta rajarse; la simulación de un coro de voces gritando, ubicado tan atrás en la mezcla que se vuelve difícil discernir lo que se dice; una voz individual que reza o declama, postergada de nuevo por otro sonido más prominente; un saxo que simultáneamente improvisa en primer plano; un gallo que canta; una voz humana doblada; los sonidos artificiales que evocan un enjambre de bichos; la entrada de una batería que marca por fin el inicio de una canción, marcando el contratiempo típico del ska. En el marco de una canción popular convencional, la voz principal interviene a capella, rodeada de un silencio suspensivo: “Me pregunto si existe un lugar...”. Se retoma el acompañamiento y todo vuelve a la “normalidad”. Hay en este juego de combinaciones no solamente una colección de referentes heterogéneos. El modo de disponerlos, primero como collage y luego como una simulación de canción ligera, muestran esa dislocación como un malestar ineludible.

A través de distintos procedimientos de estudio y de performance vocal, Kurapel se aleja entonces de la unidad —artificiosa— entre hablante y voz que había caracterizado sus producciones anteriores, así como la de otras músicas chilenas de

la época. Aunque ellas habían recibido una atención dispar y a ratos animadversión de parte de las audiencias cautivas del exilio, su posicionamiento crítico respecto a la producción del sonido y, luego, de la comunicación vocal había pasado desapercibida, subsumida en la presentación folclórica. Con *Contra-exilio* se inaugura así una serie de creaciones en que Kurapel renuncia a tal convención, probablemente por hallarse esta entrañablemente ligada a las “reglas” de lo que él llama despectivamente el “panfleto decorativo”, del cual quería a toda costa distanciarse.

Más tarde, en el álbum *Confidencial urgent* (1989), la apuesta creativa es mayor. Se musicalizan una serie de poemas escritos por poetas quebequeses, por quienes Kurapel manifiesta una sentida admiración. Se trata de un corpus de canciones que forma parte del trabajo que la Compagnie realizó para el montaje de la obra *Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier* (1989), que precisamente trabajaba sobre el problema de la traducción reflexionado por dichos poetas. Si una crítica contemporánea opinaba que Kurapel “nos convince mal, por lo demás, de que la poesía traducida sea fácilmente transmisible”⁵² puede que no haya captado que “no se trataba de ilustrar las imágenes que los poetas creaban en sus textos, sino de invadir el lugar escénico con lo netamente espectacular que existía en cada uno de los poemas”.⁵³ En su versión fonográfica, se cantan en francés; las letras entonces ya no recurren al bilingüismo, pero es la voz portadora de un acento migrante, esa voz que en el teatro-performance se percibía rústica o tosca, la que encarna a diferentes hablantes que retratan el Quebec contemporáneo. Se enarbola de esta manera la cicatriz del acento extranjero en la vocalización de Kurapel, mas, retornando a una supuesta unidad entre persona y voz. No es, sin embargo, el estilo de la cantautora sudamericana el que retoma, sino tal vez el de los chansonniers francófonos que formaban parte de su repertorio cultural, acusando especialmente la impronta expresiva de Jacques Brel.⁵⁴ En la canción “La Musicienne”, sobre un poema de Jean Royer, el canto se acompaña de los arpegios de un violonchelo que dotan de un ambiente calmo, a pesar de que la letra entregue una enigmática y quizá equívoca imagen familiar: “El amor tiende su arco / en el hombro del jardín / Ilegaste a mí / con la música de las prisiones” (Ejemplo 4).⁵⁵

52 La cita original dice: “il nous convainc mal par ailleurs que la poésie traduite soit aisément transmissible”. Patrice Baizil, Review of [“Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier”], *Jeu*, 52 (1989): 217-217.

53 Kurapel, *Estación artificial*, 262.

54 En la obra *Güengüence cero* se usa una grabación de Jacques Brel como play-back de una canción interpretada por un personaje. Ver Kurapel, *Estación artificial*, 106.

55 Traducción de Alberto Kurapel, publicada en el librito del elepé. Kurapel, *Confidencial urgent*, 1989.

La Musicienne

Alberto Kurapel

Alberto Kurapel

♩ = 69

Barífono

Violonchelo

Bar.

Vc.

5

10

L'amour tend son arc à l'é

paule des jar-dins tu m'es ve-nue par la musique des pri

sons on dit que la prière est pauvre ri-en d'autre que la

Dm A⁷/C# A^{(9)/F} Dm(add2)/F E₇ Dm C_m(add2) Dm A⁷/C# A^{(9)/F}

Ejemplo 4: Fragmento de la canción "La Musicienne", transcripción de Gabriel Rammsy.

Aunque se cuecen interrupciones, contrapuntos de distinto timbre, electrónica y sonido acústico, *Confidencial urgent* se resigna al acuerdo del protagonismo del canto sobre el resto de las tramas acústicas, lo que se expresa en el tratamiento de los niveles sonoros que vuelven a poner al centro la voz cantante.

Conclusión

Durante la década de los ochenta, Alberto Kurapel produjo tres álbumes que muestran una transformación radical en su modo de comprender la expresión sonora y, específicamente, su relación con la experiencia del exilio. Como se evidencia a través del análisis de *Contra-exilio* (1982), *Guerrilla* (1986) y *Confidencial urgent* (1989), en lugar de adherir a un formato tradicional de cantautor testimonial, las pistas de los discos funcionan como cortos montajes dramáticos. En ellos el exilio no es convocado exclusivamente como temática de las letras, puesto que es la forma de las canciones y sobre todo la heterogeneidad de sus componentes sonoros la que da

cuenta de una reflexión ineludible acerca del papel de la creación artística *de* exilio.

El análisis de esta fonografía demuestra que el contra-exilio forma parte de una poética mayor, un plan de creación y pensamiento que Kurapel desarrolló principalmente al alero de su Compagnie de Arts Exilio, pero que adquirió cierta autonomía bajo la forma de estas grabaciones musicales. Si la poética permite apreciar un sentido profundo que se entrelaza de estructuras sonoras y acciones performativas, la escritura del ensayo aparece como una parte crucial de la propuesta artística. Eso sí, mientras que la crítica teatral ha enfatizado en su estética del desarraigo poniendo de relieve la hibridez, desde la musicología la noción de *fricción* reviste una potencia valiosa, al enfatizar los modos sonoros que toma la dislocación. En particular, más que una sola mezcla de estilos, las decisiones en arreglos y producciones fonográficas juegan un papel fundamental para otorgarle a la voz, en múltiples versiones y cuerpos, nueva forma. La tecnología entonces no se remite exclusivamente a un asunto de máquinas, sino también a los procedimientos de dislocación (una vez más) del par voz-sujeto. El exilio no es una temática de las canciones, sino que es el sustrato de las exploraciones que todos estos niveles ponen en evidencia.

Con el término de la dictadura no acaba, como podría pensarse, el contra-exilio. Kurapel retorna a Chile y sigue produciendo preocupado por una dislocación irremediable. Aunque ameritaría una inspección detallada que excede este espacio, parece ser que sus ulteriores incursiones musicales regresan al modelo de la canción folclórica. La atrevida exploración vocal que se lanzara en *Contra-exilio* queda así como un punto de inflexión, una apertura no necesariamente persistida, aunque en ella alcanzara a vislumbrarse una emancipación de la convención folclórica, esa que relega al vocalista a la representación de sí mismo, a un contacto supuestamente exento de mediación, “cara a cara” en los términos de Barbero y Ochoa. Cabría preguntarse si acaso en aquella incursión no habría anticipado Kurapel la posibilidad de una vocalización post-nacional, post-folclórica, eximida de raigambre, ese campo que hoy en día los estudiosos se aprontan a dilucidar en distintos puntos del globo, pero que aún parece resbalar de las preocupaciones principales de la música chilena.

Referencias bibliográficas

- Baizil, Patrice. Review of [“Carta de ajuste ou nous n’avons plus besoin de calendrier”]. *Jeu* 52 (1989): 217–217.
- Barbero, Jesús Martín y Ana María Ochoa Gautier. “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En *Cultura, política y sociedad. Perspectivas*

- latinoamericanas, compilado por Daniel Mato, 111-125. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- Cáceres, Susana. "exiTlio in pectore extrañamiento: Resistencia cultural y memoria en el teatro-performance de Alberto Kurapel". *Actos* 10 (2023): 2-24.
- Campos-Pérez, Marcy, Jordán-González, Laura y Rodríguez-Aedo, Javier. "Transfonografías del exilio chileno en Europa". *Revista Musical Chilena* 76, nro. 237 (2022): 9-43. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902022000100009>
- Carrasco, Eduardo. *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003.
- Cattaneo, Claudia. "La memoria del exilio recuperada en el cuerpo utópico de la escena: el cuerpo y el sonido en la puesta en acción de Prometeo encadenado según Alberto Kurapel" (1988). *Acotaciones* 45 (julio-diciembre 2020): 187-222.
- Eidsheim, Nina Sun. *Voice as a technology of selfhood: Towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. Tesis doctoral, University of California, 2008.
- Freedman, Jesse. "Political Participation and Engagement in East Germany Through Chilean Nueva Canción". *Yearbook for Traditional Music* 54, nro.1 (2022):1-25. doi:10.1017/ytm.2022.4
- Gavagnin, Stefano, Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo. "Fronteras porosas, sonidos conectados: transnacionalidad de la Nueva Canción a través de sus escritos" *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (2022): 39-71.
- Gay, Michel. "L'interculturelle". *Lettres québécoises* 26 (1982): 16.
- Gelbart, Matthew. *The Invention of Art Music and Folk Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Halliwell, Stephen. "Setting the scene". En *Between Ecstasy and Truth Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Jordán González, Laura. "Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta", *Resonancias* 18, nro. 34 (2014): 15-35.
- Krims, Adam. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kurapel, Alberto. *Contra-exilio*. KAU-5722-05. Montreal: APIR, 1982.
- . *Guerrilla*. KAU-9-8. Montreal: APIR, 1986.
- . *Confidencial urgent*. KAU-44452. Montreal: APIR, 1989.
- . "La Compagnie des Arts Exilio (Primer Manifiesto)". En *3 Performances Théâtrales*, xvii-xix. Montréal: Humanitas, 1987.

- “Relación centro-periferia. La expresión de la marginalidad como componente estético del teatro-performance”. *Estética de la insatisfacción en el Teatro-Performance*, 41-58. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.
- *El actor performer*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010.
- *Estación artificial: expresión escénica de exilio*. Montreal: Les Éditions du Trottoir, 2011.
- Lacasse, Serge. “Voice and Sound Processing: Examples of Mise en Scene of Voice in Recorded Rock Music”. *Popular Musicology Online* 5 (2000). <http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html>.
- Lagos-Kassai, María Soledad. “Alberto Kurapel: la incansable búsqueda del *Topos* propio”. Introducción a *Estética de la insatisfacción en el Teatro-Performance*, de Alberto Kurapel, 11-28. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.
- Lefebvre, Marie-Thérèse. “Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes: pionnières dans le sentier de la création électroacoustique”. *Circuit* 19, nro. 1 (2009): 23-41. <https://doi.org/10.7202/019932ar>
- Masud Barría, Astrid. “El teatro-performance de Alberto Kurapel y la expresión sonora del exilio”. *Actos* 6 (2023): 25-38.
- Meizel, Katherine. *Multivocality: Singing in the borders of identity*. Orxford: Oxford University Press, 2020.
- Piedade, Acácio. “Perseguido fíos da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”. *Per Musi* 23 (2010): 103-112.
- Rodríguez Aedo, Javier. “Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio”. *Universum* 37, nro. 2 (2022): 599-618.
- Rodríguez Musso, Osvaldo. *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Santiago: Hueders, 2015.
- *La nueva canción chilena: continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.
- Stravinsky, Igor. *Poética musical*. Barcelona: Taurus Humanidades, 1977.
- Toro, Fernando de. “Identidad, alteridad y el tercer espacio: el teatro de Alberto Kurapel”, *Teatrae* 1 (Otoño-Invierno 2000): 73-79.
- Toro, Fernando de y Alfonso de Toro, Alberto Kurapel. *Teatro-Performance, Alteridad y Memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2018.
- Vujosevic Jovanovic, Sara. “‘Poetics’ in Musicology: Historical Background and Methodological Frameworks. Herald of Anthropology”. *Vestnik Antropologii* 1 (2026): 170-180.



Artículos libres

RAM

Entre instituciones, mediaciones y redes: el Internationales Musikinstitut Darmstadt y el campo musical argentino entre 1948 y 1973

Joevan de Mattos Caitano

Universität Paderborn

<https://orcid.org/0000-0002-6925-5664>

joevan.caitano@yahoo.com.br

Recibido: 24 de octubre de 2025

Aceptado: 27 de mayo de 2026

Resumen

Este artículo analiza la historia de las redes configuradas por las relaciones entre los Darmstädter Ferienkurse y el campo musical argentino entre 1948 y 1973 desde enfoques transculturales. A partir de documentación conservada en el Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), propone una relectura crítica de los modelos historiográficos basados en la dicotomía centro-periferia. El estudio reconstruye una compleja red de instituciones, mediadores y músicos en la que intervienen el Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), la Universidad Nacional de Cuyo, la Universidad Nacional de Córdoba, así como organismos de diplomacia cultural, entre ellos la Embajada de la República Argentina en Bonn e Inter Naciones. Entre los principales mediadores y figuras artísticas destacan Mauricio Kagel, Hilda Dianda, Jorge Zulueta, Francisco Curt Lange, Raúl R. Bulgheroni, Magda Sörenson, José Habschied y Wolfgang Steinecke, cuyas trayectorias permiten comprender los procesos de



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

circulación, mediación y apropiación de la música contemporánea desde finales de la década de 1940. Lejos de una recepción pasiva, el artículo demuestra que los vínculos entre Darmstadt y la Argentina favorecieron la configuración de un espacio dinámico de intercambio cultural que contribuyó activamente a la reconfiguración de la modernidad musical en el contexto argentino.

Palabras clave: Darmstadt, Argentina, música contemporánea, redes, mediación

Between Europe and the Southern Cone: The Internationales Musikinstitut Darmstadt and the Argentine musical field between 1948 and 1973

Abstract

This article examines the networks established through the relationships between the Darmstadt Summer Courses and the Argentine musical field between 1948 and 1973 from a transcultural perspective. Drawing on documentation preserved in the archive of the Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), it proposes a critical reassessment of historiographical models based on the centre-periphery dichotomy. The study reconstructs a complex network of institutions, mediators, and musicians involving the Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), the Universidad Nacional de Cuyo, the Universidad Nacional de Córdoba, as well as cultural diplomacy organizations such as the Embassy of the Argentine Republic in Bonn and Inter Naciones. Among the principal mediators and artistic figures are Mauricio Kagel, Hilda Dianda, Jorge Zulueta, Francisco Curt Lange, Raúl R. Bulgheroni, Magda Sörenson, José Habschied, and Wolfgang Steinecke, whose trajectories reveal the processes of circulation, mediation, and appropriation of contemporary music from the late 1940s onward. Rather than portraying Argentina as a passive recipient of European musical developments, the article demonstrates that the interactions between Darmstadt and Argentina fostered a dynamic space of cultural exchange that actively contributed to the reconfiguration of musical modernity within the Argentine context.

Keywords: Darmstadt, Argentina, contemporary music, networks, cultural mediation

Introducción

La historia de los Darmstädter Ferienkurse y del Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD) ha sido escrita, en gran medida, desde una perspectiva

predominantemente europea, centrada en el papel de compositores, intérpretes e instituciones de la posguerra en la construcción de la modernidad musical.¹ Aunque investigaciones recientes han cuestionado la idea de una homogénea “Escuela de Darmstadt” y han destacado las dimensiones institucionales y transnacionales de los Ferienkurse, las relaciones entre Darmstadt y América Latina continúan ocupando un lugar relativamente marginal en esta historiografía.² Cuando América Latina aparece en estos relatos, suele ser presentada como un espacio periférico de recepción antes que como un agente activo en los procesos de circulación, mediación y transformación de la música contemporánea.

Este artículo examina las relaciones entre el Internationales Musikinstitut Darmstadt y el campo musical argentino entre 1948 y 1973 a partir de materiales conservados en el IMD-Archiv, incluyendo correspondencia, programas de concierto, documentos institucionales, publicaciones periódicas y materiales impresos.³ En lugar de interpretar estos intercambios como un proceso unidireccional de influencia estética, el estudio propone analizarlos como una red de mediaciones en la que participaron instituciones académicas, organismos estatales, mediadores individuales, plataformas editoriales y figuras artísticas con funciones diferenciadas dentro de un mismo sistema de circulación cultural.

- 1 Rudolf Stephan, ed., *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946–1996* (Stuttgart: DACO Verlag, 1996); Gianmario Borio y Hermann Danuser, eds., *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, 4 vols. (Freiburg: Rombach, 1997); Martin Iddon, *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013); Rainer Nonnenmann, ed., *Mit Nachdruck: Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik* (Mainz: Schott, 2010); Heinz-Klaus Metzger y Rainer Riehn, eds., *Darmstadt-Dokumente I, Musik-Konzepte*, Sonderband (München: Edition Text + Kritik, 1999); Antonio Trudu, *La “scuola” di Darmstadt* (Milán: Unicopli, 1992); Paul Attinello, Christopher Fox y Martin Iddon, eds., *Other Darmstadts* (Abingdon: Routledge, 2007); James Davis, “Re-hearing the ‘Darmstadt School’: Or, Politics Beyond Pluralism”, *Music & Politics* 19, nro. 1 (2025), <https://doi.org/10.3998/mp.8029>; Susanne Heiter y Dörte Schmidt, eds., *Ereignis und Geschichte: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1962–1994* (Munich: edition text+kritik, 2025).
- 2 Jim Igor Kallenberg, *Kranichsteiner Gespenster / Specters of Kranichstein: Was war die Darmstädter Schule? / What was the Darmstadt School?* (Hofheim am Taunus: Wolke Verlag, 2025); Luise Adler, “Die ‘Darmstädter Avantgarde’ und die ‘Postmoderne’: Tradition und Fortschritt in der Musik nach 1945,” en *Musikwissenschaftliche und musikalische ‘Schulen’: Strukturen, Analyse, Dynamiken*. 33. *Internationales Online-DVSM Nachwuchssymposium*, ed. Flavia Hennig y Elizaveta Willert (Dresden: musiconn.publish, 2024), 35–49, <https://doi.org/10.25366/2024.92>; Hermann Danuser, “The ‘Darmstadt School’—Facticity and Myth,” en *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation*, vol. 2, ed. Gianmario Borio y Hermann Danuser (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997), 333–380.
- 3 Dörte Schmidt, “The ‘Darmstadt Events’: Archival Strategies, Music-Historical Work and Cultural-Political Research Perspectives on the Development of the Digital Archive,” *Archival Notes: Sources and Research from the Institute of Music* 3 (2018): 147–157.

El análisis tiene en cuenta el papel del musicólogo Francisco Curt Lange como mediador transnacional durante la década de 1950 y en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella como principal nodo institucional de articulación entre Argentina y Darmstadt desde la década de 1960. Asimismo, se consideran las trayectorias de compositores, intérpretes, críticos, universidades y actores diplomáticos que contribuyeron a la circulación internacional de la nueva música entre Argentina y Europa.

A partir de la reconstrucción de estas redes, el artículo sostiene que las relaciones entre Darmstadt y la Argentina no pueden comprenderse adecuadamente mediante modelos rígidos de centro y periferia. Como señalaron posteriormente algunos compositores latinoamericanos vinculados a los propios Ferienkurse, la noción de periferia depende del lugar desde el cual se define el centro. El caso argentino revela, por el contrario, una dinámica más compleja de mediación, negociación e intercambio institucional, en la que actores latinoamericanos participaron activamente en la configuración de las redes transnacionales de la música contemporánea de posguerra.

Darmstadt en la prensa germanoparlante argentina (1948)

La primera aparición documentada de los Darmstädter Ferienkurse en el espacio cultural argentino se produjo en la prensa germanoparlante de Buenos Aires. Un ejemplo significativo es el artículo *Musiktage in Darmstadt – eine Trotzdem-Veranstaltung*, publicado el 9 de septiembre de 1948 y conservado en el IMD-Archiv.⁴ El texto presenta a Darmstadt como una iniciativa cultural capaz de sostenerse “a pesar de todo” (*trotzdem*), en referencia a las dificultades económicas derivadas de la reforma monetaria alemana de posguerra.⁵

Desde sus primeras representaciones mediáticas, Darmstadt aparece así asociado no solo a la innovación estética, sino también a la reconstrucción cultural de Alemania. El artículo destaca la presencia internacional de compositores, intérpretes y estudiantes europeos, describiendo los cursos como un espacio que

4 “Musiktage in Darmstadt – eine Trotzdem-Veranstaltung”, 9 de setiembre de 1948, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), Signatura: IMD-A100187-200139-07.

5 Michael Brackmann, *Vom totalen Krieg zum Wirtschaftswunder: die Vorgeschichte der westdeutschen Währungsreform, 1948* (Essen: Klartext, 1993); Siegfried Freick, *Die Währungsreform 1948 in Westdeutschland: Weichenstellung für ein halbes Jahrhundert* (Schkeuditz: Schkeuditzer Buchverlag, 2001); Amy C. Beal, *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification* (Berkeley: University of California Press, 2006).

articulaba conciertos, seminarios y debates sobre la nueva música. Asimismo, subraya el carácter desafiante de la *Neue Musik*, entendida como una práctica estética que exigía nuevas formas de escucha y confrontación crítica.

La circulación de esta imagen de Darmstadt en el contexto de la comunidad germanoparlante de Buenos Aires evidencia el papel de las redes migratorias y lingüísticas en la difusión temprana de la música contemporánea europea en América Latina. En esta fase inicial, sin embargo, la relación con la Argentina permanecía fundamentalmente en el plano discursivo y mediático, sin vínculos institucionales directos. La transformación de esta recepción indirecta en redes más estructuradas de intercambio se produciría recién en la década de 1950 mediante la acción de mediadores transnacionales como Francisco Curt Lange.

Francisco Curt Lange como mediador fundacional (1950-1955)

El pasaje desde una recepción meramente discursiva de Darmstadt en la Argentina hacia formas más concretas de intercambio institucional comenzó a configurarse a inicios de la década de 1950 mediante la intervención de un actor cuya trayectoria excedía ampliamente el espacio argentino: el musicólogo Francisco Curt Lange. Su papel en la activación de los primeros contactos entre el Internationales Musikinstitut Darmstadt y América Latina no puede entenderse como un episodio aislado, sino como el resultado de una vasta red intercontinental de relaciones académicas, editoriales y musicológicas que Lange había construido desde la década de 1930 en el marco de su proyecto de americanismo musical. En este sentido, su mediación no consistió simplemente en transmitir informaciones o facilitar direcciones postales, sino en poner a disposición de Darmstadt una infraestructura previa de contactos, publicaciones, repertorios y circuitos de circulación musical ya consolidados en el continente americano.

La aproximación entre Wolfgang Steinecke y Curt Lange fue posibilitada por Hans-Joachim Koellreutter, quien había participado en los Darmstädter Ferienkurse de 1949 como conferencista invitado con una ponencia sobre el dodecafonismo en Brasil. Fue él quien recomendó a Lange como interlocutor idóneo para iniciar intercambios con América Latina, reconociendo en su figura no solo a un musicólogo de amplio prestigio regional, sino también a un organizador capaz de articular instituciones, compositores y publicaciones a escala continental. La carta enviada por Steinecke a Lange el 1 de marzo de 1950, dirigida al Instituto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, constituye así un documento

inaugural para la historia de las relaciones entre Darmstadt y el Cono Sur. En ella, Steinecke presenta el perfil del Kranichsteiner Musikinstitut, fundado en 1946, describe sus actividades —los cursos de verano, la Kranichsteiner Musikgesellschaft, la secretaría de Alemania Occidental de la Internationale Gesellschaft für Neue Musik— y, sobre todo, subraya la importancia de construir una biblioteca de nueva música lo más completa posible. En ese marco, solicita a Lange el envío de publicaciones de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores y le pregunta por las posibilidades de ampliar, a través de América Latina, los fondos documentales del Instituto. La carta deja ver, con notable claridad, que el interés de Steinecke por el continente americano no se limitaba a una curiosidad periférica, sino que formaba parte de una estrategia más amplia de internacionalización documental e institucional de Darmstadt.⁶

La respuesta de Lange, fechada en mayo de 1950, confirma que el intercambio propuesto por Steinecke encontraba en Mendoza un interlocutor dispuesto y estructuralmente preparado para sostenerlo. Aun reconociendo las dificultades materiales derivadas de la instalación reciente del Instituto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo y de sus múltiples compromisos de investigación, Lange manifiesta su interés en colaborar con Darmstadt y procede al envío de un conjunto significativo de materiales vinculados a la música contemporánea americana. La importancia de esta reacción radica en que desplaza el vínculo desde el plano de la información hacia el de la circulación material efectiva: partituras, revistas, repertorios y contactos comienzan a transitar entre ambos espacios. De este modo, la relación deja de depender exclusivamente de representaciones mediáticas o referencias indirectas y se convierte en una forma de cooperación archivística e intelectual.⁷

La posibilidad de que Lange asumiera esa función mediadora descansaba en una trayectoria previa excepcional. Desde el Instituto Interamericano de Musicología, fundado en Montevideo en 1938, y más tarde desde el Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, Lange impulsó un ambicioso programa de cooperación interamericana que incluía la edición del *Boletín Latinoamericano de Música*, la actividad de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, la promoción de repertorios contemporáneos del continente y la construcción de un

6 Carta de Wolfgang Steinecke a Francisco Curt Lange, 1 de marzo de 1950, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), Signatura: IMD-A100030-200628-10.

7 Carta de Francisco Curt Lange a Wolfgang Steinecke, 10 de mayo de 1950, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), Signatura: IMD-A100030-200628-09.

archivo musical de alcance continental. Su proyecto no estaba orientado únicamente a la afirmación de identidades nacionales, sino a la articulación de una esfera musicológica y musical americana capaz de dialogar en términos de relativa igualdad con Europa y los Estados Unidos. Precisamente por ello, Lange representaba para Darmstadt una puerta de acceso privilegiada a un universo documental y de repertorio poco conocido en la Alemania de posguerra. Al mismo tiempo, Darmstadt ofrecía a Lange un espacio de alta visibilidad internacional desde el cual la producción musical latinoamericana podía aspirar a una circulación más amplia.⁸

En los años siguientes, este intercambio adquirió una densidad creciente. La correspondencia conservada en el IMD-Archiv muestra que Lange envió números de la *Revista de Estudios Musicales*, partituras contemporáneas, suplementos del *Boletín Latinoamericano de Música* y materiales vinculados tanto a la música nueva como al repertorio colonial latinoamericano. Esta coexistencia de temporalidades —la música contemporánea americana junto a la música religiosa de Minas Gerais o a otras fuentes históricas coloniales— no debe interpretarse como una dispersión de intereses, sino como expresión de una concepción amplia y programática de la musicología, en la que la modernidad musical del continente debía inscribirse en una historia cultural de larga duración. Así, cuando Lange remitía a Darmstadt no solo obras de compositores contemporáneos, sino también publicaciones musicológicas y repertorios antiguos, estaba proponiendo implícitamente una imagen compleja de América Latina, irreductible a exotismos o simplificaciones estilísticas.

