

## ESTUDIOS

# *Transfonografías del exilio chileno en Europa* *Transphonographies of Chilean exile in Europe*

por

Marcy Campos Pérez  
Universidad París 8, Francia  
mmcampos@uc.cl

Laura Jordán González  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile  
laura.jordan@pucv.cl

Javier Rodríguez Aedo  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile  
jarodril@uc.cl

Mediante una aproximación transfonográfica, este artículo aborda la discografía chilena del exilio en Europa entre 1973 y 1990. Por medio del estudio de un corpus de numerosos fonogramas, proponemos entender al disco como un objeto clave para visibilizar las transformaciones estéticas y comprender de esta manera algunas características del exilio. Se examinan así aspectos de la producción discográfica, la circulación comercial y las recepciones musicales interculturales, dando cuenta de las conexiones artísticas en un sentido amplio. En esta línea, identificamos los factores que interactuaron en el quehacer discográfico, tales como los músicos (*amateurs* y profesionales), el imaginario gráfico de los artistas exiliados, la experimentación con tecnologías y la actualización de estilos propios. Considerando el arreglo, la *performance* y la grabación como tres dimensiones interconectadas, analizamos varios casos de versiones y autoversiones que expresan diferentes maneras de gestionar las emociones por medio de las prácticas vocales y la utilización del *soundbox*. El conjunto de estos elementos revela la potencialidad del disco como objeto cultural del exilio y demuestra la riqueza de la aproximación transfonográfica.

**Palabras clave:** Discografía, exilio, Chile, transfonografía, versión.

*Using a transphonographic model, this article examines the Chilean discography created during exile in Europe between 1973 and 1990. Through the study of numerous phonograms, we propose to understand the record as an object key to make visible the aesthetic transformations and to understand, in this sense, some characteristics of the Chilean exile. To show the artistic connections in a broad sense, aspects such as record production, commercial circulation, and intercultural musical receptions were examined. We identify the aspects that interacted in the recording process: the musicians (amateurs and professionals), the graphic imagery of the exiled artists, the experimentation with technologies, and the updating of musical styles. Considering arrangement, performance, and recording as three interconnected dimensions, we analyzed series of cases of musical covers and self-covers that represent different ways of handling emotions through vocal practices and the use of the soundbox. All these elements reveal the potential of music records as a cultural object of exile and demonstrate the richness of the transphonographic model.*

**Keywords:** Discography, exile, Chile, transphonography, cover.

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Anexo al presente oficio, el disco *Las últimas palabras del Presidente Salvador Allende*. Este disco fue [sic] dejado en esta Embajada [de París] por los asaltantes que tomaron el local de esta Misión el viernes último, 7 del presente<sup>2</sup>.

Se ha recibido en esta Misión tres discos que contienen la canción “Venceremos”, en idioma húngaro. Por el interés que puede revestir para US. –particularmente porque significa una prueba de colaboración económica con los marxistas chilenos– los remito como anexo al presente oficio<sup>3</sup>.

Cuando en diciembre de 1973 un grupo de activistas ocupó la Embajada de Chile en París para contestar las políticas represivas de la junta militar, no fueron panfletos los que dejaron como consignas, sino que un disco que contenía “un extracto del último mensaje al pueblo chileno de Salvador Allende en La Moneda asediada, un llamado de Isabel Allende, una declaración de François Mitterrand, algunos cantos revolucionarios y un poema de Pablo Neruda”<sup>4</sup>. El mensaje, transmitido radialmente el día del golpe, circulaba en cintas y discos por el mundo gracias a las redes de solidaridad, como la manifestada por el Partido Socialista Francés<sup>5</sup>. Al interior de la Embajada, el disco interpelaba en su forma física, por su imagen y su potencial sonido, a los sentidos de la oficialidad. Más allá de cierta función testimonial, el disco era una provocación directa al régimen. Algunos meses más tarde, un nuevo oficio emitido por el embajador chileno en Francia alertaba de la difusión de tres fonogramas que contenían la canción “Venceremos” en húngaro<sup>6</sup>. Para el embajador, estos constituían una “prueba” presumible del apoyo financiero de las agrupaciones marxistas internacionales hacia la causa chilena. En este caso, los tres discos aludidos se consideraban objetos relacionales, vectores de agencias humanas que se percibían como inminentemente

<sup>1</sup> Esta investigación ha contado con el financiamiento del Consejo para el Fomento de la Música Nacional, mediante los proyectos “Diáspora de la música popular chilena en Europa. Catalogación y estudio documental (1973-1989)”, folio 75947 a cargo de Javier Rodríguez Aedo (2015), y “Víctor Jara en exilio: recepción y apropiaciones musicales y políticas en Europa. 1973-1989”, folio 456703 a cargo de Marcy Campos Pérez (2017), así como de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile, por medio del proyecto FONDECYT 11190558 “Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile”, dirigido por Laura Jordán González (2019-2021). Agradecemos a Stefano Gavagnin por su lectura crítica de una versión preliminar de este artículo y a Leandro Gallardo por su apoyo en la preparación de las transcripciones musicales incluidas en el texto.

<sup>2</sup> “Jorge Berguño, encargado de Negocios de la Embajada de Chile en París, al ministro de RREE, Vicealmirante Ismael Huerta Díaz”, Oficio 1452/350, 10/12/1973, f. 1. Archivo histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (en adelante AHMREC).

<sup>3</sup> “Embajador Fernando Durán a ministro de RREE, Vicealmirante Ismael Huerta Díaz”, Oficio 993/420, 17/10/1974, f.1. AHMREC.

<sup>4</sup> “Uniteledis présente son disque *Solidarité Chili*”, *L'Unité*, N° 83 (2 de noviembre, 1973), p. 5.

<sup>5</sup> El disco *Venceremos. Solidarité Chili* fue la primera producción discográfica de Uniteledis, la estructura audiovisual del Partido Socialista Francés. En junio de 1974, el mismo partido produjo un segundo disco de solidaridad con Chile titulado *Pablo Neruda, voix du Chili*, el que contenía diferentes textos y músicas de América Latina (Bonnin 2017: 33).

<sup>6</sup> Se trataba del disco *Venceremos!* del Coro de la Liga de Jóvenes Comunistas (Hungaroton 1974) y del disco *A Hangjukat Nem Ölhették Meg - A Chilei Hazafiak Emlékére* [Sus voces no pudieron ser asesinadas. En memoria de los patriotas chilenos] (Hungaroton 1974). El tercer disco mencionado no ha podido ser identificado.

peligrosas para la institucionalidad vigente en el poder. El temor del régimen no radicaba tanto en el contenido sonoro como en las redes políticas implícitas en ellos (ver Figura 1).



Figura 1. Arriba: *Solidarité Chili* (Uniteledis 1973); Abajo: *Venceremos!* (Hungaroton 1974).

En cierto sentido, ninguna de estas dos funciones del disco (como objeto de resistencia y objeto relacional) era exclusiva del contexto de exilio, sino que señalaba una continuidad con algunos usos de la grabación en Chile, antes y después del golpe. La destrucción de fonogramas en allanamientos y saqueos, la circulación de listas negras, la proliferación de cintas clandestinas (Jordán 2009) y otras prácticas que atañen a la grabación sonora daban cuenta de este doble estatuto. Como señala Karen Donoso, por su carácter contestatario, la producción discográfica fue rápidamente censurada, pero no “por un decreto, ni un bando, sino que fue una acción coercitiva verbal, en la cual se establecieron las condiciones en que la industria musical podría seguir funcionando” (2019: 50). Se trató de un nuevo marco impuesto a una actividad musical que comenzaba a ser vigilada y controlada, tal como se observa en los documentos internos elaborados por la policía política del régimen (Rodríguez 2018).

Ahora bien, estas no fueron las únicas funciones relevantes de las grabaciones del exilio. Debido a que los registros discográficos son una signatura del tiempo (Arbo 2014: 176), en ellos se traza la transformación ineluctable del destierro. Así, en su dimensión estética, numerosos discos encapsularon concepciones sonoras vinculadas a distintos tiempos, articulando a su vez escuchas contingentes y situadas, no pocas veces reflexivas acerca de la propia situación de exilio, como se lee en la correspondencia del escritor Fernando Alegría al director de Quilapayún, Eduardo Carrasco:

Muchísimas gracias por el nuevo disco que he escuchado varias veces y se lo he tocado a familiares y amigos. El cambio, en las alturas, gran cambio, veáse venir o, mejor dicho, vino creciendo y está por fin en la Revolución y las Estrellas. ¿Definitivo? Así parece [...] Atrás queda el canto por las calles, la voz irreprimible, el canto de las banderas y las marchas, el eco de tanta, tanta gente gritando adelante. Da un poco de miedo porque es tan sencillo lo sucedido: ha pasado el tiempo<sup>7</sup>.

En su carta, Alegría observa y oye la nueva producción de Quilapayún, la sopesa y comenta las modalidades de la voz y de la música del exilio, revelando sus expectativas y dejando huella de la conciencia del tiempo transcurrido. Allí el disco constituye un eslabón decisivo.

Aunque la discografía ha sido una dimensión descrita por algunos investigadores como parte de las redes de exilio, interconectada con conciertos y giras (Rodríguez 2014; Gomes 2015), no existe hasta el minuto una mirada transnacional que abarque en detalle el corpus discográfico producido. Con esa entrada específica, nuestra investigación apunta a proponer una mirada profunda de la producción, circulación y recepción de grabaciones desde las posibilidades teóricas de la transfonografía.

## PRODUCCIÓN FONOGRAFICA CHILENA EN EUROPA

Si bien se han reconocido diferentes desplazamientos en la historia chilena reciente, en este artículo operamos desde una definición laxa de exilio: nos referimos tanto a quienes fueron oficialmente expulsados e impedidos de ingresar al país como al éxodo motivado por circunstancias políticas y económicas vinculadas a la violencia del régimen. En cuanto a la categoría de músicos exiliados, abordamos primordialmente las trayectorias de músicos de renombre, muchos de ellos adscritos a un perfil artístico y una orientación política, aunque también consideramos de manera global algunas agrupaciones y solistas que desempeñaron roles musicales no siempre profesionales, no siempre como primera ocupación ni para la promoción de labores creativas singulares, sino que también como cultivo de tradiciones concebidas colectivamente.

### *Cifras y dinámicas*

La difusión internacional de la producción fonográfica de los artistas chilenos en Europa nos permite acercarnos al fenómeno del exilio musical y comprender algunas de sus principales características en el campo de las músicas populares. Comercializados por todo el continente (aunque de una manera no homogénea), los discos enfrentaron dos desafíos mayores: por un lado, contribuir a la lucha contra la dictadura, exhortando la solidaridad internacional y, por otro, insertarse comercialmente en Europa. Estos dos aspectos, constitutivos de la práctica musical de los exiliados, coexistieron en tensión, ya que representaban dos concepciones acerca de la música muchas veces consideradas en oposición: la movilización

<sup>7</sup> “Fernando Alegría a Eduardo Carrasco”, 4/10/1982, f. 1. Archivo de Música Popular de la Pontificia Universidad Católica de Chile (en adelante AMPUC).

política y el arte musical (Rodríguez 2020). Sin embargo, esta tensión latente permitió a la música chilena difundirse en un amplio público, sobrepasando el estrecho espacio de la militancia y la mirada exotizante de la divulgación folclórica.

A partir de una investigación documental realizada en diversos archivos y bibliotecas (Archivo de Música Popular Chilena, AMPUC<sup>8</sup>, Fonoteca del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Nacional de España, Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi, entre otros), en la prensa europea<sup>9</sup> y sitios webs especializados<sup>10</sup>, podemos hoy cifrar en más de 512 las producciones musicales de artistas chilenos en Europa entre 1955 y 1990<sup>11</sup>. Esta cifra incluye obras originales y diversas reediciones continentales (por ejemplo, el disco *Viva Chile!* de Inti-Illimani fue reeditado doce veces, en ocho países) y formatos fonográficos diferentes (discos, casetes, cintas y CDs), buscando como criterio dar cuenta de la totalidad de grabaciones producidas en Europa en el marco temporal mencionado por parte de agrupaciones conformadas total o parcialmente por artistas chilenos. Como lo muestra la Figura 2, la producción fonográfica fue relativamente baja hasta fines de la Unidad Popular (1970-1973), pero aumentó rápidamente luego del golpe de Estado, de la mano de los músicos de la Nueva Canción Chilena (NCCh) y los conjuntos formados en exilio. Para el período específico 1973-1990, se publicaron cerca de 488 producciones musicales chilenas en Europa (ver Figura 2).

