



ANNIKA RINK

<https://orcid.org/0000-0003-3639-5297>

annika-rink@uni-kassel.de

Universität Kassel

Auténticos antimperialismos: la Nueva Canción Latinoamericana y su recepción en la República Democrática Alemana

Authentic Anti-imperialisms: The Latin American Nueva Canción and Its Reception in the German Democratic Republic

Este artículo examina la recepción internacional de la Nueva Canción Latinoamericana (ejemplificada con el caso de la Nueva Canción Chilena) poniendo el foco en la República Democrática Alemana (RDA). Se analiza la recepción de la cultura musical del Otro, la cual tuvo impacto en la construcción de una identidad nacional-patriótica e internacional-solidaria. Partiendo del análisis de la política cultural de la RDA, se elabora una tipología basada en el concepto de “autenticidad” y se evalúan fuentes primarias y secundarias provenientes del público y de la organización del Festival des politischen Liedes en Berlín, donde actuaron muchos artistas sudamericanos entre 1970 y 1990. Se presenta cómo se percibía Sudamérica y su cultura, y cómo esta percepción pudo servir para construir una identidad en la Alemania Oriental.

Palabras clave: República Democrática Alemana, Festival des politischen Liedes, autenticidad, identidad, internacionalismo, solidaridad, folclore.

This article examines the international reception of the Latin American Nueva Canción exemplified with the Chilean Nueva Canción focusing on the German Democratic Republic (GDR). Using the concept of ‘authenticity’, the reception of the musical culture of the “Other” is analysed, which had an impact on the construction of a national-patriotic and international-solidarian identity. Based on the analysis of GDR cultural policy, a typology is developed based on the concept of ‘authenticity’, and primary and secondary sources from the audience and from the organisation of the Festival des politischen Liedes (Festival of Political Songs) in Berlin, where many South American artists performed between 1970 and 1990, are evaluated. It also considers how South America and its culture were perceived, and how this perception may have served to construct an identity in East Germany.

Keywords: German Democratic Republic, Festival des politischen Liedes (Festival of Political Songs), authenticity, identity, internationalism, solidarity, folklore.

Introducción

El heterogéneo movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana no solo tuvo un impacto exclusivo en la formación de una identidad en

Sudamérica¹, sino también en otras regiones², como la República Democrática Alemana³. Lo interesante de las *performances* de los artistas latinoamericanos que se sumaron al movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana en la RDA fue que, más allá de los movimientos socialistas⁴, el Estado propagaba ideológicamente el llamado antimperialismo y la “solidaridad internacional” y, por lo tanto, quería que estos fines se expresaran en la política cultural y, más concretamente, en la música⁵. La Nueva Canción Chilena jugó un papel importante en este contexto, porque sus eventos políticos (la elección de Allende y el golpe de Estado) tuvieron una recepción amplia en la RDA, como veremos más adelante. También entendemos el movimiento chileno como representativo de la Nueva Canción Latinoamericana aunque cada movimiento naturalmente surgió de contextos peculiares. Aquí nos ocuparemos exclusivamente del ámbito de la cultura, donde la búsqueda de una identidad nacional patriótica se contraponía a la reivindicación de un internacionalismo abierto a la crítica en un Estado altamente controlador y represivo. Los nombrados objetivos ideológicos, fijados por el Estado para el conjunto de la sociedad y sus agentes sociales leales, pero también por una parte de la izquierda crítica⁶, comprendían aspectos éticos de la conformación de identidad que emergieron en el ámbito estético a través de la práctica, creación, interpretación y recepción de la música.

¹ En este trabajo se consideran como parte de la Nueva Canción Latinoamericana a aquellos artistas, de diversos estilos musicales, que se autodefinieron como miembros de este movimiento, ya sea a través de manifiestos, como Mercedes Sosa y el Nuevo Cancionero Argentino, o a través de su propia actividad, como Daniel Viglietti y Silvio Rodríguez, quienes participaron musical y programáticamente en los Festivales de la Canción de Protesta en Cuba. Fabiola Velasco: “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”, *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 12, 23, 2007, pp. 139-153.

² Sobre todo en colectivos izquierdistas en Europa, véase Christina Richter-Ibáñez: “Latin American Songs in the GDR and the East German Singer-Songwriter Repertoire (1970-2000): Gerhard Schöne’s ‘Meine Geschwister’ in the Light of Translation Studies”, *Twentieth-Century Music* 17, 3, 2020, p. 403 (<https://doi.org/10.1017/S1478572220000195>).

³ Tras la Segunda Guerra Mundial, los aliados ocuparon determinados sectores de lo que había sido el *Deutsche Reich*. En 1949 el sector soviético se convierte en la República Democrática Alemana (RDA), que estaba muy ligada ideológicamente al estalinismo. No es sino a partir de los años 70 cuando se produjo una reorientación de la dirección política.

⁴ C. Richter-Ibáñez: “Latin American Songs...”, p. 403.

⁵ Este propósito se tradujo en prácticas culturales y comerciales. El sello estatal “Amiga” se convirtió en uno de los difusores principales de música latinoamericana en Europa y el mundo. C. Richter-Ibáñez: “Latin American Songs...”, p. 404.

⁶ Declaraciones de Michael “Salli” Sallmann, entrevistado por Annika Rink, Berlín, 4-9-2021, Festival des politischen Liedes.

Predominan investigaciones centradas en el rock, el punk⁷, la música folk⁸ y el folclore alemán⁹. Existen también publicaciones sobre el Festival de la Canción Política de Berlín del Este (Festival des politischen Liedes)¹⁰ y sobre la música latinoamericana en la URSS y la RDA¹¹. Pero hasta ahora muy pocos estudios han tenido como objeto la música latinoamericana respecto a su recepción y potencial de formación identitaria en Alemania del Este. Como hipótesis de trabajo, presuponemos que la construcción de la autenticidad (transmitida a través de la práctica musical) representó un posible punto de condensación de diversos lugares comunes de índole ideológica, en el que interactuaban el “antimperialismo” o el “realismo socialista” (en el sentido de una representación de la realidad de Sudamérica), pero también el “internacionalismo” y la “solidaridad”. La cuestión principal que queremos abordar es de qué manera las *performances*¹² de artistas asociados a la Nueva Canción Latinoamericana contribuyeron al proceso de construcción de la identidad en la RDA.

En la primera parte de nuestro trabajo, intentaremos esbozar brevemente la política cultural en la RDA para mostrar las consonancias ideológicas y estructurales entre el amplio y diverso movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana y el Estado socialista alemán. En la segunda parte, examinaremos más de cerca los conceptos de “autenticidad”, “identidad” y *performance* para reflexionar brevemente sobre el papel que desempeña la música en esos contextos. Luego analizaremos la recepción de la Nueva Canción Latinoamericana en la RDA dirigiendo nuestra atención específicamente a la cuestión de la “autenticidad”. A lo largo del artículo utilizamos diferentes tipos de fuentes, documentos audiovisuales, artículos de prensa, revistas y entrevistas personales vinculadas al Festival des politischen Liedes, ya que eventos de esta índole permitieron a los artistas internacionales actuar en escenarios con repercusión mediática y constitu-

⁷ Véase, por ejemplo, Michael Rauhut (ed.): *Bye bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlín, Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2004; Michael Rauhut: “Jugendkulturen und populäre Musik in der DDR”, *Jugendkultur in Stendal: 1950-1990: Szenen aus der DDR - Porträts und Reflexionen*, Günter Mey (ed.), Berlín, Hirnkost, 2018, pp. 91-99; Gilbert Furian, Nikolaus Becker: “Auch im Osten trägt man Westen”: *Punks in der DDR - und was aus ihnen geworden ist*, Berlín, Hirnkost KG, 2018.

⁸ Wolfgang Leyn: *Völker Lied und Vater Staat. Die DDR-Folkszene 1976-1990*, Berlín, Christoph Links Verlag, 2016.

⁹ Véase, por ejemplo, Hanna Walsdorf: *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010.

¹⁰ Véase, por ejemplo, Lutz Kirchenwitz: *Folk, Chanson und Liedermacher in der DDR Chronisten, Kritiker, Kaisergeburtstagsänger*, Berlín, Dietz Verlag, 1993; Lutz Kirchenwitz: *Rote Lieder. Festival des Politischen Liedes Berlin / DDR 1970-1990*, Berlín, Daten + Dokumente, 1999.

¹¹ Por ejemplo, Javier Rodríguez Aedo: “El folclore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973)”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 6-6-2017 (<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70611>); C. Richter-Ibáñez: “Latin American Songs...”.

¹² Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1980.

yen así una base útil para nuestro estudio exploratorio¹³. ¿Qué elementos discursivos (extra)musicales se vinculaban a la “autenticidad”? ¿Cuáles de ellos fueron adecuados para la construcción de identidad en la RDA mediante la “sudamericanidad”? ¿Cuáles fueron ocultados?

