

## Nuevo cancionero argentino desde el exilio.

### Horacio Guarany en la escena musical española (1974-1978)

ANDREA BOLADO SÁNCHEZ

2021. *Cuadernos de Etnomusicología* N°16(2)

Palabras clave: Nuevo cancionero argentino; exilio musical; Transición española; Horacio Guarany.

Keywords: *Nuevo cancionero argentino; musical exile; Spanish Transition; Horacio Guarany*

Cita recomendada:

Bolado, Andrea. 2021. "Nuevo cancionero argentino desde el exilio. Horacio Guarany en la escena musical española (1974-1978)". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°16(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

**NUEVO CANCIONERO ARGENTINO DESDE EL EXILIO.  
HORACIO GUARANY EN LA ESCENA MUSICAL ESPAÑOLA (1974-1978)**  
***NUEVO CANCIONERO ARGENTINO FROM EXILE. HORACIO GUARANY IN  
THE SPANISH MUSICAL SCENE (1974-1978)***

**Andrea Bolado Sánchez (Universidad de Oviedo)**

**Resumen**

La canción argentina de finales de los años sesenta y setenta tiene un fuerte impacto en el panorama musical español, aportando una perspectiva particular dentro del proceso de renovación de la música popular con contenido social o político. Los músicos exiliados, tanto de Argentina tras el golpe militar del 76, como de los diferentes países de Latinoamérica, son recibidos en España por un contexto musical en el que sus inquietudes político-sociales no resultan extrañas. Así, aquellos relacionados directa o indirectamente con el Nuevo cancionero argentino encuentran un terreno fértil donde propagar sus ideas de renovación poético-musical, cargada de reivindicaciones y propuestas de cambio. A pesar de encontrar ese panorama favorable, no cabe duda de que estos artistas deben reconfigurar su identidad artística para acercarse al público español. Por ello, podemos apreciar en la escena musical argentina en España diferentes posturas ante esta necesidad de adaptación que se configura durante el desarrollismo y la Transición. En este ámbito, destaca la figura de Horacio Guarany y su forma de establecer puentes con algunas de las corrientes que conforman la escena musical española, aunque sin abandonar los rasgos musicales e ideológicos por los cuales era reconocido en su país y buena parte de Latinoamérica.

En este trabajo abordamos, en primer lugar, la configuración de esa escena argentina relacionada con el Nuevo cancionero y su relación con el contexto musical español. Posteriormente, nos centramos en la figura de Guarany y su producción discográfica en España, con el fin de apreciar algunos de los elementos que conforman su perfil artístico. Para ello, prestaremos atención a los aspectos que busca legitimar a través de sus acciones y, especialmente, de los recursos y procesos de autenticación del mensaje sonoro, con el fin de converger con los ideales musicales y político-sociales de la escena musical española del momento.

**Palabras clave:** Nuevo cancionero argentino; exilio musical; Transición española; Horacio Guarany

### **Abstract**

The Argentine song of the late sixties and seventies has a strong impact on the Spanish music scene, providing a particular perspective within the renewal process of popular music with social or political content. The exiled musicians, both from Argentina after the military coup of 76, and from the different Latin American countries, are received in Spain by a musical context in which their political-social concerns are not strange. Thus, those directly or indirectly related to the Nuevo cancionero argentino find fertile ground where they can propagate their ideas of poetic-musical renewal, loaded with demands and proposals for change. Despite finding this favorable panorama, there is no doubt that these artists must reconfigure their artistic identity to get closer to the Spanish public. For this reason, we can see different situations in the Argentine music scene in Spain in the face of this need for adaptation that is configured during developmentalism and transition. In this area, the figure of Horacio Guarany stands out and his way of establishing bridges with some of the currents that make up the Spanish music scene, although without abandoning the musical and ideological traits for which he was recognized in his country and much of Latin America.

In this work we address, firstly, the configuration of that Argentine scene related to the Nuevo Cancionero and its relationship with the Spanish musical context. Subsequently, we focus on the figure of Guarany and his production in Spain, in order to appreciate some of the elements that make up his artistic profile. For this, we will pay attention to the aspects that it seeks to legitimize through its actions and, especially, the processes of authentication of the sound message, in order to converge with the musical and political-social ideals of the Spanish music scene of the moment.

**Keywords:** Nuevo cancionero argentino; musical exile; Spanish Transition; Horacio Guarany..

## Introducción

En los años setenta, periodo final de la dictadura y la Transición, conviven en España propuestas musicales de diferente signo, entre las que destaca la presencia de músicos latinoamericanos ligados a la canción social o comprometida. Teniendo en cuenta la sinergia que se da en torno al proceder de estos artistas, es posible considerar la existencia de lo que Will Straw llama escena musical, es decir «...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 1991: 373). Junto con las prácticas, la escena se compone de otros elementos, como las infraestructuras donde desarrollar las acciones, los lugares donde interactuar (pubs, colegios mayores, universidades), o las formas y medios en las que se distribuye y comparte la música (sellos discográficos que tratan con músicos de un género concreto). Factores que aparecen claramente definidos en este ámbito, donde una serie de músicos latinoamericanos que llegan a España intentan construir su imagen frente al público local.