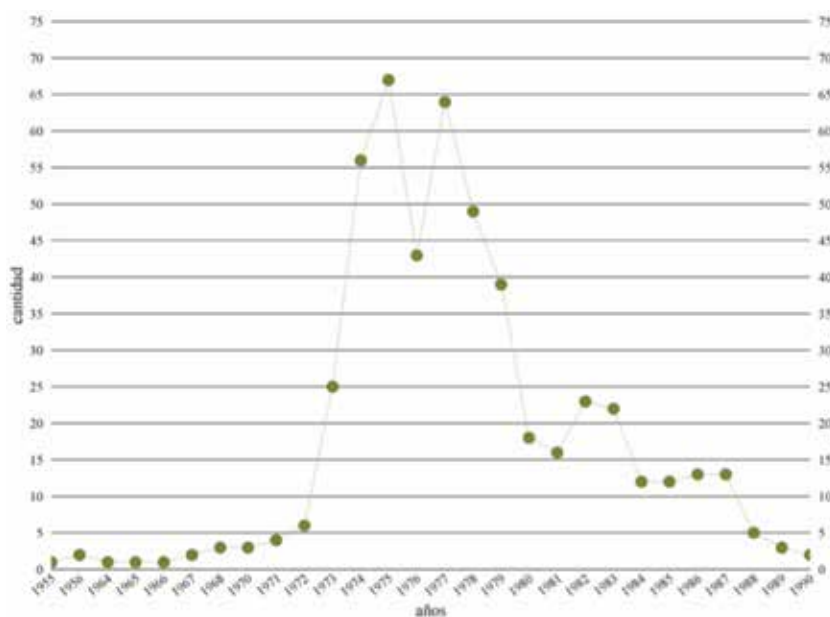


Figura 2. Producción fonográfica chilena en Europa (1955-1990) (gráfico de elaboración propia).

<sup>8</sup> Específicamente, el Fondo Quilapayún y el Fondo Jan Fairley.

<sup>9</sup> Para una lista exhaustiva, consultar las referencias en Rodríguez 2020.

<sup>10</sup> Podemos mencionar, entre otros, *Discogs*, *Discoteca Nacional de Chile*, *Perspectivas de la Nueva Canción Chilena*, *MusicaPopular.cl*.

<sup>11</sup> Las cifras fueron obtenidas en el curso del proyecto “Diáspora de la música popular chilena en Europa. Catalogación y estudio documental (1973-1989)” (2015).

Respecto de este período en particular, en la figura podemos observar dos curvas: la primera, corresponde a los años 1975-1977, los más importantes en materia de actividades musicales y políticas vinculadas a la causa chilena; la segunda, corresponde a los años 1982-1983, cuando las manifestaciones públicas y masivas contra la dictadura volvieron a poner la situación chilena en los medios europeos. Estas curvas, no obstante, representan un comportamiento continental y no necesariamente reflejan el caso de cada país.

En la primera curva, la producción fonográfica muestra dos picos: 1975 y 1977. El primero corresponde a la primera ola de discos editados en Europa y el segundo, en gran parte, a aquellos álbumes publicados por el sello español Movieplay, tras la muerte de Franco y el inicio de la transición española. Este sello se caracterizaba por la variedad de un catálogo que incluía músicas de distintos orígenes nacionales, con una presencia importante de cantautores latinoamericanos, y particularmente chilenos. Además, integraba varias grabaciones de discursos políticos de referentes de las izquierdas (García Peinazo 2019a: 78).

La Figura 2 muestra también la diferencia entre el primer momento del exilio musical (1973-1982), caracterizado por una intensa actividad de edición discográfica, y el segundo período (1983-1990), durante el cual los músicos exiliados encontraron diversos problemas para grabar y comercializar sus canciones: desinterés por parte del público europeo, distanciamiento ideológico con la comunidad del exilio, problemas contractuales con antiguos sellos chilenos (como la Discoteca del Cantar Popular, DICAP) y con sellos europeos, como fue el caso de Inti-Illimani y las disputas con I Dischi dello Zodiaco (Rodríguez 2019).

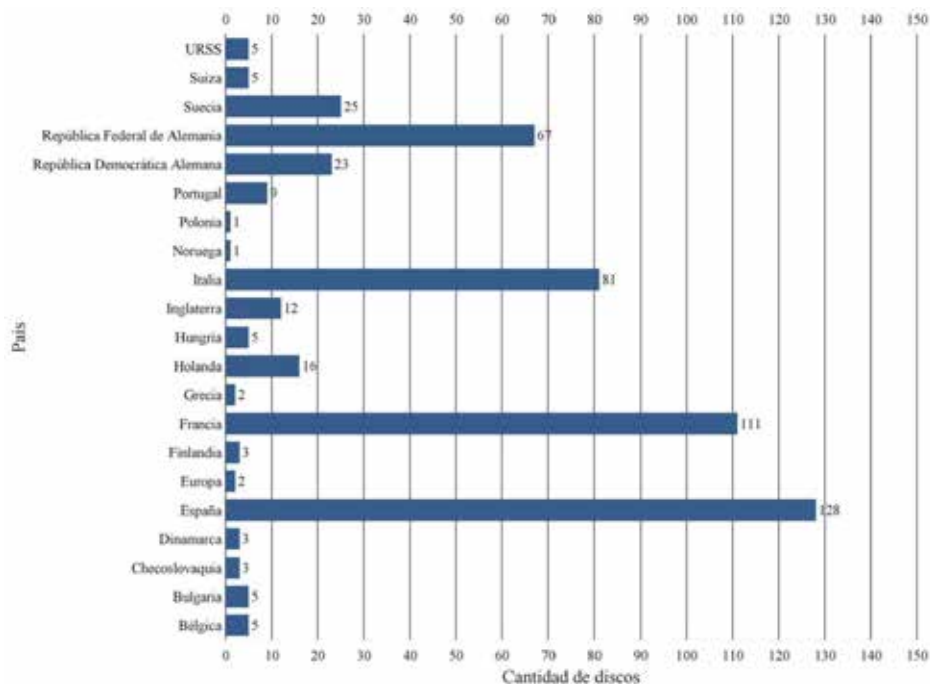


Figura 3. Número de producciones fonográficas por país (gráfico de elaboración propia).

En su mayoría, los músicos exiliados escogieron como destino los países de Europa occidental, por esta razón la producción discográfica es más importante y diversa en ese

espacio<sup>12</sup>. Así, en los casos de la República Federal de Alemania, Italia, Francia y España el número de discos editados alcanzó la sesentena (ver Figura 3). En estos últimos países, esta cifra incluso sobrepasó la centena. Sin embargo, la producción discográfica entre ellos no fue de la misma naturaleza.

Debido a las características del mercado discográfico europeo, donde *major companies* estructuraron la distribución de las “músicas del mundo” mediante una red conjunta de disqueras y grandes tiendas (Daffos 1999: 220), la música chilena se organizó en torno a un centro de producción discográfica y diversos espacios de circulación: el primero estuvo constituido por los sellos europeos de alcance internacional, mientras que el segundo por pequeños sellos locales<sup>13</sup>. La distinción entre uno y otro respondía a la naturaleza de la producción fonográfica: el centro de producción estaba asegurado fundamentalmente por registros originales realizados por los músicos exiliados, mientras que los pequeños sellos se ocuparon sobre todo de reeditar y volver a poner en circulación los discos producidos en otros lugares. Si bien este último tipo de álbum puede parecer menos interesante desde el punto de vista artístico, resulta fundamental para explicar la difusión internacional de la canción chilena. En comparación con los álbumes originales, las reediciones fueron mucho más numerosas –336 reediciones contra 176 discos originales–, involucrando un espacio territorial bastante más vasto de 19 países en total.

La diversidad de orientaciones artísticas del exilio fue posible gracias a la interacción dinámica de sellos internacionales, sellos locales, centros culturales y comités de solidaridad. Por ejemplo, discos originalmente editados en un gran sello, como EMI o Le Chant du Monde y que tenían una clara orientación comercial, fueron reeditados por comités de solidaridad, modificando su uso hacia la movilización política.

Esta constatación, respecto de la dinámica implícita en la circulación musical, nos debiera llevar a pensar las categorías “discos originales” y “reediciones” como dos polos, entre los que encontramos una variedad de existencias fonográficas que ponen en duda la aparente claridad de estas mismas categorías. Las estrategias políticas y los fines comerciales detrás de las decisiones de creación y producción apuntan a la necesidad de una mirada de conjunto y comparativa, para entender cómo cada álbum constituye un hito creativo, a la vez que un eslabón de una red mayor de referencias interconectadas entre el contexto particular del exilio chileno y los espacios artísticos de acogida en Europa.

### *Conexiones transfonográficas*

Tomando en cuenta la visión panorámica ya expuesta y habiendo identificado algunas relaciones establecidas entre las grabaciones, proponemos un análisis centrándonos en casos singulares, seleccionados con el fin de comprender aspectos transversales de las estéticas y dinámicas en cuestión. Cuando nos planteamos el desafío de comprender los usos de los

<sup>12</sup> Es importante mencionar, sin embargo, que esta distribución no sigue el mismo patrón que la del exilio chileno en general. Países con gran cantidad de chilenos no necesariamente presentaron una producción fonográfica importante (como fue el caso de Suecia). Al contrario, países con una población chilena reducida (como fue el caso de RFA), publicaron una cantidad significativa de álbumes chilenos.

<sup>13</sup> Entre los sellos internacionales podemos mencionar Le Chant du Monde en Francia, I Dischi dello Zodiaco en Italia y Movieplay en España, todos vinculados al eurocomunismo. Estos tres sellos concentran el 30% de la producción total de discos analizados. En general, los músicos chilenos grabaron allí sus obras originales del exilio, las que circularon por el resto de Europa mediante reediciones o discos compilatorios en sellos locales de Inglaterra (BBC Records), Bulgaria (Balkanton), Hungría (Hungaroton), Suecia (YTF), Holanda (Vrije Muziek) y la República Federal Alemana (Pläne). Estos últimos sellos no tuvieron necesariamente una orientación política (ver Rodríguez 2020).

discos en exilio –en términos de su producción, circulación y recepción– aparece la insoslayable impronta de las relaciones intertextuales o, como diría Serge Lacasse inspirándose en el clásico *Palimpsests* de Gérard Genette (1982), de las relaciones transfonográficas (2010; 2018). Lacasse propone un modelo general para estudiar cómo las grabaciones de músicas populares se conectan unas con otras, distinguiendo ocho tipos principales de transfonografía<sup>14</sup>: *interfonografía* corresponde a relaciones establecidas entre fragmentos de grabaciones; *parafonografía* remite a elementos externos a la grabación sonora que funcionan en la mediación de la misma; *metafonografía* alude a la producción de discursos verbales o sonoros que comentan determinada grabación; *hiperfonografía* nombra prácticas que involucran la transformación de una grabación mediante sus derivaciones; *archifonografía* sirve para comprender relaciones ocurridas en el nivel superior de abstracción, por ejemplo, a nivel de género musical; *polifonografía* alude a agrupamientos de grabaciones en estructuras más grandes, como las compilaciones; *cofonografía* refiere a posibles relaciones de simultaneidad y combinación entre dos grabaciones; finalmente *transficcionalidad* corresponde a relaciones dadas en la ficcionalidad de los mundos representados en las grabaciones. Como se puede observar, estas categorías no son mutuamente excluyentes, sino que enfatizan distintas perspectivas posibles para examinar relaciones dadas entre grabaciones.

Para nuestro estudio, echamos mano de algunos de los tipos conceptualizados por Lacasse, sin buscar un ejercicio exhaustivo de validación del modelo. Más bien, elegimos este marco conceptual pues se hace cargo de las particularidades de la grabación musical, ya no solamente de la obra o canción en abstracto. Hacemos eco, por una parte, de la preocupación creciente por aproximaciones intertextuales en la música popular iberoamericana que, remitiendo a Lacasse, observan vínculos en la grabación musical, no solamente buscando relaciones de parámetros abstractos (los que convencionalmente atañen a la composición musical), sino que también a la *performance* tal cual ella “se fija” en la grabación (García-Peinazo 2019b). Singularmente adherimos al interés expresado por Juliana Guerrero (2019) de comprender las relaciones intertextuales de manera menos restrictiva que la sola identificación de un texto dentro de otro texto, atendiendo a las relaciones *entre* textos y “bancos de imágenes”, incluyendo aquí características de géneros musicales y referencias culturales contextuales más amplias.