La política cultural de la República Democrática Alemana

La política cultural del Partido Socialista Unificado de Alemania (SED) se caracterizó por incorporar la doctrina socialista en todos los ámbitos de la vida cotidiana¹⁴. A las artes se les concedió un estatus especial, ya que podían ser utilizadas para promover en la población la conciencia de clase y el espíritu de combate en el marco de la lucha de clases. Aunque el artículo 34 de la Constitución de 1949 califica el arte como “libre”, resguardando su autonomía respecto del Estado, la concepción del arte del régimen era funcional. El ostracismo, la censura y la persecución de los artistas se justificaban apelando a la supuesta necesidad de proteger a la población. Por este motivo la extensa red de seguridad del Estado también tuvo una influencia decisiva en la política cultural. Muchos músicos se convirtieron en “colaboradores no oficiales” (*Inoffizielle Mitarbeiter*) del servicio secreto, bien por voluntad propia o porque se les chantajeó¹⁵. La cultura musical de la RDA creció enormemente en los años 70, diversificándose en conciertos clásicos de orquestas estatales y conciertos de jazz y rock, así como en recitales de canciones y veladas literarias con música. La oferta era muy amplia en relación con el tamaño de la población¹⁶.

Gerd Dietrich, quien escribió una obra de referencia sobre la política cultural de la RDA, la caracteriza a través de varios *leitmotivs* ligados entre sí¹⁷. Brevemente, repasaremos una selección de estos aspectos más relevantes, vinculándolos a los conceptos de “lo popular”, folclore e internacionalismo. Cerraremos esta parte con un pequeño resumen del *folk-revival* y del movimiento del canto de la RDA, el *Singebewegung*.

¹³ Desde 1970, el festival se celebraba a través de la organización del Oktoberklub Berlin. Para muchos jóvenes de Berlín, pero también de otras partes de la RDA, el festival representaba el punto culminante del año. A partir de 1975, el Consejo Central de la *Freie Deutsche Jugend* (Juventud Alemana Libre) fue el organizador principal. L. Kirchenwitz: *Rote Lieder...*, p. 1.

¹⁴ Felice Fey: “Kunst und Künstler im Dienst der Partei: Zur Kulturpolitik der DDR”, *Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat*, 39, 2016, p. 37 (<https://zeitschrift-fsed.fu-berlin.de/index.php/zfsed/article/view/508>).

¹⁵ Véase el caso de Frank Träger, músico punk, encarcelado durante casi un año por supuesto comportamiento antisocial, privado de medicación vital. Hay muchos estudios sobre la represión estatal en la RDA contra músicos y aficionados. Dos fuentes como muestra: Michael Rauhut: “Baustein West und Bauplan Ost. Zur politischen Transformation jugendkultureller Stile in der DDR”, *Norsk tidsskrift for musikkforskning (Norwegian Journal of Musicology Online)*, 1, 2012, pp. 1-9 (<https://doi.org/10.46364/ntm-online.v1i1.63>); Gilbert Furian, Nikolaus Becker: “Auch im Osten...”.

¹⁶ Gerd Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, p. 1555 (<https://doi.org/10.13109/9783666301926>).

¹⁷ *Ibid.*

Dietrich expone que el objetivo de la “reeducación” incluía sobre todo la idea de una educación socialista del pueblo que pretendía ser antielitista¹⁸ y que estaba orientada a promover el conocimiento general en todas las edades, la productividad¹⁹, la formación de conciencia política y la creatividad²⁰. La aspiración hacia una *Breitenkultur* (“cultura amplia” para todos los ciudadanos) constituyó sin duda un objetivo más importante que el fomento de una *Hochkultur* (alta cultura, opuesta a cultura popular o comercial). El arte popular debía convertirse en un tipo de arte nacional, por lo que se fomentó en todas sus formas. En los años 70, se reescribió la tradición nacional²¹. Bajo el objetivo de fomentar una *Breitenkultur*, los conceptos de “lo popular”, el folclore y el internacionalismo son relevantes porque configuran el contexto político-cultural en el que se sitúa la Nueva Canción Latinoamericana. En relación a “lo popular” (*Volkstümlichkeit*), la obra *Kulturpolitisches Wörterbuch* (*Diccionario político-cultural*) mencionaba en 1978 que las obras artísticas populares solo pueden considerarse de forma históricamente diferenciada y teniendo en cuenta las relaciones entre el arte, el pueblo y las prácticas con las que las clases dominantes sometieron al pueblo en términos artístico-culturales²². ¿Cómo se consideraba el folclore desde el Estado de la RDA en los años 70²³?, ¿y cómo se situaba a nivel internacional?

En el folclore, las cuestiones históricas y sociales que conmovían a las personas estaban vinculadas a las relaciones concretas con la naturaleza, el trabajo, la comunidad del pueblo y otros aspectos del modo de vida. [...] Su difusión consolida las actitudes político-ideológicas de la personalidad socialista, especialmente su orgullo patriótico, su conciencia histórica y de clase, su acervo de sentimientos, así como la conciencia de la tradición en la creación artística²⁴.

¹⁸ El antielitismo se plasmó por ejemplo en conceptos como el “humanismo socialista”. *Ibid.*, pp. 953, 1584.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 1585-1586.

²⁰ *Ibid.*, p. 1583.

²¹ *Ibid.*, pp. 1586-1587. Dado que no se podía crear un nuevo arte popular, se hizo referencia al arte popular tradicional, que tenía su expresión en los festivales folclóricos y patrióticos, que se propagaba para intentar mostrar la superioridad cultural y económica sobre Occidente. Jan Palmowski: *Inventing a Socialist Nation: Heimat and the Politics of Everyday Life in the GDR, 1945-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 305-306.

²² “Volkstümlichkeit”, *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Manfred Berger, Helmut Hanke et al. (eds.), Berlin, Dietz Verlag, 1978, pp. 744-745.

²³ En Alemania, incluso antes del *Folk-Revival* desde finales de los años 60, hubo movimientos de música y cantos folclóricos (el movimiento *Wandervogel*), cuyos miembros contribuyeron más tarde a establecer la política cultural de la RDA (Alfred Kurella). G. Dietrich: *Kulturgeschichte...*, p. 952.

²⁴ “Folclore”, *Kulturpolitisches Wörterbuch...*, pp. 205-207: “In der F[olclore] wurden die historischen und sozialen Fragen, die die Menschen bewegten, mit den konkreten Beziehungen zur Natur, zur Arbeit, zur dörflichen Gemeinschaft u.a. Seiten der Lebensweise verknüpft. [...] Ihre Verbreitung festigt politisch-ideologische Haltungen sozialistischer Persönlichkeiten, insbesondere ihren patriotischen Stolz, ihr Geschichts- und Klassenbewußtsein, ihren Gefühlsreichtum sowie das Traditionsbewußtsein im künstlerischen Schaffen”. Todas las traducciones son de la autora, salvo indicación contraria.

El “internacionalismo” también constituye un pilar ideológico de la política cultural, dirigida no solo a los Estados hermanos sino también a los “países progresistas”, con el fin de “elevar el prestigio del socialismo”²⁵.

El objetivo de lucha entre los sistemas ideológicos de la Guerra Fría, ilustrado en el lema “el arte es un arma”, es algo considerado por Dietrich como una forma de acometer contra los opositores y otros críticos del régimen, quienes fueron “desenmascarados” como revisionistas, reformistas y eurocomunistas bajo el argumento de la “decadencia de la tardo-burguesía” o la “incultura americana”²⁶. En las fases de distensión política, el enfrentamiento entre los sistemas (capitalismo versus socialismo) siguió librándose en el ámbito cultural.

Gracias a los acontecimientos internacionales, la RDA pudo pulir su imagen y al mismo tiempo construir y practicar una cultura e identidad nacional de carácter socialista²⁷. El Festival Mundial de la Juventud de 1973, en continuidad con eventos similares celebrados a partir de los años 60, era una ocasión para el encuentro entre la juventud de la RDA y la de otros países. La RDA aprovechaba que la juventud de Alemania Oriental tenía al mundo como invitado para mostrarse ante la comunidad internacional como un Estado tolerante y abierto, una imagen que, sin embargo, reposaba en la represión previa²⁸. A pesar de toda la distensión de las medidas de control y el entusiasmo festivo, la juventud de la RDA quedó desilusionada tras el evento. El primer objetivo de la política interior, abrirse a los jóvenes, resultó contraproducente y las críticas al régimen se hicieron aún más fuertes²⁹. ¿Con qué políticas culturales intentaba el Estado vincularse con los jóvenes y sus expresiones culturales?