La dimensión logística de esta mediación resulta igualmente reveladora. Las cartas de 1953, 1954 y 1955 muestran a Lange enfrentado a problemas aduaneros, limitaciones financieras y dificultades de circulación transatlántica, pero también persistentemente empeñado en sostener el flujo de materiales hacia Darmstadt. El envío de paquetes con partituras, revistas y suplementos musicales, así como la confirmación de su recepción por parte de Steinecke, pone de manifiesto que esta relación no fue meramente declarativa. Por el contrario, se trató de una colaboración efectiva, basada en un trabajo sostenido de selección, embalaje, remisión y seguimiento documental. Esta dimensión práctica reviste especial importancia, porque permite comprender que las redes transnacionales de la nueva música no

8 Instituto Interamericano de Musicología, ed., *El Instituto Interamericano de Musicología: Su labor de 1941 a 1947* (Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1948); Monika Fürst-Heidtmann, "Francisco Curt Lange. Pionier, Mittler, Nestor der Musikwissenschaft in Lateinamerika," *Ibero-Amerikanisches Archiv* 17, nro. 2/3 (1991): 245–258; André Guerra Cotta, ed., *Guía Acervo Curt Lange* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005); Daniela Fugellie, "Musiker unserer Zeit": *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika* (München: Edition Text + Kritik, 2018).

dependían únicamente de afinidades estéticas o de grandes instituciones, sino también de tareas concretas de mediación bibliográfica y archivística realizadas por individuos con alta capacidad organizativa.

En este contexto, la posición de Lange como director del Instituto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo adquiere una relevancia particular para el caso argentino. Las primeras cartas entre Steinecke y Lange enlazan directamente Darmstadt con Mendoza, y no con Buenos Aires o con un gran centro estatal. Este dato es historiográficamente significativo, ya que sugiere que los primeros intercambios sistemáticos entre el IMD y la Argentina no surgieron desde las instituciones argentinas más visibles del canon posterior, sino desde una plataforma musicológica regional cuya densidad intelectual e inserción continental permitían una proyección internacional inesperadamente temprana. En otras palabras, la red Darmstadt–Argentina no comenzó como una relación ya institucionalizada entre centros equivalentes, sino como una constelación en formación, activada por un mediador que articulaba escalas locales, nacionales, continentales e intercontinentales.

Entre 1950 y 1955, por tanto, Francisco Curt Lange debe ser entendido como un mediador fundacional en un sentido preciso: no solo inauguró un intercambio entre Darmstadt y América Latina, sino que contribuyó a definir sus formas iniciales. Estas formas estuvieron marcadas menos por la movilidad personal de compositores o por acuerdos institucionales formalizados que por la circulación de publicaciones, partituras, repertorios y contactos. Antes de que existieran estructuras de cooperación más estables —como ocurriría posteriormente con el CLAEM y con otras instituciones universitarias argentinas—, fue Lange quien convirtió la curiosidad internacional de Darmstadt por América Latina en una red operativa de documentación, intercambio y reconocimiento mutuo. Su intervención marca, en consecuencia, el momento de transición entre una fase de recepción discursiva y una fase de mediación activa, en la que la Argentina comienza a inscribirse no solo como espacio de recepción de la nueva música europea, sino también como proveedor de materiales, saberes y repertorios dentro de un circuito transnacional en expansión.

Redes de información y primeros circuitos transnacionales

La mediación ejercida por Francisco Curt Lange entre 1950 y 1955 no debe entenderse únicamente como una relación bilateral entre un musicólogo sudamericano y el director del Internationales Musikinstitut Darmstadt. Más bien, esa correspondencia permite reconstruir la emergencia de un primer circuito

transnacional de información, publicaciones y repertorios en el que Darmstadt se vinculó con América Latina a través de nodos múltiples, escalas superpuestas y mediaciones heterogéneas. En este sentido, el valor historiográfico de la documentación no reside solo en el contenido de las cartas, sino en la red que estas dejan entrever: una trama de instituciones, editoriales, revistas, compositores, archivos y proyectos musicológicos que conectaban Mendoza, Montevideo, Buenos Aires, Río de Janeiro, Alemania Occidental y otros espacios del Atlántico cultural de posguerra.⁹

Uno de los rasgos más significativos de este circuito incipiente fue su carácter predominantemente documental. Antes de que la relación entre Darmstadt y la Argentina se tradujera en trayectorias de movilidad sostenida o en alianzas institucionales estables, el intercambio se estructuró sobre todo en torno a objetos materiales: revistas, boletines, catálogos, partituras, suplementos musicales y folletos. La biblioteca del IMD, concebida por Steinecke como un centro de documentación para la música contemporánea, funcionó aquí como un dispositivo central de atracción y organización del material procedente de América Latina. A su vez, la capacidad de Lange para seleccionar, compilar y remitir publicaciones convertía su archivo personal e institucional en una plataforma de irradiación continental. La red no se articulaba, por tanto, a partir de una circulación abstracta de ideas, sino mediante una economía concreta de documentos cuya transferencia exigía trabajo material, estrategias editoriales y persistencia burocrática.

En este proceso, publicaciones como la *Revista de Estudios Musicales* y el *Boletín Latinoamericano de Música* desempeñaron un papel decisivo. No solo constituían vehículos de información sobre la producción musical americana, sino que funcionaban como instrumentos de legitimación intelectual.¹⁰ Al llegar a Darmstadt, estos materiales ampliaban el horizonte documental del Instituto e inscribían a la música latinoamericana en un régimen de visibilidad internacional que, hasta entonces, había estado dominado por repertorios y debates europeos. De manera paralela, la recepción de catálogos, programas y publicaciones del IMD por parte de Lange y de otras instituciones del Cono Sur contribuía a consolidar una imagen de

9 Joevan de Mattos Caitano, "Francisco Curt Lange como musicólogo transcultural en América del Sur y sus intercambios con el Internationales Musikinstitut Darmstadt (1950-1971)," *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* 6, nro. 6 (2023): 42-63.

10 Barbara Alge, "The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange," *Opus* (Porto Alegre) 20, nro. 1 (2014): 9-38; Daniela Fugellie, "¿El 'embajador de Schoenberg' en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)," *Latin American Music Review* (2018): 53-88; Monika Fürst-Heidtmann, "Francisco Curt Lange: Pionier, Mittler, Nestor der Musikwissenschaft in Lateinamerika," *Ibero-Amerikanisches Archiv* 17, nro. 2/3 (1991): 245-258.

Darmstadt como archivo vivo de la nueva música, es decir, como un espacio donde la modernidad musical se ordenaba, clasificaba y difundía mediante repertorios, series editoriales y dispositivos pedagógicos.

Este primer circuito de intercambio se sostenía, además, sobre una pluralidad de escalas. Por un lado, operaba en el nivel local, a través de instituciones concretas como el Instituto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo. Por otro, se proyectaba en el plano continental mediante las redes interamericanas que Lange había consolidado desde la década de 1930. Finalmente, alcanzaba una dimensión intercontinental al insertarse en la estrategia de internacionalización documental del propio Darmstadt. Lo importante aquí es que estas escalas no funcionaban de manera jerárquica, sino articulada: Mendoza podía convertirse en punto de acceso a circuitos panamericanos, y estos, a su vez, podían alimentar el crecimiento de una institución alemana en reconstrucción que aspiraba a convertirse en centro de documentación internacional para la nueva música.

La participación indirecta de Hans-Joachim Koellreutter refuerza aún más esta lectura en red. Su recomendación de Lange a Steinecke tras los cursos de 1949 muestra que el vínculo entre Darmstadt y América Latina no surgió de la nada, sino a partir de conexiones previas tejidas por músicos migrantes, pedagogos y mediadores con experiencia en múltiples contextos nacionales. Koellreutter, activo entre Alemania, Brasil y luego otros espacios internacionales, encarna precisamente esa figura de pasaje que permite a Steinecke identificar en Lange a un interlocutor capaz de operar en un campo latinoamericano ya estructurado por vínculos musicológicos y editoriales. Así, los primeros circuitos transnacionales no nacen de una iniciativa unilateral de Darmstadt, sino de la confluencia entre la voluntad de internacionalización del IMD y la existencia de redes americanistas ya constituidas.¹¹

Desde el punto de vista analítico, este momento inicial obliga a matizar cualquier interpretación lineal del modelo centro-periferia. Si bien Darmstadt ocupaba una posición de creciente autoridad simbólica en la Europa de posguerra, su biblioteca y su proyección internacional dependían también de flujos documentales procedentes de otras regiones. América Latina —y, en particular, los nodos articulados por Lange— no aparece aquí como un mero espacio receptor de modernidad, sino también como

11 Joevan de Mattos Caitano, "Koellreutter como mediador entre os sul-americanos e o Internationales Musikinstitut Darmstadt (1949-1970)," *ICTUS Music Journal* 15, nro. 2 (2021): 71-92, <https://doi.org/10.9771/ictus.v15i2.46593>; Björn Heile, "Migration, the Dodecaphonic Diaspora and the Transnational Network of Musical Modernism: The Varied Career of Hans-Joachim Koellreutter," *Twentieth-Century Music* 22, nro. 3 (2025): 325-364; Daniela Fugellie, *"Musiker unserer Zeit": Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika* (Múnich: Edition Text + Kritik, 2018).

proveedor de materiales, conocimiento musicológico y repertorios contemporáneos. El intercambio era ciertamente asimétrico, pero no unidireccional. La relación se configuraba como una forma de reciprocidad desigual, en la que cada parte encontraba en la otra, recursos específicos: Darmstadt, acceso a una producción musical poco conocida en Alemania; Lange, una plataforma europea de legitimación y circulación para la música americana.

Al mismo tiempo, esta red temprana conservaba un carácter frágil. La lentitud del correo marítimo, los problemas aduaneros, la precariedad financiera de las instituciones involucradas y la dependencia de actores individuales limitaban la estabilidad del intercambio. Aunque el flujo de materiales y de información logró mantenerse, su continuidad dependía todavía de iniciativas personales más que de mecanismos institucionales consolidados. Esta situación preparó las condiciones para una etapa posterior, en la que la creación de estructuras organizativas más estables —como el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)— otorgaría una mayor densidad y continuidad a las relaciones entre Darmstadt y la Argentina.

En esta etapa, la Argentina comienza a perfilarse no solo como lugar de recepción de informaciones sobre la nueva música europea, sino como uno de los espacios desde los cuales se organiza una primera respuesta latinoamericana al proyecto documental e internacionalista de Darmstadt. Esa respuesta no adopta todavía la forma de una política estatal ni la de una institución continental plenamente consolidada; se expresa, más bien, en una suma de iniciativas editoriales, musicológicas y archivísticas que permiten establecer canales efectivos de comunicación. En ello radica la importancia de esta fase: prepara las condiciones para la institucionalización posterior de vínculos más estables y complejos.

La transición hacia esa nueva etapa se hará visible, ya en la década de 1960, con la aparición de estructuras de mayor densidad organizativa, entre las cuales el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales ocupará una posición central. Antes de llegar a ese punto, sin embargo, conviene subrayar que el CLAEM no surgió en un vacío, sino sobre un terreno previamente abonado por estos primeros circuitos documentales, editoriales y musicológicos. La red Darmstadt–Argentina, en otras palabras, no nació de golpe con las grandes instituciones de los años sesenta: comenzó a formarse en esta trama discreta de cartas, revistas, partituras y mediadores que, a comienzos de los años cincuenta, hicieron posible que el intercambio transnacional dejara de ser una promesa discursiva para convertirse en una práctica efectiva.

El CLAEM como nodo central de la red Darmstadt-Argentina (1962-1971)

Fundación, objetivos y estructura institucional

La fundación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en el Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires constituye un punto de inflexión decisivo en la articulación de las redes entre Darmstadt y la Argentina. A diferencia de las fases anteriores –caracterizadas por mediaciones individuales, circuitos epistolares y circulación documental–, el CLAEM representa la consolidación de una infraestructura institucional específicamente orientada a la formación de compositores en el ámbito de la música contemporánea.¹²

Un folleto institucional conservado en el Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), fechado en torno a 1962, permite reconstruir con precisión los objetivos del centro, definidos en términos de formación avanzada, investigación musical y creación artística bajo la dirección de figuras de prestigio internacional. El documento subraya explícitamente la voluntad de ofrecer a jóvenes compositores latinoamericanos un espacio de desarrollo en diálogo con las corrientes más avanzadas del pensamiento musical contemporáneo.¹³

Reglamentación de becas y modelo pedagógico

El reglamento de becas del CLAEM revela un modelo altamente estructurado de selección, financiación y formación. Según la documentación archivística, el centro ofrecía becas completas que incluían un estipendio mensual, cobertura de gastos de viaje y acceso integral a las actividades académicas.

El programa pedagógico combinaba de manera sistemática: cursos de composición, seminarios teóricos, actividades prácticas, conciertos y presentaciones públicas, foros de discusión estética y crítica musical. Este diseño evidencia una concepción integral de la formación musical que presenta claras afinidades con la

12 Coriún Aharonián, "El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada," *Revista del Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral)* 5 (1996): 95–101; John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985); Hernán Gabriel Vázquez, "Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires," *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009): 137–163.

13 Instituto Torcuato Di Tella, "Création du Centre Latinoaméricain de Hautes Études Musicales", comunicado de prensa, ca. 1962, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), Signatura: IMD-A100067-202157-12.

estructura de los Darmstädter Ferienkurse, en los que la enseñanza, la experimentación y la performance constitúan dimensiones inseparables de un mismo dispositivo pedagógico.¹⁴

Al mismo tiempo, el reglamento establece criterios rigurosos de selección —incluyendo formación previa, presentación de partituras y cartas de recomendación—, lo que sitúa al CLAEM dentro de un modelo de alta especialización comparable a los centros europeos de posguerra.

Afinidades estructurales con Darmstadt

Las afinidades entre el CLAEM y Darmstadt se expresan en una convergencia estructural propia de un campo transnacional de producción musical. En este contexto, el énfasis en la pluralidad estética —expresado en la afirmación explícita de que no se impondría una orientación estilística determinada— sitúa al CLAEM en sintonía con los debates internacionales de la posguerra, en los que Darmstadt desempeñaba un papel central.

Sin embargo, esta convergencia no implica una simple reproducción del modelo europeo. El CLAEM reconfigura estos principios en función de un contexto latinoamericano específico, en el que la formación de compositores se articula con procesos de construcción cultural regional y con la necesidad de consolidar infraestructuras propias de producción, archivo y difusión.¹⁵

Internacionalización y formación de compositores latinoamericanos

El CLAEM se convierte en un dispositivo de internacionalización sin precedentes en América Latina. La participación de compositores vinculados a los circuitos europeos de vanguardia —como Olivier Messiaen, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Aaron Copland o John Cage— evidencia la inserción del centro en redes globales de intercambio artístico e intelectual.¹⁶

Al mismo tiempo, el CLAEM desempeña un papel fundamental en la formación de una generación de compositores latinoamericanos que no se limitan a reproducir

14 "Instituto Torcuato Di Tella: Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales", ca. 1962, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD-Archiv), Signatura: IMD-A100067-202157-13.

15 Edgardo J. Rodríguez, "El CLAEM y la modernidad musical argentina", *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014-2015): 221-230.

16 Luis Eduardo Herrera, "The CLAEM and the Construction of Elite Art Worlds: Philanthropy, Latinamericanism, and Avant-Garde Music" (tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013).

modelos europeos, sino que desarrollan respuestas propias dentro del campo internacional. Este proceso convierte al centro en un espacio de traducción cultural, en el que las estéticas de la posguerra son reinterpretadas y resignificadas desde el Sur global.¹⁷

Estas respuestas se manifestaron en la incorporación de problemáticas estéticas, sociales y culturales propias del contexto latinoamericano, sin renunciar al diálogo con las corrientes internacionales de la música contemporánea. En lugar de reproducir de manera acrítica los modelos europeos, los compositores vinculados al CLAEM adaptaron técnicas, lenguajes y procedimientos compositivos a realidades culturales diversas, favoreciendo procesos de apropiación y resignificación. Desde esta perspectiva, el CLAEM funcionó como un espacio de mediación en el que la modernidad musical fue reinterpretada desde América Latina, contribuyendo a la construcción de propuestas estéticas propias dentro del panorama internacional.

CLAEM y redes transcontinentales de la vanguardia

Desde esta perspectiva, el CLAEM puede ser entendido como un nodo central dentro de las redes transnacionales de la nueva música. La documentación conservada en el IMD-Archiv confirma no solo la existencia de vínculos institucionales con Darmstadt, sino también la densidad estructural de estos intercambios, que operan a nivel pedagógico, organizativo y simbólico.

En este sentido, el CLAEM no funciona únicamente como receptor de influencias europeas, sino como agente activo en la reconfiguración de la modernidad musical en América Latina, articulando redes que conectan Europa, América del Norte y el Cono Sur en un espacio común de experimentación estética.

Desde esta perspectiva, el modelo institucional del CLAEM puede ser interpretado como una fase de consolidación de la modernidad musical en América Latina, que sería posteriormente objeto de revisión crítica. En particular, iniciativas como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) replantearían de manera radical las relaciones entre pedagogía, política y creación musical, cuestionando las estructuras institucionales heredadas y proponiendo modelos alternativos de organización y circulación del conocimiento musical.

17 Hernán Gabriel Vázquez, *Conversaciones en torno al CLAEM: Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2014).

Instituciones académicas y apropiación local de la música contemporánea: redes editoriales y circulación de partituras en Mendoza

José Habschied y la mediación repertorial

El caso de Mendoza constituye uno de los ejemplos más elocuentes de apropiación local de la música contemporánea en la Argentina de posguerra, en el que la mediación transnacional se traduce en prácticas concretas de programación, formación y circulación de repertorio. En este contexto, la correspondencia entre José Habschied, vinculado a la Universidad Nacional de Cuyo, y Wolfgang Steinecke, director del Internationales Musikinstitut Darmstadt, permite reconstruir un dispositivo de transferencia que articula instituciones académicas periféricas, redes editoriales europeas y estrategias locales de formación musical.

La correspondencia epistolar iniciado el 19 de octubre de 1953, a instancias del mediador transnacional Francisco Curt Lange, inaugura un canal estable de comunicación que trasciende el mero intercambio institucional y se configura como una infraestructura operativa para la introducción sistemática de repertorio contemporáneo en Mendoza. Desde su primera carta, Habschied formula un proyecto doble que combina práctica interpretativa y pedagogía pública: por un lado, la consolidación de un conjunto de cámara universitario (flauta, violín y piano); por otro, la formación de públicos a través de la exposición progresiva a la música moderna. La elección de esta formación instrumental —atípica en el repertorio contemporáneo disponible— revela de inmediato las limitaciones estructurales del contexto local, al tiempo que activa una demanda específica hacia Darmstadt: acceso a obras, contactos editoriales y repertorio viable.¹⁸

La respuesta de Steinecke en noviembre de 1953 resulta particularmente significativa, no solo por reconocer la escasez de obras para dicha formación, sino por activar una lógica de mediación que se convertirá en modelo para intercambios posteriores. Por un lado, propone integrar la demanda de Habschied en el circuito creativo de los Ferienkurse, incentivando la composición de nuevas obras; por otro, redirige estratégicamente el foco hacia combinaciones instrumentales más accesibles —flauta sola, flauta y piano, violín y piano—, facilitando así la implementación inmediata de repertorios en el contexto mendocino. Esta operación revela una dimensión clave del IMD como agente mediador: no solo transmite

¹⁸ Carta de José Habschied al Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD), 19 de octubre de 1953, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-13.

repertorios existentes, sino que adapta su circulación a las condiciones materiales y performativas de los contextos receptores.¹⁹

La correspondencia posterior evidencia la progresiva consolidación de un circuito editorial transnacional. A partir de febrero de 1954, Steinecke activa contactos con editoriales como Schott y Bärenreiter, gestionando el envío de catálogos, partituras y materiales promocionales en nombre de Habschied. La intervención de estas casas editoriales introduce una dimensión fundamental en la red: la circulación de la música contemporánea depende no solo de instituciones culturales, sino de infraestructuras editoriales que regulan el acceso, la disponibilidad y los formatos de distribución del repertorio. El envío de la *Sonate für Flöte solo* de Johannes Drießler como obsequio, en contraste con la disponibilidad restringida de otras obras en régimen de alquiler, pone de relieve las tensiones entre producción musical, mercado editorial y circulación internacional.²⁰

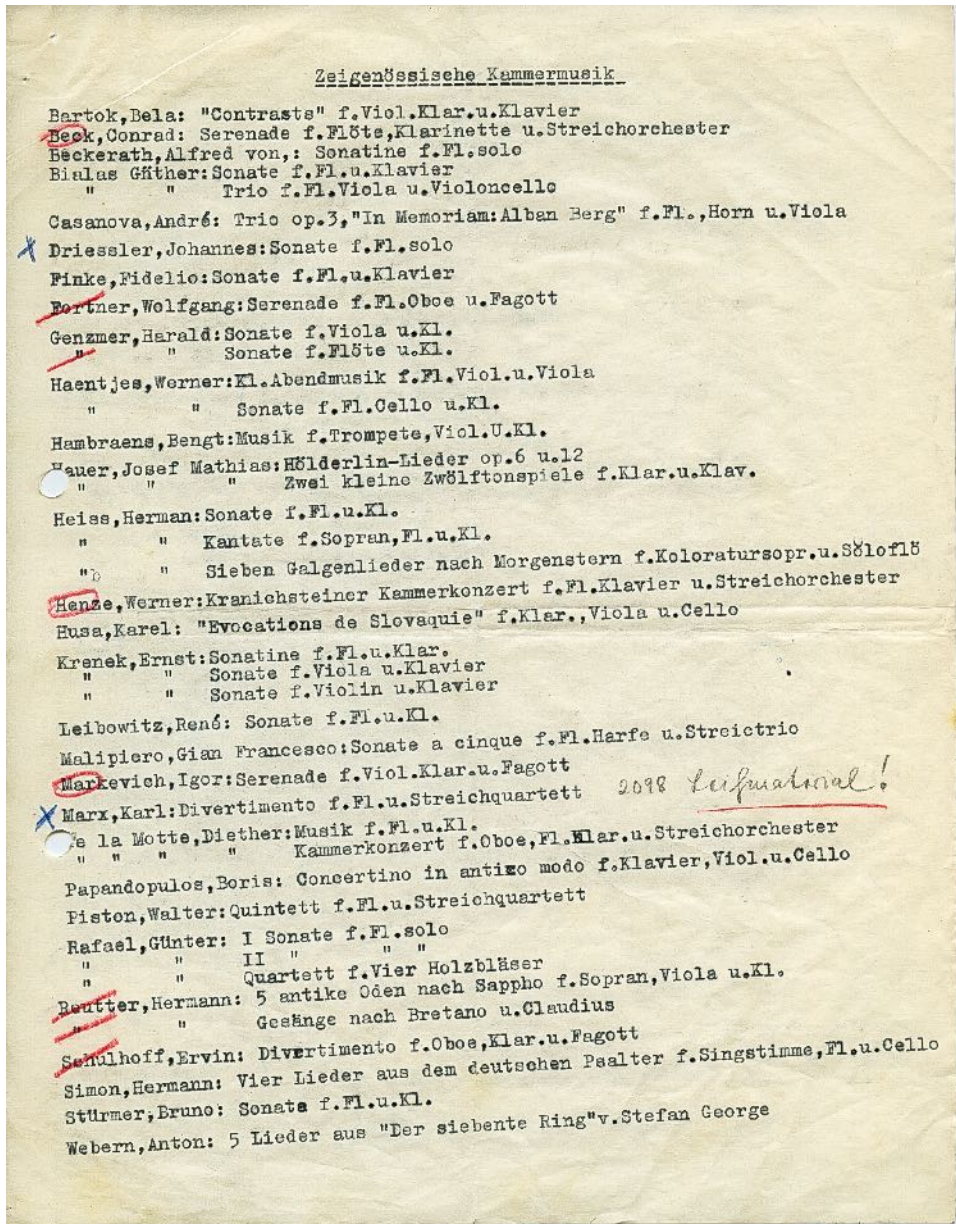
La recepción de estos materiales en Mendoza permite identificar la constitución de un repertorio que articula la modernidad musical en un contexto periférico: obras de Wolfgang Fortner, Harald Genzmer, Hermann Reutter, Kurt Hessenberg y Erwin Schulhoff, entre otros, configuran un horizonte estético que combina neoclasicismo tardío, modernismo centroeuropeo y primeras aproximaciones a la vanguardia de posguerra. Más allá de su valor individual, estas obras funcionan como unidades operativas dentro de un sistema de programación, en el que la disponibilidad material condiciona la configuración de la escucha contemporánea.

