

# CON VOZ DE GIGANTE

## CANCIÓN, TELEVISIÓN, HISTORIA Y POLÍTICA

WITH A GIANT VOICE  
SONG, TELEVISION, HISTORY AND POLITICS

MARÍA PAULA CANNOVA

gessunge@yahoo.com.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza  
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

### Abstract

This work investigates, from the testimony, the scope of the music industry and cultural policies in shaping the testimonial song and its historical signification in the TV documentary. It is part of the doctoral research scholarship developed by the undersigned in the Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano of the Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. This research analyzes the ways in which television documentaries made in Latin America elaborate key concepts in the field of Latin American popular music and the impact professional musicians have on that process.

### Keywords

Testimonial song; music historiography; television documentaries; Latin America

### Resumen

Este trabajo indaga, a partir del *testimonio*, sobre los alcances de la industria discográfica y sobre las políticas culturales en la conformación de la canción testimonial y de su resignificación histórica en el documental televisivo. Se inscribe en la investigación de la beca doctoral desarrollada por quien suscribe en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Esta investigación estudia las formas en las que el género documental televisivo hecho en América Latina elabora conceptos clave en el campo de la música popular latinoamericana y la incidencia que tienen los músicos profesionales en ese proceso.

### Palabras clave

Canción testimonial; historiografía musical; documental televisivo; Latinoamérica

Recibido: 13/01/2016 | Aceptado: 06/04/2016



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-SinDerivar 4.0  
Internacional.

*A los pies voladores del hombre y su carretón, mostrados por Jorge Müller Silva con valentía.*

Como oyentes interpretamos la música mediante el recuerdo, la escucha en tiempo real y la proyección sonora de lo que vendrá. En esa continuidad, la memoria es una *intersección a desnivel* que permite el fluir constante y la proyección futura que contiene su huella en el trayecto. Así, la memoria une el presente con el pasado recordado, orienta el transcurso en el devenir temporal en doble dirección (Ricoeur, 2003) y encuentra en el testimonio un mecanismo fecundo para aportar a la investigación histórica en la elaboración de la *historia reciente*. Puesto que toda memoria « aun en sus aspectos personales más íntimos, está imbuida de lo social» (Corson, 2000: 261) el testimonio colabora con la actualización de la *memoria colectiva*. La fuente histórica es parte de una construcción documental que, en forma sistemática, engendra la escritura (Hernández Sandoica, 2004) o que la memoria selecciona. Pero en esa construcción hace posible la evidencia (Thompson, 1978) y genera nuevas preguntas.

La historiografía musical que busque comprender la actualidad requiere del análisis de la producción musical que resignifica las culturas. En Latinoamérica eso implica el testimonio oral como fuente documental. El documental televisivo especializado en música, en este trabajo, es estudiado como obra audiovisual y como modo mediático (Jost, 2006), por lo que resulta productor de conceptos a la vez que los difunde. Como indica David Corson, los media pueden construir «sedes de la creación de la memoria social» que, a la vez, se constituyen en «cuerpo de materiales asequibles para su estudio» (2000: 272). Al reconocer la «capacidad política e ideológica de los media» (Hernández Sandoica, 2004: 554), aquí se han analizado tanto los testimonios incluidos como cada obra audiovisual seleccionada.

### **Crear la hipótesis de que lo asmático se vuelva oxígeno<sup>1</sup>**

Para delimitar el género audiovisual específico se realizó una primera selección sobre la base de los siguientes criterios: todos los audiovisuales analizados son series documentales televisivas<sup>2</sup> producidas en Latinoamérica durante los últimos cincuenta años; incluyen el testimonio de músicos como fuente documental primaria; integran a músicos en equipos de producción y/o en conducción del audiovisual; y abordan explícitamente la relación música y política.

Una segunda instancia de delimitación se refiere a la condición latinoamericana, es decir, al segmento cultural, territorial, histórico, económico, político, étnico y sonoro que se corresponde con ese proceso de identificación. En el caso de este trabajo, se particulariza en el género de música popular conocido como *canCIÓN testimonial*

*latinoamericana* (CTL),<sup>3</sup> aunque la clasificación de las multinacionales del ocio lo ubican como *world music*.