Nos interesa además poner en valor el fonograma como objeto de estudio integral. Al sobrepasar la estrecha dimensión del “registro”, nos ocupamos de diversas prácticas inscritas en el disco, interconectando canciones y grabaciones. Sin ánimo de proponer una aplicación exhaustiva de la tipología de Lacasse, lo que nos interesa es precisamente observar algunas funciones expresadas por medio de las prácticas transfonográficas, destacando la participación de músicos *amateurs* y profesionales, la experimentación con tecnología y la actualización de estilos propios.

Antes que nosotros, Natália Ayo Schmiedecke (2014) ha mostrado cómo una indagación comparativa del catálogo completo del sello DICAP, previo al golpe de Estado de 1973, resulta provechosa para distinguir recurrencias temáticas en las canciones y para comprender también las definiciones del compromiso político. Aunque la autora no se sitúa desde un análisis transfonográfico propiamente tal, su investigación constituye un referente importante para la sistematización de las producciones musicales de la NCCh y sus géneros afines y, más importantemente, para la legitimación del disco como fuente de estudio para la historiografía musical<sup>15</sup>. Aquí, más allá de prestar atención a lo que las

<sup>14</sup> Mientras que las cinco primeras provienen de la teoría intertextual de Genette, las tres últimas se agregan a partir de antecedentes conceptuales propios de la musicología.

<sup>15</sup> Más recientemente, se han llevado a cabo indagaciones en otros sellos locales, entre las que destaca, por su cercanía en cuanto a géneros musicales y círculos sociales, la investigación de Jorge Canales (2017) acerca del sello Alerce.



canciones “cuentan”, nos convoca la tarea de entender los diversos roles de la discografía del exilio, en el sonido y fuera de él.

De acuerdo con el concepto de archifonografía propuesto por Lacasse (2018: 16-18), que alude a las relaciones de nivel más abstracto entre grabaciones, este corpus de discos nos permite escudriñar en términos geográficos o nacionales, pero también por género musical, incluyendo la examinación de procesos intergenéricos por medio del estudio de tradiciones, gustos y expectativas. Aquí consideramos que la colección de discos de exilio chileno en Europa se constituye archifonográficamente siguiendo criterios de género musical, territorio y época. Es nuestro interés precisamente dilucidar la naturaleza de las conexiones entre la producción, circulación y recepción de estos álbumes, sus músicas y las referencias culturales de las que participaron. Junto con la producción de álbumes completamente nuevos que reúnen composiciones de exilio, hemos identificado 97 discos compilatorios (ya sea como EPs, LPs y discos dobles) tanto de canciones grabadas previamente como de creaciones nuevas. Mediante la noción de polifonografía es posible comprender algunos de los procesos de selección, la organización de secuencias y la definición de funciones en estas grabaciones singulares agrupadas en objetos fonográficos mayores.

En los siguientes apartados profundizaremos, primero, una mirada parafonográfica que ponga en relieve las redes artísticas que forman parte de la producción discográfica más allá de la música. En particular, examinaremos el establecimiento de colaboraciones con artistas visuales y, en suma, la producción de un universo visual en la discografía del exilio. Luego, abordaremos la dimensión sonora, mediante un análisis interfonográfico y otro hiperfonográfico, entendiendo por el primero la constatación de relaciones de materiales parciales y fragmentarios entre más de un fonograma y, por el segundo, una relación de original y versión entre grabaciones sucesivas.

## PARAFONOGRAFÍAS VISUALES

Según Serge Lacasse, la parafonografía involucra varias expresiones visuales y escritas que acompañan el registro sonoro del fonograma. Estos elementos son tan importantes como el sonido que, con relación a la discografía del exilio, nos permiten apreciar la temprana asociación entre política e imaginario andino, el uso de gestualidades vinculadas a la resistencia y algunas redes artísticas y de colaboración en torno al disco.

### *Imaginario andino*

Una primera dimensión relevante de las imágenes en los discos remite al proceso de politización del imaginario andino en Europa. Si bien para algunas casas discográficas este proceso se había establecido con anterioridad, como fue el caso de *Le Chant du Monde*, luego del golpe la asociación entre los Andes y la izquierda se volvió una práctica extendida de los distintos sellos (Rodríguez 2015). Es el caso de *Cueca de la libertad* de Quilapayún (EMI 1973), que muestra en la portada una fotografía de los músicos del conjunto vestidos con su poncho negro característico y rodeados por una construcción en piedra. Aunque en el disco no aparece la ubicación y el encuadre fotográfico juega con la imprecisión del lugar de emplazamiento, esta imagen es reforzada por la de la contraportada, donde el conjunto aparece portando sus instrumentos –guitarras, charango, cuatro, quena y bombo– con un paisaje de fondo que evoca las construcciones de culturas originarias de los Andes (ver Figura 4). Sin embargo, ambas fotografías fueron tomadas en *Les Arènes de Lutèce*, un anfiteatro galo-romano construido en el siglo I en París. Aunque anecdótico, este hecho refleja el intento por satisfacer cierta expectativa asentada en la música latinoamericana asociada a un exotismo arcaizante, sin relegar por ello la referencia política de la música interpretada por Quilapayún. La recurrencia de estas asociaciones da cuenta de una orientación común

compartida por los productores musicales europeos que, tal como nos recuerda Antoine Hennion, no son actores “pasivos que aplican leyes (musicales, económicas, culturales), ellos producen el mundo que quieren hacer trabajar para sí. Fuerzan, quitan, unen” componentes heterogéneos al objeto artístico (Hennion 1983: 460).



Figura 4. Portada y contraportada del disco *Cueca de la libertad*.

Inmediatamente después del golpe de Estado, y de acuerdo con informaciones provenientes de Chile, se creía que el charango y la quena habían sido prohibidos mediante decreto por la junta militar. Si bien hasta hoy esta disposición legal sigue sin confirmación (Jordán 2009), lo importante es que la noticia circuló profusamente por Europa entre los músicos y algunos medios de comunicación, revistiendo a los instrumentos de un valor extramusical relacionado con la resistencia. Por ejemplo, en el disco *Viva Chile!* (Amiga 1974) de Inti-Illimani se anuncia que “quena y charango fueron prohibidos luego del golpe de Pinochet en 1973”. Esto se replica en la producción de conjuntos surgidos en el exilio, como el caso del Grupo Arenas<sup>16</sup>. En su disco *Indianische Volksmusik aus den Anden und zeitkritische Lieder aus Lateinamerika* (Traber Verlag Bern 1974), se incluye un folleto interior que, por un lado, propone una taxonomía de los instrumentos andinos supuestamente prohibidos (con dibujos y descripciones) y, por el otro, contiene el último poema que Víctor Jara escribiera antes de ser asesinado.

En el caso de *A nuestro pueblo* del grupo Lautaro<sup>17</sup> (Ca de Re 1978), el paralelo entre represión y música se establece mediante la amalgama, en la imagen frontal, de un charango y la bandera de Chile sangrando (ver Figura 5). Por último, otra manifestación

<sup>16</sup> Grupo radicado en Suiza, de corta duración, cuyos integrantes fueron Isaías Huentecura, Germán Salinas y Alberto Pérez. Tras la separación del grupo, Alberto Pérez continuó la actividad artística de forma independiente, participando de numerosos conciertos y actos de solidaridad con Chile en el mismo país.

<sup>17</sup> El grupo Lautaro estaba formado en Holanda por Enrique López, Marta Abatte, Clovis Espinoza y Juan Vásques (*sic*). Se vinculó con las asociaciones y movimientos de solidaridad con Chile tales como *Chile Komitee*, *Chili Bewegung*, *Stichting Salvador Allende* y el *Centrum voor chileense cultuur*, todos en Holanda.

de la politización de lo andino se dio por medio del montaje de elementos visuales y escritos, aunando en un mismo registro imágenes explícitas respecto de la represión corporal, sin olvidar integrar el componente instrumental de las músicas andinas. Es lo que ocurre con el disco *Hören Sie mal, General* [Escucha General] (TVD 1974) de Ulli Simon<sup>18</sup>, en cuya portada se muestra un torso humano enlazado a un alambre de púas; en la contraportada se disponen fotografías de los músicos tocando las flautas prohibidas por la dictadura, igualmente tras una cerca alambrada. No obstante, habría que reconocer que, dependiendo de la orientación de los álbumes, hay casos en que la representación de lo andino permanece nítidamente separada de la simbología de izquierdas, como en *Cantos de pueblos andinos 1 y 2* (I Dischi dello Zodiaco 1975 y 1976, respectivamente).



Figura 5. Portada y contraportada de los discos *A nuestro pueblo* y *Hören Sie mal, General*.

<sup>18</sup> El chileno Ulli Simon nació en Valparaíso y se encontraba radicado en Düsseldorf durante la época de grabación de este disco, en el que participaron también los músicos Jan Myslik y Harald Golbach.

*Gestualidad*

Así como los instrumentos andinos se resignifican en exilio, inscribiéndose en imaginarios exotistas de alcance transnacional, otras referencias visuales presentes en la parafonografía tejen vínculos espaciales y temporales entre un Chile de adentro y de afuera, de antes y de después. Uno de los casos notables fue la continuidad de códigos gráficos del arte visual de carácter militante, que se habían expresado principalmente por medio de las brigadas muralistas (Lemouneau 2015) y otras producciones gráficas oficialistas durante la Unidad Popular (Vico y Osses 2008). Ya por entonces la parafonografía constituía una dimensión sustancial del disco y no solo un complemento informativo de la música grabada. La preocupación era crear un imaginario asociado al movimiento popular, marginando la simple fotografía del cantante o grupo en la carátula de los discos comerciales. De acuerdo con Antonio Larrea, cuyos diseños protagonizaron la visualidad de DICAP, “los discos tienen una carátula que es algo más que una simple foto. Es que el envoltorio tiene que ser consecuente con el contenido. El disco tiene que cumplir una misión audiovisual con una intención obvia” (León 1971: 20).

En exilio, observamos una continuidad en la orientación visual de los discos chilenos, aun cuando se reactualiza una iconografía y gestualidad asociadas al muralismo, particularmente durante los primeros años. La utilización que diversos artistas visuales dieron a esta práctica no se inauguró por cierto durante el período del exilio. Como explica Carolina Olmedo (2012: 308), ya durante la Unidad Popular numerosos artistas consolidados como Roberto Matta, Francisco Brugnoli, José Balmes, Gracia Barrios y el propio Guillermo Núñez habían sido integrados a proyectos específicos del brigadismo muralista. Sin embargo, su vinculación con la escena musical resultó particularmente original y fructífera durante el exilio: el muralismo no solo imprimió al disco una identidad visual de referencia política, cultural y regional, sino que interactuó directamente con los espectáculos en vivo. Así es como, en diversas ocasiones, miembros de la Brigada Ramona Parra (BRP) y de la Brigada Pablo Neruda (iniciada en Europa con la participación de artistas exiliados, como los ya mencionados Balmes, Barrios y Núñez) pintaron enormes murales, mientras conjuntos como Inti-Illimani (en su presentación en *Arena di Verona* en 1975) y Quilapayún (en el programa de la TV francesa *Aujourd'hui magazine*, en 1977) realizaban sus presentaciones en vivo. De esta manera, la pintura callejera se desplazó a nuevos espacios en el exilio, mediante la escucha, del coleccionismo y del intercambio discográfico. De esta forma, una parte del imaginario visual de la Unidad Popular en proceso de obliteración pervivió en el álbum. Si los murales chilenos se pensaban como “una especie de pasquines inmóviles” (Rodríguez Plaza 2001: 172), por medio del disco adquirieron vuelo y recuperaron la circulación.

Entendiendo junto con Lacasse que diversas proximidades operan en las relaciones parafonográficas, podemos distinguir una relación intramodal entre el disco y su carátula, y una relación extramodal con el material visual que excede al disco, como afiches y pinturas callejeras<sup>19</sup>. En este sentido, las referencias al muralismo operaron por relaciones intermodales, entre la imagen más próxima (de la propia carátula) y otra más lejana. Así

<sup>19</sup> Las relaciones intermodales corresponden a los elementos que forman parte de la materialidad que da cuerpo al objeto fonográfico, como la carátula y el librito; mientras que las extramodales remiten a elementos que dialogan con el fonograma pero que existen fuera de él, como el material publicitario y la parafernalia musical.

se ejemplifica en discos como *Adelante!* (Pathé Marconi 1975), cuya imagen del caballo fue realizada por la BRP y *Chile* (Polskie Nagrania Muza 1977), que incluyó una creación de la Brigada Pablo Neruda, formada en Europa por pintores exiliados como José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez, José García Ramos y José Martínez (ver Figura 6).



