



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

**VOCES DEL NUEVO CANCIONERO ARGENTINO EN LA
ESCENA MUSICAL ESPAÑOLA (1970-1980)**

Autora: Andrea Bolado Sánchez
Tutor: Julio Ogas

**TRABAJO FIN DE MÁSTER
MÁSTER EN PATRIMONIO MUSICAL**

2020-2021
Oviedo, julio de 202

Agradecimientos

A mi tutor, Julio, que consigue que sus días tengan más de veinticuatro horas y no duda en usarlas para ayudar y estar ahí, sea cuando sea. Gracias por el conocimiento y gracias por el humor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS	4
ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
METODOLOGÍA	9
FUENTES	11
1. EL NUEVO CANCIONERO Y LA POLÍTICA ARGENTINA	12
2. CRUCES DE TRAYECTORIAS EN UNA ESCENA DE MADRID	21
2.1 EN TORNO A LAS ESCENAS	21
2.2 CINCO CAMINOS Y UNA COYUNTURA.....	24
2.2.1 Horacio Guarany	24
2.2.2 Mercedes Sosa	27
2.2.3 Jorge Cafrune.....	30
2.3.4 Roque Narvaja.....	32
2.3.5 Alberto Cortez.....	35
3. ANÁLISIS: MUSICAL, TEMÁTICO, POÉTICO	38
3.1 LA TEMÁTICA COMO HILO CONDUCTOR	38
3.1.1 Horacio Guarany	40
3.1.2 Mercedes Sosa.....	52
3.1.3 Jorge Cafrune.....	62
3.1.4 Roque Narvaja.....	68
3.1.5 Alberto Cortez.....	74
CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	83
ANEXOS	86

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

El objetivo de este trabajo se centra en demostrar cómo en la década de los setenta, durante la época de la transición española y fruto de la situación política en Argentina, en España confluyen una serie de músicos con la necesidad de construir una imagen propia frente al público local. Así se conformó un movimiento paralelo a lo que ocurrió con el boom de la literatura latinoamericana, un boom de música latinoamericana, que, específicamente en el caso de Argentina, fueron muchos los representantes conformando un gran impacto para el mercado musical español. De hecho, el músico Atahualpa Yupanqui era un referente y muy reconocido en España, por lo que muchos músicos posteriores siguieron su camino aprovechando la influencia que tuvo en esos años en el país. No obstante, la relación entre Argentina y España es una relación amplia y mutua ya que no solo llegaron esos músicos que emigraban a España, sino que muchos músicos españoles tomaron su repertorio como ejemplo e incluso desarrollaron sus carreras cruzando el Atlántico hasta Latinoamérica conformando una reciprocidad entre ambos continentes. En este trabajo nos centraremos en el grupo argentino que tanto impacto tuvo en España durante la década de los setenta. Un grupo destacado, ya que, mientras los músicos chilenos optaban más por Francia, o los uruguayos se dirigieron hacia México u otros países latinoamericanos, en España confluyeron muchas tendencias diferentes dentro de las cuales la música folclorista argentina tuvo un peso específico.

Por tanto, para construir esa imagen propia frente al público español, los músicos recurren a lo político con una crítica diferente, ligada a su propia trayectoria previa personal pero también a las directrices que funcionaban en ese momento en el contexto del mercado musical español: la canción de autor y la tradición de los músicos latinoamericanos en sus diferentes vertientes desde principios de los sesenta.

Para demostrar esto hemos elegido cinco músicos de los cuales dos de ellos pertenecen al movimiento del Nuevo Cancionero argentino y son exiliados: Horacio Guarany y Mercedes Sosa. Otro de ellos cuya presencia en España es anterior, por lo que personifica el estadio previo y participa en la creación de ese espacio del Nuevo Cancionero en España con una carga ideológica importante que va a coincidir con el final del franquismo y el periodo de transición: Jorge Cafrune. En cuarto lugar, otro músico también exiliado, pero con una propuesta musical derivada del Nuevo Cancionero que no fue directa, sino

que vino de lo que se denominó música fusión y que es, por tanto, el caso más evidente de alguien que, sin compartir escenario en Argentina con el resto de músicos, se ubicó y lo ubicaron en el ámbito de la música argentina en España: Roque Narvaja. Y por último el caso de un músico radicado en España desde joven, en la mitad de los años sesenta, que presenta una visión que refleja en España ciertos ideales del del Nuevo Cancionero partiendo de una visión más amplia y poética, pero que se asocia y reconoce directamente dentro de este movimiento tanto en España como en otros países como Cuba: Alberto Cortez.

Por ello, creemos que estas confluencias y referencias permiten hablar de una escena musical argentina en torno al Nuevo Cancionero en la España de 1960, cuyos representantes son actualmente reconocidos en España y vinculados a una época y momento concreto de la historia del país.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El exilio político ha sido uno de los procesos migratorios que más impacto ha generado en la historia cultural latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Dentro de esa historia cultural, la práctica musical asociada a ciertas corrientes ideológicas y estéticas ha sido y sigue siendo uno de los factores que se pueden asociar con ese flujo migratorio dentro de un contexto de dictaduras, militarismos, autoritarismos y persecuciones.

Esta migración forzada ha sido ampliamente estudiada por diversos en relación con diferentes países de recepción o de origen. Así encontramos, desde trabajos más generales, como el de Mario Ayala y Daniel Mazzei (2015), en el que ambos historiadores contextualizan el exilio político en todo el Cono Sur americano, pasando por el detallado trabajo de Luis Roniger (2011) acerca del destierro y exilio en América Latina como generadores de dinámicas transnacionales, además de su colaboración con el investigador Pablo Yankelevich en su estudio sobre el exilio y la política en América Latina (2009). También Enrique Coraza de los Santos (2014) desarrolla un interesante trabajo sobre las territorialidades de la migración forzada y detalla cómo los espacios nacionales y transnacionales son utilizados como estrategias políticas.

Una vez completo el acercamiento contextual al panorama migratorio y del exilio en Latinoamérica, centramos la mirada en el exilio argentino, que es el país con el trabajaremos en este estudio. En esta revisión encontramos trabajos como el de los

historiadores Humberto Cucchetti y Moira Cristiá (2008), cuya reflexión sobre el papel de la dictadura y la historia política argentina nos sirve de acercamiento a todos los discursos sociales y políticos que se generan a través de las migraciones del país y, una extensa lista de estudios sobre la recepción española de los exiliados argentinos, centrando así el foco geopolítico del trabajo. Dentro de esta recopilación encontramos estudios como el de Walter Actis y Fernando O. Esteban (2008), que tratan de presentar, precisamente, esos procesos de migración de la población argentina a España, la poca visibilidad que estos procesos generan en nuestro país y cuáles son las principales razones por las que ocurren estos procesos. También la investigadora Margarita del Olmo Pintado (1999) hace incapié en cómo se transforma ese proceso de exilio argentino en el país de recepción, cómo se crea esa identidad cultural dentro de un país de cultura diferente y siendo exiliado político, uno de los temas centrales de este trabajo. Complementando esta investigación están los trabajos de Guillermo Mira Delli-Zotti y Fernando Osvaldo Esteban (2003), que estudian las razones, cronología y perfil de los argentinos ya radicados en España desde el punto de vista de ese flujo de migraciones constantes entre el continente americano y España. Ya por último, encontramos el trabajo de Laura Pérez López (2002) que, a través de la revisión hemerográfica, centra su estudio en el periodo concreto que estudiaremos en este trabajo, la transición española. A partir de estos trabajos y el de Luis Alberto Romero (2012), historiador argentino, podemos conformar una visión histórico política del contexto sobre el cual fundamentar este trabajo.

Una vez recreado este panorama general, debemos destacar los estudios que han centrado su análisis ya en la relación de estas situaciones políticas con la escena musical concreta de La Nueva Canción, movimiento musical general del que se extraerá posteriormete la manifestación musical que se pretende estudiar en este trabajo, el Nuevo Cancionero argentino. Es el caso de autores como Sebastián Camacho y su estudio de la Nueva Canción Latinoamericana (2011) o Eliana Ciarrocchi y Sabrina Guerstein (2011) con un trabajo que incide sobre la Nueva Canción en la década de los sesenta. También las investigadoras Fabiola Velasco (2007) e Hirmarys Pérez Flores (2012) realizan sus estudios sobre el impacto de la Nueva Canción Latinoamericana.

Sin embargo, el foco de este trabajo se centra concretamente en el movimiento del Nuevo Cancionero argentino, y este tema es estudiado por la investigadora Maria Inés García en varios de sus trabajos en los que trata, junto a Maria Emilia Greco y Nazareno Bravo (2014), el manifiesto fundacional del movimiento y la figura de uno de sus exponentes

musicales: Tito Francia (1999). Sobre este caso centra García el análisis propiamente musical de la obras de este músico tan vinculado con el movimiento del Nuevo Cancionero argentino (2008). También debemos mencionar dos de las tesis existentes sobre la relación de este movimiento musical con las situaciones políticas de Argentina: el trabajo de William J. Roman-Rivera en su tesis sobre la Nueva Canción y el impacto en la política de Chile, Argentina y Uruguay (2008) y José Arturo Solano-Solano (2017), que ya introduce la relación entre las dictaduras latinoamericanas durante la Guerra Fría y la Nueva Canción. Por último, destacar los trabajos de Santiago Giordano (2015) y su reflexión sobre las repercusiones del Nuevo Cancionero argentino, así como el de Alexandre Felipe Fiuza (2010) con respecto a la comparativa de la censura en la canción en Argentina y en España, dándonos una primera relación entre las culturas de ambos países.

Como vemos, el estudio del Nuevo Cancionero argentino está presente en la historiografía musicológica, sin embargo, su presencia dentro de España ha sido menos estudiada. Podemos destacar en este aspecto los trabajos del musicólogo Diego García Peinazo donde relaciona la Nueva Canción Latinoamericana con la situación política y social que vivía España durante los años de la transición a través de la revisión hemerográfica (2012 y 2014). También conocemos estudios de investigadores sobre músicos concretos que han vivido este proceso de exilio desde Argentina como el trabajo de Tomás Agustín Mariani sobre la figura de Mercedes Sosa (2018) o el de Julio Ogas y la creación de identidades a través de la figura de Alberto Cortez .

Abriendo las líneas de investigación al foco principal de este trabajo, la negociación de identidades de los músicos representantes del Nuevo Cancionero Argentino en España tras su exilio, podemos rescatar los trabajos de Julio Ogas, que estudia la conformación de identidades sonoras desde el punto de vista de los músicos Roque Narvaja y Moris (2019) y, a través de un análisis semiótico, cómo las manifestaciones musicales como la Nueva Canción Latinoamericana construyen su propia identidad (2013). No debemos dejar de mencionar otros trabajos que estudian este mismo fenómeno de migración por exilio en otros países como es el caso de Candelaria M. Luque y su análisis de la canción a través del grupo Sanampay, con México como país de recepción de esos exiliados argentinos durante la dictadura (2020).

Por último y para completar este estudio del estado de la cuestión, debemos abrir el foco a otras investigaciones que se centren en este mismo proceso de negociación de identidades de las comunidades migradas en sus países de recepción como ocurre con el rock. Es el caso del trabajo del musicólogo Eduardo Viñuela (2019) y su estudio de la convergencia entre España y Latinoamérica en el terreno del rock español, o la tesis de Adriana Barrueto Zerega (2014), que trata el tema de la canción grabada y el gesto musical, herramientas que necesitaremos en nuestro acercamiento a las músicas de los compositores escogidos para este trabajo. Además de estudiar manifestaciones musicales como el rock, debemos destacar el caso del tango argentino, otro de los ejemplos musicales mediante el cual el pueblo argentino negocia su identidad. Destacan, en este ámbito, el trabajo de Rafael Coirini en su tesis sobre la recepción de la vanguardia del tango de la mano de Astor Piazzolla y lo que supuso como simbolización de identidad del pueblo argentino, además de Omar Garcia Brunelli (2014).

Como podemos observar, el tema que pretendemos tratar en esta investigación recoge las investigaciones de estos autores y dirige su mirada hacia el análisis de la producción musical de diferentes artistas pertenecientes al movimiento del Nuevo Cancionero argentino en España. Cómo esa cultura que se llevan al exilio, les permite generar un proceso de negociación de identidades, proyectando sus ideas y reivindicaciones políticas, ideológicas y sociales en un contexto que los arrojaría debido a la situación de dictadura de la que España acaba de salir. En periodo de transición, los exiliados argentinos generan una identidad a través de su música en la que el pueblo español se verá reflejado mediante esas letras que hablan de dictadura y represión. Este es un tema que no ha sido tratado desde nuestra perspectiva y creemos que sería una forma de completar y englobar todos esos estudios individualizados sobre la expresión artística del Nuevo Cancionero y su repercusión musical y política en un país que se encuentra en periodo de transición hacia la democracia y que va a generar identidades culturales muy diferentes.

Los resultados que esperamos tras el análisis de la selección de canciones de estos autores exiliados en España, es la evidencia de un proceso de biculturalismo y construcción de la identidad del latinoamericano en el país de recepción de su exilio. Esos procesos de biculturalismo y transculturación asociados a la idea de creación de una nueva identidad latinoamericana podrán estudiarse gracias a los trabajos de Pedro Gómez García (2011), que aborda los procesos de biculturalismo desde una perspectiva antropológica, necesaria

para comprender posteriormente su reflejo en el ámbito musical; el trabajo de Seth J. Schwartz, Dina Birman, Verónica Benet-Martínez y Jennifer Unger (2016) en el que tratan la negociación de las corrientes culturales a través del proceso de biculturalismo, y el estudio de la integración de la identidad bicultural de la mano de Que-Lam Huynh, Angela-Minh Tu D. Nguyen y Verónica Benet-Martínez (2011).

Así, este estudio del contexto cultural tanto argentino como español, de la Nueva Canción latinoamericana y su representación en Argentina de la mano del Nuevo Cancionero y el estudio de la negociación de identidades del exilio a través del biculturalismo, asentarán las bases para el análisis que se propone en este trabajo. Este análisis musical de las producciones de 4 artistas seleccionados entre los representantes del Nuevo Cancionero argentino en España se llevará a cabo gracias a los estudios de Allan Moore y Ruth Dockwray (2019), que plantean una metodología de análisis basada en la *sound box* y que utilizaremos como metodología principal de análisis, de manera que, tras este, lleguemos a los resultados que se esperan conseguir con respecto a la negociación de identidad latinoamericana en el contexto de la transición española.

METODOLOGÍA

Uno de los conceptos principales con los que se va a trabajar en este trabajo es el de escena musical, concepto que es utilizado por primera vez en un ámbito académico en 1991 por el investigador Will Straw dentro de los estudios de música popular. Straw define escena musical como “la relación entre diferentes prácticas musicales que se desarrollan dentro de un espacio geográfico dado” (Straw 1991, 373). En el caso de este trabajo pretendemos estudiar la escena musical desde la perspectiva que Straw comparte con otra de las pioneras en el uso del término, Sara Cohen, quien introduce el término a grupos de personas, producciones, eventos musicales y de consumo de géneros o artistas concretos. De forma que no son solo los músicos los que conforman la escena musical, sino que la audiencia, empresarios y todo el mercado musical va a relacionarse con la escena y la van a conformar en torno a espacios centrales variados (Cohen 1991, 241). Esta perspectiva es la que tomaremos para el estudio, concibiendo que para que se conforme una escena, el público debe poder reconocer y diferenciar en un ambiente específico un grupo de músicos con unas características semejantes y asociarlos a un espacio artístico común, sin que sea necesario compartir festivales o sellos discográficos.

Evidentemente esta idea parte de la perspectiva sociológica de la música que propone Antoine Hennion (2002) en cuanto a la premisa de que la música no es construida únicamente desde el compositor. La existencia y creación del objeto sonoro no se completa sin la participación de diferentes mediadores que lo sumergen en relaciones artísticas con otros intérpretes, productores, arreglistas y la audiencia, que en el caso de este trabajo conforma un parámetro relevante a la hora de la construcción de una imagen que impacte en el público español.

Para el desarrollo del análisis se recurrirá al estudio de la música popular centrándonos en algunos trabajos de análisis de la canción grabada, como el de Allan Moore (2013) o Simon Frith (2008) cuyas propuestas se centran en destacar la importancia del estudio de la música popular a partir de su contexto y sonoridades. Aunque genéricamente se toman como referencia los trabajos de Frith, durante el análisis utilizaremos, principalmente, conceptos extraídos de la teoría de Moore como la relación entre la disposición de los instrumentos musicales en el espacio y las zonas proxémicas y los procesos de autenticación del mensaje. Esto es así, ya que nuestro trabajo se realiza basándose en las grabaciones de los discos de vinilo de la época, es decir se ubica dentro de lo que Moore denomina análisis de la canción grabada.

Para complementar las ideas de Moore, trataremos el discurso musical y los diferentes procesos de significación que teoriza Luiz Tatit (2003) diferenciando tres procesos concretos: la tematización, la figurativización y la pasionalización. Además de estos procesos, Tatit señala que los tonemas son el principal factor del desenlace de la frase melódica y que, por tanto, conforman el punto neurálgico de su significado. Ambas propuestas serán tratadas con más profundidad al llegar al apartado anterior al análisis.

Otro recurso que utilizaremos para conformar este acercamiento integral al objeto musical será la intertextualidad con ideas básicas de Philip Tagg (1999) o Serge Lacasse (2000) que ha desarrollado su teoría en base a la de Gérard Genette (1982) a través de conceptos como la intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Estudiaremos, por tanto, esas relaciones establecidas a sus diferentes niveles entre varios textos teniendo en cuenta la importancia del patrimonio musical y a través de qué procesos se construye su resignificación.

También se han tomado como referencia otros estudios sobre la voz como el concepto del grano de la voz de Roland Barthes (1981), es decir, la materialización de la intención y el carácter que la persona pretende transmitir aportando grandes significaciones. Así como

otros trabajos como la tesis de Adriana Barrueto Zerega (2014), quien le dedica un extenso estudio a las diferentes concepciones de la voz en la canción popular, concretamente del rock, o el trabajo de Juliana Guerrero (2019) sobre la persona de la performance.

Teniendo en cuenta todos estos autores y estudios, en el trabajo proponemos un primer acercamiento al contexto político social para comprender de donde emergen estas propuestas, posteriormente un recorrido vital y artístico por la actividad de estos 5 músicos seleccionados. Y posteriormente un análisis donde se trabaja a partir de cuatro niveles que desarrollaremos más adelante: un primer nivel poético-sonoro, un nivel donde estudiar los procesos de significación, el análisis de los tonemas como factor de desenlace, ambos extraídos de los estudios de Luiz Tatit y el análisis en base a la localización del clímax en la canción, un tercer nivel en el que estudiar la negociación de identidades a partir de la intertextualidad, y el último nivel pretende estudiar los procesos de autenticación en la canción grabada de Moore.

FUENTES

Además de la revisión bibliográfica y hemerográfica, el trabajo en cuanto a las fuentes se ha centrado en la recopilación de los discos de vinilo originales para el estudio de la grabación, producción y análisis de los ejemplos. En este sentido se ha trabajado con los discos:

- *Luche Luche*. Philips – n° de serie 63 28
- *Mercedes Sosa Interpreta Atahualpa Yupanqui*. Philips – n° de serie 6347318
- *La muerte del minero*. CBS – n° de serie S 80876
- *Quién....* Trova Records – n° de serie 10005
- *En vivo desde Madrid*. Hispavox – n° de serie 66004

1. EL NUEVO CANCIONERO Y LA POLÍTICA ARGENTINA

Superados los ideales románticos sobre la concepción de la obra de arte total como un hecho aislado de significación propia, la historiografía musicológica se acerca a los estudios de músicas populares a través de diferentes vías que permiten la aproximación completa al objeto musical. Una de las perspectivas que forman parte de esta aproximación interdisciplinar es el estudio del contexto, abarcando, desde el contexto musical directo de una obra concreta, hasta el social, económico, político e ideológico de todo un continente. Es cierto que el papel que el contexto juega en una obra puede tener más o menos peso dependiendo del objeto musical que se esté estudiando, no obstante, no podemos negar que el contexto es creador directo de uno de los movimientos más influyentes de la música popular en Latinoamérica, el movimiento de la Nueva Canción y todos los géneros que surgen de forma simultánea, desde el Nuevo Canto en Uruguay, la Nueva Canción chilena, la Nueva Trova Cubana hasta el Nuevo Cancionero en Argentina (Velasco 2007, 7). Lejos de conformarse con ser una creación poético musical, todas estas propuestas se han constituido como vehículo de expresión ideológica, política, social y artística propia de cada país.

Dentro de las propuestas que surgen en torno a la Nueva Canción, en este trabajo nos centraremos en la propuesta argentina, el Nuevo Cancionero, cuyo inicio surge en la década de los sesenta en el seno del folklore tradicional. Esta manifestación musical sienta sus bases dentro de un contexto cambiante muy específico del continente americano, teñido de persecuciones políticas, golpes de estado, autoritarismos y dictaduras que han tenido sus consecuencias sociales y económicas. Así, las bases ideológicas de este movimiento se asientan en un documento muy concreto, el Manifiesto del Nuevo Cancionero.

El Manifiesto se presenta en 1963 en Mendoza, Argentina, tras complejos periodos políticos que arrasaron con la economía del país. Desde los años cuarenta, la migración externa e interna de Argentina había sido visible, sin embargo, a partir de la década de 1960, la introducción de la tecnología en la industria gana terreno a la mano de obra campesina y produce un cambio abrupto en los sistemas de producción. Este cambio produce una masificación de los flujos migratorios del campo a la ciudad, dejando a un amplio sector de la población totalmente desabastecida. El estancamiento industrial que genera la modificación de los sistemas de producción viene continuado por una situación

de pobreza que se ve desbordada tras el comienzo de un periodo de sucesivas represiones dictatoriales, persecuciones políticas, y autoritarismos (Camacho 2011, 1) . Ante este contexto nublado por la caída del peronismo, la posterior dictadura, la represión ciudadana y el incipiente proceso de modernización de los sectores de producción, se crea una modalidad de exteriorización de las demandas políticas fuera del sistema parlamentario. Así, la situación social y política del país llevará a los músicos a buscar un vehículo de expresión contra la dictadura y el imperialismo que dé voz al que se convertirá en representante del pueblo: el campesino (Camacho 2011, 1)

Tras el desplazamiento de la mano de obra campesina a favor de la tecnología industrial, el pueblo debe abandonar el entorno rural y entrar en el creciente cosmopolitismo que se genera en torno a la ciudad. Esta migración supone encontrarse con una escena musical dominada, desde los años 50, por el denominado folklore tradicional, donde encontramos a autores como Atahualpa Yupanqui, Los Hermanos Ábalos, Los Chalchaleros, Eduardo Falú, Los Fronterizos, Jaime y Arturo Dávalos o Gustavo Leguizamón (García 1999, 358). Diez años después del establecimiento de este folklore, los músicos del Nuevo Cancionero comienzan a introducirse en la escena musical que se conformó en torno al mismo, cerrando un proceso de asimilación, apropiación y resignificación de la hegemonía cultural del momento. Los músicos de este nuevo movimiento conforman un espacio cultural que consigue transformar la hegemonía conservadora desde su interior. Estas nuevas inquietudes populares buscarán, como se expone en el Manifiesto, la aspiración por “defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos” (Tejada Gómez [1963], 2015), que fueron censurados y perseguidos a causa de la situación sociopolítica de Argentina. Siempre con un objetivo artístico, los representantes de esta nueva concepción del folklore aspirarán a elevar la calidad poético-literaria y musical de su obra, elevando a su vez la calidad del mensaje ideológico que conlleva (Camacho 2011, 9). Por ello, la música no es considerada únicamente expresión artística, sino una herramienta de expresión política donde el cantor no es únicamente artista, sino que se autoproclama activista, cuya idealizada misión es devolverle al pueblo una identidad que había sido usurpada por el colonialismo cultural.

Esta concepción activista del artista lleva a investigadores como Fabiola Velasco a destacar la idea de que el pueblo reconocido dentro del movimiento de la Nueva Canción sería únicamente el revolucionario, ya que el movimiento había desarrollado su idea de función social como herramienta política de lucha a favor, únicamente, de procesos

revolucionarios de izquierda. Para esta autora, Latinoamérica se convertiría en un continente que debe luchar por la libertad ante los países centrales como Estados Unidos y donde el músico, representante principal de esta ideología, debía participar activamente comprometiéndose con la izquierda (Velasco 2007, 140) . Siguiendo este discurso, el concebido como nuevo folklore dentro del Nuevo Cancionero argentino será la expresión cultural de ese pueblo revolucionario. Sin embargo, Julio Ogas en su trabajo expone un documento donde el poeta Tejada Gómez argumenta lo contrario, por lo que podemos advertir que el movimiento del Nuevo Cancionero quizá no se ligó directamente con una ideología política concreta.

Sin embargo, la nueva canción posibilitó desde su nacimiento la pluralidad de sus expresiones estéticas e ideológicas; es decir, no ha estado dirigida políticamente por un sector. Ciertamente ha sido plural y abierta a cualquier tipo de manifestación musical, estética o ideológica (Tejada Gómez en Ogas 2013, 278)

El proceso de renovación, cultural y social que se produjo en Argentina durante la década de los sesenta, tuvo su impacto en una nueva concepción de las prácticas musicales concebidas como folklore. Lo que dio lugar a discursos identitarios que buscaron separarse de manera visible del folklorismo conservador y de esa clase media con una idea más centrada en una carrera hacia la modernidad. El folklorismo conservador había conformado una personificación directa de la patria y la tradición en la figura del gaucho y es ahí donde comienza a actuar el Nuevo Cancionero, desplazando esta figura central hacia la del campesino, que conseguirá dar voz a aquellos sectores de la población reprimidos por la política opresora del país (Camacho 2011, 7). Por tanto, este espacio musical que en los 50 había tenido gran repercusión en los sectores conservadores, es asimilado como base fundamental para la reinterpretación del patrimonio cultural argentino de tradición rural.

La escena musical que el folklorismo llevaba una década construyendo, comienza entonces a reinterpretarse, generando así una nueva visión de lo denominado como tradicional. Sin embargo, como trata Sebastián Camacho en su trabajo, el Nuevo Cancionero no es un movimiento de confrontación con la concepción del folklore anterior, sino que necesita de esta para construirse y dotar de nuevas ideas y significados a un patrimonio ya existente en la escena musical argentina y que sencillamente va cambiando según cambia la situación política y social del país. La emergencia y supervivencia del movimiento del Nuevo Cancionero solo es posible gracias a la solidez

y legitimidad del grupo conservador, dentro del cual se irán negociando elementos que reconstruirán la idea folklorizante del grupo subversivo.

Como podemos observar, el Nuevo Cancionero nace con el objetivo de generar una expresión ideológica ante una situación política cambiante a través de melodías, ritmos, armonías y expresiones literarias, además de temáticas recurrentes e ideales que engloban un pensamiento colectivo. La canción se crea como modelo estético que va a identificar a un amplio sector de la población latinoamericana bajo un sonido y poesía que identificarán como propios (Ogas 2013, 279). Además, esta identificación como un movimiento artístico musical genera un gran impacto gracias al reflejo homogéneo de los ideales políticos, ideológicos y sociales en el Manifiesto del Nuevo Cancionero de 1963.

El Nuevo Cancionero, al igual que la mayoría de las expresiones culturales que han impactado a lo largo de la historia, no reduce su repercusión únicamente al hecho musical, sino que se rodea de todas las disciplinas artísticas posibles para conseguir una legitimación estética interdisciplinar. Tan importante es la música del Nuevo Cancionero, como lo es la literatura o la poesía. El grupo que conforma la creación del Manifiesto está protagonizado por artistas como los músicos Tito Francia, Oscar Matus y Juan Carlos Sederó, los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli, la cantante e intérprete Mercedes Sosa y el bailarín Víctor Nieto. Un elenco de personalidades cuyo compromiso político era visible y claro, ya que, como apuntaba Velasco, el papel del músico deja de ser únicamente artístico y se convierte en activista.

En 1962, el poeta Armando Tejada en colaboración con los artistas mencionados, redacta un manifiesto cuyo objetivo integra la “búsqueda de una música nacional de contenido popular, intentando incorporar géneros diversos para cantar al país” (Tejada Gómez [1963], 2015). Este gran objetivo se defiende en el Círculo de Periodistas de Mendoza el 11 de febrero de 1963 de manera oficial.

El contenido de este Manifiesto resulta realmente interesante por el hecho de recoger todos los ideales políticos y sociales, pero también musicales y artísticos en general, que compartía este grupo popular. A modo de introducción y de manera clara, los representantes del Nuevo Cancionero legitiman su lucha trayendo a colación una de las manifestaciones más representativas del patrimonio argentino, el tango. El manifiesto compara la situación del folklore tradicional argentino de los años cincuenta con el estancamiento que en los últimos años había sufrido el tango. Exponen que Carlos Gardel

había conseguido una relación entre artista y pueblo, recreando, mediante esta expresión artística, los gustos y sentimientos del pueblo. Sin embargo, critican el hecho de que una manifestación cultural popular que había estado tan vinculada al pueblo estuviera perdiendo en esos años su cariz de expresión popular en favor del uso comercial y su exportación turística que la habían condenado al estancamiento y a la repetición.