Alejo Carpentier quita el velo a la asociación entre folclore e identidad cultural latinoamericana cuando afirma: «Si el hábito no hace al monje, el tema, en música, no basta para validar una tarjeta de identidad» (1977: 9). El musicólogo cubano cuestiona la reducción del paisajismo musical y enfatiza en la sonoridad,<sup>4</sup> en la conciencia histórica y en las formas de producción como ejes centrales a la identidad sonora y musical donde el contenido y la forma se reconstruyen en la memoria atravesando el tiempo. Por ello, la condición latinoamericana en tanto territorio cultural propone la sustitución de esencialismos por el conflicto entre las voluntades de unidad y las posibilidades nacionales de realizarla.

En ese proceso de transculturación (Ortíz, 1940), el mestizaje queda expuesto en la tensión que transita de la identidad a la alteridad (Podetti, 2004). En la producción poético-musical de la canción testimonial no pareciera existir cohesión entre diversos músicos, sin embargo «[...] tienen en común la propia reivindicación político-estética como forma de oponerse a un determinado proyecto moderno capitalista postcolonial, como forma de generar diferencia, otredad» (Donas, 2015: 5). Un ejemplo es el testimonio de Pablo Huentecura, integrante del grupo Pukutriñuke, expuesto en el documental argentino *Canción urgente* (2013) en el que explica por qué su banda incluye el hip hop y la cultura mapuche:

El rollo de la banda es cómo se adecua lo mapuche a la población en los lugares más bajos de Santiago. Estamos inmersos en dos culturas [...] tenemos mucho de lo que nos ha dejado el Estado chileno, [...] pero también tenemos un legado histórico que es el tema mapuche, entonces confluir esas dos resultaría difícil solo de un lado porque somos una realidad compuesta por dos naciones, pues (Schmucler, 2013: 22'15").

### **Si la piedra es viento quieto que ha olvidado en la arena<sup>5</sup>**

Los documentales seleccionados mencionan a la CTL como un género musical, conceptualización respaldada por los músicos y por los teóricos entrevistados. Rina Benmayor indica que Cuba «es el único país en el cual la nueva canción no es música de protesta y donde es reconocida y sostenida institucionalmente como forma artística»<sup>6</sup> (Benmayor, 1981: 11). La primera parte de esta afirmación es difícil de sostenerse, ya que Cuba organiza el *Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta*, del 24 de julio al 8 de agosto de 1967, a través de la Casa de las Américas, que propicia el intercambio entre músicos populares y el público. Asimismo, genera la edición de un álbum doble denominado *Canción Protesta*. Así, la CTL se configura

bajo el rótulo de la protesta. Sin embargo, se afianza la segunda afirmación de la autora, según la cual la institucionalización de la CTL encuentra en el Estado revolucionario su principal promotor.

El documental *Canción urgente* coincide con los demás en sostener el origen de la CTL en el movimiento cultural de la Nueva Trova cubana, pero se diferencia por ser el único que se refiere al mencionado Encuentro. No obstante, en esa misma obra, el testimonio de Silvio Rodríguez se distancia de esa referencia histórica para centrar las bases de la CTL en el Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC), cuyo Manifiesto es impulsado, a partir de 1963, en Mendoza, Argentina<sup>7</sup> (Schmucler, 2013).

En 1969, la Universidad Católica de Chile organiza el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, donde Ricardo García, productor y conductor radial, orienta la definición de la música que identificará al proceso democrático hacia el socialismo consagrado en el país andino en 1970. Nancy Morris señala que la extensión de la nueva canción por Latinoamérica se produce en torno a la década del sesenta y reconoce que en cada país adoptó particularidades sonoras propias y hasta modos, pudiendo caracterizarse como «una música dedicada a promover el cambio social»<sup>8</sup> (1986: 117) en tanto totalidad. Ernesto Donas (2015) explica que en los estudios teóricos sobre lo que llama «canción popular comprometida latinoamericana» abundan las reflexiones en claves nacionales, resultando menos profundas las referidas a los aspectos musicales. Esta constante también se ha confirmado en el análisis de los documentales televisivos sobre la CTL, a tal punto que alguno de ellos titulan sus capítulos con los nombres de los países en los que transcurre cada uno. Tanto en los contenidos incluidos en los documentales analizados como en los relevamientos bibliográficos y, principalmente, en el análisis de la CTL pueden observarse y escucharse comportamientos sonoros constantes en el amplio repertorio abarcado entre 1960 y 1985. En ese marco, proponemos diferenciar entre dos modos sonoros: la canción de cantautor y la versión de grupo. La primera se distingue por centrarse en una complejidad rítmica entre el acompañamiento y la melodía. En ella se destaca la versatilidad instrumental del cantautor, que suele acompañarse con guitarra o con algún otro instrumento armónico de cuerda pulsada, como el tiple o el cuatro. La segunda, la versión de grupo, pudiendo ser composición original es, a menudo, el arreglo de canciones ajenas cuya particularidad se concentra en el uso de acordes no triádicos, en el contrapunto vocal, en la presencia de instrumentos andinos y de instrumentos de la tradición centroeuropea que conviven con arquetipos de ritmos folclóricos y con géneros latinoamericanos.