Figura 6. Portada de los discos *Adelante!* y *Chile*.

Aun en su conexión con la Unidad Popular, además de la referencia muralista, la discografía del exilio dio continuidad a varios símbolos asociados a la gestualidad corporal, como el grito y el puño alzado (ver Figura 7). Es lo que encontramos en *Cri du Chili* (Le Chant du Monde 1973) de Aparcoa, diseñado por la BRP, y las múltiples ediciones de *El pueblo unido jamás será vencido* (Pläne 1974) de Quilapayún, cuyo diseño pertenece al pintor José Balmes. Como ejemplos adicionales a la incorporación visual del grito en el repertorio musical del exilio, podemos mencionar la portada diseñada por José Balmes para *Canto General* (Amiga 1977) y *Valparaíso 70* (Musiknätet Waxholm AB 1975) del cantautor Francisco Roca en compañía del grupo Narren, aunque en este último caso la imagen dialoga con estéticas soviéticas o incluso brechtianas que se distancian de la tendencia observada.

Como ocurre con la resignificación de canciones emblemáticas de la NCCh (Jordán 2013), a nivel iconográfico se dotó de nuevo sentido a los gestos de la protesta, que ya habían figurado en la discografía previa, pero que en exilio adquirieron connotaciones trágicas de lucha. Observando las relaciones gráficas antes de la Unidad Popular, Mauricio Vico y Mario Osses han mostrado cómo precisamente el grito retratado en el álbum *Por Viet-Nam* (DICAP 1968) de Quilapayún privilegia “la predisposición psicológica del combate y [sitúa] en un segundo plano la postura de la acción” (Vico y Osses 2008: 27), a diferencia de la misma imagen utilizada en la misma época como afiche. En Europa, después del golpe, el grito en las carátulas se acerca a dicha función del afiche, representando la acción posible desde el exilio. Este gesto, tal como lamenta Fernando Alegría en la carta con la que se inicia nuestro artículo, arriesgaba convertirse en un acto vacío, ya que la potencia del grito representado no rebasaba la impotencia de su efecto.

Más allá del simbolismo, creemos que el carácter activo del grito y de la expresión vocal revisten un interés mayor en la producción cultural de exilio, por cuanto se conecta con el cuestionamiento de la música en la resistencia política. La centralidad del grito constituye efectivamente un núcleo recurrente en la creación musical del exilio, y su teorización permite pensar en las transformaciones vocales que ocurren con el destierro (Jordán 2014a). En ese sentido, las imágenes de bocas abiertas y expresivas, simulando un alarido desgarrador, bien pueden retratar la autopercepción de los músicos como agentes, incluso portavoces, encargados políticamente de la denuncia y circulación de historias alternativas.



Figura 7. Portada de los discos *Cri du Chili*, *Canto General* y *Valparaíso 70*.

Ante la necesidad de representar lo político del accionar musical, el puño alzado se reviste, por su parte, de una imagen combativa mediante simples estrategias de analogía empalmando con la estereotípica guitarra-fusil, así como observamos (ver Figura 8) en



portadas de discos como *Chile venceremos* (UP 1977) del Conjunto Vientos del Pueblo<sup>20</sup>, *Chile presente* (Expression spontanée 1974) y, alejándose de la estética muralista, *Dit is Tiempo Nuevo* (Vrije Muziek 1976) del Grupo Tiempo Nuevo.



Figura 8. Portada de los discos *Chile venceremos*, *Chile presente* y *Dit is Tiempo Nuevo*.

#### Redes artísticas

La noción de parafonografía permite, asimismo, poner de relieve las participaciones y prácticas artísticas (artes visuales, fotografía y escritura) que confluyeron en la elaboración y circulación del disco. Es decir, por medio del objeto podemos comprender no solo las redes artísticas de los exiliados chilenos, sino también la inserción en redes culturales y políticas más amplias, transformándolo en un dispositivo representativo de los espacios de conexión en los que se involucró la diáspora. Esta aproximación nos acerca al concepto de “mundos del arte”, que el sociólogo Howard Becker (1982) elaboró en relación con la red de vínculos cooperativos entre numerosos participantes. Esta visión realza el carácter colectivo del corpus discográfico.

Así, varios pintores chilenos que sufrieron el exilio a partir de 1973 incluyeron sus creaciones en discos (ver Figura 9). Por ejemplo: José Balmes en *La Marche et le drapeau* (Pathé Marconi 1977) de Quilapayún y *Canto General* (Movieplay 1978) de Aparcoa; Gracia Barrios en *La Nueva Canción Chilena* (I Dischi dello Zodiaco 1974) de Inti-Illimani, en *Patria* (Pathé Marconi 1976) de Quilapayún y en *Venceremos* (Movieplay 1978) de Sergio Ortega; Jorge Salas en *Canto para una semilla* (Vedette Records 1978 y EMI 1979), *Canción para matar una culebra* (EMI 1979 y Pläne 1980) y *Canto de pueblos andinos 2* (I Dischi dello Zodiaco 1976) todos de Inti-Illimani, al igual que en la edición de *Canto por travesura* (Movieplay 1978 y L'escargot 1979) de Víctor Jara; y Humberto Loredó en *Chant d'exil et de lutte* (Le Chant du Monde 1975) de Sergio Ortega, en *Vers la liberté* (Le Chant du Monde 1976) de Inti-Illimani y en *Terre chilienne* (Le Chant du Monde 1976) de Trabunche.

<sup>20</sup> Desafortunadamente, no tenemos mayores informaciones acerca de la composición del grupo ni sus actividades artísticas.



Figura 9. Portada de los discos *La Marche et le drapeau*, *Venceremos*, *Canto per un seme* y *Chant d'exil et de lutte*.

Igualmente, los trazos de estas redes de cooperación se ven en las fotografías de los músicos, letras de canciones en el idioma de edición y reseñas musicales. El caso de *Alentours* (Pathé Marconi 1980) de Quilapayún es paradigmático, ya que no solo contó con la participación del pintor chileno Nemesio Antúnez, sino que incluyó también retratos fotográficos de los músicos realizados por Sibylle Bergemann, textos de las canciones en francés traducidos por Gérard Clery y una reseña informativa de Jacques Erwan (ver Figura 10).

Cada uno de ellos representó un nodo particular de relaciones, en las que Quilapayún se vio igualmente conectado: Sibylle Bergemann fue una fotógrafa de la RDA, asidua participante de los festivales de la canción política de Berlín; Gérard Clery fue un poeta y crítico francés, especializado en traducir los textos de la NCCh y Jacques Erwan fue un periodista que trabajó para el diario *Libération*, para emisiones de France Musique y la revista *Paroles et Musique*. En su reseña dentro del disco, este último menciona: “[Los Quilapayún] por todos los lugares que se presentan suscitan un ímpetu de solidaridad, obteniendo a menudo la



colaboración fraternal de artistas renombrados”<sup>21</sup>. Si bien este ejemplo hace referencia a la convergencia de distintos mundos artísticos, también es cierto que estas redes muestran la inserción de los músicos exiliados en una nueva comunidad cultural.



Figura 10. Portada y contraportada de *Alentours*.

El asentamiento de los chilenos en Europa y los cambios que exigía la inserción comercial de sus músicas generaron un desplazamiento de la función política y sus imágenes asociadas. Conjuntos como Quilapayún comenzaron a renovar su trabajo musical a partir del cuestionamiento de las formas creativas que, en palabras de Eduardo Carrasco, “enclaustraban [el disco] en una concepción estrecha de lo político”<sup>22</sup>. Este diagnóstico coincidió, por un lado, con la renuncia de estos músicos al Partido Comunista a inicios de los ochenta y, por otro, con la estrecha amistad que mantuvieron con el pintor chileno surrealista Roberto Matta, con quien desarrollaron una nueva propuesta visual para los discos.

Fue el caso de la reedición de la cantata *Santa María de Iquique* en Francia (Pathé Marconi 1978), que, a diferencia de las once reediciones anteriores que tuvo entre Chile y Europa, contó con la ayuda de Julio Cortázar para la modificación de los textos y la de Roberto Matta para el nuevo diseño de la portada, el que alude al “tema de la violencia histórica en América Latina” (Carrasco 1988: 311). Fue justamente esta cercanía con Roberto Matta lo que les permitió relacionarse con un nuevo circuito de pintores, entre ellos el colectivo *Magie-image* en Francia, formado en 1982, cuyos miembros trabajaban en “el tema de la redención de las raíces sudamericanas” mediante el surrealismo (ver Figura 11). Entre ellos, Mario Murúa cooperó en la realización de *Darle al otoño un golpe de ventana* (Pathé Marconi 1980) y *Libertad* (Movieplay 1981), mientras que los mexicanos Luis Zárate y Saúl Kaminer realizaron la portada de *La Révolution et les étoiles* (Pathé Marconi 1983).

<sup>21</sup> Sigue la reseña: “Así, los narradores de la Cantata Santa María de Iquique, no son otros que Gian Maria Volonte en Roma y Jane Fonda en Los Ángeles. En París, es con Mikis Theodorakis que ellos comparten escenario en un concierto memorable”.

<sup>22</sup> “Eduardo Carrasco a Luis Advis”. 28/03/1984, f. 1. AMPUC.



Figura 11. Portada de los discos *Santa María de Iquique*, *Libertad* y *La Révolution et les étoiles*

## RELACIONES FONOGRAFICAS

La constatación de las redes de cooperación se condice con la diversidad de relaciones transfonográficas en su dimensión sonora. Aquí, destacaremos la potencia de prácticas interfonográficas, así como la recurrencia y diversidad de procedimientos hiperfonográficos. Recordemos que la interfonografía refiere a prácticas que producen relaciones entre fragmentos de las grabaciones, mientras que la hiperfonografía alude a las derivaciones entre una grabación original y una o más versiones. Aunque nos concentramos en el análisis sonoro, los casos abordados abren de todos modos preguntas estéticas que ameritan una escucha atenta a los diferentes propósitos de las prácticas creativas y receptoras en juego<sup>23</sup>.

### *Interfonografías*

La muerte de Víctor Jara fue una temática transversal en la difusión de la situación chilena tras el golpe. Numerosas fueron las representaciones culturales creadas desde el cine, la animación, el teatro y el afichismo para reconstruir un evento sin imágenes y que hasta ese momento descansaba en un relato incierto (Campos y Rodríguez 2016, 2022). Los discos chilenos del exilio también hicieron eco de ello, como comentamos respecto del Grupo Arenas. Más interesante aún resulta encontrar al menos tres canciones construidas a partir del último poema de Víctor Jara, escrito en el Estadio Chile durante su cautiverio. Se trata de “Ay, canto que mal me sales”, compuesta por Isabel Parra para *Isabel Parra de Chile* (Le Chant du Monde 1976), “Estadio Chile”, compuesta por Payo Grondona y grabada por Tiempo Nuevo en *Dit is Tiempo Nuevo* (Vrije Muzik 1976) y “Lamento de espanto”, compuesta por Carlos Morales e interpretada por el grupo Trabunche<sup>24</sup> en *Terre chilienne* (Le Chant du Monde 1976). Lo notable de la relación interfonográfica entre ellas, publicadas el mismo año, es que mientras deja rastros del fervor en torno a Víctor Jara, permite asimismo vislumbrar distintas interpretaciones de sus últimas palabras mediante estéticas disímiles.

<sup>23</sup> La mayoría de las canciones analizadas pueden ser escuchadas en la siguiente dirección: <https://soundcloud.com/mas-que-gritos-y-susurros/sets/transfonografias-del-exilio-chileno-en-europa/s-INoVcLCw9fC> [acceso: 30 de mayo de 2022]. La canción “Simón Bolívar” (1973), puede ser escuchada aquí: <https://open.spotify.com/track/0RQfwchQ0kVerstzpCGZdt?si=db86c39268aa4d9f>. [acceso: 30 de mayo de 2022].

<sup>24</sup> Conjunto conformado en París por Carlos Morales, Pablo Armijo, Julio Salas, Hernán Saavedra y Ramón Pavez, jóvenes chilenos vinculados a las Juventudes Comunistas de Chile.