Esta mención al tango por parte del Manifiesto resulta muy interesante. Visto en principio como una oposición entre campo (folklore) y ciudad (tango), este había comenzado a hibridarse y a renovarse con los mismos principios del Nuevo Cancionero a manos del bandoneonista argentino Astor Piazzolla. Igual que declaran los músicos del Nuevo Cancionero, Piazzolla pensaba que repetir una manifestación artística sin variarla durante años, sería como acabar con ella, porque igual que el contexto varía, la música, que se quiera o no es expresión y reflejo directo de ello, debe hacerlo con él. (Piazzolla 1984)

Este vínculo que, en principio, podemos identificar de unión, no lo fue en su momento. Como apunta Santiago Giordano (2015), el folklorismo tradicional conservador que existía en los cincuenta se había hecho hueco en la industria musical a través de los medios de comunicación de masas y había generado un vínculo con esa escena musical. Sin embargo, el tango se había construido sobre una base popular ciudadana gracias al acercamiento que Gardel había creado con el pueblo, musicalizando sus gustos y su sentimiento colectivo. Durante décadas se señaló esta dicotomía entre folklore, pueblo conservador, y tango, ciudad popular, sin embargo, el propio manifiesto expone su idea de reconstruir esa visión tradicionalista del folklore y generar, desde dentro de la propia manifestación artística, una renovación de las ideas que conformaban ese folklore tradicional. Es por ello por lo que el Nuevo Cancionero y la renovación que Astor Piazzolla hace del tango, siguen los mismos principios de resignificación de un patrimonio que ya no encajaba con el pensamiento popular del momento.

Las declaraciones tanto de Piazzola como de los propios músicos del movimiento afianzan la posición de que el Nuevo Cancionero defiende ideales que van más allá de una expresión musical concreta. Su objetivo era la «búsqueda de una música nacional de raíz popular, que exprese al país en su totalidad humana y regional» (Tejada Gómez [1963], 2015), pero no a través de un género único, sino a través de una variedad artística que será lo que le proporcione riqueza a esta nueva expresión de la sensibilidad del pueblo. Por tanto, esta dicotomía aparente no era ni útil ni real para los músicos del Nuevo

Cancionero, lo que realmente trascendía al supuesto dilema era la búsqueda del interés propio del pueblo y el desarrollo vital de su forma de expresión a través del arte en todas sus manifestaciones.

El Nuevo tango y el Nuevo Cancionero son dos ejemplos significativos de un cambio de mentalidad popular común, sin embargo, no son los únicos. Los diferentes golpes de estado de la década del sesenta (1962 y 1966) tienen su correlato en el surgimiento de movimientos artísticos como estos. En este sentido, otro de los géneros donde la situación política y social ha influido es la canción juvenil ligada al rock. Las alusiones y críticas directas a la situación política de dictadura militar en las canciones del rock de los años setenta nos dejan ver cómo el sentimiento común de represión popular se ha manifestado en las diferentes escenas musicales del país, igual que lo hizo en el resto del continente latinoamericano. El estudio de las diversas significaciones políticas dentro de la música rock de la década de los setenta ha sido realizado por investigadores como Fabio Salas (1998), Julio Ogas (2013) o Eduardo Viñuela (2019), quienes han realizado análisis tanto musicales como discursivos y de narratividad que vinculan esta importante corriente musical con la expresión de pueblos que sufren una situación política y social de represión.

Como hemos observado hasta ahora, el acercamiento a la expresión popular a través de la música se consigue tras la influencia directa del contexto económico. El propio Manifiesto explica cómo el auge de la industria hace que el campesino que trabajaba en el pueblo llegue a la ciudad y cómo se “trae sus raídas guitarras y la magia de sus paisajes natales” (Tejada Gómez [1963], 2015). Este pueblo será el que posteriormente exija una música nacional renovada. Así, los músicos del Nuevo Cancionero reflejan sus bases en artistas como Atahualpa Yupanqui o Buenaventura Luna, pero exponen, igual que hará Piazzolla, que no estaban dispuestos a repetir in aeternum la memoria de sus antecesores. La idea de “nueva generación” les obligaba a partir de las raíces de estos antecesores y, sin desvirtuarlas, defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos de las nuevas generaciones. Como vemos, el objetivo final del manifiesto es potenciar la expresión del pueblo a partir de la integración de la música popular en las expresiones regionales del país, sin caer en la mercantilización y con el fin de generar una nueva identidad colectiva que surja de la renovación de las ideas del folklore tradicional (Tejada Gómez [1963], 2015). Debemos destacar que tanto el consumo como la mercantilización de esta manifestación musical, aunque no fue aparentemente buscada,

fue una realidad tangible y tanto el Nuevo Cancionero, como el resto de propuestas del resto de Latinoamérica, terminaron por unirse al capitalismo del fenómeno de masas y de consumo del que inicialmente huían.

Como toda reforma, este movimiento tuvo reacciones políticas muy concretas e impactantes para el pueblo argentino, sin embargo, antes de observar la repercusión que la política tuvo tanto en el ámbito musical como en el de la literatura, tendríamos que ver cuál es el tipo de música que concentra y manifiesta esta renovación. Uno de los trabajos más completos sobre esta temática está a cargo de la investigadora María Inés García (1999) y se presentan, entre muchas otras cosas, las características sonoras del músico Tito Francia, principal exponente de la música del Nuevo Cancionero en Argentina. Una de las ideas más interesantes que rescata García es el hecho de que la renovación musical se realice en las armonías y giros melódicos, pero, sin embargo, el ritmo quede intacto. De esta forma se conservarán las características que presentaba el folklore tradicional del país, lo que los músicos utilizarán para autenticar su mensaje a través del vínculo con el medio rural y lo genuinamente antiguo. Esto nos lleva a reconocer una simbología claramente identitaria a través del ritmo, que será lo que logre generar una concepción colectiva del Nuevo Cancionero argentino, así como del resto de propuestas que nacen simultáneamente. Como ya hemos comentado, este era el objetivo principal del Nuevo Cancionero y ahora lo vemos reflejado directamente en la música a través de la conservación indiscutible del parámetro sonoro del ritmo.

Esta idea que rescata García surge de su trabajo de análisis tanto armónico como melódico en la música de Tito Francia, que gracias a la intérprete Mercedes Sosa, la cara visible del movimiento, consigue un gran impacto no solo musical sino cultural. Como expone García, la armonía comienza a derivar hacia el constante

empleo de acordes de séptima, novena y oncena, acordes con 6ª agregada, predominio de intervalos de quinta, cuarta y a veces segunda potenciado por las inversiones y disposiciones de los acordes, poliarmonías, yuxtaposiciones de acordes de séptima o novena en relaciones no funcionales o enlaces plagales. Esto remite a un campo tonal funcional, pero de una tonalidad enriquecida, y a veces atenuada, por los recursos armónicos señalados. Este tipo de armonización y tratamiento tonal, que por momentos nos remite a la armonía impresionista, – señala García – tiene evidentemente su anclaje en la armonía jazzística (García 1999, 361)

Esto es exactamente lo mismo que ocurre cuando analizamos el proceso de renovación que Astor Piazzolla desarrolla en el tango, utilizando nuevos lenguajes dentro de una manifestación artística ya existente y construyendo una hibridación de ella, que se abre a la convergencia con otras manifestaciones contemporáneas como aquí ocurre con el Jazz (García Brunelli 2014).

Por otro lado, M^a Inés García analiza las melodías que identifican la música de Francia y determina unas características comunes: “finales de unidades sintácticas a través de resoluciones excepcionales de la sensible tonal, evitando generalmente el empleo de la relación sensible-tónica y finales que se dan con la quinta, séptima y aún la novena del acorde de tónica” (García 1999, 361). Esta aportación de García son las conclusiones que extrae tras un completo análisis de las características comunes en los dos parámetros sonoros más relevantes de la renovación de Francia.

Su análisis pasa por la revisión de todos los estilos que maneja el músico: género sinfónico, conciertos, música de cámara, obras con materiales basados en géneros folklóricos, marchas patrióticas, sonoridades neoclásicas etc. Por esto, resulta interesante comprobar cómo, para renovar un cancionero popular, el personaje que necesita el movimiento es aquel que conoce la historia de la música y controla, en el ámbito compositivo, tanto el campo de músicas populares, como el folklórico, como el académico. Esto es algo sencillamente comprensible ya que, como apuntamos al inicio, el mensaje ideológico que tiene como objetivo el Nuevo Cancionero llegará a su culmen a través de la elevación de la calidad musico poética.

Tras este breve acercamiento a la escena musical de uno de los representantes del movimiento del Nuevo Cancionero en Argentina debemos detenernos brevemente en la repercusión política que tuvo este movimiento en el país. El Nuevo Cancionero con su accionar señala ideologías políticas pretendiendo dar voz al pueblo oprimido. A lo largo de la década de los sesenta comienza a aparecer en festivales de la escena musical folklórica tradicional, buscando su espacio en ella y transformándola desde el interior. Esto ocurre con el caso de Mercedes Sosa que, gracias al músico Jorge Cafrune, consigue introducirse en el festival referente de esa música popular folklorista, el Festival de Cosquín. Como destaca Sebastián Camacho en su investigación, “la batalla de los artistas del Nuevo Cancionero logra romper esa barrera y gana popularidad, comercializa sus discos y se consagra fundamentalmente a través de la figura Mercedes Sosa como la

representante más visible del movimiento.” (Camacho 2011, 12). Ante esta situación, comienzan a llegar las prohibiciones de temas y censuras que, lejos de ser musicales, se reiteraban debido a la gran carga ideológica y política que caracterizaba a sus representantes. Algo que remarca, tanto Camacho como otros investigadores, es el hecho de que la represión y persecución argentina del aparato militarista no intervino con todas sus fuerzas sobre los artistas populares y músicos argentinos (como pudo ocurrir en Chile), sino que eran empujados al exilio mediante intensas persecuciones, amenazas o ridiculizaciones mediáticas (Camacho, 2011).

Como en toda manifestación artística y cultural, los hechos dentro de una disciplina concreta no son nunca aislados y, al igual que ocurrió con los músicos tanto en Argentina como en todos los países partícipes del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, ocurrió con escritores y poetas. Armando Tejada, poeta encargado de la redacción del Manifiesto, configura una corriente literaria en la que podemos englobar a escritores como Mario Benedetti o Eduardo Galeano. Al igual que el Nuevo Cancionero, los escritores también comienzan a volcar la mirada hacia el hombre como objeto poético, centrándose en temas de sus propias vivencias existenciales y se preocupan por su realidad social, histórica y política. Sin embargo, como explica García en otra investigación junto a María Emilia Greco y Nazareno Bravo, no debemos olvidar que todas estas corrientes ideológicas se basaban en el mismo principio, que no se trata de una concepción individual de la poesía, sino de una poesía con proyección en lo colectivo que generará una identidad colectiva y no individualizada (García, Greco, & Bravo, 2014). Por tanto, al igual que en la escena musical, el exilio formó parte de la realidad literaria y poética en el conjunto latinoamericano.

El exilio es el tema que se pretende tratar en este trabajo y, por tanto, tras la revisión historiográfica, política, social y musical del Nuevo Cancionero como manifestación artística y cultural, se podrán analizar los flujos migratorios generados entre Argentina y el país de exilio, que en este caso es España. Para conseguir este objetivo, debemos destacar brevemente que Argentina fue uno de los países que acogió, tras la guerra civil española, a los exiliados políticos españoles. Tanto músicos como poetas y demás escritores fueron acogidos en un país cuya situación política generaría un nuevo proceso de migración donde España estaría presente como país receptor.

2. CRUCES DE TRAYECTORIAS EN UNA ESCENA DE MADRID

Ligados, directa o indirectamente, con el Nuevo Cancionero argentino, las trayectorias vitales y musicales de Jorge Cafrune, Horacio Guarany, Mercedes Sosa, Alberto Cortez y Roque Narvaja son una muestra de las diferentes circunstancias por la que numerosos artistas argentinos desembarcaron en España y de algunas de las tendencias musicales que se hicieron presentes, con ellos, en el mercado musical español. Por ello, es posible afirmar que su repercusión en el panorama musical español puede concebirse como una escena argentina ligada al movimiento músico-cultural surgido en Mendoza en 1963. Aquí pretendemos exponer cómo la conexión entre la situación político social vivida en Argentina y las condiciones sociales que vivía España en los últimos años de la dictadura y comienzo de la transición se convierte en un campo fértil donde cada uno de estos artistas, intenta reconstruir su imagen para un público nuevo. Para ello, vamos a centrarnos en los elementos estilísticos que cada artista utiliza en su producción sonora, además del entorno y el contexto en el que surge esa producción. Por tanto, antes de exponer las características musicales con las que cada músico se introduce en el panorama musical español, debemos revisar el contexto, tanto personal como profesional de cada uno, así como un breve recorrido por la escena musical española donde se adentran al salir de su país a mediados de la década de los setenta.

2.1. EN TORNO A LAS ESCENAS

Al llegar a España los artistas argentinos encuentran diferentes escenas musicales. Un concepto que Will Straw ha definido como “...un espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras a través de una serie de procesos de diferenciación...” (Straw en del Val Ripollés 2014, 68). Otros autores utilizan el término “subcultura” para diferenciar a los diversos grupos que se conforman dentro de un mismo grupo cultural, sin embargo, autores como Bennett y Anderson prefieren utilizar el concepto de escena musical ya que este último no implica guiar todas las acciones por unos estándares subculturales, sino que, la identidad de la escena será vista como una característica más del artista y no como una forma de vida (Bennet y Anderson en del Val Ripollés 2014, 69). Esto no quita que, en algunos casos, los artistas basen su autenticidad en una supuesta forma de vida ligada a su imagen artística. En los casos que aquí estudiaremos, veremos como algunos de estos artistas se esfuerzan en Argentina por aparecer como comprometidos con una causa y al llegar a España, sin contradecirse, no

siempre mantienen el conjunto de características que lo definían en su país. Sin duda, esto tiene que ver con la (re)ubicación en el nuevo espacio y en el nuevo contexto o mercado musical. Asimismo, según las diversas definiciones que se le acuñan al término escena musical, debemos tener en cuenta que las infraestructuras donde son desarrolladas las acciones que la conforman, los lugares en los que se interactúa, las formas en las que se distribuye y comparte la música o los medios para distribuirla son realmente importantes. Ejemplo de ello son los locales que se frecuentan (pubs, colegios mayores, universidades, etc.), los sellos discográficos que tratan en mayor medida con músicos de un género concreto, e incluso infraestructuras de eventos como festivales.

Desde esta perspectiva, es posible apreciar que los cinco músicos que aquí estudiaremos encuentran en España dos escenas entre las que moverse. Por un lado, la escena de la canción de autor española que con su crítica a los continuistas del franquismo y al capitalismo internacional, y su apuesta por una poesía más cuidada presentaba rasgos donde podían reconocerse. Por otro lado, la propia escena argentina, ligada al Nuevo Cancionero y a diferentes expresiones del folklorismo argentino. que comienza a conformarse en los años sesenta donde géneros, estilos y modos de manifestación han abierto un cauce que favorece a estos emigrados y exiliados del golpe militar de 1976.

Justamente, la existencia de un espacio de repercusión de la música argentina les permite contar en España con un público predispuesto a conocer sus propuestas. Desde la década de los sesenta España había acogido a una gran variedad de músicos latinoamericanos, cuya presencia deja huella en el panorama musical del momento conformando un ámbito muy concreto. Esta escena musical de la canción latinoamericana incluía la Nueva Trova cubana con Silvio Rodríguez, la nueva canción chilena con nombres como Víctor Jara, precedido por la repercusión de Violeta Parra, y el éxito de grupos como Quilapayún o Intillimani, la canción nicaragüense con Carlos Mejía Godoy, entre muchos otros. Como se puede apreciar, la escena de la canción latinoamericana aún muchos estilos y lugares de origen, sin embargo, el grupo de músicos argentinos de esta vertiente que llega a España a través de grabaciones, giras o estableciendo, temporal o definitivamente, su lugar de residencia constituye un caso particular dentro de este ámbito. A partir de los inicios trazados años antes por el músico Atahualpa Yupanqui, maestro y ejemplo a seguir por el resto de artistas, además de muchos de los nombres ya mencionados, el Nuevo Cancionero terminó por generar una gran repercusión en España. Estas influencias desembocaron en un gran éxito del movimiento, generando, en consecuencia, la creación

de una escena musical propia y común con la llegada de otros músicos argentinos al país. Como veremos, artistas de diversa índole llegaron a España durante los sesenta y setenta y todos ellos aportaron consistencia a la conformación de una escena musical argentina. Aquí debemos destacar como la artista que más impacto a Mercedes Sosa, que lanzó cinco ediciones en España durante su exilio, manteniendo en su repertorio canciones de Yupanqui, además de interpretar temas de muchos de los músicos ya mencionados ayudando a configurar esa escena argentina. La figura de Yupanqui, así como del resto de músicos, siguieron presentes durante muchos años en el ámbito musical español y muchos fueron los que preservaron su música en sus repertorios habituales. Es el caso de algunos de los músicos que trataremos como Jorge Cafrune, cuya presencia se hace eco en la prensa del momento de forma contundente, o Alberto Cortez, que se asienta definitivamente a principios de la década de los 60 integrando en su repertorio la escena musical de canción de autor ya vigente en España junto con la canción comprometida a su tierra. Tanto Sosa, como Cortez o Cafrune, fortalecen ese vínculo con Yupanqui interpretando su repertorio y consolidando cada vez más esa escena argentina arraigada en el país de recepción de sus exilios. Esta escena, se enriquece y transforma en los años setenta, especialmente por el exilio y el desarraigo tras el golpe militar del 76. Por una parte, adquieren más protagonismo los músicos del Nuevo Cancionero como Guarany, Sosa y Cafrune y, por otra, se suman voces más ligados a la canción de autor o la fusión, como Narvaja y Cortez. Ya en esta época podemos diferenciar dos situaciones dentro de la escena argentina, por un lado, aquellos músicos que se afincaron en el país durante algún tiempo, donde se introducen Horacio Guarany, Mercedes Sosa, Roque Narvaja, Jorge Cafrune y Alberto Cortez (que al igual que Waldo de los Ríos, habían llegado a España años antes), Nacha Guevara, los hermanos Farías Gómez, Piero, Juan José García Caffi, Fede Comin. Por otro lado, hubo muchos músicos argentinos de diferentes estilos que también ayudaron a conformar esa escena argentina en España, a pesar de no residir en el país. Músicos de la talla de Eduardo Falú, Jaime Dávalos, Julia Elena Dávalos, José Larralde, Facundo Cabral, Armando Tejada Gómez o César Isella, entre muchos otros.

Como dijimos, algunos de estos músicos argentinos también adoptaban características más cercanas a la escena de los cantautores españoles. Estos, al igual que sus colegas argentinos, llenaron sus letras de crítica política, compromiso social y lucha contra la época dictatorial que asoló España durante casi cuarenta años. Ambas escenas, por tanto, mantienen una correlación casi directa causada por el paso por una dictadura, por lo que

no debe sorprendernos que haya músicos como Guarany, Sosa, Cafrune, Narvaja y Cortez, que repercutan con su música y sirvan de puente entre las dos. La temática común se reflejó en muchas de las canciones de estos músicos que se convirtieron en verdaderos himnos antifranquistas como «Canto a la libertad» de José Antonio Labordeta, «L'Estaca» de Lluís Llach, «Al vent» de Raimon, «Canto para todos» de Víctor Manuel en Asturias. También es posible apreciar que muchos artistas españoles no duraron en incorporar a su repertorio canciones de artistas argentinos, quizás el caso más significativo sea el LP *Atahualpa Yupanqui Paco Ibáñez* de 1974. A pesar de pertenecer a estilos y géneros musicales diversos, estos artistas conformaron una escena musical común unida por la temática que compartirán también con la escena de la canción latinoamericana. Debemos destacar en este caso, que las dos escenas compartían espacios y muchas veces artistas, por lo que las influencias entre unos y otros se ven claramente en sus producciones sonoras, como es el caso de nuestros cinco ejemplos. Mas concretamente el ejemplo de Narvaja y de Cortez, quienes integran ambas escenas y consiguen una visión más global e interdisciplinar combinando ambas de manera mucho más evidente.

2.2. CINCO CAMINOS Y UNA COYUNTURA

2.2.1. Horacio Guarany

Horacio Guarany nace en 1925 bajo el nombre de Eraclio Catalán Rodríguez Cereijo, en la localidad de Las Garzas (Argentina). Su interés por la música lo lleva a la ciudad de Buenos Aires, donde comienza a trabajar como cocinero a bordo de diferentes barcos, lo que le permite comenzar a establecer contactos dentro del mundo de la música. Este interés musical se unió a un creciente vínculo con la defensa de los derechos del pueblo argentino y la política, que plasmó en sus producciones sonoras, acercándose, primero, al peronismo y, tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955, al Partido Comunista Argentino. Su proclamación política, junto a sus composiciones y declaraciones en los medios durante las dos décadas posteriores, desembocaron en amenazas de muerte y atentados que lo llevaron al exilio en 1974 en Venezuela, México y España.

Debemos destacar que el trabajo como cocinero de barco lo lleva a conocer otros lugares donde coincide con diferentes músicos con los que comparte experiencias musicales y vitales, como es el caso del compositor y director de orquesta paraguayo Herminio

Giménez. Esta vinculación tiene gran repercusión en la imagen que Guarany se conformará a partir de ese momento, ya que tras el paso por la orquesta del músico paraguayo es cuando adopta su apellido artístico. Con él hace referencia a la cultura guaraní predominante en Paraguay y las zonas fronterizas con este país de Argentina y Brasil, caracterizada como una cultura aguerrida, combativa y de resistencia. De esta manera, el músico comienza a crear significaciones en torno a la imagen y condición sociopolítica que quiere ofrecer a la sociedad.

Además de festivales y giras, comienza a aparecer en los medios de comunicación masivos donde conforma y difunde sus ideas con respecto al vínculo entre música popular y compromiso político. Estas intervenciones le permiten introducirse en lo que se denominó música folklórica, una construcción cultural que identifica un tipo determinado de música popular como expresión natural de un pueblo, vinculándose a unas características muy concretas como la tradición, la antigüedad, el ámbito rural o la clase obrera, llevado a la espectacularización. De esta manera, difundir y explicar el término “folklore” en medios de comunicación de masas, ayudaba a los músicos como Guarany a autenticar su producción sonora como expresión del pueblo.

Esta forma de concebir su música lo vinculó durante años a grupos dentro del ámbito de la música popular folklorista, grupos que llevaban esa pretendida música folklórica al ámbito de las grandes ciudades, ofreciendo la transformación de esa práctica genuinamente tradicional, antigua y enraizada en el ámbito rural, hacia finalidades de tipo estético, ideológico o sencillamente comercial, lo que Josep Martí define como folklorismo (Martí i Pérez 1999). Grupos como Tarateño rojas, Los cantores de Quilla Huasi y Los cantores del Alba, formaron parte, junto a Guarany, de esa realidad de folklore popularizado en las grandes ciudades, una realidad que se materializó con la creación del que se convertirá en uno de los festivales de folklore más populares en Latinoamérica, el festival de Cosquín, donde Guarany, ya como artista consagrado dentro de esta pretendida música folklórica, coincide con estos grupos. Manteniendo este discurso, otra de las causas en las que se centra Guarany es la defensa de la figura del músico en la sociedad. A través de programas de radio, pretende constituir al músico como persona y no como personaje ajeno a la realidad social. Pretende luchar contra la construida perfección idealizada que en otros programas se ofrecía al hacer salir al músico únicamente a tocar y sacarlo de escena en cuanto termine. Es decir, humanizarlo y darle voz, que es como él define su implicación musical (Folklore 1965, 35)

Simultáneos a los programas de radio o televisión, Guarany continúa grabando y produciendo su música, como la grabación del LP *Canciones para mi niño solo*, en el año 65 donde interpreta canciones populares y anónimas de todo el mundo. Una ronda popular de Canarias, una canción de cuna costera de Linares Cardozo (músico, compositor, poeta, pintor y educador entrerriano de música litoraleña), así como los «Consejos del “Martín Fierro”» del poema gauchesco de José Hernández. Aspectos como estos forjan una manera muy concreta de presentarse al público y proyectan una imagen del músico centrada en ideas como cantar al pueblo, rescatar música de diferentes partes el mundo rural o repertorio anónimo al que dar voz.

Como hemos observado hasta ahora, la década de los sesenta fue el periodo de consolidación tanto del éxito, como de esa imagen que Horacio Guarany adoptaría con respecto a su lugar de nacimiento y que trasladaría posteriormente a España. Sin embargo, a principios de los setenta, durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, ya con varias canciones integradas en el imaginario folklórico de América, la explosión de una bomba en su vivienda y amenazas de muerte lo obligan a exiliarse en 1974.

Al revisar la repercusión social que infunde la imagen con la que Guarany se presenta, podemos ver que esta se consolida desde su inclusión en la revista *Folklore*, la publicación más influyente sobre música popular en la década de los sesenta y setenta en Argentina. Así, la imagen que nos llega de Guarany coincide con las características implícitas en el término “folklore”: relación directa entre el músico y el entorno rural, la clase obrera, el canto al pueblo, la genuinidad de lo antiguo, los viajes que le permiten conocer diferentes culturas y expresiones musicales, la conservación de la tradición y el sentimiento de autenticidad. Sin embargo, mediante el discurso de lucha y el compromiso político, el músico termina por generar un consumo de su música al trasladarlo al ámbito de masas, siendo también estas las características que le permiten la validación musical al introducirse en el ámbito del término construido como folklore y no en el de música popular, cuyas connotaciones implicaban un capitalismo por el que estos músicos no luchaban, pero en el que irremediamente caían al hacer de su música una forma de vivir y generar un consumo. Dentro de este ámbito es donde la revista *Folklore* introduce a Guarany y sus producciones sonoras y, es mediante el término folklore, como se trata de justificar y configurar su propia idea de la música del pueblo, sirviendo como etiqueta para la música popular que él producía y validando el discurso musical que ha ido

construyendo a lo largo de su carrera y con el que se ha identificado, tanto en Argentina como en España.

Es necesario explicitar que esta situación en la que se encuentra Guarany, ocurrirá de manera semejante en el resto de ejemplos, sobre todo en los dos siguientes: Mercedes Sosa y Jorge Cafrune. Estos tres músicos utilizan su concepción de cantores del pueblo de forma que se generan una identidad vinculando su producción musical, es decir, su profesión, con su identidad personal. Es por eso por lo que se crea ese espacio de música popular folklorista a través de la cual los músicos proponen un consumo cultural partiendo de su supuesta identificación propia con la lucha contra la situación sociopolítica vivida en Argentina tras el golpe militar de 1976.

2.2.2. Mercedes Sosa

Nacida en Julio de 1935 en Tucumán, Argentina, Mercedes Sosa crece en una familia de pocos recursos económicos. Su temprano interés por la música y el canto popular aparece a los inicios de la década de los 50, al ganar el primer premio de un certamen de canto al que se presenta utilizando un pseudónimo. Este premio suponía permanecer durante un tiempo cantando en la emisora de radio que lo organizó, lo que permite a Sosa comenzar su carrera en el mundo de la música estableciendo contactos con otros músicos del lugar. Así es como la artista conoce a Manuel Oscar Matus, con quien, en 1957, se traslada a vivir a Mendoza. Mendoza se convierte en un lugar importante para el posterior despegue de su carrera musical, dado que es donde establece contactos importantes dentro del mundo de la música popular y, específicamente, en el de la música popular folklorista. Sosa y Oscar Matus conocen en Mendoza al poeta Armando Tejada Gómez, conformando el núcleo del grupo fundador del Nuevo Cancionero Argentino. Como se dijo, es en 1963 cuando los tres, acompañados de los músicos Tito Francia y Juan Carlos Sederó, el poeta Pedro Horacio Tusoli y el bailarín Víctor Nieto, redactan el Manifiesto que da comienzo al movimiento del Nuevo Cancionero Argentino. Tanto Sosa como Matus participan activamente de este movimiento y como parte de esta propuesta músico-cultural participan en la denuncia de la situación sociopolítica que se vivía durante esas décadas en el país.

Debemos destacar el hecho de que Sosa no componía las canciones que interpretaba, sino que, como ya ocurre desde su primer LP, interpretaba canciones de diferentes autores, como los propios Matus y Tejada Gómez entre otros. También apuntamos que, aunque sus inicios fueron en la radio, los espacios que iba ocupando la artista se diferenciaban de los que ocupó en sus inicios nuestro primer ejemplo, Horacio Guarany. Sosa ofreció conciertos y recitales desde locales diversos hasta la Universidad de Mendoza.