No fue hasta los años 70 cuando se retomó el concepto de “patria”, plasmándose en diversos formatos televisivos y en fiestas patrióticas³⁰. Cantar juntos se convertía en una actividad común central y, por lo tanto, funcionaba como medio para la construcción identitaria. En todo el globo, el *Folk-Revival*, impulsado por artistas estadounidenses como Woody Guthrie y Pete Seeger, fusionó canciones folclóricas con elementos de la música pop, mezclando

²⁵ “Internationalismus”, *Kulturpolitisches Wörterbuch...*, pp. 381-382: “Die enge zwei- und mehrseitige Zusammenarbeit der sozialistischen Länder auf dem Gebiet der Kultur und Wissenschaft erhöht gleichzeitig die Ausstrahlungskraft der sozialistischen Gesellschaft in der Auseinandersetzung mit der imperialistischen Ideologie. Die kulturellen und wissenschaftlichen Beziehungen zu den progressiven Ländern Asiens, Afrikas und Lateinamerikas verfolgen das Ziel, das Ansehen des Sozialismus in diesen Ländern zu erhöhen und die Öffentlichkeit mit den kulturellen und wissenschaftlichen Errungenschaften und Leistungen der DDR [...] vertraut zu machen”.

²⁶ Desde mediados de los años 70, el eurocomunismo se convirtió en un enemigo. Los demás partidos comunistas se pronuncian cada vez más a favor de las prácticas estatales democráticas y, por tanto, contra la RDA y la URSS. G. Dietrich: *Kulturgeschichte...*, p. 1484.

²⁷ *Ibid.*, p. 1585.

²⁸ *Ibid.*, pp. 1407-1412.

²⁹ J. Palmowski: *Inventing a Socialist Nation...*, p. 303.

³⁰ *Ibid.*

tradiciones musicales regionales dentro de diversos contextos políticos³¹. También en la RDA la escena folclórica se desarrolló a partir de una importación cultural³². El gobierno entendió su potencial en la formación de la identidad y el reforzamiento de la adhesión política al “movimiento de la canción” (*Liedbewegung*), de modo que la organización juvenil del Estado, la FDJ (*Freie Deutsche Jugend*, español: “Juventud Alemana Libre”), y la televisión estatal apoyaron la música folclórica alemana e internacional³³. En 1978, el *Kulturpolitisches Wörterbuch* afirmaba sobre la canción política, citando al lingüista y folclorista Wolfgang Steinitz:

En su desarrollo, la fuerza musical creativa del pueblo aparece con mayor claridad [en la canción popular]. [...] Una canción folclórica surge a partir de una canción de cualquier origen que es asumida por la comunidad de forma colectiva y, por tanto, moldeada creativamente por el pueblo en el curso de su desarrollo. La canción folclórica, conducida por la participación creativa, expresa de manera integral las necesidades espirituales del pueblo trabajador (W. Steinitz)³⁴.

A través de Perry Friedman y Victor Grossman, se organizó junto con la FDJ el primer *hootenanny* en 1960 en Berlín Oriental³⁵, al que asistió un público mixto que al principio se mostraba escéptico ante las canciones folclóricas alemanas, pero que acabó cantándolas. Los *hootenannies*, así como Friedman, se hicieron populares en la radio de la RDA. En estos eventos se tocaba tanto a Bob Dylan como canciones propias³⁶. La FDJ se presentó a sí misma como creadora de un “nuevo movimiento de la canción” (*Neue Singebewegung*), en el que se había infiltrado en gran medida el Estado. Sin embargo, en las nuevas generaciones muchos estaban menos politizados por este movimiento y veían los eventos más bien como una actividad de ocio en la que jóvenes hacían música para y con los jóvenes, lo que era nuevo. Para los

³¹ W. Leyn: *Volkes Lied...*

³² En los estados alemanes, el folk, junto con la *chanson*, ofrecía la posibilidad de contrarrestar el *Schlager* cursi, en la Alemania Occidental, o la “canción de masas”, en la RDA, con carácter de marcha, como expresión política. G. Dietrich: *Kulturgeschichte...*, p. 1181. Sobre el *Schlager*, véase Julio Mendivil: *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, Bielefeld, transcript Verlag, 2015, p.157.

³³ G. Dietrich: *Kulturgeschichte...*, p. 1181.

³⁴ “Lied, politisches”, *Kulturpolitisches Wörterbuch...*, pp. 456-457: “In seiner Entwicklung [der des Volksliedes] tritt die musiksöpferische Kraft des Volkes am deutlichsten in Erscheinung. [...] Ein Volkslied entsteht aus einem Lied beliebiger Herkunft, das von der Gemeinschaft im Kollektiv aufgenommen und dabei im Laufe seiner Entwicklung vom Volk schöpferisch geformt wird. Das von der schöpferischen Teilnahme getragene Volkslied drückt in umfassender Weise die geistigen Bedürfnisse des werktätigen Volkes aus”. (W. Steinitz).

³⁵ En Estados Unidos las reuniones informales de la escena izquierdista, que incluían música (folk) y cantos en común, se llamaban *hootenannies*. *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, pp. 1181-1183. Para poder cantar, por ejemplo, se distribuyeron folletos con letras y partituras. *Ibid.*, p. 1412.

que participaron en el Festival des politischen Liedes: “Fue un movimiento increíblemente identitario [...]. Todos nos unimos, creíamos que estábamos haciendo la lucha de clases porque estábamos sentados en el palacio [de Friedrichstadt] y cantábamos la Internacional”³⁷. A pesar del patrocinio de la FDJ, las reuniones tenían algo inusualmente espontáneo para los estándares de la RDA³⁸. A finales de los años sesenta, la FDJ ejerció una influencia directa sobre el grupo musical más famoso, el Oktoberklub³⁹. Debido a su propia orientación ideológica, muchos miembros de este grupo musical y organizador se dejaron influir políticamente por el aparato estatal. Al mismo tiempo, el movimiento ofrecía una libertad, una diversión y un espacio de discusión comparativamente amplios. El panorama musical abarcaba desde baladas hasta ruidosas canciones de agitación política⁴⁰.

Autenticidad, identidad, *performance* - Oportunidades a través de la música

Para identificar qué elementos (extra)musicales resultaban adecuados discursivamente para la construcción de identidad en la RDA mediante la “sudamericanidad” y cuáles no, avanzaremos en el siguiente apartado algunas reflexiones sobre el vínculo entre música, “identidad” y “autenticidad”. Queremos enfatizar la constructividad de estos conceptos. Para facilitar la legibilidad del texto evitamos escribir dichos conceptos entre comillas.

Las apelaciones a la autenticidad se basaban en una supuesta correspondencia entre un rasgo verdadero de lo observado y los atributos que su simbolización percibida le asignaban. Sin embargo, la autenticidad es una atribución que oculta la relación de correspondencia, naturalizándola. En consecuencia, la atribución dice más sobre el observador que sobre lo observado⁴¹. El observador debe disponer de conocimientos sobre los contextos históricos y políticos para poder atribuir autenticidad⁴². Al mismo tiempo, al apelar a la autenticidad se pretende saber la “verdad” sobre una “esencia”, con el objetivo de satisfacer el anhelo del sujeto de evitar la

³⁷ Carmen Urrutia entrevistada por Annika Rink, Berlín, 27-8-2021, Festival des politischen Liedes: “Und das war eine unheimlich identitäre Bewegung für uns, wir dachten wir machen Klassenkampf, weil wir unten im Palast sitzen und die Internationale singen”.

³⁸ Para la política cultural de la RDA, véase J. Palmowski: *Inventing a Socialist Nation...*, pp. 8-9.

³⁹ L. Kirchenwitz: *Rote Lieder...*, p. 1.

⁴⁰ G. Dietrich: *Kulturgeschichte...*, pp. 1185-1186.

⁴¹ Erik Schilling: *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*, München, Verlag C. H. Beck, 2020, pp. 22-23 (<https://doi.org/10.17104/9783406757624>).

⁴² David E. Cooper (ed.): *A Companion to Aesthetics*, Oxford, Blackwell Reference, 2008, p. 28.

ambigüedad e instaurar identidad y coherencia⁴³. Por lo tanto, la atribución de autenticidad reduce la necesidad de reflexión y facilita la autoafirmación. La fijación de características crea seguridad, necesaria a su vez para la formación de identidades y culturas de la memoria, tanto en el individuo como en el colectivo⁴⁴. Esto es especialmente relevante para el arte, ya que la supuesta representación de la “verdad” conlleva una carga ética que incluye funciones de legitimación⁴⁵. En este sentido, la música puede desempeñar un papel importante porque permite la experiencia directa y facilita la iniciación de procesos elementales para la construcción de la identidad del individuo o de colectivos⁴⁶. La práctica musical, a su vez, es una superficie en la que se condensan y se producen la autenticidad y la identidad en interacción. Esta última, necesariamente parte de la naturalización y, por medio de la autenticidad, forma parte de los dominios discursivos de poder que atribuyen cualidades a tradiciones, géneros musicales y regiones en una recepción estética individual⁴⁷.

