



Revista de História (São Paulo)

ISSN: 0034-8309

Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas, Departamento de História

González, Laura Jordán
VOICES OF CHILEAN FOLKLORE: RECORD PRODUCTION
AND SOUNDS OF THE PEOPLE (1950-1986)¹
Revista de História (São Paulo), núm. 182, a10722, 2023, Enero-Junio
Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas, Departamento de História

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2023.201347>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285075421040>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

DOSSIER



HISTORIA Y CULTURAS SONORAS

Grandville, Jean Ignace Isidore Gérard
(1803-1847), "La Caricature", Paris, 1831-09-01

DOSSIER
HISTORIA
Y CULTURAS
SONORAS
- ARTÍCULO -

VOCES DEL FOLCLOR CHILENO: PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA Y SONIDOS DEL PUEBLO (1950-1986)¹

Contacto
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Pilcomayo 478
Valparaíso - Chile
laura.jordan@pucv.cl

 Laura Jordán González²

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso – Chile

Resumen

Este artículo analiza la representación de voces “folclóricas” chilenas en el catálogo estadounidense de la Smithsonian Institution, específicamente de discos de sus sellos Folkways, Monitor y Paredon. Cada uno a su manera, buscaba registrar y difundir sonidos de los pueblos del mundo, ya sea con un fin educativo, solidario o proselitista. Se interrogan, por una parte, las estrategias discursivas llevadas a cabo para perfilar voces “auténticas”, cuestionando el tratamiento laxo de la información recopilada y su relación con los sonidos registrados. Se busca visibilizar la participación de profesionales de la etnomusicología en la producción de imágenes musicales para las audiencias norteamericanas e internacionales. Asimismo, se enfatiza en los usos políticos que quienes producen esperan dar a los discos en el contexto de las transformaciones progresistas con vocación popular.

Palabras clave

Músicas del mundo – Grabación sonora – Folclor – Chile – Sellos independientes.

¹ Artículo no publicado en plataforma de *preprint*. En el artículo se hace referencia a todas las fuentes y bibliografías utilizadas. Algunas fuentes primarias, debidamente indicadas, fueron consultadas en la Fonoteca del Instituto Iberoamericano de Berlín, en febrero de 2020. Este trabajo fue financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) a través del Programa Iniciativa Científica Milenio NCS2022_016. Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT 11190558 – “Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile”. Todos los registros de audio mencionados en el texto se pueden escuchar en: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/29-texto-e-audio/dossie-historia-e-culturas-sonoras/502-voces-del-folclor-chileno-produccion-discografica-y-sonidos-del-pueblo-1950-1986>

² Doctora en musicología por la Université Laval (Quebec, Canadá). Profesora del Instituto de Música, Facultad de Filosofía y Educación, de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en Chile.



Grandville, Jean Ignace Isidore Gérard
(1803-1847), "La Caricature", Paris, 1831-09-01

DOSSIÊ HISTÓRIA
E CULTURAS
SONORAS
- ARTIGO -

VOZES DO FOLCLORE CHILENO: PRODUÇÃO DISCOGRÁFICA E SONS DO POVO (1950-1986)

Contato
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Pilcomayo 478
Valparaíso - Chile
laura.jordan@pucv.cl

 Laura Jordán González

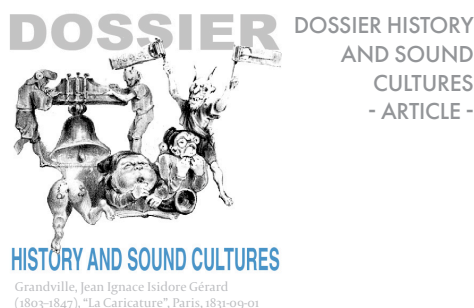
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso – Chile

Resumo

Este artigo analisa a representação das vozes “populares” chilenas no catálogo americano do Smithsonian Institution, especificamente de discos com os selos Folkways, Monitor e Paredon. Cada um, à sua maneira, procurou registrar e divulgar os sons dos povos do mundo, seja para fins educacionais, solidários ou de proselitismo. Por um lado, interrogamos as estratégias discursivas utilizadas para traçar o perfil das vozes “autênticas”, questionando o tratamento negligente das informações coletadas e sua relação com os sons gravados. Procura-se também tornar visível a participação dos profissionais da etnomusicologia na produção de imagens musicais para o público norte-americano e internacional. Enfatizam-se, por fim, os usos políticos dados pelos produtores aos discos em um contexto de transformações progressistas com uma vocação popular.

Palavras-chave

Música do mundo – Gravação de som – Folclore – Chile – Selos independentes.



VOICES OF CHILEAN FOLKLORE: RECORD PRODUCTION AND SOUNDS OF THE PEOPLE (1950-1986)

Contact
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Pilcomayo 478
Valparaíso - Chile
laura.jordan@pucv.cl

 **Laura Jordán González**
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso – Chile

Abstract

This article analyzes the representation of Chilean “folk” voices in the Smithsonian Institution’s U.S. catalog, and specifically its Folkways, Monitor, and Paredon labels. Each, in its own way, sought to record and disseminate the sounds of the peoples of the world, whether for educational, solidarity, or proselytizing purposes. This article examines the discursive strategies carried out to profile “authentic” voices, questioning the lax treatment of the information collected and its relationship with the recorded sounds. Therefore, I seek to make visible the participation of ethnomusicology professionals in the production of musical images for North American and international audiences. Likewise, this article emphasizes the political uses the producers hoped to give to the albums within the context of progressive transformations with a popular intention.

Keywords

World music – Sound recording – Folklore – Chile – Independent labels.

Introducción

Antes de que el cantautor Rolando Alarcón viajara en 1971 como parte de una delegación chilena a California, su voz había sido difundida a través del sello Folkways Records, en un álbum titulado *Traditional Chilean Songs* lanzado en 1960 y que, hasta el día de hoy, es una rareza para la audiencia chilena. Alarcón, quien era director del grupo de proyección folclórica Cuncumén, tomó unos meses de pausa del conjunto para viajar a Estados Unidos con el fin de grabar, invitado por la Unión Panamericana.

Según consigna una nota de la revista *Ecran* citada en su biografía, había aprovechado también el viaje para participar en programas radiales de las emisoras locales WQXR y WRUL, además de cantar a dúo con la estadounidense Yolanda Tornel (VALLADARES; VILCHES, 2009, p. 53). Esta invitación de la Unión Panamericana debe pensarse en el marco de las relaciones institucionales que involucran a agentes culturales estadounidenses y latinoamericanos, que venían gestionando ciertas ideas acerca del folclor, al menos desde 1930. Entiendo, junto a Corinne Pernet, que la lógica dicotómica que lee dichas relaciones simplemente en términos de centro y periferia o explotadores y víctimas es insuficiente e impide ponderar la participación de los propios agentes locales en la difusión de sus expresiones culturales (2007, p. 134). En ese sentido, este artículo toma la tarea de interpretar críticamente la producción de discos como el de Rolando Alarcón, sin desestimar los objetivos que el músico chileno persigue en éste, su primer viaje artístico a Estados Unidos.

Como comentan los biógrafos de Alarcón, la presentación de este disco “evidencia el concepto ideológico-estético de Alarcón y del Cuncumén con respecto a la música chilena, rescatando su perfil más sutil y melancólico que el gallardo y fiestero que solía mandar en la llamada música ‘típica’” (VALLADARES; VILCHES 2009, p. 53). De esta manera, lo posicionan como una alternativa a la música folclórica mayormente difundida por la radio y el disco por los conjuntos de huasos.

El librito bilingüe que acompaña este álbum incluye una descripción del músico, así como pequeñas notas de cada una de las canciones, que se presentan como herencia del siglo XIX, con notoria influencia española, pero con un sello del sonido de este territorio del sur de América. Así, este disco (como otros que comentaré más adelante) permite explorar no solamente las estrategias traductivas para fines comunicativos, sino también los distintos sentidos que pueden trazarse, dependiendo de las audiencias hacia las cuales se dirigen los discos, según los idiomas en que se presenta el discurso.

Veamos algunos ejemplos: para dar cuenta del canto de velorio de angelito, que consiste en una ceremonia popular en que se vela a un infante muerto honrando su vida mediante la entonación de versos a lo divino y otros cantos tradicionales (SEPÚLVEDA, 2009, p. 50), la traducción se refiere a los cantores como “the peasants

troubadours”, algo así como “campesinos trovadores”. Si, según la costumbre, quienes participaban del velorio eran llamados poetas populares o, más recientemente cantores, ¿qué efecto tendría designarlos con una categoría asociada a la tradición de composición y canto medieval europeo? En el contexto de los estudios folclóricos, ha sido éste un tópico de inquietud, dada la idea común de que ambos conceptos –*troubadors* y *folk song*– estarían históricamente emparentados. Por ejemplo, Tabor (1929) lo discute en la década de 1920; Mellers lo vuelve a tomar en cuenta para comprender la performance del *folk* moderno de Bob Dylan en la década de 1960, reafirmando, según Haines (2004), algunos de los estereotipos en torno a la figura del músico medieval: “apasionado y populista”, portador de un mensaje urgente.

Se observa en el uso del concepto “trovador”, para describir el canto campesino interpretado por Alarcón, la intención de atribuir un sentido de canto contingente a un rito de religiosidad popular, donde parece confundirse la caracterización del cantante que graba los versos, con aquellas personas que cultivaban tales cantos en el contexto de origen. Esta superposición de personas, en este caso, del intérprete y del personaje interpretado, remite a un fenómeno visto en las músicas folclóricas, ya que en ocasiones tienden a solaparse los marcos de referencia según los que se evalúa la performance, dejando de distinguir entre folclor como fuente y representación folclórica (JORDÁN, 2014). Es probable que el uso de este término para describir algo cantado por Alarcón no haya molestado a audiencias ni a intelectuales, ya que, así como en el caso estudiado por Mellers (1967), pensadores de Latinoamérica adoptaron rápidamente la palabra “trovador” para referirse a las nuevas canciones políticas, tanto en el caso más conocido de la Nueva Trova Cubana, como en el propio caso de la Nueva Canción Chilena, en el que Osvaldo Rodríguez (1988) argumentó un origen trovadoresco del movimiento chileno.

Esta primera grabación de Rolando Alarcón como solista lo exhibe con una voz suave, la que mantiene en un registro medio y lleva un constante vibrato. Utiliza también portamento para llegar a algunas notas, a manera de énfasis. En el librito, destaca la nota sobre una tonada que se describe “con pequeñas inflexiones en voz del cantor, al estilo de los cantores populares campesinos”. En la traducción, se atribuyen las inflexiones al estilo de las canciones y no de los cantores: “in the style of popular folk songs” (TRADITIONAL..., 1960). Así, de nuevo se traslapan las categorías, homologando la interpretación de Alarcón con la existencia y expresión de la canción misma. También se resaltan la “intención” y el “ritmo” de la cueca que se toma como referente principal de la música folclórica chilena.

Por último, curiosamente la traducción al inglés del contenido del librito, que, supongo, se escribió originalmente en castellano, omite la presentación de Alarcón como “musicólogo y folclorista”, para dejarlo solamente como “folklorist”. Es probable que fuera menos interesante para la audiencia norteamericana conocer

la faceta investigativa de Alarcón, ya que el disco contiene numerosas alusiones al canto “auténtico”, una supuesta autenticidad asociada a la canción y al ejecutante (*authentic folk song* y *authentic folk singer*), caracterización que era habitual para las producciones de música tradicional y folclórica de la época.

Estas diferencias traductivas, que podrían parecer detalles, dan cuenta del papel y los propósitos de la difusión fonográfica internacional de músicas que estaban siendo “entextualizadas” como folclor chileno, es decir, extraídas de sus contextos de uso para difundirse como canciones independientes y repetibles.³ Como señala Ana María Ochoa (2006), es fundamental observar los procesos mediante los cuales las músicas que escapan al canon occidental son capturadas (en formas escritas y sonoras) para luego recontextualizarse y circular. En este caso, al capturarse como canción grabada, no solamente la melodía, los acordes y la forma se fijan, sino que también los gestos performáticos son interpretados como parte del texto. Así, entextualizadas, las canciones pasan a formar parte, en el caso que estudiamos, del repertorio de músicas de pueblos del mundo.

¿En qué marco funcionaba esta grabación de Alarcón dentro de la compañía que lo iba a difundir en Norteamérica? ¿Cómo dialoga con otras grabaciones contemporáneas que también presentaban a músicos y músicas populares de Chile en una escena internacional? ¿Qué discursos acerca de las personas y los pueblos pueden rastrearse en las descripciones de sus sonidos y, particularmente, de sus voces? ¿Cómo participan allí investigadores y activistas?