La primera versión recrea el ambiente íntimo eclesial, remitiendo al contexto de un velorio, mediante un uso exagerado del *reverb* sobre un canto a *capella*. La sensación de eco permite imaginar la desolación dentro del estadio, una soledad figurativa, pues la letra narra paradójicamente que son miles los encerrados en el recinto. Isabel Parra nos asombra por el recurso a la tecnología, aunque, como han mostrado Gerardo Figueroa y Javier Osorio (2018), las exploraciones técnicas de la grabación no habían estado ausentes de la estética novocancionera. Lo que ocurre aquí es que se exhibe de manera deliberada el uso estético del estudio, añadiendo *reverb* sobre una melodía melismática cantada *ad libitum* (enfazando tal vez una sensación de aturdimiento), pero cortando abruptamente cualquier reverberación entre frases. Las intercalaciones con silencios rotundos contribuyen a remarcar la emoción contenida por la desaparición de Víctor Jara. Como nos recuerda David Le Breton, el silencio se transforma en presencia ausente: “El silencio de un cadáver llena repentinamente el mundo” (Le Breton 2015: 263). La nitidez del texto se pierde entre un pronunciado vibrato y un efecto similar al *flanger*, que distorsiona la percepción de la altura (2:15-2:21). Ese carácter intimista suena arrullador en la voz de una de las pocas solistas de la NCCh y no debiera extrañarnos una connotación maternal en este canto de pérdida, que remite tal vez involuntariamente a la emblemática lucha de viudas, madres y abuelas de detenidos desaparecidos. Pero tal vez lo más significativo sea que no se trata de cualquier voz, sino que lleva la investidura de Isabel Parra, esta vez enunciada desde la distancia irremediable del exilio que se expresa en los ecos de su solitaria entonación.

Muy distinta es la versión de Tiempo Nuevo, donde la voz de Payo Grondona no logra escapar de su típico carácter cómico (Jordán 2014b), mientras que su arreglo de guitarra –modal y arpegiado– hace un guiño al Víctor Jara de “El cigarrito” y “Lo único que tengo”, canciones cotidianas, frescas, sencillas. Estos rasgos permiten acceder a una canción que simultáneamente recrea los toquíos de la guitarra de un Chile campesino y se enlaza con la impronta narrativa de la canción protesta (Valdebenito 2014). El intérprete vocaliza sin mostrarse sobreafectado, enfatizando el contenido de lo que cuenta mediante una pronunciación exagerada, por ejemplo, durante los versos “la sangre golpea fuerte, más que bombas y metrallas, así golpeará nuestro puño nuevamente” (2:21-2:48), que reemplazan la mención a Salvador Allende que sí se encuentra en el texto original de Jara (que dice “La sangre del compañero presidente golpea más fuerte que bombas y metrallas. Así golpeará nuestro puño nuevamente”). Aquí, la omisión es expresivamente completada por la elocuencia, de manera que, aunque la aparente desafectación de la voz en gran parte de la canción no alcance a encarnar la envergadura de la tragedia, una escucha atenta a las constricciones del contexto dictatorial puede conducir a apreciar en la voz del cantor preocupación, urgencia y rabia.

La tercera canción elaborada sobre el poema, grabada por el conjunto Trabunche, recurre a una estética melodramática próxima al estilo de Quilapayún, en la que el uso cromático de coros se inspira en principios armónicos que igualan la tensión tonal con la tensión narrativa. Además del efecto estereotípico, la referencia al sonido quilapayunesco funciona como homenaje y señal de parentesco, un modo de hacerse parte de la red de músicos desterrados, especialmente de aquellos que participan de la escena musical francesa. Dicho gesto de pertenencia se confirma en la dramatización en francés que el actor Aristide Demonico realiza a partir del texto de Víctor Jara. Esto se vuelve relevante si notamos que los músicos de Trabunche no gozaban del reconocimiento internacional que detentaban los otros músicos analizadas.

Si escuchamos estas tres versiones en virtud de lo que comparten interfonográficamente –la letra– para atender a sus diferencias sonoras, lo que encontramos también son modos diversos de hacerse cargo de la muerte de Víctor Jara, estrategias para gestionar el afecto y maneras de construir, a partir de este hito oscuro, un lugar en el relato de exilio.

Este ejemplo no agota las posibilidades del análisis interfonográfico. Aun atendiendo a las letras, Bernard Bessière (1980: 145-281) ha mostrado la presencia de tópicos de exilio en las canciones de la NCCh. También se podrían examinar gestos musicales vinculados a citas de melodías, alusiones artísticas (como nombrar un cantautor en una canción) o bien relaciones de proximidad estilística. Por último, es posible indagar también en el léxico con el que se titulan los discos del exilio, donde se repiten los términos: Chile, canto, pueblo, resistencia y venceremos.

### *Hiperfonografías: autoversiones y arreglos*

Entre las distintas modalidades de la hiperfonografía, destaca en nuestro corpus la autoversión. Al respecto, podemos mencionar el caso de Inti-Ilumani, grupo que regrabó algunas de sus canciones en Europa. Como explicó Horacio Durán: “durante los primeros años en el exterior tendimos a cerrar filas en torno a nosotros mismos, a rescatar nuestra propia obra” (Cifuentes 1989: 157). Esto es particularmente evidente en el álbum *Viva Chile!*, grabado apenas tres días antes del golpe en los estudios de sellos Vedette Records de Armando Sciacia en Milán. El objetivo inicial de regrabar una selección de canciones para promover una mayor difusión del conjunto en Europa fue abandonado tras los eventos de Chile. El disco se transformó en un testimonio sonoro del país en proceso de obliteración. Ahora bien, volver a grabar las obras propias tuvo un efecto positivo respecto de la calidad del sonido, ya que los estudios europeos contaban con tecnologías más modernas que aquellas a las que accedía, por ejemplo, DICAP en Chile. Horacio Salinas recordaba esta situación:

“nos dimos cuenta de inmediato de las diferencias técnicas, de la calidad del sonido y agregaría –de la maestría del ingeniero de sonido, escuchando el disco. Podíamos controlar mejor cada instrumento y separar las pistas del canto” (Salinas 2013: 89).

Con la incorporación de estos procedimientos, este disco podría considerarse pionero incluso en la escena folk italiana (Gavagnin 2020: 94-95).

Comparando los espectrogramas de la canción “Simón Bolívar” en su versión chilena (DICAP 1969) e italiana (Albatros 1973), notamos rápidamente en esta última la intención de “limpiar” el sonido general de la canción, como también la utilización de pistas para cada tipo de instrumento y el uso de canales diferenciados para las partes musicales: el cuatro venezolano suena en canal derecho y la guitarra en el izquierdo. Lo mismo ocurre con el tratamiento de las melodías cantadas: la enunciación (“Simón Bolívar, Simón”, etc.) resuena en el canal izquierdo (0:36), mientras que la respuesta (“caraqueño americano”, etc.) resuena en el derecho (0:42), y ambas se unen en el coro (0:58). El paso de una versión monofónica a una *performance* que se concibe desde las posibilidades del estéreo abre la pregunta estética acerca de la espacialización de la autoversión, mediante la concepción de lo que se conoce analíticamente como *soundbox*, referido al espacio sonoro imaginario que se construye mediante mezcla y masterización (Moore 2012). Otro cambio notorio, a nivel de la *performance*, es la modificación del tempo en la versión italiana, que al ralentizar provoca una pista sonora de mayor duración.

Ciertamente, los estudios de grabación y los ingenieros de sonido europeos influyeron enormemente en la renovación de la sonoridad del canto político chileno. Si bien es probable que esta práctica de volver a grabar canciones no conllevara necesariamente una conciencia acerca de los procesos de reelaboración (a pesar de la incorporación de tecnologías de estudio), la generación de registros de los mismos arreglos originales produce nuevas versiones, como vimos en el caso de la *lateralización* (en el eje izquierda-derecha) de las partes en “Simón Bolívar”. En términos de la transfonografía de Lacasse, aunque se

mantengan las características alosónicas (esto es, primeramente, la melodía, la armonía, el ritmo, pero también aquí el *voicing*, la textura, la instrumentación, etc.), inevitablemente se producen nuevos objetos autosónicos: una nueva grabación da lugar a un objeto único, a pesar de que al escucharse pueda ser percibido como un equivalente al original.

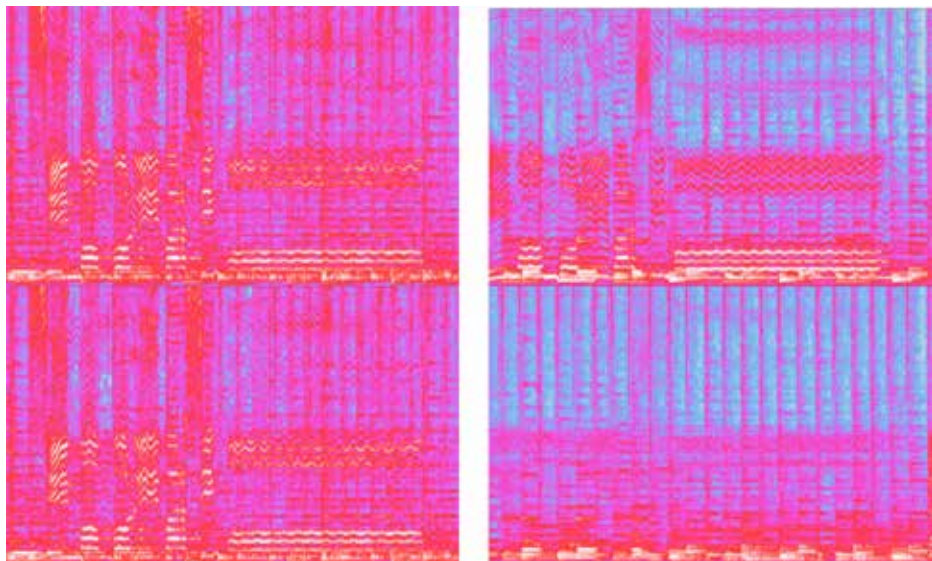


Figura 12. Espectrogramas de la canción “Simón Bolívar” de Inti-Illimani: edición en Chile a la izquierda; edición en Italia a la derecha.

Estas consideraciones de orden estético son útiles para sopesar las dinámicas de recepción pues, como se ha documentado previamente, los auditores chilenos en exilio tendieron a reclamar la reproducción en vivo de las mismas versiones que ya conocían a partir de las grabaciones más tempranas, lo que provocó tensiones entre las expectativas creativas y las apreciativas (Jordán 2013). Lo mismo se observa durante el retorno de la NCCh, hacia el fin de la dictadura (Rodríguez 2019). Podríamos preguntarnos si el gesto de volver a performar “a la pata” (replicando literalmente el arreglo original) corresponde a un gesto vinculado con la necesidad inicial en exilio de apegarse a sonidos reconocibles. Al mismo tiempo, la disponibilidad de nuevos recursos de grabación y edición aseguró la innovación en términos del resultado sonoro, estableciendo un interesante escenario de negociaciones.

Otra variante de autoversión involucra la elaboración de un nuevo arreglo, a menudo vinculado con las transformaciones de estilo observables en el exilio tardío. Varias obras de largo aliento, además de modificaciones musicales, fueron traducidas al idioma de los respectivos países de edición, contando con redes artísticas locales. Contamos entre ellas las versiones francesa e italiana del *Canto para una semilla* de Inti-Illimani en voz de la cantante Francesca Solleville (Dom 1985) y la actriz Edmonda Aldini (Vedette Records 1978) y la alemana del *Canto General* de Aparcoa relatada por la actriz Gisela May (Amiga 1977). El caso más llamativo es *Santa María de Iquique* (Pathé Marconi 1978), tanto por el carácter de los cambios realizados como por los problemas personales que esto ocasionó entre el compositor Luis Advis y Quilapayún. El álbum completo puede ser visto como una

reactualización de la imagen del conjunto y como un nuevo posicionamiento artístico en Europa: la portada original, que contenía imágenes históricas de la salitrera, es reemplazada por una pintura surrealista de Roberto Matta que, como vimos, representa las culturas precolombinas. Además, el disco de 1978 no contiene en el título la palabra “Cantata”. Finalmente, los arreglos musicales realizados buscaban ajustar la vieja obra a las expectativas de escucha de los auditores europeos.

Quien no tardó en notar esta situación fue Luis Advis. En una carta privada dirigida al director de Quilapayún, él expone su desaprobación por esta nueva versión (que no contó con su consentimiento): “recibí el disco de Barrault. Quedé bastante descontento. En primer lugar, la alteración del rasgueo del Pregón. El Pregón es anuncio, tensión de propuesta; la pulsación negra-corchea del 6/8 es fundamental. Cambiar el rasgueo es hacer concesiones populacheras, efectistas”<sup>25</sup>. En particular, el compositor apuntaba a dos modificaciones mayores, que ocurren al inicio de la obra (ver Figura 14): la aparición de un rasgueo de charango y de un arpeggio de guitarra (compases 11-25), que no figuraban en la partitura original de 1970 (ver Figura 13).