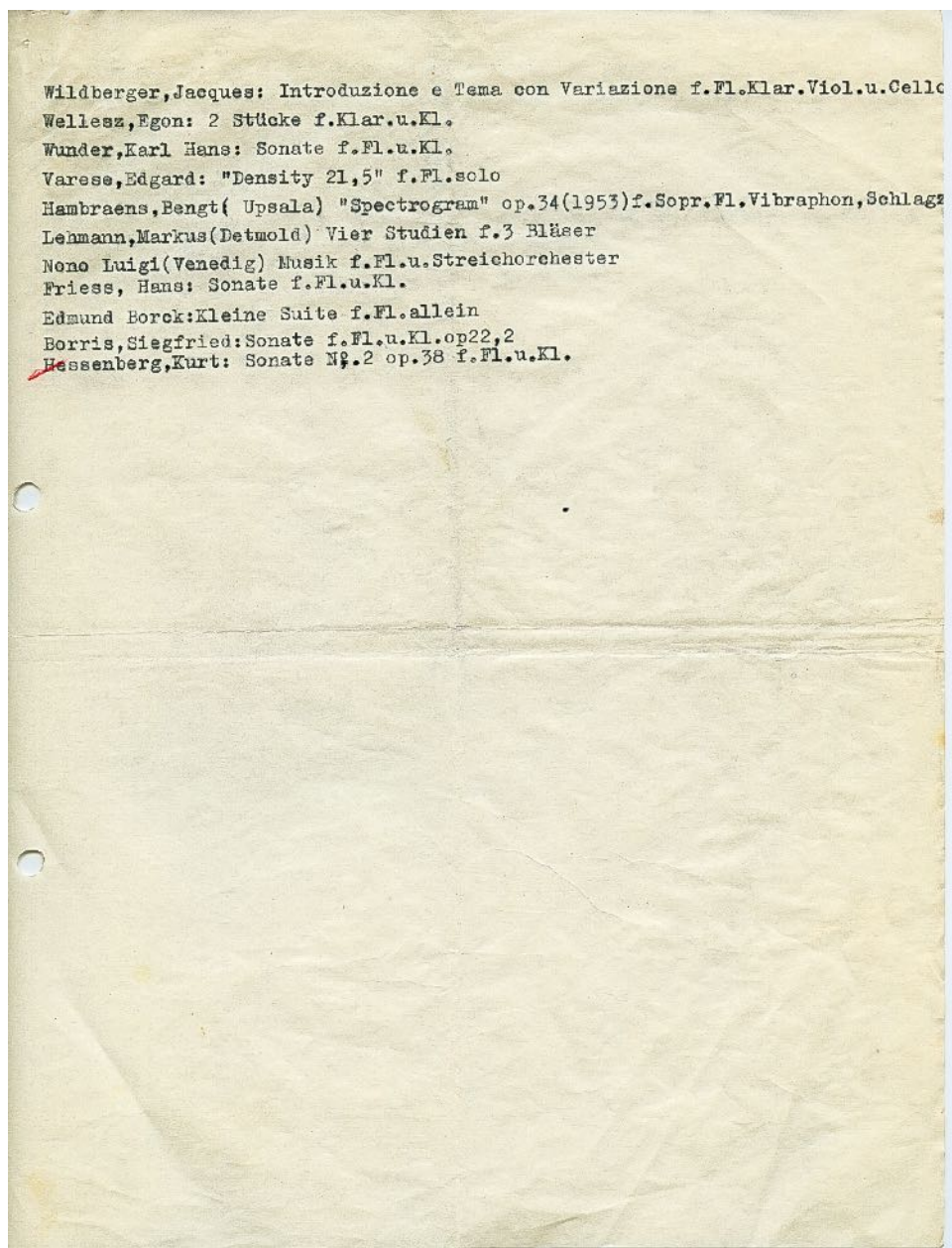
En este sentido, la circulación de partituras no debe entenderse como un proceso neutro, sino como una forma de mediación que modela activamente el campo musical local. La *Wunschliste* elaborada por Habschied [Fig. 1], las gestiones de Steinecke y la respuesta de las editoriales europeas configuran un ecosistema de transferencia en el que el repertorio no circula de manera espontánea, sino a través de negociaciones, selecciones y adaptaciones constantes. Este proceso evidencia que la modernidad musical en Mendoza no se define por la recepción pasiva de

19 Carta de Wolfgang Steinecke a José Habschied, 7 de noviembre de 1953, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-12.

20 Carta de Wolfgang Steinecke a José Habschied, 25 de febrero de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-06; Carta de Gela Gutbier a Wolfgang Steinecke, 3 de marzo de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-05; Carta de Wolfgang Steinecke a Bärenreiter (Verlag), 25 de febrero de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-07; Carta de Wolfgang Steinecke a Schott (Verlag), 8 de febrero de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-10; Carta de Schott (Verlag) a Wolfgang Steinecke, 15 de febrero de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100088-202439-11; Carta de Wolfgang Steinecke a Schott (Verlag), 25 de febrero de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100088-202439-08.

modelos europeos, sino por la articulación pragmática de recursos disponibles en función de condiciones locales específicas.





Lista de partituras solicitadas a Alemania por José Habschied para el Conservatorio de Mendoza, 1953. IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-08.

Programación, performance y formación de públicos

La circulación de materiales editoriales se traduce rápidamente en prácticas performativas que consolidan la presencia de la música contemporánea en el espacio público mendocino. Los conciertos organizados en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo no solo cumplen una función artística, sino que operan como dispositivos pedagógicos orientados a la formación de públicos. En este contexto, la programación adquiere un carácter estratégico: lejos de reproducir de manera acrítica el canon europeo, los repertorios seleccionados articulan diversas tradiciones estéticas, combinando compositores centroeuropeos con figuras del ámbito latinoamericano.

El programa del 22 de octubre de 1954, interpretado por José Habschied, Leonora Yalesky y Alberto Vázquez, constituye un ejemplo paradigmático de esta lógica curatorial. La inclusión de obras de Wolfgang Jacobi, Jean Françaix, Bohuslav Martinů y Esteban Eitler configura una cartografía sonora que trasciende el eje Alemania–Argentina, incorporando repertorios franceses, centroeuropeos y rioplatenses en un mismo dispositivo de escucha. La indicación de “primeras audiciones” subraya además el carácter experimental de estas prácticas, en las que la novedad no es solo estética, sino también histórica: el público mendocino escuchó por primera vez a repertorios que hasta entonces no habían circulado en el contexto local.²¹

En este marco, la performance se convierte en un espacio de traducción cultural, en el que las obras adquieren nuevos significados al ser interpretadas en un entorno distinto al de su producción original. La insistencia de Habschied en el repertorio flautístico contemporáneo no responde únicamente a su especialización instrumental, sino que contribuye a estructurar un campo específico dentro de la música de cámara, en el que la modernidad se articula a partir de combinaciones instrumentales factibles y repertorios disponibles. De este modo, la práctica interpretativa no solo reproduce repertorios, sino que participa activamente en la configuración de un horizonte de escucha contemporánea.

Institucionalización: Sociedad para la Música Nueva

El proceso iniciado mediante la correspondencia con Darmstadt alcanza un punto de inflexión con la fundación de la Sociedad para la Música Nueva en

²¹ Programa de un concierto de la Sociedad de Música Nueva en Mendoza, 22 de octubre de 1954, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100020-200440-02.

Mendoza en 1954. Esta institución representó la cristalización de una dinámica que hasta entonces había dependido en gran medida de iniciativas individuales, y transformó una práctica de mediación en una estructura organizativa estable. La Sociedad no solo permitió sistematizar la programación de conciertos, sino que consolidó un espacio institucional para la difusión de la música contemporánea en la región.²²

La creación de esta entidad marcó el paso de una lógica de acceso —centrada en la obtención de partituras y materiales— a una lógica de producción cultural, en la que la música contemporánea se integró de manera regular en la vida musical local. En este sentido, la Sociedad funciona como un nodo intermedio entre las redes transnacionales articuladas por el IMD y las prácticas locales de interpretación y formación de públicos. Su existencia evidencia que la apropiación de la modernidad musical no se limita a la recepción de repertorios, sino que implica la construcción de infraestructuras institucionales capaces de sostener su circulación en el tiempo.

Desde una perspectiva de historia de redes, el caso de Mendoza permite observar con particular claridad el funcionamiento de la triada IMD–editoriales europeas–actor local. La autoridad simbólica de Darmstadt se traduce en capital programático, las editoriales garantizan el acceso material a las obras, y el actor local —en este caso Habschied— articula estos recursos en un proyecto pedagógico y performativo concreto. Lejos de operar como un “centro” abstracto de irradiación, el IMD actúa aquí como una agencia mediadora que reconfigura repertorios en función de contextos específicos, habilitando la emergencia de nuevos nodos culturales en América Latina.

En última instancia, la experiencia mendocina muestra que la modernidad musical en la Argentina no se construye exclusivamente en grandes centros urbanos o instituciones nacionales, sino también en espacios regionales capaces de articular redes internacionales con iniciativas locales. En este sentido, Mendoza se configura como un espacio regional de mediación capaz de articular redes internacionales con iniciativas locales, desempeñando un papel significativo en la circulación de la música contemporánea. Su capacidad de apropiación depende tanto de mediaciones externas como de estrategias locales de institucionalización.

22 Ana María Olivencia de Lacourt, *La creación musical en Mendoza, 1940–1990* (Mendoza: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo, 1993).

Universidad Nacional de Córdoba y el Centro de Música Experimental

Infraestructura documental y cooperación con el IMD

La articulación entre el Internationales Musikinstitut Darmstadt y la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) a partir de 1964 representa un momento cualitativamente distinto en la configuración de las redes transnacionales de la nueva música en la Argentina. A diferencia del caso mendocino —centrado en la mediación repertorial y la circulación de partituras—, el vínculo cordobés se estructura como un dispositivo institucional complejo en el que la transferencia cultural se realiza principalmente a través de infraestructuras documentales, circuitos editoriales y prácticas pedagógicas sistematizadas. Por infraestructuras documentales entendemos el conjunto de archivos, bibliotecas especializadas, publicaciones periódicas, catálogos, programas de concierto y demás recursos documentales que posibilitaron la circulación, preservación e intercambio del conocimiento sobre la música contemporánea.

La correspondencia iniciada el 15 de abril de 1964 entre la Escuela de Artes de la UNC, dirigida por Raúl R. Bulgheroni, y el IMD pone de manifiesto la voluntad de establecer una cooperación programática de largo alcance. Raúl R. Bulgheroni (1925–2015), arquitecto y director de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, desempeñó un papel destacado en la modernización institucional de esa unidad académica durante la década de 1960. Desde su formulación inicial, la relación no se limita a la solicitud puntual de materiales, sino que se concibe como un sistema de intercambio sostenido basado en el envío periódico de publicaciones, programas, catálogos y documentos institucionales. La respuesta de Ernst Thomas en octubre de 1964 formaliza este modelo mediante la incorporación de la dirección cordobesa a la red de distribución del IMD (*Kartei*), estableciendo así un flujo regular de información que convierte a Córdoba en un polo que activó la circulación internacional de la nueva música.²³

Este circuito documental adquiere rápidamente densidad y continuidad. Entre 1965 y 1966, la UNC recibe volúmenes de los *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, programas de los Ferienkurse, afiches y materiales editoriales que no solo dan cuenta de la actividad de Darmstadt, sino que funcionan como herramientas

23 Carta de Raúl R. Bulgheroni al IMD-Direktion, 15 de abril de 1964, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100063-202072-06; Carta de Ernst Thomas a la Universidad Nacional de Córdoba - Escuela de Artes, 7 de octubre de 1964, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100063-202072-04.

pedagógicas en el contexto local. La acumulación de estos materiales permite la construcción de una biblioteca especializada que, lejos de constituir un archivo pasivo, opera como un espacio para la formación de compositores, intérpretes y estudiantes.

En este sentido, la cooperación IMD-UNC puede interpretarse como la institucionalización de una pedagogía de la vanguardia basada en paratextos. En ausencia de movilidad internacional sostenida —debido a limitaciones económicas recurrentes—, la circulación de documentos sustituye la circulación de cuerpos, permitiendo una forma de acceso mediado a los debates estéticos, las prácticas compositivas y las tendencias internacionales de la música contemporánea. La modernidad musical no se transmite aquí principalmente por presencia física en Darmstadt, sino por la internalización de sus discursos a través de textos, programas y catálogos.

Pedagogías de la vanguardia y circulación paratextual

La apropiación de estos materiales en Córdoba no se limita a su conservación, sino que se traduce en prácticas pedagógicas y curatoriales que redefinen el modo de acceso a la música contemporánea en el ámbito universitario. Los documentos enviados por el IMD —programas, resúmenes analíticos, publicaciones teóricas— son incorporados a seminarios internos, actividades docentes y procesos de formación que configuran una cultura de “actualización por documentos”, en la que la lectura, el análisis y la discusión sustituyen parcialmente la experiencia directa de la performance.

Esta dinámica se ve reforzada por estrategias específicas orientadas a ampliar la accesibilidad del material. La solicitud de publicaciones bilingües (alemán-inglés o alemán-francés), realizada en 1967, evidencia la conciencia institucional de las barreras lingüísticas y la necesidad de adaptar los recursos disponibles a un público académico en expansión. En un contexto marcado por transformaciones políticas y universitarias, esta apertura lingüística no solo facilita la comprensión, sino que democratiza el acceso a la vanguardia musical, permitiendo su apropiación por parte de comunidades más amplias.

Al mismo tiempo, la circulación paratextual se convierte en una forma de curaduría implícita. La selección de materiales enviados por Darmstadt —qué textos, qué programas, qué repertorios— define indirectamente los contenidos que se enseñan, discuten y legitiman en Córdoba. De este modo, la red no solo transmite

información, sino que configura un canon en proceso, en el que la nueva música se presenta como un campo estructurado por discursos analíticos, categorías estéticas y prácticas institucionales.

Jornadas Americanas de Música Experimental y proyección institucional

El desarrollo del Centro de Música Experimental (CME), fundado en 1966 en el seno de la UNC, representa la culminación de este proceso de institucionalización.²⁴ Lejos de surgir como una iniciativa aislada, el CME se inscribe en un entramado que articula la universidad, el sector privado y redes internacionales, con la mediación decisiva de figuras como Raúl Bulgheroni y Magda Sörenson.²⁵ Esta última desempeña un papel central en la organización de las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental (1966), evento que transforma la infraestructura documental en infraestructura performativa y discursiva.²⁶

Las Jornadas constituyen un dispositivo complejo en el que convergen tres dimensiones fundamentales: la reflexión teórica (simposios sobre estética y lenguaje musical), la práctica performativa (conciertos que integran repertorios internacionales y producción local) y la regulación institucional (criterios de selección de obras, formatos, duración y condiciones técnicas). Este trípode organizativo no solo estructura el evento, sino que define un modelo de producción cultural en el que la música experimental se legitima a través de procedimientos verificables, documentación sistemática y circulación internacional.

La participación de compositores como John Cage, Earle Brown, Morton Feldman y Mauricio Kagel, junto a figuras latinoamericanas como Francisco Kröpfl, Alcides Lanza o Alberto Villalpando, evidencia la inserción de Córdoba en una red verdaderamente transcontinental. En este contexto, la relación con Darmstadt no se limita al suministro de materiales, sino que se transforma en una interlocución

24 Agustín Domínguez Pesce, *Escuchando archivos musicales: Esto no es una historia del Centro de Música Experimental(UNC)*(Buenos Aires: Centro de Arte Sonoro, Universidad Nacional de Córdoba – CONICET, 2021).

25 Myriam Kitroser y Marisa Restiffo, “¿Ni ruptura ni vanguardia? El Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, Universidad de Córdoba, 1965–1970,” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 23 (2009): 145–173.

26 Agustín Domínguez Pesce, “Manifestaciones de vanguardia musical en Córdoba después de las Jornadas Americanas de Música Experimental: los conciertos ‘Sucesos’ del Centro de Música Experimental,” en *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2019), 123–135.

crítica que contribuye a estandarizar prácticas curatoriales, formatos de presentación y criterios de legitimación estética.

El intercambio de catálogos, programas, grabaciones y documentos entre el CME y el IMD configura así una auténtica diplomacia de formatos, en la que ambas instituciones funcionan como archivos dinámicos que se retroalimentan. Esta circulación no solo garantiza la visibilidad internacional de la actividad cordobesa, sino que también permite a Darmstadt acceder a un panorama actualizado de la producción experimental latinoamericana.

En conjunto, el caso de Córdoba muestra una forma avanzada de apropiación local de la música contemporánea, en la que la mediación documental se transforma en institucionalización pedagógica y producción cultural. A diferencia de la fase inicial representada por Curt Lange o de la propuesta de repertorio mendocino, aquí la red se estabiliza en estructuras organizativas capaces de sostener, reproducir y expandir la modernidad musical en el ámbito universitario. Córdoba se configura así no como periferia pasiva, sino como un laboratorio activo de traducción, en el que las gramáticas de la vanguardia internacional son reinterpretadas, adaptadas y proyectadas en un contexto latinoamericano específico.

Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe)

Correspondencia, donaciones y biblioteca especializada

La relación entre el Internationales Musikinstitut Darmstadt y la Universidad Nacional del Litoral (UNL), a través de su Instituto Superior de Música (ISM) en Santa Fe, constituye un tercer modelo de apropiación local de la música contemporánea en la Argentina, distinto tanto del caso mendocino —centrado en la mediación repertorial— como del cordobés —orientado hacia la institucionalización pedagógica y documental sistemática. En Santa Fe, la red se articula fundamentalmente en torno a la construcción de una biblioteca especializada y al intercambio de materiales como base de una política de formación musical.

La correspondencia iniciada en noviembre de 1967 por Ana E. Eguluz de Costa, secretaria del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, y Emilio A. Dublanc, director de la institución, constituye el punto de partida de una relación documental sostenida con el Internationales Musikinstitut Darmstadt. Evidencia desde el comienzo una orientación claramente pedagógica. La solicitud dirigida al IMD no se limita a partituras, sino que abarca un conjunto amplio de soportes

—cintas magnéticas, discos, publicaciones, catálogos— concebidos como instrumentos para enriquecer la biblioteca del Instituto y, en última instancia, la formación del alumnado. Este gesto sitúa a la UNL dentro de una red de instituciones latinoamericanas que, en la década de 1960, buscan activamente integrar los lenguajes de la vanguardia internacional en sus estructuras académicas.²⁷ En este contexto, iniciativas como el curso “Algunos aspectos de la música de nuestro tiempo” (1967), con participación de becarios del CLAEM, evidencian la articulación entre instituciones latinoamericanas como el Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), la Universidad Nacional de Cuyo, la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional del Litoral, así como con redes internacionales de formación y circulación de la música contemporánea.

La respuesta de Ernst Thomas en 1968 formaliza este vínculo mediante el envío de volúmenes de los *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, consolidando un intercambio editorial que se inscribe en la estrategia de internacionalización del IMD tras la muerte de Wolfgang Steinecke. A diferencia de fases anteriores —marcadas por iniciativas individuales—, el caso de Santa Fe muestra una relación institucionalizada en la que la transferencia de materiales se organiza como donación y como circulación regular de publicaciones.²⁸

El agradecimiento formal de Emilio A. Dublanc, así como la resolución del Consejo Superior de la UNL de noviembre de 1968 aceptando la donación de partituras y materiales, evidencian la dimensión simbólica e institucional de este intercambio. La biblioteca del ISM se configura así como un espacio de acumulación de capital cultural, en el que los materiales provenientes de Darmstadt no solo amplían el acervo disponible, sino que inscriben a la institución dentro de una red internacional de legitimación de la música contemporánea.²⁹

Formación académica y recepción de la música contemporánea

La incorporación de estos materiales en la biblioteca del Instituto Superior de Música no constituye un fin en sí mismo, sino que se traduce en prácticas concretas

27 Carta del Instituto Superior de Música Santa Fe a Ernst Thomas, 8 de noviembre de 1967, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100065-202111-06.

28 Carta de Ernst Thomas al Instituto Superior de Música Santa Fe, 3 de julio de 1968, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100065-202111-05.

29 Carta de la Universidad Nacional del Litoral Santa Fe al IMD-Direktion, 13 de noviembre de 1968, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100065-202111-01; Carta de la Universidad Nacional del Litoral Santa Fe al IMD-Direktion, 13 de noviembre de 1968, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100065-202111-02; Aceptación de una donación de partituras a la Universidad Nacional del Litoral Santa Fe, 13 de noviembre de 1968, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100065-202111-03.

de formación académica y recepción estética. Bajo la dirección de Emilio Dublanc, el ISM desarrolla a lo largo de la década de 1960 una orientación sistemática hacia la música contemporánea, que incluye la creación de la carrera de composición, la organización de cursos especializados y la integración de repertorios modernos en el currículo.³⁰

En este contexto, iniciativas como el curso “Algunos aspectos de la música de nuestro tiempo” (1967), con participación de becarios del CLAEM, evidencian la articulación entre redes latinoamericanas e internacionales en la formación de una nueva generación de músicos. La recepción de la música contemporánea en Santa Fe no se limita, por tanto, a la disponibilidad de materiales, sino que implica su incorporación activa en procesos de enseñanza, análisis y discusión.³¹

Asimismo, los Festivales de Santa Fe y las Jornadas de Música Contemporánea organizadas a fines de la década consolidan un espacio de encuentro entre compositores, intérpretes y estudiantes, en el que la música de vanguardia se presenta no solo como objeto de estudio, sino como práctica viva. La participación de figuras como Mauricio Kagel o Luis de Pablo refuerza la inserción de la UNL en circuitos internacionales de la nueva música, ampliando el alcance de su proyecto académico.³²

En este sentido, la biblioteca especializada del ISM actúa como base material de una pedagogía que combina lectura, análisis y performance, permitiendo una recepción informada de los repertorios contemporáneos en un contexto regional.

Redes pedagógicas y circulación institucional

El caso de Santa Fe pone de relieve la importancia de las redes pedagógicas en la circulación de la música contemporánea en América Latina. A diferencia de Mendoza, donde la mediación se articula en torno a un actor individual, o de Córdoba, donde la institución desarrolla una infraestructura documental compleja, la UNL se configura como un nodo intermedio en el que la circulación de materiales se integra directamente en la formación académica.

La correspondencia con el IMD, las donaciones de partituras y publicaciones, y la organización de actividades académicas y performativas contribuyen a la creación

30 Jorge Edgard Molina, “La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe”, *Revista del Instituto Superior de Música* 2 (1990): 9-28.

31 Molina, “La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe”.

32 Molina, “La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe”.

de una red institucional que conecta Santa Fe con otros centros de producción musical en la Argentina y en el extranjero. En este marco, la circulación de repertorios contemporáneos no depende exclusivamente de la importación de materiales, sino también de la capacidad de la institución para integrarlos en sus estructuras pedagógicas y proyectarlos hacia la comunidad musical.

Desde una perspectiva de historia de redes, la UNL representa un modelo de apropiación basado en la institucionalización del conocimiento: la música contemporánea se legitima a través de su incorporación en bibliotecas, programas de estudio y eventos académicos, generando un entorno en el que la modernidad musical se convierte en objeto de enseñanza, investigación y práctica.

En conjunto, el caso de Santa Fe confirma que la relación entre Darmstadt y la Argentina no puede reducirse a un modelo único de transferencia cultural. Por el contrario, muestra la coexistencia de distintas formas de mediación y apropiación, en las que instituciones regionales desempeñan un papel activo en la configuración de redes transnacionales de la nueva música.

En conjunto, el caso de Santa Fe confirma que la relación entre Darmstadt y la Argentina no puede reducirse a un modelo único de transferencia cultural. Por el contrario, muestra la coexistencia de distintas formas de mediación y apropiación, en las que instituciones regionales desempeñan un papel activo en la configuración de redes internacionales de la nueva música. En este marco, la Universidad Nacional del Litoral se consolida como un espacio de mediación institucional que integra la circulación de materiales, la formación académica y la actividad artística, contribuyendo así al desarrollo de una modernidad musical situada en el contexto latinoamericano.

Mediadores individuales y redes documentales

Mario J. A. Galvani: coleccionismo y circulación documental

La figura de Mario J. A. Galvani introduce en la red Darmstadt–Argentina una modalidad de mediación basada en el coleccionismo privado y la circulación de materiales impresos. A diferencia de otros actores vinculados a la interpretación, la enseñanza o la gestión institucional, Galvani se interesó principalmente por programas, boletines, fotografías, artículos periodísticos y otros documentos relacionados con la vida musical contemporánea. Su objetivo no era acceder directamente al repertorio, sino construir un archivo que permitiera conocer y

preservar la actividad de la nueva música europea en el contexto argentino.

La correspondencia con Wolfgang Steinecke entre 1955 y 1956 muestra que el IMD reconoció esta función específica y pasó a incluir a Galvani en su red de distribución de programas y prospectos de los Darmstädter Ferienkurse. De este modo, los materiales impresos circularon en Buenos Aires no solo como información, sino también como dispositivos de legitimación y memoria de la vanguardia musical europea.

El caso de Galvani evidencia que las relaciones entre Darmstadt y la Argentina no dependieron exclusivamente de conciertos, partituras o instituciones académicas, sino también de infraestructuras documentales privadas que contribuyeron a preservar y difundir la imagen pública de la nueva música en el espacio rioplatense.

Enzo Valenti Ferro: prensa especializada y legitimación discursiva

Buenos Aires Musical como plataforma crítica

Si Galvani representa la dimensión archivística privada de la recepción, Enzo Valenti Ferro encarna el nivel mediático y crítico de la circulación de Darmstadt en la Argentina. Fundador y director de *Buenos Aires Musical*, una de las revistas más influyentes y duraderas del panorama musical argentino del siglo XX, Valenti Ferro desempeñó un papel decisivo en la construcción de un espacio discursivo capaz de traducir, interpretar y legitimar la nueva música europea para un público local especializado.³³

La importancia de *Buenos Aires Musical* no se limita a su longevidad ni a su amplia circulación, sino a su función como plataforma de debate y documentación de la vida musical argentina e internacional. En sus páginas se discutieron repertorios, estéticas, instituciones y trayectorias, configurando una esfera crítica en la que la música contemporánea podía ser no solo informada, sino argumentada. En este marco, la correspondencia entre Valenti Ferro y el IMD muestra cómo la revista se inserta en una red de intercambio recíproco en la que Darmstadt aparece simultáneamente como objeto de análisis y como socio documental. La importancia de *Buenos Aires Musical* no se limita a su longevidad ni a su amplia circulación, sino a su función como plataforma de debate y documentación de la vida musical argentina e internacional. En sus páginas se discutieron repertorios, estéticas,

³³ Enzo Valenti Ferro, *100 años de música en Buenos Aires: de 1890 a nuestros días* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1992).

instituciones y trayectorias, configurando una esfera crítica en la que la música contemporánea podía ser no solo informada, sino también interpretada y debatida. En este marco, la correspondencia entre Valenti Ferro y el IMD muestra cómo la revista se inserta en una red de intercambio recíproco de publicaciones, información y documentación, en la que Darmstadt aparece simultáneamente como objeto de análisis y como interlocutor institucional.

La carta de Wolfgang Steinecke del 10 de diciembre de 1958 resulta especialmente reveladora. En ella, el director del IMD solicita números faltantes de la revista para completar la colección de la biblioteca del Instituto. Este gesto invierte parcialmente la dirección esperada de la transferencia: Darmstadt no solo envía materiales a América Latina, sino que reconoce a *Buenos Aires Musical* como fuente documental relevante para comprender la vida musical sudamericana. La revista deja así de ser una instancia periférica de comentario para convertirse en parte del aparato de conocimiento del propio IMD.³⁴

La continuidad de este intercambio en 1959 y 1960 consolida una verdadera diplomacia editorial entre el IMD y *Buenos Aires Musical*. La revista remite números, artículos y recortes de prensa, mientras que Darmstadt responde con publicaciones institucionales, materiales informativos y pedidos específicos para completar sus series. Este circuito no es solo un trueque de impresos: constituye una red de legitimación recíproca. El IMD alimenta la esfera pública argentina con información autorizada sobre los Ferienkurse, y la revista, a su vez, ofrece a Darmstadt una interpretación crítica de su proyección internacional.

La solicitud de fotografías e imágenes para ilustrar futuros artículos sobre Darmstadt pone de manifiesto otra dimensión fundamental: la visualidad de la legitimación. La vanguardia no se difunde únicamente a través de conceptos y repertorios, sino también mediante iconografías, retratos, instantáneas de conciertos y representaciones materiales de su propia contemporaneidad. La imagen, como el texto, participa en la construcción de una modernidad musical visible y reconocible.