De esta forma, es posible apreciar la conformación de un movimiento paralelo al *boom* de la literatura latinoamericana, que podemos asociar a un *boom* de música latinoamericana. Este espacio de la canción latinoamericana incluía la Nueva Trova cubana con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, la nueva canción chilena con nombres como Víctor Jara, Quilapayún e Intillimani, o la canción nicaragüense con Carlos Mejía Godoy, entre otros. En este contexto, a pesar de aunar muchos estilos y lugares de origen, debemos destacar al grupo de músicos argentinos que llega a España a través de grabaciones y giras o estableciendo, en algunos casos, su lugar de residencia en el país, ya que constituye un caso particular que causó gran impacto en el mercado musical español. Dentro de este grupo trataremos el caso de Horacio Guarany (1925-2017), quien se presenta ante el nuevo medio como un comprometido activista de la causa obrera y de la lucha contra la dictadura en su país. Mediante este estudio analizaremos la forma en que en sus canciones se manifiestan esas ideas, recurriendo al análisis de la canción grabada, y el espacio que ocupan dentro del ámbito del Nuevo cancionero argentino en España. Todo ello,

teniendo en cuenta la interacción de ese espacio con la escena de la canción latinoamericana y la de la canción de autor española.

El Nuevo cancionero argentino nace en Mendoza en los años sesenta con un manifiesto que aspiraba a mejorar la calidad poético-literaria y musical de las producciones de sus exponentes, elevando también la calidad del mensaje ideológico que conlleva (Camacho 2011: 9). Se dejó de considerar la música como mera expresión artística, para contemplarla como herramienta de expresión política donde el cantor se autoproclama activista además de artista, algo evidente en la propuesta de Guarany. Para ello, nos centraremos en el estudio de los elementos estilísticos que utiliza en sus producciones, además del contexto en el que se produce. Un contexto que, para este caso, aparece marcado por las directrices de la canción de autor española que, con su crítica a los continuistas del franquismo y al capitalismo y su apuesta por una poesía más cuidada, presentaba rasgos donde los músicos argentinos y latinoamericanos podían reconocerse. También, la existencia de una escena argentina, ligada a diferentes expresiones del folclorismo argentino, iniciada en los años sesenta favorecía a los emigrados y exiliados de los setenta. Justamente, cuentan en España con un público predispuesto a conocer sus propuestas por la existencia de un espacio de repercusión de la música argentina que comienza a formarse gracias a músicos como Atahualpa Yupanqui, antecedente directo del Nuevo Cancionero. Yupanqui también es reconocido en España gracias a que músicos latinoamericanos y españoles preservaron su música en sus repertorios habituales. Es el caso Jorge Cafrune, Alberto Cortez, Mercedes Sosa, Paco Ibáñez, Alberto Cortez, Maite Idirin o Rosa María Lobo, entre otros, quienes interpretaron y grabaron su música. Esto desemboca en un gran éxito del movimiento cuyas características se centraban en buscar su autenticación a partir de elementos del paisaje, de la genuinidad de lo antiguo y de la figura estereotipada del indio como representante de la tradición de Latinoamérica. Además, es necesario tener en cuenta que la escena argentina se nutría de dos situaciones: por un lado, aquellos que se afincaron en el país durante algún tiempo, entre los que aparecen Horacio Guarany, Mercedes Sosa, Roque Narvaja, Jorge Cafrune, Alberto Cortez, Nacha Guevara, los hermanos Farías Gómez, Piero, Juan José García Caffi o Fede Comin y, por otro, aquellos

músicos argentinos que sin residir en el país, desde diferentes estilos ligados de una u otra forma al folclorismo, ayudaron a conformar esa escena argentina, como es el caso de Eduardo Falú, Jaime Dávalos, Julia Elena Dávalos, José Larralde, Facundo Cabral, Armando Tejada Gómez o César Isella, entre otros.