Desde el marco conceptual propuesto por Ochoa (2006), ésta y otras grabaciones chilenas producidas en Estados Unidos entre las décadas de 1950 y 1980 permiten tanto identificar diversas dinámicas de categorización musical y cultural como reconstruir discursos que revitalizan el vínculo entre sonido y localidad. Asumiendo que la configuración de las prácticas de inspiración folclórica, como músicas que participan de escenas de representación, de la industria fonográfica y otras instancias institucionales, no se fragua al interior de las fronteras nacionales, sino que

³ La teoría de la entextualización ha sido desarrollada en la etnomusicología a partir de investigaciones de la antropología lingüística sobre el discurso hablado, según las cuales fragmentos del discurso se separan de su contexto de origen para circular de manera independiente y ser recontextualizados. El concepto de *entextualización* se enfoca en la fijación del discurso, de manera que se vuelve susceptible de ser repetido, recreado o copiado (BAUMAN; BRIGGS, 1990, p. 73). Se usa principalmente para referir a los procesos de transcripción de expresiones orales que, al escribirse, se separan de su contexto original y se convierten, habitualmente, en “repertorio” musical; aunque recientemente también se ha aplicado a la teorización sobre improvisación musical (SCHUILING, 2022). Asimismo, el uso del concepto se ha expandido para dar cuenta de procesos similares existentes en el registro fonográfico. A diferencia del concepto de recontextualización, la entextualización remite a un paso previo, si se quiere, que permite que parte de una expresión se convierta en texto musical.

también en espacios y producciones internacionales, me interesa tomar en cuenta cómo la discografía publicada en Estados Unidos por un grupo específico de sellos interesados en las músicas de los pueblos del mundo, retrata las voces y músicas chilenas. Esta indagación dialoga con el reciente trabajo de Simón Palominos (2022), que ha examinado las producciones fonográficas editadas en Europa que incluían voces chilenas en el marco de la promoción de músicas del mundo, así como con trabajos de Javier Rodríguez (2015, 2018, 2022) que visibilizan las representaciones culturales –muchas veces exotistas– en la circulación de músicas chilenas producidas en dicho continente.

Mi punto de partida fue Folkways Records y su legado, que hoy se organiza bajo el nombre de Smithsonian Folkways Recordings, cuya colección reúne la producción de siete sellos comprometidos con “apoyar la diversidad cultural y un mayor entendimiento entre los pueblos a través de la documentación, preservación y disseminación de sonido”⁴ (MISSION..., c2023). De toda la colección, me enfoco en tres sellos: Folkways (1948-1987), Monitor (1956-1999) y Paredon (1969-1985). Cada uno de ellos editó un número considerable de grabaciones de músicas latinoamericanas. El primero, como parte del interés de su director por difundir las músicas de los pueblos y, especialmente, de las minorías dentro de Estados Unidos; el segundo, con un énfasis en las músicas “socialmente conscientes”, lo mismo que el tercero, con especial interés en las luchas sociales y revolucionarias latinoamericanas (SHEEHY, 2002).

Las músicas de los pueblos del mundo

Folkways Records es un sello fundado en Nueva York por Moses Ash en 1948 y activo hasta 1986. Moses Asch fue un técnico de grabación entrenado en radio, quien primero tuvo el sello Asch Records, abocado a la música judía durante la década de 1930; y luego, en los años 1940, el sello Disc Records, que además de música *folk* judía, producía jazz y grabaciones educativas. Asch ha sido descrito como una persona de sensibilidad progresista, aunque no se definía a sí mismo como activista, proveniente de una familia asquenazí intelectual y con considerable roce con el mundo comunista. Los valores que se le adosan a Folkways Records son la promoción de la igualdad y dignidad entre todos los pueblos, concibiéndose como un espacio para aquellos “que se oponen a quienes se oponen al pueblo” (ASCH, 2013, p. 120-121). Esto, en el marco de la persecución y la censura corriente bajo el macartismo, que habría llevado, por ejemplo, a un grupo *folk* como The Weavers a salir de

⁴ Original: “supporting cultural diversity and increased understanding among peoples through the documentation, preservation, and dissemination of sound”. Ésta y todas las traducciones son mías.

la escena de la música popular *mainstream* al ser catalogado como comunista por el FBI en 1951 (ABENDROTH, 2019, p. 23).

Con un catálogo diverso y ecléctico, Folkways Records se forjó en el contexto de promoción oficial de un fuerte anticomunismo y la apariencia de un consenso social contra el progresismo. A pesar de esto, el proyecto del sello apuntaba a producir grabaciones de música y voz hablada que pudieran contrapesar la tendencia educativa conservadora y contribuir a la educación en historia y estudios sociales, siguiendo la misión de “documentar aspectos fundamentales de la cultura del pueblo” (DONALDSON, 2015, p. 63, mi traducción). Mariana Oliveira Arantes ha explorado la relación del catálogo *folk* con los discursos políticos progresistas (ARANTES, 2013) y más específicamente estudió el impacto de su producción en la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos (ARANTES, 2015). En términos de las dinámicas internas del sello, se ha comentado que se trató de una empresa pequeña, con apenas un puñado de empleados. Siguiendo una ética forjada en torno al relativismo cultural, se ha comentado que su director estaba interesado en proyectos colaborativos, reconociendo la agencia de artistas, recolectores, músicos y productores (ASCH, 2013, p. 116).

Canto chileno en el catálogo de Folkways

Poco antes de la grabación de Rolando Alarcón, Folkways había editado su primer disco dedicado a música chilena. *Martina and Maria Diaz, Songs of Chile* (1957) es una grabación en la que dos hermanas, de 19 y 21 años, cantan a dos voces, en terceras paralelas, con una técnica vocal que sugiere cierto entrenamiento en la tradición lírica. El repertorio se acerca a lo que la bibliografía entiende como “música típica”, esto es, repertorios folclóricos que habían encontrado audiencias masivas mediante la estilización de las interpretaciones de tonadas y danzas tradicionales, con una fuerte impronta nacionalista. El impulso radial y discográfico de artistas del folclor, desde los años 1920, perseguía el fin de “dotar a Chile de una música propia, que, sin perder sus atributos de autenticidad, pudiera ocupar también los nuevos espacios de la modernidad inaugurados por la industria musical” (GONZÁLEZ; ROLLE, 2005, p. 375). Para la época de la grabación de estas hermanas, ya eran muy conocidos dentro de Chile los dúos de hermanas como Violeta e Hilda Parra o las Hermanas Loyola.

Estas jóvenes, que se encontraban en Boston por un intercambio universitario, provenían de la clase alta chilena, habiendo estudiado en el conocido colegio privado Santiago College. No obstante, la descripción de sus interpretaciones subraya las localidades rurales que dicen “oírse” a través de las canciones. En la canción “Cerro

Adventro (Dawn)”,⁵ “podemos oír claramente los gritos de los vaqueros que llevan al ganado a pastar”, dice el librito (SONGS..., 1957). “La India (*The Indian Maiden*)”,⁶ por su parte, se presenta como “un lamento indio, cantado por una mujer india, quien, mientras camina por la orilla del río, se queja de los conquistadores que quemaron su casa y robaron sus animales” y agregan: “parte de la canción está cantada en Mapuche, un dialecto indio”.⁷ Nada se dice acerca de la relación de estas cantantes con el repertorio que presentan, lo que puede entenderse bajo la presunción de que se trata de una especie de proyección folclórica, distinta de lo que sería una grabación de campo. Vale notar que grabaciones de campo estaban ubicadas, dentro del catálogo de Folkways, como parte de una colección diferente. Esta forma de presentación folclorizada de lo local fue la elegida por el sello, precisamente, para proyectos como la compilación *Toward World Understanding with Song*.

Este disco, que acompañaba un libro educativo de canciones para niños (NYE, NYE y NYE 1969), buscaba ayudar a educadores, padres y madres en la enseñanza de la comprensión del mundo (*world understanding*) a escolares de primaria. En él se incluyó una de las canciones grabadas por estas hermanas, “My White Horse”.⁸

Distinto fue el tratamiento dado a otros registros sonoros publicados por Folkways. Como he señalado, el sello se ha caracterizado por ser enciclopédico y didáctico, procurando cubrir distintos pueblos del mundo y poner a disposición material educativo. En 1951 se lanzó el primer volumen de la serie de cinco discos, titulada *Music of the World's Peoples*, producida por el compositor Henry Cowell. El segundo volumen, publicado en 1956, contenía una pista etiquetada como “Chile: Festival Dance”.⁹

CHILE: En los Andes del norte de Chile, en un pequeño pueblo minero de carbón, hay una fiesta que comienza delante de la iglesia con una procesión religiosa. Más tarde, la multitud baila

⁵ Audición 1. “Cerro adventro (Dawn)”. Lado A, Pista 4. *Songs of Chile. Martina and Maria Eugenia Diaz*. Folkways Records, FW 8817, 1957. Disponible en: <https://folkways.si.edu/martina-and-maria-eugenia-diaz/cerro-adventro-dawn/latin-world/music/track/smithsonian>.

⁶ Audición 2. “La India (The Indian Maiden)”. Lado B, Pista 3. *Songs of Chile. Martina and Maria Eugenia Diaz*. Folkways Records, FW 8817, 1957. Disponible en: <https://folkways.si.edu/martina-and-maria-eugenia-diaz/la-india-the-indian-maiden/latin-world/music/track/smithsonian>.

⁷ Original: “We can hear clearly the shouts of the cowmen who take the cattle to pasture”; “Is an Indian lament, sung by an Indian woman, who, as she is walking by the river, is complaining against the conquerors who burned her house and robbed her animals. Part of this song is sung in Mapuche, an Indian dialect”.

⁸ Audición 3. “My White Horse”. Martina and Maria Eugenia Diaz. Lado A, Pista 2. *Toward World Understanding with Song*. Vol. 2. Folkways Records, FD 5720, [1966]. Disponible en: <https://folkways.si.edu/martina-and-maria-eugenia-diaz/my-white-horse/islamica-world/music/track/smithsonian>.

⁹ Audición 4. “Chile: Festival Dance”. n/a. Lado A, Pista 3. *Music of the World's People's*, Vol. 2. Henry Cowell ed. Folkways Records, FE 4505, 1956. Disponible en: <https://folkways.si.edu/chile-festival-dance/central-asia-islamica-world/music/track/smithsonian>.

al aire libre; los percusionistas indios tocan juntos rápida y furiosamente, con mucha síncopa entre ellos. Acompañan a un violinista que toca una simple melodía de baile al estilo español una y otra vez en acompañamiento a una mujer que canta el mismo fragmento de melodía *ad infinitum* –es mi, mi, do#, do#, re, re, si; con glissandos de mi a do#, y de re a si, aproximadamente al ritmo de una samba (Brasil está justo al otro lado de las montañas). Esta grabación es una muestra del baile en pleno apogeo¹⁰ (COWELL, 1956, p. 4).

Percusionistas “indios” que tocan rápido y furiosamente, una mujer que entona repetidamente una sencilla melodía, todo en el contexto de alguna celebración religiosa popular. Estos rasgos recuerdan los lugares comunes del exotismo, como aquel que enfatiza en la simplicidad y que es considerado en estudios sobre orientalismo musical como un tópico degradante del objeto representado (CLAYTON; ZON, 2007). No sabemos qué localidad, ni qué fecha, ni qué fiesta fue registrada, pero parece que a quienes producen el disco no les preocupa ser precisos, ya que Cowell se atreve a decir que “Brasil queda justo al otro lado de las montañas”, borrando del mapa a dos países enteros o asumiendo que las culturas sudamericanas serían suficientemente homogéneas a oídos extranjeros como para aguantar generalidades y fantasías geográficas.