Tras su primer LP, Sosa graba *Canciones con fundamento* donde interpreta canciones nuevamente de Matus y de Tejada Gómez, y temas de Ramón Ayala, Jaime Dávalos, Eduardo Falú, Aníbal Sampayo, Guiche Aizemberg, Ariel Ramírez y los hermanos Núñez. Como sabemos, la discografía de Mercedes Sosa es extensa y variada, dado que ha interpretado canciones de la mayor parte de los exponentes de la canción popular con más repercusión de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, debemos destacar aspectos que nos ayuden a situar a la artista en la escena musical tan amplia que es la música popular. Al igual que Guarany y muchos otros músicos de la época, Sosa estuvo ligada al Festival de Cosquín, del que ya hemos hablado anteriormente, por lo que su vínculo con la pretendida música folklórica se hace tangible en 1965, cuando es invitada a participar en el festival por Jorge Cafrune, otro de los músicos de este análisis. Como vemos, en sus inicios Sosa se vincula a una escena concreta dentro de la música popular y esto tendrá su reflejo también al exiliarse en España durante la década posterior. Como expone González Lucini (2007), Sosa se vincula a una gran cantidad de músicos, poetas y autores a lo largo, de toda Latinoamérica, así como de lugares externos al continente. Algunos ejemplos (entre los que encontraremos a músicos que forman parte de este análisis) serían Cesar Isella, Horacio Guarany, Fito Páez, León Gieco, Carlos Guastavino, María Elena Walsh, Charly García, Alberto Cortez, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Adela Gleijer, Diana Reches, Violeta Parra, Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Luis Eduardo Aute, Paco Ibáñez; a lo que debemos sumarle la presencia de destacados poetas castellano hablantes, como Pablo Neruda, Nicolás Guillén, José Agustín Goytisolo, Rafael Alberti o Miguel de Unamuno, entre muchísimos otros. Gracias a la música y las obras de estos, Sosa completó una lista discográfica ingente, casi siempre, bajo el sello discográfico Philips, además de numerosos recitales y conciertos a lo largo de toda Latinoamérica.

Si nos detenemos a analizar las diferentes temáticas que desarrolló en su producción discográfica encontramos discos de contenido social y político como, por ejemplo, *Hasta*

la victoria (1972), cuya canción homónima fue compuesta por Aníbal Sampayo, o *Plegaria de un labrador*, que contenía canciones de Víctor Jara, María Elena Walsh o de Yupanqui. Con respecto a este último, Sosa, al igual que muchos de los músicos argentinos vinculados al Nuevo Cancionero, establece una relación directa con la figura de Atahualpa Yupanqui, iniciador del movimiento, e introduce en su discografía numerosas canciones del músico. En el caso de este último disco, la artista recurre a la canción «Los hermanos», una de las dos elegidas para el análisis de este trabajo, ya que también aparece en su producción en España del disco *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui* (1977)

La situación política de Argentina, más concretamente la dictadura del general Videla, la mantuvo proscrita durante 6 años (1976-1982) y, a pesar de no tener causa judicial en su contra, Sosa se exilia en 1979 en París y poco después en España. Durante su censura, Sosa lanza, bajo el sello de Philips, dos de sus trabajos más comprometidos *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui* (1977) y *Serenata para la tierra de uno* (1979), dos discos cuyo impacto en España fueron importante y, debido a ello, destacaremos el primero en nuestro análisis. Ya en 1984, cuando la democracia parecía estabilizarse en el país y, después de un primer regreso en 1982 en el que fue amenazada por el general Lacoste, Sosa regresa a Argentina.

Después de conocer una pequeña parte de todos los músicos a los que se vinculó la artista tucumana, debemos comprender que su impacto había sido tal, que nunca se la concibió como artista argentina sino latinoamericana, ya que su vínculo con los diferentes géneros musicales, nacionalidades y escenarios sonoros, la convirtieron en una figura internacional. Es cierto que Sosa se vincula con músicos del Nuevo Cancionero argentino, pero también con la escena de la canción de autor española, así como del tango o del rock en castellano que llegaba de Latinoamérica (con exponentes como León Gieco y Charly García) e incluso del rock anglosajón en auge en los sesenta. Por eso, la artista consigue llevar su discurso a un público mucho mayor que el resto de músicos aquí analizados y eso es algo que debemos tener en cuenta a la hora de estudiar su repertorio. No obstante, tampoco debemos olvidar a la hora de hacer el análisis, que lo que Mercedes Sosa elige para interpretar también es significativo, ya que podemos intuir un compromiso por la causa del compositor, autor o poeta que se ha escogido.

2.2.3. Jorge Cafrune

Otro de los nombres que tuvo una importante repercusión en España los años setenta fue Jorge Cafrune, quien, como acabamos de ver, lleva a Mercedes Sosa a actuar en el ya conocido Festival de Cosquín. Este festival va cobrando importancia según realizamos el análisis ya que, nuestros tres primeros artistas establecen un vínculo con él. Esto es algo que nos permite entender que la escena musical en la que comienzan sus carreras se fundamenta sobre las mismas ideas, ya que el Festival de Cosquín, como hemos visto hasta ahora, es uno de los festivales de renombre dentro del ámbito de la música popular folklorista. Pero Jorge Cafrune, además de la introducción de Sosa en el festival, tiene otro vínculo con él que desarrollaremos a continuación.

Jorge Antonio Cafrune nace en agosto de 1937 en El Sunchal, provincia de Jujuy (lugar al que le dedica una de las dos canciones que analizaremos en el siguiente apartado). Pasa su infancia en la finca de sus padres, donde se familiariza con las tareas del campo y es algo que rescata en varias entrevistas. Esto es algo que no podemos pasar por alto ya que su posterior lucha y el vínculo que genera, al igual que Guarany y Sosa, con la música popular folklorista, tienen su fundamento en el entorno rural y en la clase obrera y, el hecho de destacarlo en su biografía, lo vincula de una forma pretendidamente natural con el género musical. Cafrune se inicia en la música en San Salvador, ciudad a la que se muda con su familia a los 12 años y donde comienza a dar clases de guitarra y de canto. González Lucini rescata en su libro (2007) diversos testimonios de varios de los músicos que trataremos en este análisis y, en este caso, nos expone cómo Cafrune da sus primeros pasos en la música, su maestro y las influencias de las que bebe a lo largo de sus inicios en la provincia de Jujuy. Tras unos años, Cafrune se traslada a Salta donde coincide con Luis Alberto Valdés, con quien forma un dúo y da el salto a los escenarios, comenzando así su carrera musical. El dúo se convierte en poco tiempo en un cuarteto llamado Las Voces de Huayra gracias a la unión de Tutú Campos (Tomás Alberto Campos) y Gilberto Vaca. El primer disco del conjunto nace, con dos canciones, poco después de su creación, en 1975, y le sigue un primer LP editado ese mismo año por el sello Columbia. El conjunto tuvo una gran acogida y fueron contratados por el pianista y compositor Ariel Ramírez para realizar una gira que concluyó en Mar del Plata, dándoles cada vez más visibilidad y popularidad (González Lucini 2007, 262) Tiempo después, el grupo se disuelve, sin embargo, Cafrune y Tutú Campos, en colaboración con Ariel Ramírez, crean un nuevo conjunto, Los Cantores del Alba junto a Gilberto Vaca y Javier Pantaleón, que

alcanza también una gran popularidad, sobre todo, dentro de esa escena de la música popular folklorista. Poco tiempo después de la conformación del grupo, Cafrune decide iniciar su propia carrera artística en solitario que comienza con una gira por diferentes provincias de Argentina, llegando a Uruguay y Brasil.

Tras finalizar esta gira, el artista coincide en Buenos Aires con el músico Jaime Dávalos, quien le habla del famoso festival de Cosquín. Gracias a esto, Cafrune conoce el festival y sigue a Dávalos hasta allí, adentrándose todavía más, como vemos, en el espacio de la pretendida música folklórica y coincidiendo con nuestros dos ejemplos. Tras su debut en Cosquín, Cafrune es invitado a la segunda edición el año siguiente.

La discografía de Cafrune es extensa dada su temprana entrada en el mundo de la música y podemos verla desglosada en la recopilación que hace Fernando González Lucini en su trabajo (González Lucini 2007, 264), sin embargo, para nuestro análisis es necesario destacar una gira que hizo en 1967 a la que llamó “De a caballo por mi patria” en la cual, según el músico, se dedicó a recorrer, al estilo de los viejos gauchos, todo el país para hacer llegar su mensaje a todo el mundo. Esto es algo clave para comprender posteriormente las canciones que analizaremos dentro del disco que produce en España en 1976, donde desarrolla esas ideas relacionadas con la música popular folklorista y su vínculo con el entorno rural, la figura del gaucho (figura principal del ideario nacional argentino), el viajar y recorrer el país y todo lo que tiene que ver con transmitir y expresar su mensaje, característico de la canción protesta.

El estudio de los contextos dentro de las investigaciones musicológicas es clave para conseguir una aproximación integral al objeto musical y, por ello, las producciones sonoras son comprendidas de forma más sencilla si relacionamos lo que escuchamos y cómo lo escuchamos con el contexto en el que se desarrolla. Es por esto por lo que los hechos que el músico destaca en sus entrevistas adquieren especial interés para este trabajo. Así, esa relación temprana con el campo, su presencia en uno de los festivales más importantes de la escena de la música popular folklorista, este tipo de giras donde la finalidad es presentarse como el gaucho que pretende hacer llegar su mensaje de lucha y crítica social a todo el pueblo, entendemos que son importantes para aproximarnos al desarrollo de una identidad sonora, personal y social muy concreta. También, por ello, debemos destacar la participación de Cafrune como embajador cultural en una delegación de artistas argentinos que visitaron Estados Unidos y España. La llegada a España en el

1971 supuso un gran éxito y popularidad para el músico, que se radicó en el país hasta el año 1977, cuando volvió a Argentina. En el tiempo en el que estuvo en Argentina, Cafrune mantuvo sus ideales y su lucha social activa, lo que le supuso censuras y persecuciones políticas. En 1978 volvió a Cosquín, donde años antes había presentado a Mercedes Sosa desafiando la censura, sin embargo, en este año, al terminar su interpretación de una de sus canciones más conocidas, «Zamba de mi esperanza», la cual estuvo censurada durante mucho tiempo, fue amenazado de muerte y tan solo un año después, durante una travesía a caballo desde Plaza de Mayo hasta Yapeyú, murió atropellado. Muchas de estas acciones, así como sus ideas sobre el pueblo, el campo, la figura del caballo, tan vinculada al trabajo y el entorno rural, quedan reflejadas en las diversas entrevistas que le hacen en radio y televisión durante la década de los setenta, entre ellas, uno de los últimos reportajes que le hacen en el programa de radio "Un alto en la huella" de Miguel Franco en Radio Argentina en 1978 y que Felipe Pinto (2016) transcribe para su trabajo de recopilación de canciones: *Argentina. Las canciones de su folklore* (vol. 1). En estos reportajes es claramente visible cómo todas estas referencias ayudan a la construcción de la autenticación del personaje vinculado a la música popular folclorista de la que ya hemos hablado.

2.2.4. Roque Narvaja

El siguiente músico escogido para nuestro análisis es Roque Narvaja, quien mantiene las ideas políticas y sociales contra la represión vivida en Argentina, pero cuya forma de traslucirlo musicalmente se separa en gran medida de los tres ejemplos anteriores. Esto lo veremos reflejado en el análisis desarrollado en el siguiente apartado y está directamente relacionado con el contexto de este músico.

Mario Roque Fernández Narvaja nace en Córdoba, Argentina, en 1954. Sus tempranos inicios en la música se inician al mudarse con su familia a Buenos Aires en 1960, donde participa en varios grupos como Snob o La joven Guardia, junto a Hiancho Lezica (batería), Félix Pando (teclista) y Enrique Masllorens (bajista). Junto a este último recorrió el país y gran parte de Latinoamérica generando grandes éxitos como «El extraño de pelo largo» en 1969, «La extraña de las botas rosas» un año después y «La reina de la canción» en 1971.

Debemos destacar que la música de Narvaja sufre un cambio tras estos años. Hasta 1972 el músico y su grupo se vincularon a la música joven argentina, donde encontramos estos tres éxitos comentados anteriormente, influenciados por el rock en castellano, y muy vinculados a grupos como Almendra, Manal o Los Gatos. Sin embargo, a pesar de compartir sello discográfico (RCA Vik), el público situó a Roque Narvaja mucho más cercano a la música de consumo y comercial que al rock de estos grupos. Tras esta etapa ligado a grupos como Los Gatos, Moris, Pipo Lernaut, Manal, Almendra y posteriormente Los Jaivas, Narvaja da comienzo a su nueva etapa en la que se vincula a las ideas del peronismo revolucionario, denunciando y alzando la crítica a figuras de líderes políticos incluso de alabanzas a Perón (Ogas 2019, 150). Todos estos aspectos los veremos en el disco que analizaremos en el apartado siguiente, *Quién...* un disco que, surgido en esta nueva etapa, posee en el plano ideológico, canciones donde aún se mantienen las alusiones al exilio por la situación vivida en Argentina y a su vínculo con el cristianismo. Asimismo, como expone Emilio Portorrico en la voz del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dedicada al músico (Portorrico 1999, Vol. 7, 980), Narvaja une el rock con la música que provenía de Latinoamérica y de la que precisamente eran exponentes los tres músicos anteriores. Esta unión que Narvaja realiza entre rock y parte de esa pretendida música folklórica tiene su explicación gracias al contexto del propio músico y sus situaciones tanto personales como profesionales en cuanto a la relación con los diferentes género musicales. Podremos corroborar esta mezcla entre ambos géneros al analizar, en el apartado siguiente, dos de las canciones que Narvaja produce en España, donde se exilia en 1977 tras posicionarse políticamente en sus últimos discos y ser perseguido y censurado por el gobierno argentino.

Al llegar a España, a diferencia de Guarany o Cafrune, Narvaja da conciertos en colegios Mayores y pubs, y forma un dúo con la cantante argentina, también exiliada, Marián Farías Gómez, con quien realiza una gira por España (Ogas 2019, 156) y, tras esto, graba el disco *Quién...* en colaboración con el productor musical chileno Carlos Narea. Uno de los aspectos más impactantes de este músico es que los discos que graba y edita en España no obtienen tanto éxito hasta que Miguel Ríos graba uno de sus temas con el que se le identificará durante décadas, «Santa Lucía», en el año 1980, aumentando exponencialmente el éxito internacional del músico. Gracias al éxito cosechado tras «Santa Lucía», el sello discográfico Movieplay, que anteriormente le había dado la espalda, lo apoya totalmente aumentando su nivel de popularidad en España. Tras esto,

el músico graba sus siguientes éxitos en Alemania. Narvaja continúa grabando y componiendo para otros intérpretes en el país hasta que en el 90 regresa a Argentina con una carrera musical consolidada y de éxito.

Múltiples entrevistas en prensa nos llevan a la conclusión de que el músico compartía su ideología y su lucha política con los tres ejemplos ya mencionados anteriormente, sin embargo, la forma que tuvo de presentarlo musicalmente fue diferente. Además de la música popular folclorista, la producción sonora de Narvaja bebió de las músicas populares urbanas como fue el rock o incluso el funk, ejemplo que veremos al analizar las canciones posteriormente. Es decir, a pesar de utilizar caminos sonoros diferentes, los cuatro músicos ya mencionados utilizaron la música como vehículo de expresión contra una situación común (la represión tras el golpe militar del 76) y se insertaron en una escena que todos compartieron al llegar a España (la situación del paso por una dictadura).

No obstante, la concreta situación musical que se vivía en España y el impacto que produce aquí el golpe militar en Argentina nos puede ayudar a entender por qué músicos con trayectorias diferentes se identifican con una misma escena al llegar al país. Si bien las circunstancias políticas argentinas habían acercado a Narvaja a la escena musical del llamado en ese momento, folklore de fusión y, con ello, al compromiso político, la distancia entre su propuesta y la de los tres músicos tratados anteriormente seguía siendo considerable. Para artistas que hacían de su particular construcción de lo rural y la tradición una bandera, como Guarany, Cafrune e, incluso, Sosa, el uso de instrumentos electrónicos en la realización de géneros “folklóricos” o las baladas con tintes pop/rock mezclados con ritmos tradicionales eran algo que poco ayudaba a esa conciencia de defensa de lo local que, según ellos, debía proponer el arco progresista. Pero esa distancia se reduce cuando el receptor es el público español. Por una parte, porque musicalmente el folklore de fusión no deja de ser una proyección de las propuestas germinales del Nuevo Cancionero. Por otra parte, porque en el mercado musical español todas estas propuestas se aprecian como parte de la música comercial nativista (Diario de Burgos 1981, 18). En este sentido, debemos decir que en España la “música comercial nativista” había sido potenciada por un conjunto de aspectos sociales que fueron transformándola en función de las novedades estéticas y culturales del momento. Una de esas novedades es la que aporta el grupo de músicos argentinos afincados en el país. Todo ello hace que, en la década de los ochenta cuando el rock ya imperaba en la música popular española, la prensa define a Narvaja como uno de los exponentes de la unión entre las influencias del

rock y esa música con rasgos nativos. Recordemos que después de «Santa Lucía» y sus exitosos LP *Un amante de cartón* (1981) y *Balance provisional* (1982) Narvaja se introduce plenamente en el espacio del pop español.

Como vemos, el espacio estrictamente musical de Narvaja no coincide totalmente con los otros tres ejemplos, sin embargo, a pesar de no utilizar los mismos recursos, la temática del compromiso político y la crítica social no desaparece de la producción musical del argentino, sino que se transforma a partir de otros recursos sonoros. De esta forma, establece vínculos con diferentes escenas musicales e influencias de todas ellas.

2.2.5. Alberto Cortez

José Alberto García Gallo (luego Alberto Cortez) nace el 11 de marzo de 1940 en Rancul, provincia de La Pampa, en una familia humilde, algo que destaca en sus entrevistas, al igual que han hecho el resto de los músicos ya mencionados. En su lugar de nacimiento complementa su educación escolar con sus estudios musicales y comienza a desarrollar una gran afición por la música gracias a la radio (González Lucini 2007). Las numerosas referencias escritas sobre la vida de Alberto Cortez defienden que su primera canción nació cuando tenía 12 años y se llamó «Un cigarrillo, la lluvia y tú». Una canción de amor que grabó con Hispavox (sello discográfico con el que trabajó en varias ocasiones) en 1963 y que ha recuperado en su CD *Después del amor*. Realiza su educación secundaria en San Rafael, en la provincia de Mendoza, donde continuó tocando el piano y fue influenciado por un conjunto musical que llegó del norte, Los Chalchaleros. Esta influencia produjo la creación de Los Andariegos, grupo donde Cortez participó desde 1957 hasta un año después que realizó su traslado a la ciudad de Buenos Aires como universitario. Según él expone en diversas entrevistas y en su página web, pasó de estudiar para abogado a cantar en bares y orquestas (entre ellas la Jazz de San Francisco), con las que viajó por todo el país. Uno de los puntos clave para el ascenso en la carrera de Cortez ocurre en Santiago de Estero, donde conoce al destacado intérprete de armónica Hugo Díaz, quien le invita a integrarse en su grupo y viajar a Europa durante seis meses con un espectáculo al que llamó *Argentine National Ballet and Show*. Junto a artistas como Carlos Montero, el grupo viaja en 1960 hasta Bélgica donde, tras la admiración de Willy van de Steen, productor discográfico de la empresa Moonglow Records, consigue grabar un primer disco en el que interpretó canciones que, a pesar de no estar escritas por él, tuvieron un gran éxito, como él mismo recuerda en la recopilación que González Lucini

hace de su trabajo (2007). Este disco fue un verdadero éxito ligado al género de la canción juvenil de la nueva ola de esa década, que llegó a trascender hasta España. El éxito de este disco supuso que el productor de Hipavox le ofreciera un contrato para producir su música tanto en España como en Latinoamérica y grabaron, junto a Waldo de los Ríos y su orquesta, el primer disco que selló el trato con la empresa discográfica. Ya en el 64, Cortez decide radicarse en España, desvinculándose junto a Carlos Montero, de Hugo Díaz y manteniendo el éxito cosechado hasta el momento en el país con música de consumo muy ligada a la canción juvenil todavía. Éxitos como este le dieron el nombre de Mr. Sucu Sucu, haciendo alusión a una de las primeras canciones que le llevaron al éxito.

Dos años después, en 1967, el músico ofrece un recital unipersonal en el Teatro de la Zarzuela en Madrid, en el que recorre canciones y poemas de Atahualpa Yupanki, Antonio Machado, Jaime Dávalos, Eduardo Falú, Vicente Bianchi, Ramón Ayala y Pablo Neruda entre otros, así como el estreno de canciones propias, como la conocida «En un rincón del alma». Este repertorio y, especialmente, esta canción propia marca el estilo que seguirá el músico en su carrera posterior. Acompañado a la guitarra de Montero, Cortez comenzó una nueva etapa en la que dejó atrás la canción juvenil y se involucró en la escena de la canción de autor española (utilizando versos de grandes poetas españoles). Convirtiéndose así, en el primer músico radicado en España que enlaza con las propuestas del Nuevo cancionero argentino, por ello no es de extrañar que su figura se vea inmersa en esa escena argentina conformada por músicos afincados antes o después del golpe militar del 76. Al igual que vimos en el caso de Narvaja, el cambio de Cortez supone volver la mirada a Latinoamérica, al compromiso con el pueblo, con la poesía y con esa música cuya pretendida finalidad dejaba de ser un bien de consumo masivo para centrarse en esa idea de la música popular folklorista, en la que el músico alude a su lugar de origen con nostalgia.

El caso de Cortez es diferente al del resto y eso es apreciable en su producción sonora. A pesar de haber sido censurado en varias ocasiones en Latinoamérica, su salida del país no fue forzada por la situación político social, y eso es visible en la música y en la vida que lleva el artista, algo que veremos en el apartado siguiente. El vínculo de Cortez con las diferentes escenas musicales fue haciéndose visible a medida que producía sus discos en los que introducía temas de todos ellos. Poco tiempo después el concierto en la Zarzuela que marco esa segunda etapa del músico, Cortez ofreció otro recital musicalizando a

Miguel Hernández, Jorge Luis Borges, Armando Tejada Gómez y María Elena Walsh entre otros, utilizando la poesía como una herramienta más de expresión y vinculándose a la canción de autor en la que también entran los cuatro artistas anteriores. De esta forma, Cortez completa los ejes de esa escena musical argentina en España durante los años setenta, donde poesía y música se aúnan en canciones que dan al público español diferentes aproximaciones a los convulsos setenta argentinos. Aproximaciones que, a su vez, denotan modos diferentes de traducción y adaptación al nuevo ámbito geográfico.

3. ANÁLISIS: MUSICAL, TEMÁTICO, POÉTICO

Después de conocer los contextos, sociales y políticos en los que actuaron cada uno de los músicos con los que vamos a tratar, debemos observar la forma en la que cada situación influye en sus producciones musicales. La manera en la que cada uno de estos músicos se enfrenta a la situación político social vivida en Argentina tiene un claro reflejo en su acceso a la escena musical española. Por tanto, para conseguir un análisis integral de esta entrada a la escena musical española, proponemos utilizar un enfoque temático para el análisis de las diez canciones escogidas entre el repertorio que estos cinco músicos producen en España entre 1975 y 1980, ya que, en el estudio del Nuevo cancionero argentino, así como en todo el género de la música popular, la temática recogida a través de la retórica de la lírica es uno de los puntos clave para la conformación del género. Como defendía Umberto Eco «corrientemente la canción de consumo se utiliza haciendo otra cosa como fondo; la nueva canción exige respeto e interés» (Eco 1980 en Barzuna 1993, 5). Procedemos a realizar, por tanto, el análisis musical junto con su correspondiente análisis poético literario a través de estudios como los de Allan F. Moore (2012), Philip Tagg (2015) o Luiz Tatit (2003) utilizando el componente temático como hilo conductor de análisis.

Como reflejo de las distintas situaciones socio políticas de cada músico, la temática del Nuevo cancionero argentino ha ido encaminada hacia diferentes propósitos sociales sobre una base común. Así, ha cantado a la libertad, a la lucha, a la revolución, al cambio y a la creación del camino hacia una nueva era. Pero su canto, a medida que el exilio se convertía en una realidad tangible, fue derivando hacia un canto nostálgico, donde la distancia, la condición de expatriado y la añoranza de la tierra natal adquiriría un destacado protagonismo, como se puede apreciar en muchas de las producciones sonoras diferentes realizadas por estos artistas en España. Artistas que, a través de este discurso, buscaban hacerse un hueco en el mercado del disco español dando formas diferentes a esa melancolía por el espacio perdido.

3.1. LA TEMÁTICA COMO HILO CONDUCTOR

A continuación, veremos como se enuncia para el público español esa tierra lejana, dominada por el opresor o, simplemente, extraviada desde modos de expresión que transitan desde la rabia, la proclama revolucionaria o la continuidad de la lucha, hasta la

resignación o la búsqueda de refugio en la sabiduría ancestral de sus paisajes y habitantes. Todo ello, teniendo en cuenta que cada músico elige la identidad artística con la que presentarse y convencer al público español de la transición.

Partiendo de las ideas de Moore (2012) y Frith (2008) sobre el análisis de la canción grabada, la metodología que va a utilizarse para realizar estos análisis constará de 4 niveles. El nivel de análisis poético sonoro, donde relacionaremos la parte formal, tímbrica, armónica, melódica, rítmica y textural con la parte poética de la letra de las canciones. En segundo lugar analizaremos en base a un segundo nivel, donde establecer una relación de estos parámetros con los diferentes procesos de significación y el análisis de los tonemas como factor de desenlace, ambos extraídos de los estudios de Luiz Tatit (2003) y el análisis en base a la localización del clímax en la canción. Comenzando por el primer aspecto, los procesos de significación que distingue Luiz Tatit a partir del enfoque musical sobre la palabra son la tematización y la pasionalización. Por un lado, la tematización se contempla tras la repetición de motivos rítmico-melódicos coincidiendo, en algunos casos, con la aceleración del tempo, ayudando a generar ese énfasis en el motivo o palabra repetida. Por otro lado, la pasionalización suele ser la consecuencia del uso de la tematización y concierne a la ampliación de la duración de un motivo o palabra a partir de la ralentización por la prolongación de las vocales, el uso de tésituras más amplias o de saltos melódicos más destacados (Tatit 2003 en Ogas 2013). Por último, el uso de los tonemas como factor de desenlace nos ayuda a observar aspectos que puedan mantener lo enfatizado a través de los procesos de significación ya comentados e incluso puedan ayudar a generar esos procesos. Es decir, Tatit entiende los tonemas como principal factor del desenlace de una frase melódica y puede generar significados según las tres posibilidades existentes: descenso (relacionada con la afirmación), ascenso (vínculo con la generación de incertidumbre o tensiones) y suspensión.

El tercer nivel está directamente relacionado con el objetivo de estos análisis, que parte de la necesidad de estudiar cómo estos músicos llegan a la escena argentina del exilio tras el golpe militar de 1976 y consiguen negociar su identidad sonora a través de sus producciones en España. Es por esto por lo que destacaremos a continuación aquellos préstamos de recursos que los músicos toman de su país para identificarse como latinoamericanos, como exiliados, pero también para compartir el espacio con la escena de la canción de autor española.

Por último, llegamos al cuarto nivel. En este nivel vamos a estudiar los procesos de autenticación en la canción grabada teorizados por Allan F. Moore (2013). La autenticación de la canción en la música popular es un concepto que ha creado grandes controversias, sin embargo, Moore propone estudiar en cada caso quién autentifica el mensaje que se quiere expresar con esa canción. Las opciones que esta metodología aporta son: que el cantante autentifique la vivencia del público, que él mismo autentifique su propia vivencia o que sea el sentimiento de “el otro” quien autentifique el mensaje. A lo largo de este estudio veremos cómo las tres opciones van a simultanearse, de manera que la autenticación sea, constantemente, a partir de la figura del latinoamericano, su crítica social y política tras el contexto vivido en Argentina y el género asociado a todo este discurso, la música popular folklórica que va a reforzar todos los estereotipos de la figura del latinoamericano.

3.1.1. Horacio Guarany

Comenzaremos por el caso de Horacio Guarany y su disco *Luche, luche* (1977), del cual escogeremos dos de las canciones del disco que fueron censuradas en Argentina: «Luche, luche» y «Recital a la libertad». El objetivo es observar cómo el músico recurre a un repertorio que, gracias a sus letras y elementos estilísticos empleados dentro de esta primera etapa temática de lucha y ansiada libertad, informa al oyente sobre su procedencia y su posición política. Algo que es fundamental a la hora de presentar su propuesta al público español, cuyo interés por la canción con contenido era indudable, debido al contexto político, el final de una dictadura y el inicio del periodo de transición.