Debido a la heterogeneidad del panorama musical español, algunos de ellos, a su llegada, adoptaron características cercanas a la escena de los cantautores españoles, quienes también llenaron sus letras de crítica política, compromiso social y lucha contra la época dictatorial española. Ambas escenas mantienen una correlación casi directa por el paso por una dictadura, por lo que no debe sorprendernos que haya músicos, como Horacio Guarany, que repercutan con su música en las dos. La temática común se reflejó en muchas de sus canciones 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 o «Canto para todos» de Víctor Manuel. A pesar de pertenecer a géneros musicales diversos, estos conformaron una escena musical común unida por la temática que compartirán con la escena de la canción latinoamericana. De esta forma, creemos que dichas confluencias permiten hablar de una escena musical argentina en torno al Nuevo Cancionero en la España de 1960 y 1970, cuyos representantes son actualmente reconocidos en España y vinculados a un momento concreto de la historia del país.

Todas estas relaciones tuvieron también su reflejo en la prensa. Como destaca el periodista Juan Ramón Sanjuan en 1973 en su entrevista a los músicos Antonio Gómez y Carlos Montero, o la periodista Natibel Preciado en su reportaje a Mercedes Sosa (Preciado 1973: 86), España había vivido un «“boom” de la canción argentina», en el que la «invasión de argentinos» llenó la escena musical española de esa estereotípica imagen del gaucho liberador (Sanjuan 1973: 64). Ambos destacan cómo hubo artistas que quisieron mantenerse ligados a los antecedentes de Yupanqui y cómo otros intentaron desligarse de ese camino en favor de la renovación tanto literaria como musical, dando comienzo así al movimiento del Nuevo Cancionero.

Como veíamos, España se convierte en país receptor de muchos de los artistas que deben exiliarse a causa de la represión política en Argentina. Es el

caso de Jorge Cafrune o Mercedes Sosa<sup>1</sup>, quienes exponen esa renovación poética y armónica característica del Nuevo Cancionero, el caso de Horacio Guarany (que reside en España entre 1974 y 1978), que se centra más en la parte política y combativa, o Juan Enrique (Chango) y Marian Farías Gómez, que guardan cierta afinidad con el movimiento. Esta diversidad conforma una escena argentina variada cuyo elemento común es el denominado folclorismo, reflejado en la relación con el paisaje, los personajes arquetípicos además del elemento ligado a temas sociales y políticos, de forma que se generen diferentes vertientes dentro del movimiento. Una de esas vertientes, quizás la más desarrollada, trata como tema principal la nostalgia por el lugar de origen lejano, el desarraigo y la distancia del emigrado, donde la crítica política no es evidente. Otro grupo se preocupa por la defensa de los más pobres y denuncia situaciones sociales injustas (introduciendo el estereotipo del indio, el gaucho o el obrero al que le arrebatan sus tierras) cuyo acento en la autenticidad del producto artístico se establece en la figura del otro, como pueblo ancestral, hombres de la tierra que buscan hermanados la libertad o el paisaje cargado de sabiduría. Y, por último, aquellas producciones sonoras cuyo fin es la reivindicación política. Dentro de este último encontramos algunas canciones de Sosa o Cafrune, centrados más en la crítica metafórica<sup>2</sup>, y las de Horacio Guarany, quien no duda en recurrir a consignas políticas y recursos que localizan su ámbito geográfico de procedencia, destacando por una exaltación del realismo. De esta forma, se presenta ante el nuevo espacio musical y cultural como alguien que cuenta en primera persona el sufrimiento y la verdadera situación del pueblo argentino. Nos acercaremos a él, ya que los elementos estilísticos musicales empleados y el trabajo de las letras son un reflejo de cómo el artista comprometido exiliado construye su imagen dentro de un contexto concreto.

<sup>1</sup> Radicados en España entre 1971 y 1977 y entre 1979 y 1982, respectivamente.

<sup>2</sup> Ejemplo de ello podría ser «Piedra y camino» del disco *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui*, grabado por Philips en 1977, o «Los alambrados» de *La muerte del minero*, grabado por CBS en 1976.

## Horacio Guarany: Sonidos de la lucha

Horacio Guarany nace en 1925 como Eraclio Catalín Rodríguez Cereijo, en la localidad de Las Garzas, Argentina. Tras diversos trabajos que lo llevaron a recorrer el mundo, su incipiente interés por la música se unió a su militancia, primero, en el peronismo y, tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955, en el 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, residiendo temporalmente en Venezuela, México y España.

Una de las características más importantes del contexto de Horacio Guarany es el discurso que se construye alrededor de su imagen basado en la autenticación de su música a partir de los vínculos que establece con la figura del campesino, con la clase obrera sojuzgada por el capitalismo, con los pueblos ancestrales y todos aquellos elementos de la naturaleza y la tradición relacionados con ellos. Esta intención podemos reconocerla al adoptar su apellido artístico, Guarany, haciendo que hace referencia a la cultura guaraní predominante en Paraguay, caracterizada como aguerrida, combativa y de resistencia. Con este vínculo, el músico crea significaciones en torno a la imagen y condición sociopolítica que quiere ofrecer a la sociedad, potenciado al aparecer en los medios de comunicación masivos, donde difunde sus ideas con respecto al vínculo entre música popular y compromiso político.