La introducción, firmada por el mismo Cowell (1956), expresa una serie de ideas convencionales en torno a las músicas del mundo: que se aprenden por oído, que sus melodías son mayormente tradicionales (en vez de nuevas composiciones). Asimismo, recalca la presencia de elementos de la tradición escrita europea (el uso de ciertos acordes y de modos bizantinos) en distintos lugares del globo. Además de reconocer una similitud notable entre antiguas melodías de diversos orígenes, Cowell observa que es en las maneras de tocar y de cantar donde se expresan las particularidades de cada cultura. “Los estilos de performance varían ampliamente entre diferentes pueblos. Maneras de cantar que agradan a un pueblo pueden molestar a otros (el chino promedio tiene tantos problemas entendiendo nuestra manera de cantar como nosotros con la suya), pero hay a menudo mucha similitud en

¹⁰ Original: “CHILE: In the high north Chilean Andes, in a small coal-mining town, there is a fiesta which starts after church with a religious procession. Later the crowd dances in the open; Indian drummers play together fast and furiously, with much syncopation bandied about between them. They accompany a fiddler who plays a simple Spanish-style dance melody over and over in accompaniment to a woman who sings the same fragment of tune *ad infinitum* – it is E, E, C#, C#, D, D, B; with slides from E to C#, and from D to B, in about the tempo of a samba (Brazil) is just across the mountains). This recording is a patch out of the dance in full swing”.

el material musical”. Y luego prosigue: “es necesario oír a la gente cantar y tocar su propia música para obtener su sentimiento real”.¹¹

Gran parte del discurso de Cowell revela la influencia de un pensamiento evolucionista, según el cual los estilos musicales se emparentan con estadios de desarrollo cultural en una historia progresiva.¹² Para la introducción de los cinco volúmenes, Cowell es claro: podrían organizarse los materiales por razas, estilos, historia o geografía, pero en vez de eso se presenta una muestra de músicas ampliamente contrastantes, de muchos “niveles culturales” y de muchas partes del mundo. En este sentido, resulta comprensible que el fragmento sonoro que representa a Chile contenga una expresión que se diferencia notoriamente de las de otros lugares, contribuyendo a crear la ilusión de un abanico de muestras exotistas. Así, por ejemplo, el álbum abre con un son cubano atribuido al Sexteto Nacional; contiene más adelante una melodía Sioux de cortejo tocada en una flauta sola; y, más adelante, una pieza del Congo Occidental tocada con xilófonos y voz.¹³

Entre otros aspectos, los rastros de una concepción exotista se expresan en la aparentemente indulgente inclusión de diversos “niveles culturales” reunidos. En efecto, describiendo el exotismo musical en el contexto colonizador, Ronald Radano y Philip Bohlman apuntan que “la música en espacios de alteridad parecía a la vez notable por su extranjería primordial que identificaba el lugar de una cultural originalmente poco notable por su ‘primitivismo’ que excluía su valor como forma cultural”¹⁴ (2000, p. 16). Esta validación paradójica se manifiesta también en la exaltación de los aspectos más extraños a la cultura occidental, hasta llegar a una exageración inverosímil.

De hecho, no es solamente el tratamiento exotista lo que llama la atención de la serie *Ethnic Folkways Library*, a la que pertenecen los álbumes editados por Cowell, sino que también el trato poco cuidadoso que se da al registro sonoro al que

¹¹ Original: “Styles of performance differ widely among different peoples. Ways of singing that please one people may disturb others (the average Chinese has as much trouble understanding our singing as we do his), but there is often much resemblance in actual musical material”. Y luego prosigue: “It is necessary to hear people sing and play their own music to gain its real feeling”.

¹² Esta ideología no solamente es evidente en las investigaciones de la musicología comparada de principios de siglo XX, sino que, como ha discutido Rachel Mundy (2014), ha permeado discursos progresistas durante la segunda mitad del siglo, cuando el cuestionamiento al racismo y sus nefastas consecuencias impactan en una erradicación de estos discursos dentro de los estudios musicales. Pero como bien advierte Mundy, el que ya no se nombren no quiere decir que hayan desaparecido ni que dejen de informar las categorías teóricas con las que se estudian y promueven las prácticas musicales del mundo.

¹³ Estas piezas corresponden a las pistas 1, 5 y 13 del disco, respectivamente, y llevan por títulos: “Cuba: Sutileza Son”, “Sioux: Courting Melody” y “Western Congo: Xylophones”.

¹⁴ Original: “the music in spaces of otherness seemed both remarkable because of its primordial foreignness which identified the site of an original cultural and unremarkable because of its ‘primitiveness’ which precluded its value as a cultural form”.

se le atribuyen descripciones equívocas. Así pues, dos años después del lanzamiento del volumen producido por Cowell, Folkways lanzó en 1958 el disco titulado *Dances of the World's Peoples*, Vol. 3: *Caribbean and South America*, perteneciente a una serie editada por Ronnie y Stu Lipner. En este volumen se incluyó la misma grabación “Festival Dance”¹⁵, correspondiente, básicamente, al registro de un canto colectivo responsorial, con tambores, en metro binario y ruido de fiesta. Es exactamente la misma grabación, pero esta vez se le acompaña con una nota distinta.

Esta nota habla de la cueca y entrega instrucciones de cómo bailarla, pero contextualiza diciendo que “los percusionistas acompañan al violinista que toca una melodía simple en estilo español una y otra vez, y a una mujer que canta el mismo fragmento”. Para cualquier entendido en la materia, es evidente que el fragmento no corresponde abiertamente a una cueca, primero que nada, por la diferencia métrica. La cueca es un género musical que se ha sistematizado durante el siglo XX, estableciendo su métrica que alterna 6/8 y 3/4, así como una forma compuesta por un número preciso de compases (entre 48 y 56), repeticiones melódicas estrictas y una duración breve (LOYOLA; CÁDIZ, 2010).

A la fecha de aparición del disco, ya existían los estudios sobre este género de Pablo Garrido (1943) en Chile y Carlos Vega (1947) desde Argentina, pero sobre todo ya habían circulado grabaciones comerciales de cueca por casi tres décadas. Por ello parecería improbable que un canto responsorial aparentemente improvisado, con forma abierta y métrica binaria fuera considerado como una cueca para ese momento. Pero el tono de la descripción que acompañó la pista me hace considerar que las numerosas caracterizaciones de la zamacueca (antecesora de la cueca) como un canto monótono y repetitivo pueda conformar y, eventualmente, encajar para oídos inexpertos con lo que se propone en la nota. Estas descripciones, provenientes en su mayoría de la observación de la zamacueca en la ciudad peruana de Lima por parte de viajeros, caracterizaban la música por la monotonía de su “aire”, “canto” y “tiempo”. Como he discutido en profundidad en otro lugar (JORDÁN, 2016), la connotación peyorativa de estas descripciones dice más de la posición de alteridad en la escucha de la música de Otros que de la cualidad melódico-rítmica específica de la zamacueca. No obstante, parece razonable suponer que la difusión de este tipo de ideas pudiera haber interferido en la aceptación de la grabación del “Festival Dance” como un ejemplar aceptable de cueca.

¹⁵ Audición 5. “Festival Dance”. n/a. Lado A, Pista 6. *The Dances of the World's Peoples*, Vol. 3: *Caribbean and South America*. Folkways Records, FD 6503, 1958. Disponible en: <https://folkways.si.edu/festival-dance/caribbean-world/music/track/smithsonian>.

Sin embargo, el librito añade una aclaración: “Habría que hacer notar que esta ‘Cueca’ no sigue la forma de la danza nacional. Es más bien una versión india tomada de ella, y adaptada a sus propias necesidades. Reconocimientos al Señor Raefael (*sic*) Armendosa, de Chile, por el material de respaldo sobre esta danza que nos entregó”.¹⁶ Citando a un chileno, al señor Armendosa, se provee de una explicación a la extrañeza de esta supuesta cueca: se trataría de una versión indígena, “adaptada a sus necesidades”. Más allá de las dudas acerca de la certitud de sus explicaciones, me interesa recalcar cómo el discurso una vez más pone la etiqueta “india”, ahora para ubicar este registro sonoro que no calza con las categorías esperadas.

Al mirar la producción discográfica de Folkways para otras regiones, se encontraron referencias a prácticas musicales chilenas como, por ejemplo, en un álbum dedicado al Perú. En el disco *Traditional Music of Peru*, se menciona a Chile en la introducción escrita por Samuel Marti, como uno de los países, junto con Bolivia y Ecuador en los que estas músicas indígenas andinas se cultivan. Sin embargo, las fuentes orales que se mencionan provienen de Cuzco y Puno. Llama la atención la suborganización del catálogo, puesto que estas grabaciones pertenecen a la serie específica Ethnic Folkways Library, una de las primeras series fundadas dentro del sello, bajo la dirección de Harold Courlander. Este editor y antropólogo dedicó tiempo a frecuentar convenciones académicas y conversar con profesores universitarios para que sus grabaciones de campo fueran publicadas en su catálogo, el cual se caracterizó por incluir completos libritos con información complementaria (PLACE, 2019, p. 122-123). Con este perfil, la Ethnic Folkways Library desarrolló un vínculo estrecho con la investigación etnomusicológica.

Según la imagen que el hijo de Moses Asch ha presentado hace algunos años acerca de su padre y su compañía discográfica, la construcción de su catálogo estaba orientada por el interés de grabar y difundir proyectos que cubrían voces que de otra manera no serían oídas. Ante la pregunta de si su empresa podía cuestionarse en términos de apropiación cultural, él sostiene que en los casos de la Ethnic Series, Asch reposaba su confianza en la ética de los colectores que presentaban el material ya recogido, asumiendo que había interés de parte de los y las músicas de difundir sus grabaciones (ASCH, 2013, p. 121). En cuanto a los extractos comentados, es crucial subrayar la relevancia de la perspectiva de dichos agentes para legitimar las prácticas discográficas y discursivas que se le asocian. Ya que este trabajo no ha logrado dilucidar quiénes participaron como recolectores en la selección de las músicas pre-

¹⁶ Original: “It should be noted, that this ‘Cueca’ does not follow the form of the National Dance. It is rather an Indian Version taken from it, and adapted to their own needs. Acknowledgment is made to Mr. Raefael (*sic*) Armendosa, of Chile, for the background material given to us on this dance”.

sentadas como representativas de “Chile”, es un aspecto que amerita ser desarrollado en una próxima investigación.

Monitor Records: representaciones folclóricas

Antes que la etiqueta *world music* se expandiera internacionalmente durante la década de los 1980, las industrias discográficas venían produciendo fonogramas de músicas locales de distintas partes del globo. Inicialmente, la categoría de “foreign music” (música foránea) comercializada por las primeras *majors* estaba dirigida a un público estadounidense y extranjero, y se caracterizó por incluir melodías y repertorios de algunos países europeos (principalmente) arreglados en formatos familiares para el oído norteamericano, como el del *music hall* y la banda militar de vientos. Una segunda categoría fue la de “ethnic music” (música étnica), que se difundió originalmente en el contexto de las masivas olas migratorias a Estados Unidos, procurando producir discos de connotación “nacional” para los nuevos residentes. En ese sentido, es importante destacar cuánto impacto tuvo el paradigma del *folklore* (OCHOA, 2003) para la primera difusión de músicas extranjeras y locales. Asimismo, las tempranas excursiones de *scouts* enviados a distintas partes del globo para recoger músicas locales tenían por propósito penetrar en los mercados de cada país, apuntando primero a sus propias audiencias (OSPINA, 2021).

No obstante, estas producciones seguían en general una misión común: crear discos que fueran comercializables tanto en sus lugares de origen como en Estados Unidos. Para ello operó lo que William Howland Kenney llama una “filtración cultural”, ya que se apuntó a editar grabaciones capaces de reflejar culturas particulares sin perder su atractivo para otros sectores de la población (KENNEY, 1999, p. 69). Esto se consiguió para la categoría de “música foránea”, mediante las interpretaciones de melodías extranjeras en formatos estandarizados para el gusto norteamericano. Luego, implicó para la “música étnica” diferentes estrategias de “americanización” que apuntaban a entregar grabaciones que pudieran cultivar los sentidos de nostalgia y orgullo étnico, al mismo tiempo que facilitar el ajuste de la población inmigrante y de sus hijos a la cultura estadounidense.

A pesar de la histórica presencia de músicas extranjeras en la industria discográfica estadounidense desde sus inicios, gran parte de la producción estuvo, en las primeras décadas del siglo XX, enfocada en representar y complacer a las diversas comunidades inmigrantes que se asentaron en EUA en el periodo. Como argumenta David Brackett, estas producciones se guiaban por una visión homológica entre música y sociedad, que suponía que determinada identidad étnica debía coincidir entre el objeto musical y la comunidad que lo escuchaba (BRACKETT, 2016, p. 50). Así, la percepción de un vacío que debía llenarse respecto al acceso a culturas dife-

rentes y tal vez más lejanas fue, como dije antes, uno de los motores para la creación de Folkways Records, sin ser éste el único caso.

Desde una sensibilidad progresista, interesada en los movimientos políticos encarnados por pueblos a lo largo y ancho del globo, Monitor Records fue una compañía discográfica también radicada en Nueva York en 1956 que se presentó precisamente bajo el slogan “Music of the World”. Eso sí, antes de que su catálogo se perfilara como un repositorio de músicas conectadas con la política en el tercer mundo, este sello produjo algunos discos que intentaban acercar al público estadounidense con sonoridades ajenas, enfocándose inicialmente en músicas clásicas del bloque soviético, incluyendo luego otras músicas de nicho dentro de la tradición escrita y más tarde en músicas populares de distintos orígenes.