Especial relevancia adquiere en este contexto el artículo “Música de hoy en Darmstadt”, publicado por Valenti Ferro en *Correo de la Tarde* y conservado en el archivo del IMD. En ese texto, Darmstadt es definido no simplemente como un festival, sino como un foro internacional de la música contemporánea en el que confluyen cursos de composición, teoría, interpretación y análisis. Esta

³⁴ Carta de Wolfgang Steinecke a Enzo Valenti Ferro, 10 de diciembre de 1958, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100092-203068-19.

caracterización desplaza la percepción del evento desde el espectáculo hacia la pedagogía crítica, y lo sitúa como modelo de institución formativa de alcance transnacional. En términos historiográficos, ello resulta clave: muestra que Darmstadt fue leído en la Argentina no solo como centro de estreno de obras, sino como infraestructura compleja de producción de saber musical.³⁵

La correspondencia de 1960, en el marco del decimoquinto aniversario de *Buenos Aires Musical*, refuerza esta relación en términos simbólicos. La respuesta de Steinecke al cuestionario circular enviado por Valenti Ferro no solo elogia la revista, sino que la sitúa entre las fuentes privilegiadas para conocer la vida musical sudamericana. De este modo, se establece una coetaneidad institucional entre la revista y el IMD —ambos nacidos en 1946— que funciona como reconocimiento mutuo dentro del campo internacional de la música contemporánea.

En conjunto, el expediente Valenti Ferro-IMD muestra que la crítica especializada latinoamericana no fue una simple receptora de discursos europeos, sino una instancia activa de traducción, selección y legitimación. *Buenos Aires Musical* operó como puente cognitivo entre Darmstadt y la Argentina, transformando la complejidad del modelo darmstadtiano en un discurso accesible, estable y autorizado para el público local. La prensa especializada se revela así como un agente central en la circulación de la modernidad musical.

Gerardo Uhlfelder: intermediación profesional y circulación institucional

La figura de Gerardo Uhlfelder introduce una modalidad de relación con el Internationales Musikinstitut Darmstadt vinculada a la intermediación profesional y a las necesidades estructurales del sistema musical argentino. Como fundador de la Organización de Conciertos Gérard, Uhlfelder actuó principalmente como gestor de circulación de músicos, oportunidades laborales y contactos institucionales.³⁶

La correspondencia de 1955 muestra a Uhlfelder solicitando instrumentistas extranjeros para cubrir vacantes en orquestas estatales argentinas, especialmente en las secciones de maderas y metales.³⁷ La respuesta de Wolfgang Steinecke evidencia que el IMD funcionaba no solo como espacio de intercambio estético, sino

35 Enzo Valenti Ferro, "Música de hoy en Darmstadt", *Correo de la Tarde*, diciembre de 1960, copia conservada en el IMD-Archiv, sin signature archivística.

36 Gerardo Uhlfelder, *Allegro ma non troppo* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990); Gerardo Uhlfelder, *Allegro ma non tanto. Musik. Leidenschaft. Ein Leben* (Fráncfort del Meno: Goldberg Verlag, 2021).

37 Carta de Gerardo Uhlfelder al IMD-Direktion, 23 de enero de 1953, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100072-202253-08.

también como red de validación y circulación de profesionales especializados. En este contexto, la movilidad de músicos contribuía indirectamente a la difusión de repertorios, técnicas interpretativas y modelos institucionales asociados a la modernidad musical europea.³⁸

La documentación de 1964 revela una transformación de esta relación. La correspondencia entre Uhlfelder y Ernst Thomas ya no se centra en la contratación de músicos, sino en el intercambio de programas, prospectos y materiales impresos vinculados a actividades musicales en Argentina y Europa. La incorporación de la Organización Gérard a la red de distribución documental del IMD muestra cómo estas conexiones profesionales evolucionaron hacia formas más amplias de circulación institucional y simbólica.³⁹

El caso Uhlfelder demuestra que las relaciones entre Darmstadt y la Argentina no se limitaron al ámbito compositivo o académico, sino que incluyeron también redes profesionales vinculadas a la movilidad de músicos, la gestión cultural y el intercambio documental entre instituciones musicales.

Embajada de la República Argentina en Bonn (1960-1965)

La correspondencia entre la Embajada de la República Argentina en Bonn y el Internationales Musikinstitut Darmstadt permite observar una modalidad de relación distinta de las analizadas hasta aquí: ya no se trata de la mediación ejercida por musicólogos, críticos, coleccionistas o universidades, sino de una diplomacia cultural orientada a promover artistas argentinos en un espacio de alta visibilidad internacional. En este marco, la Embajada funciona como actor estatal que busca traducir trayectorias individuales en representación nacional, mientras el IMD aparece como instancia de selección, validación y eventual incorporación a los Ferienkurse.

La carta del 15 de junio de 1960, firmada por el Kulturrat Carlos F. Grieben, constituye un ejemplo claro de esta lógica. En ella se proponen las candidaturas del pianista y compositor Valdo Sciammarella y de la soprano Marta Benegas, con una solicitud explícita de becas y admisión a los cursos de ese año. La formulación del pedido revela un doble movimiento: por un lado, la Embajada avala artísticamente a

38 Carta de Wolfgang Steinecke a Gerardo Uhlfelder, 20 de febrero de 1953, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100072-202253-07.

39 Carta de Gerardo Uhlfelder al IMD, 14 de marzo de 1964, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100072-202253-05; Carta de Ernst Thomas a Gerardo Uhlfelder, 24 de abril de 1964, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100072-202253-04.

los candidatos, inscribiéndolos en la categoría de “joven generación”; por otro, despliega una función consular de intermediación, aportando datos de contacto y situando el pedido dentro de una estrategia más amplia de circulación cultural argentina en Alemania.⁴⁰

Este tipo de intervención resulta particularmente significativo porque muestra que, hacia 1960, Darmstadt había adquirido suficiente prestigio como para convertirse en un objetivo de la acción diplomática argentina. Ser admitido o becado en los Ferienkurse no implicaba únicamente un beneficio formativo individual, sino una forma de presencia nacional en uno de los principales espacios de legitimación de la música contemporánea europea.

La respuesta de Wolfgang Steinecke del 22 de junio de 1960 deja ver, sin embargo, las tensiones estructurales que regulaban el acceso a Darmstadt. Las becas ya estaban adjudicadas y las plazas completas, lo que evidencia que la diplomacia cultural estatal debía operar dentro de un marco de recursos limitados y de fuerte competencia internacional. No obstante, la negativa administrativa no cancela la interlocución; más bien, la desplaza hacia otro plano: el de la visibilidad programática.⁴¹

En su carta, Steinecke subraya la presencia de músicos argentinos ya integrados al programa de los cursos, en particular Jorge Zulueta y Mauricio Kagel. Al mencionar el estreno del concierto para piano de Dieter Schönbach por Zulueta y la conferencia de Kagel sobre *Anagrama*, el director del IMD reorienta la conversación desde la admisión frustrada hacia la participación efectiva ya inscrita en la gramática curatorial de Darmstadt. Esta operación es importante porque transforma una respuesta negativa en un gesto de reconocimiento: la Argentina quizá no obtuviera nuevas becas ese año, pero ya figuraba en el mapa simbólico de los Ferienkurse.

La contestación de Grieben, fechada el 1 de julio de 1960, asume esta situación con un tono diplomático sobrio. Aunque lamenta que no haya sido posible concretar las nuevas candidaturas, celebra la presencia argentina en los cursos.⁴² Este intercambio breve pero intenso permite observar cómo la diplomacia cultural no se limita a obtener resultados administrativos directos; también produce y registra formas de presencia simbólica, incluso cuando las condiciones materiales restringen la movilidad.

40 Carta de Carlos F. Grieben al IMD-Direktion, 15 de junio de 1960, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-08.

41 Carta de Wolfgang Steinecke a Carlos F. Grieben, 22 de junio de 1960, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-07.

42 Carta de Carlos F. Grieben a Wolfgang Steinecke, 1 de julio de 1960, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-06.

Registro y documentación institucional

Tras la muerte de Steinecke en diciembre de 1961 y la posterior dirección de Ernst Thomas, la relación entre la Embajada y el IMD adquiere un perfil más sistemático y documental. La carta enviada el 29 de abril de 1965 por Tomás Alva Negri al Instituto no se orienta ya a promover candidaturas inmediatas, sino a recopilar información precisa sobre la presencia argentina en Alemania y, en particular, en los Ferienkurse. La consulta sobre el Kranichsteiner Preis recibido por Jorge Zulueta en 1956, así como sobre otros nombres argentinos y posibles grabaciones en radios o editoras alemanas, revela una transformación importante: la diplomacia cultural pasa del patrocinio puntual a la elaboración de un inventario verificable de presencias nacionales.⁴³

La respuesta de Ernst Thomas del 3 de mayo de 1965 constituye, en este sentido, una verdadera operación de sistematización. Al enumerar las participaciones argentinas entre 1957 y 1964 —León Spierer, Mauricio Kagel, Jorge Zulueta, Edgardo Néstor Cantón, Hilda Dianda, Rosario Vivas, Enrique Belloc, Carlos Roqué Alsina y Alicia Noemí Marsiletti—, el director del IMD convierte trayectorias individuales en una secuencia institucional legible. A ello se suma la remisión de volúmenes de *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland*, que permiten ampliar la búsqueda hacia radios, sellos discográficos y otros índices de circulación.⁴⁴

Lo decisivo aquí es que la Embajada deja de actuar únicamente como mediadora de artistas para convertirse en productora de información estatal sobre la presencia argentina en el exterior. La red con Darmstadt se transforma así en una fuente para la elaboración de memoria institucional y para la administración simbólica del prestigio cultural nacional. La posterior respuesta de Alva Negri, agradeciendo la información y reconociendo el valor de esas publicaciones, confirma que la relación ya no se articula exclusivamente en torno a individuos concretos, sino también en torno a la capacidad del IMD de organizar, clasificar y devolver datos útiles para el Estado argentino.⁴⁵

43 Carta de Tomás Alva Negri al IMD, 29 de abril de 1965, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-05.

44 Carta de Ernst Thomas a Tomás Alva Negri, 3 de mayo de 1965, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-04.

45 Carta de Tomás Alva Negri a Ernst Thomas, 6 de mayo de 1965, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100120-201333-03.

Figuras centrales de la vanguardia argentina en Darmstadt

Mauricio Kagel

Entre las figuras argentinas vinculadas a Darmstadt, Mauricio Kagel ocupa una posición singular por su integración directa en el núcleo de la vanguardia europea de posguerra.⁴⁶ Formado en Buenos Aires en un ambiente marcado por la interacción entre música, literatura, teatro y artes visuales, Kagel llegó a Alemania en 1957 gracias a una beca del DAAD e inició rápidamente su inserción en las redes internacionales de la nueva música.⁴⁷

Su primera participación en los Darmstädter Ferienkurse en 1958 coincidió con un momento de transformación estética dentro del propio Instituto, marcado por la presencia de John Cage y David Tudor y por el cuestionamiento de los modelos seriales más estrictos. En este contexto, Kagel se consolidó como una figura central de transición entre la primera generación serial y las nuevas corrientes experimentales de las décadas siguientes.⁴⁸

A lo largo de los años sesenta, su actividad en Darmstadt trascendió la composición en sentido estricto. Sus reflexiones sobre notación, interpretación y teatralidad contribuyeron a ampliar los límites de la *Neue Musik*, particularmente mediante el desarrollo del llamado “teatro instrumental”, en obras que incorporaban gestos, acciones escénicas y elementos visuales como parte integral del discurso musical.⁴⁹ Su relación con Darmstadt fue simultáneamente de integración y crítica: participó activamente en sus estructuras institucionales, pero también cuestionó desde dentro algunos de sus presupuestos estéticos.⁵⁰

46 Ulrich Tadday, ed., *Mauricio Kagel: Musik-Konzepte 124* (Múnich: Edition Text + Kritik, 2004); Christina Richter-Ibáñez, *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957): Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2014).

47 Carta de Mauricio Kagel a Wolfgang Steinecke, 24 de enero de 1958, IMD-Archiv, Signatura: IMD-A100025-200524-17.

48 Mauricio Kagel, “John Cage en Darmstadt 1958,” *Buenos Aires Musical*, 18 de octubre de 1958; reimpresso en *Im Zenit der Moderne: Geschichte*, vol. 3, ed. Gianmario Borio y Hermann Danuser (Freiburg: Rombach, 1997), 483-484.

49 Hans-Klaus Jungheinrich, ed., *Aufgehobene Erschöpfung: Der Komponist Mauricio Kagel* (Mainz: Schott Music, 2009); Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel* (Nueva York: Routledge, 2016); Mauricio Kagel, “Zur neuen musikalischen Graphik,” *Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung 7* (enero de 1963): 33-35; Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel: Musik – Theater – Film* (Köln: DuMont Schauberg, 1970); Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965* (Hofheim: Wolke, 2007).

50 Björn Heile y Martin Iddon, eds., *Mauricio Kagel bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt: Eine Dokumentation* (Hofheim: Wolke Verlag, 2009).

La trayectoria de Kagel demuestra que la internacionalización de la música argentina no dependió únicamente de instituciones o políticas culturales, sino también de compositores capaces de intervenir directamente en el centro mismo de los debates estéticos de la posguerra. En este sentido, Kagel representa el caso más visible de inserción argentina en la red internacional de la vanguardia europea.

Hilda Dianda y Jorge Zulueta: mediación y circulación

Las trayectorias de Hilda Dianda y Jorge Zulueta permiten observar otras formas de relación entre la Argentina y Darmstadt, vinculadas menos a la integración institucional plena que a procesos de mediación cultural y circulación internacional.

En el caso de Hilda Dianda, la correspondencia conservada en el IMD-Archiv muestra una tentativa persistente de inserción en los Ferienkurse entre fines de la década de 1950 y comienzos de los años sesenta.⁵¹ Formada entre la Argentina e Italia y vinculada a figuras como Bruno Maderna y Luciano Berio, Dianda actuó simultáneamente como compositora, periodista y mediadora cultural.⁵² Sus cartas a Wolfgang Steinecke, el envío continuo de partituras y sus artículos sobre Darmstadt publicados en *Buenos Aires Musical* revelan una doble función: por un lado, el intento de acceder a la red internacional de la nueva música; por otro, la traducción crítica de esa experiencia para el contexto argentino.⁵³ Aunque no alcanzó una integración comparable a la de Kagel, su actividad evidencia la importancia de actores intermedios en la circulación transnacional de repertorios y discursos musicales.

Jorge Zulueta representa, por su parte, una forma de circulación basada en la interpretación pianística. Su participación en los Ferienkurse de 1956 y la obtención del Kranichsteiner Musikpreis lo situaron tempranamente dentro de las redes internacionales de la música contemporánea. A partir de entonces, mantuvo una relación sostenida con Darmstadt como intérprete de repertorios de vanguardia y como mediador entre Europa y Sudamérica. Sus programas de concierto incluyen

51 Kirsten Reese, "Der hörende Blick ins Archiv: Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt und andere Quellen," en *Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, ed. Vanessa Grund y Nina Noeske (Bielefeld: transcript, 2021), 43–67; Juana Zimmermann, "Jedenfalls werden wir uns alle dort treffen...": *Frauen bei den Darmstädter Ferienkursen 1946–1961* (Hofheim: Wolke Verlag, 2025).

52 Marcela Laura Perrone, "Hilda Dianda: redimensionando la obra y figura de una compositora argentina," *Revista del Instituto Superior de Música* 21(2022) <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0020>

53 El texto del artículo "Nueva música en Darmstadt" de Hilda Dianda, publicado en *Buenos Aires Musical* 16, nro. 251 (s. f.), p. 2, se encuentra preservado en el IMD-Archiv (Darmstadt) y en el Ibero-Amerikanisches Institut (Berlín).

obras de Schönberg, Stockhausen, Kagel y Juan Carlos Paz, combinando repertorios europeos y argentinos dentro de un mismo horizonte interpretativo.

Asimismo, la correspondencia con Wolfgang Steinecke y Ernst Thomas muestra que Zulueta contribuyó activamente a la circulación documental entre la Argentina y el IMD mediante el envío de programas, discos, publicaciones y materiales bibliográficos. Su trayectoria pone de relieve el papel de los intérpretes como agentes fundamentales en la difusión, legitimación y preservación de la nueva música en el contexto transnacional de la posguerra.

En conjunto, los casos de Dianda y Zulueta muestran que las relaciones entre Darmstadt y la Argentina no dependieron exclusivamente de compositores plenamente integrados en la vanguardia europea, sino también de mediadores, críticos e intérpretes que sostuvieron redes de circulación estética, documental y performativa entre ambos espacios culturales.

Conclusión

El análisis de las relaciones entre la Argentina y el Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1948 y 1973 demuestra que estos vínculos no pueden comprenderse como un simple proceso de recepción pasiva de la vanguardia europea. A través de correspondencias, intercambios institucionales, circulación documental, iniciativas universitarias y trayectorias individuales, se configuró una red heterogénea de mediaciones que conectó a Darmstadt con distintos espacios del campo musical argentino.

Los casos examinados muestran que estas relaciones operaron en múltiples niveles. Instituciones como el CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella desempeñaron un papel central en la articulación de redes pedagógicas e internacionales, mientras que la Universidad Nacional de Cuyo, la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad del Litoral, críticos, coleccionistas, diplomáticos y músicos contribuyeron a la circulación local de repertorios, publicaciones y discursos sobre la nueva música. De este modo, la modernidad musical de posguerra emergió no como un modelo transferido unidireccionalmente desde Europa, sino como el resultado de procesos de mediación, apropiación y reconfiguración desarrollados en distintos contextos.

En este sentido, el caso argentino permite cuestionar los modelos rígidos de centro y periferia que han dominado parte de la historiografía sobre la música contemporánea. Si bien Darmstadt funcionó como un importante espacio de

legitimación internacional, su centralidad dependió también de las redes construidas con actores e instituciones situados fuera de Europa. La Argentina no aparece aquí como un espacio marginal de recepción, sino como un participante activo en la circulación transnacional de la nueva música.

Finalmente, este estudio pone de relieve la importancia de abordar la historia de la música contemporánea desde perspectivas relacionales y policéntricas, capaces de integrar archivos, mediadores e instituciones habitualmente relegados en las narrativas tradicionales sobre la vanguardia musical del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Adler, Luise. "Die 'Darmstädter Avantgarde' und die 'Postmoderne': Tradition und Fortschritt in der Musik nach 1945". En *Musikwissenschaftliche und musikalische 'Schulen'*, editado por Flavia Hennig y Elizaveta Willert, 35–49. Dresden: musiconn.publish, 2024.
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-941094>.
- Aharonián, Coriún. "El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada". *Revista del Instituto Superior de Música* 5 (1996): 95–101.
- Alge, Barbara. "The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange". *Opus* 20, nro. 1 (2014): 9–38.
- Attinello, Paul, Christopher Fox y Martin Iddon, eds. *Other Darmstadts*. Abingdon: Routledge, 2007.
- Bazán, Paula Verónica. "Oscar Bazán y la música experimental en la década del '60". XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2019.
- Beal, Amy C. *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Borio, Gianmario y Hermann Danuser, eds. *Im Zenit der Moderne*. 4 vols. Freiburg: Rombach, 1997.
- Brackmann, Michael. *Vom totalen Krieg zum Wirtschaftswunder: die Vorgeschichte der westdeutschen Währungsreform, 1948*. Essen: Klartext, 1993.
- Caitano, Joevan de Mattos. "Francisco Curt Lange como musicólogo en América del Sur y sus intercambios con el Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1950 y 1971". *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* 6, nro. 6 (2023): 42–63. <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp42-63>.

- “Koellreutter como mediador entre os sul-americanos e o Internationales Musikinstitut Darmstadt (1949–1970)”. *ICTUS Music Journal* 15, nro. 2 (2021): 71–92. <https://doi.org/10.9771/ictus.v15i2.46593>.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli, eds. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 8, *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Custodis, Michael, ed. *Traditionen – Koalitionen – Visionen: Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*. Saarbrücken: Pfau Verlag, 2006.
- Danuser, Hermann. “Die ‘Darmstädter Schule’ – Faktizität und Mythos”. En *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, editado por Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper y Laure Spaltenstein, 119–154. Schliengen: Edition Argus, 2014.
- Davis, James. “Re-hearing the ‘Darmstadt School’: Or, Politics Beyond Pluralism”. *Music & Politics* 19, nro. 1 (2025). <https://doi.org/10.3998/mp.8029>
- Dianda, Hilda. *Música en la Argentina de hoy*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Proartel, 1966.
- “Nueva música en Darmstadt”. *Buenos Aires Musical* 16, nro. 251 (s. f.): 2.
- Domínguez Pesce, Agustín. “Manifestaciones de vanguardia musical en Córdoba después de las Jornadas Americanas de Música Experimental: los conciertos ‘Sucesos’ del Centro de Música Experimental”. En *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, 123–135. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2019.
- *Escuchando archivos musicales: Esto no es una historia del Centro de Música Experimental (UNC)*. Buenos Aires: Centro de Arte Sonoro, Universidad Nacional de Córdoba–CONICET, 2021.
- Ebner, Martin. “Glückliche Einigung für die Kultur – Goethe-Institut und Inter Nationes wollen künftig enger zusammenarbeiten und der Bundesrepublik so gemeinsam Geld sparen”. *taz*, nro. 5911, 13 de agosto de 1999, 5.
- Freick, Siegfried. *Die Währungsreform 1948 in Westdeutschland: Weichenstellung für ein halbes Jahrhundert*. Schkeuditz: Schkeuditzer Buchverlag, 2001.
- Freund, Julia. *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik: Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*. Berlín: Brill, 2020.
- Fugellie, Daniela. “¿El ‘embajador de Schoenberg’ en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933–1953)”. *Latin American Music Review* 39, nro. 1 (2018): 53–88.

- “Hans-Joachim Koellreutter y la música sudamericana en los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt (1949–1951)”. *Per Musi* 40 (2021). <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2020.24954>
- “*Musiker unserer Zeit*”: *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. Múnich: Edition Text + Kritik, 2018.
- Fürst-Heidtmann, Monika. “Francisco Curt Lange: Pionier, Mittler, Nestor der Musikwissenschaft in Lateinamerika”. *Ibero-Amerikanisches Archiv* 17, nro. 2/3 (1991): 245–258.
- García Acevedo, Mario. *La música argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- Guerra Cotta, André, ed. *Guía Acervo Curt Lange*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- Heile, Björn. “Migration, the Dodecaphonic Diaspora and the Transnational Network of Musical Modernism: The Varied Career of Hans-Joachim Koellreutter”. *Twentieth-Century Music* 22, nro. 3 (2025): 325–364.
- “Serialism in Latin America”. En *The Cambridge Companion to Serialism*, editado por Martin Iddon, 266–277. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- *The Music of Mauricio Kagel*. Nueva York: Routledge, 2016.
- Heile, Björn y Martin Iddon, eds. *Mauricio Kagel bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt: Eine Dokumentation*. Hofheim: Wolke Verlag, 2009.
- Heiter, Susanne, Kim Feser, Pietro Cavallotti y Dörte Schmidt. *Chronologie der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, 1967–1994*. S. l., s. f. <https://internationales-musikinstitut.de/content/uploads/imd-1967-1994-chronik-darmstaedter-ferienkurse.pdf>.
- Herrera, Luis Eduardo. *The CLAEM and the Construction of Elite Art Worlds: Philanthropy, Latinamericanism, and Avant-Garde Music*. Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013.
- Iddon, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Instituto Interamericano de Musicología, ed. *El Instituto Interamericano de Musicología: Su labor de 1941 a 1947*. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1948.
- Jungheinrich, Hans-Klaus, ed. *Aufgehobene Erschöpfung: Der Komponist Mauricio Kagel*. Mainz: Schott Music, 2009.
- Kagel, Mauricio. “John Cage en Darmstadt 1958”. *Buenos Aires Musical*, 18 de octubre de 1958.

- “Zur neuen musikalischen Graphik”. *Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*, nro. 7 (enero de 1963): 33–35.
- Kallenberg, Jim Igor. *Kranichsteiner Gespenster / Specters of Kranichstein: Was war die Darmstädter Schule? / What was the Darmstadt School?* Hofheim am Taunus: Wolke Verlag, 2025.
- King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- Kitroser, Myriam y Marisa Restiffo. “¿Ni ruptura ni vanguardia? El Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, Universidad de Córdoba, 1965–1970”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 23 (2009): 145–173.
- Klemke, Rainer E., ed. *Neue Musik aus Lateinamerika*. Berlín: Pressestelle der Hochschule der Künste, 1984.
- Kovács, Inge. “Die Institution – Entstehung und Struktur”. En *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation*, vol. 2, editado por Gianmario Borio y Hermann Danuser, 59–139. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- Metzger, Heinz-Klaus, y Rainer Riehn, eds. *Darmstadt-Dokumente I. Musik-Konzepte*, Sonderband. Múnich: Edition Text + Kritik, 1999.
- Molina, Jorge Edgard. “La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe”. *Revista del Instituto Superior de Música* 2 (1990): 9–28.
- Nonnenmann, Rainer, ed. *Mit Nachdruck: Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*. Mainz: Schott, 2010.
- Olivencia de Lacourt, Ana María. *La creación musical en Mendoza, 1940–1990*. Mendoza: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo, 1993.
- Perrone, Marcela Laura. “Hilda Dianda: redimensionando la obra y figura de una compositora argentina”. *Revista del Instituto Superior de Música* 21 (2022). <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0020>
- Rebstock, Matthias. *Komposition zwischen Musik und Theater: Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*. Hofheim: Wolke, 2007.
- Reese, Kirsten. “Der hörende Blick ins Archiv: Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt und andere Quellen”. En *Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, editado por Vanessa Grund y Nina Noeske, 43–67. Bielefeld: transcript, 2021.
- Richter-Ibáñez, Christina. *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957): Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014.

- Rodríguez, Edgardo J. "El CLAEM y la modernidad musical argentina". *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014-2015): 221-230.
- Schlüter, Wilhelm. "Vier Jahrzehnte Darmstadt". *Musik & Ästhetik* 10, nro. 39 (2006): 33-50.
- Schmidt, Dörte. "The 'Darmstadt Events'. Archival Strategies, Music-Historical Work and Cultural-Political Research Perspectives on the Development of the Digital Archive". *Archival Notes: Sources and Research from the Institute of Music* 3 (2018): 147-157.
- Schmidt, Dörte y Susanne Heiter, eds. *Ereignis und Geschichte: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1962-1994*. München: Edition Text + Kritik, 2025.
- Schnebel, Dieter. *Mauricio Kagel: Musik - Theater - Film*. Köln: DuMont Schauberg, 1970.
- Stephan, Rudolf, ed. *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946-1996*. Stuttgart: DACO Verlag, 1996.
- Tadday, Ulrich, ed. *Mauricio Kagel: Musik-Konzepte* 124. München: Edition Text + Kritik, 2004.
- Trudu, Antonio. *La "scuola" di Darmstadt: I Ferienkurse dal 1946 a oggi*. Milán: Unicopli, 1992.
- . "Zur Entstehungsgeschichte des Internationalen Musikinstituts Darmstadt". En *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946-1996*, editado por Rudolf Stephan, 11-15. Stuttgart: DACO Verlag, 1996.
- Uhlfelder, Gerardo. *Allegro ma non tanto. Musik. Leidenschaft. Ein Leben*. Fráncfort del Meno: Goldberg Verlag, 2021.
- . *Allegro ma non troppo*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.
- Valenti Ferro, Enzo. *100 años de música en Buenos Aires: de 1890 a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1992.
- . "Música de hoy en Darmstadt". *Correo de la Tarde*, diciembre de 1960.
- Vázquez, Hernán Gabriel. "Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires". *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009): 137-163.
- . *Conversaciones en torno al CLAEM: Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2014.
- Zimmermann, Juana. "Jedenfalls werden wir uns alle dort treffen...": *Frauen bei den Darmstädter Ferienkursen 1946-1961*. Hofheim: Wolke Verlag, 2025.