Esta forma de concebir su música hizo que trabajara dentro del ámbito de lo que Diego Madoery (2016: 30) define como folclore profesional, llevando esa música folclórica con fuerte carga ideológica al ámbito de las grandes ciudades y festivales. Además de esto, a través de programas de radio, Guarany pretende constituir al músico como persona y no como personaje ajeno a la realidad social y luchar contra la construida perfección idealizada que en otros programas se ofrece al hacer salir al músico únicamente a tocar y sacarlo de escena en cuanto termina, humanizarlo y darle pensamiento y voz, que es como define su implicación musical (Cárdenas 1965: 34-36). Debido al contexto, durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, ya con varias canciones integradas en el imaginario folclórico de América, la explosión de una bomba en su vivienda y amenazas de muerte lo obligan a exiliarse.

A medida que la carrera del músico crece, su imagen se va consolidando y uno de los hitos que lo refleja es su inclusión en la revista *Folklore*, publicación más influyente sobre música popular en la década de los sesenta y setenta en Argentina. Así, la imagen que proyecta coincide con las características implícitas del término «folclore» concepto trabajado por autores como el ya mencionado Diego Madoery o Juliana Guerrero (Guerrero 2014: 51-66). Características que implican una relación directa entre el músico y el entorno rural, clase obrera, canto al pueblo, genuinidad de lo antiguo, conservación de la tradición y sentimiento de autenticidad. La revista *Folklore* reconoce a Guarany dentro de este ámbito y, es mediante el término folclore, 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, validando el discurso musical que fue construyendo a lo largo de su carrera y con el que se le ha identificado, tanto en Argentina como luego en España.

Según Guarany, la música es una de las herramientas de expresión para crear una imagen de compromiso y oposición a la dictadura y al capitalismo de su país. Por esta razón, resulta interesante observar el reflejo de estas ideas en su producción musical en España. Para este análisis utilizaremos conceptos como los que Alan F. Moore (2012: 179-214) emplea en relación a la canción grabada (zonas proxémicas y procesos de autenticación del mensaje), o el discurso musical y los diferentes procesos de significación de Luiz Tatit (2003: 7-24) (tematización, figurativización y pasionalización, además de los tonemas como principal factor de desenlace y significado). Nos centraremos en el desarrollo de cuatro niveles donde estudiar el plano sonoro, poético, la intertextualidad y la autenticación del mensaje.

Para ello analizaremos dos canciones censuradas en Argentina que Guarany incluyó en su disco *Luche, luche* en España en 1977, «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, no deja dudas sobre su procedencia y posición política, fundamental a la hora de presentar su propuesta al público español, cuyo interés por la canción con contenido era indudable debido al contexto político. Dando nombre al disco, «Luche, luche», es una proclama de las consignas del Partido Comunista al que Guarany se afilia

a mediados de los años cincuenta. Compuesta por una línea vocal solista, coro, guitarra y bombo legüero, su estructura formal se corresponde texturalmente con la parte poética: un recitado y un canto responsorial en el que el músico declama un verso que el coro repite.

Introducción		Estribillo	Estrofa	Estribillo	Interludio	Puente	Estribillo
declamado	voz cantada	voz cantada	<b>voz cantada</b>	voz cantada	‡	recitado	voz cantada
voz/coro	responsorial + instr*	voz/coro + instr.	<b>voz + instr.</b>	voz/coro + instr.	instr.	voz/coro + instr.	responsorial + instr.
*instrumental			<b>cambios de modo</b>				

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

Fuente: producción propia.

Como vemos, además de las partes solistas, el músico se une a la repetición con el coro en los fragmentos responsoriales sobre una estructura general con pequeños cambios armónicos en Fa# menor. La armonía, estable debido al uso de los grados y al uso de las funciones de dominante y tónica (C# - F#), permite al músico construir su discurso sobre el nivel poético y melódico. Esta sencillez armónica se mantiene durante toda la canción excepto cuando no participa el coro, en la estrofa, que coincide armónicamente con variaciones como las funciones de subdominante y supertónica (B - G#) y cambios de modo.