La música se crea en un marco discursivo en el que las expectativas del público influyen de muchas maneras en el artista, o más precisamente, en la *persona musicae*⁴⁸, dependiendo, por ejemplo, de los contextos políticos⁴⁹. En su *performance*, el artista intenta influir en su imagen ante el público mediante la “gestión de impresión” (*impression management*). En ella elige su “marco” (*framing*): la forma de entrar en el escenario, la vestimenta, la disposición escénica, etc., factores extramusicales que muestran al público lo que este espera⁵⁰,

⁴³ E. Schilling: *Authentizität...*, p. 16.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 20-21; Michelle Bigenho: *Sounding Indigenous. Authenticity in Bolivian Music Performance*, Nueva York, Palgrave, 2002, p. 3.

⁴⁵ Susanne Knaller: *Authentizität Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2006, pp. 34-35.

⁴⁶ Simon Frith: “Music and Identity”, *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall (ed.), Londres, Sage, 1996, p. 121-122.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 212, y para el contexto del folclore argentino, Claudio F. Díaz: *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*, Córdoba, Ediciones Recovecos, 2009, p. 32.

⁴⁸ La *persona musicae* “es una entidad que media entre músicos y el acto performativo. Cuando escuchamos a un músico tocando, la fuente del sonido es una versión de lo que ha construido esta persona para el fin específico de tocar música bajo circunstancias particulares. La *performance* musical puede ser definida como [...] la representación de la identidad musical de una persona dentro de un dominio de discurso musical” (“[...] is an entity that mediates between musicians and the act of performance. When we hear a musician play, the source of the sound is a version of that person constructed for the specific purpose of playing music under particular circumstances. Musical performance may be defined [...] as a person’s representation of musical identity within a specific discursive domain of music”). Philip Auslander: *In Concert. Performing Musical Persona*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021, p. 88. Auslander argumenta que es una unidad que puede consistir en una multitud de voces (por ejemplo, el autor real, el supuesto autor, el narrador o la *star persona*) o incluso en *personas* múltiples. *Ibid.*, pp. 124 y ss.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁰ P. Auslander: *In Concert...*, pp. 97-98.

cumpliendo así ciertas convenciones musicales⁵¹. Por eso, Philip Auslander no habla de una *performance* como mera ejecución de un texto musical, sino como presentación exitosa de una identidad, una *persona* musical, definida en un contexto social, o más bien, dentro de un “consenso laboral” (*working consensus*)⁵². Así, la autenticidad guarda relación con el ámbito de la representación y la experiencia receptiva. Ambos se convierten en objetos enajenables dentro de la economía política de la cultura⁵³, que a su vez pueden generar valores con los que los individuos y grupos pueden identificarse o distinguirse⁵⁴.

De acuerdo con Erik Schilling, resulta cuestionable connotar exclusivamente de manera positiva la autenticidad, ya que existe la exigencia normativa de que los individuos siempre sean “auténticos”, es decir, coherentes en vez de dinámicos y contradictorios⁵⁵. Un problema de los estudios sobre autenticidad, según Keith Negus y Pete Astor, es la acentuada orientación hacia la recepción. La posición de Schilling es también defendida por Allan Moore, quien entiende autenticidad como la autenticación que sucede cuando al oyente le convence la impresión de autenticidad⁵⁶. Negus y Astor critican que, como otros intelectuales⁵⁷, Moore use el término autenticidad de manera peyorativa a partir de la idea de que el sujeto fue engañado o es tan ingenuo que se deja engañar⁵⁸. Siguiendo la crítica de Moore, la autenticidad se basa en una teoría de la *performance*, la cual muchas veces aparece de forma implícita a pesar de que una práctica musical es siempre una puesta en escena. Los receptores no responden a lo que está “detrás de” la *performance*, sino a lo que escuchan y ven en ella. Negus y Astor argumentan, en la línea de Frith, que la verdad del *feeling* se convierte en una verdad estética, no en una verdad moral separada de la *performance*⁵⁹. Por eso ambos autores apoyan la idea de que la autenticidad indica un acto imaginativo de unión experiencial co-construida por la socialización del oyente y la creatividad del músico⁶⁰.

⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

⁵² *Ibid.*, pp. 127-128.

⁵³ M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 21.

⁵⁴ P. Auslander: *In Concert...*, p. 3.

⁵⁵ Erik Schilling: *Authentizität...* pp. 22-23.

⁵⁶ Allan Moore: “Authenticity as authentication”, *Popular Music*, 21, 2, 2002, pp. 209-223 (<https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>).

⁵⁷ Steve Redhead y John Street estudiaron la relación entre la *folk music* y la percepción de autenticidad, y pusieron en cuestión la *folk ideology*, porque legitima y mitifica al mismo tiempo a los artistas. Junto con la influencia de la industria musical se ha de deconstruir estos constructos. Steve Redhead, John Street: “Have I the Right? Legitimacy, Authenticity and Community in Folk’s Politics”, *Popular Music*, 8, 2, 1989, pp. 177-184. Según Negus y Astor no se puede resolver la supuesta ilusión de autenticidad, pero sí observar y estudiar las paradojas. Keith Negus, Pete Astor: “Authenticity, Empathy, and the Creative Imagination”, *Rock Music Studies*, s. n., 2021, p. 10 (<https://doi.org/10.1080/19401159.2021.1989272>).

⁵⁸ K. Negus, P. Astor: “Authenticity, Empathy...”, pp. 31-33.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 4 y 10.

El intento de una tipología de la autenticidad subjetiva y sus convenciones

La autenticidad subjetiva supone la coherencia de un ente; se trata pues de un concepto especulativo. Los argumentos que la fundan no son verificables, ya que no existen claros criterios de interpretación⁶¹. ¿Bajo qué parámetros es probable crear una atribución de autenticidad? Por un lado, Schilling postula que no existen indicadores de autenticidad que garanticen una atribución por parte de un receptor individual o por parte de una “policía de la autenticidad” (*authenticity police*)⁶². Por otro lado, las convenciones de autenticidad pueden utilizarse intersubjetivamente para describir atribuciones de autenticidad, pero no las pueden garantizar⁶³. En lo que sigue, partimos de la tipología de autenticidad subjetiva de Schilling, ampliamos su concepto con otros autores, exploramos las convenciones de la autenticidad y abrimos perspectivas a otras convenciones.

Schilling se refiere a la “autenticidad de esencia” (*Wesensauthentizität*) como “la supuesta correspondencia de la ‘esencia’ de un sujeto u objeto con un signo enviado por este, como un enunciado o una acción (esto implica entender la autenticidad como un concepto de verdad)”⁶⁴. La “esencia” determina la identidad y ambas tienen que ser comunicadas a través de la autenticidad, según unas normas específicas. Aunque hay una relativa libertad en el diseño, el incumplimiento de las atribuciones de la “esencia” tiene un significado crucial, porque puede producir cuanto menos irritación, si no rechazo o incluso persecución⁶⁵.

La recepción de la música como representación exacta de una tradición puede dar lugar también a la atribución de “autenticidad de esencia”. Aquí entra en juego el argumento de Susanne Knaller: la autenticidad puede utilizarse normativamente como “autenticidad de referencia” (*Referenzauthentizität*), que apunta a la “verdad” pactada por los destinatarios en relación con la obra de arte. De este modo, la reclamación de “verdad” en la autenticidad se convierte en rasgo de un estilo compositivo que, a su vez, se relaciona intertextualmente con las tradiciones⁶⁶. En este punto, aparecen dos paradojas: por un

⁶¹ E. Schilling: *Authentizität...*, pp. 31-34.

⁶² Según Bigenho la “policía de la autenticidad” consiste en agentes en posiciones de poder que forman parte de una institución que critica la cultura según su interés. Este juicio institucional puede variar significativamente respecto a la experiencia performativa de los artistas o al juicio de autenticidad del receptor. M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 4.

⁶³ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁶⁴ E. Schilling: *Authentizität...*, p. 35: “[...] die angenommene Übereinstimmung des, Wesens’ eines Subjekts oder Objekts mit einem von ihm gesendeten Zeichen, etwa einer Aussage oder Handlung (dies fasst Authentizität als Wahrheitsbegriff)”.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁶⁶ Susanne Knaller: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2017, p. 33.

lado, se intenta reproducir la tradición exacta bajo criterio de autenticidad, aunque éste acto es necesariamente artificial (piénsese la “práctica auténtica” de la Música Antigua)⁶⁷, mientras que por otro, la autenticidad atañe a la “sinceridad”, a la dimensión personal de un artista y a la expectativa de innovación que choca con la afiliación ortodoxa a una tradición⁶⁸, algo en lo que profundizaremos más adelante. Richard Peterson y Claudio Díaz explican que la fidelidad a la tradición ayuda a los artistas a ser vistos como reales y no como copia inauténtica, lo que permite innovar dentro de un género musical⁶⁹.