Paul Walter Jacob entre los pilares fundacionales de la resistencia musical en París ocupado (1940-1944)

Pilar Valvanera Pérez Rodríguez

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0009-0000-6230-8711>

pilar-rodriguez@hotmail.es

Recibido: 1 de abril de 2025

Aceptado: 8 de julio de 2026

Resumen

Este artículo analiza la figura de Paul Walter Jacob como precursor de la resistencia musical frente al totalitarismo, a partir del concepto de activista comprometido con la libertad artística durante la contienda mundial. Durante su estancia en París (1933-1934), Jacob advirtió los peligros que el régimen nacionalsocialista representaba para el libre uso de la música y defendió la necesidad de protegerla como forma de resguardar a la sociedad frente a la manipulación y el control totalitarios. Estas ideas anticipan y confluyen con el espíritu combativo de Charles Delaunay quien, en el marco del desarrollo paralelo y opuesto entre el nacionalsocialismo y la cultura del jazz entre la juventud europea, previó y eludió las medidas restrictivas de la política musical nazi contra las llamadas creaciones “degeneradas”. Al frente del Hot Club de Francia durante la Ocupación, Delaunay defendió con astucia la identidad francesa y europea, fundada en fraternidad, libertad e igualdad. A partir de esta confluencia, el trabajo invita a reflexionar sobre la resistencia musical desde el jazz como forma legítima



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

de expresión y servicio social, mediante las trayectorias de Jacob y Delaunay entre 1933 y 1944.

Palabras clave: Paul Walter Jacob, Charles Delaunay, activismo musical, resistencia musical, jazz

Paul Walter Jacob among the foundational pillars of the musical Resistance from occupied Paris (1940-1944)

Abstract

This article examines the figure of Paul Walter Jacob as a forerunner of musical resistance against totalitarianism, drawing on the concept of the activist committed to artistic freedom during the wartime period. During his stay in Paris (1933-1934), Jacob recognized the dangers that the National Socialist regime posed to the free use of music, and argued for the need to protect it as a means of safeguarding society from totalitarian manipulation and control. These ideas anticipate and converge with the combative spirit of Charles Delaunay who, within the context of the parallel and opposing development of National Socialism and jazz culture among European youth, foresaw and evaded the restrictive measures of Nazi musical policy against so-called “degenerate” creations. At the helm of the Hot Club de France during the Occupation, Delaunay shrewdly upheld French and European identity, grounded in fraternity, freedom, and equality. Building on this convergence, the study invites reflection on musical resistance through jazz as a legitimate form of expression and social engagement, bringing into dialogue the trajectories of Jacob and Delaunay between 1933 and 1944.

Keywords: Paul Walter Jacob, Charles Delaunay, musical activism, musical resistance, jazz

El opositor comprometido

Si bien es cierto que se ha indagado en la idea del compromiso sociopolítico y de las diversas formas en que éste ha sido concretado e interpretado a lo largo de la historia, aún podemos preguntarnos qué es, en qué consiste ser un ser comprometido con la comunidad y cuál es la diferencia con simplemente estarlo. Este tipo de interrogantes están profundamente vinculados con el grado de implicación en el acto generoso de comprometerse con una determinada causa por el bien de los demás. Esto último, según el contexto histórico y las circunstancias que

rodeen al personaje que nos propongamos analizar, puede acontecer de múltiples maneras y en diferentes ámbitos que afectan a la sociedad. De hecho, en este documento compartiremos formas creativas y poco convencionales en que se ejerció el sentido del deber. Por ejemplo, para un escritor comprometido o *engagé* de los años cuarenta, más probablemente, esta responsabilidad para con los demás se traduce en realizar sin descanso la tarea con que se le designa teniendo en cuenta que si ha conseguido esquivar la censura sus escritos alcanzarán a un gran público. Desde su posición privilegiada, puede dar voz a quienes no tengan permitido expresarse libremente, denunciar la injusticia, convocar a las masas y estimular cambios de comportamiento grupal. En cualquier caso, autores y lectores quedan implicados en esta suerte de red solidaria. Lo mismo sucede con los comprometidos protectores de la música y la libertad que serán descritos en este artículo. Ambos tipos de agentes suponen ejemplos de resistencia desde el activismo tanto cultural como musical no basados en la violencia. En cambio, para un miembro de la resistencia armada durante la Ocupación de Francia (1940-1944)¹ el compromiso con el bien común consistía mayoritariamente, entre otras alternativas, en llevar a cabo un meticuloso plan de sabotaje o de asalto con violencia, un atentado, etc. Aunque estos otros individuos actúen de forma diferente, todos son, a su manera, buscadores del bien grupal quienes aspiran a la obtención de un resultado: contrarrestar el poder nacionalsocialista tanto antes de que ocupen el país como durante el periodo de ocupación. En ningún caso, juzgaremos el grado de legitimidad o de reconocimiento que merecen los individuos opositores. Simplemente, queremos suscitar la reflexión que debería emerger al considerar que los personajes que protagonizaron los hechos y los gestos que hoy forman parte de nuestro corpus analítico del compromiso, en la mayoría de los casos no tuvieron tiempo de preguntarse qué hacer con sus capacidades y potenciales, sino que, más bien pasaron directamente a la acción. No había nada que cuestionarse. De hecho, ni el tiempo ni las circunstancias permitían titubeos. Como investigadores nos preguntamos qué provoca en los diferentes miembros de una sociedad determinada esa irrefrenable necesidad de implicarse en una causa hasta el punto de no solo intentar proteger aquello que les hace sentir libres (ya sea el arte pictórico, las obras literarias, la música en sus diversos estilos, etc.) puesto que supone una manera simbólica de salvarse a sí mismos, sino, además y por encima de todo, esforzarse para que se salvara el resto de la comunidad en aquella áspera primera mitad del siglo XX. Para responder, quizá habría que apuntar hacia la bondad espontánea o a la urgencia.

1 Herbert Lottman, *La caída de París. 14 junio 1940*, (Barcelona: Tusquets Editores S.A., 1993).

Lejos de pasar desapercibida, esta última nos envía señales para ser atendida con premura requiriendo de nosotros una respuesta inmediata y eficaz, pues de lo contrario, aquello que la haya originado no se solucionará por sí mismo. La solución conlleva ensuciarse las manos en sentido merleau-pontyniano, ya que no es momento de pensar sino de hacer,² como expresaba Jacques Jaujard en su diario “elijamos nuestra causa [ya que] no elegimos a nuestro enemigo”.³ También se debe señalar el deseo de protección y supervivencia de valores grupales sin los cuales no se entiende la vida en comunidad fraternal, a los que se añaden las creencias religiosas, políticas o filosóficas. Sea como fuere, el hecho de tomar una decisión por la que el individuo queda comprometido con su entorno hasta las últimas consecuencias conecta con el carácter de apremio y, en el citado contexto bélico, con querer demostrar que se pertenece a un grupo determinado de individuos conscientes de la premisa sartreana de estar condenados a ser libres y, por tanto, añadimos, han de luchar para lograrlo. Manifestar abiertamente esta convicción contraria a los deseos del poder germano suponía un gesto heroico ante el riesgo de acabar siendo excluidos o castigados.

Es decir, ser resistente musical en París conllevaba padecer rechazo y marginación por parte de quienes apoyaban la ideología de los invasores. Aquí está la clave: el opositor comprometido, y por ello marginado, en su calidad de activista comprende el deber que posee de mostrar a la sociedad por qué ha sido expulsado de ella. El motivo reside en haberse apartado del rebaño para seguir un camino propio, libre y sin censura artística, en el que la guerra por el control total de la masa no tiene cabida. A partir de ahí, el resto de los acontecimientos se suceden de forma orgánica. El resistente se hace visible (por ejemplo, mediante conferencias o conciertos como Walter Jacob) para hacer pensar al otro, es decir, a la sociedad con el fin de que se aleje de la locura del racismo y abraza o recobre la cordura preexistente de la fraternidad, la igualdad y la libertad.

Llegados a este punto, de ahora en adelante, tendremos en cuenta el auge de la solidaridad espontánea hacia los rechazados por el *Reich* en el tiempo crítico que vivía el mundo, pues se requería una pronta reacción ante la injusticia o el barco de la humanidad se hundiría para siempre. Los individuos comprometidos sociopolíticamente de este artículo conservan el sentido de protección al que añaden el componente artístico junto con el servicio social. A partir de estas líneas,

2 Karina Pilar Trilles Calvo, “M. Merleau-Ponty, un pensador en guerra. (Los otros y la violencia)”, *Revista de Filosofía*, no. 44 (2008):187.

3 Jean Pierre Devillers, dir., *Illustre et inconnu: Comment Jacques Jaujard a sauvé le Louvre* (Ladybirds Films, Le Musée du Louvre, France Télévisions, 2014), 1:25-1:29, <https://www.ladybirdsfilms.fr/illustre-inconnu-jaujard/>.

completaremos este concepto de activismo musical que hemos introducido implícitamente aportando a continuación una breve definición.

Esta forma específica de resistencia se desarrolla en el sector social en el que no cabe la violencia, ni las armas, ni cualquier forma de dañar o matar a otro ser humano. Más bien se persigue la concienciación social para lograr que sea el mayor número de miembros del grupo oprimido quienes se liberen y no se dejen convencer por la cultura invasora con el fin de que se cuestionen cada una de las actuaciones que lleve a cabo el nuevo poder gubernamental. El acto de resistir de esta forma es un proceso que acontece en el interior del individuo y que ha de manifestarse en su entorno. Este pensamiento manifestado en actitud, es decir, en acción, libera al ser privado de libertades, puesto que le permite decidir sobre cómo puede reaccionar a la situación que le rodea.⁴ Constituye además una forma de resistencia pasiva, simbólica, creativa, espiritual, que exige fortaleza mental y ausencia de miedo al riesgo que supone exponerse ante la masa, como si de un sacrificio se tratase. Mantiene la esperanza del fin próximo de la situación y, por último, la resistencia musical, se torna en guiño reconocible entre iguales cuando está dirigida también hacia quienes conocen las referencias veladas que se emplearán puesto que en ocasiones se transmiten mensajes que solo unos cuantos son capaces de interpretar. Lo veremos más adelante en cuanto a las melodías jazzísticas como *In the Mood*-*Dans l'ambiance* de Glenn Miller o en la composición *Animaux Modèles* de Francis Poulenc. El resumen de estas ideas se aprecia en la afirmación del grupo de activistas musicales denominado Frente Nacional de Músicos⁵ publicada en la revista

4 En el estudio de la Ocupación de Francia resulta recurrente el momento en que el individuo se encuentra ante una bifurcación del camino vital: hacer algo por combatir la situación (sea resistir desde las armas, desde la cultura, pasando información clandestinamente, interceptando información enemiga, etc.) o colaborar con el invasor. Optar por la neutralidad o la inacción suele entenderse como traición o colaboración e incluso ambas.

5 Guy Krivopissko y Daniel Virieux, "Musiciens: une profession en résistance?", en *La vie musicale sous Vichy*, eds. Myriam Chimènes y Henry Roussio (Bruselas: Éditions Complexe, 2001), 333-354. Añadimos nuestra interpretación del título de la publicación clandestina de este grupo de activistas teniendo en cuenta el contenido de los números conservados en la Biblioteca Nacional francesa junto con el modo de entender la vida de los resistentes de la época: significa *Músicos de hoy* en alusión a la urgencia del aquí y el ahora que vivieron estos artistas la cual debía ser prontamente atendida. Si usted va a hacer algo para cambiar el estado de las cosas, hágalo hoy, es decir, ya, no espere a otro día. Para ello, será imprescindible poseer lucidez y capacidad de reconocimiento de la situación grave de conflicto cultural, no sólo bélico. Además, también responde a los invasores si entendemos que hace referencia a la idea de que quienes viven en el hoy, se enfocan en construir un futuro abierto a cambios enriquecedores, sin embargo, el nacionalsocialismo recurría con frecuencia a símbolos musicales del pasado con los que reconstruir la cultura degenerada. Por lo tanto, los activistas musicales de hoy acuden al rescate ante la emergencia actual del espacio común. De ahí la necesaria vigilancia constante

clandestina *Musiciens d'aujourd'hui*, nº 7, 1943, en la que expresan claramente que si no se tiene el valor de empuñar un arma para unirse a la resistencia armada y matar, al menos se puede evitar colaborar culturalmente y, al mismo tiempo, procurar la concienciación social. Esta descripción del concepto de resistencia o activismo musical concuerda plenamente con las actividades de los músicos en espacios de conflicto como el caso de Paul Walter Jacob y las posteriores figuras del activismo musical de años treinta y cuarenta que referiremos en este artículo.

Teniendo en cuenta el desarrollo de la sensibilidad de los seres ligados a la música y que esta disciplina se veía como un elemento de gran potencial cohesionador del conjunto social, describiremos sucintamente el amplio objetivo general de este artículo: presentar ejemplos en los que se materializa la idea de proteger la música en sus diversas variantes gracias a la acción de difundirla. Con lo cual, en el plano específico la motivación consiste en que se conozca la figura de Paul Walter Jacob como pionero en esa tarea de difusión que derivó en las acciones activistas de la resistencia musical en la capital francesa. Para entenderlo, explicaremos detenidamente cómo este personaje comprometido con su tiempo influyó en los posteriores. En todos ellos reconoceremos el interés genuino por la salvación, la protección y la divulgación, esta última con el fin de combatir el desconocimiento que estaba alimentando la problemática de los años treinta y cuarenta. Dentro de este objetivo pretendemos descubrir que la gran determinación de Jacob al hablar en primer lugar del uso de la música en París inspiró a otras figuras clave de este texto sobre activismo musical: compositores y organizaciones de músicos, el secretario del Hot Club de Jazz de París, Charles Delaunay, muy comprometido con la música popular⁶ o los jóvenes *zazous* que retomaron la tradición activista de los jóvenes alemanes captados por el *swing*⁷ denominados *SwingJugend* en contraposición a la juventud hitleriana. En definitiva, trazaremos la conexión entre las formas del activismo ejercido por Walter Jacob y las que se desarrollaron en las calles parisinas.

En cuanto a la metodología, partiremos de la puesta en común e interpretación de fuentes publicadas que suponen fiables referentes del tema objeto de nuestra

hacia las medidas injustas denunciadas por Paul Walter Jacob. En general, el activismo se refiere a la acción inmediata, sea hoy o ahora, en cada instante de nuestro presente hemos de tomar parte y actuar frente a la injusticia. Se trata de una cita con nosotros mismos y con nuestros semejantes a la que no podemos llegar tarde.

6 Anne Legrand, *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40* (Éditions du Layeur, 2009).

7 Estilo de jazz muy de moda en diferentes partes del mundo en los años treinta desde que surgió en EE.UU. como se explica en Ted Gioia, "La era del swing", en *Historia del jazz* (Madrid: Turner Noema, 2015), 183-265.

investigación acerca de la resistencia musical ante el nacionalsocialismo iniciada en París hacia 1934 por Walter Jacob. La temática de la música durante la Ocupación de Francia ha sido brillantemente analizada por numerosos especialistas a partir de los años ochenta, como Myriam Chimènes, Yannick Simon, Erik Levi, Mike Zwerin, Gérard Regnier, mientras que recomendamos acudir a Silvia Glocer y Robert Kelz para las cuestiones relacionadas con Paul Walter Jacob.

Ya en el título exponemos un tema novedoso, debido a que anteriormente, en la literatura académica sobre la fundación de la resistencia musical que se manifestó en París ocupado erróneamente no se había reparado en la estancia de varios meses allí de Paul Walter Jacob como iniciador en el arte de manifestar oposición empleando el recurso musical no violento, cuando la temática de la conferencia en honor de un compositor judío prohibido en Alemania simbolizaba por sí misma un acto de activismo sin precedentes en la capital. En ella deslizaba ideas que dejaban entrever la relevancia de que actos similares debían sucederse en el futuro próximo cuando los alemanes invadiesen la ciudad de la luz. Con el fin de dar a conocer estas cuestiones complejas y plagadas de detalles significativos, y de aportar las herramientas necesarias para entender la magnitud de los hechos, es necesario seguir la estructura de presentar brevemente a Walter Jacob, proseguir con la repercusión de la Ocupación en el crecimiento de la música popular jazzística,⁸ de la que trató Jacob en sus intervenciones públicas (especialmente en 1939 en cuanto al jazz).⁹ Precisamente, gracias a este segundo punto, entendemos que desde la música se reaccionó contra medidas políticas enfocadas a restringir la libertad artística y de consumo de formas artísticas, y que el recurso musical salió reforzado de la situación crítica gracias la astucia de los comprometidos combatientes culturales. De hecho, en el tercer punto se aportan ejemplos variados de activismo musical en aquellos tiempos de conflicto. Entre ambas partes del estudio se cimenta la conjunción de planteamientos abordados en el cuarto punto.

No detallaremos todos los aspectos biográficos de Paul Walter Jacob. En su lugar, para no extendernos demasiado, mencionaremos los acontecimientos más relevantes para nuestra investigación. Hemos de tener claro que entre 1930 y 1945, la música no se empleaba únicamente como forma de recreo puesto que cumplía propósitos prefijados. Mientras que las autoridades alemanas la entendían en

8 Ludovic Tournès, "Le jazz: un espace de liberté pour un phénomène culturel en voie d'identification", en *La vie musicale sous Vichy*, eds. Sylvain Chimello y Henry Rousso (Bruselas: Éditions Complexe, 2001), 313-332.

9 Silvia Glocer y Robert Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo* (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015), 100.

cualquiera de sus variedades como producto útil para la manipulación masiva así como para fines propagandísticos provenientes del organismo institucional destinado a controlar el consumo musical, es decir, la Cámara de Música del Reich (RMK), los activistas se aferraban a la libertad creativa buscando el bien común en pos de la concienciación social en la que se condena el planteamiento ideológico que se activa o vive al provocar el enfrentamiento entre semejantes.

Con estas premisas, se pone en valor que, en la conferencia *Música prohibida* de 1939, Jacob fue el primero en denunciar públicamente la prohibición y la censura de música en la Alemania nazi. Esta relevante intervención advirtiendo de que algo malo e injusto estaba pasando con la música en Alemania no fue su única acción de compromiso ya que no dejó de compartir críticas musicales, sumarse a la redacción de artículos en prensa, promocionar estrenos de obras teatrales y ofrecer conciertos en su periplo por Europa, incluyendo Francia hasta llegar a Argentina, donde intensificó su labor. Leamos un extracto del final del mencionado discurso puesto que resume la brújula moral que guio al activismo de años treinta y cuarenta:

Tenemos que esperar que esta riqueza de obras musicales se salvará y se conservará para una época más feliz...es una deuda para todos los hombres libres..., interesados en el arte y la música, de hacer todo lo posible para ejecutar y conservar las obras musicales hoy prohibidas por las autoridades nacionalsocialistas.¹⁰

Veamos ahora ejemplos previos a 1939 de actividad política combativa protagonizados por Jacob. Uno de los más significativos es la convocatoria que realizó para que músicos y compositores denigrados por el nazismo formasen parte de la Sociedad Internacional de la Nueva Música, fundada en 1922 para promover la música contemporánea, muy activa durante décadas e integrada por compositores posteriormente denominados *Entartete* (degenerados) por los seguidores de Hitler. Concretamente, Jacob propuso a este organismo crear una sección para proteger el arte musical de los exiliados alemanes. Para su sorpresa, no prosperó aquella proposición.

En otro momento, Jacob planteó la siguiente acción que guarda relación con su deseo de conservación del patrimonio musical que nos pertenece a todos. En diciembre de 1933, el periodista Alfred Kantorowicz, de tendencia comunista, funda el Archivo Antifascista Internacional (AAI), en el que se incluye un archivo de libros prohibidos (únicamente de ideología concreta y específicamente antifascista como

10 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 100.

Heinrich Mann, André Gide, Romain Rolland, H.G. Wells o Hanns Eisler. Por razones obvias, se excluyó de esta colección el texto de Eisler redactado en 1935 y publicado después del conflicto mundial denominado *Música y política musical en la Alemania fascista* al que Jacob solicita sin éxito que se añada la sección dedicada a música prohibida¹¹ con la finalidad de salvaguardar las creaciones musicales en general sin importar procedencias ni ideologías de los compositores, tan solo el talento, al entender que la música es patrimonio común que heredamos y hemos de cuidar y saber transmitir o al menos hacer cuanto esté en nuestras manos para evitar que desaparezca injustamente debido al capricho germano.

Sin que sirva como justificación, los especialistas apuntan que el rechazo a la propuesta de Jacob reside en que no todos los interesados en el activismo cultural poseían la capacidad de saber leer las partituras, mientras que un texto ofrecería mayores garantías divulgativas.¹² Por ese motivo, se priorizó la literatura.

¿Qué tiene de especial pedir que el archivo internacional se preocupase de recopilar partituras y grabaciones? Que si no se protegía de este modo se perderían para siempre como sucede en una quema de libros. También significaba que Jacob no se dejaba vencer por las circunstancias y no estaba dispuesto a ceder ante la opresión. Las creaciones artísticas son formas de expresión desde las que proyectamos ideas y nuestra esencia, al mismo tiempo conforman aquello que nos hace más humanos, por tanto, más susceptibles de ser independientes y de formar una propia opinión y visión del mundo. En resumen, nos ayudan a ser menos manipulables, deshumanizados, contaminados, alienados por un partido político que emprende la guerra total frente a la cultura proveniente de quien el nazismo considere extranjero, inferior o porque lo pida quien se crea superior. Solicitar que se archivara la creación musical formaba parte de la deuda de los hombres libres que hemos destacado en la página anterior: haz todo lo que puedas por proteger aquello en lo que crees.

El cuarto ejemplo de compromiso por parte de Paul Walter Jacob en cuanto a la protección de los vulnerables ocurrió cuando el 5 de enero de 1934 trató de crear una orquesta de músicos refugiados en París. Lamentablemente, tampoco contó con el apoyo esperado porque esta nueva agrupación requería financiación económica.¹³ Por lo tanto, esta respuesta negativa a una propuesta de activismo musical se sumó a la del archivo musical y a la de la sección específica de exiliados en la Sociedad

11 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 29.

12 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 34-35.

13 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 30.

Internacional de la Nueva Música. A pesar de estas dos profundas decepciones, Jacob demostró que el espíritu de los amantes de la música en tiempos de conflicto se fortalece ante la necesidad y continúa resistiendo con ideas creativas cual junco contra el viento. Una vez aprendida la lección de que si quieres conseguir algo debes hacerlo tú mismo sin depender de terceros, el crítico musical se exilió a Argentina y puso en funcionamiento el Teatro Alemán Independiente en el que se daba voz a obras musicales y teatrales firmadas por creadores rechazados por el nazismo. Además, este ser comprometido, en julio de 1939 vuelve a proponer en su nuevo lugar de residencia la relevancia de una agrupación musical de características parecidas a la agrupación que acabamos de exponer de París en 1934. Esta sucesión de acciones contundentes encaminadas a crear uniones sólidas para salvar la cultura de la desgracia describe a este opositor que vive de manera coherente con su forma de pensar ya que se compromete a mostrar apoyo real de forma solidaria hacia los rechazados cuyas historias deberían también ser escuchadas por el público. Para comprender estas ideas, imaginemos por un momento que los activistas imploraron consignas como estas: ¡que se abra el telón y la gente conozca el tipo de injusticia que se está llevando a cabo al otro lado del océano! Que la frontera artificial creada por el uniforme verdegris no se haga irreparable. Calmemos el ruido exterior con una bella melodía, porque no importa la distancia, la música nos une y nos unirá. Vayamos a construir con notas y silencios la subversión pacificadora y reivindicativa por el beneficio global.

Al finalizar este primer apartado, sería conveniente e inspirador incluir de manera explícita las razones que llevaron a Walter Jacob a luchar por nuestros derechos como el de poder construir nosotros mismos nuestra propia memoria musical, nuestra elección de expresarse, crear y consumir música en libertad. Con este ejercicio, ya no es necesario imaginar el credo del activismo musical, puesto que los pensamientos que en los años treinta fundamentaron la resistencia de Walter Jacob y que inspiraron posteriormente a otros son los siguientes: “enfaticaba el motivo de ‘contraponer al hitlerismo un trabajo cultural activo’. Para él era el ‘idioma internacional y entendible de la música’ el que ofrecía la mejor posibilidad de realizar este objetivo”.¹⁴ El hecho de que hubiese incesante actividad artística contraria a la injusticia evidenciaba el dato de que existía un amplio tejido social compuesto por espectadores, lectores, músicos, críticos, creadores y empresarios interesados en terminar con la barbarie.

De esta manera, se manifestó el compromiso con el patrimonio musical. Al querer proteger la música y seguir promovéndola, se ejercía el sentido de servicio a los

14 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 30.

demás y, quizá aún más importante, el deber de no detenerse ante la fatalidad. Más adelante, en el capítulo cuarto retomaremos la figura de Paul Walter Jacob en París con relación a los activistas que allí no interrumpieron la labor de resistir musicalmente durante el auge del nacionalsocialismo. Para conocerles mejor, sugerimos leer la descripción de estos personajes desarrollada en el punto segundo. De hecho, adelantamos que en los siguientes apartados, números dos y tres, se ofrece la contextualización y los ejemplos del trabajo cultural activo contra los ocupantes nacionalsocialistas desplegados en París con el fin de mostrar que el pensamiento y la acción de resistir actúan coordinadamente conforme a la premisa jacobiana y que siguieron vivos escasos años después de aquella primera conferencia en París.

Ocupación de París y su repercusión en la música popular

Acabamos de conocer que Paul Walter Jacob denunció en sus conferencias que los mandatarios alemanes estaban censurando música y para ello aplicaban una política musical restrictiva¹⁵ con la que esperaban obtener el control total sobre los productos culturales que consumía la población. Solían publicar listados de músicos y de compositores que debían cesar su actividad o ser retirados de la programación radiofónica o escénica, así como de las tiendas de discos.¹⁶ En respuesta a la aplicación de estas directrices de erradicar del mercado todo contenido degenerado y no afín a la ideología nazi durante el tiempo previo al estallido de la Segunda Guerra Mundial, principalmente la década de 1930 y durante la contienda, se pusieron en marcha actos simbólicos que sentaron las bases del activismo musical. Uno de los más representativos tuvo lugar en la capital de Francia durante la ocupación de París iniciada el 14 de junio de 1940. Se esperaba que las mismas restricciones impuestas en Alemania en materia musical se aplicasen de igual forma inmediatamente en el territorio francés. Sin embargo, no sucedió exactamente así.