Analizando el timbre de la línea vocal, entre Fa<sub>3</sub> y Do<sub>4</sub>, observamos que es redondo y potente, usando: calificadores, como los efectos de la respiración; alternantes, como el grito; o diferenciadores, con alusiones a risa o llanto (Moore 2012: 20-51). Además, denota una voz no educada académicamente (reconocible en finales de frase, afinación, quiebres de la voz en determinadas ocasiones etc.). Como expone Moore, al analizar la voz en la canción grabada encontramos actitudes diferentes frente a ritmo y altura. Se puede cantar con el *beat*, delante, detrás, incluso al ritmo al que las palabras serían en el lenguaje hablado. Sobre un compás de 6/8 y pies rítmicos característicos del ritmo de chaya, Guarany utiliza la agógica para moldear el pulso y el tempo, de manera

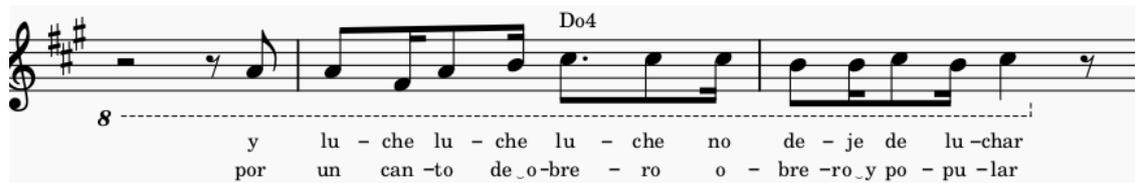
que pueda ajustarse a la dicción del verso sin modificarla. Estos pies rítmicos realizan variaciones sobre el ritmo de chaya a partir de grados conjuntos, utilizando esporádicamente saltos de tercera.



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

Fuente: producción propia.

Observando los procesos de tematización<sup>3</sup>, vemos cómo se consigue un énfasis desde el título. La palabra «luche» va a ser repetida especialmente en el estribillo, donde dirigiéndose al agudo genera un proceso de pasionalización<sup>4</sup>, a la vez que la nota más aguda del registro, Do<sub>4</sub>. Otro aspecto que lo enfatiza es el coincidir con los saltos de tercera, ya que el resto de la melodía se mueve por grados conjuntos.



Ejemplo 2. H. Guarany, «Luche, luche», estribillo. Fuente: producción propia.

Debemos destacar que la pasionalización que ocurre en la tercera repetición de la palabra luche en el estribillo es solo un estadio preparatorio para llegar al fragmento de figurativización, es decir, el recurso de la voz hablada o del recitado como el que aparece en el puente, otorgándole una forma más natural que la voz cantada. En este caso, Guarany fortalece su sentencia con afirmaciones como: «¡porque mi pueblo no es tonto, porque mi pueblo es valiente!», coincidiendo con la localización del clímax. El proceso hacia el clímax es bastante reconocible, ya que va en ascenso desde la estrofa y los primeros

<sup>3</sup> Concepto extraído de la teoría de Luiz Tatit, que consiste en la repetición de motivos rítmico-melódicos coincidiendo, en algunos casos, con la aceleración del tempo que ayuda a generar énfasis en el motivo o palabra repetida.

<sup>4</sup> Concepto extraído de la teoría de Luiz Tatit y consecuencia del uso de la tematización, que consiste en la ampliación de la duración de un motivo o palabra a partir de la ralentización por la prolongación de las vocales, el uso de tesituras más amplias o de saltos melódicos más destacados.

estribillos (preclímax) el puente (clímax) y el estribillo a modo de cierre (decaimiento). Así, la tematización asociada a la palabra «luche» es utilizada para construir el camino de llegada al clímax.

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

Tabla 2. Localización de clímax en «Luche, luche». Fuente: producción propia.

Otro recurso utilizado como proceso de significación son los tonemas ascendentes de desenlace sobre las palabras «escuchas» y «lucha» (tabla 2), lo que se correspondería con una llamada, en vez de afirmación. Esta llegaría en el verso siguiente «Pueblo unido nunca vencido», que termina con un descenso sobre la palabra «vencido». Además, ambos versos se repiten enfatizando a través de la tematización.

Llegando a la intertextualidad, encontramos tres préstamos. Por un lado, el uso de las consignas del partido Comunista, por otro, el uso del pie rítmico de la chaya, género típico de la zona andina y La Rioja y, por último, instrumentos como el bombo legüero y la guitarra, cuya sonoridad referencia de manera explícita al continente latinoamericano. Además, ya en el título del disco vemos un ejemplo de la asociación a la lucha del pueblo argentino tras el golpe militar del 76, que resume la intención del músico en una palabra repetida. Usando «luche, luche» como eslogan, Guarany comienza su discurso combativo antes de realizar la escucha, porque, ¿qué mejor eslogan para introducirse en el mercado musical de un pueblo tras una dictadura que invitándolo a luchar? De esta forma autentifica su mensaje adaptándose al momento de cambio que vive el público español a partir de su propia experiencia como latinoamericano, animando a la lucha. Podríamos entender que el músico intenta introducir al pueblo en su lucha, haciéndolo partícipe de su canción mediante su personificación en la figura del coro. Sin embargo, en este caso no se limita al

papel de solista, sino que se une al coro en las repeticiones, simbolizando, quizá, su compromiso como parte del pueblo. Como vemos, la temática utilizada lo ayuda a autentificar su mensaje mediante su compromiso con el público/pueblo.