Debiéramos, en rigor, mencionar que la emisión vocal habitual también distingue entre ambas formas, la de cantautor y la del grupo:<sup>9</sup> voces sin apoyos, pero con usos austeros de kenkos y con ductilidad registral, se corresponden como tendencia

con los cantautores. Emisiones profundas con caudal vocal destacado, cobertura en zonas registrales extremas y uso frecuente del vibrato caracterizan a los cantantes de los grupos. Lejos de pretender una clasificación puramente sonora, las decisiones estéticas y sus constantes confluyen en un elemento ineludible para el estudio, incluso de las formas de comercialización que definen a la producción musical y a sus formas de consumo. Por ejemplo, los Huanca Huá ocuparon «en el mercado discográfico la versión folclórica argentina de conjuntos vocales» (Chamosa, 2012: 161) por fuera de ese género, fundamentalmente, por los arreglos vocales.

### El silencio aturde asustándome<sup>10</sup>

Si bien en Latinoamérica la participación sonora de los músicos en causas independentistas o sociopolíticas se remonta al siglo XIX, como sostiene Benmayor, «en la era de los *mass media* electrónicos, la canción puede alcanzar amplias audiencias mientras que, al mismo tiempo, establecer una relación íntima con el oyente»<sup>11</sup> (1981: 13). En el contexto de la Guerra Fría, y en el inicio del neoliberalismo, «el canto enarbolado por las masas pone en guardia a los represores», dice la periodista chilena Marisol García (García en Parot, 2015: 07'35") reflexionando sobre la quema de *masters* originales en las discográficas estatizadas y en los sellos multinacionales que realizó la dictadura pinochetista durante la primera semana del golpe militar. Para ella, no solo la censura, sino también esa destrucción de los registros sonoros, directamente hablan del temor a la canción que el régimen tenía, según testimonia en el documental *Chile en llamas* (2015).

1973 fue el año en el que Víctor Jara «morirá cantando verdades verdaderas» asesinado y torturado por la dictadura. Ese mismo año, Milton Nascimento edita un disco en el que tres de los temas que lo integran poseen vocalizaciones, es decir, tarareos melódicos, ya que las letras fueron censuradas por la dictadura iniciada en Brasil en 1964. En esa estrategia de resistencia, la vocalización se configura como un artificio estético autónomo originado en la insurgencia sonora. «Cuando ni siquiera se pudo vocalizar, entonces se silbó» (Parot, 2015: 15'12"), afirma el periodista Milton Bellintani en el mismo documental. Allí se testimonia cómo Edu Lobo tuvo censura sonora directa en la canción *Zanzibar* durante 1970, ya que la canción se prohibió y, al no tener originalmente poesía, resulta evidente que lo *peligroso* eran sus ritmos y sus acordes.

Solo en ese documental se considera a la *cu* también por su sonoridad y se enfatiza en la inclusión de determinados instrumentos en los arreglos. Así, quenás, sikus, sampoñas o erkes junto al tiple o al cuatro, la percusión folklórica, la guitarra y el charango organizan el instrumental característico del género. Horacio Durán, músico de Inti Illimani, testimonia: «En esa época más peligroso que andar

con una molotov en la mochila era andar con un charango o una quena» (Parot, 2015: 6'38"). La prohibición explícita que realiza el Secretario del Estado Mayor de la Defensa Nacional, coronel Pedro Ewing, durante la dictadura declaraba «no más quenenas, no más charangos, esa es música boliviana y además upelienta»<sup>12</sup> (García, 2013).