The image shows a musical score for three instruments: Voice (Voz), Guitarra, and Cello. The score is divided into two systems, measures 10-14 and 15-18. The tempo is marked as quarter note = 45. The key signature has one flat (B-flat). The guitar part features a complex rhythmic pattern with chords and single notes. The cello part has a simple rhythmic accompaniment.

Figura 13. *Cantata Santa María de Iquique* 1970, cc. 10-18.

<sup>25</sup> “Luis Advis a Eduardo Carrasco”, 31/03/1983, f. 3. AMPUC.

The image shows a musical score for the piece "Santa María de Iquique" from 1978, covering measures 10 to 17. The score is arranged for a vocal line and four instrumental parts: Cello, two Guitars, and Charango. The tempo is indicated as quarter note = 52. The key signature is one flat (B-flat). The vocal line begins at measure 10 with a melodic phrase. The Cello part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The two Guitars play a complex, arpeggiated accompaniment. The Charango part features a steady, rhythmic accompaniment with a mix of chords and single notes.

Figura 14. *Santa María de Iquique*, 1978, cc. 10-17.

Esta suerte de “charanguero”, en la versión de 1978, restaba harto a la “sequedad” del sonido que Advis intentaba buscar con su “Pregón”, ajustándose más bien al *sonido folclorizante* de los conjuntos latinoamericanos en Francia (especialmente hacia los años ochenta). Por lo demás, estas modificaciones se alejaban de la manera habitual de interpretar la misma obra en vivo. En este sentido, Advis insiste: “Tampoco me gustó esa especie de arpeggio de ‘El sol en el desierto grande’. Parece una delicada arpa ¿Qué tiene que ver con el desierto? Imagino una bailarina con tutú, en medio de los pampinos y las quenas. Uds. no usan tutús. La Cantata tampoco. Saquen a la Pavlova”<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> “Luis Advis a Eduardo Carrasco”, 31/03/1983, f. 3. AMPUC.

Advis no se mostraba preocupado por lo que esto podía significar para la recaudación de sus derechos de autor (que recibía muy ocasionalmente), sino que se encontraba ofuscado por las implicancias artísticas, ya que para él la autoversión de Quilapayún constituía una ofensa contra su autoridad como compositor. Como le escribiera a Eduardo Carrasco: “¿Qué intervención le cupo a Cortázar en este asunto? ¿Acaso él alteró la obra? ¿Le gustaría que le ‘interviniera’ la obra literaria que él produce?”<sup>27</sup>.

Las preocupaciones de Advis sacan a la luz algunas de las tensiones más evidentes entre los paradigmas autorales de la música escrita y la música popular: ¿A quién le pertenece la *Cantata Santa María*?, ¿qué perjuicio moral produce la transformación de la composición mediante el arreglo? Desde el campo de la música escrita, suele atribuirse al arreglador un rol de intermediario que se supedita a la autoridad que históricamente se ha concedido al compositor. En el mundo de la música popular la jerarquía de quien arregla es diferente, pues la distribución de la autoridad depende de los géneros musicales. Así, por ejemplo, el mismo Theodor W. Adorno, en sus conocidos escritos contra el jazz y la música popular, reconocía en el arreglista al único músico competente dentro del mundo de la producción de masas, destacando su oficio y arrogándole capacidades similares a las que en el mundo de la música docta detentaba el compositor, a pesar de su complicidad en el engaño de las masas (Adorno 1962). Aunque nos posicionamos lejos de estos juicios de valor, lo que nos interesa es recalibrar el papel del arreglo dentro del desarrollo de la NCCh, entendiéndolo como un dispositivo crucial para la circulación musical de sus repertorios y valorando su legítima dimensión creativa. Como ya ha mostrado Elieen Karmy acerca de la recepción de esta obra, las relaciones intertextuales son fundamentales para su circulación y significados. Aunque la autora utiliza el concepto de *transcripción creativa* (2014: 57) para referirse a arreglos alejados de la canción original (generalmente en otros estilos musicales), consideramos que este concepto resulta apropiado para hablar de la historia que el propio Quilapayún inscribió en la obra para sus autoversiones. En este sentido, este caso obliga a examinar críticamente la colaboración entre músicos doctos y populares (Peña 2014) mediante lo que Silvia Herrera (2018) ha llamado una transvanguardia y reconocer allí algunas de las tensiones producidas por el roce de diferentes paradigmas de creación.

En el contexto específico de la versión francesa de la cantata, conviene preguntar también: ¿hasta qué punto el contexto de exilio, debido a la distancia y la expectativa de hacer circular y de alcanzar nuevas audiencias, propicia estos desencuentros? Es claro que la necesidad de traducir las palabras de la obra o el interés de adaptar el estilo a oídos extranjeros no son atenuantes para el reclamo autoral expresado por Advis. No obstante, nos parece relevante subrayar que, más que una simple rencilla de reconocimiento, están aquí en juego prácticas culturales complejas, que involucran redes de participantes e instituciones, agendas políticas, dinámicas comerciales y procesos de encuentro intercultural.

### *Hiperfonografías: homenajes y versiones*

Ahondemos en la noción de arreglo para revisar, por último, hiperfonografías en las que se rinde homenaje y se actualizan antiguas canciones, mediante nuevas versiones. Según Diego Madoery (2000), el arreglo consiste en la reelaboración de un material de base que corresponde convencionalmente a un tema reconocible en términos melódico-armónicos, respecto del cual se producen diversos acercamientos interpretativos. Por su parte, el musicólogo Peter Szendy (2001) explica que la práctica de “arreglar” obras musicales conlleva –y de alguna manera cristaliza– lo que podríamos llamar “modos de escucha”. En pocas

<sup>27</sup> “Luis Advis a Eduardo Carrasco”, 31/03/1983, f. 3. AMPUC.



palabras, Szendy argumenta que las decisiones musicales se fundan en preconcepciones acerca de cuáles son los aspectos fundamentales de la obra en cuestión, aquellos que la hacen ser lo que es, y, al mismo tiempo, implican ideas acerca de cómo debe realizarse la escucha para poder acceder a la “verdad de la obra”. De manera que abordar los arreglos realizados durante el exilio nos permite, por un lado, integrar en el análisis las condiciones políticas contingentes (que determinan algunos trazos del mismo), y por el otro acercarse a las concepciones de la música popular que acarrearán y difunden los músicos y los auditores. El intersticio generado por el des/encuentro entre auditores y músicos, es precisamente lo que Lacasse (2010) conceptualiza como el *horizonte de expectativas* de la dimensión archifonográfica. Esto quiere decir que los arreglos dan cuenta al mismo tiempo de una singularización de la escucha (plasmada en la nueva canción) y de los vínculos establecidos entre los diversos actores del espacio en que estos se producen y circulan. Las diferencias entre las versiones ubican a los músicos que las crean en posiciones específicas dentro del exilio, señalando sus adscripciones políticas y sus grados de interacción en el mundo artístico que los cobijó.

“Arriba en la cordillera”, de Patricio Manns, fue una de las canciones más conocidas del cancionero *neofolklorico* grabadas en exilio. Su versión original, referente para las dos versiones del exilio que analizamos aquí, tiene un motivo ejecutado por el conjunto Voces Andinas que se ha vuelto un gesto característico de la pieza y que conectaba, a su vez, con las estéticas vocales de la canción folclórica argentina mediante el recurso “bombombom bom” (*la3-do4-re4-la4*). El Grupo Iquique, conformado por exiliados radicados en España<sup>28</sup>, grabó en 1977 un arreglo de “Arriba en la cordillera”, donde este motivo característico es traspasado a las cuerdas mediante una progresión similar en los bajos, el uso de *slides* en el tiple y un adorno de segunda menor en la nota final en la guitarra (0:00-0:27). Todo esto se acompaña con un arpeggio que se ejecuta según un orden convencional: pulsando el bajo y luego pulsando de la tercera a la primera cuerda y viceversa (ver Figura 15). El sonido brillante resalta la materialidad del nylon.

The musical score for "Arriba en la cordillera" is presented in two staves. The top staff is for Tiple, and the bottom staff is for Guit. acústica. The tempo is marked as 81. The key signature has one flat (B-flat). The Tiple part begins with a rest, followed by a melodic line that includes a slide on the final note. The guitar part features a rhythmic arpeggio pattern with chords Dm, D(add9), and Dm/C.

Figura 15. “Arriba en la cordillera” de Grupo Iquique, cc. 1-5.

Mientras que la forma de tocar guitarra ubica esta versión en el campo del amateurismo, los *slides* evocando el sonido *blues* y la presencia de un silbido tipo *western* (0:27-0:37) dotan de novedad a un arreglo que de otra manera sería difícil singularizar (ver Figura 16). Característicos del imaginario norteamericano, estos sonidos remiten, creemos, a la

<sup>28</sup> El disco que contiene esta versión fue producido por el músico español Gonzalo Reig (Calchakis), y tuvo una reimpresión en Venezuela un año después, del sello Tower Tapes And Records. Sin embargo, no tenemos mayores antecedentes acerca de la conformación de este conjunto musical ni de sus actividades musicales.

imaginación melancólica del desierto y las llanuras, paisajes análogos y solitarios mediante los que se materializa una versión internacional de la montaña-cordillera. Se trataba de recursos presentes en la canción folclórica latinoamericana difundida en Europa que, probablemente, fueron introducidos por el productor musical del disco, Gonzalo Reig, músico integrante de los Calchakis entre 1965 y 1973. Todos estos elementos evidencian elecciones respecto del espacio de difusión y comercialización del disco.

11  $\text{♩} = 85$

Silbido

Tiple

Guit. ac.

17

Silbido

Tiple

Guit. ac.

Figura 16. “Arriba en la cordillera” de Grupo Iquique, cc. 11-18.

En cuanto al canto, llama la atención el protagonismo de una voz de mujer en registro grave, que se caracteriza por un timbre oscuro, por una emisión aireada intermitente –gesticulando la emoción– y por la recurrencia del quiebre vocal. La paleta de recursos nos remite a referentes ajenos a la canción chilena: deambulando entre la voz quejumbrosa de Amparo Ochoa mediante el uso de pasajes en voz de cabeza, con un vibrato dramático y *rallentando* en finales (Bioletto-Bueno 2020) y una serie de voces rioplatenses a las que se alude directamente por el acento de la vocalista (cuyo nombre desconocemos). La novedad de esta versión se centra así en la interpretación vocal. Esta explora el límite con la voz hablada, dejando caer algunos finales de frase con un *glissando* descendente que se consigue abandonando la entonación para acercarse al habla, por ejemplo, al decir “le preguntaron a *golpes*” (2:07) y alternando modos de fonación para destacar los melismas, los matices de intensidad según la emoción y las variaciones agógicas para efectos narrativos.

Habría que reconocer que “Arriba en la cordillera” articula notablemente una relación fatalista con el territorio de origen, sublimando la anhelada Cordillera de los Andes

como el espacio liminal del exilio. En el caso de Quilapayún, esto se logra mediante los procedimientos espaciales del arreglo, la *performance* y la grabación de 1979 (*Umbral*, Pathé Marconi). Tanto la percepción física de la magnitud cordillerana como la sensación de aturdimiento asociada a la emoción del desarraigo se expresan mediante los juegos de “prominencia” en el *soundbox*. Se construye una relación de cercanías y lejanías gracias a la mezcla, percibiéndose extrañamente a la voz principal más lejos que el acompañamiento. La distribución de las voces en el eje lateral, así como la organización en el eje vertical de alturas en un arreglo polifónico, cristalizan más gráficamente la representación del lugar.