Al igual que hay un ascenso en el clímax, también lo hay en la temática. Sobre la única estrofa se expone la problemática, que se agudiza a medida que se acerca al clímax. Se presentan las consignas del partido comunista<sup>5</sup>, se expone la problemática en la estrofa<sup>6</sup>, se anima a luchar en los estribillos<sup>7</sup> y, en el puente, el músico ensalza esa arenga de lucha hacia su pueblo<sup>8</sup> que finaliza con el último estribillo.

Otro de los aspectos que ayuda al músico a autentificar el mensaje ocurre en la estrofa, donde aparecen nuevos acordes y cambios de modo. Aquí la temática se centra en la problemática de su pueblo. Para destacar este fragmento, la armonía de la única estrofa cambia, 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<sup>9</sup>. Sin embargo, emplea el modo menor (en el que está toda la canción) para continuar la denuncia de esa pasividad del pueblo que está callado<sup>10</sup>. Asimismo, el uso de los tonemas también funciona como elemento de autentificación. Guarany anima al combate destacando que lo importante no es la lucha del pueblo, sino su victoria, usando el tonema descendente de desenlace. Otro ejemplo es la implicación del artista en el discurso, algo que podríamos analizar a partir de las zonas proxémicas de Allan F. Moore (2012: 179-214). Por un lado, encontramos la zona pública del músico, uniéndose al coro y formando parte de la comunidad, pero por otro, vemos cómo se representa como 'persona real', exponiendo las ideas como propias y reforzando, con el recitado, la zona íntima de la proxémica. Así, el músico conforma una imagen ligada tanto a la persona real en la zona íntima, como en la pública, al introducirse en el canto conjunto. A partir de estos apuntes podemos apreciar la orientación política del músico, construyendo la escena pública hacia el agudo (pasionalización en los estribillos. Tabla 2) y

---

<sup>5</sup> «Pueblo que escuchas, únete a la lucha».

<sup>6</sup> «Pobre, el pobre que no luche / siempre callado nomás».

<sup>7</sup> «Y luche, luche, luche, no deje de luchar».

<sup>8</sup> «Cuando la sangre reviente / Habrá de salir cantando, con un fusil en la frente».

<sup>9</sup> «Pobre, el pobre que no luche / le han de robar la guitarra».

<sup>10</sup> «Siempre callado no más / nunca más ha de cantar».

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. Las respiraciones, el volumen, las dinámicas y la palabra hablada acentúan el carácter íntimo y personal del músico, caracterizándolo como 'persona real', algo común, ya que forma parte del timbre característico de la canción popular, cuya finalidad se aleja del consumismo estético con objetivos más amplios dentro de la ideología, política y crítica social.

Terminando con el parámetro tímbrico, como destaca Roland Barthes al hablar del «grano de la voz», este es el más utilizado para presentarse musicalmente dentro de la música popular. La materialización de la intención y el carácter que la persona pretende transmitir aporta grandes significaciones al contenido musical. Así, el músico utilizará este parámetro para conseguir la autenticación. La inestabilidad del ritmo y la afinación ayudarán a la construcción de 'persona real', haciendo que lo que Guarany pretende transmitir se materialice en la manera de utilizar la voz. Analizando, no solo 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 del propio músico, parte y voz de ese pueblo receptor.

A causa de la continua temática de revolución y lucha del álbum *Luche, luche*, la mayoría de las canciones que lo componen comparten características y procedimientos compositivos que la apoyan. En el plano poético sonoro de «Recital a la libertad» encontramos de nuevo una línea vocal solista, coro, bombo legüero, guitarra rítmica y melódica. La estructura formal está compuesta por una introducción sobre la escala pentatónica y cinco estrofas separadas por pequeños interludios instrumentales, que mantienen el hilo conductor. Sobre esta estructura, la voz solista interpreta la parte cantada exceptuando el final, donde se intercala el coro con las partes instrumentales de la introducción y los interludios. Este plano formal en Mi menor se fundamenta sobre los grados tonales, con la excepción de un descenso cromático en el bajo de la segunda estrofa. Durante las estrofas B y C se suma el uso de las funciones de mediante y sensible (G-D#), lo que genera una densidad armónica mayor en esta segunda parte.