Para conseguir esto comenzaremos tratando el plano sonoro y poético de las dos canciones. Partiendo de esta idea comenzaremos por la primera canción que da nombre al disco, «Luche, luche», una proclama de las consignas del Partido Comunista al que Guarany se afilia a mediados de la década de los cincuenta. Compuesta por una línea vocal solista, un coro, una guitarra y un bombo legüero, su estructura formal presenta una amplia introducción con un comienzo a capella al que se une la parte instrumental, seguida por dos estribillos separados por la única estrofa que presenta la canción. Tras esto, un interludio separa el segundo estribillo de un extenso puente y, finalmente, cierra la estructura con el último estribillo. Esta estructura formal tiene su correspondencia textural en la parte poética, conformada por un recitado y un canto responsorial en el que

el músico declama un verso que el coro repite. Esta estructura aparece desde el inicio, en la introducción, combinando ya el recitado y el canto responsorial. La correspondencia entre la estructura formal y poética se simultanea de la siguiente manera:

Introducción		Estribillo	Estrofa	Estribillo	Interludio	Puente	Estribillo
declamado	voz cantada	VOZ cantada	VOZ cantada	VOZ cantada	⋈	recitado	voz cantada
voz/coro	responsorial + instr*	voz/coro + instr.	VOZ + instr.	voz/coro + instr.	instr.	voz/coro + instr.	responsorial + instr.
*instrumental			cambios de modo				

Figura 1. Esquema formal y textural de la canción «Luche, luche» de H. Guarany

Como se puede observar, la textura de esta canción varía en cada una de las partes que la conforman, modificando así el papel de la voz principal. El músico, además de realizar la declamación, el recitado y la voz cantada, también se une a la repetición con el coro en los fragmentos en los que se utiliza la textura responsorial. Coincidiendo con los cambios texturales, encontramos también diferentes cambios armónicos sobre los que se fundamenta la estructura general. Sobre la tonalidad de Fa # menor, la armonía se desarrolla de manera estable por el uso de los grados tonales V-I, formando cadencias auténticas y permitiendo al músico construir su discurso, principalmente, sobre el nivel poético y melódico. Esta sencillez armónica permanece estable durante toda la canción excepto en el único momento en el que el músico canta sin la envoltura del coro: la estrofa. Este pequeño fragmento, coincide armónicamente con variaciones respecto a lo que ocurre en el resto, como la introducción de los grados IV y II y cambios de modo mayor-menor en cada verso.

Analizando el nivel tímbrico de la línea vocal principal, la cantada por el músico, podemos restringir su ámbito entre Fa₃ y Do₄. El registro de la voz de Guarany conforma un timbre redondo y potente de una voz no educada académicamente, algo reconocible en los finales de frase, la afinación, la poca presencia de vibratos e incluso los quiebres de la voz en determinadas ocasiones. Esta redondez y consistencia vocal viene dada, como expone Allan F. Moore, por la localización desde el pecho y, además, posee unas variaciones en el timbre bastante comunes en la música popular folclorista. Escuchamos calificadores, como los efectos de la respiración a la hora de cantar, alternantes, como el

uso del grito, o incluso los diferenciadores, destacando las alusiones a la risa o el llanto (Moore 2012 en Barrueto Zerega 2014, 110). Los aspectos teóricos destacados por el musicólogo al analizar la voz en la canción grabada desembocan en apuntar las actitudes frente al ritmo y la altura, algo que veremos también en los dos siguientes ejemplos (Mercedes Sosa y Jorge Cafrune). La voz puede cantar con el beat, delante o detrás, incluso cantando al ritmo al que esas palabras serían habladas. En este caso, sobre un compás de 6/8 y sobre pies rítmicos característicos del ritmo de chaya Guarany utiliza la agógica para moldear el pulso y el tempo al que discurre la canción, de manera que pueda ajustarse a la dicción del verso sin modificarla, así como hacer énfasis en algunos puntos que comentaremos posteriormente. Estos pies rítmicos característicos de la chaya los podemos encontrar tanto en la parte instrumental (sobre todo en el bombo, pero también en la guitarra), como en la línea melódica vocal. La melodía utilizada por el músico realiza variaciones rítmicas sobre el ritmo de chaya, generando una línea melódica sencilla construida sobre grados conjuntos, utilizando, esporádicamente, algún salto de tercera.



Ejemplo 1. H. Guarany, «Luche, luche», pie rítmico de chaya en la parte instrumental

El énfasis que se consigue a través de la tematización es utilizado, en este caso, desde el título. La palabra “luche” va a ser repetida durante toda la canción y, especialmente en el estribillo, donde la melodía va a dirigirse al agudo generando un proceso de pasionalización ya que, además coincide con la nota más aguda del registro de Guarany Do₄. Otro aspecto que destaca el énfasis en la palabra es el coincidir con los saltos de tercera comentado anteriormente, aumentando el énfasis en la palabra, ya que el resto de la melodía se mueve por grados conjuntos.

Ejemplo 2. H. Guarany, «Luche luche», estribillo

Debemos destacar que la pasionalización que ocurre a la tercera repetición de la palabra *luche* en el estribillo es solo un estadio anterior para llegar al fragmento de esta canción donde el cantante se acerca al oyente a través de lo que Tatit define como la figurativización, es decir el recurso de la voz hablada o del recitado como el que aparece en el puente. El recitado, tiene como fin concretar un mensaje o darle una forma más real que el que puede aportarle la voz cantada. En este caso Guarany con la voz recitada fortalece la realidad de su sentencia con afirmaciones como como: “¡porque mi pueblo no es tonto, porque mi pueblo es valiente!”. Esta figurativización va a coincidir con otro de los aspectos a analizar, la localización del clímax, ya que van a ser estos recursos sonoros los que permiten reconocer el clímax de una canción. El proceso de llegada al clímax en este caso es bastante reconocible ya que va en ascenso pasando por la estrofa y los primeros estribillos (que conformarán el preclímax) hasta llegar al puente (clímax) y terminar con el estribillo a modo de cierre (decaimiento). Así, la tematización asociada a la palabra “*luche*” es usada como herramienta para construir el camino de llegada al clímax del recitado.

Introducción		Estribillo	Estrofa	Estribillo	Interludio	Puente	Estribillo
Pueblo que <u>escuchas</u> , únete a la <u>lucha</u>	Pueblo <u>unido</u> , nunca <u>vencido</u>	Y <i>luche</i> , <i>luche</i> , <i>luche</i> , no deje de luchar	Pobre, el pobre que no <i>luche</i>	“”	⋈	Qué cosas tiene mi pueblo, que no las puedo callar	“”
Preclímax (Tematización + pequeño clímax)						CLÍMAX	Decaimiento

Figura 2. Localización de clímax en «Luche, luche»

Otro recurso utilizado por Guarany en los procesos de significación aparece concretamente sobre las palabras “*escuchas*” y “*lucha*” (subrayadas en figura 2) utilizan tonemas ascendentes de desenlace, lo que según el teórico se correspondería con una llamada, no con una afirmación. Dicha afirmación llegaría en el verso siguiente “Pueblo unido nunca vencido”, verso que en comparación con el anterior comienza con la misma melodía en un registro más grave, pero terminando con un descenso sobre la palabra “*vencido*” (subrayado en la figura 2), lo que, según Tatit podríamos entender como afirmación. Además, generando más énfasis, ambos versos se repiten generando el proceso de tematización ya comentado.

Tras estos dos niveles de análisis, vamos a pasar a un tercer nivel en el cual trataremos el estudio de la canción a partir de la intertextualidad. De esta manera, uno de los primeros préstamos que encontramos en esta canción es el uso de las consignas del partido Comunista. Estas premisas, además, están declamadas en estilo responsorial, algo que, junto a la parte recitada, es una manera de componer muy cercana a la música de las manifestaciones, donde una persona llevaría la voz cantante que declama lo que se debe decir, en este caso el músico, y el resto de las personas lo repiten. Se añade a esto el hecho de que la parte armónica instrumental sea muy sencilla y fácilmente adaptable al ritmo procesional de una manifestación, ya que la percusión tiene una gran importancia sobre la armonía o melodía. Pero este estilo responsorial no solo nos recuerda al ámbito de las manifestaciones, sino que podría vincularse también a un ámbito religioso, muy cercano a la concepción de tradición rural y lo antiguo del término “folklore”, donde el músico, en la figura de oficiante, declama el salmo que el coro repite¹. Otro de los préstamos que debemos destacar en esta canción es el uso del pie rítmico de la chaya, un género típico de la zona andina (Argentina, Perú, Bolivia) y en La Rioja (Argentina) cada febrero se celebra la Fiesta Nacional de La Chaya por carnaval. No obstante, además de los ritmos, también el uso de instrumentos, como el bombo legüero y la guitarra, y la forma de grabarlos construyen una sonoridad que referencia, de manera explícita, al continente latinoamericano. Además de formar parte de los instrumentos utilizados en los conjuntos de esa pretendida música folklórica, el hecho de grabar la voz en un plano muy cercano y delante permite que la voz destaque con respecto al resto de instrumentos, generando una sonoridad parecida a la de la canción de autor.

Llegando al cuarto nivel, vemos un ejemplo de esa asociación a la lucha del pueblo argentino tras el golpe militar del 76 podemos encontrarla en el título del disco, que resume la intención del músico en una única palabra repetida. Usando “luche, luche” a la manera de un eslogan, Guarany comienza su discurso combativo antes de realizar la escucha, porque, ¿qué mejor eslogan para introducirse en el mercado musical de un pueblo que acaba de salir de una dictadura que invitándolo a luchar? De esta forma autentifica su mensaje adaptándose a lo que vive el público (en este caso el público español) a partir de su propia experiencia como latinoamericano que también anima a su propio pueblo a la lucha. Por tanto, podríamos entender que el músico intenta hacer

¹ En este sentido es oportuno recordar que las Misas latinoamericanas (Misa Criolla, Misa Nicaragüense, etc.) habían tenido un importante impacto en España en los años sesenta y lo continuaban teniendo en los setenta.

participe al pueblo de su lucha, haciéndolo participe de su canción mediante su personificación en la figura del coro a partir del estilo responsorial. Estilo que antes veíamos que podría asociarse a una manifestación o incluso hacer alusión a la religión, tan vinculada con la pretendida música folklórica. Sin embargo, en este caso, el músico no se limita a dirigir como solista, sino que se une al coro en la parte repetida, simbolizando, quizá, su compromiso como parte del pueblo y no únicamente como líder, afianzando no solo su compromiso político sino su identidad como parte del pueblo latinoamericano que además entiende la situación que el mismo pueblo español estaba viviendo durante esos años. De manera que la autenticación del discurso también surja desde el mismo músico, que expone de esta manera su propia vivencia dentro del mensaje.

Como vemos, la temática utilizada ayuda al músico a autenticar su mensaje a partir del compromiso del pueblo con este. Observando ese ascenso hacia el clímax, también la temática se desarrolla de la misma forma. Sobre la única estrofa presente en la canción, se expone claramente la problemática y la crítica que el músico pretende potenciar y va aumentando a medida que se acerca al clímax: se presentan las consignas del partido comunista, se expone la problemática en la estrofa (que el pueblo se queda callado ante la injusticia), se anima al pueblo a luchar en los estribillos y ya por último llegamos al puente recitado, donde el músico termina de ensalzar y potenciar esa arenga de lucha hacia su pueblo para terminar con el último estribillo y cerrar la estructura de la canción.

Como hemos podido observar, la temática de lucha es una realidad desde el inicio, ya que, de manera explícita el músico anima al pueblo a la lucha, a no callar y atreverse a denunciar la situación de injusticia en la que viven. Por ello, podemos observar ese primer estadio de nuestro recorrido temático en el que solo existe la lucha, el ansia por la libertad y el proceso de cambio, sin espacio aún para ningún tipo de nostalgia, ni añoranza, algo que veremos más adelante en ejemplos posteriores. Esta invitación activa hacia el pueblo ocurre, sobre todo, en la parte recitada que, como hemos visto anteriormente, va a funcionar como clímax de la canción, donde, tras haber expuesto ya su posición y sus ideas (introducción, estribillos y estrofa), se propone involucrar al receptor en su causa. Un receptor que bien puede referirse al pueblo argentino ante la represión de esos años, como al español, cuyo anhelo por dejar atrás la dictadura, está latente en ese momento. Así, vemos que la canción «Luche, luche» pretende generar esa autenticación del mensaje a través de la vivencia del público tanto argentino como español.

Otro de los aspectos que ayuda al músico a autenticar el mensaje a través de lo que vive el público, ocurre al llegar a la parte de la estrofa, donde veíamos que aparecían nuevos acordes (II y IV) además de los cambios de modo. Este es el momento donde la temática comienza a hablar de la problemática de su pueblo. Para destacar este fragmento, la única estrofa de la canción, la armonía cambia cada verso, enfatizando en modo mayor el verso donde expone lo pobre que es el pueblo a causa de que le roben el derecho a elevar la voz, utilizando la guitarra como símbolo de protesta (“Pobre, el pobre que no luce / ... / le han de robar la guitarra”). Sin embargo, el músico utiliza el modo menor (en el que está toda la canción) para denunciar, al igual que durante el resto de la letra, esa pasividad del pueblo que está callado (“siempre callado no más / ... / nunca más ha de cantar”).

También encontramos una forma de autenticar el mensaje gracias al uso de los tonemas que ya hemos comentado en la segunda parte de la introducción. Mientras que la temática de lucha se conforma en motivos ascendentes (“Pueblo que escucha únete a la lucha”), lo que realmente se afirmaría según las teorías de Luiz Tatit (2003) sería la segunda parte (“Pueblo unido nunca vencido”). Guarany anima a la lucha, pero lo realmente importante no es que el pueblo vaya a luchar, sino que va a ganar esta lucha, representado musicalmente a través del tonema descendente de desenlace, algo que iremos viendo en muchos otros momentos de las dos canciones de Guarany que forman parte del análisis. Las palabras “escuchas” y “luchas” se podrían corresponder con una llamada, no con una afirmación, una llamada al pueblo a la lucha.

Hasta ahora hemos analizado la autenticación del mensaje a partir de las vivencias del público, sin embargo, como ya hemos ido advirtiendo, existe otra forma en la que el músico autentifica su discurso, y es mediante su implicación en él, algo que podríamos analizar a partir de las zonas proxémicas de Allan F. Moore (2012). Por un lado, encontramos la clara referencia a la zona pública y social del músico, uniéndose al coro y formando parte de la comunidad, pero por otro, también vemos cómo el músico se ve representado como persona real, exponiendo las ideas como propias y reforzando, con la parte del recitado, la zona íntima de la teoría de la proxémica. Así, el músico conforma una imagen ligada a la persona real en la zona personal e íntima, y, a su vez, también en la escena pública al introducirse en el canto conjunto. El hecho de que la zona íntima se vea claramente a lo largo de este primer estadio del recorrido es bastante lógico, ya que el propio músico se va a identificar con su canto y es su voz la que alza, pidiendo al resto que lo sigan. A partir de estos pequeños apuntes podemos observar cómo se deja ver la

orientación política del músico, construyendo la escena pública hacia el agudo (la pequeña pasionalización que veíamos en los estribillos, fig. 2) y dejando abierto el discurso como llamada al pueblo. Sin embargo, el recitado es la zona íntima, donde más se involucra de manera personal y donde incluso se le quiebra la voz. Esto ocurre porque las características de la teoría de la proxémica se reflejan directamente en la materialización de la forma de cantar. Las respiraciones, el volumen, las dinámicas y la palabra hablada acentúan el carácter íntimo y personal del músico y lo caracterizan como persona real, algo que no solo ocurre en «Luche, luche» sino que forma parte del timbre característico de la canción popular, cuya finalidad muchas veces se aleja del consumismo estético y genera objetivos más amplios dentro de la ideología, política y crítica social.

Como sabemos, la manera que el artista tiene de presentarse musicalmente dentro de la música popular es sobre todo a través del timbre. Lo destaca Roland Barthes al hablar del “grano de la voz”, la materialización de la intención y el carácter que la persona pretende transmitir y que consigue aporta grandes significaciones al contenido musical.

Dentro del parámetro del timbre aparecen aspectos a través de los cuales el músico va a pretender también realizar esa autenticación. El ritmo nunca es totalmente firme al inicio del recorrido temático, así como el afinar de forma precisa o no, ya que son cualidades que construyen a ese persona real del que habla Moore. Como explicábamos anteriormente, estos procedimientos refuerzan la idea pretendida de identificar al músico con la causa de su discurso, en este caso con la lucha de un pueblo que, como decimos, no persigue un fin estético, sino alzarse en señal de protesta. Una protesta que es del pueblo, pero también es personal, y para poder justificar esa implicación personal se hace uso de timbres que lo caractericen como esa persona real, sincero y comprometido con la causa. Así, lo que Guarany pretende transmitir se materializa en la manera de utilizar la voz, es decir, no solo es analizable lo que se quiere decir, sino cómo se dice. El resultado final de todos estos recursos desemboca en ese intento por autenticar el discurso a través de la vivencia como decíamos del propio músico y del pueblo, receptor y público del mensaje. Este uso del timbre y las diferentes características de la voz es un uso común en los 3 primeros músicos que analizaremos en este estudio (Horacio Guarany, Mercedes Sosa y Jorge Cafrune) y que poco a poco irá cambiando a medida que nos acerquemos a los dos últimos (Roque Narvaja y Alberto Cortez), algo que tendrá que ver con la producción sonora de ambos y de la temática en la que se comienzan a encuadrar.

Ya hemos observado que el álbum *Luche, luche* al completo se fundamenta sobre la temática que aquí analizamos y, por tanto, las dos canciones de Guarany escogidas para este análisis van a compartir muchas características y procedimientos compositivos que fundamentan y apoyan esta temática de revolución y lucha.

En el plano poético sonoro de «Recital a la libertad» encontramos de nuevo una línea vocal solista, un coro, un bombo legüero y, en este caso, una guitarra rítmica y otra melódica. La estructura formal está compuesta por una introducción sobre la escala pentatónica realizada por la guitarra melódica y cinco estrofas (A, A', B, C, D) separadas por pequeños interludios instrumentales, cuyos motivos mantienen el hilo musical conductor entre estrofas. Sobre esta estructura formal, la parte cantada (melodía acompañada) la interpreta la voz solista durante toda la canción exceptuando el final, donde entra el coro, y va intercalándose con las partes instrumentales de la introducción y los interludios. Este plano formal se fundamenta sobre una armonía en Mi menor que pasará por los grados tonales durante las dos primeras estrofas y sus correspondientes interludios, con la excepción de un descenso cromático en el bajo de la segunda estrofa. Durante las estrofas B y C a esa base armónica se suma el uso del III y VII grado, lo que genera una densidad armónica mayor en esta segunda parte.

El ámbito de la melodía abarca desde Si₃ hasta Mi₄ utilizando un timbre igual que en el ejemplo anterior. El tempo sobre el que se conforma la canción es binario (2/4) sobre pies rítmicos característicos del ritmo de Huayno, aunque Guarany utiliza la agógica para moldear el pulso al igual que en «Luche, luche». En este caso, en las dos primeras estrofas se mantiene el pulso bastante estable, sin ninguna subdivisión y textualmente prevalece la relación voz – acompañamiento donde los instrumentos ocupan, especialmente, el registro medio-grave. A partir de la segunda estrofa, el pulso comienza a subdividirse y la textura comienza a enriquecerse, utilizando mayor cantidad de motivos instrumentales en registros medio-agudo y unísonos que aportan estabilidad y aumento dinámico a medida que llegamos a la última estrofa.

Esta vez, los pies rítmicos característicos del Huayno los podemos encontrar sobre todo en la parte instrumental, mientras que la línea melódica vocal se desarrolla una melodía abrupta con muchos silencios y de duraciones cortas utilizando saltos de cuarta y terceras sobre una melodía bastante lineal de grados conjuntos.



Ejemplo 3. H. Guarany, «Recital a la libertad», pie rítmico de Huayno en la parte instrumental



Ejemplo 4. H. Guarany, «Recital a la libertad», estrofa A

Tras el análisis de este primer nivel, pasaremos a analizar los procesos de significación que actúan sobre el plano poético relacionándolo con lo sonoro, utilizando como en el primer ejemplo los procesos de significación de Tatit, el análisis de los tonemas como factor de desenlace y el análisis en base a la localización del clímax en la canción. Coincidiendo con los aspectos ya mencionados en la canción «Luche, luche», y manteniendo los conceptos de pasionalización y tematización de Luiz Tatit (2003), podemos observar cómo, utilizando la tematización sobre el verso “por siempre” (repetido tres veces) termina alargando la duración de la palabra, “libertad”, que es el clímax de la última estrofa (min 2’53’’). Con esto, Guarany consigue utilizar los tonemas como factor de desenlace, en este caso de tensión emotiva, a través de la ascensión del final de la palabra, como vemos en el siguiente ejemplo.



Ejemplo 5. H. Guarany, «Recital a la libertad», tematización y pasionalización en estrofa D

Por tanto, vemos cómo la estructura formal de la canción apoya y fundamenta el ascenso hacia el clímax, que en este caso ocurre en la última estrofa (D), además de un preclímax sobre el verso de la tercera estrofa (B) “¡No te podrán parar!”, utilizando la pasionalización para construir un escalón anterior a la llegada al clímax. No obstante, en las dos primeras estrofas también se utilizan estructuras melódicas descendentes muy parecidas como tonemas de desenlace, correspondientes, según Tatit, con la afirmación,

como se destaca en la figura 3 (“Sin piedad, libertad”). También es usado ese recurso en la primera estrofa sobre conceptos como la mentira, el robo, el castigo y el olvido”

Intro	Estrofa A		Int*	Estrofa A'		Int	Estrofa B	Int	Estrofa C	Int	Estrofa D
	(...) te <u>mintieron</u> , te <u>robaron</u> (...) <u>castigaron</u> , <u>olvidaron</u>	<u>Sin piedad</u> , <u>libertad</u>		Maldijeron tu nombre	<u>Sin piedad</u> , <u>libertad</u>		Pero por más (...) <u>no te</u> <u>podrán</u> <u>parar</u>		Porque yo estoy contigo		Libertad compañera (...) <u>libertad</u>
							Preclímax				CLÍMAX
Aumento de dinámicas y textura hacia el preclímax y el clímax											

*Interludio

Figura 3. Localización del clímax en «Recital a la libertad»

Después de escuchar cómo a través de recursos musicales se puede potenciar la temática de la letra, llegamos al nivel de análisis de la intertextualidad, es decir, aquellos recursos que el músico utiliza para identificarse como latinoamericano y exiliado en España. Uno de estos préstamos es, como vimos también en «Luche, luche» el uso de pies rítmicos propios de países latinoamericanos. «Recital a la libertad» es un Huayno, género característico por su motivo rítmico vinculado al ámbito de los Andes, Bolivia o Ecuador, algo que irremediablemente lo va a ligar con Latinoamérica. Pero acompañando a los ritmos, el uso de instrumentos como el bombo legüero y la guitarra, así como la forma de grabarlos construyen una sonoridad que referencia, de manera explícita, al continente latinoamericano. Además, igual que en el ejemplo anterior, el hecho de grabar la voz en un plano muy cercano y delante permite que destaque con respecto a los instrumentos, generando una sonoridad parecida a la de la canción de autor.

Es lógico que la mayoría de los aspectos presentes en «Luche, luche» y «Recital a la libertad» coincidan y esto es gracias a la forma que el artista tiene de autenticar su discurso. Utilizando los mismos recursos, Guarany no solo autentifica sus canciones, sino también su propia figura construida como músico latinoamericano exiliado comprometido con su pueblo y el pueblo receptor de su exilio. Según el trabajo de Moore, vemos cómo el músico pretende autenticar su mensaje a través de las supuestas vivencias del público y de la suya propia, identificándose como parte del pueblo, como vimos en el primer ejemplo. Un primer recurso de autenticación podría encontrarse en la estructura literaria utilizada. Esta forma sin estribillos se aleja de la forma común de

canción, cuyo fin podría ser el lograr una autenticidad o antigüedad de la forma romance, algo muy ligado al discurso de la música folklorista. Otro recurso importante podría verse reflejado en el aspecto textural. Mientras veíamos que las dos primeras estrofas presentaban menos motivos instrumentales, una textura más diáfana, con dinámicas suaves y con registros más graves, esto coincidía con los tonemas descendentes que, según Tatit afirmaban una realidad. Es por eso por lo que la temática que se presenta en ese fragmento es la afirmación de una realidad por parte del artista, que el pueblo sufre. Así, el músico conseguiría la autentificación del público a través de su comprensión del sufrimiento. No obstante, el cambio textural, de dinámica, de tempo y de armonías en las dos siguientes estrofas se corresponde con el inicio del ascenso hasta llegar a la temática de la libertad, el clímax. Tras mostrar y afirmar la realidad en las dos primeras estrofas (A y A'), esta segunda parte (B, C y D), es la crítica como tal donde el propio músico se posiciona ("porque yo estoy contigo y con mil puños"), la alusión al inicio de la lucha, y es por eso por lo que aumenta en textura, en tempo y en alturas de las melodías, caminando hacia el clímax, donde la textura va desplegándose hasta terminar en la palabra "libertad" cantada por todo el coro. Apoyando este ascenso al clímax final debemos destacar la pasionalización sobre el verso "¡No te podrán parar!", ya que es uno de los momentos en el que se ve esa clara autentificación del mensaje a través de la vivencia del pueblo, haciendo partícipe e implicando al público en esa lucha.

También la construcción del clímax es analizable en cuanto a autentificación, el hecho de que el tonema sea ascendente y no descendente podría entenderse como que el músico no quiere imponer la libertad a su pueblo, para la cual debería haber utilizado, según Tatit, un motivo descendente. Sino que pretende hacer una llamada esperando la respuesta del pueblo e intentando autentificar su discurso a partir de la búsqueda de apoyo en el pueblo y animarlos a luchar. De esta forma, Guarany se mantiene en la lucha haciendo partícipe al receptor, el pueblo tanto argentino como español, que está representado de manera activa en ambas canciones a través de elementos responsoriales de pregunta (voz solista) y respuesta (coro). Así, podemos observar ese proceso lineal de ascenso hacia el clímax partiendo de afirmaciones descendentes en el registro grave de las primeras estrofas, tanto literarias ("te mintieron") como musicales (descenso hacia el grave), hasta llegar a la pasionalización de la palabra libertad de la última estrofa, conformando el proceso.

Pero la parte literaria y poética no es la única a través de la cual Guarany intenta autentificar su discurso, toda la intertextualidad sobre la figura del latinoamericano que

hemos mencionado anteriormente también ayuda a esa autenticación mediante su propia experiencia. A través de la textura, la canción adquiere unas características que recuerdan a lo primitivo gracias a los motivos rítmicos y el uso de la percusión, algo que podría mantener una relación con la pretendida música folclórica, cuyas características se basan en lo primitivo, lo natural, las raíces etc. potenciando el imaginario de la música folclórica donde él se sentía representado a través de armonías sencillas, repeticiones, presencia importante de la percusión, el tipo de voz y la no educación de la esta. Manteniendo la idea de autenticarse a partir del estereotipo del latinoamericano, podemos observar cómo el músico utiliza conceptos ligados a la naturaleza. Debido al componente agrícola del pueblo latinoamericano, la relación con la tierra y la naturaleza ayuda también a autenticar el mensaje partiendo del vínculo entre la pretendida música folklórica y el componente rural: el fuego, los ríos, el arado, el trigo o el vino (Estrofa D).

3.1.2. Mercedes Sosa

Continuando con este análisis, la siguiente figura que mantiene un discurso de lucha y búsqueda de libertad es Mercedes Sosa. Como veíamos al inicio, a partir de Sosa, Cafrune y Narvaja la temática inicial basada en la lucha, en la revolución, en la búsqueda del cambio y del mundo nuevo comienza a presentar trazos de nostalgia y de añoranza por la tierra que debieron abandonar debido a la situación política en la que los músicos se encontraron en su momento. A pesar de que las condiciones de cada uno fueron muy diferentes y también lo fue su repercusión musical, debemos comenzar, ordenándolos de mayor presencia de lucha y menor de ese sentimiento nostálgico, por la figura de la artista tucumana, la que más mantiene de los tres el discurso combativo que comenzamos con Guarany.

Uno de los discos que Sosa presenta en España durante la década de los 70 fue *Mercedes sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui*, grabado por Philips en 1977, mismo año que nuestro ejemplo anterior, *Luche, luche*. Sin embargo, una de las diferencias entre ambos es precisamente este uso de una temática cambiante y con elementos que van diferenciándose de los que utilizó Guarany en su disco. Las dos canciones que forman parte de este análisis son «Piedra y camino» y «Los hermanos», ambas pertenecientes al repertorio de Atahualpa Yupanqui, una de las figuras de referencia para la creación posterior del movimiento del Nuevo Cancionero argentino.

Si nos detenemos en la primera, «Piedra y camino», el plano formal se compone de una introducción, cuatro estrofas (A, A', A'' y A'''), dos estribillos y un interludio instrumental que divide la canción en dos partes (primera y segunda) marcadas con motivos casi exactos a los de la introducción. En cuanto a su correspondencia textual, vemos cómo la introducción está realizada por el único instrumento melódico presente en la canción, la guitarra, a la que se le une el bajo, el bombo legüero y la voz en el interludio, estribillos y estrofas, conformando una estructura común en el ámbito de la canción. No obstante, es destacable el hecho de que, a medida que avanzamos en este recorrido temático, tanto la profundidad de las temáticas como la complejidad de la armonía va aumentando. Podemos encontrarnos, sobre la tonalidad de Sol menor, con el uso constante de acordes de séptima o de más variedad de acordes, incluyendo los modales o semicadencias a lo largo de prácticamente toda la canción, como vemos en la tabla.