Otro caso especial de la “autenticidad de esencia”, que desarrolla Michelle Bigenho, es el de la autenticidad cultural-histórica. Parte de una representación imperfecta para reclamar la continuidad de la obra de arte con un punto de origen (mítico o histórico)⁷⁰. En el presente marco, la historicidad de la *performance* en un contexto postcolonial le brinda un “aura” de unicidad que puede ser usada por los artistas nativos⁷¹ y por élites nacionales⁷². Los artistas son percibidos como nativos, y enfatizan ellos mismos este esencial origen. Así es extendido el concepto de Schilling a través de la política performativa de los artistas.

Con respecto a las convenciones, se puede centrar la atención en la “fachada” de la *persona musical*⁷³, la cual ofrece una experiencia de “autenticidad de esencia”, por ejemplo, cuando utiliza determinados instrumentos, técnicas de interpretación, gestos y expresiones faciales, así como una vestimenta típica de acuerdo con una tradición folclórica. Otros aspectos de esta “fachada” son menos flexibles, como por ejemplo la raza o el sexo⁷⁴. Como apunta la crítica de Negus y Astor, no se trata de un mero disfraz para engañar a los receptores: los artistas encarnan su verdad en la *performance*. Lo falso se vive como honesto por la identificación con ellos⁷⁵, y eso, si recordamos a Goffman, no es menos artificial que el comportamiento en la vida cotidiana⁷⁶.

⁶⁷ Richard A. Peterson: *Creating Country Music. Fabricating Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 208.

⁶⁸ En el caso de la Nueva Canción Latinoamericana, este objetivo de innovación musical se encuentra en los programas estéticos (por ejemplo, el Manifiesto fundacional del Movimiento del Nuevo Cancionero Argentino o la resolución final del Encuentro de la Canción Protesta de Varadero).

⁶⁹ R. Peterson: *Creating Country Music...*, p. 209; C. Díaz: *Variaciones...*, pp. 163-164.

⁷⁰ M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 18.

⁷¹ C. Díaz: *Variaciones...*, pp. 54-55.

⁷² M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 19.

⁷³ Auslander enfatiza que en la creación de la *persona musical* no se trata necesariamente de crear coherencia entre todos los aspectos del *front* (multivocalidad de la *persona*), ya que se pueden contradecir; siempre se negocian en la *performance*. P. Auslander: *In Concert...*, p. 113.

⁷⁴ Philip Auslander: “Musical Personae”, *TDR / The Drama Review*, 50, 1, 2006, pp. 109 (<https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>).

⁷⁵ P. Auslander: *In Concert...*, p. 2.

⁷⁶ K. Negus, P. Astor: “Authenticity, Empathy...”, p. 2.

La “autenticidad experiencial” (*Erfahrungsauthentizität*) es otro tipo de autenticidad subjetiva presentada por Schilling. Se basa en la idea de que la realidad solo puede ser captada a través de la experiencia. El sujeto aparece como testigo; se le atribuye autoridad porque supuestamente satisface la pretensión de verdad⁷⁷. Estos testigos contemporáneos son de una enorme importancia para la memoria colectiva, ya que ofrecen hechos pertenecientes a su biografía⁷⁸, o conocimiento y experiencia directa de tradiciones⁷⁹.

Las referencias espacio-temporales son convenciones que también ofrecen a los receptores indicios de “autenticidad de esencia y/o experiencial”, por ejemplo, cuando se alude a o se mencionan explícitamente grandes acontecimientos históricos. Al integrar los documentos históricos, la narración puede ser creíble y auténtica por la experiencia, ya que dichos documentos son percibidos simplemente como un hecho⁸⁰. Musicalmente, una integración análoga es más complicada. Para el contexto de esta investigación son concebibles las citas directas en las letras de las canciones o las secuencias de fotos y grabaciones en documentales.

Bigenho distingue otro tipo de autenticidad que también llama “experiencial”, pero que abarca el nivel de experiencia sensorial. Mediante “metáforas sensoriales” (*sensory metaphors*) es posible ligar al receptor con un lugar físico⁸¹. Es útil añadir esta idea para extender el concepto de autenticidad, ya no solo como atribución sino como experiencia interdependiente a la *performance*, que a su vez liga al público con la *persona musicae*. En nuestro análisis llamamos a esto “autenticidad sensorial”, para no confundir los términos.

Como tercer tipo de autenticidad, Schilling distingue la “autenticidad del habla” (*Sprechauthentizität*), que se refiere a “la correspondencia entre una intención del sujeto y un signo transmitido por él, como una afirmación o una acción”⁸². Este tipo está presente con menos fuerza, ya que la posibilidad de difuminar la diferencia entre lo que se dice y lo que realmente ocurre es muy variable. La autoridad de lo observado está ligada a cierta sinceridad del

⁷⁷ Etimológicamente, “auténtico” tiene la connotación de autoridad desde la Edad Media. Antes significaba “autoría propia” u “original”. No fue hasta el siglo XX cuando se asoció a honesto, justo, natural, verdadero, atributos que se trasladaron al arte, donde el aspecto autoritativo sigue estando presente en el discurso sobre el arte (Knaller menciona aquí “problemas de atribución y autenticación”). S. Knaller: *Authentizität...*, p. 13.

⁷⁸ E. Schilling: *Authentizität...*, pp. 37-39.

⁷⁹ Como muestra Díaz para el caso del folclore argentino, se legitima a los artistas a causa de extensos viajes por el país. C. Díaz: *Variaciones...*, pp. 82-83.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁸¹ M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 17.

⁸² E. Schilling: *Authentizität...*, p. 39: “die Übereinstimmung zwischen einer Intention des Subjekts und einem von ihm gesendeten Zeichen, etwa einer Aussage oder Handlung”.

hablante observada en la *performance*⁸³ que nunca se puede comprobar cabalmente⁸⁴. En el discurso musical, la continuación del concepto de sinceridad puede relacionarse con este aspecto⁸⁵, que une en el pensamiento los ideales éticos y estéticos en la creación del arte.

Es fructífero ampliar el concepto de “autenticidad del habla” mediante la idea de Bigenho de “autenticidad única” (*unique authenticity*)⁸⁶. Desde el Romanticismo y su culto al genio, la singularidad e innovación de una obra de arte están vinculadas con el alma del artista y su independencia de influencias ajenas⁸⁷, una idea que se prolonga hasta las concepciones de la autenticidad en el rock⁸⁸. Ligado con este enfoque, la vida interior del artista es juzgada respecto de su independencia al arte comercial. Eso es así, especialmente, en el juicio sobre las obras del rock⁸⁹ (pero también del folclore sudamericano⁹⁰), donde estas atribuciones, tratadas como “creatividad inocente” de las primeras obras de los grupos musicales, buscan romper con convenciones, y al oponerse a estas, se niegan a aceptar las exigencias del éxito comercial⁹¹. Según Díaz, que estudió el folclore argentino, existe también en géneros folclóricos un foco de tensión entre el éxito comercial y una autenticidad entendida como fidelidad a la tradición. Los anhelos comerciales descalifican al artista, aunque los criterios de los juicios han cambiado durante el tiempo⁹².

Una convención que sugiere inmediatez y sinceridad, y que puede llegar a ser juzgada como “autenticidad del habla”, puede ser, según Schilling, la perspectiva en primera persona de una narración y otros medios narrativos que se emplean en un intento de suprimir la distancia entre el personaje y el enunciado⁹³. En el caso de la música entran en consideración el

⁸³ Bernardo Alexander Attias muestra que, en el caso de The Velvet Underground, la autenticidad en la música rock también puede ser percibida desde la insinceridad. Lo artificial sí es compatible con la autenticidad, cuando se trata de la intención del artista. Bernardo Alexander Attias: “Authenticity and Artifice in Rock and Roll: And I Guess That I Just Don’t Care”, *Rock Music Studies*, 3, 2, 2016, pp. 131-147 (<https://doi.org/10.1080/19401159.2016.1155376>). Véase también K. Negus, P. Astor: “Authenticity, Empathy...”, p. 6; o P. Auslander: *In Concert...*, pp. 183-203 (<https://doi.org/10.1080/19401159.2021.1989272>).

⁸⁴ Por un lado, porque no hay hechos, y por otro, porque los medios retóricos suavizan los supuestos hechos o incluso son necesarios en una situación comunicativa determinada. E. Schilling: *Authentizität...*, p. 40.

⁸⁵ Landau ve, en estos conceptos, continuidades en el pensamiento musical desde el Romanticismo. Con referencia a Jon Landau, véase K. Negus, P. Astor: “Authenticity, Empathy...”, p. 20.

⁸⁶ M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 20.

⁸⁷ *Ibid.* Aunque el culto al genio representaba la oposición al folclore. Pablo Palomino: *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2021, p. 25.

⁸⁸ B. A. Attias: *Authenticity and Artifice...*, p. 133.