El ámbito de la melodía abarca desde Si<sub>3</sub> hasta Mi<sub>4</sub> sobre un tempo binario (2/4) con pies rítmicos característicos del ritmo de Huaino, aunque Guarany, nuevamente, utiliza la agógica para moldear el pulso. Las dos primeras estrofas mantienen el pulso bastante estable y texturalmente prevalece la relación voz-acompañamiento con un registro medio-grave de los instrumentos. A partir de la segunda estrofa, el pulso se subdivide y la textura comienza a enriquecerse, mediante motivos instrumentales en registros medio-agudo y unísonos que aportan mayor estabilidad y dinámicas hasta llegar a la última estrofa. Esta vez, los pies rítmicos aparecen en la parte instrumental, mientras que la vocal desarrolla una melodía de grados conjuntos, silencios, abrupta, de duraciones cortas y recursos de saltos de cuarta y terceras.



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

Fuente: producción propia.

Te\_u - sa-ron te min - tie-ron te ro - ba-ron  
mal\_di - je-ron tu nom-bre es-cu - pie-ron

Ejemplo 4. H. Guarany, «Recital a la libertad», estrofa A. Fuente: producción propia.

Manteniendo los conceptos de pasionalización y tematización (Tatit 2003: 7-24), podemos observar cómo, la tematización sobre el verso «por siempre», termina alargando la duración de la palabra «libertad», que es el clímax de la última estrofa.

Por siem-pre  
Por siem-pre  
Por siem-pre

Li-ber - tad

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

Fuente: producción propia.

Observamos cómo la estructura de la canción construye el ascenso hacia el clímax, utilizando la pasionalización sobre el verso de la tercera estrofa para construir un escalón anterior a la llegada al clímax, el preclímax. No obstante, en las dos primeras estrofas también se emplean estructuras melódicas descendentes muy parecidas como tonemas de desenlace correspondientes con la afirmación, o sobre conceptos como la mentira, el robo, el castigo y el olvido de la primera estrofa, como vemos en la tabla 3.

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

Tabla 3. Localización del clímax en «Recital a la libertad». Fuente: producción propia.

Tras esto, analizaremos la intertextualidad, aquellos recursos utilizados para identificarse como latinoamericano y exiliado en España. Como sabemos, el uso de pies rítmicos propios de países latinoamericanos es un factor determinante. «Recital a la libertad» es un Huaino, género característico por su motivo rítmico vinculado al ámbito de los Andes, Bolivia o Ecuador, algo que, irremediablemente, lo va a ligar con Latinoamérica.

Un primer recurso de autenticación se puede encontrar en la estructura sin estribillos, cuyo fin podría ser destacar la antigüedad de la forma romance. Otro podría verse reflejado en el aspecto textural: mientras las dos primeras estrofas presentaban menos motivos instrumentales, textura más diáfana, dinámicas suaves y registros más graves, lo que coincidía con los tonemas descendentes que afirmaban una realidad. No obstante, los cambios texturales, dinámica, tempo y armonía en las siguientes estrofas se corresponden con el inicio del ascenso hacia la temática de la libertad, el clímax. Tras afirmar la realidad en las dos primeras estrofas, esta segunda parte es la crítica donde el

propio músico se posiciona<sup>11</sup>. Caminando hacia el clímax, la textura se despliega hasta la palabra «libertad» cantada por el coro, aumentando textura, tempo y altura de las melodías. Como apoyo al ascenso debemos destacar la pasionalización sobre el verso «¡No te podrán parar!», donde destacamos la autentificación del mensaje a través de la implicación del receptor como parte del pueblo. Asimismo, la construcción del clímax participa también en la autentificación. La ascensión del tonema final de la palabra «libertad», más que una afirmación se presenta como una convocatoria en la que debería implicarse o a la que debería dar respuesta el receptor. De esta forma, a través de elementos responsoriales de pregunta y respuesta, Guarany parece querer involucrar al receptor, el pueblo argentino y español, en su proclama combativa. En esta búsqueda expresiva no es menos importante la alusión a lo primitivo a través de los motivos rítmicos y la percusión. Recurso intertextual que, por otra parte, también se encuentra dentro del ámbito referencial estereotipado de la cultura latinoamericana.

## Conclusiones

El estudio de la relación entre contextos, situaciones sociopolíticas y discursos musicales de España y Argentina indica la existencia de un gran impacto de lo que es la canción argentina en el panorama musical español en general y madrileño en particular. Una manifestación que engloba tanto el Nuevo Cancionero como el resto de los elementos de relevancia poética y musical de contenido político que tanta relación tiene con la izquierda latinoamericana. Una relevancia que surge del proceso de migraciones entre España y Argentina llevada a cabo incluso antes del periodo de Transición, momento en el que ambos países comparten contexto político y social: las dictaduras. Así, hemos expuesto la existencia de un espacio muy específico e influyente que no solo se vincula a personas en el territorio español, sino que dialoga a través de las diferentes corrientes y escenas musicales que surgen en España durante esas dos décadas y posteriores.