Como categoría, la canción testimonial existe contemporáneamente en diversos países y regiones. La particularidad del caso de la *CTL* reside, también, en la conciencia referencial cultural a la región, a su territorio, a su pasado colonial y a su voluntad libertaria. En el caso del análisis del género que propone el documental argentino *Canción urgente* (2013), la presencia actual del mismo, vinculada al hip hop, a la música electrónica y al rap, demuestra que no solo la declarada solidaridad entre los pueblos está expresa en las letras, sino, también, en la inclusión de referencias sonoras directas, como el uso de instrumentos musicales, de ritmos o de formas de fonación y de expresión hablada que identifican localismos, clases sociales, costumbres y tradiciones.

Históricamente, los festivales musicales organizados sobre causas populares y/o revolucionarias y las colaboraciones de diversos artistas latinoamericanos en ediciones fonográficas colectivas han documentado la tradición en la que se inscribe esa unidad regional en la canción. La Radio Educación, de la Secretaría de Educación Pública de México, edita en 1977 el disco *El canto de un pueblo*, surgido de las Jornadas de Solidaridad con la Cultura Uruguaya en el exilio. En 1983 se edita en Cuba el disco colectivo *El tiempo está a favor de los pequeños*, por el sello EGREM, en solidaridad con la causa salvadoreña. En 1980 se edita el disco colectivo *Convirtiendo la oscurana en claridad*, testimonio sonoro de la «Cruzada de alfabetización» de Nicaragua, donde el analfabetismo se redujo del 54 % al 12 %. En 1985 el sello Orfeo, en Uruguay, edita cuatro discos, uno de ellos conmemora los doce años de dictadura en una obra colectiva. Más allá de los intereses múltiples que confluyen en la producción musical de este género, existe una «relativa unidad de destino, más sufrida que elegida, que acerca a las "repúblicas hermanas"» (Rouquié, 1989: 13).

La asociación entre la *CTL* y la televisión tiene su momento inicial en noviembre de 1967 con el programa *Mientras tanto con Silvio Rodríguez*, dirigido por Eduardo Moya. Si bien este incluye a referentes destacados de las diversas disciplinas artísticas, el vínculo con el género musical es innegable: ha surgido de la labor de sus realizadores en torno al Centro de la Canción Protesta organizado en octubre de 1967. El productor musical brasileño Fernando Faro crea el programa *Ensaio* que, desde 1973, se llama *MPB Especial* y luego vuelve al nombre original en 1990. Este posee una característica que lo distingue dentro del documental televisivo

biográfico. En el relato audiovisual el tiempo narrativo es redimensionado a partir del uso de primeros planos del protagonista en un detrás de cámara contemporáneo a la entrevista. Esa capacidad narrativa polifónica, en donde convive lo que se habla o se calla con lo que los gestos dicen, es, a su vez, comentada con los encuadres de cámara cercanos y con las alternancias del material de detrás de cámara. Esto no obstaculiza la mediatización de la difusión de autores y de intérpretes de la Música Popular Brasileña (MPB) y demuestra que el conflicto entre elaboración artística y claridad en la transmisión de ideas puede sostenerse con dignidad, sin panfletos y sin mucha popularidad.

### **Sin percibir que era sustraída en tenebrosa transacción<sup>13</sup>**

Si consideramos los derechos autorales, la *CTL* ha sido y es nacional. No se plantea en su historia la constitución de sectores productivos (industria discográfica y espectáculos en vivo) que integren a varios países en una unidad productiva, sea en forma cooperativa o de cámara empresarial. Incluso, no lo ha sido durante la primera década del siglo *XXI* cuando la región patrocina actividades culturales, aun teniendo tres grandes sectores política y económicamente organizados: el Mercosur, la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (*CELAC*) y la Unión de Naciones Suramericanas (*UNASUR*). La última iniciativa multilateral dedicada a la música se extiende de lo regional a lo iberoamericano, integrada por nueve países miembros de los veintidós que pertenecen a Latinoamérica y de los tres que configuran la península ibérica. El Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas,<sup>14</sup> *Ibermúsicas*, no posee sello discográfico ni tampoco organiza festivales, mucho menos produce programas televisivos, radiales o en línea de difusión: solo promueve la actividad musical mediante el financiamiento parcial a músicos profesionales en iniciativas privadas.