Al inicio se destaca la presencia de un pedal en voz barítónica, sobre el cual se mueve la voz principal de tenor. El hueco entre ambas voces alegoriza, como dijimos, la instalación en el espacio inconmensurable de la cordillera, una figura retórica que se refuerza con la entrada sucesiva de voces ubicadas en distintos puntos del *soundbox* y coloreadas por una exagerada reverberación (0:38-0:51) –similar a la que Isabel Parra utilizó para evocar una iglesia–. El trémolo del charango intensifica los efectos del eco (2:20-2:35), dando paso luego a una sección de sonidos más etéreos prescindiendo de la función habitual de apoyo de la guitarra rasgueada (2:41-3:02), porque a ratos sobrepasa a las voces (2:38); esto contribuye a un sentido general de desorientación en el auditor. La letra se oye confusa por el gran protagonismo que toman las puntuaciones del coro, como golpes de viento. En esta versión, como en otras canciones contemporáneas de Quilapayún, se evidencia una experimentación con la forma, la búsqueda de una organización progresiva mediante secciones contrastantes, cambios de tempo, y el desarrollo de ideas musicales de mayor envergadura, lo que se expresa en la duración de más de cuatro minutos (casi el doble que la del Grupo Iquique). Con todo, la imagen de la cordillera que esta versión nos deja enfatiza la evocación de las fuerzas telúricas. No obstante, una lectura contingente también es posible, atendiendo a algunas modificaciones de la versión: se canta “le preguntaron a golpes y él respondió con silencio” (en vez de silencios), en una imagen que recuerda a la tortura; se altera también el orden de las estrofas para acentuar el desenlace trágico de una historia que, a oídos del exilio, parece la de una madre y su hijo desaparecido.

Haciendo un repaso de las canciones más versionadas en nuestro corpus, no resulta sorprendente encontrar en su gran mayoría obras de Violeta Parra y de Víctor Jara, junto con una buena cantidad de grabaciones de “El pueblo unido”. El último ejemplo que analizaremos corresponde a dos versiones de “Maldigo del alto cielo” de Violeta Parra, que cuenta también con más de una grabación realizada por su autora. Nos interesan aquí las grabaciones en Suecia de Francisco Roca (YTF 1977) y Gitano Rodríguez en Francia (Le Chant du Monde 1976), por tratarse de dos interpretaciones que, recurriendo a la *transxucción* (Lacasse 2010), se inscriben en el terreno sonoro de la cantautoría, aunque revelando importantes diferencias estéticas.

En la voz de Francisco Roca, encontramos un comportamiento común a varios solistas de la NCCh y, en particular, ciertos gestos vocales asociados a Ángel Parra, tales como el típico quiebre vocal coloquialmente llamado “gallito”. En Roca, esto ocurre al pronunciar palabras claves del texto: *cordillera* (1:08) y *primavera* (1:59). Este quiebre denota alta entrega en la vocalización, señalando desde el comienzo la implicación emocional del cantante. La versión presenta también un acompañamiento de guitarra en la tonalidad de *Mi menor*, probablemente adaptada al registro vocal del cantautor. El acompañamiento se concentra en las primeras posiciones de los acordes, aquellas más simples de ejecutar y que podríamos asociar a prácticas aficionadas del guitarrero. Esta elección produce un sonido ronco, debido a la prominencia de cuerdas al aire, además de generar disonancias imprevistas a causa del salto de voces durante los cambios de acorde, específicamente en la alternancia *Re7* y *Si7* (2:18-2:27). Si bien se podría escuchar como una conducción equívoca de las voces (desde el punto de vista de la falsa relación), preferimos valorar lo que este acompañamiento

produce tímbricamente: un sonido oscuro y ruidoso, que se intercala con chasquidos más brillantes. Si a esto sumamos la presencia de dos guitarras rasgueando al unísono, el efecto resulta todavía más robusto.

En el caso de la versión de Gitano Rodríguez, la ejecución de la guitarra destaca por su sonido aflamencado. Esto se manifiesta al inicio por un solo punteado, rico en matices y variaciones agógicas, así como a lo largo de la canción por una veloz figura rasgueada que se introduce para adornar el acompañamiento (ver Figura 17). Ambas versiones enfatizan la sensación de vaivén (conceptualizado como *shuttle* en Tagg 2009) aportado por la alternancia de dos acordes combinados aquí con la rítmica desfasada del fraseo del canto. Esto se nota más claramente en la guitarra de Gitano Rodríguez, quien remarca este desfase (1:03-1:09).

**Libre**

9  $\text{♩} = 87$   
Bm C#m7(b5) F# Bm C#m7(b5) F# Bm C#m7(b5) F# Bm C#m7(b5)

16 F# Bm C#m7(b5) F# Bm C#m7(b5) F#

Figura 17. “Maldigo del alto cielo” de Gitano Rodríguez, cc 1-20.

La relación entre voz y guitarra de la sección unísona destaca por un comportamiento libre, pleno en *rubato*, tal como en Isabel Parra, por el uso del *reverb*. El cuidadoso manejo del tiempo se expresa también en la voz, donde se alargan inesperadamente algunas sílabas. Por ejemplo, al pronunciar *dolor* (1:22-1:28 y 2:59-3:06) la segunda sílaba se extiende por casi cinco compases. Como en las otras voces que hemos analizado, hay aquí sutiles gestos performáticos, como el *portamento* y la caída de ciertas notas para gestionar la emoción. También encontramos vibratos marcados, como en el Grupo Iquique, así como la utilización del *vocal fry*<sup>29</sup> como señal de padecimiento una vez más al pronunciar *dolor* (3:47).

Respecto de la presencia de otros instrumentos, la versión es acompañada por una ocarina, interpretada por Manduka<sup>30</sup> –quien juega con *trinos*– y por una flauta ejecutada por Pablo García, quien, según Osvaldo Rodríguez, “estuvo imitando al viento con su flauta transversal como una trutruca de plata” (2015: 316). La intervención de estos instrumentos

<sup>29</sup> Nos referimos a la modificación del timbre con un sonido grave dado por la “glotalización” que también se llama *voz creaky*, aunque algunos autores distinguen entre ambos términos para referirse con el primero al sonido de las frecuencias más graves, bajo la voz modal, y con el segundo a una voz en frecuencias más altas, pero cuyo timbre consigue el efecto crepitante del *vocal fry* o frito vocal (Chappell, Nix y Parrott 2018). Al parecer, la diferencia radica en las intensidades de la constricción de la glotis (Infante 2015).

<sup>30</sup> Manduka, seudónimo de Alexandre Manuel Thiago de Mello, fue un músico, poeta y artista plástico radicado en Chile entre 1970 y 1973. Durante la Unidad Popular se vinculó con los músicos de la NCCh y los exiliados brasileños en Santiago. Tras el golpe de Estado en Chile, vivió en Argentina, Venezuela, Alemania, Francia, España y México.

señala dos cuestiones importantes de la cultura del exilio. Por una parte, recuerda las redes artísticas del disco donde confluyeron colaboraciones inusitadas, como las que revisamos en la sección de parafonografías visuales. Por otra parte, la alusión al mundo mapuche (trutruca y plata) trae a colación la politización de imaginarios vinculados al mundo indígena, evocando procesos de exotización. Sin ir más lejos, el sonido de estos vientos despierta reminiscencias de la *flûte indienne*, incentivando un doble posicionamiento: el auditor articula ciertos modos de escucha asociados al folclor latinoamericano en Francia, al mismo tiempo que el músico accede a un universo cultural que sobrepasa los límites del exilio chileno.

## CONCLUSIÓN

Hemos observado cómo un análisis comparativo da cuenta del tratamiento de la espacialidad, sobre la base de técnicas de grabación disponibles y características del *soundbox*. En “Arriba en la cordillera” no hay solamente una actualización de una canción emblemática del *neofolklore*, sino que también un diálogo directo con estéticas sonoras contemporáneas expresadas en la utilización del tiple en el Grupo Iquique y la exploración de la forma progresiva en Quilapayún. Asimismo, mediante la comparación de versiones que rinden homenaje a Violeta Parra, hemos notado cómo la *performance* de cantautores masculinos matiza la emoción del reclamo de la compositora de maneras singulares, encarnando afectos melancólicos que desplazan la rabia original. También observamos cómo las modificaciones en la agógica sitúan a “Maldigo del alto cielo” en un nuevo terreno de la cantautoría del exilio.

Todas estas relaciones fonográficas nos obligan a repensar los nuevos arreglos, *performances* y grabaciones. Entendemos que estos corresponden a fenómenos distintos que, sin embargo, se encuentran imbricados en los fonogramas analizados. En cuanto al arreglo, nos pareció importante interrogar cómo se gestionan las melodías y formas, produciendo con mayor o menor conciencia objetos sonoros que median entre mundos: docto/popular, profesional/*amateur*, chileno/transnacional. Por ello, resulta insoslayable una escucha que, reparando en las relaciones transfonográficas construidas y percibidas, restituya al arreglo como un dispositivo central. Esto es sin duda una línea de indagación que amerita ser retomada en el futuro.

En lo que concierne a las *performances*, los análisis expuestos revelan dos aspectos que vale la pena repasar someramente: por una parte, las interpretaciones exhiben distintas destrezas y grados de especialización en la ejecución instrumental, lo que se entiende en virtud de la heterogeneidad de participantes y de escenas culturales por las que los discos circulan. Por otra parte, con las prácticas vocales emerge una rica zona afectiva donde las palabras, las imágenes y los movimientos se encarnan singularmente. Se trata de voces únicas, que al mismo tiempo corporizan un sentido comunitario: interpelan a una comunidad imaginada de exilio, así como a la solidaridad de otras. Las estéticas vocales, sus inflexiones y reminiscencias de sonoridades pasadas resultan un terreno fértil para profundizar en esta perspectiva transfonográfica.

La grabación, por su parte, da luces sobre procedimientos llevados a cabo al interior del estudio. Por ejemplo, intuimos que voz y guitarra se grabaron separadamente en la versión de Francisco Roca, a juzgar por el desfase de la melodía al unísono. También hemos observado que la experimentación con el *soundbox* permite, especialmente en la versión de Quilapayún, proponer escenarios espacializados con mayor fineza. En varios casos hemos identificado el uso prominente del *reverb*: Isabel Parra, Quilapayún, Gitano Rodríguez. De todos modos, otros aspectos de la grabación quedan por ser explorados.

Finalmente, sirviéndonos del aparato teórico de la transfonografía, hemos mostrado cómo un abordaje transversal y comparativo a un corpus de cerca de quinientos discos vinculados al exilio chileno en Europa permite revelar aspectos de la producción, circulación y recepción musical, considerando una aproximación archifonográfica relativa al corpus completo, una parafonográfica concentrada en la visualidad y las redes artísticas y otras abocadas a la sonoridad y la *performance*, desde la interfonografía y la hiperfonografía. En lo relativo a la participación de sellos discográficos y de distintos agentes políticos y artísticos, recalamos las colaboraciones y las articulaciones estéticas que se dan en el contexto específico del exilio. En cuanto a la producción visual, dimos cuenta de conexiones que se establecen con imaginarios previos y contemporáneos, atravesados por ideas en torno a lo político y las posibilidades y necesidades de representación de las luchas y las resistencias en la época. En términos sonoros, abordamos variados ejemplos de tratamiento simultáneo y sucesivo de letras, canciones y modos de performar y grabar.

Más allá de conformarnos con identificar las relaciones transfonográficas de sonidos repetidos o similares, nos interesó remarcar cómo dichas relaciones expresan al interior de la red cultural del exilio y cómo las decisiones performáticas y de grabación exceden ampliamente el campo de la práctica musical individual para inscribirse en diálogos con otros campos artísticos. En últimas palabras, estas transfonografías señalan vínculos espaciales y temporales entre múltiples referentes culturales que participaron de la experiencia de exilio.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR W.

1962 “Moda sin tiempo”, *Prismas*, pp. 126-141. Barcelona: Ariel.

ALTEN, MICHÈLE

2012 “Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”, *ILCEA* 16, <<http://journals.openedition.org/ilcea/1411>> [acceso: 4 de agosto de 2020]. DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.1411>

ARBO, ALESSANDRO

2014 “Qu’est-ce qu’un enregistrement musical(ement) véridique?”, *Musique et enregistrements*. Pierre-Henry Frangne y Hervé Lacombe (directores). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 173-192.

BECKER, HOWARD

1982 *Art Worlds*. Berkeley-Londres: University of California Press.

BESSIÈRE, BERNARD

1980 *La Nouvelle Chanson Chilienne en exil*. Plan de la Tour: Éditions d’aujourd’hui.

BIELETTO-BUENO, NATALIA

2020 “La voz del pueblo y para el pueblo’ Amparo Ochoa’s vocal trajectory: From the Mexican Revolution to the Latin American Cold War”, *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, V/1, pp. 9-22. DOI: 10.1386/jivs\_00013\_1

BONNIN, JUDITH

2017 “François Mitterrand à la découverte de l’Amérique latine (1971-1981)”, *Le Genre Humain*, LVIII/1, pp. 29-53. DOI: 10.3917/lgh.058.0029.