Partamos con un ejemplo. Lejos de particularizar las culturas según sus diferentes geografías y poblaciones, la serie de discos de países latinoamericanos que Monitor lanzó en 1961 sorprende al registrar a una misma artista cantando las músicas representativas de Argentina, Chile y México. El disco *Chile* presenta doce canciones aparentemente tradicionales interpretadas por María Luisa Buchino y sus Llameros, con una carátula del altiplano que sugiere su pertenencia a alguna comunidad andina (ver Imagen 1).

Imagen 1

Carátula del disco *Chile* (Monitor Records, 1961, MFS 342)



Fuente: imagen obtenida del sitio web de Smithsonian Institution (2022).

Paradójicamente, la descripción del disco, firmada por la etnomusicóloga estadounidense Henrietta Yurchenco, sintetiza, en un par de párrafos, múltiples prejuicios y desinformaciones acerca de la música en Chile. No solamente sostiene que el único grupo indígena importante serían los araucanos (mapuche), sino que asegura que aquellos no tendrían ningún impacto en la música nacional, tratándose en cambio de una cultura de notoria ascendencia europea, la que describe con menciones a una variedad de danzas de salón. También reproduce estereotipos étnicos-raciales de otros países sudamericanos. Veamos un extracto:

La música folclórica de Chile se basa principalmente en modelos europeos. La música de los indios araucanos, el único grupo indígena chileno importante, no ha tenido ninguna influencia en el folclor de la nación en su conjunto. La cueca, la danza nacional, por ejemplo, es un baile de cortejo similar a los del sur de España, repleto de castañuelas y gritos de ánimo de los espectadores. Sin embargo, la música folclórica chilena no imita a sus originales europeos. Los campesinos y los gauchos cantan y bailan sin tener en cuenta las reglas y normas que se respetan en Buenos Aires o Santiago. Hay un proverbio mexicano que dice: “Siembra un pimiento español dulce en nuestra tierra, y crecerá uno picante”. Ciertamente, se aplica aquí. Los bailes suaves y elegantes del Viejo Mundo se transformaron en creaciones vigorosas y estimulantes en las montañas y pampas de Sudamérica.¹⁷

No está demás recalcar el evidente tono exotista de Yurchenco, cuando celebra con un dejo de ironía el vigor y lo estimulante de las interpretaciones poco respetuosas de los sudamericanos. Parece celebrar el exceso de esta música chilena que “no imita a sus originales europeos”. De la cantante, cuya voz y ejecución se encuentra en el disco, no pronuncia ninguna palabra, relegándola al estatuto de mera representante de una comunidad cultural, sin subjetividad ni biografía propia.¹⁸ Esta falta de atención al individuo es característica de los discursos orientalistas (y exo-

¹⁷ Original: “The folk music of Chile is based principally on European models. The music of the Araucanian Indians, the only important Chilean indigenous group, has had no influence on the folklore of the nation as a whole. The cueca, the national dance, poor instance, is a courtship dance similar to those of southern Spain, replete with castanets and encouraging cries from the spectators. However, Chilean folk music does not ape its European originals. The peasants and the gauchos sing and dance without regard for the rules and regulations respected in Buenos Aires or Santiago. There is a Mexican proverb which says: ‘Plant a sweet Spanish pepper in [sic] our earth, and a hot one will grow’. Certainly, it applies here. The smooth and elegant dances of the Old World were transformed into vigorous and stimulating creations in the mountains and pampas of South America”.

¹⁸ María Luisa “Luisita” Buchino fue una cantante argentina, nacida en Tucumán (DONOZO, 2006, p. 103). Junto a ella, Los Llameros estaba integrado por su esposo Carlos Cacho Mansilla y Alejandro Mansilla. Como intérpretes de repertorio andino estuvieron presentes en Bolivia en 1954 (RÍOS, 2020, p. 134). Durante la década de 1960 estuvo en Nueva York, donde grabó para Monitor Records los tres discos que se comentan arriba.

tistas por extensión), donde se privilegia la representación de pueblos en términos colectivos y sus generalidades (MABILAT, 2008).

Sin embargo, otro dato complica aún más el alcance de lo que este disco presenta. Otros dos fonogramas del sello, dedicados respectivamente a Argentina y a México, presentan a la misma cantante, el de Argentina con el mismo ensamble, “Sus Llameros” (sin proveer de información acerca de los músicos que lo componen), y el de México con “Las Aguilillas”, interpretando conocidas canciones del repertorio latinoamericano difundido por las industrias del disco, la radio y el cine, sin fijarse específicamente en canciones nacionales mexicanas.

En el librito de Argentina, publicado también el 1961, se repite la participación de Henrietta Yurchenco, quien elabora definiciones de danzas y narraciones históricas con incierta base.¹⁹ Este tratamiento desprolijo no necesariamente revela la falta de experticia de quienes producen el disco, sino que permite interpretar que el público al que se dirige probablemente no exigía fidelidad ni acuciosidad en su consumo cultural de grabaciones de estos pueblos sudamericanos. Además, estos discos, que se concentran en representar a los tres países a través de una selección de canciones, dan cuenta de los procesos de entextualización que median para la configuración de repertorios representativos de las naciones y, simultáneamente, de la región, la que se ve personificada por la voz de Buchino. A la manera de las músicas foráneas de principios de siglo, los repertorios internacionales se filtran bajo un modelo aceptable de interpretación folclórica, encarnada por esta cantante y su trío. La representación de los países se expresa a través de las canciones y no del modo en que son cantadas.

Llama la atención puntualmente la autoría de Henrietta Yurchenco, considerada una de las pioneras de las grabaciones de campo entre indígenas en México (RUIZ, 2009). Amanda Minks (2021) ha discutido la labor de esta etnomusicóloga estadounidense en el desarrollo de la investigación del folclor apoyada por instituciones nacionales mexicanas, destacando su aporte como vínculo con espacios estadounidenses y portadora de tecnologías fonográficas que transformaron la relación con el registro de campo. En cuanto a su trabajo en la producción discográfica comercial, reseñas de otros discos en los que Yurchenco figura valoran su aporte al aprendizaje de estudiantes de música latinoamericana, particularmente a través de la Asch Mankind Series de Folkways Records.

¹⁹ El 1973, se publicó un artículo sobre música folclórica Argentina en la revista *Music Educators Journal*, en el que se menciona la baja calidad de esta grabación por ser mono. También se lamenta la participación única de María Luisa Buchino en la interpretación de todas las danzas, dando a entender que esa diversidad de músicas folclóricas ameritaba la escucha de sus diversos cultores (ROSSI, 1973, p. 53).

Por ejemplo, en 1972 Henrietta Yurchenco produjo un disco de canciones infantiles latinoamericanas para el cual habría realizado las grabaciones *in situ*. Además, proveyó el disco de descripciones de los juegos, transcripciones y traducciones de las letras. Una reseña que opina sobre este trabajo también valora otros discos de la serie, incluyendo uno producido por Yurchenco y su equipo, esta vez de música de los indígenas Tarasco en México y cuyas notas parecen satisfactorias a pesar del tamaño demasiado pequeño de la impresión (PORTER, 1972, p. 406).

La apreciación general de estos discos apunta a que “la Asch Mankind Series continúa con su valiosa contribución a la grabación de culturas primitivas y altas culturas antiguas”²⁰ (PORTER, 1972, p. 405), destacando que esas grabaciones elevan el nivel de la crítica a otro plano, ya que solían contar con alguna persona especialista en la cultura, ya fuera etnomusicóloga o antropóloga. El mismo autor reseñó grabaciones posteriores donde participó Yurchenco, como un disco que difunde la forma poético-musical de la décima en América Latina, observando: “Las notas de acompañamiento contienen una buena cantidad de información, los textos están completamente reproducidos con una traducción e incluso hay alguna notación de ritmos”²¹ (PORTER, 1974, p. 390).

Tomando en cuenta el ejemplo de estas reseñas, difundidas en revistas académicas que podían gozar de legitimidad en la difusión del conocimiento, cabe preguntarse por el impacto de la circulación de ideas equívocas acerca de músicas sudamericanas y chilenas, por parte de una especialista en música del norte del continente. En ese sentido, más allá de poner en relieve el caso particular, es importante revisar la participación de etnomusicólogos en la producción discográfica de alcance internacional, especialmente cuando se presentan retratos de culturas lejanas, cuyos cultores solían no tener acceso a las producciones.

Músicas militantes, del folclor a la propaganda

Más allá de estos primeros discos interpretados por María Luisa Buchino, Monitor Records desarrolló un interés por la música latinoamericana a través de proyectos de música popular, como la difusión en la década del setenta de música grabada previamente por el grupo ecuatoriano Jatari!!. Éste se promovía como un conjunto que interpretaba música de distintos países del continente (incluyendo Chile), va-

²⁰ Original: “The Asch Mankind Series continues its worthy contribution to the recording of primitive and old high cultures”.

²¹ Original: “The accompanying notes contain a fair amount of information, texts are fully reproduced with a translation, and there is even some notation of rhythms”.

liéndose de la estética pan-andina desarrollada en Francia desde mediados de siglo (RÍOS, 2008) e impulsada también por Violeta Parra y sus hijos (RODRÍGUEZ, 2018).

El sello también acogió nuevos proyectos surgidos en el contexto de la migración política. Así, destaca la inclusión en su catálogo de los dos discos del Grupo Raíz, formado por chilenos exiliados en California, que participaban del centro cultural La Peña, un centro fundado en San Francisco por estadounidenses e inmigrantes latinos, en solidaridad con Chile después del golpe de estado (PAGE, 2019).

El primer disco del Grupo Raíz, titulado *Amaneceres* (1981), introduce la estética latinoamericanista a través de una portada con un colorido mural en que confluyen músicos y trabajadores desde un imaginario andino, posando justo en frente con sus instrumentos, varones vestidos de ponchos con variados patrones (mapuche, andinos) y mujeres con vestidos bordados con patrones indígenas mesoamericanos (ver Imagen 2). El repertorio se compone de canciones mayoritariamente chilenas, aunque incluye piezas de Cuba, Venezuela y Uruguay, correspondientes al cancionero de la Nueva Canción Latinoamericana. A la usanza de la producción discográfica observada en distintas localidades del exilio donde los conjuntos musicales se insertan en redes comunitarias, este disco incluye una declaración de principios del Grupo Raíz, en que se lee: “Grupo Raíz tiene dos objetivos: dar a conocer la música y la cultura latinoamericana, y apoyar a través de su música el movimiento de resistencia en Chile así como otros movimientos de liberación en diferentes países latinoamericanos y alrededor del mundo” (GRUPO RAÍZ, 1981).

Imagen 2

Portada del disco *Amaneceres* (Monitor Records, 1981, MFS812)



Fuente: imagen obtenida del sitio web de Smithsonian Institution (2022).

El sobre que contiene el disco incluye una identificación detallada de los instrumentos musicales utilizados, una práctica que coincide con lo observado en otros grupos de exilio radicados en Europa (CAMPOS; JORDÁN; RODRÍGUEZ, 2022). No se mencionan los nombres de las seis personas que ejecutan, aunque sí se entregan los créditos del fotógrafo (Héctor González) y el ingeniero de sonido (Michael Cogan).

Las breves notas que acompañan los títulos de las canciones se concentran en describir las temáticas de las canciones, su origen geográfico-cultural, dando también espacio a presentar y justificar las decisiones creativas tomadas por el grupo. En “Tema de la quebrada de San Lorenzo (*Theme from Valley of San Lorenzo*)”.²² Se comenta que esta pieza instrumental de zampoñas fue oída originalmente por miembros del grupo en una fiesta en San Lorenzo de Pica, y que los músicos “agregan una nueva dimensión en su interpretación con la adición de instrumentos de cuerda”,²³ develando tanto el origen de la escucha como su propuesta artística expresada en el arreglo. Asimismo, se sostiene que su composición del huayno “Amaneceres (*The Daybreak*)”,²⁴ “refleja la esperanza de algo nuevo... necesariamente diferente y mejor que la opresión e injusticia bajo la cual gran parte del mundo vive hoy”.²⁵

El segundo disco de Grupo Raíz mantiene un formato similar en la diagramación, cambiando los colores y presentando esta vez un retrato de las y los músicos con un fondo urbano y llevando vestimentas casuales (ver Imagen 3). Nuevamente se emplea la contratapa para enumerar los múltiples instrumentos utilizados, incluyendo, esta vez sí, los nombres de quienes integran el conjunto: Rafael Manríquez, Enrique Cruz, Fernando Feña, Héctor Salgado, Lichi Fuentes, Ellen Moore.