Intro	Estrofa A	Estrofa A'	Estribillo	Interludio	Estrofa A''	Estrofa A'''	Estribillo
[I-V ⁷ -I-I-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I]	[I-I ⁷ -IV-VII ⁷ -III-V ⁷] [(I-VII-VI-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I) x2]	"" (=A)	[I-IM ⁷ -IV-VII-III-V ⁷] [(I-VII-VI-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I) x2]	"" (=intro)	""	""	""

Figura 4. Plan armónico de «Piedra y camino»

En cuanto al timbre de la voz de Sosa, debemos destacar que la artista es bien conocida por la potencia y el cuerpo de su voz de mezzo, sin embargo, si nos fijamos en el registro que presenta «Piedra y camino», la densidad sonora es reducida y los graves de su voz no se advierten con tanta facilidad como ocurre en otras grabaciones. No obstante, su voz mantiene, aunque sin tanta potencia en el registro grave, esa redondez que ya veíamos en el ejemplo de Guarany que era asociado a los cantantes del Nuevo Cancionero, así como las características de una voz no educada académicamente. Utilizando un registro entre Sol₃ y Si₄, Sosa desarrolla procedimientos que ya observamos en la voz de Guarany como los calificadores (escuchamos su respiración en algunos momentos), alternantes (exclamaciones, como la del último estribillo) o diferenciadores (alusión al llanto sobre el verso “Me acusas de no quererte, no digas eso”). Todo esto ocurre sobre un compás de 6/8 en el que se utilizando diversos pies rítmicos propios de la zamba, los cuales Sosa moldea para conseguir, a través de la agógica, enfatizar algunos fragmentos y adaptar la parte musical a la dicción del verso. Estos pies rítmicos los podemos encontrar tanto en

la parte instrumental, sobre todo en el bombo. No obstante, la línea melódica que llevan tanto la guitarra como la voz (la cual mantiene esa característica de grados conjuntos con algún salto de terceras, cuartas y quintas), van presentando pequeñas variaciones sobre el pie rítmico característico de la zamba, así como modificando los acentos, algo que también forma parte de las características de este género.



Ejemplo 6. M. Sosa, «Piedra y camino», pie rítmico de zamba en el bombo

Del ce - rro vi - ne ba - jan - do ca - mi - no y pie - dra Trai - go, en - rre - da - da, en el al - ma vi - day un - na tris - te - za
 Me a - cu - sas de no que - rer - te no di - gas e - so tal vez no com - pren - das nun - ca vi - day por qué me a - le - jo
 Por más que la di - cha bus - co vi - vo pe - nan - do y cuan - do de - bo que - dar - me vi - day me voy an - dan - do
 A ve - ces soy co - mo, el ri - o lle - go can - tan - do y sin que na - die lo se - pa vi - day me voy llo - ran - do

Ejemplo 7. M. Sosa, «Piedra y camino», línea melódica de las estrofas con detalle en acentos

Una vez analizado el primer nivel de este ejemplo, vamos a centrarnos en la relación que la parte literaria, a nivel poético, establece con la parte instrumental, utilizando los conceptos ya mencionados de Tatit. La tematización en este caso está presente sobre todas las segundas partes de las estrofas y estribillos, las cuales se repiten manteniendo el mismo esquema melódico. Coincidiendo con al aspecto estructural, como vimos en los dos ejemplos de Guarany, esta canción también se compone a través de la llegada a un clímax. En este caso, a este conduce un ascenso secuencial a través de las diferentes estrofas hasta llegar al clímax en el último estribillo, donde, incluso, podemos escuchar una exclamación repitiendo el verso final “De un sueño lejano y bello, viday, soy peregrino” (subrayado en la figura 5). En esa secuencia expresiva, la canción pasa por diferentes estadios de pasionalización, como es el caso de las palabras “camino y piedra” de la primera estrofa (subrayado en la figura 5), las cuales casi llega a gritar sugiriendo el llanto sufrido. Esta pasionalización del propio título de la canción se contrasta con la última palabra de esa estrofa, “tristeza”, la cual lejos de pasionalizar, termina mediante el descenso del tonema o afirmación de la tristeza. Como hemos visto en los ejemplos

anteriores, todos estos recursos van construyendo con dinámicas y texturas ese ascenso hacia el estribillo, donde hemos encontrado el clímax de la canción.

Estrofa A	Estrofa A'	Estribillo	Int*	Estrofa A''	Estrofa A'''	Estribillo
Del cerro vengo bajando <u>camino y</u> <u>pedra</u>	Me acusas de no quererte No digas eso	Es mi destino Piedra y camino		Por más que la dicha busco vivo penando	A veces soy como el río llego cantando	(...) <u>De un sueño lejano</u> <u>y bello, viday soy</u> <u>peregrino</u>
Preclímax						CLÍMAX

*Interludio

Figura 5. Localización del clímax en «Piedra y camino»

A pesar de que los dos niveles anteriores sean importantes para cada análisis, el tercer y cuarto nivel, el intertextual y la autenticación, cobran gran importancia en este caso, dado que esa partir de esa intertextualidad desde la cual la artista va a generar esos procesos de autenticación de su mensaje. En los años setenta, Atahualpa Yupanqui, compositor de este disco, era un nombre reconocido en España y cumplía todas las características sonoras propias del estereotipo del cantautor latinoamericano. El uso de instrumentos propios como el bombo legüero, localismos en las letras, temáticas combativas hacia la situación político social, como vemos en estos ejemplos, pero también de nostalgia por el abandono de su tierra o la tristeza del encontrarse en la distancia, construían, poco a poco, esa escena musical argentina que nace en España en la década de los sesenta y de la que Yupanqui es representante directo en el imaginario sonoro español. Por tanto, es interesante que Sosa escoja a uno de los máximos representantes del Nuevo cancionero argentino en España para publicar uno de sus discos en el país². Debemos especificar que, ni Yupanqui fue el único artista vinculado al Nuevo Cancionero argentino que Sosa interpretó, ni ella fue la única que interpretó la obra de Yupanqui dentro de esta escena musical argentina que se conforma en España, ya que, como hemos explicado, Yupanqui fue uno de los iniciadores del movimiento. Sin embargo, esto también forma parte de ese proceso de autenticación a partir de la intertextualidad, ya que una década antes de que Sosa produjese ese disco, ya se habían

² Recordemos aquí lo indicado en la página 14 cuando los propulsores del Nuevo Cancionero hacen referencia a Yupanqui exponiendo que no estaban dispuestos a repetir in aeternum la memoria de sus antecesores.

realizado muchos discos interpretando al músico (entre ellos el de Alberto Cortez), por lo que la artista se vale del éxito y la influencia que esto había tenido ya una década antes para autentificar su interpretación del mensaje. Como vemos, el solo hecho de haber escogido a este artista para la interpretación de este disco en España aporta mucha información al análisis y entendemos que la artista también se posiciona hacia las ideas que el músico exponía en sus canciones, autentificando el mensaje a través de la vivencia de otros, en este caso, del propio autor que fue exponente de esa música folclorista.

Manteniendo el hilo conductor temático de este análisis, observamos, además de la temática combativa y de lucha, la nueva introducción del exilio y la tristeza por el abandono de la tierra. En este caso podríamos poner de ejemplo donde, con voz desgarradora, Sosa le pide a la personificación de Argentina que entienda por qué debe marcharse del país: “Me acusas de no quererte / No digas eso / Tal vez no comprendas nunca, viday / por qué me alejo”. Estos cuatro versos tan concretos, con el trasfondo de un momento tan específico de la historia de Argentina consiguen englobar tanto a Yupanqui, como a Sosa, como a todos los músicos argentinos que tuvieron que abandonar su país a causa del contexto político social que se vivió durante dos décadas. Es por esto por lo que la intertextualidad mantiene su discurso potenciando la figura del exiliado latinoamericano, sus ideas, críticas y añoranzas.

Como ya vimos en el ejemplo anterior, para aspirar a esos niveles de autentificación, los artistas del Nuevo cancionero argentino se mueven entre la zona proxémica íntima y la pública, ya que el mensaje que transmiten a través del Nuevo Cancionero es una crítica común hacia el sistema político y en defensa de los derechos del pueblo argentino. Sin embargo, al igual que la temática se transforma, a su vez lo hace también el uso de las zonas proxémicas de Moore. A medida que la lucha, el mensaje combativo, la revolución y la libertad van dejando paso a la nostalgia, a la tristeza y la distancia, la zona pública, que en Guarany vimos a través de esa petición de lucha al pueblo, va disminuyendo su presencia y deja paso a los sentimientos más íntimos y personales del exiliado, que echa de menos ese concreto y propio lugar de origen, algo que quizá no es tan compartido con el resto como lo es el sentimiento de lucha y de libertad. De esta forma, va apareciendo la zona más íntima donde encontramos a una persona que habla de su país, de su exilio y de su pena. Sin embargo, todavía con Mercedes Sosa, Jorge Cafrune y Roque Narvaja seguimos observando, además de esto, el fondo de crítica social y culpa al contexto político. Esta zona íntima se consigue gracias al timbre de la voz de Sosa, redonda, grave,

muy potente y pasional que no esconde imperfecciones sino todo lo contrario. Como veíamos, Sosa potencia esos recursos de la voz popular, de manera que se autentifique así su mensaje a través de un discurso que expone que, detrás de la voz, hay una persona que sufre y que pretende expresar su dolor a través, no solo de la lírica, sino también del discurso musical. Los glissando en finales de frase, como ocurre en la primera estrofa sobre la palabra “piedra” (29’), las desafinaciones claras o los cambios en el tempo (manejo de la agógica), muestran ese carácter personal e íntimo que le aporta esa pretendida credibilidad del músico que pena por la situación de su país, autentificando el discurso a partir de su propia vivencia como música.

Otro recurso utilizado es el uso de la tematización sobre los versos donde mayor presencia de trazos de nostalgia, penar y añoranza por su tierra aparecen: “Traigo enredada en el alma, viday / una tristeza o Tal vez no comprendas nunca, viday / por qué me alejo”. Así, la repetición de la alusión al exilio, a la tristeza explícita o al lloro en la última estrofa permite al receptor de estos versos escucharlos durante más tiempo e, inevitablemente, darles mayor importancia que al resto. Debemos apuntar aquí que la expresión “viday” está vacía de significado y se corresponde a interjecciones como el ayeo andaluz, por ejemplo, algo que también nos remite a la intertextualidad de la figura del latinoamericano y que también podría utilizarse como autentificación del discurso. Una autentificación que también nos evoca las referencias a la naturaleza como el propio título o el río (estrofa A’’)) y al mundo rural que tan vinculado está a la pretendida música folklórica, como el “sueño lejano”, la distancia, el ser peregrino, la dicha y el vivir penando... Una larga lista de aspectos que van a ayudar a construir una identidad común para el latinoamericano que ha salido de forma impuesta (podríamos encontrar relación con la figura de la piedra) de su país y ha llegado (a través de un camino) a España, un nuevo lugar donde encontrar esa libertad.

No podemos negar que los conceptos del sueño lejano, la esperanza, los recuerdos, el alejarse, las referencias a la naturaleza etc. van generando un tópico de la imagen del cantautor latinoamericano, pero la parte literaria no es la única que ayuda a conformar esa imagen. Los instrumentos, la forma de cantar y otros procedimientos compositivos mantienen vivo el estereotipo. Es el caso de los géneros musicales utilizados en cada ejemplo. «Piedra y camino» es una zamba, ritmo de baile argentino que surge de la zamacueca peruana y que, irremediamente, va a ligarse con latinoamericana al ser escuchada en España. Por todo lo comentado hasta ahora, podemos observar cómo a pesar

de introducir ese elemento nostálgico, Latinoamérica sigue muy presente en las letras, en los ritmos y en los géneros musicales utilizados, de manera que la figura de los músicos va a conseguir introducirse, sin problemática alguna, en la escena musical argentina que se conforma en España gracias a esa identidad que va creándose a partir de los tópicos del cantautor latinoamericano.

Antes de terminar con este ejemplo cabe destacar la introducción del bajo eléctrico en este género, algo que Guarany no introdujo en su momento y que Sosa tampoco solía hacer en los directos durante esos años setenta. Veíamos anteriormente que era extraño que la voz de Sosa no presentara armónicos graves en su timbre, pero que la canción mantenía esa característica de potencia y redondez. Por ello podríamos decir que, si no estuviera ese bajo aportando sostén y estabilidad a la voz (casi convertida en soprano) y al timbre de la guitarra (sonidos agudos y con menos armónicos), la canción no tendría la potencia que termina teniendo. Y no solo aporta potencia, sino también estabilidad al tempo, ya que el bombo se utiliza de manera algo más sutil de lo que acostumbra Sosa en sus otras interpretaciones e incluso en sus conciertos. Otra de las razones por las que quizá se haya añadido el bajo a este disco podría deberse a la internacionalidad de la figura que Mercedes Sosa construye a lo largo de su carrera. Al utilizar líneas de bajo jazzístico, consigue ligarse a la modernidad, algo que realiza durante toda su carrera, siendo siempre una figura internacional. Mientras que el resto son considerados músicos argentinos, ella es cantora latinoamericana (incluso en algunos medios es denominada “la voz de Latinoamérica”). Quizá, a través de la introducción del bajo, quiera materializar esa internacionalidad y, con ello autenticar su discurso a partir de la vivencia de un público mucho mayor.

Para terminar, el hecho de haber localizado el clímax al final de la canción y específicamente sobre el verso que Sosa casi declama: “De un sueño lejano y bello, viday, soy peregrino”, coincide directamente con esta temática donde vamos introduciéndonos, en la nostalgia materializada por el sueño lejano o incluso en el exiliado como peregrino. Ayudando una vez más a la autenticación del mensaje identificando, de manera intertextual, a la figura del latinoamericano como autenticador de su propia vivencia.

A medida que vamos analizando los diferentes ejemplos podemos observar cómo los recursos y procesos de significación se van repitiendo, por tanto, durante el resto de análisis destacaremos aquellos aspectos clave para lograr la comprensión de los dos

últimos niveles (intertextualidad y autenticación), sin detenernos en algunos recursos-ya mencionados durante estos tres análisis.

Así desembocamos en el ejemplo de «Los hermanos». Sobre la tonalidad de Sol menor y con el único acompañamiento de una guitarra, la estructura se corresponde a la métrica del romance que va a diferenciar tres estrofas (A, A' y A'') divididas a su vez en dos partes y un estribillo que servirá de elemento cohesionador utilizando el título para ello. Sobre este primer nivel podemos observar cómo, de nuevo, los conceptos de tematización y pasionalización aparecen a lo largo de ambas canciones, ya que Yupanqui utiliza recursos significativos parecidos. En primer lugar, el uso de la tematización lo hemos visto y lo veremos en todos los ejemplos, relacionado con las formas métricas de la poesía. Muchas veces, los versos con más importancia y que más se quieren destacar son repetidos casi como un estribillo que va cambiando en cada estrofa. En este caso, ya desde el título entendemos el énfasis y la importancia que cobra el sustantivo. Los versos “Yo tengo tantos hermanos / Que no los puedo contar” se convierten en estribillo de una métrica de romance (8- 8a 8- 8a) dando a entender quizá, en el plano intertextual, que considera sus hermanos al resto de latinoamericanos que han tenido que abandonar su país, como ella. De esta forma se van generando los procesos de autenticación a través de la figura del otro y sus vivencias como latinoamericano, pero también en la propia artista, que se identifica como latinoamericana en el país de su exilio. En torno a esta tematización aparecen pequeños recursos que, junto a la métrica, dan ritmo a los versos, como las anáforas dentro de la estrofa A'' (a5, a6 y a5') “Y así...”, preparando otro de los recursos que son más visibles en estas dos canciones: la pasionalización. En este caso, la palabra libertad, al ser una afirmación y no una pregunta (como ocurría con la misma palabra en la canción «Recital a la libertad» de Guarany) provoca que se decelere el tempo y la palabra termine en los graves.

Entrando en el nivel intertextual, a diferencia del ejemplo de Guarany, Sosa no se centra en el momento de la lucha, no está pidiendo la libertad a nadie, está afirmándola. Esto podría ser un recurso de autenticación, de manera que, a través de su propia vivencia, el exilio, autentifique el mensaje de esta canción. Así, el factor de desenlace que supone generar un descenso en los tonemas refleja una afirmación de la palabra tras esa pasionalización, dándole aún más importancia, gracias a la tematización de los estribillos y del uso de las anáforas en las estrofas anteriores a ese puente final que se convertirá en el clímax de la canción, como vemos expresado en la tabla.

ESTROFA A			I *	ESTROFA A'			I	ESTROFA A''			
a1	a2	Puente Estr*		a3	a4	Puente estr		a5	a6	a5'	Puente/estr
Yo tengo tantos hermanos	Cada cual con sus trabajos	Yo tengo tantos hermanos Que no los puedo contar		Gente de mano caliente	Con un horizonte abierto	...		Y así seguimos andando	Y así nos reconocemos	Y así seguimos andando	(...) Y una hermana muy hermosa Que se llama <u>libertad</u>
Preclímax + tematización											CLÍMAX

*Estribillo **interludio

Figura 6. Localización del clímax y procesos de significación en «Los hermanos»

Unas ideas entre las que todavía podemos observar trazos de búsqueda de la temática de libertad, es en la estrofa final, la cual concluye con los versos: “Yo tengo tantos hermanos / Que no los puedo contar / Y una hermana muy hermosa / Que se llama libertad”. Es apreciable que el registro con el que se trata el tema es bastante diferente al estilo de Guarany, sin embargo, aunque más profundamente y menos explícita, la crítica social y la búsqueda por la libertad siguen presentes en los versos que Sosa rescata del músico argentino. Y esto es visible también gracias a los diferentes procesos que se han utilizado para la autentificación del mensaje, en este caso, como veíamos en el ejemplo anterior, la naturaleza como símbolo del estereotipo latinoamericano, presente en palabras como las semillas (estrofa a6), además de todo lo comentado en «Piedra y camino» que este ejemplo también comparte (entorno rural, naturaleza, antigüedad etc.)

Pero, al igual que lo fue la zamba en el primer ejemplo, los ritmos utilizados son una de las maneras de autentificar el mensaje a través de la intertextualidad. «Los hermanos» utiliza pies rítmicos de milonga, que, junto al tango, es uno de los dos géneros argentinos más reconocidos y vinculados al país. Concretamente se trata de una milonga campera, la cual se diferencia de la porteña por la característica bailable de esta última. De esta forma, Sosa utiliza un ritmo que va a autentificar ese discurso gracias de nuevo a la intertextualidad de los préstamos que toma de Latinoamérica.



Ejemplo 8. M. Sosa, «Los hermanos», pie rítmico de milonga campera

Además de los géneros, la música folclorizada siempre ha estado muy ligado a la religión y no debemos pasar por alto alusiones a la práctica, por ejemplo, de rezar en la parte a3 de la estrofa A’.

Para terminar con los ejemplos de Mercedes Sosa, cabe mencionar que, como ya hemos visto, la forma de esta canción es tripartita (estrofa A, A’ y A’’) delimitada por interludios instrumentales conformados por un motivo recurrente en la guitarra (ver ejemplo 9). Cada estrofa se divide en dos, siguiendo la métrica del romance, y un estribillo final cuya importancia viene dada gracias a la repetición del mismo estribillo, del énfasis del título y del ritardando que cada línea melódica al llegar a ellos. Es cierto que, aunque la cantidad de acordes aumente, la armonía y la textura siguen sin presentar grandes complejidades, manteniendo esa sencillez voz - guitarra propia del cantautor.



Ejemplo 9. M. Sosa, «Los hermanos», motivo conductor en la guitarra

Para desarrollar lo comentado anteriormente sobre el clímax de esta canción, ubicado en el estribillo de la última estrofa (ver figura 6), debemos observar el proceso por el que se llega a ese clímax y cómo, a través de la temática, se va autenticando el discurso a partir de las vivencias de la propia artista y su exilio. Tras la presentación de “los hermanos” en la primera estrofa, llegamos a un verso clave de la segunda: “que siempre está más allá”, en el que comienza a hablar del exilio utilizando una melodía ascendente, generando tensión durante los versos siguientes, para llegar al estribillo y concluirlo con un descenso afirmativo. El siguiente estadio hacia el clímax podríamos situarlo sobre el verso “Y en nosotros nuestros muertos pa’ que nadie quede atrás” (estrofa a5’), donde podemos encontrar una crítica clara, a través del timbre y la fuerza de la voz, que deja entrever la ira y el enfado por la injusticia que se vivió en Argentina. Al igual que en el ejemplo anterior, también termina con un descenso, afirmando que nadie se quedará atrás y posicionándose en la lucha. Por último, llegamos al clímax de la canción, la estrofa A’’ canta directamente al exilio, habla de soledad, de perderse por el mundo, de encontrarse, de reconocerse por el lejano mirar, curtidos de soledad etc. conformando el último paso para llegar al último puente y a la palabra “libertad”, que ya antes comparamos con la

misma palabra y su forma de generar significados a partir de la música en el ejemplo de Guarany. Como decíamos, hablaba de hermanos, pero también la libertad es su hermana, y no la pide, sino que, a través del descenso de los tonemas en la canción, la afirma.

3.1.3. Jorge Cafrune

Tras este segundo estadio en el recorrido por temas escogido para el análisis, vamos a continuar con las transformaciones temáticas hacia el discurso nostálgico del exiliado que mantiene la rabia por la lucha en su país, pero que igualmente presenta pigmentos de tristeza por la distancia y la lejanía de su tierra. Es el caso de Jorge Cafrune y su disco *La muerte del minero grabado* por CBS en 1976, un año antes que los dos ejemplos anteriores. A pesar de encontrarse en tercer lugar del recorrido, debemos mencionar que las dos canciones seleccionadas presentan una evolución bastante destacada en cuanto a temática se refiere.

Si nos detenemos a analizar formalmente el primero de los dos ejemplos, «Los alambrados», nos encontramos con cuatro estrofas (A, A', A'' y A''') compuestas por dos partes (a y b) y un puente que sirve de hilo conductor entre estrofas, las cuales se encuentran separadas por interludios instrumentales. La textura se fundamenta en voz y guitarra sola en forma de melodía acompañada excepto la introducción que es un recitado acompañado de la guitarra que realiza el mismo motivo que hará en el interludio 1 (1'54''). Este fragmento coincide con el pasaje de mayor densidad armónica lineal. Es visible que la armonía, sobre Do mayor, ayuda a estructurar la canción en dos partes, ya que la introducción y el interludio 1 se construyen armónicamente sobre una cadencia frigia y constituyen ambos las partes más ricas armónicamente, mientras el resto de estrofas se centran en los grados tonales, utilizando el acorde de séptima en alguna ocasión, como vemos en la figura 7. Además, el registro vocal de Cafrune en las dos canciones que vamos a analizar son entre Do_4 y Re_3 .

Int1	Estrofa A			Int2	Estrofa A'			Int1	Estrofa A''			Int 2	Estrofa A'''		
	a	b	P**		a	b	P		a	b	P		a	b	P
Cadencia frigia (Im-VIIb-VIb-V) Im-V	Im-V- Im I-V- I	I-V- I I-V- I	I ⁷ - IV- V-I	I-V- IV- IV ⁷ - V-I	I-V- I I-V- I	I-V- I I-V- I	I ⁷ - IV- V-I	Cadencia frigia con el I mayor, diferencia con la intro 1 (I-VIIb-VIb-V) I-V	= A'			= A'			

*Interludio **puente

Figura 7. Plan tonal de «Los alambrados»

En cuanto a la parte rítmica, se aprecian diferentes pies rítmicos de la milonga campera rural. Sobre un 2/4, Cafrune utiliza la agógica para enfatizar diferentes palabras o retardar la entrada de algunas, de manera que adapta el pulso a la dicción del verso.

Los recursos musicales utilizados en esta canción tienen su correspondencia en los procesos de significación. Como vemos, el interludio que divide ambas partes de la canción, sobre la cadencia frigia, adquiere un carácter de ascenso que va a culminar en lo que será el clímax de la canción: el puente de la última estrofa. De forma que estructuralmente también se genere ese ascenso hacia el clímax tematizando las estructuras formales de cada puente hasta llegar al final. Pero no solo es el hecho de repetir la misma estructura en cada puente lo que va conformando este ascenso, cada uno de los puentes está compuesto por dos partes, una ascendente que podría entenderse como llamada o grito, cuyo punto más agudo recae sobre conceptos clave como “echaron mano”, “soy nada” y “el cielo está encima”, utilizando el recurso de la pasionalización. Las segundas partes de los puentes son más personales e íntimas y, junto con el descenso musical, afirman frases como “donde duerme mi padre”.

Intro	A(ab)	Interludio2		Interludio1		Interludio2		Puente
		Puente	A'(ab)	Puente	A''(ab)	Puente	A'''(ab)	
Queja de los indios patagónicos	Que esta tierra era de Dios,	Hoy de prepo <u>echaron mano,</u>	Tierra donde largos	Quise ser algo y <u>soy nada,</u>	Por dónde no habrán tranqueras	Hoy tan solo la huella,	Aquí nací y me crié,	suerte que el <u>cielo está encima...</u> si no, también lo alambraban
Preclímax								CLÍMAX

Figura 8. Localización del clímax, ascensos en tonemas y pasionalizaciones «Los alambrados»



Ejemplo 10. J. Cafrune, «Los alambrados» ejemplo de pasionalización y descenso/ascenso del tonema final

A continuación, analizaremos estos mismos aspectos poético-sonoros, así como de localización del clímax y demás recursos de significación de la siguiente canción «A Jujuy siempre se vuelve», de manera que posteriormente podamos analizar, a partir de ellos, la intertextualidad y los procesos de autentificación con el que el músico construye su discurso.

Sobre la tonalidad de Si b mayor, la canción se compone de cuatro estrofas (A, A', A'' y A''') matizadas por un puente en cada una, un estribillo, introducción e interludio instrumental, una estructura sencilla cuya complejidad comienza a entrecruzarse en la parte armónica, que utiliza cambios de modo, acordes de séptima y una variedad de acordes más amplia que lo que hemos podido analizar hasta ahora, como vemos en la figura 9.

Intro	Estrofa A+puente	Estrofa A'+puente	Estribillo+puente	Int	Estrofa A''+puente	Estrofa A''' +puente	Estribillo +puente
I-VII (Mayor)-I VI-V#-VI V-IV-V- (I-V) x2	I-V ⁷ -I-V VI-IV-V I-VI-V-I	I-V ⁷ -I-V VI-IV-V I-VI-V-I	I ⁷ -IV-IV-I I-VI-IV-V I-IV-V-I	VI-V#- VI V-IV-V- (I-V) x2	I-V ⁷ -I-V VI-IV-V I-VI-V-I	I-V ⁷ -I-V VI-IV-V I-VI-V-I	I ⁷ -IV-IV-I I-VI-IV-V I-IV-V-I

Figura 9. Plan tonal de «A Jujuy siempre se vuelve»

En cuanto a la parte rítmica, esta canción utiliza pies rítmicos de zamba sobre un compás de 6/8 y el músico también va adaptando el pulso como en los ejemplos anteriores, sobre todo en cada puente, donde la guitarra realiza un motivo en arpeggio que hace que el tempo se desajuste y se pierda el carácter ternario. Así, justo antes de comenzar los puentes, el tempo del motivo de la guitarra desaparece, consiguiendo que, tras este pequeño silencio, se potencie el puente, que se convierte en el clímax de cada una de las estrofas. Es por eso que esa desaparición momentánea del motivo de la guitarra aporta expresión e importancia a lo que suena a continuación. Por tanto, cada estrofa encuentra su propio clímax en su puente, gracias a que las segundas partes de cada estrofa (donde se ralentiza el tempo) preparan la llegada al clímax haciendo caminar la canción a raíz de la

pasionalización y el sostén de los conceptos como “encadenó”, “volver” o “encerrado” entre otros. A continuación, podremos observar cómo los clímax de cada puente van conformando un ascenso hasta el último clímax que se encuentra en el estribillo final.

Estrofa A+puente	Estrofa A'+puente	Estribillo+puente	Int	Estrofa A''+puente	Estrofa A''' +puente	Estribillo +puente
Jujuy, ¿cuándo volveré? <u>La vida me encadenó, de la distancia estoy preso.</u>	Palomas lleven volando, <u>Ah, ¿cuándo podré volver?</u> <u>Volver en coplas y en cantos</u>	Jujuy, si muero sin verte, <u>Que me tiren como lluvia, y floreceré en tus cerros</u>		O volveré cuando el viento <u>Y encerrado en un corral, de lapachos florecidos.</u>	O volveré hecho zamba, <u>Y cabalgando en un eco, quedar amaniado a mi tierra.</u>	Jujuy, si muero sin verte <u>Que me tiren como lluvia, y floreceré en tus cerros</u>
Preclímax	Preclímax	Preclímax		Preclímax	Preclímax	CLÍMAX

Figura 10. Localización del clímax, ascensos en tonemas, pasionalizaciones «A Jujuy siempre se vuelve»



Ejemplo 11. J. Cafrune, «A Jujuy siempre se vuelve» pasionalización y ascenso del tonema (puente 1)

Una vez analizados los aspectos poético-sonoros y los procesos de significación de ambas canciones, estableceremos una relación intertextual y de autenticación a partir del cual Cafrune construye su mensaje.