⁸⁹ R. Peterson: *Creating Country Music...*, p. 206.

⁹⁰ P. Palomino: *La invención de la música latinoamericana...*, p. 25.

⁹¹ R. Peterson: *Creating Country Music...*, p. 206.

⁹² C. Díaz: *Variaciones...*, p. 56.

⁹³ E. Schilling: *Authentizität...*, p. 48.

yo lírico (en el plano de la letra) y la voz, así como el acto específico de la interpretación. Cuando la interpretación de la *persona musicae* implica una expresión emocional, los músicos forman parte de una “dramatización”. Esto significa que los intérpretes se comportan de acuerdo con la emocionalidad esperada por el público: un ejemplo serían las muecas de un guitarrista durante sus solos⁹⁴. En términos musicales, además, se podría hablar de la voz como garante de la subjetividad⁹⁵. Según Auslander, la emocionalidad forma parte de la *performance*, es decir, de la *persona*, pero no de la personalidad. Subraya que hay que separar estos niveles analíticamente⁹⁶. Otra convención son los elementos de autorreflexión, es decir, la revelación del contexto de origen o las referencias intertextuales que pueden generar confianza en el receptor, lo que a su vez influye en su juicio acerca de la “autenticidad del habla”⁹⁷.

Un aspecto en el que se combinan los tipos de autenticidad de Schilling es el derecho a la representación. Peterson explica que varios estudios llegan a la conclusión de que la pertenencia a un colectivo legitima el hablar en nombre del mismo⁹⁸. Los artistas cumplen parámetros para una posible atribución de la “autenticidad de esencia” cuando se presentan o son percibidos como miembros de un colectivo. Gracias a su “ser”, estos tienen la legitimidad de hablar sobre la realidad (“autenticidad experiencial”) de aquel colectivo⁹⁹ y hablan sinceramente (“autenticidad del habla”). Peterson y Frith hacen extensivo este punto a la perspectiva receptiva: no es suficiente con pertenecer a un colectivo de aficionados del género musical¹⁰⁰, ya que hay que identificarse estética y éticamente¹⁰¹, y disponer de conocimientos específicos de la música para autenticarse como tal¹⁰².

⁹⁴ P. Auslander: “Musical Personae”, pp. 111-112.

⁹⁵ E. Goffman: *Rahmen-Analyse...*, p. 615: “[...] en el canto pop ambos [el artista y el personaje] están de alguna manera conectados internamente. Si, cuanto más se ajuste la vida del creador (como lo conoce el público) al pesado destino que se canta, más “efectivo” será el resultado. Aquí, autenticidad significa cantar como si el texto se aplicara a uno mismo. [...] Treinta segundos y ya está: el afecto preparado en un instante. Como cantante, una persona lleva su corazón en la garganta” (“[...] beim Schlagersingen sind beide in gewisser Weise innerlich verbunden. Ja, je mehr das Leben des Gestalters (wie es dem Publikum bekannt ist) zu dem schweren Schicksal paßt, von dem gesungen wird, um so, wirkungsvoller ist das Ergebnis., Echtheit‘ bedeutet hier, so zu singen, als träfe der Text auf einen selber zu. [...] Dreißig Sekunden, und er ist da - Affekt im Nu aufgebrüht. Als Sänger trägt der Mensch sein Herz in seiner Kehle”).

⁹⁶ P. Auslander: “Musical Personae”, p. 111.

⁹⁷ E. Schilling: *Authentizität...*, p. 49.

⁹⁸ R. Peterson: *Creating Country Music...*, p. 218.

⁹⁹ M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 19.

¹⁰⁰ R. Peterson: *Creating Country Music...*, p. 218

¹⁰¹ S. Frith: “Music and Identity”, pp. 122-123.

¹⁰² R. Peterson: *Creating Country Music...*, p. 218

Resta aún por probar que la tipología presentada como herramienta de análisis brinde una orientación para interpretar las *performances*. Los elementos (extra)musicales no tienen funciones independientes¹⁰³, sino más bien influyen en la construcción de una referencia en obras musicales para crear significados posteriores y transmitir cierta identidad mediante la autenticidad en las prácticas discursivas; en este caso musicales¹⁰⁴. A continuación, se verá cuáles son los procesos de autenticidad atribuidos por parte de los receptores, basados posiblemente en argumentos esencialistas, los cuales cumplen funciones ideológicas y remiten a determinados códigos performáticos elegidos por los artistas.

La Nueva Canción Latinoamericana en el Festival des politischen Liedes

A partir de declaraciones de organizadores, traductores, músicos y oyentes participantes obtenidas tanto durante el Festival des politischen Liedes en Berlín del Este como posteriormente en la actualidad¹⁰⁵, caracterizaremos y analizaremos los diferentes tipos de autenticidad presentados en el apartado anterior. Esas declaraciones están condicionadas por tres aspectos. En primer lugar, la selección de fuentes para este artículo se adoptó según un criterio de pertinencia al tema de autenticidad, identidad y *performance*. Se trata de ejemplos, sobre todo, de la Nueva Canción Chilena como caso representativo, no de una encuesta empírica sobre la recepción general de la música latinoamericana en la RDA. En segundo lugar, los testimonios informan sobre situaciones ocurridas hace cincuenta años, y muchos extractos de entrevistas de aquella época fueron sometidos a la censura del Estado. Sin embargo, tanto los viejos testimonios como los nuevos deben ser utilizados, porque las antiguas declaraciones pueden mostrar qué opiniones eran favorables a la ideología oficial de la RDA, y las actuales pueden confirmarlas o relativizarlas retrospectivamente, aunque hay que tener en cuenta el riesgo de la *ostalgie*¹⁰⁶. En tercer lugar, las declaraciones de antaño, mucho menos numerosas, se completan con un análisis de entrevistas, documentales y grabaciones de conciertos¹⁰⁷. En este nivel, se considera que la *performance*, incluyendo la “gestión de impresión”, refleja indirectamente

¹⁰³ M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 16.

¹⁰⁴ K. Negus, P. Astor: “Authenticity, Empathy...”, p. 14.

¹⁰⁵ Las entrevistas forman parte de la investigación doctoral de la autora y fueron obtenidas entre 2020 y 2021. Fueron realizadas de forma presencial y por teléfono, elaborándose un guion con preguntas referidas, por ejemplo, a experiencias personales y musicales (activas y pasivas) y a la asistencia al Festival des politischen Liedes de la RDA. Se profundizó espontáneamente en algunos aspectos a lo largo de la entrevista.

¹⁰⁶ Concepto coloquial que remite a la nostalgia por la vida en la RDA y a la glorificación de su sistema político después de su desaparición.

¹⁰⁷ Las fuentes fueron encontradas en el archivo radiofónico de la RDA, el Deutsches Rundfunk Archiv de Potsdam (Alemania).

las expectativas del público. Por lo tanto, de los conciertos se puede obtener una impresión de la recepción observando al público, aunque aquí también las grabaciones proceden de la televisión estatal y las reacciones del público pueden haber sido manipuladas.

La sinceridad en lo cantado

Britta Swenikert concedió una entrevista el 18 de febrero de 1971 para el programa de televisión *Lieder-(Schritt)macher* (juego de palabras con “cantautor” y “marcapasos”), después de haber visto una actuación musical en el segundo Festival des politischen Liedes. Cuando se le pregunta por los aspectos más destacados, responde:

Creo que estamos extraordinariamente impresionados por Quilapayún, no solo porque son muy buenos músicos, porque tienen excelentes letras poéticas, sino porque vimos en una película de 20 minutos que la gente de Quilapayún es gente que no solo proclama que tiene una actitud política a través de la música, sino que, cuando no están cantando, se juegan la vida, y que ayudaron a Allende a ganar las elecciones y que, bajo riesgo de tortura y bajo riesgo de cárcel y poniendo en peligro sus propias vidas, realmente se toman la revolución más en serio que la canción y eso es lo que hace que sus canciones sean tan increíblemente importantes y tan hermosas¹⁰⁸.

Al grupo Quilapayún se le atribuye calidad musical y un posicionamiento político auténtico y éticamente valioso¹⁰⁹. La experiencia receptiva es también juzgada como positiva (se habla de haber quedado “impresionados”, o de canciones “hermosas”). La presentación de los músicos brinda otros ejemplos de tipos de autenticidad. Hay una referencia a un reportaje audiovisual que lleva a un juicio de “autenticidad experiencial”, porque a través de la recepción de documentos históricos y referencias espacio-temporales del Chile de Salvador Allende se muestra el activismo de los músicos fuera de la música¹¹⁰. Más allá

¹⁰⁸ *Lieder-(Schritt)macher, Festival des Politischen Liedes – Lied als Waffe*, 1971, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 057858, 22'00": “Ich glaube wir sind von Quilapayún nicht nur deshalb so außerordentlich beeindruckt, weil sie sehr gute Musikanten sind, weil sie hervorragende poetische Texte haben, sondern weil wir in einem 20-Minuten-Film gesehen haben, dass es sich bei den Leuten von Quilapayún um Leute handelt, die nicht nur mittels Musik verkünden, dass sie eine politische Einstellung haben, sondern die, wenn sie nicht gerade singen ihr Leben einsetzen und die geholfen haben Allende zum Wahlsieg zu bringen und, die wirklich unter Gefahr der Folter und unter Gefahr des Gefängnisses und unter Gefahr ihres eigenen Lebens, die Revolution im Grunde genommen wichtiger nehmen als das Lied und das macht ihre Lieder so ungeheuer wichtig und so schön”.