²² Audición 6. “Tema de la Quebrada de San Lorenzo (*Theme from Valley of San Lorenzo*)”. Lado B. Pista 3. *Grupo Raíz: Amaneceres*. Monitor Records, MON00812, 1981. Disponible en: <https://folkways.si.edu/grupo-raiz/tema-de-la-quebrada-de-san-lorenzo-theme-from-valley-of-san-lorenzo/latin-world/music/track/smithsonian>.

²³ Original: “The Group adds a new dimension in its interpretation with the addition of string instruments”.

²⁴ Audición 7. “Amaneceres (*The Daybreak*)”. Lado B, Pista 5. *Grupo Raíz: Amaneceres*. Monitor Records, MON00812, 1981. Disponible en: <https://folkways.si.edu/grupo-raiz/amaneceres-the-daybreak/latin-world/music/track/smithsonian>.

²⁵ “*Amaneceres* reflects the hope of something new... necessarily different and better than the oppression and injustice under which a great part of the world now lives”.

Imagen 3

Portada del disco *Por América del Centro* (Monitor Records, 1984, MFS 818)



Fuente: imagen obtenida del sitio web de Smithsonian Institution (2022).

El breve texto firmado por el grupo porta un mensaje de esperanza y agradecimiento a quienes habrían cantado con ellos “el himno de las manos tomadas y de los abrazos, el himno de la pujanza en el trabajo diario en esta gran oficina de la solidaridad”; y, en particular, a Pete Seeger y Holly Near. Ambas producciones discográficas colocan a las y los artistas como dueños de su grabación, posicionando sus discursos para que alcancen directamente al público. Como en los otros discos de Monitor, las letras de las canciones se imprimen en formato bilingüe (español/inglés), lo mismo que los mensajes principales. El resto de la información, como las descripciones de cada canción, se presentan exclusivamente en inglés y, en cuanto a su contenido, se concentran en las historias y paisajes descritos, así como en información acerca de las composiciones.

Apuntando probablemente a un público semejante, dentro del catálogo de Monitor se imprimieron también discos provenientes del catálogo de DICAP, acrónimo para “Discoteca del cantar popular”, que había sido un sello discográfico establecido en Chile desde 1968, y cuyo catálogo se orientaba a las músicas comprometidas con las transformaciones políticas impulsadas por fuerzas progresistas y revolucionarias (SCHMIEDECKE, 2014).

Los discos más difundidos por DICAP fueron aquellos correspondientes a la Nueva Canción Chilena; luego del golpe de Estado de 1973, DICAP se disolvió en el territorio nacional para reorganizarse en el exilio. Específicamente, reimprimió algunas placas sacadas clandestinamente de Chile y también editó nuevas produccio-

nes en países como Francia e Italia, aliándose en dichos territorios con sellos locales como Pathé Marconi e I Dischi dello Zodiaco. En España se difundieron a través de Movieplay y en Alemania gracias a Pläne. Esta multiplicación de sellos aliados a DICAP fue crucial para difundir la música chilena internacionalmente, propósito aún más importante en el contexto de campañas de solidaridad con el pueblo de Chile en su resistencia contra la dictadura. La producción fonográfica interconectada entre diferentes localidades fue un fenómeno relevante para el desarrollo de la vida cultural de las personas desterradas y para el desenvolvimiento artístico de músicos y músicas en el exilio (CAMPOS; JORDÁN; RODRÍGUEZ, 2022).

En Estados Unidos, fue precisamente la empresa Monitor Records la que hizo eco de la abundante producción de los grupos de Nueva Canción que vivían fuera de Chile. Entre las grabaciones de DICAP que Monitor imprimió, podemos contar seis discos de Inti-Illimani, uno de Quilapayún, cuatro de Víctor Jara, incluyendo la producción de vinilos y casetes. Además, difundió en Norteamérica dos grabaciones del grupo Illapu, radicado en Francia.

Este catálogo de “Music of the World” de Monitor Records, a diferencia del énfasis etnográfico y “tradicionalista” que se exhibe en Folkways, promueve una mirada multicultural que celebra la estetización de las propuestas musicales y las presenta como señales de entendimiento intercultural y gatillantes de solidaridad. En palabras de Timothy Taylor, el multiculturalismo de la mano con la globalización se presenta como nuevas versiones de antiguos conceptos de la diferencia, pero con un mayor énfasis en la mercancía y el consumo musical (2007, p. 123).

A pesar de la apariencia participativa de la apertura hacia nuevas y diversas expresiones en la escena, el multiculturalismo no pone en cuestión la jerarquía cultural. Es por ello que recientes voces han apuntado que, sin una crítica racial de por medio, el multiculturalismo tiende a reafirmar la supremacía occidental (BERY, 2014). Lo crucial en el caso de la Nueva Canción Chilena y las estrategias de comercialización internacional es que se apoyan en redes de solidaridad política (CAMPOS; JORDÁN; RODRÍGUEZ, 2022), pero al mismo tiempo apuntan al gusto de audiencias interesadas en las culturas exóticas, aun aceptando su modernidad.

Un ejemplo de Inti-Illimani ilustra esta idea. En las contratapas de los discos *Inti-Illimani 3* (1975) e *Inti-Illimani 4 – La Alborada Vendrá* (1978), se comenta el segundo tour norteamericano del grupo y particularmente su actuación en el Avery Fischer Hall en Nueva York en marzo de 1976, cuando el crítico John S. Wilson redactó para el *New York Times* una nota en que describe positivamente la performance. Lo hizo en términos del carisma melódico-rítmico de las flautas, el rasgueo de las guitarras y mandolinas (se refiere probablemente a charangos y tiples), la profundidad y firmeza del bombo argentino y la mezcla de seis voces en hermosas líneas melódicas. Una transcripción textual de la crítica del periódico se utilizó en la contratapa:

“Estos cantos y toques hermosos además de un discurso de libertad y justicia para todos es de lo que se trata la performance de Inti-Illimani”, se sostiene en el disco. Además, las notas de la carátula de *Inti-Illimani 4 – La Alborada Vendrá* proponen que el éxito de sus *tours* de 1974 y 1976 explicaría que las entradas ya estuvieran agotadas para sus presentaciones en Los Ángeles, San Francisco, Philadelphia, Washington, D. C. Boston y New York.

Imagen 4

Contratapa de *Inti-Illimani 4* (Monitor Records, MFS794, 1981)

Spanish & English Texts Enclosed

STEREO: MFS 794

Inti-Illimani 4

ALBORADO VENDRA—A New Day Will Dawn

Side One

1. CHILE RESISTENCIA (2:17)
Chile Resistance (Sergio Ortega)
2. LUCHIN (3:00)
(Victor Jara)
3. CREEMOS EL HOMBRE NUEVO (2:35)
Let Us Create the New Man (Giorgio Gualini-Patzi Albert)
4. NACISTE DE LOS LENADORES (5:20)
You Were of Woodcutters Born (Sergio Ortega-Pablo Neruda)
5. TODAS LAS LLUVIAS (2:49)
All the Rains (José Seves—Desiderio Arenas)

Side One, Bands 2, 5; Side Two, Bands 1, 2, 4;
 Arrangements by Inti-Illimani
 Side One, Bands 1, 3, 4; Side Two, Bands 3, 5;
 Arrangements by Sergio Ortega

Side Two

1. AMERICA NOVIA MIA (3:25)
America My Beloved (Pascual Marín)
2. A LUIS EMILIO RECARBARREN (2:32)
To Luis Emilio Recabarren (Victor Jara)
3. NO NOS SOMETERAN (2:28)
They Will Not Force Us to Surrender (Sergio Ortega-Inti-Illimani)
4. JUANITO LAGUNA REMONTA UN BARRILETE (4:55)
Juanito Laguna Flies a Kite (H. Lima Quintana-Cosentino)
5. ALBORADO VENDRA (2:43)
A New Day Will Dawn (Sergio Ortega-C. Sturra-Inti-Illimani)

Licensed by DICAP

INTI-ILLIMANI was founded in 1967 when the New Chilean Song movement was beginning to take shape. Its members were all university students in Santiago de Chile at the time. The group specialized in playing many indigenous instruments especially those of the high plains of the Andes. They were on tour in Europe when the military coup took place in Chile in September, 1973. Since that time they have been living in Rome where they carry on their research and artistic work. They are considered the most popular singing group in Italy.

In March, 1976, while on their second American tour, Inti-Illimani performed at Avery Fisher Hall in New York and as John S. Wilson wrote in the New York Times "... the melodic and rhythmic charm of the music—flutes soaring over the strong, rhythmic strum of guitars and mandolins, the deep, stately sound of the Argentine bombo drum and six voices—blended in rich, beautifully shaded melodic lines ... This beautiful singing and playing plus a political statement for freedom and justice for all ... is what Inti-Illimani's performances are all about.

The successes of their tours in 1974 and 1976 resulted in a third tour of the United States in April, 1978, during which they performed to sold out halls in Los Angeles, San Francisco, Philadelphia, Washington, D.C., Boston and New York.

The Music of Inti-Illimani & Victor Jara on Monitor Records

VIVA CHILE!
 Fiestas de San Benito; Longrita; Canción del Peder Populart; Alturas; La Segunda Independencia; Cuesca de la C.U.T.; Tarari; Vencenemos; Ramele; "Rin" del Angolito; Búbalas; Emvón Bolívar. (INTI-ILLIMANI I)
MFS 795
 Also on cassette: 51785

Inti-Illimani 2
 Chile: Vientos del Pueblo; Cal Cal Vilo; Canto a Los Cordos; Arriba Quemando El Sol; La Patria Prisionera; El Arado; Guncion a Victor; Ciudad Ho Chi Minh.
MFS 781
 Also on cassette: 51781

INTI-ILLIMANI 3: Canto de Pueblos Andinos; Huajra; Dolencias; Lamento del Indio; Tinku; Amores Hailarau; Papel del Plata; La Mariposa; Flor de Rincón; Mis Llamitas; Sicurdades; Fama de la Quilinde de Humahuaca; Taíta Salasaca.
MFS 787

VICTOR JARA (Volume 1): Vientos del Pueblo; Aquí Me Quedo; A Desahoraron; Doctra Negro; Juan Sin Tierra; Cuando Voy Al Trabajo; Te Recuerdo Amanda; Lamento Boliviano; La Pegaría a un Labrador; El Pimiento; El Arado; A la Malina No Voy Mas.
MFS 778
 Also on cassette: 51778

VICTOR JARA (Volume 2): El Derecho de Vivir en Paz; A Cochabamba Me Voy; Luis Recabarren; Camilo Torres; Ni Chicha Ni Limón; Preguntas Por Puerto Montt; A Cuba; Abre Tu Ventana; La Paralisa; El Nido Yunque; Vamos Por Ancho Camino; El Martillo.
MFS 788

For complete catalog write to: MONITOR RECORDS, 156 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10010

Printed in U.S.A.

Fuente: fotografías tomadas por la autora en la Fonoteca del Instituto Iberoamericano de Berlín (2020).

Interesa reconocer el lenguaje promocional en el que se combinan la eficacia estética (ya no asociada con cualquier autenticidad cultural) con una llegada al gran público. Asimismo, los distintos fonogramas de los chilenos se promocionan dentro del librito de cada disco, como parte de una escena cultural internacional a la que acceden los potenciales compradores de Monitor Records, tal vez como una credencial de rectitud política. En la última página incluye anuncios y fotos de otros discos de la serie. En algunos de los ejemplares, se introduce además del consabido papel con letras en español e inglés, un aviso promocional llamado “Memo from Monitor” que publicita como un conjunto las distintas grabaciones chilenas y latinoamericanas que están en su catálogo, bajo el título “New Latin-American Series”.

Como se puede ver en la Imagen 5, este *Memo* promociona un disco del uruguayo Daniel Viglietti, uno del chileno Víctor Jara, uno del conjunto Quilapayún y tres de Inti-Illimani. Además, anuncian que “todos los discos tienen textos en inglés y español”, salvo uno.

Imagen 5
 Memo from Monitor (Monitor Records, MFS794, 1981)



Fuente: fotografías tomadas por la autora en la Fonoteca del Instituto Iberoamericano de Berlín (2020).