A pesar de encontrarse en tercer lugar del recorrido, debemos mencionar que las dos canciones seleccionadas presentan una evolución bastante destacada en cuanto a temática se refiere. Por un lado «Los alambrados», la primera de nuestro análisis, potencia de manera explícita esa parte combativa que increpa, culpa y denuncia la injusticia social y política vivida en Argentina. Por otro «A Jujuy siempre se vuelve» refleja claramente ese paso de lucha y levantamiento hacia la añoranza y nostalgia por su propio pueblo de origen, Jujuy, a quien dedica la canción. Es por eso por lo que a este músico lo ubicamos como un ejemplo más cercano a la mirada distante que a la lucha por su tierra, a pesar de que el primer ejemplo tenga una crítica social y política clara. Sin embargo, al igual que ocurrió en el caso de Sosa, la temática de lucha no será usada en el mismo registro que Guarany, aunque el discurso pueda ser incluso más insistente y combativo. Los versos de

Cafrune son mucho menos explícitos, la crítica ha descendido un nivel y se encuentra latente bajo versos aparentemente calmados y algo tímidos.

Podemos observar esto ya desde el inicio de «Los alambrados», cuyo primer verso expone una queja y delimita al emisor, a partir del cual pretende autenticar su mensaje. A través de la vivencia del otro, de la figura del indio, quien autentifica directamente ese estereotipo del latinoamericano vinculado con la tierra, la naturaleza y la antigüedad que hemos observado en todos los ejemplos hasta ahora: los indios patagónicos. Esto es una manera más de enfatizar esa identidad latinoamericana unida con lo nativo, con lo antiguo y lo primitivo y por tanto legítimo para la pretendida música folklórica, un préstamo con el que se pretende autenticar el mensaje.

Relacionado con esa idea de trascendencia, no podemos obviar, igual que ocurre en el caso de Sosa, la inherente alusión religiosa que poseen la mayor parte de las canciones que conforman el Nuevo cancionero argentino. La religión mantiene un vínculo innegable con esta pretendida música folklórica y es un elemento común en el género. Ejemplo de esto es la primera estrofa (a) de «Los alambrados». Para mantener el discurso de autenticación en base a la figura del latinoamericano a través de conceptos de la naturaleza, de nostalgia y de tristeza Cafrune habla de tiempo, de la lejanía donde le lleva la vida y el estar preso de la distancia, la figura del vuelo de la paloma como símbolo de libertad, la personificación de él mismo en la lluvia, en las flores, habla del viento, del arriero, la tierra contrapuesta a los cielos...conceptos que lo ligan a la naturaleza, a la tierra y con ello a lo primitivo. También aparecen muchos elementos musicales que hemos visto en otras canciones como la alusión a la guitarra, a la zamba (género de esta canción) y el propio músico se personifica en estos elementos y, además compara elementos de la naturaleza con aspectos musicales (“trueno de los bombos y baguala de las tormentas”). Lo interesante de esos conceptos es que, a medida que analizamos los puntos de más tensión, pasionalización o el ascenso o descenso de los tonemas, observamos como estos coinciden con los puntos de clímax, viendo cómo lo que se enfatiza en la palabra, lo hace también en la música y ambos énfasis se potencian entre sí.

Otro de los aspectos que ayuda a esa autenticación. Es el uso de voz y guitarra, característico de la canción de autor, y el empleo de un género reconocido como tradicional, en este caso una zamba. Con ello, consigue generar ese vínculo con

Latinoamérica del que ya hemos hablado con anterioridad. En segundo lugar, y bastante característico de este músico, es el timbre de la voz, un timbre cuya principal característica es la capacidad para rechazar los recursos académicos, de manera que pueda ser leído como símbolo de naturalidad, sinceridad y honestidad que lo caracterizarán como persona real. La voz, por tanto, no está educada, hay partes que no están afinadas, sin embargo, esto no es algo negativo, porque el objetivo aquí no está en el idealismo estético *culto*, sino que se ubica en la búsqueda de lamento natural que vincule la performance con la voz del pueblo. Entendemos por tanto que la zona íntima se convierte ya en este punto del análisis en una de las características clave para observar el cambio de temática. Aunque tanto Cafrune como Sosa podrían mantener tonos, afinaciones, academizar su vibrato o el resto de recursos, los músicos mantienen ese tipo de acciones, reforzando siempre el espacio íntimo de la proxémica de Moore, presentándose su imagen como una persona real que lucha por lo que canta.

Como hemos mencionado, la crítica de Cafrune no puede compararse a la de Guarany. Mientras este último utiliza la escena pública para realizar su arenga al pueblo e invitarlo a la lucha, Cafrune critica la situación desde lo personal, desde la zona íntima de la proxémica de Moore conformándose como la persona real que vamos vinculando a la segunda temática de distancia, nostalgia y añoranza por el lugar de origen. Estos ejemplos podemos verlos al hablar de su padre, de sus abuelos e incluso explicando que es dónde se crió (a de estrofa A’’’). De esta forma, la autenticación parte desde la vivencia del músico.

A pesar de que la temática es evidente, esta crítica también aparece en los niveles menos superficiales. La música refuerza exactamente los puntos donde mayor carga ideológica hay, potenciando esa crítica que, como decíamos al inicio, no es tan directa y explícita como la de los primeros ejemplos de Horacio Guarany. Estos puntos van apareciendo en cada uno de los puentes de manera ascendente a medida que vamos avanzando, llegando al clímax de la canción con el último de los cuatro puentes: “suerte que el cielo esta encima, si no también lo alambraban”, donde culmina la crítica que predomina desde el inicio (la tierra no es de nadie) hasta el final (menos mal que el cielo no lo pueden robar/apropiarse). La temática es clara y contundente y, además, la música refuerza esa potencia a través de la repetición del motivo melódico rítmico de cada una de las partes (voz e instrumentos) generando esa sensación de ascenso hasta la categorización del verso final.

La temática que se potencia durante ambas canciones alude de diferentes maneras al exilio, algunas más explícitas y otras que podrían interpretarse como tal. En el caso de «Los alambrados» ya vimos que las segundas partes de los puentes son más personales e íntimas y, junto con el descenso musical, afirman una realidad muy personal. “Donde duerme mi padre” hace alusión a su familia, e incluso podríamos interpretarlo como referencia a esa patria que le han robado, que es la temática principal. También la expresión “ya no es mío ni el paisaje” podría referirse a la pérdida de vínculo con el lugar de origen causado por el exilio, y, ya, por último, sobre el puente final recae el clímax donde se expone que se lo han robado todo.

Si observamos ambas canciones, el paso de una a la otra es un ejemplo a pequeña escala de lo que ocurre a gran escala dentro de este recorrido temático. Al igual que ocurrió con Mercedes Sosa, mientras la primera de las canciones se centraba en ese componente de crítica ideológica, la segunda canción reflejaba ese componente nostálgico del exilio acompañado del penar del músico por la distancia con su tierra. En este caso Cafrune canta a su tierra preguntándose cuándo podrá volver. La lucha ya no está, y la crítica del primer ejemplo se va desvaneciendo para dar paso a la tristeza por la lejanía de su tierra.

3.1.4 Roque Narvaja

Este recorrido temático desde la lucha combativa hacia la nostalgia edulcorada parte de la separación clara de los músicos Horacio Guarany (cuya figura se vincula directamente con el primer estadio de la temática) y Alberto Cortez (con quien daremos fin al recorrido). Sin embargo, como ya hemos mencionado, los tres músicos intermedios mantienen ambas características a pesar de que cada uno las presente a partir de recursos compositivos diferentes. El caso de Roque Narvaja mantiene temáticamente esa presencia de crítica, al igual que Cafrune y Sosa, pero se acerca definitivamente a la segunda temática de nostalgia. La razón de su colocación en cuarto lugar viene dada, más que por la temática literaria, por el reflejo de esta en la parte musical. A pesar de que, igual que ocurre con los dos anteriores, las dos canciones elegidas también sean reflejo de esa evolución temática, el reflejo musical presenta un peldaño más en este recorrido, acercándose al modo de proceder musicalmente de Cortez, alejándose de esa escena de música pretendida folklórica con todas las significaciones que posee (entorno rural, clase obrera, canto al pueblo, conservación de la tradición, genuinidad de lo antiguo,

sentimiento de autenticidad) y acercándose a la música de consumo y a lo que era símbolo de modernidad en el momento.

Uno de los principales exponentes de esto en el caso de Narvaja es, a primera vista, el cambio de género. En las dos canciones del disco que vamos a analizar, *Quién...* grabado en España en 1978, ya no escuchamos géneros populares como la zamba o milonga, el disco de Narvaja presenta un cambio musical claro hacia una fusión Folk cercana al rock en castellano. No obstante, aunque con tintes más tenues, la crítica política y la alusión a la situación de su país sigue presente, lo que lo ubica en esa escena argentina más allá de las sonoridades modernizantes que propone, aunque de manera mucho menos evidente que los anteriores.

La canción que da nombre al disco, «Quién...», está construida sobre una estructura estrófica formada por dos partes. En la primera encontramos una introducción a guitarra, las estrofas A y A' separadas por interludios, un estribillo y un interludio central que repite el motivo inicial de la introducción. En la segunda parte, la estrofa B y B' se encuentran separadas por interludios y terminan con un estribillo final. Esta forma está construida a raíz de la repetición de motivos sencillos en cada instrumentos que van pasando por cada uno, bien sea en unísono o intercalados, pero manteniendo siempre el hilo conductor musical y construyendo una base sólida y estable, dejando que la letra pueda variar algo más y que no necesite repetir ni la letra del estribillo para entenderlo estructuralmente como tal.

Estos motivos rítmico-melódicos que van pasando por cada una de las voces (guitarra acústica, piano y cuerda) se mantienen en 3 células rítmico-melódicas principales, además de las utilizadas para conectar los versos de cada estrofa (señalado en el ejemplo 12). De esta manera, la parte instrumental es la que mantiene la cohesión, es decir, aunque veamos una estructura clara de estrofa, interludios y estribillos, no es la letra la que lo presenta, ya que no hay mayor repetición (ni en los estribillos) que la anáfora en la palabra “quién”. Siendo el título, esta palabra construye a su alrededor una repetición (tematización) que aporta importancia a la palabra repetida. Por tanto, el hecho de que en la letra no exista la claridad de estructura que, en conjunto, nos aporta la canción, es gracias a la estructura que los motivos van generando a partir de la repetición y la conexión entre ellos y la parte cantada.

Asimismo, a partir de la repetición y el uso de los motivos rítmico-melódicos principales, podemos observar cómo esa anáfora sobre la palabra “quién” genera, a partir de la tematización, un ascenso hacia el clímax de la canción que recaerá sobre el estribillo final, el único que no se inicia con la anáfora. Como podemos observar en la figura 11.

Interludio	Interludio	Interludio	Interludio	Interludio	
Estrofa A	Estrofa A'	Estribillo	Estrofa B	Estrofa B'	Estribillo
Quién me presta una escalera	Quién me toma de la mano	Dime quién , <u>quién</u> habló del cielo	<u>Quién</u> me prestará una manta	<u>Quién</u> me hablará de las flores	(...) ¡Yo su pronto mensajero!
Preclímax y tematización de la palabra “quién”					CLÍMAX
		Pequeño clímax			

Figura 11. Localización del clímax de «Quién...»

Es destacable que ambos estribillos son las dos partes de clímax en esta canción pero que, según lo comentado, el segundo estribillo adquiere una intensidad que la textura, dinámicas y tempo, van construyendo a lo largo de toda la canción, para desembocar en el último estribillo y más concretamente en el verso repetido “¡Yo su pronto mensajero!”, como hemos visto en la figura 11. A continuación observamos ese escalón anterior sobre el primer estribillo, construido también a partir de la pasionalización sobre el tonema ascendente de la palabra “quién” que conformarán ese ascenso hacia el clímax final.



Ejemplo 12. R. Narvaja, «Quién...» motivos rítmico-melódicos principales



Ejemplo 13. R. Narvaja, «Quién...» pasionalización sobre la palabra “quién”

Todo lo comentado ocurre sobre una armonía de Re mayor compuesta por grados tonales y la introducción esporádica del II, con un ámbito de la voz entre Do₃ y Fa₄. Así, la complejidad musical es más bien melódica, al entrelazar, de manera ordenada y clara los diferentes motivos que van pasando por las líneas melódicas de cada instrumento,

construyendo poco a poco esa amplia textura que consigue mantener la intensidad hasta el clímax. El pulso es estable durante toda la canción gracias a los motivos a ritmo de negras sobre un 4/4 en la línea del bombo que, que se acompaña de breaks antes de cada estrofa y de la segunda parte del último estribillo, donde se encuentra el clímax.

«Trabajador latinoamericano» es el segundo ejemplo de Narvaja escogido para el análisis y podemos observar cómo la música comparte características con la música popular española de consumo. Sobre la estructura estrófica de introducción, estrofas, interludios y estribillos en Si b mayor y una melodía vocal de ámbito entre Fa₃ y fa₄, la armonía va ampliando su variedad utilizando modulaciones al relativo menor o cambios armónicos más rápidos que dotan de agilidad a la estructura. Al contrario que en el ejemplo anterior, «Trabajador latinoamericano» genera su forma a través de la métrica y estructura literaria. Compuesto cada fragmento por 3 partes de líneas melódicas casi exactas incluso en la parte del estribillo, la canción presenta una cohesión completa, de manera que aquellas partes que salgan de la repetición van a poder considerarse puntos clímax. Como se puede apreciar en la figura 12, el estribillo se compone de un fragmento (1) que se distingue del resto, ya que las partes (2) y (3) coinciden con las de cada estrofa. Esta tematización rítmico-melódica permite que cada fragmento de la canción sea predecible (característico de los géneros de consumo masivo) y permite hacer destacar aquellas partes que se salen de la estructura principal. En este caso podríamos resaltar cada parte (3), que sirven en muchos casos de enlace con el interludio posterior, así como la parte diferente de los estribillos, donde se tematiza la palabra “trabajador”.

Interludio	Interludio	Interludio	Interludio	Interludio	
Estrofa A	Estrofa A'	Estribillo	Estrofa B	Estrofa B'	Estribillo
1. con tu permiso voy a alzar la voz para <u>cantarte una canción</u> , 2. hermano de la primavera (...) 3. <u>¡canción de la liberación!</u>	1. tus brazos son las ramas del sudor (...) 2. tu cara es como una bandera (...) 3. <u>la cara del trabajador</u>	1. Trabajador, trabajador latinoamericano 2. de la creación eres hermano: (...) 3. <u>caminas por tu evolución</u>	1. siendo un chaval perdiste la ilusión (...) 2. saliste al campo a cosecharla (...) 3. <u>a volar siendo pichón</u>	1. desde la costa hasta la puna ya (...) 2. se escuchan latas bullangueras; (...) 3. <u>llamando al hombre y su razón (ee)</u>	1. "" 2. "" 3. <u>caminas la revolución x3</u>
1. I-II-III-II-I-II-V/VI		2. IV-V-III-VI-II-V-V/VI	3. IV-V-I		
Preclímax + descenso en los tonemas					CLÍMAX

Figura 12. Plan tonal, estructura y localización del clímax de «Trabajador latinoamericano»

La estructura de cada estrofa y estribillos es muy firme, utilizando las partes (1) como antecedente, las partes (2) como puente y las partes (3) como consecuente, cerrando posteriormente con el interludio musical. Esto se ve reflejado, tanto en la parte musical, como en su relación con la parte literaria. El antecedente presenta, ascendiendo y pasionalizando (subrayado en estrofa A de la figura 12) sobre un acorde prestado (Remayor, V/VI) esa apertura (sustentada por conceptos como “alzar la voz” con la canción, la metáfora de la “piel como corteza de árbol”, “perder la ilusión”, o la distancia “desde México hasta el sur”). Las segundas partes enfatizan la acción del trabajador latinoamericano frente a la situación inicial utilizando una secuencia descendente de acordes que termina con el consecuente, con un tonema descendente afirmando los aspectos clave de esta temática: “¡canción de la liberación!”, “la cara del trabajador”, “caminas por tu evolución”, “volar siendo pichón”, “llamando al hombre y su razón” o la sexta y última parte número 3, donde podemos apreciar el clímax de la canción: “caminas la revolución” (subrayadas también en la figura 12). Debemos destacar que esto solo se aprecia al escuchar la canción del disco original, no aparece escrito en la letra de la carpeta del vinilo, sino que aparece escrito “caminas por tu evolución”, como en el estribillo anterior.

Llegando a los últimos niveles, para estudiar la intertextualidad que la relación que estos parámetros poético-sonoros establecen con la temática debemos analizar estos fragmentos deteniéndonos a comprobar las relaciones que se establecen entre música y letra. En primer lugar, la temática que hemos tenido hasta el primer estribillo de «Quién...» está totalmente apartada de la temática combativa con la que comenzamos el análisis. La nostalgia edulcorada e idealizada se deja ver entre versos como “quién me presta una escalera para llegar a mis sueños”, primer verso de la canción, y va transformándose hasta llegar al estribillo final donde ya encontramos el canto a la tierra, a la naturaleza, a su pueblo, a su gente y a su propia figura como mensajero, como vehículo de expresión del pueblo. El hecho de que, como músico latinoamericano, es el que da voz a un lamento que podría ser tanto suyo personal como de todo su pueblo reprimido por la situación política en Argentina. A través de esta visión es como el músico intenta autentificar su mensaje, aunque de manera menos explícita que el resto de músicos.

Ya dijimos que todos los conceptos destacables en la canción los hemos analizado en base a los procesos de tematización y pasionalización, sin embargo, en este caso estos procesos

se construyen a una escala mayor que en el resto de ejemplos. El clímax de la canción es la pasionalización que emerge de la tematización que se hace sobre la pregunta “¿quién?”, sin embargo, durante estos minutos, no sabemos hacia qué figura va dirigida la pregunta del músico, pero el clímax de la canción nos contesta. El receptor es la tierra del músico y se nos hace ver a través de la repetición en ambas partes del estribillo de la palabra “tierra”. Al buscar la manera de autenticarse que tiene el músico, su voz, un parámetro que anteriormente nos ha servido como exponente de zona íntima de la proxémica, ya parece estar más educada académicamente, no hay desafinaciones, ni glissandos, ni fragmentos más rasgados, ni casi variación en el tempo, que se mantiene firme cuando en los ejemplos anteriores cada músico lo iba modificando para encajar el verso. La forma de presentar la figura del músico como persona real se ha transformado, aunque eso no significa que haya desaparecido. Narvaja se introduce en una escena musical de forma diferente a la de Guarany o Cafrune, mantiene esa crítica y se lamenta por su pueblo, pero lo hace adentrándose en la música de consumo, más que en la pretendida música folclórica como han hecho los tres músicos anteriores. Por eso, los rasgos que hemos identificado antes relacionados con la música que se denominó folclórica no aparecen en estos ejemplos, como lo primitivo o lo antiguo, en este ejemplo escuchamos la modernidad de la década de los setenta en España, donde la mirada estaba dirigida al rock anglosajón. Sin embargo, la zona íntima se mantiene. Narvaja, aunque quiere introducirse en la escena popular española, también conserva su identidad como latinoamericano, e introduce, de manera menos evidente, los aspectos que caracterizan al estereotipo latinoamericano que hemos observado anteriormente. Pero esto lo hace, en el caos de la primera canción, en el punto de clímax, justo al final de la canción, cuando hace referencia a su tierra y con ello al exilio que tanto caracteriza al estereotipo latinoamericano en España: la relación con la naturaleza, los animales y el trabajo (vaca, becerro, mar, viento, fragua, acero), pero también con su pueblo y con su papel como músico con respecto a él (“ay tierra bendita (...) tú los cantos de mi gente yo su pronto mensajero”). Con esto podemos observar cómo el músico se introduce en la escena musical español a través de un género de consumo, pero mantiene esa zona íntima gracias a la temática del exilio, añoranza y nostalgia por su pueblo (reflejada en versos como “quién me cerrará los ojos ahora que me voy lejos” o “quién me lava las heridas si me pierdo en el desierto”).

A medida que vamos avanzando en el recorrido temático la parte musical se transforma de manera exponencial. Mientras la temática se mantiene y va discurriendo hacia ese

sentimiento de nostalgia que produce el exilio, la música en este caso ya ha desterrado totalmente los resquicios de géneros como la zamba, la chaya o el huayno y, tras la mirada de «Quién...» hacia el rock anglosajón, este segundo ejemplo presenta trazos de géneros como el funk, sobre todo gracias a los cambios constantes en los acentos y la línea del bajo. Además del género y el cambio en el timbre de la voz del músico y su forma de utilizarla, otro de los recursos más destacables es la modernización de la instrumentación, se electrifica la guitarra, se introduce un bajo y todo ello partiendo de una envoltura total en sintetizadores. Esta sonoridad poco tiene que ver con la que comenzamos este recorrido, donde Guarany, con bombo y guitarra lideraba al pueblo hacia la lucha. Nada queda de esa actitud combativa en la música de Roque Narvaja, sin embargo, muchos de los procesos compositivos y los recursos para mantener esa identidad latinoamericana siguen vigentes en este disco, a pesar de que la forma de introducirlos sea diferente.

Las referencias a la naturaleza como la firmeza de la corteza del árbol, la pérdida de ilusión por encontrarse lejos de la tierra, materializado en la última estrofa con la distancia entre México y el sur, es decir, toda Latinoamérica, también están presentes en las dos canciones de Narvaja y es algo que mantiene ese vínculo con el estereotipo latinoamericano y, por tanto, es usado como autenticación a partir de la vivencia del pueblo. Por último, debemos destacar el hecho de que el estribillo final aparezca en la carpeta del vinilo de una manera, pero se grabase con una letra diferente. “Caminas la revolución” incita a la lucha y Narvaja consigue adentrarse en un género que no utiliza en principio ese lenguaje combativo que supuestamente se había dejado para otras escenas, sin embargo, aunque quizá pasando inadvertida, la temática continúa latente todavía en este disco.

3.1.5 Alberto Cortez

Para concluir con este recorrido debemos terminar con la figura de Alberto Cortez y uno de los discos que graba en España durante su larga trayectoria. El disco escogido es la grabación de uno de los conciertos que el músico ofreció en el año 78 en Madrid, *En vivo desde Madrid*, el cual está compuesto por canciones de composición anterior a ese año pero que Cortez rescató para aquel concierto. Es preciso destacar que la elección, tanto del disco como de las canciones concretas, se debe, en primer lugar, a la cercanía temporal con los cuatro autores anteriores, pero, sobre todo, porque la discografía de Cortez nos

supone una dificultad añadida. Como sabemos, Cortez no llega a España exiliado como el resto de músicos y podríamos interpretar que, en principio no comparte con ellos ese fuerte sentimiento de desapego y separación con su tierra ni la lucha por combatir esas injusticias. Pero realmente sí que las comparte. Alberto Cortez se adentra, igual que Roque Narvaja, en un ambiente musical diferente al que conocen los otros tres músicos. Su fuerte presencia en televisión y radio puede ser un indicativo de que su música no generaba recelo durante la dictadura. Lo cierto es que, al adentrarnos en la larga lista discográfica del músico observamos ligeras y sutiles críticas, referencias ideológicas y, sobre todo alusiones a su destierro y la añoranza por su tierra. Tampoco es un dato menor que Cortez asumiera desde España algunos de los valores regenerativos de la poesía y la música que proponían sus colegas en Argentina, especialmente en la etapa que va desde 1967 hasta comienzo de los ochenta. Aquí hemos elegido las canciones «Distancia» y «Camina siempre adelante», dos ejemplos que musicalmente se mueven entre la alusión a los géneros musicales argentinos y la balada y cuyos recursos literarios nos pueden dejar entrever esa nostalgia del artista latinoamericano.

Comenzando por el primer ejemplo, «Distancia» es, sin lugar a duda, el final del trayecto temático de este análisis. Esta canción está compuesta por tres estrofas (A, A' y A'') que a su vez conforman A y B en cada una, tras cada estrofa tenemos un puente y, tras estos, un interludio instrumental. Sobre esta estructura debemos destacar, primero, la importancia de los puentes, igual que ha ocurrido en el resto de ejemplos. Esta importancia viene dada por la repetición de los mismos versos “un corazón de guitarra quisiera para cantar lo que siento” que llega al clímax de la canción con el último puente que es distinto, “Un corazón sin distancia quisiera para volver a mi pueblo”. Esta declaración se convierte en el punto clímax gracias no solo a la letra, que va a dejar ver la verdadera temática de la canción (volver a su pueblo) sino también a la música, que junto al aumento de textura (apoyo del coro en las fundamentales) y dinámicas genera ese ascenso tanto musical como temático de la canción.

También esto tiene su reflejo o refuerzo en la armonía. Sobre una tonalidad de Mi b mayor, la parte A de cada estrofa se realiza en modo mayor, el principal, pero termina en menor que es el modo en el que comienza la parte B. Esto se corresponde con la letra. Mientras A habla de recuerdos de la infancia, del primer amor o de la alegría, la parte B contrapone ideas como la distancia con el “viejo y querido pueblo” donde jugó de pequeño o de cómo el primer amor acabó en silencio. Esto ocurre en las dos primeras

estrofas, en las cuales se repite el puente. Sin embargo, al llegar a la tercera estrofa tanto A como B se contagian de ese sentimiento nostálgico de las partes B anteriores para desembocar en el puente final, el clímax de la canción. Esta última estrofa (A'') presenta la pregunta que el músico hace a la personificación de la distancia, ¿dónde estarán sus amigos y qué quedará de ellos?, para contestar y confesar su secreto en la parte B: que sigue amando a su tierra, aunque se encuentra lejos de ella.

Introducción		Interludio			Interludio			Interludio	
Estrofa A		Puente	Estrofa A'		Puente	Estrofa A''		Puente	
A	B		A	B		A	B		
Viento, campos y caminos ... <u>distancia</u> (...)	Entre las calles amigas ... <u>distancia</u> (...)	Un corazón de guitarra quisiera para cantar lo que siento.	Allí viví la alegría... <u>distancia</u> (...)	Primer amor de mi vida... <u>distancia</u> (...)	“”	¿Dónde estarán los amigos... <u>distancia</u> (...)	Regresaré a mis estrellas... <u>distancia</u> (...)	Un corazón sin <u>distancia</u> quisiera para volver a mi pueblo.	
I-II-V ⁷ -I-III-II-VI ⁷ -I-Im	Mibm IV-V ⁷ -I-II-V ⁷ -I	IV-V-I	“”	“”	“”	“”	“”	“”	
Preclímax + tematización de la palabra “distancia”								CLÍMAX	

Figura 13. Plan tonal, estructura y localización del clímax de «Distancia»

Durante todos estos puntos concretos podemos ir rescatando cómo se pasionalizan algunas ideas importantes, como en el caso de los elementos de naturaleza que ya hemos comentado en otros análisis como viento, campos y caminos (estrofa A). Las tres palabras destacan en un registro agudo del que luego se desciende en la palabra distancia, una palabra que se mantiene tematizada durante toda la canción (subrayado en figura 13), destacando en cada repetición por su descenso del tonema final. En el caso del ritmo, Cortez utiliza de nuevo la milonga campera rural junto a instrumentos como flautas, cuerdas, guitarras, bajo, voces (cuyo ámbito se encuentra entre Si₂ y Mi₄) y percusión.

Llegamos con este último ejemplo al final del análisis temático. Si comparamos este último ejemplo «Camina siempre adelante» con la música de Horacio Guarany, Sosa o Cafrune, veremos que hay muy pocos aspectos comunes entre ellos, sin embargo, al adentrarnos en el análisis más específico hemos podido observar cómo cada músico en su carrera ha utilizado recursos diferentes para conseguir el mismo fin, adentrarse en una escena musical diferente a la propia adaptándose al lugar de llegada, pero sin olvidar el lugar de salida. Por eso vamos a cerrar este análisis con una canción que podría pasar desapercibida en un primer momento en comparación con el resto de las ya mostradas,

pero que presenta un nivel de significación más profundo del que venimos utilizando hasta ahora.

Al igual que la anterior, la sonoridad de esta canción, gracias a la producción y los instrumentos utilizados, poco tiene que ver con la sonoridad a guitarra acústica de los ejemplos iniciales. El piano, las cuerdas, los metales, la guitarra y el bajo nos aportan unas sonoridades diferentes a las que podríamos relacionar con el que ya hemos definido como estereotipo latinoamericano, sin embargo, la temática de esta canción es donde podemos encontrar esa relación clara con el destierro, la nostalgia por el país de origen y de todo lo que eso supone para el músico. En este caso, igual que la textura se hace cada vez más compleja al introducir más instrumentos, también la armonía va aumentando en complejidad. Sobre la tonalidad de Mi menor, comienzan a utilizarse acordes prestados junto con acordes de séptima constantes, así como la modulación al modo mayor (Mi mayor) y al relativo mayor (Sol mayor) en los estribillos. Estas modulaciones, al igual que en el resto de análisis, no parecen ser casuales. Utilizando la llegada del modo mayor a los estribillos, Cortez genera en esta parte los puntos clímax de la canción. Durante las estrofas (A, A', A'', A''' y A''') Cortez, utilizando una melodía predominantemente de grados conjuntos y con un registro de Re₄ a sol₂ habla de su padre y de echar a volar, de irse de casa y de cómo la vida lo llama. Utilizando el modo menor en todo momento, así como los descensos en los tonemas finales de las palabras, crea un lamento alrededor de esta idea. Idea que, al llegar al estribillo, contrapone con la alegría e ilusión del caminar hacia delante, sin ofender a nadie.