---

<sup>11</sup> «porque yo estoy contigo y con mil puños».

Dentro de este panorama, hemos destacado uno de los ejemplos más representativos de relación política y música en esta escena, Horacio Guarany, en el que la carga política es evidente y es utilizada para generar una imagen del músico en un país nuevo pero receptivo. Este hecho nos permite entender la creación de un espacio para la canción latinoamericana en España como un proceso que comienza a inicios de los sesenta y que, a pesar de llegar a su máximo esplendor en la década de los setenta, se mantiene en el imaginario sonoro español hasta la actualidad. Unido al movimiento del Nuevo Cancionero, Guarany busca la renovación poética de esa música popular ligada a lo denominado como folclore. A pesar de no participar del manifiesto, su acercamiento se basa en perspectivas ideológicas y temáticas compartidas, centrando su renovación en el uso de temáticas más comprometidas y proclamas ideológicas. El uso de estos recursos permite al músico ligarse a la música popular dentro de lo que se denominó folclore, una construcción cultural que identifica un tipo determinado de música popular como expresión natural de un pueblo.

A partir de la imagen que Guarany se construye, consigue reforzar el vínculo con características como la tradición, la antigüedad, el ámbito rural o la clase obrera. Sin embargo, tampoco renuncia a llevar este tipo de música a la espectacularización. Es posible decir que, a pesar de su postura anticapitalista, reconoce la necesidad de recurrir a las estructuras del mercado para difundir su propuesta. Sin embargo, su discurso performativo (musical y personal) persigue la validación a través del ámbito del folclore y su relación con el pueblo, huyendo así de ser considerado como parte del conjunto de la música popular y sus connotaciones capitalistas. Utilizando su concepción de cantor del pueblo intenta generar una imagen concreta, uniendo su producción musical y su profesión con su identidad personal. No obstante, es necesario destacar que esta situación no es excepcional, sino que ocurre también con otras figuras importantes de esta escena argentina en España y otras mencionadas a lo largo de este artículo.

Como vemos, los recursos estilísticos, poéticos y sonoros utilizados no son fortuitos. Hemos encontrado el uso de un timbre concreto, o la grabación de la voz en un plano muy cercano y delante, permitiendo a la voz destacar del resto de instrumentos, generando una sonoridad compartida con la de la canción de

autor. Además, este timbre tan poco académico busca autenticarse no con el ánimo de perseguir un fin estético, sino con el objetivo de alzarse en señal de protesta. Una protesta del conjunto que se quiere representar, pero también personal, justificada con timbres que caracterizan al artista como ‘persona real’ comprometida. Este compromiso aparece también en el uso del estilo responsorial que, junto a la parte recitada, conforman una manera de componer muy cercana a la música de las manifestaciones, donde una persona lleva la voz cantante que declama lo que se debe decir (músico) y el coro lo repite.

Así, a partir de la sencillez, referencias a la naturaleza<sup>12</sup>, repeticiones, presencia importante de la percusión, el tipo de voz y la no educación de esta, el músico potencia su vínculo con el imaginario de la música folclórica. Todos estos recursos ayudan a su discurso, afianzando no solo su compromiso político, sino su identidad como parte del pueblo latinoamericano que comparte contexto político con su país de recepción, permitiendo que su receptor pueda ser, tanto el pueblo argentino, ante la represión de esos años, como el español, cuyo anhelo por dejar atrás la dictadura está latente en ese momento.

### Referencias bibliográficas

Camacho, Sebastián. 2011. “Herejes populares. Alcances y limitaciones de la Nueva Canción Latinoamericana”. En *IX Jornadas de Sociología*, 15-30. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Cárdenas, Felipe J. 1965. “Nuevos fogones para Horacio Guarany”. *Folklore*: 34-36.

Guerrero, Juliana. 2014. “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folclórica’ argentina”. *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*: 51-66.

Madoery, Diego. 2016. “Estudios sobre el folclore musical argentino”. *Revista Argentina de Musicología* 17: 15-38

Moore, Allan. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

---

<sup>12</sup> El componente agrícola del pueblo latinoamericano, la correspondencia con la tierra y la naturaleza que relaciona la pretendida música folclórica con el componente rural

Preciado, Natibel. 1973. "Mercedes Sosa el canto popular de América". *ABC*, 14 de octubre de 1973: 86.

Sanjuan, Juan Ramón. "El 'boom' de la canción argentina: de la pureza a la adulteración comercial". *ABC*, 20 de enero de 1973: 64.

Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music". *Cultural Studies* 3(5): 368-388

Tatit, Luiz. 2003. "Elementos para a análise da canção popular". *Cuadernos de Semiótica aplicada* 1(2): 7-24.