La programación televisiva puede tener un rol que desarrollar en las producciones musicales que busquen promover la *CTL* o su reelaboración actual. La música que integra el concepto de *MPB* está delineada por los programas televisivos tipo ómnibus, con músicos en vivo, organizados por festivales de la canción (Stroud, 2008) y transmitidos por diversas emisoras entre 1965 y 1985, extensión aproximada del gobierno militar en Brasil. Muchas de las canciones ganadoras de estos festivales son representativas de la transformación del bossa nova y de la resignificación sonora del samba, así como de la inclusión de las sonoridades electroacústicas iniciales del movimiento Tropicalia. Si bien el proceso cultural de relación entre conceptualización y medio televisivo antes descrito se centra, fundamentalmente, en la clase media, la accesibilidad tecnológica es ineludible: en 1960 solo el 9,4 % de los hogares urbanos en Brasil posee televisión. En 1970, un 40% más. Esa música

popular brasileña es referenciada como antecedente de la canción testimonial por los integrantes de la Nueva Trova, quienes aseguran su edición fuera de Brasil por los éxitos televisivos. En los testimonios sobre el origen de la *CTI*, la mayoría de los músicos entrevistados en los documentales recuperan a Atahualpa Yupanqui y a Violeta Parra. En esa idea existe univocidad y acuerdo.

En 1983 se realiza en Nicaragua el Concierto por la paz en Centroamérica, bajo la dirección musical del referente de la *música volcanta*, Luis Enrique Mejía Godoy, quien es, también, productor junto con Hans Lagenberg, Jan Kees de Roy y Wolf Tirado. Editan el disco *Abril en Managua* por el sello Interdisc. Obviamente, el Frente Sandinista financia parte del Festival, pero, también, lo hacen fundaciones y organizaciones holandesas, que aseguraron tanto la amplificación en vivo como la transmisión radial y la grabación estéreo del concierto. Es evidente que se trata de un emprendimiento productivo, no solo de un acto declarativo.

### **Ver al cielo clarear de repente, impunemente<sup>15</sup>**

Hasta 1930 los discos prensados en Chile son grabados en la Argentina. Durante 1973, la Corporación de Fomento de la Producción, en el gobierno de la Unión Popular (UP), llega a controlar quinientas unidades productivas aproximadamente. Allende, en 1971 ha nacionalizado la filial local de la norteamericana RCA Víctor y obtiene el 51% de las acciones. Con la industria discográfica se adquiere la de reproducción sonora y su transmisión (discos y radio) y se crea la empresa Industria de Radio y Televisión (IRT) (González, 2013). En marzo de 1972, en conmemoración al triunfo de la UP y a la acción productiva, se despliega, en el Palacio de la Moneda, un cartel que dice: «No hay revolución sin canciones». En 1968 las Juventudes Comunistas crean el sello discográfico DICAP que llega a controlar el 30% del mercado previo al Golpe. Ese sello llega a editar el primer disco de la banda de rock Blop, una de las fundadoras del género en el país andino. El partido comunista financia la producción discográfica y las regalías de las ventas son administradas por la dirigencia, sin fines de lucro. Ese sello vuelve a editarse en 2006, luego de un exilio poco fructífero. El tercer sello discográfico es *Odeón* que, con capitales europeos y teniendo un claro objetivo mercantil en el orden cultural, ya ha editado toda Violeta Parra y hasta a Quilapayún.