A continuación, presentamos el último ejemplo, en el que podemos observar las relaciones entre estructura, localización del clímax, plan tonal y temática:

Estrofa A	Estrofa A'	Estrofa A''	Estribillo	Int*	Estrofa A'''	Estrofa A''''	Estribillo
Cuando le dije a mi padre que me iba a echar a volar (...)	(...) También me fui de la casa Cuando tenía tu edad	En cuanto llama la vida Los hijos siempre se van (...)	Camina siempre adelante (...)		No has de confiar en la piedra (...)	Cuando te falte un amigo (...)	Camina siempre adelante (...)
I-V/VII-IV-VII ⁷ -III-IV-V/V-V ⁷	III- V/VII - VII ⁷ -III-V/V-I-II ⁷ -V ⁷	I- V/VII -IV-VII ⁷ -III-IV-I-V ⁷	<div style="display: flex; align-items: center; justify-content: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-right: 5px;">Mi mayor</div> <div style="margin-right: 5px;">I-II⁷-V⁷-I</div> </div> <div style="display: flex; align-items: center; justify-content: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-right: 5px;">Sol mayor</div> <div style="margin-right: 5px;">I-II⁷-V⁷-I</div> </div> <div style="margin-top: 5px; text-align: center;">X2</div>	I-IVM-IV _m	= A	=A'	'''
Preclímax			CLÍMAX	Decaimiento + preclímax			CLÍMAX

Figura 14. Plan tonal, estructura y localización del clímax de «Camina siempre adelante»

Los dos primeros niveles del disco de Cortez han presentado claras diferencias con el resto de músicos, y, por tanto, su forma de autentificar el mensaje y de utilizar los procesos de intertextualidad también presentará diferencias. En la temática de «Distancia» y «Camina siempre adelante» no hay crítica, no hay lucha ni intención combativa, hay nostalgia, añoranza y penar por su tierra, desde luego, pero desde la resignación del que, ni lo vivió de tal forma, ni tampoco podría alzar mucho la voz de forma explícita, ya que entonces toda su presencia en televisión y radio desaparecería. Como hemos observado en los dos primeros niveles, aunque a primera vista parezca que nada tiene que ver este ejemplo con los primeros, Cortez sí que mantiene ese vínculo con Latinoamérica. Y no lo hace únicamente a través de la letra de manera sutil, sino que algunos recursos musicales también nos vinculan directamente a Latinoamérica y específicamente a Argentina. Manteniendo el recurso que utilizaron el resto de músicos, lo que más destaca es el uso de los pies rítmicos de milonga, en el primer ejemplo, como base para construir a través del resto de timbres una canción que encaja en los estándares de la música popular de consumo masivo pero que de forma latente mantiene el vínculo con Argentina, el lugar al que, según la letra, quiere volver. Manteniendo los estándares, la voz de Cortez será como la de Narvaja, ya que ambos se introducen en el mismo espacio sonoro vinculándose a la modernidad, aunque comparan la escena ligada al exilio argentino en España. No obstante, Cortez también se mueve dentro de la zona íntima de la proxémica de Moore, la temática que refleja es totalmente personal y, aunque la voz no sea como las anteriores, busca identificarse como persona real a partir de tratar temas de su infancia o sus recuerdos, entre otros. Esta es la forma a través de la cual Cortez busca autentificar su discurso, desde su propia vivencia.

También esto ocurre en el último de los ejemplos de nuestro análisis, donde habla de irse de casa y echar a volar. Aunque en el plano de la autentificación el de la persona real es el primero que surge, ya que es Alberto Cortez el que parece haber vivido esa marcha, ese abandono voluntario del hogar aconsejado por su padre. Sin embargo, si esa autenticidad se ubica en el plano del personaje, la relación con esa partida es más compleja. Por ello es oportuno preguntarse hasta que punto el personaje creado por el cantante no está usando ciertas figuras retóricas para hablarle al espectador español, impactado por la dictadura argentina, de su exilio, del consejo paternos de huir para salvarse. Los versos como “No has de confiar en la piedra con la que puedas topar, apártala del camino por los que vienen detrás” o “y nunca ofendas a nadie para que nadie

se ofenda” serían el resumen de esta canción. De manera educada, poco explícita, Cortez juega entre el recuerdo de su país de la persona real y la crítica del personaje que sufrió la dictadura al contexto político que lo hizo salir del país. Sin embargo, al llegar al estribillo, el músico ensalza la esperanza de mirar hacia adelante y dejar el pasado atrás. Actitud más cercana a la persona real, ya que Cortez se traslada a España en la década de los sesenta, se casa y no vuelve a vivir a Argentina. Como ya hemos visto la parte musical acompaña en todo momento esta temática a través del uso de los cambios de modo para contrastar ambas escenas (añoranza del exilio y el seguir adelante a pesar de todo) en los estribillos, la instrumentación utilizada, las texturas y las dinámicas que potencian esos puntos de clímax y permiten la cohesión de texto y música.

Cerrando así el recorrido temático, hemos podido observar cómo la línea temática es continua y podemos observar cómo cada músico con su situación profesional y personal construye su identidad sonora a partir de unos recursos específicos para adentrarse en esa escena española cuyo público va a escucharles y a sentirse representado por esa añoranza al pasado, a la época sin dictaduras ni represiones, aspecto que tanto Guarany, como Sosa, como Cafrune, como Narvaja, como Cortez y el pueblo argentino tienen en común con el español.

CONCLUSIONES

No cabe duda de que, para abordar el análisis de un objeto musical debemos tener en cuenta la influencia del contexto político y social en el que este se encuentra. Es por eso por lo que no debemos olvidar que la música no se construye únicamente desde los músicos, los productores, arreglistas etc. sino que también el público, el mercado y todos los procesos que se dan en su entorno, son parte e influyen directamente en ella. Por tanto, lo que queda claro en este trabajo es que los músicos, más allá de la realidad individual que vivieron y las diferentes situaciones de migración y de exilio que vivió cada uno de ellos, todos debieron negociar su identidad artística a la hora de acercarse al público español.

Por un lado, nos encontramos con Horacio Guarany, un músico que no solo conforma su imagen como músico, sino que se presenta como un activista que quiere ser reconocido por el público español como parte del problema argentino de ese momento. Construye su identidad sonora a partir de la cercanía con el público español, sin buscar una distancia para así reforzar esa idea de sintonizar con este y especialmente con el público de izquierdas que también se encontraba en un momento de lucha por conseguir la democratización del país. Para ello hemos visto que no duda en recurrir a consignas políticas, así como recursos que localizan su ámbito geográfico de procedencia. Por ello, es posible afirmar que la producción discográfica de Guarany destaca, en líneas generales, por una exaltación del realismo, su propuesta se basa en demostrar que, a pesar de la distancia, sigue siendo el mismo y sigue estando en la lucha. De esta forma, su autenticidad artística se fundamenta ante el nuevo espacio musical y cultural como alguien que cuenta en primera persona el sufrimiento y la verdadera situación del pueblo argentino.

Por otro lado, encontramos a dos músicos que mantienen esa línea que los identifica con el Nuevo cancionero argentino y todas las ideas que este proponía en cuanto a renovación. Es así que, en cierta forma, coinciden con esa idea de amplitud ideológica y musical que propone uno de sus fundadores, Tejada Gómez. Por ello, sus discursos artísticos se mueven en un terreno intermedio, utilizando un discurso más metafórico. Mercedes Sosa y Jorge Cafrune ponen el acento de la autenticidad del producto artístico en el otro reconocible como pueblo ancestral, los hombres de la tierra que buscan hermanados la libertad o el paisaje cargado de sabiduría. De esta forma, mientras que Guarany pretende

autenticar el discurso desde su propia experiencia y la de la sociedad del momento, Sosa y Cafrune lo hacen poniendo en evidencia en el plano poético y musical el espacio geográfico y cultural de procedencia. Sin embargo, esto no quita que en las diferentes canciones que conforman sus discos en España busquen asociar ese plano de referencia al otro con el de la propia trayectoria personal. Más que una autenticidad desde la experiencia del otro, como propone Moore taxativamente, en ellos hay una complementación.

Roque Narvaja, por su parte, tiene una propuesta que se diferencia de las tres anteriores a causa de la electrificación de los instrumentos, vinculada a lo que se llamó el folk post Dylan. En este caso, mientras en algunas de sus canciones del primer disco en España la autenticidad parece brotar de la experiencia de Mario Roque Fernández Narvaja, es decir de la persona real, en otras viene dada por el sentimiento del otro. Así, combina y retroalimenta el discurso con, por una parte, el sufrimiento personal y la figura del exiliado, y, por otra, la situación que sufre el emigrante según la mirada de ese desterrado y del público español. Es importante tener en cuenta que *Quien...* es el único disco que Narvaja realiza en esta línea de denuncia o de nostalgia por el país lejano. Quizás para el público español existiera cierta falta de concordancia entre la propuesta sonora y el contenido de las letras. Ya que, según se aprecia en el mercado discográfico de la época, quienes seguían la problemática política de cerca se aferraban sonoramente a la pretendida pureza de los instrumentos acústicos y quienes preferían los instrumentos electrónicos estaban más cerca de las propuestas nihilistas del rock o el pop. De allí que este disco no tiene más trascendencia para el artista que la de cerrar la etapa comenzada en Argentina seis años antes.

Por último, el caso de Alberto Cortez ya se desprende del elemento político y recurre a un elemento de la temática básica de la poesía, la nostalgia, para reflejar con más fuerza en aquel momento difícil para Argentina, el desarraigo y la distancia del emigrado. Sin embargo, no olvidamos que Cortez ya llevaba 15 años viviendo en España, no había actuado prácticamente en Argentina durante ese tiempo y su esfuerzo real se enfocó en abrirse un espacio propio en el mercado musical español (de ahí la importancia de sus referencias a los poetas españoles), pero siempre jugando con la insistencia en la particularidad del desarraigo y la nostalgia. La insistencia en estas temáticas durante la segunda mitad de los años setenta, en plena etapa del exilio argentino, parecen buscar ubicarse bajo el paraguas de la autenticidad de las experiencias del exiliado más de que el

emigrado. Por ello, es posible vislumbrar que Cortez sabe acercarse a la problemática social sin perder su habitual distanciamiento del realismo político, pero sin alejarse demasiado del mismo.

Después de apreciar las propuestas discursivas de los cinco artistas seleccionados, no cabe duda de que sus canciones, producidas dentro de un contexto político-social determinado y en unas circunstancias personales específicas, transitan espacios de autenticación no necesariamente estables o claramente definidos. Por tanto, cabe preguntarnos si realmente son válidas las herramientas actuales del análisis musical y las propuestas que separan una persona de un personaje y un *performer*, cuando estos músicos reflejan en sus canciones muchas veces elementos muy personales o posiciones políticas muy propias. Quizá el pensar en la modernidad desde la posmodernidad requiere también de cierta revisión y reflexión.

Para concluir, debemos saber que estos cinco músicos son una muestra importante de un espacio al cual podemos denominar escena. Ya que, más allá de que ellos mantengan una idea de autenticidad que traen desde argentina o que han construido en España, lo cierto es que es justamente en esa negociación con el mercado español donde dejan de lado algunas actitudes y algunas formas de expresión mientras buscan reforzar otras e, incluso, adquirir otras propias del contexto español. Así, este trabajo sería un avance sobre un estudio más profundo sobre la transculturación que sufren tanto músicos como géneros musicales a la hora de verse involucrados en estos cambios de residencia y más aún cuando existen cuestiones político-sociales de por medio.

BIBLIOGRAFÍA

- Actis, Walter, y Fernando O. Esteban. 2008. Argentinos en España: inmigrantes a pesar de todo. *Migraciones*. 23: 79-115.
- Ayala, Mario, y Daniel Mazzei. 2015. Los exilios políticos del cono sur de América Latina: temas, enfoques y perspectivas. *Historia, voces y memoria*. 8: 5-12.
- Barrueto Zerega, Adriana. 2014. Gesto musical, particularidad y desvío. Nociones estéticas y herramientas para el análisis de grabaciones de rock. Tesis doctoral. Universidad Católica de Chile.
- Benedetti, Mario. 1973. El escritor latinoamericano y la revolución posible. *Crisis*, n. 3: 28-34.
- Camacho, Sebastián. Herejes populares. 2011. Alcances y limitaciones de la Nueva Canción Latinoamericana. *IX Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Ciarrocchi, Eliana, y Sabrina Guerstein. 2011. Argentina y la 'Nueva Canción Latinoamericana' de los sesenta: una fuente posible para el estudio histórico. *IV Jornadas de investigación en Humanidades. Homenaje a Laura Laiseca*. Bahía Blanca: Departamento de Humanidades Universidad Nacional del Sur: 153-160.
- Coraza de los Santos, Enrique. 2014. Territorialidades de la migración forzada. Los espacios nacionales y transnacionales como estrategia política. *Espacialidades* 4, 1: 197-221.
- de la Ossa Martínez, Marco Antonio. 2015. Pablo Neruda y la Guerra Civil Española: vivencias, relaciones, exilio y esperanza. *ArtsEduca*, 10: 72-95.
- del Olmo Pintado, Margarita. 1999. El exilio de la utopía: la transformación del exilio argentino en el contexto de la inmigración en España. *Revista de Indias*, 59, 216: 509-520.
- Dockwray, Ruth, y Alan F. Moore. 2019. Configuring the sound-box. 1965-1972. *Popular Music*, 29, 2: 181-197.
- Fiuza, Alexandre Felipe. 2010. La censura a la canción en Argentina y España: una comparación introductoria. *IX Congreso Argentino de Hispanistas*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- García Brunelli, Omar. 2014. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones,
- García Peinazo, Diego. La nueva canción latinoamericana en El Socialista y Mundo Obrero. Música y discurso político durante la Transición (1973-1982). 2012. *Cuadernos de música iberoamericana*, 24: 113-142.
- García Peinazo, Diego. 2014. Música, prensa y argumentaciones políticas de la transición española en los órganos de expresión del PCE y el PSOE (1977-1982). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 29, 2: 95-113.
- García, María Inés. Nuevo Cancionero Argentino. 1999. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia. *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano*. Santiago de Chile, IASPM: 357-364.
- García, María Inés. 2008. Zamba azul y la renovación de la canción popular mendocina. Convergencias disciplinares para un análisis musical significativo. *Huellas*, 6: 196-2007.

- García, María Inés, María Emilia Greco, y Nazareno Bravo. 2014. Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta. *Resonancias*, 18, 34: 89-110.
- Giordano, Santiago. 2015. «El Nuevo Cancionero y la herida absurda» En *Diez ironías sobre la libertad de expresión: Cuadernos del Comunicación del Colectivo de Trabajadores de Prensa*, de Mariano Suárez. Argentina: Colectivo de trabajadores de prensa.
- Gómez García, Pedro. 2011. «El biculturalismo en perspectiva antropológica» En *Biculturalismo y segundas generaciones. Integración social, escuela y bilingüismo*, de Ángeles Arjona, Francisco Checa y Teresa (eds.) Belmonte, 17-48. Barcelona: Icaria.
- González Lucini, Fernando. 2007. ...*Y la palabra se hizo música. El canto emigrado de América Latina*. Vol. III. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, SRL.
- González R., Juan Pablo. «Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos» *Revista Musical Chilena*, 55, n. 195 (2001): 38-64.
- Guerrero, Juliana. 2019. Notas sobre el proceso creativo y la “persona de la performance” en Vinagre y rosas y Lo niego todo de Joaquín Sabina. *Música e Cultura*, 1, 11: 59-76.
- Huynh, Que-Lam, Angela-MinhTu D. Nguyen, y Verónica Benet-Martínez. 2011. «Bicultural Identity Integration” En *Handbook of Identity Theory and Research*, de Seth J. Schwartz, Koen Luyckx y Vivian L. Vignoles, 827-841. San Diego: Department of Psychology, San Diego State University.
- Mariani, Tomás Agustín. 2018. De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folklore argentino. *Revista Argentina de Musicología*, 19: 175-193.
- Martí i Pérez, Josep. 1999. «La tradición evocada: folklore y folklorismo” En *Tradición oral*, de Eloy Gómez Pellón, Luis Díaz Viana, Josep Martí i Pérez y Mikel Azurmendi, 81-108. Universidad de Cantabria.
- Mira Delli-Zotti, Guillermo, y Fernando Osvaldo Esteban. 2003. El flujo que no cesa: aproximación a las razones, cronología y perfil de los argentinos radicados en España (1975-2001). *Historia Actual On Line*, 2: 31-43.
- Moore, Allan. 2011. Addressing the persona» En *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, de Dietrich Helms y Thomas Phelps, 125-135. ASPM.
- Moore, Allan F. 2011. An Interrogative Hermeneutics of Popular Song. *El oído pensante*, 1, 1.
- Ogas Jofre, Julio. 2019. Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España. *Cuadernos de Etnomusicología*, 13: 142-168.
- Ogas Jofre, Julio. 2013. Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al hip hop. *Musiker*, 20: 275-297.
- Ogas, Julio. 2019. Hipertextualidad, ironía y posvanguardia. En torno a la música de Gerardo Gandini y Marta Lambertini en la década de 1980. *Cuadernos de música iberoamericana*, 32: 159-185.
- Pérez Flores, Hirmarys. 2012. La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960-1970). *Humania del Sur*, 7, 13: 139-154.

- Pérez López, Laura. 2002. Exiliados argentinos en la España de la transición: la imagen de un diario español ('El País'). *Actas de IV Simposio de Historia Actual*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. 873-913.
- Piazzolla, Astor. 1984. Entrevista en Televisa realizada en el noticiero 24 horas - canal de las estrellas por Guillermo Pérez Verduzco.
- Pinto, F. [Felipe Pinto: Folklore y Tango Argentino]. (2016, 27 de diciembre). *El último reportaje a Jorge Cafrune* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/4mpMHRtvbTQ>
- Portorrico, Emilio. 1999. «Voz Roque Narvaja» En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por Emilio Casares, 980. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Roniger, Luis. 2011. Destierro y exilio en América Latina: Un campo de estudio transnacional e histórico en expansión. *Pacarina del sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, 9 (2011).
- Schwartz, Seth J., Dina Birman, Verónica Benet-Martínez, y Jennifer Unger. 2016. «Biculturalism: Negotiating Multiple Cultural Streams» En *The Oxford Handbook of Acculturation and Health*, de Seth J Schwartz y Jennifer Unger. Oxford University Press.
- Solano-Solano, José. 2017. *Una mirada crítica de las dictaduras latinoamericanas durante la Guerra Fría mediante la Nueva Canción Latinoamericana*. Tesis de Licenciatura.
- Straw, Will. 1991. «Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music» *Cultural Studies*, 5, 3: 368-388.
- Tejada Gómez, Armando. 2015. *Manifiesto Fundacional del Movimiento del Nuevo Cancionero*. <http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm>.
- Vega, Carlos. 1963. «La ciencia del folklore. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino» *Folklore*, 56: 72-74.
- Velasco, Fabiola. 2007. La nueva canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 12, 23: 139-153.

ANEXOS
Fichas síntesis del análisis de las
canciones

Título:Luche, Luche (Álbum *Luche, luche*)**Autor/es:**

Horacio Guarany

Intérpretes:

Horacio Guarany

Año grabación:

1977

Estudio/s y productor:

Sello Philips - 63 28 223

Voz/letra	Pueblo que escuchas, únete a la lucha (x4)	Pueblo que escuchas, únete a la lucha (+ rep) Pueblo unido, nunca vencido (+ rep)	Y luche, luche, luche, no deje de luchar (+ rep) Por un canto de obrero, obrero y popular Y luche, luche, luche, no deje de luchar	Pobre, el pobre que no luche, siempre callado nomás. Le han de robar su guitarra, nunca más ha de cantar	Y luche, luche, luche, no deje de luchar (+ rep) Por un canto de obrero, obrero y popular Y luche, luche, luche, no deje de luchar	}}	Qué cosas tiene mi pueblo, Que no las puedo callar. Cualquiera viene y le ofende, Y el calladito nomás. Pero guarda el que trampea, Pero guarda el que le miente. Porque mi pueblo no es tonto, Porque mi pueblo es valiente. Porque mi pueblo algún día, Cuando la sangre reviente. Habrá de salir cantando, Con un fusil en la frente.	Y entonces no habrá más niños Durmiendo bajo los puentes. Ni obreros, ni campesinos, Siempre apretando los dientes. ¡Porque mi pueblo es de machos! Y nadie me lo desmiente.	Y luche, luche, luche, no deje de luchar (+ rep) Por un canto de obrero, obrero y popular Y luche, luche, luche, no deje de luchar
2ª voz (coro)	Repetición (rep) a varias voces			}}	Repetición (rep a varias voces)	}}	Mantienen el estribillo en el coro mientras la voz principal recita	Repetición (rep) a varias voces	
Guit ritm.	}}	Acordes a ritmo de chaya			}}	}}			
Bombo legüero	}}	Pies rítmicos de la chaya			}}	}}			
Tempo	}}	6/8							
Textura	Recitado /declamado	Responsorial (voz y coro) + Acompañamiento instrumental	(voz* y coro) + Acompañamiento instrumental	voz y acompañamiento instrumental	(voz* y coro) + Acompañamiento instrumental	}}	Recitado (voz 1) + cantado (coro) + acompañamiento instrumental	Responsorial (voz y coro) + Acompañamiento instrumental	
Forma	Introducción		ESTRIBILLO	ESTROFA	ESTRIBILLO	Int**	PUENTE RECITADO		ESTRIBILLO
Armonía (fa#m)	}}	Im-V	Im-V-Im	Fa#M (cambio de modo) I-V-I-V-I Fa#m (cambio de modo) VI-II-I	Im-V-Im	}}	Im-V	Im-V-Im	
Seg.	0	19''	30''	49''	1'12''	1'26''	1'31''	2'16'	

*deja de ser responsorial porque voz y coro realizan ambas intervenciones, la principal y la repetición **Int = interludio

TRANSCRIPCIONES:

(x2) pue - blo que_es - cu - cha ú - ne-te_a la lu - cha

(x2) pue - blo_u - ni - do nun - ca ven - ci - do

Introducción (8va baja)

y lu - che lu - che lu - che no de - je de lu - char
por un can - to de_o-bre - ro o - bre-ro_y po - pu - lar

Estribillo (8va baja)

po - bre po - bre_el que no lu - che siem - pre ca - lla - do no más

Le_han de ro - bar su gui - ta - rra nun - ca mas ha de can - tar

Estrofa(8va baja)

Título:Recital a la libertad (Álbum *Luche, luche*)**Autor/es:**

Horacio Guarany

Intérpretes:

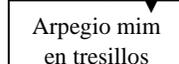
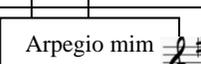
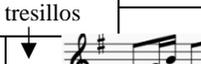
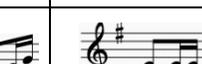
Horacio Guarany

Año grabación:

1977

Estudio/s y productor:

Sello Philips - 63 28 223

Voz/letra		Te usaron, te mintieron, te robaron			Maldijeron tu nombre, escupieron			Pero por más que caiga en tu cabeza el plomo derretido que asesina		Porque yo estoy contigo contigo y con mil puños encenderemos fuego para espantar la fiera		libertad, compañera,	mi novia, mi vecina				
	~	te insultaron, castigaron, olvidaron	sin piedad, libertad	~	en tu nombre, cuántos hombre murieron	sin piedad, libertad	~	por más que tus entrañas se desangren o te rompan la cara en una esquina (no te podrán parar)	~	Y haremos anchos ríos por donde irán los barcos atestados de gentes, de besos y de niños Y haremos la ancha risa por donde ríe el pueblo y tú serás de nuevo, de nuevo, libertad	~	del arado y el trigo la guitarra y el vino,	mi siempre para siempre por siempre, por siempre, por siempre... libertad				
2ª voz (coro)	~												Acorde en voces "libertad"				
Guit ritm.	~	ritmo de negras + Entre estrofas			Ritmo de negras Bajo cromático descendente			~		~							
Guit mel.	Pentatónica				Unísono con ritm		Arpeggio mim en tresillos		+		Arpeggio mim en tresillos		+ unísono con ritm		Arpeggio mim en tresillos		
Bombo legüero	Redoble	Unísono con guitarras rítmicas			ritmo de negras + Entre estrofas								Pregunta-respuesta entre voz y guitarra				
Tempo	Binario 2/4 pies rítmicos de Huayno																
Textura	In*	Melodía + acomp.		In	Melodía + acomp.		In	Melodía + acomp.		In	Melodía + acomp.		In	Melodía + acomp.			
Forma	Intro	ESTROFA A		Int*	ESTROFA A'		Int	ESTROFA B		Int	ESTROFA C		Int	ESTROFA D			
Armonía (mim)	I (V) I	I	V	I	I	V	I	I	I	I	(V-I) x4 (VII-I) x4 (III-V) x4	I	I	V-I V-I III-I			
Seg.	0	17''		43''	47''		1'03''	1'10''	1'36''	1'41''	2'15''	2'19''					

* Int = interludio / In = instrumental

(descenso cromático del bajo)

TRANSCRIPCIONES: (todo una 8va baja)

Te u - sa - ron te min - tie - ron te ro - ba - ron te in - sul - ta - ron cas - ti - ga - ron ol - vi - da - ron sin pie - dad li - ber - tad
mal di - je - ron tu nom - bre es - cu - pie - ron en tu nom - bre rie - ron

Estrofa A + A'

nom - bre cuán - tos hom bres mu

pe - ro por más que cai - ga en tu ca - be - za el plo - mo de - rre - ti - do que a se - si - na
Por más que en tus en - tra - ñas se de - san - gren o te rom - pan la ca - ra en u - na es - qui - na No te po - drán pa - rar

Estrofa B

Por - que yo es - toy con - ti - go con y ha - re - mos an - chos ri - os Y ha - re - mos la an - cha ri - sa
ti - go y con mil pu - ños en por don - de i - ran los bar - cos por don - de rí - e el pue - blo
cen - de - re - mos fue - go pa a - tes - ta - dos de gen - te y tú se - rás de nue - vo
ra es - pan - tar la fie - ra de be - sos y de ni - ños de nue - vo li - ber - tad

Estrofa C

Li - ber - tad com - pa - ñe - ra Mi no - via, mi ve - ci - na Por siem - pre
Del ha - ra - do y el tri - go mi siem - pre y pa - ra siem - pre Por siem - pre
La gui - ta - rra y el vi - no Li - ber - tad

Estrofa D

Título: Piedra Y Camino (Álbum Mercedes Sosa Interpreta Atahualpa Yupanqui) **Autor/es:** Atahualpa Yupanqui **Intérpretes:** Mercedes Sosa **Año grabación:** 1977 **Estudio/s y productor:** Philips – 63 47 318

Voz/letra		Del cerro vengo bajando camino y piedra (Traigo enredada en el alma, viday una tristeza) x2	Me acusas de no quererte No digas eso (Tal vez no comprendas nunca, viday por qué me alejo) x2	Es mi destino Piedra y camino (De un sueño lejano y bello, viday soy peregrino) x2		Por más que la dicha busco vivo penando (Y cuando debo quedarme, viday me voy andando) x2	A veces soy como el río llevo cantando (Y sin que nadie lo sepa, viday me voy llorando) x2	Es mi destino Piedra y camino (De un sueño lejano y bello, viday soy peregrino) x2
Guit ritm.	 <p>Motivo de la introducción e interludio - En estrofas y estribillos realiza el acompañamiento en arpeggios usando un pie rítmico de zamba</p>							
Bajo *		Línea de bajo tipo jazz, lleva la fundamental de la armonía siguiendo los patrones rítmicos de la zamba (parece introducido a posteriori en la grabación)			Se introduce en la parte b del motivo	Se vuelve a incorporar al igual que en las secciones anteriores		
Bombo legüero		Ritmo zamba, con variaciones. Se une a voz, guitarra y bajo en el último verso repetido de cada estrofa y estribillo				Se vuelve a incorporar al igual que en las secciones anteriores		
Tempo	 <p>6/8 pies rítmicos de zamba Ejemplo de uso de articulaciones, acentuaciones, contratiempos etc. que generan ritmos irregulares dentro del propio 6/8 de la zamba.</p>							
Textura	Guitarra sola	Melodía y acompañamiento			Guitarra sola + bajo en parte b del motivo	Melodía y acompañamiento		
Forma	Introducción	ESTROFA A	ESTROFA A'	ESTRIBILLO	Interludio	ESTROFA A''	ESTROFA A'''	ESTRIBILLO
Armonía (Solm)	[I-V ⁷ -I-I-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I]	[I-I ⁷ -IV-VII ⁷ -III-V ⁷] [(I-VII-VI-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I) x2]	[I-I ⁷ -IV-VII ⁷ -III-V ⁷] [(I-VII-VI-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I) x2]	[I-IM ⁷ -IV-VII-III-V ⁷] [(I-VII-VI-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I) x2]	[I-V ⁷ -I-I-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I]	[I-I ⁷ -IV-VII ⁷ -III-V ⁷] [(I-VII-VI-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I) x2]	[I-I ⁷ -IV-VII ⁷ -III-V ⁷] [(I-VII-VI-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I) x2]	[I-IM ⁷ -IV-VII-III-V ⁷] [(I-VII-VI-V ⁷ -IV-III-V ⁷ -I) x2]
Seg.	0''	21''	50''	1'21''	1'51	2'11''	2'41''	3'10''