El último sello cuya producción me interesa comentar es Paredon Records, cuyo primer disco compilatorio se estrenó el 1970. Este sello se instaló desde Oakland, California, como un referente de músicas asociadas a los movimientos revolucionarios del tercer mundo. Fue cofundado por Barbara Dane (activista y jazzista) y su pareja Irwin Silber (periodista y cofundador de la revista de música *folk Sing Out!*), luego de su participación en el encuentro de Canción Protesta de la Habana en 1967. Su fin declarado era hacer llegar a las audiencias estadounidenses sonidos de las luchas contemporáneas relevantes. Según ha discutido Ashley Black, Barbara Dane cumplió una importante labor militante desarrollando “lazos de solidaridad personales”.²⁶ Ella, tanto como otras personas estadounidenses que se oponían a la política oficial de su país, se interesó por músicas *folk*, basadas en tradiciones populares, cuyas letras referían a la gente común y, a menudo, hablaban contra el capitalismo.

Para ese grupo social, “la música folclórica expresaba un sentimiento inherente de nostalgia por un pasado idealizado y proporcionaba así una salida a los paralizados por las injusticias del presente”²⁷ (BLACK, 2018, p. 119). La autora sostiene que las redes de solidaridad operaron en niveles sutiles, como el cultivo de la empatía y la amistad, además de implicarse en acciones transformadoras, niveles en los que la música *folk* ayudó compartiendo una sensibilidad común para escuchar al “otro”. Reconociendo una barrera lingüística en las relaciones entre Norteamérica y Sudamérica, se desplaza la atención de las letras hacia la calidad sonora, donde se valora la presencia de instrumentos tradicionales y la utilización de melodías sencillas (BLACK, 2018, p. 120). Pero aún más importante fue el acto mismo de hacer y compartir música, según la misma autora.

El catálogo de Paredon Records comprende 50 producciones, con músicas de América Latina, Grecia, Vietnam y Palestina, entre otros, además de una diversidad de discos estadounidenses identificados con minorías étnicas. El catálogo incluye prominentes voces femeninas, entre las que se encuentra la argentina Suni Paz. Si bien la diversidad de sujetos representados ofrece una mirada acerca del “mundo” y sus luchas, parte importante del proyecto apuntaba a desafiar las nociones acerca de la cultura estadounidense, contestando a su aparente conformidad social. En este sentido, dista notablemente de la agenda ideológica que sustentaba la producción de discos de músicas étnicas cincuenta años antes.

En el disco inaugural del sello, se reúnen discursos y canciones del mencionado encuentro de canción protesta de La Habana en 1967. Entre las pistas, se encuentran

²⁶ Original: “personal bonds of solidarity”.

²⁷ Original: “folk music expressed an inherent sense of nostalgia for an idealized past and thus provided an outlet for those paralyzed by the injustices of the present”.

tres pertenecientes a la Nueva Canción Chilena: “Coplas del Pajarito (*The Little Bird's Complaint*)”,²⁸ por Rolando Alarcón, “Me gustan los estudiantes (*I Love the Students*)”²⁹ por Ángel Parra, y “Porque los pobres no tienen (*Because the Poor Have Nothing*)”,³⁰ por Isabel Parra. Esta selección llama la atención por ajustarse a un formato de cantor/a con acompañamiento de instrumento de cuerda punteada y rasgueada, con un arreglo sencillo que pone énfasis en la declamación de un texto, ya sea con contenido militante o descriptivo de la cultura campesina. Los tres casos se adecuan a la figura del *singer-songwriter* que calza con el concepto de canción protesta y que vuelve a poner sobre la palestra la cercanía afectiva que artistas y audiencias perciben entre esta figura y la del trovador. Este énfasis es valioso para examinar cómo dialogan (o no) estas grabaciones con otras que se están produciendo en las mismas décadas en un sello como Folkways, donde, como ya vimos, se incluyen grabaciones “étnicas” chilenas en una serie separada.

Paredon también incluyó en su catálogo la emblemática *Cantata Popular Santa María de Iquique* en 1974, presentando a Quilapayún como un grupo de exilio que tocaba con instrumentos prohibidos por la dictadura. Esta edición corresponde a una reimpresión del original grabado por Jota-Jota en 1970, antes de que la dictadura comenzara y los instrumentos andinos adquirieran una connotación de oposición al régimen. De esta manera, el discurso incluido en la producción de Paredon adosa a la grabación previa un sentido contingente que corresponde a la época de la dictadura y no a su origen. En 1975, Paredon imprime un disco vinculado con el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y la lucha contra el régimen, donde figuran los nombres del grupo Karaxú y los cantautores Patricio Manns y Ángel Parra. Su contenido, sin embargo, corresponde a una reimpresión del disco de Karaxú editado el año anterior en Francia por el sello Expression Spontanée, el que incluye composiciones de Manns, pero no la canción de Parra que aparece apenas transcrita en el librito. Esta discrepancia en la información puede explicarse como un gancho

²⁸ Audición 8. “Coplas del pajarito (*The Little Bird's Complaint*)”. Intérprete Rolando Alarcón. Lado A, Pista 8. *Canción protesta: Protest Song of Latin America*. Paredon Records, PAR 1001, 1967. Disponible en: <https://folkways.si.edu/rolando-alarcon/coplas-del-pajarito-the-little-birds-complaint/latin-struggle-protest-world/music/track/smithsonian>.

²⁹ Audición 9. “Me gustan los estudiantes (*I Love the Students*)”. Intérprete Ángel Parra. Lado A, Pista 9. *Canción protesta: Protest Song of Latin America*. Paredon Records, PAR 1001, 1967. Disponible en: <https://folkways.si.edu/angel-parra/me-gustan-los-estudiantes-i-love-the-students/latin-struggle-protest-world/music/track/smithsonian>.

³⁰ Audición 10. “Porque los pobres no tienen (*Because the Poor Have Nothing*)”. Intérprete Isabel Parra. Lado A, Pista 10. *Canción protesta: Protest Song of Latin America*. Paredon Records, PAR 1001, 1967. Disponible en: <https://folkways.si.edu/isabel-parra/porque-los-pobres-no-tienen-because-the-poor-have-nothing/latin-struggle-protest-world/music/track/smithsonian>.

comercial, ya que ambos cantautores gozaban de mayor popularidad internacional que el grupo.

Ambas producciones contienen librillos escritos en inglés, con descripciones de la situación política en Chile, incluyendo direcciones y referencias de dónde conseguir más información al respecto.

En el caso de Quilapayún, el texto general que acompaña la grabación está escrito en inglés, a lo que se suman traducciones de las letras de las canciones que acompañan sus originales en español. Las traducciones estuvieron a cargo de Laura Engler Pérez. En los librillos de estos discos se privilegia la historia contada dentro de las canciones y el contexto político en el cual las producciones circulan, evadiendo completamente la tarea de dar cuenta de las y los artistas y de comentar sus creaciones. Esta invisibilidad, y aparente sordera, parece justificarse por la “urgencia” de las causas a las que se pretende apoyar. El disco de la *Cantata* señala explícitamente que los *royalties* recolectados pertenecen a Quilapayún, mientras que en el caso del disco del MIR se omite información acerca de la recolección de dinero. Considerando que se trataba de un disco asociado a un partido político revolucionario, es razonable pensar, aunque ningún documento lo compruebe, que las ventas contribuyeran a la organización de la resistencia armada, como ocurrió con la venta de la misma grabación (aunque bajo títulos diferentes) distribuida en Francia y Canadá (JORDÁN, 2011).

A diferencia de los discursos observados en la producción de Monitor, que también estaba reimprimiendo discos de la Nueva Canción Chilena en el exilio y apuntando a públicos sensibilizados con la “causa chilena”, los discos de Paredon no se interesaron en absoluto en recalcar la diversidad instrumental ni en comentar los arreglos y decisiones artísticas. Sí coincidían ambos sellos en su estrategia traductiva, que implicaba la incorporación de letras en inglés para acompañar la escucha de quienes no hablaban español, pero se interesaban en entender el corazón de sus historias, demandas y luchas.

Vale la pena ubicar las ediciones de este conjunto de grabaciones de música chilena desde Estados Unidos en el marco de dos campos distintivos. Por un lado, resulta interesante observar el paralelismo entre la difusión de música chilena “comprometida” en escenas internacionales y lo que se estaba elaborando fonográficamente en Chile durante las mismas décadas. Si bien una mirada profunda excede los propósitos de este artículo, es sugerente tomar en cuenta que, por ejemplo, algunos músicos de la Nueva Canción Chilena se encontraban explorando los recursos de la grabación en estudio, las posibilidades creativas del *sample* y del montaje ya a inicios de la década de 1970 (OSORIO; FIGUEROA, 2018). Así, la producción de discos se distanciaba de la búsqueda de una autenticidad “folclórica”, para instalarse de lleno en el lenguaje de las músicas populares y académicas que experimentaban en

busca de nuevas formas de expresión. En el exilio europeo, algunas de las prácticas de grabación en estudio también han mostrado interés en la exploración de las tecnologías sonoras (CAMPOS; JORDÁN; RODRÍGUEZ, 2022), incluyendo grabaciones de músicos como Inti-Illimani, que serían luego reimprimidas en Norteamérica. No obstante, la visibilización de esta dimensión modernizante no parece haber sido prioritaria para la publicidad y circulación transnacional de estas incipientes durante los 1980 cuando ya se promocionaban comercialmente las músicas del mundo.

Amerita detenernos a considerar el parentesco entre las músicas del exilio chileno y la categoría de *world music*. En un reciente artículo, el sociólogo Simón Palominos (2022) ha propuesto hacer notar sucesivos puntos de contacto entre la internacionalización de la música popular chilena y el desarrollo de la categoría *world music*, que en su conceptualización antecede a la mera etiqueta comercial de las décadas de 1980 y 1990. Según Palominos, el término *world music* fue utilizado en la etnomusicología desde temprano en el siglo XX, pero había sido reformulado para el uso académico –etnomusicológico y pedagógico– en la década de 1960, apuntando a “una visión holística de la diversidad de prácticas musicales del planeta” (PALOMINOS, 2022, p. 46). Este es, justamente, el sentido que parece desprenderse del slogan de Monitor “Music of the World” y ofrece para este estudio una primera conexión.

Si bien considero que esta visión laxa del término *world music* por parte de Palominos debilita su especificidad teórica –habitualmente caracterizada por la hibridación y comercialización de músicas locales en clave cosmopolita–, sí ofrece una apertura útil para examinar la grabación y difusión de “músicas locales” para ser comercializadas a través del globo durante la segunda mitad del siglo XX desde prácticas transnacionales. De hecho, en su estudio sobre la emergencia de la categoría de música andina en Francia, que precede y que informa contundentemente el desarrollo de la Nueva Canción, Fernando Ríos (2008) señaló hace ya quince años la pertinencia de examinar el paralelismo entre el despliegue de estas músicas latinoamericanas en Europa y la comercialización de músicas africanas bajo el concepto de *world beat*, observando que ambas categorías tenían en común cierta politización de las identidades étnicas que representaban y la búsqueda de una propuesta moderna y cosmopolita.

De hecho, es necesario observar que la circulación internacional de músicas chilenas politizadas (la Nueva Canción y otras músicas de exilio) durante la dictadura alcanza a coincidir temporalmente con la emergencia más nítida de la categoría comercial de *world music*, que suele fecharse desde 1980 en adelante. Esta categoría ha sido descrita como una etiqueta comercial desplegada en un contexto caracterizado por la fragmentación del bloque soviético, el resurgimiento de varios grupos étnicos, la consolidación del sistema de medios de comunicación global y los crecientes problemas de la multiculturalidad y la polietnicidad (GUILBAULT,

1993). No obstante, como indica Fernando Ríos (2008), muchos músicos latinoamericanos ya estaban produciendo desde la metrópolis occidental en la década de 1950 músicas aparentemente folclóricas pero construidas desde una conciencia moderna-cosmopolita, contando entre sus objetivos alcanzar audiencias ajenas a sus culturas nacionales.

En los casos revisados en este artículo, es prominente la diferencia promocional entre los discos de Monitor y los de Paredon, a pesar de que los repertorios y artistas que difundían coincidieran notablemente. Por un lado, Monitor utiliza un lenguaje celebratorio que destaca la calidad de las nuevas creaciones, alejándose de los modelos tradicionalistas que buscaban la autenticidad en las grabaciones étnicas y en la difusión del folclor más convencional. Palominos (2022) también ha propuesto que grupos como Inti-Illimani se acercaban al *ethos* de la *world music* al integrar aspectos musicales de las músicas italianas en sus nuevas composiciones, adoptando un aire híbrido e intentando insertarse en un contexto multicultural. Por otro lado, Paredon apuntaba a una audiencia politizada, orientada a la solidaridad internacional, omitiendo cualquier retórica estetizante en sus producciones. En ese sentido, la etiqueta de *world music* se ubicaba más lejos de estos discos, no tanto por sus diferencias sonoras, sino por las estrategias y públicos a los que probablemente estaban dirigidos y por donde eventualmente circularon.