El primer disco de Huerque Mapu se realiza en 1973 y vende 600 000 copias, editado por el sello Tonodisc y PRODISA, la SRL de Productores de Discos Asociados. Esa discográfica edita los tres discos larga duración que el grupo argentino realizará durante la década de 1970. Para la edición de la *Cantata de montoneros*, denominado formalmente *Montoneros* (1973), se arma un sello ficción: Ediciones Lealtad. Ese disco se graba durante dos meses en los estudios ION, que se dedican



exclusivamente a esta producción (Smerling & Zak, 2014). La distribución del disco está a cargo de Ico Godoy, con financiamiento de la Organización (Montoneros). Está claro que, para los músicos integrantes de Huerque Mapu, la participación activa en la vida política incluye, por ejemplo, la realización de la Cantata pero, para el estudio discográfico, implica una oferta laboral atendible cuyos riesgos no son menores. La creación, en 1976, del sello discográfico Alerce permite la continuidad y la renovación de la nueva canción. La obra productora y difusora de Ricardo García asegura que músicos y que productores vuelvan a componer, a grabar y hasta a interpretar en vivo música prohibida. Esto certifica que la actividad económico-productiva en torno a la *cu* es una condición de posibilidad que orienta su expansión y sus características.

La mayoría de los documentales televisivos analizados plantean un recorrido histórico, regional o nacional sobre la *cu*. Solo el documental *Canción urgente* logra pensar la actualidad del género, sus posibles manifestaciones en nuevas generaciones de músicos y las transformaciones de los músicos históricos. En ese caso, es clara la exposición del problema de lo propio, de la otredad y de la identidad cultural. La inclusión del rock, del hip hop, del rap, de la electrónica en el proceso mestizo de composición musical es planteada como una pregunta sobre la vigencia de un género que se debate entre la tradición del folclore, la reivindicación de las sonoridades prohibidas, la complicidad del panfleto, la tensión internacionalista, la praxis solidaria y el silenciamiento de su fuerza productiva.

Canción protesta, canción testimonial, nueva canción, canto nuevo, nueva trova, canción popular comprometida, música volcanta (Nicaragua), canción social, canción necesaria (Venezuela), canción de intervención, canción política. Porque esa canción es «un diminuto instante inmenso en el vivir» (Tejada Gómez & Isella, 1969), no puede sino ser *Canción con todos*.<sup>16</sup>

### Referencias bibliográficas

- Benmayor, Rina (1981). «La “Nueva Trova”: New Cuban song». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 2 (1) (pp. 11-44). Montevideo: Arca.
- Carpentier, Alejo (1977). «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música». En Aretz, Isabel (ed.). *América Latina en su música* (pp. 7-19). México D.F.: Siglo XXI y UNESCO.
- Chamosa, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino*. Buenos Aires: Edhasa.
- Corson, David (2000). «Vocabulario y memoria colectiva». En Rosa Rivero, Alberto (ed.). *Memoria colectiva e identidad nacional* (pp. 261-306). Madrid: Biblioteca Nueva.

- García, María Inés (2010). *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Movimiento del Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- González, Juan Pablo (2013). «Disertación transcrita y publicada». En Milos, Pedro (ed.). *Memoria a 40 años, Chile 1971. El primer año de Gobierno de la Unidad Popular* (pp. 148-160). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Hernández Sandoica, Elena (2004). *Tendencias historiográficas actuales*. España: Akal.
- Jost, François (2006). «La televisión entre *gran arte* y *pop art*». *La Puerta*, 2 (2) (pp. 98-106). La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Morris, Nancy (1986). «Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983». *Latin American Research Review*, 21 (2) (pp. 117-136). Albuquerque: University of New Mexico-Latin American Institute.
- Ortíz, Fernando (1940). *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de ciencias Sociales.
- Podetti, Ramiro (2004). «Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización». Comunicación presentada en el *VI Corredor de las Ideas del Cono Sur*. Montevideo: Universidad de Montevideo.
- Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rouquié, Alain (1989). *América Latina. Introducción al Extremo Occidente*. México D.F.: Siglo XXI.
- Smerling, Tamara; Zak, Ariel (2014). *Un fusil y una canción. La historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros*. Buenos Aires: Planeta.
- Stroud, Sean (2008). *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music, Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Londres: Ashgate.
- Thompson, Edward Palmer (1978). *The Poverty of Theory and Other Essays*. Londres: The Merlin Press.

### Referencias electrónicas

- Donas, Ernesto (2015). «Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2016 en <[http://nuevomundo.revues.org/67824;DOI: 10.4000/nuevomundo.67824](http://nuevomundo.revues.org/67824;DOI:10.4000/nuevomundo.67824)>.
- García, José Manuel (2013). Cancioneros. *Cancioneros* [en línea]. Consultado el 17 de noviembre de 2015 en <<http://www.cancioneros.com/co/5417/2/no-mas-que-nas-ni-charangos-dijeron-militares-en-chile>>.