¹⁰⁹ En las entrevistas con los testigos, se destacó varias veces la calidad de los grupos cubanos. Por ejemplo, Elke Bitterhof entrevistada por Annika Rink, Berlín, 6-9-2021, Festival des politischen Liedes und Nueva Canción Latinoamericana.

¹¹⁰ En otros programas musicales, también se insertan en las grabaciones de los conciertos imágenes y secuencias de películas de Chile u otras partes del mundo explotadas. Véase, por ejemplo, *Portrait der Gruppe Quilapayun*, 1973, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 013176.

del mero testimonio de sus prácticas políticas, Swenikert los considera éticamente sobresalientes ya que, a través de su música, no solo proclaman su postura política, sino que “hablan con autenticidad”. El riesgo que corren sus propias vidas (presumiblemente proclamada a través de la película), es en cierto modo la forma más radical de “autenticidad del habla”, haciendo aparecer a los artistas especialmente sinceros y decididos.

Esta convicción y credibilidad de los músicos es, a menudo, objeto de discusión. Peter Salchow, otra persona que asistió al festival, responde en el mismo programa televisivo sobre qué puede aprender la *Singebewegung* (“movimiento del canto”) en RDA de los grupos extranjeros: “Encarna[n] en la canción lo que dice[n]. Aunque no se entienda la letra. A través de la expresión de la cara puedes comunicar de qué trata la canción”¹¹¹. En el mismo sentido, un entrevistado explica en la actualidad:

La gente que canta canciones también quiere vivir su vida de forma más consciente. Creo que esa es una razón muy importante para tratar con canciones o poemas. Porque quieres encontrar la verdad allí. Y también queríamos encontrar eso en la RDA. En los textos, en las canciones, por supuesto. Y para entonarlos con la mayor pasión posible. Como he dicho, no sabíamos mucho de los músicos latinoamericanos y de los cantautores de allí, pero nos dimos cuenta de la fuerza emocional que tenían. Y la intensidad [*Wucht*] emocional correspondía a la intensidad [*Wucht*] de las condiciones políticas. [...] En comparación, nos sentimos un poco cojos y aburridos con nuestros pequeños problemas de la RDA¹¹².

Los músicos parecen auténticos porque, a pesar de que el público no entendía la letra, o precisamente por eso, se llega a generar una “unión experiencial”. Por un lado, se perciben como “auténticos del habla” en su sinceridad, porque su alma se corresponde con la obra (“se encarna en la canción”¹¹³) y, por otra parte, parecen auténticos en su esencia y experiencia a causa de la “intensidad de las

¹¹¹ *Lieder-(Schritt)macher, Festival des Politischen Liedes – Lied als Waffe*, 1971, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 057858, 22'00": “Hinterstehen hinter dem Lied, auch wenn man den Text nicht versteht durch den Ausdruck des Gesichts mitteilen kann um was in dem Lied geht”.

¹¹² M. Sallmann entrevistado por A. Rink: “Leute, die Lieder singen wollen auch ihr Leben bewusster leben. Das ist, glaube ich, ein ganz wesentlicher Grund, um sich mit Liedern oder Gedichten zu befassen. Weil man da Wahrhaftigkeit finden will. Und die wollten wir auch in der DDR finden. In Texten, in Liedern natürlich. Und die möglichst leidenschaftlich herausbringen, wie gesagt, wir kannten nicht viel über die lateinamerikanischen Musikanten und die Liedermacherei da, aber wir merkten aus welcher emotionalen Wucht heraus die fabriziert worden waren. Und der emotionalen Wucht entsprach die Wucht der politischen Verhältnisse. [...] Dagegen kamen wir uns ein bisschen läppisch und langweilig vor mit unseren kleinen DDR-Problemen”.

¹¹³ Elke Bitterhof añade: “Al menos todos los que vinieron al festival hicieron una música hermosa. Eran Quilapayún, Inti-Illimani, pero también Sol y Lluvia e Illapu etc. Todo [el festival] era muy consciente [políticamente]. No cantaban cualquier cosa, sabían exactamente lo que cantaban. Y eso es exactamente lo que quieren expresar” (“[Z]umindest die, die zum Festival gekommen sind, haben alle schöne Musik gemacht. Und ob das eben die Quilapayún, die Inti-Illimani, dann waren ja auch Sol y Lluvia und Illapu

condiciones políticas”: la supuesta realidad representada, vivida por los músicos, se corresponde con la intensidad emocional inherente en el signo, en la obra de arte. Además, el último entrevistado se refiere a la búsqueda de verdad mediante la música, constatando que se trata de un requisito de la creación musical, tanto en el contexto latinoamericano como en la Alemania Oriental¹¹⁴.

La representación auténtica de la realidad y el folclore sudamericano

En el contexto del Festival des politischen Liedes se esperaba que los artistas sudamericanos representaran a “su pueblo” a través del folclore. Elke Bitterhof, la subdirectora del festival, afirma hoy: “En principio, espero que todos fueran auténticos en relación con su país o género musical”¹¹⁵. Aquí se ve una combinación de la atribución de “autenticidad de esencia” en dos planos: los músicos corresponden a la esencia de sus países y su música representa la misma mediante ciertos géneros musicales. Así se cumple un juicio de autenticidad cultural-histórica y referencial.

En una entrevista con un miembro del Oktoberklub, este responde así a la pregunta de por qué la música debía ser “típica” del país:

[...] porque se suponía que debían actuar para nosotros [...] como representantes de su país o de la música de su país y dar a los jóvenes que lo veían una impresión de cómo es la cultura de la canción en el país del que proceden. [...] Era música típica, para nosotros, en lo que hacían y en cuanto al contenido [...] se suponía que eran antimperialistas. [...] Bueno, era un poco el cliché musical de América Latina [...] Así que muchas guitarras. [...] Había cubanos que trabajaban con mucha percusión [...], también había brasileños. [...] Por supuesto, con esta cultura algo más negra, había más instrumentos de percusión. Así que, musicalmente, eso fue definitivamente tenido en cuenta [por los organizadores], porque [los artistas] también fueron elegidos con esta intención¹¹⁶.

und so. Das war alles sehr bewusst. Die haben nicht irgendwas gesunden, sondern die haben sehr genau gewusst, was sie singen. Und genau das wollen sie auch ausdrücken”). E. Bitterhof entrevistada por A. Rink.

¹¹⁴ S. Knaller: *Authentizität...*, pp. 34-35.

¹¹⁵ E. Bitterhof entrevistada por A. Rink: “Ich hoffe im Prinzip, dass die alle für ihr Land oder ihre Richtung authentisch waren”.

¹¹⁶ Georg Bach entrevistado por Annika Rink, Berlín / Kassel, 21-1-2021, Festival des politischen Liedes und südamerikanische Musik: “Na, weil sie ja irgendwie als Repräsentanten ihres Landes oder der Musik ihres Landes bei uns auftreten sollten und den jungen Menschen, die sich das ansahen oder sich ansehen sollten einen Eindruck vermitteln sollten, wie die Liedkultur in dem Land ist, aus dem die kommen. [...] Das war dann landestypische Musik für uns, was die da machten und inhaltlich, also textlich sollten sie antiimperialistisch sein. [...] Naja, es wurde ein bisschen [...] das musikalische Klischee Lateinamerikas bedient [...] Also viel Gitarren [...]. Es gab dann wie gesagt auch Kubaner, die mit viel [...] Schlagwerk gearbeitet haben, Brasilianer waren auch mal dabei, aber das war alles später [...]. Da ist dann natürlich gerade bei dieser etwas schwärzeren Kultur, ist dann natürlich mehr Schlagwerk dabei gewesen. Ja das ist also musikalisch, ist das durchaus bedient worden, weil die wurden ja auch in dieser Richtung schon ausgesucht”.

Vistas desde hoy, estas apreciaciones apuntan a una atribución de “autenticidad de esencia”. Los músicos practican un tipo de folclore que refiere directamente al pueblo. De acuerdo con la entrevista, los músicos afrodescendientes “suelen” utilizar mucha percusión¹¹⁷. Además, el entrevistado se refiere a la “gestión de impresión” de los responsables del festival, quienes eligieron a los conjuntos internacionales participantes según las expectativas del público nacional. Este comportamiento se analizará con más detalle en lo que sigue.