Lo cierto es que la capital francesa contaba con una serie de características que no permitían la censura inmediata debido a que históricamente se trataba de un pueblo valiente e inconformista, motivo por el que los alemanes ocupantes tendrían que proceder cuidadosamente en el plano cultural y esta misma idea fue la que

15 Elise Petit, *Musique et Politique en Allemagne du III^e Reich à l'aube de la guerre froide*, (París: Sorbonne Université Presses, 2018).

16 Michael Haas, *Forbidden Music: The Jewish composers banned by the nazis* (New Haven: Yale University Press, 2013). Michael Kater, *Different drummers. Jazz in the culture of nazi Germany* (Nueva York: Oxford University Press, 2003).

expresó el embajador alemán Otto Abetz, autor de las famosas listas Otto de censura literaria en Francia, al encargado de la política exterior Joachin von Ribbentrop en un informe fechado el 30 de julio de 1940.¹⁷ Luego las políticas musicales previstas para Francia tendrían que introducirse a un ritmo menor que el aplicado en Alemania. La música popular prohibida desde hacía años al otro lado de la frontera podía y debía seguir sonando en París para apaciguar el ánimo revolucionario de los ocupados.¹⁸

En otras palabras, una vez consumada la invasión geográfica, se procedió a implantar paulatinamente la invasión en el plano artístico ya que de lo contrario habría un alto riesgo de poner en peligro la conquista del espacio interior francés. Este contratiempo en los planes del *Reich* se percibía como un fracaso, cuestión que lamentaba el encargado de diseñar el material ideológico Alfred Rosenberg en su diario en la entrada del 2 de febrero de 1941: “con todo, no se puede contar de momento con una transformación interior de Francia”.¹⁹ Llegados a este punto, recordemos que la resistencia y el activismo musical tienen que ver con el interior de los individuos, con esa parte de nuestro ser que aún no ha sido quebrantada por el poder político y que tanta frustración causa a quienes son incapaces de conquistarla.²⁰

De ese modo, paralelamente a la guerra tradicional en el frente, el conflicto tomó dentro de la urbe la magnitud de guerra cultural o espiritual en la que el uso libre de la música jugó un papel sin precedentes porque ya desde un primer momento este factor, que podría parecer nimio *a priori*, decidió el modo de proceder de los alemanes.

Para intentar acallar el espíritu combativo francés, se comenzó por limitar el uso del himno nacional, así como cualquier otra referencia al pasado libertario y fraternal.²¹ Se modificó la programación cultural de modo que el gusto francés se

17 Karine Le Bail, “RadioParis ou Radio-Vichy? Le milieu artistique Français face au nouveau marché des ondes” en *Culture et média sous l’Occupation des entreprises dans la France de Vichy*, eds. Agnès Callu, Patrick Eveno y Hervé Joly (París: CTHS Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009), 329-331.

18 Gérard Régnier, *Jazz et société sous l’Occupation* (París: L’Harmattan, 2009), 19-22. André Halimi, *Chantons sous l’Occupation* (París: L’Harmattan, 2003).

19 Jürgen Matthäus y Frank Bajohr, *Alfred Rosenberg. Diarios 1934-1944* (Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2025), 424.

20 Este concepto sobre el fortalecimiento interior del opositor activista es recurrente en la investigación musical de la resistencia activista y está brillantemente expresado por George Orwell en 1984 así como en los numerosos testimonios de las víctimas de los campos de concentración.

21 Kelly Jakes, *Strains of Dissent Popular Music and Everyday Resistance in WWII France, 1940-1945* (Michigan: Michigan State University Press, 2019), 43.

ajustase mejor al germano, hasta el punto de incluir los mismos espectáculos de forma recurrente como en el caso del ballet *Joan de Zarissa* de Werner Egk,²² las obras de Mozart,²³ de Beethoven, de Bach y tantos otros compositores que suelen triunfar entre el público. A pesar de estos esfuerzos, como explicaremos más tarde, la pasión por el jazz no mermaba.

Más tarde, coincidiendo con la entrada de EE. UU. en el conflicto el 7 de diciembre de 1941, el ambiente en Francia se volvió más tenso²⁴ y por ello se limitó el jazz porque representaba simbólicamente a los indeseables, a los extranjeros, al enemigo político, la aceptación del mestizaje, lo *Entartete* o degenerado y lo decadente, por último, suponía uno de los elementos culturales que hacían recordar a los oprimidos la libertad que se vivía en otros países. Recordemos este fragmento de un discurso de Adolf Hitler:

La música estaba corrompida por completo. Fiel reflejo de la sociedad enferma dominada por los judíos, los modernistas [vanguardistas], los internacionalistas... junto con los que pretendían renovar el lenguaje musical y arrinconar a la tradición de la música culta. Weimar había sido profanada por los 'intoxicadores del pueblo alemán a través del jazz negroide'.²⁵

A esta profanación cultural a través de la música popular jazzística que impedía la transformación interior de los territorios ocupados que aludía Rosenberg, se añadía el carácter valiente de los franceses adeptos al trabajo activo cultural obligatorio para quien quiera seguir siendo libre, que comentó Walter Jacob en la primera parte de nuestro escrito.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, debemos conocer que en otoño de 1940 se celebró en París un evento musical masivo cargado de simbolismo político, un gran festival de jazz con intérpretes de todo el territorio nacional con el que se inició la temporada de activismo mediante conciertos, programas de radio, columnas periodísticas de crítica musical, publicación de discos y eventos divulgativos todo

22 Michael Kater, "Werner Egk: the enigmatic opportunist", *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits* (Nueva York: Oxford University Press, 2000).

23 Erik Levi, *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon* (New Haven: Yale University Press).

24 Fernando Castillo, *Noche y niebla en el París ocupado, traficantes, espías y mercado negro* (Madrid: Fórcola ediciones, 2012), 9.

25 Frederic Spotts, *Hitler y el poder de la estética* (Madrid: Fundación Scherzo/ Machado Grupo de Distribución S.L, 2011), 337.

coordinado por una institución de gran reputación denominada *Hot Club de France*²⁶ cuya sede se encontraba en París.

A medida que avanzaba la Ocupación, lejos quedaban los primeros días en que la amabilidad de los ocupantes extrañaba a los ocupados.²⁷ A partir de diciembre de 1941 junto con la cumbre de enero de 1942 en Wannsee para buscar la Solución Final a la Cuestión Judía, y tras ordenarse que también en Francia buena parte de la ciudadanía debía identificarse y distinguirse entre la multitud con una estrella de David, la convivencia se volvió insoportable con lo cual el activismo musical contra el hitlerismo se volvía cada vez más necesario. Las Juventudes Hitlerianas y sus grupos equivalentes en Francia ligados al Gobierno de Vichy, comenzaron a atacar a los seguidores del jazz y el swing. El escarnio se desarrollaba en los periódicos, pero también en las calles, especialmente cuando se buscaban peluqueros voluntarios²⁸ que quisieran rapar a quienes llevaran el pelo largo, en referencia a los *zazous*, un grupo espontáneo juvenil contracultural de los años cuarenta formado por seguidores del swing más que del estilo *hot* caracterizados por vestir trajes demasiado anchos, gafas de sol, llevar consigo un paraguas, aunque no llueva, e ir despeinados o con tupé.²⁹

Este comportamiento rebelde y contrario a los ocupantes encuentra un importante antecedente en la juventud activista que en los años treinta de Alemania integró la *SwingJugend* o juventud del swing distanciada de la de Hitler, con lo que vemos que la intoxicación musical seguía vigente en los años cuarenta, así como el lamento de Rosenberg ya que la transformación interna en favor del nazismo seguía resistiéndose entre los más jóvenes. En su oposición al régimen también se aprecia el componente político como agentes para lograr el cambio de la conciencia social. La juventud del swing se erigía como ferviente defensora y consumidora de jazz hot y swing sin interés por la ideología nazi dado que esta excluía a sus ídolos musicales. Regresando a París, algunos de estos jóvenes fueron detenidos en la manifestación estudiantil del 11 de noviembre de 1940 por cantar *La Marsellesa* y en las declaraciones policiales negaron haber entonado esta música prohibida. En los años sucesivos se repitieron escenas parecidas por exaltar la identidad nacional al cantar el himno.

26 Legrand, *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, 227-234. Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation*, 91-140.

27 Jean-Claude Loiseau, *Les zazous* (París: Le Sagittaire, 1977), 100. Jean-Paul Sartre, *La república del silencio estudios políticos y literarios* (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A), 15-16.

28 Gérard Régnier, *L'histoire des zazous* (París: L'Harmattan, 2020), 109.

29 Loiseau, *Les zazous*. Gérard Régnier, *L'histoire des zazous*.

Sigamos nuestro recorrido por la contextualización francesa y repasemos ejemplos del trabajo activo contra el hitlerismo. Buena parte de la juventud cuestionó los valores de los ocupantes cuando en 1942 se efectuó la detención de jóvenes que portaban una estrella de David, sin ser judíos, en cuyo centro habían escrito *Swing42* o *zazou*³⁰. Este gesto solidario con la comunidad judía denotando el compromiso con el bien grupal al intentar conmover las conciencias en el espacio público irritó considerablemente a las autoridades puesto que suponía una burla a la normativa y a la ideología que la había impuesto. Aquella conducta indicaba que, nuevamente, el compromiso con la sociedad se manifestaba de maneras altamente creativas gracias a poseer un espíritu fortalecido similar al del opositor comprometido Paul Walter Jacob.

Aunque fueron tiempos difíciles para los seguidores de la música popular, contaban con el respaldo grupal dado que el conjunto social estaba suficientemente instruido en música popular jazzística. El motivo principal residía en que hacía mucho tiempo que este país conocía las sinuosas melodías debido a que a principios de siglo había tenido la oportunidad de apreciar los ritmos africanos gracias a la Expo Universal. Posteriormente, con la influencia de la llegada de músicos de jazz durante la Primera Guerra Mundial, entre ellos, Noble Sissle, James Reese Europe, Hellfighters...etc.³¹ se produjo el fenómeno denominado orilla americana de París cuando se abrieron numerosos locales dedicados al jazz, regidos por músicos norteamericanos que decidieron quedarse en la capital francesa por el ambiente optimista que se vivía en torno a esta música. Por otro lado, también durante los primeros compases del siglo XX, los surrealistas integraron referencias jazzísticas en sus creaciones, así como las demás vanguardias artísticas. Las giras musicales por Europa coincidieron con el creciente interés antropológico por conocer el origen de este novedoso estilo musical lo cual se tradujo en fecundas investigaciones en África durante los años veinte.³²

A los franceses les resultaba misteriosamente encantador que se pudiera tocar una misma melodía de diferentes formas gracias a la improvisación jazzística. Por ejemplo, fue muy comentado en 1919 el final del concierto que tuvo lugar en el Casino de París. Al parecer, la formación de Noble Sissle y James Reese Europe improvisó sobre el himno nacional dejando al público gratamente impresionado por

30 Loiseau, Les zazous. Gérard Régner, *L'histoire des zazous*.

31 Jeffrey Jackson, *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris* (Durham: Duke University Press, 2003).

32 Michel Leiris, *África fantasmal* (Valencia: Pre-textos, 2007).

la genialidad de inventar, reelaborar y crear desde el virtuosismo tomando un símbolo de identidad tan importante como base. Quizá con esta anécdota entenderemos que para la sociedad del jazz los símbolos, como el himno, se pueden alterar porque no son inamovibles como sí lo eran para los gobernantes germanos. En definitiva, todo se llenó de jazz o de formas jazzísticas: el impresionismo musical, los ballets rusos de Diaghilev, el cine, la literatura, las sensuales actuaciones de la Revista Negra de Joséphine Baker, el Tumulto Negro, las ilustraciones de Paul Colin, el nombre de un cóctel, etc.³³

Entonces el culto francés a la cultura popular jazzística proveniente de la tradición musical negra, se convierte durante la ocupación en la forma de orientarse hacia el bien común. Por el momento, hemos mencionado que en el pasado hubo personajes como Paul Walter Jacob que avisaban del problema que se cernía sobre Europa y había que proteger a la música odiada y rechazada. También se ha expuesto brevemente algunas de aquellas problemáticas y se ha evocado el surgimiento de organización musical en cuanto al rechazo de una ideología limitante que amenazaba la convivencia pacífica y armoniosa. Si este segundo punto ha sido de contextualizar las relaciones entre la política y la música, el tercero incluirá ejemplos más concretos de la contestación musical a las medidas restrictivas de los nacionalsocialistas.

Mediante este aprendizaje progresivo del punto dos y luego el tres nos acercamos a desentrañar la razón de la importancia del paso de Jacob por París y cómo sus actividades de divulgación musical se postularon como uno de los pilares fundamentales para el activismo en zonas de conflicto. Finalizamos este segundo apartado de contextualización de los obstáculos que enfrentaron los activos trabajadores en pos de la libertad y, en el siguiente punto, se pretende centrar la atención en conocer a los activistas en quienes se puede reconocer fácilmente el espíritu combativo y la disposición de enfrentar una situación crítica desde el único idioma entendible que es la música y no la violencia. Una vez que pongamos rostro a las acciones de la resistencia de música similar a la esgrimida por Walter Jacob, contaremos con las herramientas necesarias para comprender el título del presente artículo que será desarrollado en el punto cuatro.

En este breve recorrido de contextualización también hemos incluido referencias al origen de la fascinación parisina por la música jazzística para comprender mejor cómo afectó el hitlerismo, es decir, la ocupación a esta música popular utilizada por los herederos de Jacob como mejor idioma entendible.

33 Jody Blake, *Le Tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930* (The Pennsylvania State University Press, 1999).

La resistencia musical en París y sistemas de protección del idilio jazzístico

A continuación, seguiremos indagando en la conexión entre música y compromiso en espacios de conflicto partiendo de ejemplos de activismo que evocan las palabras de Walter Jacob en cuanto a proteger el sistema musical de la censura y a mantener el trabajo activo contra el hitlerismo. En el caso parisino de junio de 1940 a agosto de 1944, fecha en la que termina la ocupación, observamos que existe una nueva situación cultural procedente del escenario bélico ante la cual nacieron iniciativas jacobianas en el circuito musical mayoritariamente relacionado con el jazz y su vertiente swing pues ambas formas musicales representaban la metáfora de la libertad.³⁴

El activismo musical en París además de expresar resistencia ante el ocupante, se desarrolla en buena medida para proteger el estilo musical que más recordaba a los tiempos felices sin opresores culturales. Solo por ello, merecía la pena cuidarlo para que la gente no los olvidara y no cayera en desánimo. Los activistas musicales debían mantenerles animados para que no se acostumbrasen a la invasión y mantener despierto el inconformismo, de ahí el mencionado gran festival de otoño de 1940.

Prestemos atención a las siguientes acciones de oposición musical. Gracias al citado rechazo a la violencia del Frente Nacional de Músicos y de Paul Walter Jacob, los activistas musicales de la ocupación se unen a la resistencia simbólica. Enseguida se dieron cuenta de que los censores arrastraban consigo serias dificultades en la identificación de las melodías que debían prohibir y por ello tuvieron que recibir nociones de jazz.³⁵ Aprovechando esta circunstancia en la que los enemigos desconocen del jazz las composiciones, las letras, así como el funcionamiento de las improvisaciones, se intercalan en ellas melodías otrora prohibidas en Alemania y ahora en Francia, y algo parecido ocurría en otros estilos musicales. Sirviéndose de dicha ignorancia, comunican ideas motivadoras, como en 1942 cuando François Poulenc no podía evitar sonreír de felicidad al descubrir que solo algunos franceses, entre el público mayormente ocupante, había detectado una canción que aludía al pasado combativo de Francia como en *Animaux modèles* la cual incluyó *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*.³⁶

³⁴ Mike Zwerin, *Swing frente al nazi: el jazz como metáfora de libertad* (Madrid: Es Pop Ediciones, 2016).

³⁵ Zwerin, *Swing frente al nazi*.

³⁶ Nicholas Southon, "Francis Poulenc ou la ligne fragile", en *La musique à Paris sous l'Occupation*, eds. Myriam Chimènes y Yannick Simon (Paris: Fayard / Cité de la musique, 2013), 131-147.

El trabajo cultural activo en París continuó en la respuesta espontánea masiva que retomaba el espíritu jacobiano del compromiso y que se dio en torno al elemento jazzístico en dos puntos de vista complementarios en cuanto al ser-en-el-mundo y a la apariencia de los amantes del jazz en las calles. Nos referimos al universo de los *hot fans* y al de los *petits swings*.

En primer lugar, los *hot fans* poseen un amplio conocimiento de este estilo musical y de cada artista que lo representa en los escenarios o en las grabaciones. Frecuentan la sede del club y cuanto este organiza. La dirección temporal del Club recayó en Charles Delaunay. Él desarrolló estrategias para proteger el jazz ocultándolo justo donde más se pueda ver gracias a la citada inexperiencia del enemigo. Para ilustrar esta idea, tengamos presente el atrevimiento de Delaunay, pese a conocer desde hacía años el problema con la censura musical en Alemania y a pesar de la gerencia germana de París iniciada en junio de 1940, al convocar el citado gran festival de jazz bajo la forma de concurso al que se presentaron talentos de todo el país. Fue uno de los primeros grandes eventos culturales tras el shock de la derrota estival. Con ello lanzaba el mensaje de veamos cuantos adeptos o activistas potenciales hay.

Con esta declaración de intenciones cumple la premisa jacobiana de servicio social al entretener y mantener la distancia con la oferta cultural enemiga. Otro ejemplo, mientras que en Alemania se había prohibido hacía años *In the mood* de Glenn Miller, en Francia gracias al ingenio de Delaunay y al desconocimiento del censor, sonaba esta misma melodía bajo el título *Dans l'ambiance*³⁷ y de ese modo, afrancesando títulos de canciones de jazz tremendamente populares ya estaba permitido escucharla en los medios radiofónicos y en los espectáculos en vivo.³⁸ En otras palabras, esta institución se preocupó por la democratización y la divulgación de la cultura jazzística haciéndose visible, pero ocultando la verdad a los ocupantes. Este mismo Club nacional de jazz disponía de una amplia biblioteca abierta a los interesados, una gran colección de vinilos y discografías que a diferencia de Walter Jacob, contaban con su propio archivo. La estrategia de ocultarse a simple vista, por supuesto, también se extiende a cuando cambiaron las carátulas de los discos para evitar amonestaciones. El público agotaba los discos del sello discográfico del Club denominado *Swing*. La misma institución activista registró la titularidad de un quinteto musical en el que participó el reputado guitarrista Django Reinhardt.³⁹

37 Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation*, 240.

38 Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation*, 58-59.

39 Legrand, *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, 68-76.

Veamos más ejemplos para ilustrar este entramado de activismo organizado. Es preciso reparar en las circunstancias que rodearon la publicación en 1943 de la cuarta discografía de jazz realizada por Delaunay poco después de haber sido liberado tras una redada contra los colaboradores de las redes de resistencia aliada. La sede y algunos de sus miembros se relacionaron con la red *Carte*, pero lo que se pretende mostrar con esta información es que Delaunay consigue difundir la discografía que contiene más música prohibida presentándola a los censores como mero material científico para investigadores cuando en realidad servía de material divulgativo. Actualmente, se trata de una obra codiciada por los coleccionistas, no solo por el acto heroico que supuso su lanzamiento sino por su calidad.⁴⁰ Con esta acción notamos que Delaunay entendía el concepto de Walter Jacob del hombre libre endeudado que debía dedicarse incansablemente a la difusión de música y no ceder ante hostilidades.

Para cerrar el perfil del activista erudito en espacio de conflicto, observamos que los *hot fans* como él son discretos, sin estridencias y prefieren pasar desapercibidos para operar con mayor tranquilidad. Están comprometidos con la causa de proteger a la sociedad mediante la salvaguarda de esta música puesto que este estilo encarna valores tales como la libertad y la igualdad de condiciones entre músicos sin importar cual sea su procedencia. Esto último enlaza con los intentos de Walter Jacob por conseguir formar una orquesta en la que sus miembros se sientan acogidos. En ambas concepciones, es decir, la de los jazzistas y la de Jacob, la fraternidad es exhibida pacíficamente y se materializa en la red musical que une. Los mejores ejemplos contemporáneos de este genial enfoque de la defensa de la agrupación musical como ejemplo de convivencia se encuentran en los proyectos Orquesta East-Western Divan surgido en 1999 de la mano de Daniel Barenboim junto con Edward Said y *Playing for change foundation* creado en 2007 invitando a artistas y alumnos de diversos países a unirse en torno a la música.

Sin embargo, para no desviarnos del propósito inicial de proporcionar ejemplos de activismo en zonas de conflicto durante la ocupación nazi de Francia conviene regresar al simbolismo de la formación jazzística orquestal. Supone una relectura de la organización alternativa de la sociedad en la que no hay un director autoritario cual *Führer* al que los intérpretes han de obedecer y en quien concentran toda la atención, sino una relación equilibrada entre todos los miembros del conjunto. Los opositores tipo *hot fan* constituyen una resistencia pasiva (sin violencia), que no ha de confundirse con la pasividad de no actuar ante la injusticia. Es el tipo de

40 Legrand, *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, 66-67.

compromiso similar al de Walter Jacob que, seguramente, no se aprecie a simple vista, aunque está ahí trabajando sin ánimo de lucro y sin cese por la supervivencia grupal independientemente de que el conjunto social llegue o no a advertir, e incluso agradecer estos esfuerzos.

Encaminemos el final de este apartado tercero analizando ahora los ejemplos de activismo según el otro punto de vista complementario al de los *hot fans*: el de los *zazous* también denominados *petits swings* quienes personifican estéticamente el equivalente actual a una tribu urbana.⁴¹ Llega el momento de presentar los fenómenos relacionados con la juventud rebelde denominada *zazou* más ligada a la forma comercial del jazz, es decir, el swing. Representan el contrapunto a los amantes del estilo *hot* ya que los *zazous* no abanderan la discreción, más bien se exponen con aspecto desaliñado en comparación a las juventudes hitlerianas. Quieren que la gente les reconozca en la calle por sus extravagantes atuendos, encarnan en su cuerpo y en su apariencia externa la expresión de contrariedad ante la Ocupación. En los años cuarenta bailan frenéticamente como poseídos, se inventan piruetas, giros y pasos de baile acrobáticos. En estas prácticas que décadas más tarde se asocian al *street dance* advertimos la influencia callejera contracultural proveniente de los pasos de baile característicos de una banda callejera parisina denominada *Apaches* de principios de siglo que bailaba acrobáticamente al son de las primeras formas del tango y del jazz.

En el caso de la ocupación, destaca en los *zazous* el movimiento físico exagerado al ritmo de la música popular para expresar activismo. En verano de 1942 estalla la tensión con los ocupantes y protagonizan episodios de desorden público dejando algunos escaparates rotos. De hecho, a estos opositores comprometidos la prensa colaboracionista les apoda salvajes, vagos y frívolos por no solidarizarse con la juventud europea reclutada para servir en el frente.⁴² Los *zazous* se encuentran en la *Rive Gauche* por la que pasean los existencialistas y otros intelectuales puesto que una mayoría de esta juventud polémica estudian en los centros educativos de dicha orilla. A algunos les encanta bailar en el *Boulevard Saint- Michel* del Barrio Latino y a otros en los Campos Elíseos⁴³ porque allí se encuentra la oficina de censura cultural de la sección propagandística o *Propagandastaffel* por lo que a su forma de activismo menos discreta que la de Walter Jacob se añaden acciones arriesgadas como esta. Adoran el cine que habla de jóvenes que eligen su camino, su propia forma de vivir,

41 Patrice Bollon, *Morale du masque* (Paris: Éditions du Seuil, 1990), 117-139.

42 Viñeta, "Deux générations", *Notre Combat*, núm. 46, 22 de mayo de 1943.

43 Régnier, *L'histoire des zazous*, 39-40.

cuya banda sonora y argumento son jazzísticos, como *Madame swing* (1942).⁴⁴ Les encantan las canciones que carecen de complejidad, de virtuosismo, prefieren las que son pegadizas y contienen letras que les incitan a alejarse cada vez más del modelo de Juventudes Hitlerianas. Entre 1933 y 1943 Cab Calloway, Loulou Gasté o Johny Hess se encuentran en lo más alto de las preferencias de los amantes del swing como si se tratara de los *influencers* del momento.⁴⁵

Entonces esta segunda modalidad de activismo en espacios de conflicto desde el arco jazzístico no es tan reflexiva, ni tan meditada como la del Club. Los discretos buscaban concienciar con música, conocimiento y divulgación para lograr la transformación interna de los individuos. En cambio, los/las *zazous* ejercen ellos mismos como cebo. Se asemejan a las personas anuncio de principios de siglo que como estrategia de *marketing* llamaban la atención a los transeúntes, no obstante, de este comportamiento se extrae la idea activista de los extravagantes de exponerse con propósito, resistencia y concienciación. En este sentido y para concretar el perfil de los *zazous*, Patrice Bollon, quien ha analizado las diversas tribus urbanas de diferentes momentos históricos, aprecia comportamientos compatibles con el germen que en décadas posteriores dará lugar a los movimientos contraculturales vinculados a estilos musicales concretos como la juventud del *punk*.⁴⁶ Aquí termina nuestra incursión en los dos formatos complementarios en que se presentó aquella injustamente desconocida resistencia musical inspirada en las semillas previas de Walter Jacob. No obstante, existieron muchas otras acciones musicales que merecen un lugar en esta breve pero intensa exploración de la relación entre música y política.

Nos referimos a la investigación de Sylvain Chimello sobre Paul Arma, quien al terminar la guerra hizo llamamientos radiofónicos para que los franceses le hicieran llegar sus composiciones musicales en torno a ese periodo y recibió un total de dieciocho mil creaciones incluyendo textos poéticos cuyas melodías eran muy populares entre la población y partituras escritas en cualquier pedazo de papel e incluso tela.⁴⁷ Con esta nueva proeza quedaba registrada una forma más de ejercer la resistencia musical colectiva, haciendo el trabajo activo cultural referido por Jacob, aunque no siempre aquellas melodías estuvieran basadas en el formato jazzístico. La gente atesoró esas creaciones para compartirlas a escondidas infundiendo esperanza y manteniendo activa la mente. De este modo retratamos que el

44 Loiseau, *Les zazous*; Jakes, *Strains of Dissent*, xiii-91.

45 Régnier, *L'histoire des zazous*, 49-59; Halimi, *Chantons sous l'Occupation*; Alan Riding, *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis* (Madrid: Galaxia Guttenberg S.L., 2011).