## Películas y documentales

Parot, Carmen (dir.). (2015). «Temor a la canción» [Episodio 5]. En *Chile en llamas*. Santiago de Chile: Chilevisión.

Schmucler, Sergio (prod. y dir.). (2013). «Chile» [Capítulo 3]. En *Canción urgente*. Buenos Aires: Canal Encuentro.

## Canciones

Aguirre, Arsenio (1977). «Quena». En *Yo no canto por cantar* [álbum]. Argentina: Philips.

Buarque, Chico (1970). «A pesar de você ». En *A pesar de você* [single]. Brasil: Philips.

Buarque Chico y Hime, Francis (1984). «Va pasar». En *Chico Buarque* [álbum]. Brasil: Universal.

Jara, Víctor (1974). «Manifiesto». En *Manifiesto* [álbum]. Chile: Warner Music.

Ortega Alvarado, Sergio y Quilapayún (1973). «El Pueblo unido jamás será vencido». En *Primer festival internacional de la canción popular* [álbum]. Chile: DICAP.

Parodi, Teresa (1984). «Apurate José». En *El purajhei de Teresa Parodi* [álbum]. Argentina: Polydor.

Rodríguez, Silvio (1978). «Y nada más ». En *Mujeres* [álbum]. Cuba: EMI.

Viglietti, Daniel (1992-93). «Esdrújulo». En *Esdrújulo* [álbum]. Uruguay: Tacuabé.

Tejada Gómez, Armando y Matus, Óscar (1967). «Coplera del viento». En *Hermano* [álbum]. Argentina: Philips.

Tejada Gómez, Armando e Isella, César (1969). «Canción con todos». En *El grito de la tierra* [álbum]. Argentina: Philips.

## Notas

- 1 Verso extraído de la canción Esdrújulo (Viglietti, 1992-1993).
- 2 La lista incluye, entre los más destacados, los documentales televisivos: Historia de la Música Popular Uruguay, Canción urgente, Chile en llamas, La MPB en tiempos de represión, MP3, 7 días con el pueblo, Músicos de Latinoamérica, Ensaio, entre otros.
- 3 Se han identificado hasta quince formas de denominación diferentes para el género canción testimonial en América Latina, ese estudio es parte de otro trabajo que por razones de extensión no se incluye aquí. En este artículo se utilizará, fundamentalmente, la denominación canción testimonial latinoamericana.
- 4 Se entiende por sonoridad al complejo que se refiere al sonido (timbre), a la fuente sonora y al modo estético de sonar de un instrumento, una música o una cultura.

5 Verso extraído de la canción Coplera del viento (Tejada Gómez & Matus, 1967).

6 La traducción es nuestra.

7 En una entrevista de 1996, Tito Francia, integrante fundador del MNC, confirma que Silvio Rodríguez declaró que él «se había inspirado en el Nuevo Cancionero que se creó acá» (García, 2010: 90).

8 La traducción es nuestra.

9 Solo a título ilustrativo ejemplificamos la diferenciación con los cantautores como, por un lado, Daniel Viglietti, Chico Huarque, Alfredo Zitarrosa, Alí Primera, Carlos Mejía Godoy, Atahualpa Yupanqui, Pablo Milanés, Violeta Parra, Dionisio Cabal; y, por otro, con los grupos, como Inti Illimani, Los Folkloristas, Los Guaraguao, Quinteto Tiempo, Patria Libre, Sanampay, Los Jatari, Huerque Mapu, Maguaré, entre tantos posibles.

10 Verso extraído de la canción Apurate José (Parodi, 1984).

11 La traducción es nuestra.

12 Upelienta es la forma de descalificar la pertenencia política a la Unión Popular.

13 Verso extraído de la canción Va pasar (Buarque & Hime, 1984).

14 El Programa Ibermúsicas fue aprobado en noviembre de 2011 durante la XXI Cumbre Iberoamericana de Jefas y Jefes de Estado y de gobierno, en Paraguay.

15 Verso extraído de la canción A pesar de você (Buarque, 1970).

16 Título de la canción compuesta por César Isella y Armando Tejada Gómez (1969). Propuesta como himno de unasur en 2014.