*escrito en lo redactado

TRANSCRIPCIONES:

Del ce - rro vi - ne ba - jan - do ca - mi - no y pie - dra Trai - go en - rre - da - da en el al - ma vi - day un - na tris - te - za
 Me a - cu - sas de no que - rer - te no di - gas e - so tal vez no com - pren - das nun - ca vi - day por qué me a - le - jo
 Por más que la di - cha bus - co vi - vo pe - nan - do y cuan - do de - bo que - dar - me vi - day me voy an - dan - do
 A ve - ces soy co - mo el rí - o lle - go can - tan - do y sin que na - die lo se - pa vi - day me voy llo - ran - do

X2 + último compás una 3ª por debajo para acabar en tónica



Es mi des - ti - no pie - dra y ca - mi - no de un sue - ño le - ja - no y be - llo, vi - day soy pe - re - gri - no

Título: Los hermanos (Álbum Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui) (productor, autor, intérprete, año = que el anterior)

Voz/letra * Métrica: romance (8-,8a,8- ,8a) + estribillo	~	Yo tengo tantos hermanos Que no los puedo contar	Cada cual con sus trabajos Con sus sueños cada cual	Yo tengo tantos hermanos Que no los puedo contar	~	Gente de mano caliente Por eso de la amistad	Con un horizonte abierto Que siempre está más allá	Cuando parece más cerca Es cuando se aleja más	~	Y así seguimos andando Curtidos de soledad	Y así nos reconocemos Por el lejano mirar	Y así seguimos andando Curtidos de soledad	Yo tengo tantos hermanos Que no los puedo contar
		En el valle, la montaña En la pampa y en el mar	Con la esperanza delante Con los recuerdos detrás	Con un lloro pa' llorarlo Con un rezo pa' rezar		Y esa fuerza pa' buscarlo Con tesón y voluntad	Yo tengo tantos hermanos Que no los puedo contar	Nos perdemos por el mundo Nos volvemos a encontrar		Por las coplas que mordemos Semillas de inmensidad	Y en nosotros nuestros muertos Pa' que nadie quede atrás	Y una hermana muy hermosa Que se llama libertad	
Guit ritm.													
Tempo	2/4 ritmo de milonga												
		Ritardando				Ritardando				Ritardando			
Textura	Guitarra	Melodía y acompañamiento			guitarra	Melodía y acompañamiento			guitarra	Melodía y acompañamiento			
Forma	Introducción	ESTROFA A			Interludio	ESTROFA A'			Interludio	ESTROFA A''			
		a1	a2	Puente/ estribillo		a3	a4	Puente/ estribillo		a5	a6	a5'	Puente/ estribillo
Armonía (Solm)	I-V ⁷ -I-V ⁷	I-V-I- I-IV-V-I	IV-V-I I-IV-V-I	IV- III-VI-V-I	I-V ⁷ -I-V ⁷	I-V-I- I-IV-V- I	IV-V-I I-IV-V-I	IV-V IV-III-VI- V-I	I-V ⁷ -I-V ⁷	I-V-I- I-IV-V-I	IV-V-I I-IV-V-I	I-V-I- IV-V-I	IV-V-I IV-III-VI- V-I
Seg.	0''	17''	29''	42''	49''	1'03''	1'16''	1'30''	1'40''	1'55''	2'09''	2'22''	2'35''

- Motivo de la guitarra en introducción e interludios
- El resto acordes arpegiados a ritmo de milonga

TRANSCRIPCIONES:

Yo ten-go tan-tos her - ma-nos que no los pue-do con - tar en el va-lle la mon -
 ta-ña en la pam-pa y en el mar ca - da cual con sus tra - ba-jos
 con sus sue - ños ca-da cual con la es-pe-ran - za de - lan-te
 con los re-cuer-dos de - trás Yo ten-go tan-tos her - ma-nos que no los pue-do con
 tar gen-te de ma-no ca - lien-te por e - so de la a-mis - tad
 con un llo-ro pa llo - rar-lo con un re-zo pa re - zar con un ho - ri-zon-te a-bier -
 - to que siem - pre es - tá más a - llá y e - sa fuer - za pa bus - car-lo
 con te-són y vo-lun - tad Cuan-do pa-re-ce más cer-ca es cuan-do se a-le - ja

más Yo ten-go tan-tos her - ma-nos que no los pue-do con tar
 Y a - sí se-gui-mos an - dan do cur-ti - dos de so-le - dad nos per-de-mos por el
 mun-do nos vol-ve-mos a en-con - trar Y a - sí nos re-co-no - ce - mos
 por el le-ja-no mi rar por las co-plas que mor - de-mos se - mi-llas de in-ten-si -
 dad Y a - sí se-gui-mos an - dan do cur-ti - dos de so-le - dad
 y en o - so-tros nues-tros muer-tos pa que na-die que-de a - trás
 Yo ten-go tan-tos her - ma-nos que no los pue-do con - tar y u-na her-ma-na muy her -
 mo - sa que se lla - ma li - ber - tad

Título:

Los alambrados (Álbum *La muerte del minero*)

Autor/es:

Jorge Cafrune

Intérpretes:

Jorge Cafrune

Año grabación:

1976

Estudio/s y productor:

CBS – S 80876

Letra	Queja de los indios patagónicos	Que esta tierra era de Dios, mi padre me dijo un día, que era de Dios y era mía, y no tenía patrón.	Dijo no ver la razón, de tener miedo que alambran, ya que la tierra es tan grande, criolla herencia del paisano.	Hoy de prepo echaron mano, hasta donde duerme mi padre.		Tierra donde largos años, veranaron mis abuelos, por estas leguas del suelo, donde hoy yo parezco extraño.	Las leyes gauchas de antaño, cayeron al papelaje, le han puesto precio al pastaje, y cercaron las aguadas	Quise ser algo y soy nada, ya no es mío ni el paisaje		Por dónde no habrán tranqueras para poder galopar. Quién juera viento pa' andar, campo ajuera y tiempo adentro.	Volver con la primavera, señalar junto al fogón, sentir la lluvia y el sol, guitarrear pialando estrellas.	Hoy tan solo la huella, anida en mi corazón		Aquí nació y me crié, campeador de sueño y vaca. Hoy me queda un piñue' flaca, y este pobre pangaré.	Pucha, pa' ande rumboaré, ya que todo lo que amaba, lo que a mis hijos dejaba, hoy es para los de arriba,	suerte que el cielo está encima... si no, también lo alambraban
Guit	Arpeggios		MP**	Arpeggios		MP**	Arpeggios		MP**	Arpeggios		MP**	Arpeggios		MP**	
Tempo	2/4 pies rítmicos de milonga															
Textura	Recitado y guitarra	Melodía y acompañamiento		Voz + 3ª en guitarra	Melodía y acompañamiento		Voz + 3ª en guitarra	Melodía y acompañamiento		Voz + 3ª en guitarra	Melodía y acompañamiento		Voz + 3ª en guitarra	Melodía y acompañamiento		Voz + 3ª en guitarra
Forma	Intro (In*1)	ESTROFA A			Int 2	ESTROFA A'			Int 1	ESTROFA A''			Int 2	ESTROFA A'''		
Arm. (DoM)	Cadencia frigia (Im-VIIb-VIb-V) Im-V	Im-V-Im I-V-I	I-V-I I-V-I	I ⁷ -IV-V-I	I-V-I I-V-I	I-V-I I-V-I	I ⁷ -IV-V-I	I-V-I I-V-I	I-V-I I-V-I	I-V-I I-V-I	I ⁷ -IV-V-I	I-V-I I-V-I	I-V-I I-V-I	I ⁷ -IV-V-I	I-V-I I-V-I	I ⁷ -IV-V-I
Seg.	0''	17''	34''	52''	1'02''	1'14''	1'32''	1'46''	1'54''	2'09''	2'26''	2'43''	2'51''	3'	3'18''	3'35''

I-V-IV-IV⁷-V-I

Cadencia frigia con el I mayor, diferencia con la intro 1 (I-VIIb-VIb-V) I-V

I-V-IV-IV⁷-V-I

*Int = Interludio instrumental **MP = motivo puente

TRANSCRIPCIONES:

Que es-ta tie-rra_e-ra de Dios mi pa-dre me di-jo.un dí-a
que_e-ra dedios y_e-ra mí-a y no te-ní-a pa - trón di - jo no ver la ra - zón
de te-ner mie - do que_a - lam-bran ya que la tie-rra es tan gran-de
cri - o-lla_he-ren-cia del pai - sa - no hoy de pre-po_e-cha-ron ma-no
nas - ta don - de duer - me mi na - dre
tie-rra don-de lar-gos a-ños ve-ra-na-ron mis a - fue-los por es-tas le-guas del
sue-lo don-de hoy yo pa-rez-co_ex - tra-ño Las le-yes gau-chas de an - ta-ño
ca-ye-ron al pa-pe - la-je Le_han pues-to pre-cio_al pai - sa-je y cer-ca-ron las a -
gua-das qui-se ser al-go_y soy na-da Ya no_es mí-o ni_el pai - sa je

Estrofas (con variaciones rítmicas). Transcritas algunas de las variaciones, el resto son cambios de ritmo para adaptar el texto

Todo una 8va baja

Título: A Jujuy siempre se vuelve (Álbum *La muerte del minero*) (productor, autor, intérpretes, año = que el anterior)

Letra	<p>Jujuy, ¿cuándo volveré? Ya me estoy volviendo tiempo.</p> <p>Si cada día la vida me está llevando más lejos.</p> <p>(puente) La vida me encadenó, de la distancia estoy preso.</p>	<p>Palomas lleven volando, y díganle a mis pagos,</p> <p>Que en la lluvia que los moja, soy yo el que los está llorando.</p> <p>(puente) Ah, ¿cuándo podré volver? Volver en coplas y en cantos.</p>	<p>Jujuy, si muero sin verte, le pediré a los cielos</p> <p>que me tiren como lluvia, y floreceré en tus cerros.</p> <p>(puente) Que me tiren como lluvia, y floreceré en tus cerros</p>	<p>O volveré cuando el viento, arriero de mil caminos</p> <p>Corra soplando hacia el norte, tropereando mi destino.</p> <p>(puente) Y encerrado en un corral, de lapachos florecidos.</p>	<p>O volveré hecho zamba, enredado en mil guitarras</p> <p>En el trueno de los bombos, baguala de las tormentas.</p> <p>(puente) Y cabalgando en un eco, quedar amaniado a mi tierra.</p>	<p>Jujuy, si muero sin verte, le pediré a los cielos</p> <p>Que me tiren como lluvia, y floreceré en tus cerros</p> <p>(puente) Que me tiren como lluvia, y floreceré en tus cerros</p>		
Guitarra	Arpegiados los acordes	Rasgado cada acorde			Rasgado cada acorde			
Tempo								
	Motivo en arpegio en la guitarra antes de cada puente, ritardando, se pierde el carácter ternario y el tempo en general		6/8 pies rítmicos de zamba					
			Motivo en terceras en la guitarra después del primer verso del estribillo (<i>Jujuy si muero sin verte</i>), ritardando, se pierde el carácter ternario y el tempo en general					
Textura	Instrumental	Voz y guitarra (melodía y acompañamiento)			Instrumental	Voz y guitarra (melodía y acompañamiento)		
Forma	Introducción	ESTROFA A	ESTROFA A'	ESTRIBILLO	Int	ESTROFA A''	ESTROFA A'''	ESTRIBILLO
Arm. (SibM)	I-VII(Mayor)-I VI-V#-VI V-IV-V-(I-V) x2	I-V ⁷ -I-V VI-IV-V I-VI-V-I	I-V ⁷ -I-V VI-IV-V I-VI-V-I	I ⁷ -IV-IV-I I-VI-IV-V I-IV-V-I	VI-V#-VI V-IV-V-(I-V) x2	I-V ⁷ -I-V VI-IV-V I-VI-V-I	I-V ⁷ -I-V VI-IV-V I-VI-V-I	I ⁷ -IV-IV-I I-VI-IV-V I-IV-V-I
Seg.	0''	26''	1'	1'35''	2'08''	2'29''	3'03''	3'37''

TRANSCRIPCIONES:

Ju - juy ¿cuán -do vol -ver - re? ya me _es -toy vol -vien -do tiem - po

si ca -da dí - a la vi - da me _es - tá lle -van - do más le - jos

la vi -da me _en - ca -de - nó de la dis -tan -cia _es -toy pre - so

Pa -lo -mas lle - ven vo -lan - do y dí -gan -les a mis pa - gos

que _en la llu -via que los mo - ja Soy yo _el que los es - tá llo - ran -do

21 ah, ¿cuán -do po - dré vol - ver? vol -ver en co - plas y _en ca - tos

25 Ju - juy si mue -ro sin ver - te le pe -di -ré a los cie - los

29 que me ti -re co -mo llu - via y flo -re -ce -ré _en tus ce - rros

8va baja

Título: Quién... (Álbum *Quién...*)

Autor/es: Roque Narvaja

Año grabación: 1978

Estudio/s y producción: Trova Records – 10.005

Intérpretes: Roque Narvaja (guitarra y voz), Alberto Nuñez Palacio, Ignacio Inurritegui Dubarry, Carlos Narea, Antonio Martí, Manuel López, Pepe Ébano, Eduardo Medina, José Oliver, Manuel Fernández, Eduardo Leiva, Manuel Gas, Pablo Neustadt, Bryan Stott, Emilio Bachiller, Francisco Pardo, Sigfredo Vidaurreta, Arturo Fornes, J. Luis Medrano, Juan Cano, Isabel Millán, Julio Varela, Alberto Martí, Alvaro Gómez, Eduardo Muñoz, Jesús Fernández, José Ferrera, José Ramos Azpiri, Miguel Iniesta, Salvador Tello

Voz		Quién me presta una escalera Para llegar a mis sueños Son altos pero seguros Alegres pero pequeños		Quién me toma de la mano Para conciliar el sueño Quién me miente una esperanza Y me acaricia el cabello		Quién me habla del futuro Para alejarme del miedo Quién habló de los infiernos Dime quién, quién habló del cielo		Quién me oculta de la lluvia Si me sorprende el mal tiempo Quién me lava las heridas Si me pierdo en el desierto		Quién me prestará una manta Para pasar el invierno Quién me salva de la angustia Quién me da lo que yo quiero***		Quién me hablará de las flores Cuando parezcas un sueño Quién me cerrará los ojos Ahora que me voy lejos		Ay tierra, tierra querida Tú la vaca, yo el becerro Tú la mar y el continente Mira yo, yo los caprichos del viento		Ay tierra, tierra bendita Tú la fragua, yo el acero Tú los cantos de mi gente Yo su pronto mensajero... ¡Yo su pronto mensajero!	
2ª voz							2ª voz coral					2ª voz coral					2ª voz coral
Guit acústica	<p>+ arpeggios siguiendo células rítmicas como esta: </p> <p>Motivos 1, 2 y 3</p>																
Cuerda			Conector entre versos														
Piano																	
Batería			Break									Break		Break		Break	
Tempo	4/4																
Textura	In*	melodía y acompañamiento (mya)			In	(mya)		In	(mya)	In	(mya)	In	(mya)	In	(mya)		
Forma	Intro	ESTROFA A	Int**	ESTROFA A'	Int	ESTRIBILLO		Int	ESTROFA B	Int	ESTROFA B'	Int	ESTRIBILLO				
Armonía (ReM)	V-I-IV-V	(VI-V-IV) x2 I-V-IV-II-V	V-I-IV-V	(VI-V-IV) x2 I-V-IV-II-V	V-I-IV-V	(VI-V-IV) x2 I-V-IV-II-V	(VI-V-IV) x2 I-V-IV-II-V	V-I-IV-V	(VI-V-IV) x2 I-V-IV-II-V	V-I-IV-V	(VI-V-IV) x2 I-V-IV-II-V	V-I-IV-V	(VI-V-IV) x2 I-V-IV-II-V	(VI-V-IV) x2 I-V-IV-II-V	(VI-V-IV) x2 I-V-IV-II-V		
Seg.	0	14''	27''	37''	48''	55''	1'12''	1'26''	1'46''	2'	2'07''	2'21''	2'25''	2'44''			

*In = instrumental **Int = interludio instrumental breve ***en otras versiones dice "si me llaman extranjero"

TRANSCRIPCIONES:

Quién me ba-ja_u-na_es - ca-le - ra pa-ra lle-gar a mis
Quién me to-ma de la ma - no pa-ra concí - liar el

24
sue-ños son al - tos pe - ro se-gu - ros a - le - gres pe - ro pe -
sue-ño quién (me)mien - te u-na_es-pe-ran - za y me_a-ca-ri-cia_el ca -

27
que - ños quién me ha-bla del fu - tu-ro pa-ra_a-le-jar - me del
be - llo

31
mie - do quién me_ha -bló de los in - fier - nos di-me

34
quién, quién ha-blo del cie-lo Quién me_o-cul-ta de la llu - via

38
si me sor-pren - de_el mal tiem-po quién me la-va las he-ri -

41
- das si me pier-do_en el de - sier - to

Título: Trabajador latinoamericano (Álbum *Quién...*) (productor, autor, intérpretes, año = que el anterior)

Letra Voz	1. con tu permiso voy a alzar la voz para cantarte una canción, 2. hermano de la primavera voz a cantar por vez primera una canción de corazón: 3. ¡canción de la liberación!	1. tus brazos son las ramas del sudor, corteza de árbol es tu piel, 2. tu cara es como una bandera enamorada de su tierra sonríe un único color, 3. la cara del trabajador	1. Trabajador, trabajador latinoamericano 2. de la creación eres hermano: produces todo con las manos buscando el tiempo de la unión 3. caminas por tu evolución	1. siendo un chaval perdiste la ilusión, en un invierno te dejo, 2. saliste al campo a cosecharla fuiste a la fábrica a buscarla pues la miseria te empujó 3. a volar siendo pichón	1. desde la costa hasta la puna ya y desde México hasta el sur, 2. se escuchan latas bullangueras; Son herramientas compañeras haciendo la organización 3. llamando al hombre y su razón (ee)	1. Trabajador, trabajador latinoamericano 2. de la creación eres hermano: produces todo con las manos buscando el tiempo de la unión 3. caminas la revolución x3				
Guit eléctrica	 <p>Mantiene este riff en cada acorde (riff con características y sonoridad de la guitarra del funk)</p>									
synthet	 <p>Amplia la fundamental en blancas o redondas en el agudo y se une al break común, variándolo en el estribillo, sobre “trabajador, trabajador latinoamericano” y tras “caminas por tu evolución”</p>									
teclado	 <p>Motivo repetido durante toda la canción antes de cada estrofa, cada 2 compases + unirse en acordes</p>									
Percu.	Batería a negras, muy estable. Breaks suaves antes de cada verso y hace el break principal con mucho charles, con el resto de instrumentos									
Bajo	Mantiene ritmo como el riff de la guitarra con adornos, bajo también muy característico del funk, mucha acentuación									
Tempo	<p>- 4/4 con breaks después del 1. y 2. verso de cada estrofa y del 2. verso del estribillo. Break rítmico en todos los instrumentos (sobre el V/IV, varia notas cada vez):</p> <p>- Muy acentuado, acentos cambiados, característico del funk</p> 									
Textura	Melodía acompañada									
Forma	Intro	ESTROFA A	In*	ESTROFA A'	ESTRIBILLO	In	ESTROFA A''	In	ESTROFA A'''	ESTRIBILLO
Arm. (SibM)	(I-II-III-II) x2	1. I-II-III-II I-II-V/VI 2. IV-V-III-VI-II-V-V/VI 3. IV-V-I	(I-II-III-II) x2	1. I-II-III-II I-II-V/VI 2. IV-V-III-VI-II-V-V/VI 3. IV-V-I	1. I-II-III-II I-II-V/VI 2. IV-V-III-VI-II-V-V/VI 3. IV-V-I	(I-II-III-II) x2	1. I-II-III-II I-II-V/VI 2. IV-V-III-VI-II-V-V/VI 3. IV-V-I	(I-II-III-II) x2	1. I-II-III-II I-II-V/VI 2. IV-V-III-VI-II-V-V/VI 3. IV-V-I	1. I-II-III-II I-II-V/VI 2. IV-V-III-VI-II-V-V/VI 3. IV-V-I
Min/Seg.	0''	11''	31''	40''	1'	1'28''	1'35''	1'56''	2'04''	2'29''

*In = interludio instrumental

TRANSCRIPCIONES:

con tu per - mi - so voy a al - zar la voz pa - ra can - tar - te u - na can -
tus bra - zos son las ra - mas del su - dor cor - te - za de ár - bol es tu

4

ción her - ma - no de la pri - ma - ve - ra voy a can - tar por vez pri -
piel tu ca - ra es co - mo u - na ban - de - ra e - na - mo - ra - da de su

7

me - ra u - na can - ción de co - ra - zón can - ción de la li - be - ra - ción
tie - rra con ri - e un ú - ni - co co - lor la ca - ra del tra - ba - ja - dor

11

tra - ba - ja - dor tra - ba - ja - dor la - ti - noa - me - ri - ca - no

15

de la crea - ción e - res her - ma - no pro - du - ces to - do con las

17

ma - nos bus - can - do el tiem - po de la u - nión ca - mi - nas por tu e - vo - lu -
ca - mi - nas la re - vo - lu -

20

ción
ción

Octava baja

Intérpretes: Alberto Cortez, Miguel Ángel González Corredera, Javier Juan Romeu, José Oliver Domínguez, Rafael Martínez, Santiago Reyes, Enrique Llácer "Regolí", Tino Geiser, Pedro Iturralde

Voz/letra	<p> Viento, campos y caminos... distancia, qué cantidad de recuerdos de infancia, amores y amigos... distancia, que se han quedado tan lejos. </p> <p> Entre las calles amigas... distancia del viejo y querido pueblo donde se abrieron mis ojos... distancia, donde jugué de pequeño. </p> <p> Un corazón de guitarra quisiera para cantar lo que siento. </p>	<p> Allí viví la alegría... distancia de aquel primer sentimiento que se ha quedado dormida... distancia entre la niebla del tiempo. </p> <p> Primer amor de mi vida... distancia, que no pasó del intento; primer poema del alma... distancia, que se ha quedado en silencio. </p> <p> Un corazón de guitarra quisiera para cantar lo que siento. </p>	<p> ¿Dónde estarán los amigos... distancia, mis compañeros de juegos? ¿Quién sabe dónde se han ido... distancia, di que habrá sido de ellos! </p> <p> Regresaré a mis estrellas... distancia, les contaré mi secreto: que sigo amando a mi tierra... distancia, aunque me encuentre tan lejos. </p> <p> Un corazón sin distancia quisiera para volver a mi pueblo. </p>										
2ª voces.			Motivos de 2ª voces y guitarra en intro e interludios	Coro apoyando la fundamental junto a cuerdas									
Guitarra + bajo*			Escala ascendente	Acordes arpegiados con pies rítmicos milonga en estrofas									
Cuerdas	Fundamentales en notas largas sostenidas en intro e interludios + antecedente consecuente en ESTROFA A' y puente		antecedente consecuente	Muy presentes con motivos de intro e interludio									
Flautas	antecedente consecuente		 <p>Con variaciones</p>										
Percusión	Caja para dar el pulso a contratiempo en corcheas (continuo)		Shaker	Metalófono antecedente consecuente									
Tempo	2/4 pies rítmicos de milonga ♩ = 50												
Textura	Inst** + 2ª voces	Melodía acompañada		Inst** + 2ª voces	Melodía acompañada		Inst** + 2ª voces	Melodía acompañada					
Forma	Intro	ESTROFA A		Puente	ESTROFA A'		Puente	Int	ESTROFA A''		Puente	Int	
		A	B		A	B			A	B			
Armonía (MibM)	I-V-VI-I-IV-V-IV-V-I	I-II-V ⁷ -I-III-II-VI ⁷ -I-Im	Mibm IV-V ⁷ -I-II-V ⁷ -I	IV-V-I	I-V-VI-I-IV-V-IV-V-I	I-II-V ⁷ -I-III-II-VI ⁷ -I-Im	Mibm IV-V ⁷ -I-II-V ⁷ -I	IV-V-I	I-V-VI-I-IV-V-IV-V-I	I-II-V ⁷ -I-III-II-VI ⁷ -I-Im	Mibm IV-V ⁷ -I-II-V ⁷ -I	IV-V-I	I-V-VI-I-IV-V-IV-V-I
Min/Seg.	0''	23''	44''	1'05''	1'16''	1'40''	2'	2'21''	2'31''	2'53''	3'16''	3'35''	3'49''

*bajo únicamente hace las fundamentales **Inst = instrumental ***Int = interludio

TRANSCRIPCIONES:



vien - tos cam - pos y ca - mi - nos dis - tan - cia qué can - ti - dad de re - cuer - dos



de in - fan - cia a mo - res y a - mi - gos dis - tan - cia que se han que - da - do tan



le - jos en - tre las ca - lles a - mi - gas dis - tan - cia del vie - jo y que - ri - do
Re - gre - sa - ré a mis es - tre - llas dis - tan - cia les con - ta - ré mi se -



pue - blo don - de se a - brie - ron mis o - jos dis - tan - cia
cre - to que si - go a - man - do a mi tie - rra dis - tan - cia



don - de ju - gué de pe - que - ño Un co - ra - zón de gui - ta - rra qui - sie - ra
aun - que me en - cuen - tre tan le - jos



pa - ra can - tar lo que sien - to

8va baja

Título: Camina siempre adelante (Álbum *En vivo desde Madrid*) (productor, autor, intérprete, año = que el anterior)

Voz/letra	⌘	<p>Cuando le dije a mi padre que me iba a echar a volar Que ya tenía mis alas y abandonaba el hogar</p> <p>Se puso serio y me dijo "A mí me ha pasado igual También me fui de la casa Cuando tenía tu edad</p> <p>En cuanto llama la vida Los hijos siempre se van Te está llamando el camino Y no le gusta esperar"</p> <p>Camina siempre adelante tirando bien de la rienda más nunca ofendas a nadie para que nadie te ofenda</p> <p>Camina siempre adelante y ve marcando tu senda cuanto mejor trigo siembres mejor será la molienda</p>	⌘	<p>No has de confiar en la piedra con la que puedas topar apártala del camino Por los que vienen detrás</p> <p>Cuando te falte un amigo O un perro con quien hablar Mira hacia adentro y contigo Has de poder conversar</p> <p>Camina siempre adelante pensando que hay un mañana No te permitas perderlo porque está buena la cama</p> <p>Camina siempre adelante no te derrumbes por nada Y extiende abierta tu mano ...</p>							
Piano	X	Arpegiado y terceras	Arpegios volumen menor por entrada de cuerdas	⌘	⌘	Arpegiado suave	Arpegios y escalas registro agudo	⌘	Fade out en todos los instrumentos y voz		
Cuerdas	X	⌘	Acordes y motivos melódicos acompañando y respondiendo a la voz	Acordes	Respuesta a voz	X	Mucha más presencia X	= estribillo			
Metales		⌘	⌘	respuesta a voz	Acordes	⌘	⌘				
Guitarra rit.		⌘				⌘	+ Viento madera				
Bajo	⌘	Fundamental de los acordes	Línea de entrada a estribillo	Baja volumen	⌘	X	Línea de entrada a estribillo				
Percu		⌘	Break	Batería y shaker	⌘	⌘	Break	Batería y shaker			
Tempo						4/4					
Textura	Cuerdas y piano	Melodía y acompañamiento				Cuerdas y metales	Melodía y acompañamiento				
Forma	Intro	ESTROFA A	ESTROFA A'	ESTROFA A''	ESTRIBILLO		Int*	ESTROFA A'''		ESTROFA A''''	ESTRIBILLO
Armonía (Mim)	I	I-V/VII-IV-VII ⁷ -III-IV-V/V-V ⁷	III- V/VII -VII ⁷ -III-V/V-I-II ⁷ -V ⁷	I- V/VII -IV-VII ⁷ -III-IV-I-V ⁷	Mi mayor I-II ⁷ -V ⁷ -I	Sol mayor I-II ⁷ -V ⁷ -I	I-IVM-IVm	I-V/VII-IV-VII ⁷ -III-IV-V/V-V ⁷		III- V/VII -VII ⁷ -III-V/V-I-II ⁷ -V ⁷	Mi mayor I-II ⁷ -V ⁷ -I
					X2					X2	
Min/Seg.	0''	11''	31''	54''	1'15''		1'58''	2'05''	2'27''	2'50''	

*Int = interludio

TRANSCRIPCIONES:



Cuan - do le di - je a mi pa - dre
Se pu - so se - rio y me di - jo
En cuan - to lla - ma la vi - da



que i - ba a e - char a vol - ar
a mi me - ha pa - sa - do i - gual
los hi - jos siem - pre se van



que ya te - ní - a mis a - las
tam - bién me fui de la ca - sa
te - es - tá lla - man - do el ca - mi - no



y a - ban - do - na - ba el ho - gar
cuan - do te - ní - a tu e - dad

Y no le gus - ta e - sper - rar



Ca - mi - na siem - pre a - de - lan - te ti - ran - do bien de la rien - da



más nun - ca o - fen - das a na - die pa - ra que na - die te o - fen - da

8va baja