46 Bollon, *Morale du masque*, 163-170.

47 Sylvain Chimello, *La Résistance en chantant 1939-1945* (Paris: Éditions Autrement, 2004).

compromiso de los individuos conlleva resultados y proyección. Trabajemos hoy Unidos por y en la música para lograr un mañana mejor y más justo.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, los resistentes musicales de París que a través de la protección del jazz conectaban con Jacob quien quiso salvaguardar los diversos estilos musicales perseguidos por el nazismo, interpelaban a la ciudadanía y mantenían la actitud vigilante para intervenir en tiempos críticos. El concepto de guerra espiritual que se desarrollaba en el espacio público, aunque el fin último era transformar el interior de los individuos, en los opositores comprometidos alude al sentido del deber de proteger a la ciudadanía y a utilizar en los espacios públicos aquello que simbolice la libertad para renovar la conciencia y generar entre la población conocimiento de la gravedad de la situación. Al igual que Paul Walter Jacob, comparten lo que nos hace sentir libres, en este caso, la música prohibida para que la humanidad no pierda el ritmo de la cordura. Sigamos explorando esta idea en el siguiente punto.

El inicio de una probable fusión de ideas entre Jacob y Delaunay

Gracias a los apartados anteriores en que se ha abordado el impulso de la música como reacción a las políticas censoras, cobra sentido el activismo de aquel tiempo en crisis y la sucesión trepidante de acontecimientos. En la acción provocadora de ofrecer un discurso asegurando que había que hacer algo para proteger la música censurada por los alemanes antes de que fuese demasiado tarde, evocamos aquí el compromiso de Jacob, y en el hecho de ser detenido por protegerla en el caso de Delaunay encontramos una misma fuente inspiradora que encuentra el hilo conductor en la responsabilidad y en la búsqueda del bien común. Aunque ya sabemos que en diciembre de 1933 Jacob no contó con el apoyo del AAI para archivar música prohibida por los nacionalsocialistas, hemos de retener la idea de que en ese mismo año, Paul Walter Jacob intentó proteger y salvar un aspecto esencial de la cultura. Precisamente, en idéntica época creó y dirigió en París una orquesta integrada principalmente por inmigrantes de procedencia alemana cuyo primer concierto se celebró en noviembre contando con composiciones de Mozart, Händel y Bach. Recordemos en este punto que estos fueron puntales de la programación musical ocupante y que de aquel modo se evidenció la creencia jacobiana en el espíritu cohesionador de la música.

La intervención de Paul Walter Jacob en París en 1934 para honrar a un gran compositor sirvió para compartir con los allí presentes las informaciones de retiradas

forzadas de músicos y de persecuciones de las que personalmente había tenido la suerte de zafarse. Esta misma conferencia inspiró posteriormente la ofrecida por él mismo en Buenos Aires en 1939 en torno a la música prohibida por el nacionalsocialismo. La cual, a su vez, conectó con la publicación de 1946 de un análisis sobre el uso de Richard Wagner por parte de las mencionadas autoridades germanas.⁴⁸ En él se encuentran reflexiones sobre el uso recurrente de las figuras representativas del panteón musical para beneficiar los intereses patrios. Muy similares a las que podríamos encontrar ya en estudios más recientes que analizan también el recurso excesivo de Beethoven y de la figura mozartiana por parte de los ocupantes de buena parte de Europa.⁴⁹

Escasos meses después de la confirmación en el poder en 1933 del nacionalsocialismo en Alemania, Walter Jacob ofreció la citada primera conferencia en la capital francesa “el 3 de febrero de 1934 en el 125º aniversario del nacimiento de Felix Mendelssohn-Bartholdy en el Deutscher Klub de París, un centro de inmigrantes alemanes en Francia”.⁵⁰ Citó la música degenerada (dado que Mendelssohn figuró en las listas de música rechazada por el nazismo que no debía consumir el público para evitar contaminarse) en la misma ciudad que años después sería referente del activismo musical y de la relación entre la música y la política. Los medios de comunicación antifascistas desplegados en París incluyeron críticas positivas, nos referimos tanto a *Pariser Tageblatt* (5 febrero 1934) como a *Deutsche Freiheit* (7 febrero 1934).⁵¹

Mientras que se emprende la campaña contra la música degenerada, el opositor comprometido con la sociedad intenta protegerla instando a los oprimidos a actuar para tomar parte en la guerra cultural. Para evitar que la música en libertad se perdiera y con ella los valores legítimos del ser que no se deja subyugar por la autoridad. Es posible que el eco de todos estos intentos quedara instaurado en los amantes del mundo libre de etiquetas. Al activismo jacobiano se une el llamamiento a resistir por todos los medios pronunciado el 18 de junio de 1940 por el general Charles De Gaulle desde Londres⁵² reforzado por la difusión radiofónica en BBC del humorista Pierre Dac con sus ingeniosas canciones jazzísticas.⁵³ El militar se refería

48 Federico Ramírez, “El último maestro del Romanticismo. Richard Wagner y su obra según Paul Walter Jacob”, en *Políticas, representaciones y memorias entre Argentina y Alemania: miradas entrelazadas y agendas emergentes*, eds. Christian Pfeiffer, Clara Ruvituso y Nicolás Welschinger (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2024), 195: 45-57.

49 Levi, *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon*.

50 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 28-29.

51 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 28-29.

52 Lottman, *La caída de París 14 junio 1940*.

53 Compartidas mayoritariamente en el programa *Les Français parlent aux Français* muy popular entre

preferentemente a tomar las armas que estuvieran al alcance de la población invadida. Esto es, la resistencia armada. Sin embargo, ahí es donde entra en juego la inventiva de los ingeniosos resistentes musicales que rechazan la violencia. Puesto que se empeñaron en demostrar que las actividades y las creaciones artísticas, principalmente musicales, aun constituyendo iniciativas poco convencionales, conformaban el armamento alternativo válido para rebatir argumentos enfocados en propagar enfrentamiento, odio, temor y desunión y también constituían el idioma entendible que mencionó Walter Jacob.

Por su parte, un jovencísimo Charles Delaunay asiste en el año crucial de 1933, un 19 de marzo, a un concierto de jazz en el sótano de la Sala Pleyel de París organizado por el Hot Club que un día él pasaría a dirigir durante el conflicto mundial. Justo después de la actuación, buscó a los responsables de la organización para unirse a la institución. Acudía a todo tipo de actividades relacionadas con la música popular, le gustaba estar informado de las novedades y conocer de primera mano las particularidades de este sector artístico. De este modo conocemos que el trabajo cultural activo también consiste en formarse y conectar con lo que en otros lugares se censura.

Esta condición de curiosidad casi periodística de interesarse por las últimas noticias, le lleva a querer conocer el contenido de *Mein Kampf*, lo que le perturbó profundamente, porque tras su lectura presintió que el jazz no estaría a salvo ante una ideología tan opuesta a acoger influencias extranjeras.⁵⁴ Como vimos anteriormente, en Francia este joven observó que se acogían positivamente los elementos culturales provenientes de otros países así como otras formas de ver el mundo y que todo ello dentro del mundo musical conciliador no suponía una amenaza sino una oportunidad de enriquecerse culturalmente. Reconocemos en Delaunay el mismo miedo que despierta en él la idea similar a la de Paul Walter Jacob respecto a dicha ideología al expresar su deseo de indexar, identificar, listar y realizar la acción salvífica de publicar discografías y coleccionar discos.

Entre los puntos que comparten estos dos activistas, Delaunay y Jacob identificamos que poseen ascendencia judía y que cronológicamente coincidieron en París entre 1933 y 1934. En este último año mencionado, en el que Paul Walter Jacob dicta su conferencia advirtiendo de peligros que confirmará en la conferencia

los resistentes quienes de forma clandestina conseguían sintonizar con la emisora. Estas canciones activistas se publicaron en el cuaderno Maurice Van Moppès, *Chansons de la BBC* (París: Éditions Pierre Trémois, 1944) editado originalmente en Londres para el programa y después en París para los resistentes. Los pilotos de la RAF lanzaron copias durante la ocupación de Francia para avivar el activismo musical. Riding, *Y siguió la fiesta*.

54 Legrand, *Charles Delaunay et le jazz en France*, 117-119.

de 1939, el joven Charles Delaunay, ya lleva un año inmerso en todo tipo de actividades dentro del Hot Club de Francia. Inició como becario, se le encargaron tareas menores hasta que los asiduos al lugar reconocieron en él una figura de total confianza y entrega a la difusión del jazz. Por estas razones, le asignaron hacerse cargo de la compraventa de discos, de actualizar los fondos musicales y bibliográficos, de escribir artículos en el boletín oficial del Club, de organizar conciertos, cerrar tratos con artistas, captar socios y con ello financiación. Hasta que llegamos al momento decisivo en que se define su carácter combativo ante las injusticias. Se le encomendó entrevistar a la cantante Marian Anderson, quien en 1939 fue víctima del racismo imperante en EE. UU. al impedírsele actuar en el *Constitution Hall*. Este ser comprometido, al igual que Jacob, aceptaba a quienes otros rechazaban, ambos primaban la valía artística sobre la estigmatización social.

Parece razonable que Charles Delaunay, ya convertido en crítico musical, tarea cercana a Jacob quien ejercía esa profesión, asistiera a la conferencia de 1934 atraído por su insaciable deseo de conocimiento y que le llegara información de la de 1939 mediante contacto clandestino con sus amistades emigrados o miembros de otros clubs de jazz de otros países. Como revela el importante dato de que le llegó el ejemplar del texto hitleriano poco antes de que llegara a ser distribuido en el circuito comercial europeo fuera de Alemania. Aquí aparecen las teorías de que algún miembro del equivalente del Club nacional de Francia en Alemania se lo haría llegar, pues no deberíamos omitir, la amistad que entabló con el crítico musical Dietrich Schulz-Köhn, gran amante y activista jazzístico encargado de distribuir un boletín clandestino firmado bajo el pseudónimo *Doctor Swing*, con quien intercambiaba las novedades musicales y ejemplares de revistas. Este alemán fue otro opositor amigo de la música prohibida que afirmó en un boletín que “el jazz abría la mente”.⁵⁵ Se le considera un personaje de éxito en la clandestinidad en distintos países. Gracias a él, el Hot Club de Francia recibió información, discos, libros y posiblemente cierta protección debido a su rango militar. Señalamos también en este punto la vinculación germana con los exiliados alemanes en Argentina quienes conectan con las actividades programadas por Jacob.⁵⁶

Tanto Paul Walter Jacob como Charles Delaunay poseen otro rasgo en común, esta vez, el de estar al tanto de cuanto acontece con el nuevo gobierno de Alemania. Los dos opositores comprenden rápidamente que hay que tomar acciones inteligentes con las que contrarrestar el nacionalsocialismo desde los medios que

55 Zwerin, *Swing frente al nazi: el jazz como metáfora de libertad*, 58.

56 Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 19-22.

tenían a su alcance. De igual forma, defienden la creación artística ante el conjunto social para poder expresarse de forma alternativa cuando la autoridad cercenase la libertad de expresión. Disponen que hay que cuidar primorosamente la música debido a que podrían verse afectados por cualquier movimiento que iniciaran los inestables dirigentes. En otras palabras, comparten la preocupación por la comunidad. No están dispuestos a perder la música que les da razones para vivir.

Para terminar, hacemos notar que la fusión de ideas entre ambos quedó manifestada en la intensa actividad de presencia pública que impulsó cada uno de ellos dentro de sus posibilidades. Preparaban eventos artísticos con los que unir a la población. Incrementaron la presencia de música prohibida en la vida diaria de los demás.

Para terminar este penúltimo punto, reparemos en el interesante aspecto que esgrimen ambos visionarios musicales. Se trata del poder cohesionador de la música, en general. Al contrario que el AAI, encontramos que las ideas fijas tienden a disgregar y a descomponer el grupo social. No todos los miembros de un grupo son comunistas, pero seguramente la gran mayoría ha escuchado una determinada canción o sabe bailar o tararear una melodía popular sin requerir conocimientos musicales previos ni técnicos. Es más, cuando tratamos del factor jazzístico, se busca la unión, la comunión, la pacificación y la armonía entre sus seguidores. De esta manera, con la música se favorece la concordia para mantener lejos el espíritu bélico que únicamente quedaría evocado, si acaso en la sana rivalidad entre artistas solistas sobre el escenario. Resulta conveniente recordar el sueño de Hugues Panassié, antiguo regidor del Club de formar un club mundial en torno al jazz para evitar la desunión entre los pueblos que ya venía azotando a la Humanidad muy intensamente en la primera mitad de siglo XX, por no mencionar épocas anteriores incómodamente sangrientas que también diezmaron la población. En resumen, el jazz como instrumento político dentro de la música popular prohibida simbolizó una metáfora liberadora con anhelos de buenos deseos para el bien común. En palabras de Paul Walter Jacob “cada trabajo de iluminación cultural y artística es también una ayuda en la lucha de todos nosotros para la libertad, la justicia y la verdadera paz”.⁵⁷

Conclusión: vigilancia perpetua y servicio

Concluimos este estudio reivindicando a Paul Walter Jacob como una de las piedras angulares del espíritu combativo del activismo musical en París por ser el primero en hablar en 1934 de la necesidad de resistencia musical para contrarrestar

⁵⁷ Glocer y Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, 100.

el hitlerismo que provocaba el temor entre los artistas musicales y los compositores. También por ser coherente al reafirmar en 1939 la denuncia de la prohibición de la música, entre la que se perseguía enormemente el estilo jazzístico. Por otra parte, hemos encontrado en Charles Delaunay al personaje que reelaboró en París la idea de Paul Walter Jacob de proteger, divulgar, hacer listados, archivar y continuar pese a todo como forma de combatir simbólicamente al ocupante. El mismo Delaunay tuvo en cuenta las enseñanzas del comprometido crítico musical Walter Jacob que pasó casi dos años en la Ciudad de la Luz proponiendo actividades con las que preservar la música y apadrinar a los músicos vulnerables que habrían de difundirla mediante la actuación en público. De estas dos figuras representativas de la conducta social contraria a la violencia valedoras del posicionamiento activo contra el hitlerismo hemos aprendido, en primer lugar, el valor de la vigilancia que se extiende sin horizonte, esto es, sin fin. Lo cual se une a la valiosa capacidad de anticipación. En el segundo, que el servicio social en momentos críticos dota de sentido a las acciones aparentemente menos importantes como escribir música, o que se tararease *Nuages* de Django Reinhardt en las calles más concurridas porque era la melodía no oficial de la resistencia,⁵⁸ tanto armada como musical, que se llevara el pelo largo, ropa llamativa y se bailara como si quemara el suelo mientras se apunta con un dedo al sol, el foco que ilumina el ciclo y que representa un mínimo de estabilidad en medio de tiempos inciertos, con el que cada mañana ofrecía una nueva oportunidad para expresarse y resistir. Sin olvidar el simbólico acto de organizar y acudir a conciertos de jazz intencionalmente denominado francés para evitar censuras. También ambos activistas musicales rechazaron la idea de la existencia de música degenerada que debía ser prohibida para evadir el deterioro de la sociedad concebida por el nacionalsocialismo.

Particularmente, en las zonas de conflicto la cultura y la libertad intensifican su relación. Como legítimas guardianas de la sensatez han de mantenerse alertas a perpetuidad teniendo en cuenta que la codicia y la inestabilidad política pugnan continuamente por hacerse con el control. Aunque queda mucho por investigar sobre las sinuosas formas de la resistencia musical en los diferentes momentos de conflicto que han existido, tenemos que analizarlas en su total dimensión, ya que disponen de camaleónicas escenificaciones, y esto no debe desanimar sino alentar para indagar en las profundidades socioculturales y políticas que condujeron al surgimiento de la contestación desde la no violencia, pero sí desde la contundencia

58 Gérard Régnier, "Le marché du disque de jazz sous l'Occupation", en eds. Agnès Callu, Patrick Eveno y Hervé Joly (París: CTHS Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009), 64.

de actos más o menos simbólicos que repercuten en el beneficio del grupo social. Como investigadores, permitamos que se abra el gran telón del mundo y que por sí mismo nos revele las injusticias que nos hayamos negado a ver.

Por último, para descubrir la totalidad de los pilares fundacionales de la resistencia musical que se llevó a cabo durante la ocupación de Francia es necesario rastrear diversos elementos profundamente arraigados en este territorio, los cuales, como mínimo conectan con el lema nacional tras los acontecimientos históricos y musicales de 1848. También recomendamos prestar atención a cada rama de conocimiento popular. Tanto en la literatura vanguardista, como en las manifestaciones estudiantiles históricamente asociadas a la *Rive Gauche* de París, así como en las ferias de muestras universales, encontraremos referencias o puntos que, uno tras otro, una vez unidos forman el panorama francés del entendimiento de la música popular como aquella que nos sostiene en las dificultades y, de igual forma, nos mantiene unidos en torno a lo que verdaderamente somos y hemos venido defendiendo: paz, amor, justicia, igualdad, fraternidad y libertad.

Concluimos este artículo habiendo cumplido el objetivo marcado de presentar diversas formas en que se concretó la protección de la música mediante la difusión masiva del estilo de Paul Walter Jacob como iniciador de las acciones activistas de resistencia musical en París. Cabe reiterar el reconocimiento a los activistas musicales mencionados por ser y estar comprometidos con la urgencia que ha de ser atendida. Por atesorar la trascendencia moral y la carga de responsabilidad social que significa mostrar a los demás lo que no está funcionando adecuadamente y que no es normal censurar para gobernar. Que el poder busca señalar al enemigo cultural y hay que derribar a las almas creativas y a los que se ensucian las manos con ritmo y tinta. Desde sus posiciones en la trinchera urbana entendieron que el opositor mantiene un compromiso generoso y que la tabla de salvación estaría en el medio musical. No debió de ser una empresa sencilla tratar de poner banda sonora o música de fondo al inminente hundimiento de la humanidad.

Sin duda, Paul Walter Jacob no se rindió cada vez que rechazaban sus propuestas de servicio social de la música. Ese espíritu incansable se tradujo en cierta manera en las múltiples acciones de resistencia musical que se desarrollaron en Francia a la luz cegadora de la segunda contienda que eclipsó el mundo en el siglo XX. Quizá por ello los *zazous* bailaban swing con un dedo levantado para indicar que una melodía les gustaba como hacemos hoy en día y más aún para tratar de tapar ese terrorífico astro incandescente gobernado por la sinrazón de Ares.

Referencias bibliográficas

- Blake, Jody. *Le Tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*. University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, 1999.
- Bollon, Patrice. *La morale du masque*. París: Éditions du Seuil, 1990.
- Castillo, Fernando. *Noche y niebla en el París ocupado, traficantes, espías y mercado negro*. Madrid: Fórcola ediciones, 2012.
- Chimello, Sylvain. *La Résistance en chantant*. París: Éditions Autrement, 2004.
- Chimènes, Myriam y Yannick Simon. *La musique à Paris sous l'Occupation*. París: Fayard/Cité de la musique, 2013.
- Devillers, Jean Pierre. *Illustre et inconnu-Comment Jacques Jaujard a sauvé le Louvre*. Ladybirds Films, Le Musée du Louvre y France Télévisions, 2014. Video. <https://www.ladybirdsfilms.fr/illustre-inconnu-jaujard/>.
- Gioia, Ted. *Historia del jazz*. Madrid: Turner Noema, 2015.
- Glocer, Silvia y Robert Kelz. *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015.
- Haas, Michael. *Forbidden Music: The Jewish composers banned by the nazis*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Halimi, André. *Chantons sous l'Occupation*. París: L'Harmattan, 2003.
- Jackson, Jeffrey. *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Jakes, Kelly. *Strains of Dissent Popular Music and Everyday Resistance in WWII France, 1940-1945*. Michigan: Michigan State University Press, 2019.
- Kater, Michael. "Werner Egk: the enigmatic opportunist". En *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- . *Different drummers. Jazz in the culture of nazi Germany*. Nueva York: Oxford University Press, 2003.
- Krivopissko, Guy y Daniel Virieux, "Musiciens: une profession en résistance?", en *La vie musicale sous Vichy*, eds. Myriam Chimènes y Henry Rousso, 333-354. Bruselas: Éditions Complexe/ Institut d'histoire du temps présent, 2001.
- Le Bail, Karine. "RadioParis ou Radio-Vichy? Le milieu artistique Français face au nouveau marché des ondes". En *Culture et média sous l'Occupation des entreprises dans la France de Vichy*, editado por Agnès Callu, Patrick Eveno y Hervé Joly, 329-343. París: CTHS Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009.
- Legrand, Anne. *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*. París: Éditions du Layeur, 2009.

- Leiris, Michel. *África fantasmal*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- Levi, Erick. *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- Loiseau, Jean-Claude. *Les zazous*. París: Le Sagittaire, 1977.
- Lottman, Herbert. *La caída de París 14 junio 1940*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 1993.
- Matthäus, Jürgen y Frank Bajohr. *Alfred Rosenberg. Diarios 1934-1944*. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2025.
- Petit, Elise. *Musique et Politique en Allemagne du IIIème Reich à l'aube de la guerre froide*. París: Sorbonne Université Presses, 2018.
- Ramírez, Federico. "El último maestro del Romanticismo. Richard Wagner y su obra según Paul Walter Jacob". En *Políticas, representaciones y memorias entre Argentina y Alemania: miradas entrelazadas y agendas emergentes*, editado por Christian Pfeiffer, Clara Ruvituso y Nicolás Welschinger, 45-57. Vol. 195. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2024.
- Régner, Gérard. "Le marché du disque de jazz sous l'Occupation". En *Culture et média sous l'Occupation des entreprises dans la France de Vichy*, editado por Agnès Callu, Patrick Eveno y Hervé Joly, 103-120. París: CTHS Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009.
- . *Jazz et société sous l'Occupation*. París: L'Harmattan, 2009.
- . *L'histoire des zazous*. París: L'Harmattan, 2020.
- Riding, Alan. *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis*. Madrid: Galaxia Guttenberg S.L., 2011.
- Sartre, Jean-Paul. *La república del silencio estudios políticos y literarios*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- Southon, Nicholas. "Francis Poulenc Ou la ligne fragile". En *La musique à Paris sous l'Occupation*, editado por Myriam Chimènes y Yannick Simon, 131-147. París: Fayard /Cité de la musique, 2013,
- Spotts, Frederic. *Hitler y el poder de la estética*. Madrid: Fundación Scherzo/ Machado Grupo de Distribución S.L, 2011.
- Tournès, Ludovic. "Le jazz: un espace de liberté pour un phénomène culturel en voie d'identification", en *La vie musicale sous Vichy*, editado por Sylvain Chimello y Henry Rouso, 313-332. Bruselas: Éditions Complexe, 2001.
- Trilles Calvo, Karina Pilar. "M. Merleau-Ponty, un pensador en guerra. (Los otros y la violencia)". *Daimon Revista de Filosofía*, no. 44 (2008):185-198.
- Van Moppès, Maurice. *Chansons de la BBC*. París: Éditions Pierre Trémois, 1944.

Zwerin, Mike. *Swing frente al nazi: el jazz como metáfora de libertad*. Madrid: Es Pop Ediciones, 2016.

Obituarios

RAM

En homenaje a Omar Corrado

Omar Corrado (1953-2026) fue una de las figuras más destacadas de la musicología argentina y latinoamericana. Graduado en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral y doctor en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París IV-Sorbona, desarrolló una extensa trayectoria académica e intelectual reconocida nacional e internacionalmente. Fue becario del Gobierno de Francia, del Instituto Goethe, del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y de la Fundación Paul Sacher (Basilea). Fue profesor invitado por numerosas universidades de Europa, América y Japón, y titular de la Cátedra Jesús Romero del CENIDIM (México) en 2017. Sus investigaciones sobre la modernidad musical argentina, las vanguardias, Juan Carlos Paz y las relaciones entre música y política constituyen aportes fundamentales para la comprensión de la música argentina de los siglos XX y XXI. Además de múltiples artículos publicados en revistas nacionales e internacionales, es autor de los siguientes libros: *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*; *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz*; *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*; *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*; *Sonografía de la pampa. Música argentina durante el primer peronismo 1945-1955* y *Sujetos encontrados. Fragmentos sobre música, teorías y cruces (1993-2025)*. Fue distinguido con el Premio de Musicología de Casa de las Américas (2008) y con el Premio Konex en dos oportunidades (2009 y 2019). Desempeñó una extensa labor docente en instituciones nacionales como el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, entre otras. Fue Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

* * *



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

Escribo estas líneas sabiendo que probablemente habrían incomodado a Omar. Nunca fue afecto a la pomposidad de ciertos *habitus* académicos. Aun así, quienes aprendimos de sus clases y de sus investigaciones, y tuvimos el privilegio de compartir conversaciones con él, sentimos la necesidad de recordarlo.

Conocí a Omar cursando la materia Música Latinoamericana y Argentina que dictaba en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sus clases eran excepcionales. Combinaban una erudición poco común con una extraordinaria capacidad de reflexión. Lo que más impresionaba no era solamente la amplitud de sus conocimientos, sino la sutileza con la que formulaba problemas y abría nuevas perspectivas sobre fenómenos musicales que parecían ya conocidos.

La primera vez que hablé con él fuera del aula fue a propósito de un artículo suyo sobre el Chango Spasiuk que le pedí prestado al término de una clase. Por entonces yo estaba particularmente interesado en el chamamé. Mirado retrospectivamente, me resulta llamativo que la última presentación que compartimos, en octubre de 2025, haya vuelto a girar en torno al mismo tema que había dado origen a aquella primera conversación, aunque ninguno de los dos fuéramos especialistas en él, y cuya única autoridad era ser parciales oyentes enculturados del género.

Durante toda la cursada coincidimos en el viaje de regreso en el mismo colectivo después de sus clases. Todavía recuerdo la mezcla de entusiasmo y temor que me acompañaba en esos trayectos. La mayoría de las veces hablaba él, mientras yo me esforzaba por tratar de retener nombres de autores, títulos de libros y películas que mencionaba al pasar. Esos viajes fueron dando lugar a una relación intelectual y personal que habría de acompañarme durante muchos años.

Nuestra relación conservó siempre una condición particular. Había momentos en que el intercambio adquiría una cercanía propia de una amistad y en otros reaparecía la distancia de los vínculos académicos. Con el tiempo comprendí que esa oscilación formaba parte de su modo de estar con los demás. Omar administraba cuidadosamente sus relaciones personales. Los gestos de confianza eran escasos, pero precisamente por eso adquirían un valor especial.

Hay facetas de Omar que probablemente resulten menos conocidas. Su fascinación por la agobiante noche del monte chaqueño de su infancia —que yo también conocía y siempre volvía en las conversaciones— o su inesperada aparición en la pantalla grande. Recuerdo mi sorpresa al descubrirlo formando parte de la película *Esas cuatro notas* (2004) de Rafael Filippelli junto al querido Federico Monjeau, Gerardo Gandini y Beatriz Sarlo. De manera casi inmediata asocié esa

aparición con otra imagen que conocí gracias a él: la de Juan Carlos Paz actuando en la película *Invasión* (1969) de Hugo Santiago. Tal vez la asociación haya sido arbitraria, pero no pude evitar pensar que, a veces, somos devorados por nuestro propio objeto de estudio.

Para quienes nos interesamos por la música argentina y sus vínculos con la política, sus trabajos constituyeron una referencia ineludible. De hecho, mi interés por esa problemática surgió a partir de la lectura de sus artículos. Cuando la *Revista Argentina de Musicología* me invitó a coordinar un dossier sobre música y política, Omar fue la primera persona a la que convoqué. Aquella invitación encerraba una forma de reconocimiento implícito hacia quien había contribuido decisivamente a modelar mi manera de pensar esos problemas. Lamentablemente, su estado de salud le impidió participar y nos privó, probablemente, de uno de sus últimos trabajos.