Representaciones etnomusicológicas en las grabaciones

La estrecha relación entre el desarrollo de la grabación sonora y la etnomusicología ha sido profusamente comentada y documentada. Como mostró hace décadas Kay Kaufman Shelemay (1991), dicha relación no se acota al uso de la tecnología en el trabajo de campo, sino que involucra una conexión con la industria fonográfica a lo largo del siglo XX. Así, revisa cómo los diferentes formatos de grabación son usados en la etnografía: cilindros, discos de 78 rpm, discos de vinilo de larga duración (LP), casetes. Según la autora, las transformaciones en la industria afectan la labor etnomusicológica en cuanto a las prácticas y usos que se dan a la grabación. Shelemay entrega dos ejemplos muy sugerentes para nuestro caso de estudio.

Por una parte, explica cómo la crisis económica de 1929 motivó un virtual abandono de las músicas “étnicas” de los catálogos de las grandes compañías, ya que se concentraron fundamentalmente en el cultivo de audiencias masivas. Paralelamente, la autora remarca un interés cada vez más nítido por parte de las instituciones etnomusicológicas en la preservación de las prácticas musicales que estaban siendo grabadas, instalándose la idea de que debía evitarse la interrupción de sus tradiciones que podían ocasionar las grabadoras. Por otra parte, la masificación del LP en la década de 1950, que permitía la grabación de segmentos más largos de mú-

sica, incitó a los investigadores que hacían trabajo de campo a adaptar sus experiencias para acomodarse al formato, emergiendo rápidamente “un nuevo tipo de grabaciones étnicas académicas que apuntan a un mercado más allá de la comunidad étnica”³¹ (SHELEMAY, 1991, p. 283).

Aunque no he indagado en detalle en la recepción específica de las grabaciones que abordan músicas chilenas, sospecho que parte de las colecciones que hoy alberga la Smithsonian Institution tuvieron potencial importancia para la investigación etnomusicológica. En particular, el catálogo de Folkways Records ha sido identificado como una fuente relevante para los análisis de Alan Lomax, pues a mediados del siglo XX era escaso el material fonográfico comercial que abarcara diversas y extensas zonas del “mundo”. Recordemos que el emblemático proyecto del *Cantometrics* emerge, hasta cierto punto, como una respuesta ideológica en la interacción de Lomax con el mundo de la tecnología de la grabación (SHELEMAY, 1991, p. 284). En este caso, sabemos que Lomax se puso de acuerdo con Moses Asch para explorar el archivo inédito de Folkways en Nueva York (WOOD 2018, p. 405).

No solamente exploró el catálogo en busca de “voces tribales” afroamericanas, sino que también notó y realizó breves observaciones acerca de las grabaciones de México y Venezuela, por ejemplo. Acerca del registro venezolano, llevado a cabo por el folclorista Juan Liscano y supervisado por Charles Seeger, Lomax valora su registro *in situ*. Pero, sobre todo, dice Lomax:

[E]stas grabaciones ofrecen la evidencia más convincente de que son el intercambio cultural y la competencia, no el aislamiento y la pureza, los que son esenciales para la vitalidad de la música folk y primitiva. Esta es la razón por la que este hemisferio ha producido tantas formas musicales nuevas y vitales en los siglos recientes. Aquí tantos pueblos se encontraron, e intercambiaron canciones en una atmósfera de paz y relativa democracia³² (LOMAX, 2003, p. 114).

Asimismo, el propio Lomax, junto a su colaborador, el etnomusicólogo Victor Grauer, prepararon una colección de grabaciones que serían publicadas por Folkways Records a mediados de los 1960, pero al parecer el proyecto no prosperó porque la introducción escrita no llegó a terminarse (AVERILL, 2003, p. 236). Con estos antecedentes, es preciso interrogar ¿cómo los registros sonoros conservados y difundidos por Folkways y sus sucesores han servido o pueden servir para la investi-

³¹ Original: “a new genre of scholarly ethnic recordings intended for a market beyond the ethnic community”.

³² Original: “[T]hese records offer the most convincing evidence that it is cultural exchange and competition, not isolation and purity, which are essential to the vitality of folk and primitive music. This is precisely the reason that this hemisphere has produced so many new and vital musical forms in recent centuries. Here the many peoples met, and swapped songs in an atmosphere of peace and relative democracy”.

gación etnomusicológica de espacios alejados? ¿Qué tipo de estrategias de diferenciación –por géneros, sujetos, temáticas– operan para la circulación y la comprensión de las prácticas musicales que presentan?

En cuanto a la participación de investigadores en la producción de discos, es importante notar que la elaboración de discursos representacionales por parte de las y los etnomusicólogos ha sido una dimensión constitutiva de la disciplina. Como puntualizó hace décadas Philip Bohlman (1991), es precisamente el ejercicio de la *crítica cultural* el que se materializa en la escritura etnomusicológica. Con el objetivo de acercar la música de otras culturas a la propia, se emplean múltiples modos retóricos, reflejando en última instancia “las maneras cambiantes a través de las cuales la música del otro es tratada y apropiada”³³ (BOLHMAN, 1991, p. 143). En ese sentido, la elaboración de discursos explicativos para hacer llegar y sensibilizar a las audiencias ha sido parte del trabajo etnomusicológico y, en particular, de aquellos que colaboraron en la producción de grabaciones “étnicas” para el mercado fonográfico.

En el caso de Monitor, he reparado en la participación de Henrietta Yurchenco, quien promueve una visión estereotipada de la música sudamericana, mediante su presentación de los discos interpretados por María Luisa Buchino. La relación de este discurso en específico y las prácticas investigativas indigenistas que Yurchenco llevó a cabo relativas a otras regiones de América Latina (MINKS, 2021) requiere una revisión más profunda que pueda ayudar a reconocer el impacto de redes etnomusicológicas en sellos como Monitor. Por su parte, el sello Paredon corresponde a una iniciativa puntual motivada por el activismo político, en el que la elaboración de discursos escritos se subsume a la propaganda, encontrando allí un espesor menor acerca de las especificidades sonoro-performativas.

³³ Original: “the changing ways in which the music of the Other is engaged and appropriated”.

Palabras de cierre

En este artículo he indagado las estrategias que se utilizan para incluir músicas chilenas “folclóricas” en producciones destinadas a un público internacional, preferentemente norteamericano, entre las décadas de 1950 y 1980. El artículo abre apenas una reflexión acerca de la circulación de *otras* voces del mundo (PEREIRA, 2012) antes de la instalación de una *escucha distribuida* asociada con la *world music* (KASSABIAN, 2008). Como se vio, no solamente se identifican rastros del exotismo atribuido a los registros fonográficos de la musicología comparada, sino que también se encuentran rasgos propios del intercambio comercial y de la explotación de circuitos internacionales, de mayor o menor envergadura.

La visibilización de estas producciones y su examinación como conjunto a partir de la revisión transversal de los catálogos de sellos, permite complejizar la historia de la internacionalización de las músicas folclóricas chilenas, que se ha concentrado en la circulación europea y las relaciones transatlánticas. Así, al mismo tiempo que se llevaba a cabo el primer viaje de Violeta Parra a Europa, cuya grabación para el sello francés Le Chant du Monde en 1956 es considerada por Simón Palominos (2022) como un hito fundacional del contacto entre las músicas folclóricas chilenas y la *world music* (en el sentido laxo que él le otorga), se estaba grabando en Estados Unidos la que parece también un registro inaugural de música chilena para un sello discográfico de vocación educativa y que buscaba el entendimiento de los pueblos del mundo mediante la canción.

Pero, como arroja esta mirada oblicua a la discografía chilena en Folkways, Monitor y Paredon, la producción fonográfica de estas músicas de los pueblos del mundo obedecía a lógicas heterogéneas, combinando propósitos didácticos, investigativos, militantes y, por cierto, comerciales. Por lo tanto, pensar en las imágenes sonoras que ellos produjeron y echaron a correr implica interrogar los marcos conceptuales en que se fundan, así como explorar las tensiones que inevitablemente se generan en el encuentro entre culturas, instituciones y pueblos.

Discografía

- ALARCÓN, Rolando. *Traditional Chilean songs*. New York: Folkways Records, 1960. FW 8748.
- BROWN, Babs; MARTI, Samuel. *Traditional music of Peru*. New York: Folkways Records, 1965. FE 4456.
- CANCIÓN PROTESTA: Protest song of Latin America. New York: Paredon Records, 1967. PAR 1001.
- CHILE: Songs of the Resistance. New York: Paredon Records, 1975. PAR 1030.
- DANCES of the World's Peoples. Vol. 3: Caribbean and South America. New York: Folkways Records, 1958. FD 6503.
- DIAZ, Martina; DIAZ, Maria Eugenia. *Songs of Chile*. New York: Folkways Records, 1957. FW 8817.
- EL GRUPO JATARI. *Jatari!!*. New York: Monitor Records, [197-?]. MON00774.
- GRUPO RAÍZ. *Grupo Raíz: Amaneceres*. New York: Monitor Records, 1981. MON00812.
- GRUPO RAÍZ. *Grupo Raíz, vol. 2: por América del Centro*. New York: Monitor Records, 1984. MON00818.
- INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani 4: La alborada vendrá*. New York: Monitor Records, 1978. MFS 794.
- INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani 5: Canto de Pueblos Andinos, Vol. 2*. New York: Monitor Records, 1976. MFS 802.
- JARA, Victor. *Victor Jara, Vol. 4: Desde Lonquén hasta siempre*. New York: Monitor Records, 1974. MFS 810.
- MARIA LUISA BUCHINO AND HER LLAMEROS. *Argentina: Monitor presents the music of Argentina*. New York: Monitor Records, 1961a. MFS 343.
- MARIA LUISA BUCHINO AND HER LLAMEROS. *Chile: Monitor presents the music of Chile*. New York: Monitor Records, 1961b. MFS 342.
- MUSIC of the World's Peoples: Vol. 2. New York: Folkways Records, 1956. FE 4505.
- QUILAPAYÚN; DUVACHELLE, Hector. *Chile: The Siege of Santa Maria de Iquique: A People's Cantata of the Chilean Nitrate Miners*. New York: Paredon Records, 1974. PAR 1019.
- RAÍCES LATINAS: Smithsonian Folkways Latino Roots Collection. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways, 2002. SFW CD 40470.
- TOWARD WORLD Understanding with Song: Vol. 2. New York: Folkways Records, [1966]. FD 5720.

Documentos

- COWELL, Henry. Liner notes. In: MUSIC of the World's Peoples: Vol. 2. New York: Folkways Records, 1952. FE 4505.
- MISSION and History. *Smithsonian Institute*, c2023. Disponible en: <https://folkways.si.edu/mission-and-history>. Consultado el: 15 julio 2021.
- SHEEHY, Daniel. Liner Notes. In: RAÍCES LATINAS: Smithsonian Folkways Latino Roots Collection. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways, 2002. SFW CD 40470.

SONGS of Chile. Lines notes. *In: Songs of Chile*. New York: Folkways Records, 1957. FW 8817.
TRADITIONAL Chilean songs. Liner notes. *In: Traditional Chilean songs*. New York:
Folkways Records, 1960. FW 8748

Bibliografía

- ABENDROTH, Mark. *Song, Struggle, and Solidarity: The New York City Labor Chorus in Its Twenty-fifth Year*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2019.
- ARANTES, Mariana Oliveira. Folkways Records: espaço de atuação político-musical da folk music. *In: VARGAS, Herom et al. (ed.). Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN, 2013. p. 242-253. (Actas del X Congreso de la IASPM-AL).
- ARANTES, Mariana Oliveira. O disco We Shall Overcome e a propagação de canções pró-direitos civis nos Estados Unidos. *Música Popular em Revista*, v. 4, n. 1, p. 85-101, 2015.
- ASCH, Michael. Folkways Records and the Ethics of Collecting: Some Personal Reflections. *MUSICultures*, v. 34-35, p. 111-127, 2013.
- AVERILL, Gage. Cantometrics and Cultural Equity: the Academic Years. *In: COHEN, Ronald D. Alan Lomax Selected Writings 1934-1997*. Abingdon: Routledge, 2003.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, v. 19, p. 59-88, 1990.
- BERY, Sadhana. Multiculturalism, Teaching Slavery, and White Supremacy. *Equity & Excellence in Education*, v. 47, n. 3, p. 334-352, 2014.
- BLACK, Ashley. Folk Music and Solidarity in the Americas 1967-1974. *In: MOR, Jessica Stites; POZAS, María del Carmen Suescun. The Art of Solidarity: Visual and Performative Politics in Cold War Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2018. p. 117-145.
- BRACKETT, David. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland: University of California Press, 2016.
- BOLHMAN, Philip. Representation and Cultural Critique. *In: NETTL, Bruno; BOLHMAN, Philip (ed.). Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: The Chicago University Press, 1991. p. 131-151.
- CAMPOS, Marcy; JORDÁN, Laura; RODRÍGUEZ, Javier. Transfonografías del exilio chileno en Europa. *Revista Musical Chilena*, v. 76, n. 237, p. 9-43, 2022.
- CLAYTON, Martin; ZON, Bennett. Introduction. *In: CLAYTON, Martin; ZON, Bennett. Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s: Portrayal of the East*. Farnham: Ashgate, 2007.
- DONALDSON, Rachel C. Teaching Democracy: Folkways Records and Cold War Education. *History of Education Quarterly*, v. 55, n. 1, p. 58-81, 2015.
- DONOZO, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Ediciones, 2006.
- GARRIDO, Pablo. *Biografía de la cueca*. Santiago: Nascimento, 1943.
- GUILBAULT, Jocelyn. On Redefining the “Local” Through World Music. *The World of Music*, v. 35, n. 2, p. 33-47, 1993.

- GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile (1890-1949)*. Santiago: Ediciones UC, 2005.
- HAINES, John. Living Troubadours and Other Recent Uses for Medieval Music. *Popular Music*, v. 23, n. 2, p. 133-152, 2004.
- JORDÁN, Laura. Cantando, al MIR y al Frente: cita y versión de dos canciones militantes de Patricio Manns". In: SANTAMARÍA-DELGADO, Carolina; VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte; HERNÁNDEZ, Oscar (ed.). *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Montevideo: IASPM-AL; Escuela Universitaria de Música, 2011. (Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM).
- JORDÁN, Laura. Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta. *Resonancias*, v. 18, n. 34, p. 15-35, 2014.
- JORDÁN, Laura. *Enjeux de la cueca chilienne: vocalité et représentations sociales*. Tese de doutorado em Musicologia, Universidad Laval, 2016.
- KASSABIAN, Anahid. ¿Quiere un poco de world music con su cortado? Starbucks, Putumayo y el turismo distribuido. In: QUIÑONES, Marta García. *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquesta del Caos, 2008.
- KENNEY, William Howland. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and American Memory (1890-1945)*. New York: Oxford University Press, 1999.
- LOMAX, Alan. Tribal Voices in Many Tongues. In: COHEN, Ronald D. *Alan Lomax Selected Writings 1934-1997*. Abingdon: Routledge, 2003.
- LOYOLA, Margot; CÁDIZ, Osvaldo. *La Cueca: Danza de la vida y de la muerte*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2010.
- MABILAT, Claire. Introduction: Orientalism and its Relation to Music and Musical Representation. In: MABILAT, Claire. *Orientalism and Representations of Music in the Nineteenth-Century British Popular Arts*. Farnham: Ashgate, 2008.
- MELLERS, Wilfred. The New Troubadours: Reflections on Pop and Modern Folk Music. *Musicology Australia*, v. 2, n. 1, p. 3-12, 1967.
- MINKS, Amanda. Henrietta Yurchenco, música indígena e indigenismo interamericano en la década de 1940. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, v. 17, n. 4, p. 423-444, 2021. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17442222.2021.1881212>. Consultado en: 30 mayo 2023. Doi: <http://dx.doi.org/10.1080/17442222.2021.1881212>
- MUNDY, Rachel. Evolutionary Categories and Musical Style from Adler to America. *Journal of the American Musicological Society*, v. 67, n. 3, p. 735-768, 2014.
- NYE, Vernice Trousdale; NYE, H. Virginia; NYE, Robert Evans. *Toward World Understanding with Song in the Elementary School*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1969.
- OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Ediciones Norma, 2003.
- OCHOA, Ana María. Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. *Social Identities*, v. 12, n. 6, p. 803-825, 2006.
- OSORIO, Javier; FIGUEROA, Gerardo. "Ahora sí la Historia tendrá qué contar...": El pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972. In: PALOMINOS, Simón; RAMOS, Ignacio. *Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones de la Nueva Canción Chilena*. Santiago: LOM, 2018.

- OSPINA, Sergio. De improvisaciones y otras aventuras itinerantes de grabación en las expediciones de la Victor Talking Machine Company por la América Latina. *Boletín Música*, n. 55, p. 57-77, 2021.
- PALOMINOS, Simón. Voz colonial: representación de la Otredad y exotización racializada en los contactos entre el campo musical chileno y el concepto de world music. *Revista Musical Chilena*, v. 76, n. 237, p. 44-78, 2022.
- PAGE, Janis Teruggi. Bridging Borders in the Public Interest: La Peña Cultural Center's Promotion of Intercultural Understanding and Social Justice. *Journal of Public Interests Communications*, v. 3, n. 1, p. 32-52, 2019.
- PEREIRA, Simone Luci. About the possibility to listen to the Other: voice, world music, interculturality. *E-compós*, v. 15, n. 2, p. 1-15, 2012.
- PERNET, Corinne A. "For the Genuine Culture of the Americas": Musical Folklore, Popular Arts, and the Cultural Politics of Pan Americanism, 1933-50. In: GIENOW-HECHT, Jessica C. E. *Decentering America*. New York: Berghahn Books, 2007.
- PLACE, Jeff. Smithsonian Folkways and the Associated Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections. In: BADER, Rolff. *Computational Phonogram Archiving*. Cham: Springer, 2019.
- PORTER, James. Recordings of Extra-American Music. *The Journal of American Folklore*, v. 85, n. 338, p. 404-409, 1972.
- PORTER, James. Recordings of Extra-American Music. *The Journal of American Folklore*, v. 87, n. 346, p. 386-392, 1974.
- RADANO, Ronald; BOHLMAN, Philip. Introduction: Music and Race, Their Past, Their Present. In: RADANO, Ronald; BOHLMAN, Philip. *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- RÍOS, Fernando. La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción. *Latin American Music Review*, v. 29, n. 2, p. 145-189, 2008.
- RÍOS, Fernando. *Panpipes & Ponchos: Musical Folklorization and the Rise of the Andean Conjunto Tradition in La Paz, Bolivia*. New York: Oxford University Press, 2020.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos. La fonoteca y archivo de tradiciones populares del CELL y los estudios etnomusicológicos. In: DOMENELLA, Ana Rosa; VELASCO, Luzelena Gutiérrez de; NEGRÍN, Edith. *Entre la tradición y el canon: homenaje a Yvette Jiménez de Báez*. México City: El Colegio de México, 2009. p. 123-132. Doi: <http://dx.doi.org/10.2307/j.ctv6jmxox.13>
- RODRÍGUEZ, Javier. Exil, dénonciation et exotisme : la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989) *Monde(s)*, v. 2, n. 8, p. 141-160, 2015.
- RODRÍGUEZ, Javier. Recepción y apropiación estética de la obra musical de Violeta Parra en Europa (1954-1990). *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, n. 18, 2018.
- RODRÍGUEZ, Javier. Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio. *Universum*, v. 37, n. 2, p. 599-618, 2022.
- RODRÍGUEZ, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena: continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.
- ROSSI, Nick. Music of Argentina. *Music Educators Journal*, v. 59, n. 5, p. 51-53, 1973.

- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín. *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo, 2014.
- SCHUILING, Floris. Music as Extended Agency: on Notation and Entextualization in Improvised Music. *Music and Letters*, v. 103, n. 2, p. 322-343, 2022.
- SEPÚLVEDA, Fidel. *El canto a lo poeta, a lo divino y a lo humano. Análisis estético, antropológico y antología fundamental*. Santiago: Ediciones UC, 2009.
- SHEEHY, Daniel. Liner Notes. In: RAÍCES LATINAS: Smithsonian Folkways Latino Roots Collection. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways, 2002. SFW CD 40470.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusical Scholarship. In: NETTL, Bruno; BOLHMAN, Philip (ed.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: The Chicago University Press, 1991.
- TABOR, Charles James. The Troubadours. *Folklore*, v. 40, n. 4, p. 345-369, 1929.
- TAYLOR, Timothy. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press, 2007.
- VALLADARES, Carlos; VILCHES, Manuel. *Rolando Alarcón: la canción en la noche*. Santiago: Quimantú, 2009.
- VEGA, Carlos. *La forma de la cueca chilena*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales, 1947.
- WOOD, Anna L. C. "Like a Cry from the Heart": An Insider's View of the Genesis of Alan Lomax's Ideas and the Legacy of His Research: Part II. *Ethnomusicology*, v. 62, n. 3, p. 403-438, 2018.

Guión Sonoro

- Audición 1.** "Cerro adventro (Dawn)". Lado A, Pista 4. Songs of Chile. Martina and Maria Eugenia Diaz. Folkways Records, FW 8817, 1957. Disponible en: <https://folkways.si.edu/martina-and-maria-eugenia-diaz/cerro-adventro-dawn/latin-world/music/track/smithsonian>
- Audición 2.** "La India (The Indian Maiden)" Lado B. Pista 3. Songs of Chile. Martina and Maria Eugenia Diaz. Folkways Records, FW 8817, 1957. Disponible en: <https://folkways.si.edu/martina-and-maria-eugenia-diaz/la-india-the-indian-maiden/latin-world/music/track/smithsonian>
- Audición 3.** "My White Horse" Martina and Maria Eugenia Diaz. Lado A, Pista 2. Toward World Understanding with Song. Vol. 2. Folkways Records, FD 5720, [1966]. Disponible en: <https://folkways.si.edu/martina-and-maria-eugenia-diaz/my-white-horse/islamica-world/music/track/smithsonian>
- Audición 4.** "Chile: Festival Dance". n/a. Lado A, Pista 3. Music of the World's People's, Vol. 2. Henry Cowell ed. Folkways Records, FE 4505, 1956. Disponible en: <https://folkways.si.edu/chile-festival-dance/central-asia-islamica-world/music/track/smithsonian>
- Audición 5.** "Festival Dance". n/a. Lado A, Pista 6. The Dances of the World's Peoples, Vol. 3: Caribbean and South America. Folkways Records, FD 6503, 1958. Disponible en: <https://folkways.si.edu/festival-dance/caribbean-world/music/track/smithsonian>

- Audición 6.** “Tema de la Quebrada de San Lorenzo (Theme from Valley of San Lorenzo)”. Lado B, Pista 3. Grupo Raíz: Amaneceres. Monitor Records, MONoo812, 1981. Disponible en: <https://folkways.si.edu/grupo-raiz/tema-de-la-quebrada-de-san-lorenzo-theme-from-valley-of-san-lorenzo/latin-world/music/track/smithsonian>
- Audición 7.** “Amaneceres (The Daybreak)”. Lado B, Pista 5. Grupo Raíz: Amaneceres. Monitor Records, MONoo812, 1981. Disponible en: <https://folkways.si.edu/grupo-raiz/amaneceres-the-daybreak/latin-world/music/track/smithsonian>
- Audición 8.** “Coplas del pajarito (The Little Bird’s Complaint)”. Intérprete Rolando Alarcón. Lado A, Pista 8. Canción protesta: Protest Song of Latin America. Paredon Records, PAR 1001, 1967. Disponible en: <https://folkways.si.edu/rolando-alarcon/coplas-del-pajarito-the-little-birds-complaint/latin-struggle-protest-world/music/track/smithsonian>
- Audición 9.** “Me gustan los estudiantes (I Love the Students)”. Intérprete Ángel Parra. Lado A, Pista 9. Canción protesta: Protest Song of Latin America. Paredon Records, PAR 1001, 1967. Disponible en: <https://folkways.si.edu/angel-parra/me-gustan-los-estudiantes-i-love-the-students/latin-struggle-protest-world/music/track/smithsonian>
- Audición 10.** “Porque los pobres no tienen (Because the Poor Have Nothing)”. Intérprete Isabel Parra. Lado A, Pista 10. Canción protesta: Protest Song of Latin America. Paredon Records, PAR 1001, 1967. Disponible en: <https://folkways.si.edu/isabel-parra/porque-los-pobres-no-tienen-because-the-poor-have-nothing/latin-struggle-protest-world/music/track/smithsonian>

Recibido: 23/08/2022 – Aprobado: 24/03/2023

Editores Responsables

Miguel Palmeira e Stella Maris Scatena Franco

Organizadores del Dossier Historia y Culturas Sonoras

Virgínia de Almeida Bessa

Juliana Pérez González

Cacá Machado

José Geraldo Vinci de Moraes