CAMPOS, MARCY Y JAVIER RODRÍGUEZ

2016 “Reconstruir el acontecimiento: representaciones audiovisuales y sonoras sobre la muerte de Víctor Jara”, *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico*. Marco Kunz, Rachel Bornet, Salvador Girbés, Michel Schultheiss (editores). Zúrich: LIT Verlag, pp. 171-182.

- 2022 “La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975)”, *El oído pensante*, X/1, pp. 5-30. DOI: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v10n1.11336>
- CANALES, JORGE  
2017 “La otra música de los 90’. Alerce: Modernización y marginalización de un sello discográfico independiente”, *Ámbito Sonoro*, II/3, pp. 9-35.
- CARRASCO, EDUARDO  
1988 *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: Ril Editores.
- CHAPPELL, WHITNEY, JOHN NIX Y MACKENZIE PARROTT  
2018 “Social and Stylistic Correlates of Vocal Fry in a cappella Performances”, *Journal of Voice*, XXXIV/1, pp. 156.e5-156.e13. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2018.06.004>
- CIFUENTES, LUIS  
1989 *Fragments de un sueño: Inti-Ilumini y la generación de los 60*. Santiago: Ediciones Logos.
- DAFFOS, DOMINIQUE  
1999 “Les disquaires et les musiques du monde”, *Les Musiques du Monde en Question*, 11, pp. 219-223.
- DONOSO FRITZ, KAREN  
2019 *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- FIGUEROA, GERARDO Y JAVIER OSORIO  
2018 “‘Ahora sí la Historia tendrá que contar...’ El pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972”, *Vientos del pueblo: Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago: LOM, pp. 163-190.
- GARCÍA-PEINAZO, DIEGO  
2019a “¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España”, *ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 18, pp. 73-92. DOI: <https://doi.org/10.12795/anduli.2019.i18.04>
- 2019b “Héroes fríos, nación y distorsión. La batalla por la supertónica descendida como signo musical en el metal español”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, pp. 137-157. DOI: <https://doi.org/10.5209/cmib.65528>
- GAVAGNIN, STEFANO  
2020 “Musica dell’Altro e memoria di sé: i gruppi italiani di musica cilena/andina”. Tesis doctoral en Música y Espectáculo. Universidad de Roma La Sapienza.
- GOMES, CAIO DE SOUZA  
2015 “Los que la represión golpea por igual unieron la unidad: o exilio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/68244>> [acceso: 2 de marzo de 2021]. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68244>
- GUERRERO, JULIANA  
2019 “La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, pp. 73-93. DOI: [10.5209/cmib.65531](https://doi.org/10.5209/cmib.65531)
- HENNION, ANTOINE  
1983 “Une sociologie de l’intermédiaire: le cas du directeur artistique de variétés”, *Sociologie du travail*, XXV/4, pp. 459-474. DOI: <https://doi.org/10.3406/sotra.1983.1949>
- HERRERA, SILVIA  
2018 “Entre la Nueva Canción Chilena y la música docta: síntesis de la transvanguardia de los sesenta”, *Vientos del pueblo: Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago: LOM, pp. 133-162.

## INFANTE, PATRICIA

- 2015 “¿Son distintos el creak y la voz creaky?: Estudio perceptivo preliminar”, *Revista Española de Lingüística*, XLV/1, pp. 105-128.

## JORDÁN, LAURA

- 2009 “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena*, LXII/212, pp. 77-102.
- 2013 “Auditeurs en exil: le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deux chansons emblématiques”, *Volume!* X/1, pp. 147-169. DOI: <https://doi.org/10.4000/volume.3770>
- 2014a “Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta”, *Resonancias*, XVIII/34, pp. 15-35. DOI: 10.7764/res.2014.34.2
- 2014b “La Nueva Canción en Valparaíso: la melancolía del Gitano y la ironía del Payo”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). Santiago: Ceibo, pp. 163-181.

## KARMY, EILEEN

- 2013 “Remembrance Is Not Enough...” (“No basta solo el recuerdo...”): The Cantata Popular Santa María de Iquique Forty Years after Its Release”, *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay, and Argentina*. Pablo Vila (editor). Lanham: Lexington, pp. 45-70.

## LACASSE, SERGE

- 2010 “Une introduction à la transphonographie”, *Volume!*, VII/2, <<http://journals.openedition.org/volume/692>> [consultado el 6 de agosto de 2020]. doi: <https://doi.org/10.4000/volume.692>
- 2018 “Toward a model of transfonography”, *The pop palimpsest. Intertextuality in recorded popular music*. Serge Lacasse y Lori Burns (editores). Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 9-60.

## LE BRETON, DAVID

- 2015 *Du silence*. París: Métailié.

## LEMOUNEAU, CARINE

- 2015 “A propósito de las pinturas murales en Chile entre 1970 y 1990. Archivar, referenciar, construir”, *Bifurcaciones*, 20, pp. 1-17. <<http://www.bifurcaciones.cl/2015/12/lemouneau/>>

## LEÓN, SILVIA

- 1971 “Los Larrea”, *Ritmo*, VI/314, pp. 18-21.

## MADOERY, DIEGO

- 2000 “El arreglo en la música popular”, *Arte e Investigación*, IV/4: pp. 90-95.

## MOORE, ALLAN F.

- 2012 *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.

## OLMEDO, CAROLINA

- 2012 “El muralismo comunista en Chile: la exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Artes contemporáneo de Santiago, 1971”, *1912-2012. El siglo de los comunistas chilenos*. Olga Ulianova, Manuel Loyola, Rolando Álvarez (editores). Santiago: Ariadna ediciones, pp. 299-314.

## PEÑA QUERALT, PILAR

- 2014 “¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). Santiago: Ceibo, pp. 117-137.



## RODRÍGUEZ, JAVIER

- 2014 “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). Santiago: Ceibo, pp. 219-238.
- 2015 “Exil, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe”, *Monde(s) Histoire, Espaces, Relations*, 8, pp. 141-160. DOI: 10.3917/mond1.152.0141
- 2018 “Sonidos bajo sospecha: música y represión política en tiempos de Pinochet (1973-1989)”, *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli y Elena Torres (editores.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp.157-178.
- 2019 “No venimos para hacer canción política: el retorno de la Nueva Canción Chilena y el plebiscito de 1988”, *Resonancias*, XXIII/45, pp. 171-196. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2019.45.7>
- 2020 “Le folklore chilien en Europe. Un outil de communication confronté aux enjeux politiques et aux débats artistiques internationaux (1954-1988)”. Tesis doctoral en Música y Musicología. Universidad La Sorbona.

## RODRÍGUEZ, OSVALDO

- 2015 *Cantores que Reflexionan*. Santiago: Hueders.

## RODRÍGUEZ PLAZA, PATRICIO

- 2001 “La pintura callejera chilena. Manufactura y territorialidad”, *Aisthesis*, 34, pp. 171-184.

## SALINAS, HORACIO

- 2013 *La canción en el sombrero: historia de la música de Inti-illimani*. Santiago: Catalonia.

## SCHMIEDECKE, NATÁLIA AYO

- 2014 “La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). Santiago: Ceibo, pp. 201-218.

## SZENDY, PETER

- 2001 *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Paris: Éditions de Minuit.

## TAGG, PHILIP

- 2009 *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. New York & Montreal: Mass Media Scholar's Press.

## VALDEBENITO, MAURICIO

- 2014 “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). Santiago: Ceibo, pp. 43-61.

## VICO, MAURICIO Y MARIO OSSES

- 2008 “Aproximación a los carteles de la Unidad Popular (1970-1973)”, *Cátedra de Artes*, 5, pp. 23-47.

## Archivos

Archivo de Música Popular Chilena, *Fondo Quilapayún*, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Archivo Histórico, *Fondo Países*, Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (AHMREC).

## Discografía

LP. *A Chile desde lejos*. Daniel Salinas. Movieplay, Madrid, 1978.

LP. *A Hangjukat Nem Ölhették Meg - A Chilei Hazafiak Emlékére*. Varios. Hungaroton, Budapest, 1974.

LP. *A nuestro pueblo*. Grupo Lautaro. Ca de RE, Amsterdam, 1978.

- LP. *Adelante!* Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1975.
- LP. *Canción para matar una culebra*. Inti-Illimani. EMI, Roma, 1979
- LP. *Canción para matar una culebra*. Inti-Illimani. Pläne, Dortmund 1980.
- LP. *Cantata Santa María de Iquique*. Quilapayún. DICAP, Santiago, 1970.
- LP. *Canto de pueblos andinos 2*. Inti-Illimani. I Dischi dello Zodiaco, Milán, 1976.
- LP. *Canto a Chile*. Grupo Iquique. Nevada, Madrid, 1977.
- LP. *Canto General*. Aparcoa. Movieplay, Madrid, 1978.
- LP. *Canto General*. Aparcoa. Amiga, Berlín del Este, 1977.
- LP. *Canto para una semilla*. Inti-Illimani. Vedette Records, Milán, 1978.
- LP. *Canto para una semilla*. Inti-Illimani. EMI, Roma, 1979.
- LP. *Canto por travesura*. Víctor Jara. Movieplay, Madrid, 1978.
- LP. *Canto por travesura*. Víctor Jara. L'escargot, París, 1979.
- LP. *Chant d'exil et de lutte*. Sergio Ortega. Le Chant du Monde, París, 1975.
- LP. *Chile*. Quilapayún. Polskie Nagrania Muza, Varsovia, 1977.
- LP. *Chile presente*. Varios. Expression spontanée, París, 1973.
- LP. *Chile venceremos*. Conjunto Vientos del Pueblo. UP, Milán, 1977.
- LP. *Cri du Chili*. Aparcoa. Le Chant du Monde, París, 1973.
- LP. *Darle al otoño un golpe de ventana*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1980.
- LP. *Dit is Tijdop Nieuw*. Tiempo Nuevo. Vrije Muziek, Odijk, 1976.
- LP. *El pueblo unido jamás será vencido*. Quilapayún. Pläne, Dortmund, 1974.
- LP. *Entre mar y cordillera*. Patricio Manns. Demon, Santiago, 1966.
- LP. *Francisco Roca Sjunger Violeta Parra Och Andra Antifascistiska Sångers*. Francisco Roca. YTF, Åkersberga, 1977.
- LP. *Hören Sie mal, General*. Ulli Simon. TVD, Düsseldorf, 1974.
- LP. *Indianische Volksmusik aus den Anden und zeitkritische Lieder aus Lateinamerika*. Grupo Arenas. Traber Verlag Bern, Berna, 1974.
- LP. *Inti-Illimani*. Inti-Illimani. DICAP, Santiago, 1969.
- LP. *Isabel Parra de Chile*. Isabel Parra. Le Chant du Monde, París, 1976.
- LP. *La Marche et le drapeau*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1977.
- LP. *La Nueva Canción Chilena*. Inti-Illimani. I Dischi dello Zodiaco, Milán, 1974.
- LP. *La révolution et les étoiles*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1983.
- LP. *Les Oiseaux sans mer*. Gitano Rodríguez. Le Chant du Monde, París, 1976.
- LP. *Libertad*. Quilapayún. Movieplay, Madrid, 1981.
- EP. *Pablo Neruda, voix du Chili*. Varios. Uniteledis, París, 1974.
- LP. *Patria*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1976.
- LP. *Por Viet-Nam*. Quilapayún. DICAP, Santiago, 1968.
- LP. *Presente*. Víctor Jara. Albatros, Milán, 1975.

- LP. *Santa María de Iquique*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1978.
- LP. *Terre chilienne*. Trabunche. Le Chant du Monde, París, 1976.
- LP. *Últimas composiciones*. Violeta Parra. RCA Victor, Santiago, 1966.
- LP. *Umbral*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1979.
- LP. *Valparaíso 70*. Francisco Roca. Musiknätet Waxholm AB, Estocolmo, 1975.
- LP. *Venceremos*. Sergio Ortega. Movieplay, Madrid, 1978.
- LP. *Viva Chile!* Inti-Illimani. Albatros, Milán, 1973.
- LP. *Viva Chile!* Inti-Illimani. Amiga, Berlín del Este, 1974.
- EP. *Venceremos!* Coro de la Liga de Jóvenes Comunistas. Hungaroton, Budapest, 1974.
- EP. *Venceremos. Solidarité Chili*. Varios. Uniteledis, París, 1973.
- LP. *Vers la liberté*. Inti-Illimani. Le Chant du Monde, París, 1976.