Esa y otras conversaciones quedaron pendientes. Su obra, en cambio, seguirá acompañando a quienes encontramos en ella una forma rigurosa y estimulante de pensar la música. Volver a sus libros será también una manera de retomar, al menos por un momento, aquellas conversaciones allí donde quedaron interrumpidas.

Guillermo Dellmans



De izquierda a derecha: Hernán Gabriel Vázquez, Omar Corrado, Omar García Brunelli y Guillermo Dellmans en Congreso Argentino de Musicología 2025. Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, Presentación del libro *Sujetos encontrados. Fragmentos sobre música, teorías y cruces (1993-2025)*, 27-08-2025. Fuente: Fotografía tomada por Mariana Signorelli.

* * *

Yo, su tocayo —Malena Kuss nos llamaba Omar 1 y Omar 2; a mí me correspondía el segundo lugar— tuve el privilegio de tratar a Omar Corrado durante los últimos veinte años. Además, fue codirector de mi tesis doctoral, tarea en la que se involucró con el mismo compromiso que mi directora, Irma Ruiz.

Siempre me impresionó su sencillez y humildad, rasgos que contrastaban con una erudición verdaderamente extraordinaria. Con frecuencia descubría facetas desconocidas de su trayectoria: que hablaba cuatro idiomas, que participaba en congresos altamente especializados dedicados a Beethoven en Alemania o, más recientemente, su actividad como guitarrista, de la que hasta entonces no tenía noticia.

Su curiosidad intelectual parecía no tener límites. Conocía el mundo de manera directa y profunda, y viajaba constantemente. Uno de sus últimos destinos fue Islandia; poco antes había debido cancelar un viaje a los Balcanes debido a la situación política de la región. Cinéfilo refinado y lector apasionado de novelas policiales, siempre encontrábamos temas de conversación en común.

Sus consejos profesionales eran invariablemente acertados, aunque nunca invasivos. Encontré siempre en él una palabra de aliento y una disposición generosa, exenta de censuras o dogmatismos. Tuve también la oportunidad de editar para el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” su último libro, una compilación de trabajos producidos entre 1993 y 2025 que aborda una amplísima variedad de temas. Una vez más, pude admirar una de sus mayores virtudes como investigador: una prosa de notable claridad y ligereza, capaz de vehiculizar reflexiones de gran densidad conceptual.

Su partida, tan repentina como inesperada, deja entre quienes lo conocimos un vacío difícil de sobrellevar.

Omar García Brunelli

Reseñas

RAM

Jonathan García Arias

El saxofón en el Perú: inserción y desarrollo en las bandas militares peruanas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX

Primera edición.

Lima: Fundación PERUSAX,

2024. 110 páginas.

ISBN: 978-612-03-0043-5



Recibido: 29 de diciembre de 2025

Aceptado: 9 de abril de 2026



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

La historiografía musical latinoamericana, y específicamente la peruana, ha mantenido durante largo tiempo vacíos significativos en lo referente a la organología y la evolución de las agrupaciones instrumentales castrenses. La reciente publicación de *El Saxofón en el Perú: inserción y desarrollo en las bandas militares peruanas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX*, del músico, saxofonista e investigador peruano Jonathan García Arias, llega a subsanar uno de estos vacíos historiográficos. Esta obra se presenta como una contribución indispensable no solo para el estudio del instrumento en el Perú, sino también para el contexto latinoamericano de los aerófonos.

El estudio abarca un periodo crucial de modernización y conflicto, situando su análisis principalmente entre 1870 y 1910. Su rigor y calidad investigativa fueron reconocidos previamente por la Unión Nacional de Directores de Bandas (UNDAR), entidad que galardonó el trabajo en su concurso de 2023 en la categoría de Investigación Individual.

Uno de los pilares que sostiene la solidez de esta investigación es el meticuloso manejo de fuentes, un desafío considerable dada la escasez de antecedentes específicos sobre el tema. García Arias construye su narrativa basándose en un corpus documental que incluye archivos fotográficos, hemerotecas y documentos custodiados por instituciones como la Biblioteca Nacional del Perú, el Archivo General del Perú y el Centro de Estudios Históricos Militares del Perú.

Sin embargo, el elemento diferenciador de esta búsqueda reside en el acceso a la documentación privada de la familia Libornio. Esta colaboración ha permitido al autor recomponer un relato histórico con detalles que los archivos oficiales, por sí solos, no habrían podido ofrecer, dotando al texto de una coherencia metodológica notable al cruzar registros militares con documentos de compra y archivos privados.

El libro, un volumen denso y conciso de aproximadamente ciento diez páginas, se estructura de manera que contextualiza primero el panorama musical poscolonial para luego sumergirse en la especificidad organológica.

El autor inicia con el análisis del entorno musical donde la aristocracia importaba modas del Viejo Mundo en paralelo a una rica producción de géneros regionales. Un aporte significativo que realiza el autor es la distinción clara entre las “Bandas de Guerra” y las “Bandas de Música” destinadas a actos oficiales. El texto adquiere una dimensión humana y de resistencia simbólica al abordar la Guerra del Pacífico (1879-1884), cuando destaca figuras como el músico mayor Manuel Pedamonte, quien, en un acto de desafío extremo en 1881, se mutiló los dedos para evitar tocar para el ejército invasor.

La obra aborda los orígenes del instrumento desde su invención por Adolphe Sax en 1840 y su posterior llegada a Perú. García Arias resalta la importancia del método de Klosé (1877) como un hito formativo fundamental ante la carencia inicial de didáctica local.

El punto culminante de la investigación se encuentra en el tercer capítulo, que documenta la integración oficial del saxofón en el ejército peruano mediante la Resolución Suprema del 8 de mayo de 1901, bajo el gobierno de Eduardo López de Romaña. Asimismo, el autor revela datos musicológicos de gran valor, como la inclusión de dos saxofones contra altos y un tenor en la restauración del Himno Nacional realizada por Claudio Rebagliati en 1869, evidenciando un compromiso temprano con la tímbrica del instrumento.

El texto pondera el rol del maestro filipino José Libornio en la difusión y consolidación del saxofón, particularmente al integrarlo en la instrumentación de la *Marcha Nacional Peruana*. Aunque se presume su formación autodidacta, el autor utiliza esta figura para abrir interrogantes legítimas sobre la pedagogía formal de la época, sugiriendo líneas para futuras indagaciones.

El Saxofón en el Perú trasciende la crónica instrumental para ofrecer una visión integral de cómo la adopción de este instrumento fue un proceso de adaptación a las particularidades locales y no una mera imitación europea. La obra se erige como una *piedra fundacional* para la investigación instrumental regional y se recomienda como un modelo de gestión para replicar este tipo de estudios en otros países de Latinoamérica.

Es, en mi opinión, una lectura obligatoria y una fuente de consulta fundamental para musicólogos, historiadores, saxofonistas y estudiantes que deseen comprender la complejidad de la modernización musical y militar en la historia republicana del Perú.

Lucas R. Lillo

Universidad Nacional de San Juan

Universidad Nacional de La Rioja

<https://orcid.org/0009-0007-8463-5845>

lucaslillo@gmail.com

Omar García Brunelli (Coord.)

Sonata baja. El tango moderno de Eduardo Rovira

Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”,
2025. 237 páginas.

ISBN 978-950-9726-32-1.



INMI INSTITUTO NACIONAL
DE MUSICOLOGÍA
CARLOS VEGA

Recibido: 18 de febrero de 2026

Aceptado: 9 de abril de 2026

El libro nace, según explica su coordinador Omar García Brunelli, de una confluencia feliz: la visita de Ariel Eberstein al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Aquella visita encendió conversaciones en torno a una figura aun



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

insuficientemente explorada: Eduardo Rovira. Sin embargo, ese impulso inicial no habría encontrado terreno fértil sin el marco de los programas de investigación que el Instituto desarrolla desde hace años para estudiar y profundizar en la música del tango.

Fue en ese cruce, entre el azar de un encuentro y la continuidad de un proyecto institucional, donde comenzaron a gestarse dos simposios que, con el tiempo, reunieron miradas, debates y perspectivas en torno a la figura del bandoneonista y compositor. De ellos surgieron los trabajos seleccionados de Guido Ferrante, Julián Graciano, Leandro A. Martín, Paula Mesa, Edgardo Rodríguez, Andrés Serafini y Pablo Wallinger, que hoy dan cuerpo y espíritu a este volumen. El resultado es un libro podríamos decir coral, publicado en el centenario del nacimiento de Rovira, que no solo revisita al compositor, sino que invita a pensar, desde nuevas perspectivas, su lugar en la trama mayor del género.

El recorrido que propone el libro, a través de la figura de Rovira, por los mundos del tango durante la década del sesenta, ya resulta en sí mismo innovador y viene a llenar un espacio de vacancia. La introducción y el primer capítulo están a cargo del musicólogo Omar García Brunelli, quien no solo coordina el proyecto, sino que además redacta esos apartados iniciales. Su participación es fundamental porque, como especialista en la vida y la obra de Astor Piazzolla ofrece un panorama preciso de las tensiones y distensiones del contrapunto roviriano en plena era del “reinado piazzolleano”, lo cual, como él mismo señala, “visto en perspectiva ya es de por sí una hazaña”.¹

Nueva sonata

García Brunelli muestra cómo Piazzolla y Rovira coincidieron en el mismo lugar y en la misma época, aun cuando el horizonte del universo tanguero parecía desmoronarse, empecinados en crear un tango que todavía no existía. Ambos emprendieron esa travesía de renovación, señala el autor, casi en soledad, como dos intelectuales capaces de iluminar territorios aún sin cartografiar: a pura obstinación, a pura música, a pura creación y reelaboración que desafiaba el presente para proyectar un futuro posible del género.

Si bien Piazzolla y Rovira se autodenominaron vanguardistas (quizás, observa el autor, también por una estrategia discursiva o de *marketing*), la noción misma de vanguardia implica enfrentarse al sistema, desafiar a las instituciones e incluso

1 Omar García Brunelli, coord. *Sonata baja: El tango moderno de Eduardo Rovira* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Secretaría de Cultura de la Nación, 2025), 23.

tensionar los cimientos de la propia institución tango. Ninguno de los dos, subraya García Brunelli, buscó realmente dinamitar ese núcleo; por el contrario, ambos se formaron en el apogeo del género y se nutrieron de sus tradiciones más profundas.

Por esta razón, el musicólogo recupera el concepto acuñado por Alfredo Bosi de “vanguardia enraizada”: una tendencia que se proyecta hacia lo nuevo sin quebrar del todo con su pasado, sino metabolizándolo. Desde esta categoría, propone comprender el fenómeno Piazzolla-Rovira: una renovación que no surge del rechazo frontal, sino de una transformación creativa de sus matrices históricas.

Tanto Rovira como Piazzolla utilizan elementos, conductas y recursos del tango tradicional, modelos de marcación, giros melódicos, *yeites*, poniéndolos en diálogo con procedimientos provenientes de otras músicas. Existe, además, una intersección central entre ambos. Mientras Piazzolla “tanguifica” procedimientos y elementos tomados del campo académico, Rovira genera una suerte de “academización” del tango. Ese movimiento pendular, tanguificación de lo académico y academización del tango, los coloca cara a cara como músicos de tango que, desde lenguajes complementarios, expanden las fronteras del género.

Para indagar en las influencias mutuas, el especialista en el lenguaje piazzolleano analiza tres tangos que Rovira registró y que pertenecen al repertorio de Piazzolla: “Nonino”, “Tango del ángel” y “Melancólico Buenos Aires”. Ese corpus le permite contraponer los estilos de ambos músicos y observar, bajo la lupa, ciertos recursos específicos. Allí adquiere relevancia el análisis de lo que denomina la “contracción rítmica del nuevo tango”: un gesto de tres notas, con dos valores breves y uno largo final que se expande generando síncope. A partir de dilucidar este motivo y mediante un minucioso análisis musicológico, rescata la figura de un tercer hombre del tango contemporáneo, junto a Rovira y Piazzolla: Horacio Salgán. Ese motivo deriva, sostiene, de la escucha creativa de Piazzolla hacia la obra salganeana.

En cuanto a la estilística de Rovira, García Brunelli muestra que el músico evita incluso las referencias más explícitas a lo tanguero “popular”, desplazándose hacia un territorio sonoro más experimental. En su producción conviven citas que van desde el cancionero pentatónico del folklore hasta Bach y su impronta más contemporánea se distingue por una marcada irregularidad formal, superposiciones rítmicas, ritmos aditivos, un contrapunto cuidadosamente elaborado, el uso del bajo alternando primera y quinta, y frecuentes cambios de *tempo*, compás y carácter.

Finalmente, y en alusión al título del libro, García Brunelli se detiene en el nombre de uno de los ballets de Rovira, compuesto en 1954: *Sonata baja*. La forma sonata, heredada de la tradición clásica, busca el equilibrio a través de la exposición, la

reelaboración y la reexposición; es un modelo casi paradigmático de perfección constructiva. Sin embargo, en manos de Rovira, ese molde aparece tensionado por un lenguaje que desborda sus límites. Quizás en esa clave se comprende la denominación de “baja”, motivo por el cual el musicólogo se interroga acerca del sentido de ese adjetivo.

En su respuesta, García Brunelli esboza una síntesis posible de la estilística roviereana: una “preciosa forma sonata, de material temático muy rico, con un juego alternado de tango/no tango”.² Ese binomio es el que define buena parte de su escritura y producción musical.

Nuevo tango canción

Durante la década de 1960, el tango atraviesa un momento de transición entre su consumo masivo como música para la danza y una escucha cada vez más íntima, atenta y reflexiva, vinculada a la sala, al disco y al concierto. En ese contexto, Eduardo Rovira y Astor Piazzolla, señala Paula Mesa, frecuentan un circuito reducido de espacios interesados en esta música nueva, en este tango nuevo que comenzaba a disputar sentidos estéticos y modos de escucha.

El recorrido de Susana Rinaldi resulta, en este marco, especialmente significativo. A comienzos de la década, la artista recién empezaba a perfilarse como intérprete de tango y el repertorio que elige da cuenta, además, del particular cruce entre tradición y modernidad. El disco, que analiza Mesa en el artículo, titulado “Rinaldi canta al estilo de Eduardo Rovira”, es un disco conceptual en donde el análisis va a demostrar que los tres tangos (“Madame Ivonne”, “De mi barrio” y “Martirio”), arreglados por Rovira e interpretados por la cantante, conforman una unidad desde lo compositivo y lo interpretativo.

La propuesta tímbrica del conjunto instrumental (contrabajo, bandoneón, guitarra eléctrica, oboe y voz), configuración poco habitual en el tango de la época, es elegida por Rovira para generar una sonoridad de carácter marcadamente camarístico, en el que cada instrumento asume un rol solista y dialogante. La experimentación tímbrica, el diálogo constante entre voz e instrumentos, el juego entre voz hablada y cantada, el manejo de densidades y texturas —y, de manera particular, la inclusión del oboe— remiten a procesos que pueden leerse en relación con lo que García Brunelli ha definido como la “academización” del tango en la producción roviereana.

2 García Brunelli, *Sonata baja*, 34.

La inclusión de fragmentos de entrevistas realizadas por la propia autora a Rinaldi aporta al artículo un valor testimonial particular, enriqueciendo el análisis musicológico con la voz directa de la intérprete y permitiendo reconstruir decisiones estéticas y búsquedas del período.

Para Rinaldi, este proyecto representó una experiencia artística excepcional, que ella misma reconoce como una de las más valiosas de su trayectoria. En esa conjunción irreplicable de compositor, arreglador, intérprete y contexto histórico, el tango canción se vuelve espacio de experimentación y de redefinición.

Nueva modalidad

En ese horizonte trazado por Rovira, desde su modo de componer y arreglar, en el que las fronteras entre lo popular y lo académico se desdibujan, aparece el recurso de la modalidad, tal como lo explica Leandro A. Martín. La modalidad se presenta entonces, como una técnica más de expansión del lenguaje musical. El autor desarrolla el análisis de una serie de ejemplos particularmente claros en relación con el uso de modos, los cuales no solo permiten comprender el procedimiento compositivo de Rovira, sino que además aportan, desde una perspectiva pedagógica, una paleta de recursos que podría ser puesta en práctica por futuros compositores/as y arregladores/as. Martín destaca, asimismo, el hecho de considerar a Rovira como el compositor de tango más relevante de la segunda mitad del siglo XX, debido a que no se conformó con hallar un estilo personal, sino que sostuvo una actitud de investigación constante en toda su obra.

Nueva impronta jazzera

Guido Ferrante se ocupa del análisis de los elementos provenientes del jazz que aparecen en el disco *Tango en la universidad*, atendiendo particularmente a la formación de trío que lo interpreta. Ferrante señala que Rovira ya había experimentado previamente con otras formaciones reducidas antes de consolidar el trío de contrabajo, guitarra eléctrica y bandoneón con el que se graba el disco objeto de estudio, reforzando así la idea de una búsqueda constante en torno a las posibilidades tímbricas y formales del tango moderno. El autor trabaja dilucidando qué sucede con las líneas de bajo caminante —entendidas como un bajo melodizado en negras, con uso de *ostinati* y con una particularidad de evitar el movimiento por grados conjuntos—, los intercambios melódicos entre grupos instrumentales,

organizados bajo una lógica de pregunta-respuesta de tipo responsorial, y la construcción de *riffs*, generalmente basados en agrupaciones de tres notas dentro de un compás binario.

Nuevo pecado

En el marco de las prácticas profesionales del tango de la década de 1950, la figura del arreglador ocupó un lugar central, y a la vez, escasamente visibilizada. Tal como señala Andrés Serafini, los nombres de los arregladores rara vez aparecían consignados en las ediciones discográficas; muchos arreglos no eran firmados y, en no pocos casos, los compositores recurrían a copistas para la puesta en limpio del material. Estas condiciones de producción, marcadas por la circulación anónima del trabajo creativo, dificultan hoy la atribución precisa de autorías y obligan a recurrir al análisis estilístico y documental como herramientas críticas fundamentales para reconstruir la historia material del tango.

Desde esta perspectiva, Serafini, investigador dedicado desde hace más de una década al estudio del archivo de manuscritos de la orquesta típica de Aníbal Troilo, aborda el análisis del arreglo del tango “Yo tengo un pecado nuevo”, atribuido a Eduardo Rovira y concebido para la orquesta del propio Troilo. El estudio permite ampliar sustancialmente la comprensión de Rovira no solo como compositor sino también como arreglador, y más aún en el marco de su colaboración con una de las formaciones centrales del tango de mediados del siglo XX.

A través de un detallista análisis musicológico (que abarca la textura, la armonía, el contrapunto, los modelos de acompañamiento, las formas de ejecución, el fraseo y los procedimientos armónicos) Serafini confirma la autoría de Rovira en el arreglo. Este aporte resulta especialmente significativo para futuras investigaciones y para quienes se aventuren en la tarea de atribución y análisis de arreglos dentro del repertorio del tango. El examen detallado de los materiales manuscritos y de las operaciones compositivas pone en evidencia una escritura singular, reconocible en sus huellas técnicas y en su lógica interna, que permite atribuir con fundamento la composición del arreglo al propio Rovira.

Tal como sugiere el título de la obra, “Yo tengo un pecado nuevo” se constituye efectivamente en un “pecado” dentro del universo estético de Troilo: un gesto de ruptura que se manifiesta en la yuxtaposición de modelos rítmicos de marcación, en la ampliación de la textura mediante un contrapunto instrumental más activo y en procesos de variar la armonización que, en varios pasajes, revelan la influencia del

lenguaje jazzístico. Estas operaciones introducen una zona de mixtura entre tradición y modernidad, expandiendo el horizonte expresivo de la orquesta típica y resignificando sus márgenes estilísticos.

Nueva dimensión sonora

Paula Mesa y Leandro Martín proponen una caracterización precisa de los procedimientos compositivos que permiten comprender tanto las rupturas como los cruces de lenguajes que atraviesan la obra de Eduardo Rovira. Dichos procedimientos se manifiestan no solo en la configuración de su estilo personal, sino también en procesos compositivos particulares. En primer lugar, reconocen operaciones intertextuales explícitas, como la cita de obras tal como lo demuestran a través del análisis musical. Este recurso es conceptualizado por los autores como “yuxtaposición formal intertextual”. El análisis avanza luego en la identificación de otros procesos compositivos característicos: el eclecticismo en la elaboración de materiales temáticos heterogéneos; el apartamiento de la estructura formal por secciones; los cambios abruptos de *tempo*; el uso del silencio como elemento estructurante; y un contrapunto denso, en el que se superponen planos sonoros contrastantes.

Sin embargo, uno de los gestos más llamativos de esta poética renovadora reside en el tratamiento del bandoneón, cuyo sonido aparece deliberadamente distorsionado. Como señalan los autores, “en los años sesenta, modificar el sonido del bandoneón era modificar parte de los cimientos del género”.³ En ese gesto se condensa, quizá con mayor fuerza que en ningún otro, la radicalidad de la propuesta roviereana y la nueva dimensión sonora: intervenir el timbre emblemático del tango para abrirlo a nuevas posibilidades expresivas y simbólicas. No resulta casual que en 1961 el propio Eduardo Rovira definió su producción como *Tangos en una nueva dimensión*, denominación que da cuenta de un proyecto estético orientado a la búsqueda de nuevos horizontes conceptuales y sonoros.

Nuevo dodecafonismo

El uso del dodecafonismo por parte de Eduardo Rovira en uno de sus tangos constituye una de las primeras acciones sistemáticas de cruce entre técnicas de la música académica de vanguardia y la música popular latinoamericana. Este procedimiento no solo materializa su afirmación acerca de la disolución de los límites

3 García Brunelli, *Sonata baja*, 116.

entre lo popular y lo académico, sino que también da cuenta del alcance estético y conceptual de su proyecto compositivo.

En este marco, la adopción de un sistema como el dodecafónico en el que se eliminan las jerarquías sonoras propias de la tonalidad, implica una reorganización de las tensiones y distensiones del discurso musical a partir de parámetros distintos de los tradicionales. No obstante, lejos de producir una disolución de la identidad genérica, este desplazamiento pone de relieve que el tango, al igual que otros géneros de la música popular, se define en gran medida por sus formas de acompañamiento, sus modelos de marcación y sus fórmulas rítmicas. Así, la zamba analizada conserva su carácter genérico precisamente por el uso de las fórmulas rítmicas propias del género, aun cuando el material melódico-armónico se organiza según principios seriales.

A partir de este análisis, Edgardo Rodríguez señala que se trata de la primera utilización documentada de la técnica dodecafónica en el tango y examina detalladamente su empleo por parte de Rovira en tres de las cuatro piezas que integran *Cuatro danzas argentinas seriales dodecafónicas*. Al mismo tiempo, propone una contextualización del dodecafonismo y de su recepción en la Argentina, formulando hipótesis en torno a la bibliografía y a los marcos teóricos a los que el compositor pudo haber accedido, lo que permite situar históricamente este fenómeno con precisión y evitar lecturas aisladas o anacrónicas.

El impacto de esta experiencia en la historia del tango resulta significativo, en tanto inaugura un antecedente clave para la ampliación del lenguaje del género y para la legitimación de procedimientos compositivos provenientes de la música académica contemporánea dentro de un campo tradicionalmente asociado a la tonalidad y a la funcionalidad armónica. En este sentido, el gesto de Rovira no solo expande el horizonte técnico del tango, sino que consolida una concepción del género como espacio de experimentación, investigación y redefinición permanente de sus propios límites estéticos.

Discografía completa y catálogo

Para finalizar el libro, uno de los últimos capítulos se aboca a presentar la discografía de Eduardo Rovira en orden cronológico. Allí se sistematiza la totalidad de las grabaciones editadas en las que participó, ya sea como director o como intérprete. A este corpus se suman ocho temas inéditos y un disco en el que Rovira intervino exclusivamente como arreglador, correspondiente al cuarteto Nichele, ampliando así

el panorama de su actividad musical más allá de sus proyectos autorales.

En este contexto, Pablo Wallinger señala un dato de especial relevancia histórica: la coincidencia entre la primera grabación de la Agrupación Tango Moderno y el pasaje del disco de pasta al vinilo como soporte dominante. Este cambio tecnológico resulta central, ya que la posibilidad de extender la duración de los tangos habilita nuevos tratamientos formales y un desarrollo temático más amplio, impensable en el formato anterior.

Asimismo, Wallinger subraya el cambio de paradigma que implicó la edición de conjuntos de obras reunidas en un mismo disco. Esta modalidad excede la mera acumulación de piezas sueltas para adquirir, en sus palabras, un “carácter de manifiesto o declaración”,⁴ en el que la obra discográfica se concibe como una unidad estética y conceptual.

La posibilidad de contar con una sistematización exhaustiva de la producción de Rovira constituye, sin duda, uno de los grandes aportes de esta edición del libro: un verdadero lujo para investigadores, intérpretes y lectores interesados en comprender la dimensión y la coherencia de su proyecto artístico.

El catálogo fue realizado por Julián Graciano, quien relata su recorrido y el origen de esta tarea en una breve introducción que antecede al extenso cuerpo catalográfico. El proyecto se inicia a partir del deseo de Graciano de dar a conocer una obra de su autoría a algún familiar de Eduardo Rovira. Tras una búsqueda prolongada, que incluyó la consulta de una guía telefónica, logra dar con Mabel Rodríguez, viuda del compositor, con quien entabla una relación de amistad que se extiende a lo largo de varios años.

Es Rodríguez quien le propone la realización del catálogo. Graciano asume entonces la tarea y la lleva adelante con rigor y perseverancia, dando como resultado el material que hoy se presenta en el libro. El catálogo se constituye así en una labor ardua, necesaria y profundamente amorosa: un trabajo de preservación y puesta en valor que permite acceder de manera sistemática a la producción del compositor y que resulta fundamental tanto para la investigación musicológica como para la transmisión de su legado.

Una misma habitación

A lo largo del libro, los autores nos acercan al hacer musical de Eduardo Rovira, y el resultado se configura casi como una escena ficcional, un breve cortometraje. En

4 García Brunelli, *Sonata baja*, 140.

él, aparece una habitación, un espacio de trabajo, en la que Rovira se sienta rodeado de herramientas y memorias sonoras: el aire huele a Johann Sebastian Bach, a Arnold Schoenberg, a Robert Schumann, a Alberto Ginastera, a Troilo, a Pugliese e incluso a Piazzolla. Allí, Rovira va “contrapunteando”, “dodecafonizando”, “tanguizando” y posibilitando una nueva sonata, un nuevo tango canción, una nueva modalidad, un nuevo dodecafonismo, una nueva dimensión y un nuevo pecado. Siempre en la misma habitación: la del tango.

Ana Belén Disandro

Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Provincial de Córdoba y

Universidad Nacional de Villa María.

<https://orcid.org/0009-0007-7323-6750>

anabelendisandro@gmail.com