En las entrevistas en programas televisivos, los músicos son muy específicos sobre el folclore de sus países. He aquí un ejemplo de Horacio Durán de Inti-Ilumani en el documental televisivo “Botschafter im Poncho” (“Embajadores en poncho”):

Nosotros somos los que más tenemos que ver con el folclore del Altiplano, porque en este folclore, en la música de esta zona, vemos toda Latinoamérica encarnada. Vimos algo que nos asombró en estos pueblos del Altiplano, Perú, Bolivia, Ecuador, el norte de Argentina y el norte de Chile: vimos un pueblo muy musical donde la música expresa toda una forma de vida, que sale y se comunica en su música. Creo que, de todos los países latinoamericanos, los pueblos que viven en el Altiplano son los más pobres. Hemos visto cómo estos pueblos que se reúnen en la zona del Altiplano tienen una forma muy interesante de expresar esta música: la energía que utilizan para comunicar su alegría, por ejemplo, en el carnaval, y la profundidad con la que expresan sus sentimientos, cómo transmiten sus siglos de opresión en la música¹¹⁸.

Se observa otra vez la atribución esencialista: la homología entre la intensidad de la realidad sudamericana y la intensidad de la expresión musical. Más allá de esto, se reclama una representación total de aquella realidad que llega a todos los ámbitos de la vida. Eso puede ser útil para la construcción de identidad, pero también legitima discursos esencialistas (como hemos mostrado en el primer apartado). Se equipara la “naturaleza alegre” de las culturas

¹¹⁷ El testigo, en el transcurso de la entrevista, relativiza la recepción de las masas en varios lugares y explica las contradicciones (la Nueva Canción Chilena como folclore andino, la guitarra como importación imperialista de los españoles). Es visible el nivel de reflexión del individuo con posterioridad a la experiencia musical, con una ampliación de sus conocimientos en las últimas décadas.

¹¹⁸ *Botschafter im Poncho*, 1974, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 072310, 36'00": “Wir haben am meisten mit der Folklor [sic] des Altiplano zu tun, weil wir in dieser Folklor, in der Musik aus diesem Gebiet, ganz Lateinamerika verkörpert sehen. Wir sahen bei diesen Völkern von Altiplano, Peru, Bolivien, Ecuador, Nordargentinien und Nordchile etwas worüber wir staunten – wir sahen ein sehr musikalisches Volk, bei dem die Musik die ganze Lebensart ausdrückt, die nach außen gehen und sich selbst in ihrer Musik mitteilen. Ich glaube von allen lateinamerikanischen Ländern sind die Völker, die im Altiplano leben, die ärmsten. Wir haben erlebt wie diese Völker, die im Gebiet des Altiplano zusammentreffen eine sehr interessante Art haben diese Musik zum Ausdruck zu bringen. Diese Kraft, die sei verwenden, um ihre Freude mitzuteilen, z.B. beim Karneval. Und mit welcher Tiefe sie ihre Empfindungen ausdrücken, wie sie ihre jahrhundertelange Unterdrückung in der Musik weitergeben”.

sudamericanas¹¹⁹ con la “autenticidad de esencia” transmitida por la “autenticidad experiencial” de los músicos mismos (en la expresión “hemos visto”, pronunciada por Inti-Illimani). Esta alegría se contrapone a la pobreza o las dificultades de estos países. Por un lado, esto muestra una contradicción con las lógicas de desarrollo del Norte Global, y por otro, tales construcciones pueden llevar a una fijación esencialista de la cultura. El concepto de pobreza aparece aisladamente, solo implícitamente se vincula a la representación de realidad mediante la música, y la “alegría” y “opresión” culminan en la glorificación de la pobreza atribuida al Altiplano homogeneizado¹²⁰.

La “indigeneidad” también se menciona varias veces en los comentarios sobre estos músicos chilenos:

Los Intis llevan ponchos como los araucanos, los indígenas de su país. Se dieron el nombre del dios indio del sol “Inti” y de la montaña nevada “Illimani”. Tocan con gran virtuosismo instrumentos que casi han caído en el olvido y, junto con muchos otros artistas de su país, han redescubierto y desarrollado una música folclórica que durante siglos fue reprimida por la cultura dominante y mantenida en un estatus de inferioridad. Y el pueblo, que tomó conciencia de sí mismo, ha elevado con orgullo esta música a símbolo de su libertad¹²¹.

Tras el comentario, el documental muestra parte de la canción “Fiesta de San Benito” interpretada por Inti-Illimani y un público que se mueve sutilmente al ritmo de la música. Se caracteriza por los elementos percusivos de la sección rítmica y el canto. Tras la introducción puramente percusiva y la primera estrofa, cantada con acompañamiento de percusión, comienza un interludio de charango y quena, momento en que los

¹¹⁹ En plena correspondencia con la alegría de tocar, una cita de un grupo cubano “Guayacán” en el escenario: “Queremos terminar, como empezamos, con una canción divertida, porque queremos aportar algo muy importante con la canción política, que es la alegría del pueblo cubano. Eso es lo que queremos expresar con esta canción. Es una canción, un ritmo muy divertido y se puede cantar” (“Wir wollen, wie wir auch schon angefangen haben, mit einem lustigen Lied aufhören, denn wir wollen euch mit dem politischen Lied etwas ganz Wichtiges überbringen, nämlich die Freude des kubanischen Volkes. Das wollen wir mit diesem Lied ausdrücken, es ist ein Song, ein sehr lustiger Rhythmus und ihr könnt ruhig mitsingen”). 9. Festival des politischen Liedes - Volksbühne, 1979, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 076628.

¹²⁰ Véase, para el contexto del folclore boliviano, M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, pp. 230-231.

¹²¹ *Botschafter im Poncho*, 1974, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 072310, 36'00": “Die Intis tragen Ponchos wie die Araukaner, die indianischen Ureinwohner ihres Landes. Sie gaben sich den Namen des indianischen Sonnengottes Inti und des schneebedeckten Berges Illimani. Sie spielen mit großer Virtuosität auf fast in Vergessenheit geratenen Instrumenten und haben mit vielen anderen Künstlern ihres Landes eine Volksmusik wiederentdeckt und weiterentwickelt, die jahrhundertlang von der herrschenden Kultur unterdrückt und dem Status der Minderwertigkeit gehalten wurde. Und das Volk, das sich seiner selbst bewusst wurde, hat mit Stolz diese Musik zum Symbol seiner Freiheit erhoben”.

músicos son presentados como “auténticos”. Se escenifican como representantes del folclore, que solo después se contextualiza como no “típico del país”, cuando Horacio Durán explica:

Cuando se habla de Altiplano en Sudamérica, este solo ocupa una parte muy pequeña en el norte de Chile. Por eso la música altiplánica fue absolutamente desconocida en Chile hasta aproximadamente 1960. Entre 1963 y 1964 se tocó por primera vez en Chile un charango y una quena, y en ese momento era tan extraño y tan sorprendente para un chileno escuchar y ver una quena como lo es hoy para la gente de la RDA. A pesar de la cercanía eso fue solo el resultado de la división que el imperialismo creó en nuestros países. Y desde entonces se ha producido una evolución, un despertar repentino, un acercamiento, un redescubrimiento de nuestros tesoros culturales. Este proceso ha sido muy apoyado por Violeta Parra, la “madre del folclore”, como decimos nosotros. Un proceso similar al que tuvimos aquí en 1963 se puede ver hoy en Uruguay y Argentina¹²².

La voz en off explica en el documental varios aspectos de la “fachada” de Inti-Illimani (la vestimenta, el nombre y la instrumentación asociadas a lo típicamente andino¹²³), y genera una posible atribución de “autenticidad referencial”, evidenciando cierta verdad local en la fidelidad a un género y sus convenciones. Inti-Illimani comunica que aprendieron a tocar el folclore durante viajes por el continente, sin embargo, su “fachada” inspira el esencialismo del documental¹²⁴. El lado del receptor es visible por el impacto de la “autenticidad sensorial” en el movimiento del público: la *performance* se convierte en una experiencia musical de tipo corporal que constituye un rasgo de identidad. Aunque con la primera frase de la última cita se relativiza la esencia de los artistas como nativos, se sigue argumentando de manera esencialista. La práctica de rescatar instrumentos, tradiciones y músicas “olvidadas” (por ejemplo, la canción “Fiesta de San Benito”) es un *leitmotiv* del folclore, como muestra Díaz para el caso argentino¹²⁵. En el ejemplo dado se vincula este rescate con una tarea que involucra a los músicos en todo el continente, donde se asume una ética supuestamente gratificante (recuperar lo destruido por el “imperialismo”) transmitida por la autorreflexión (“autenticidad del habla”). Aquí resulta clara otra norma de autenticidad: hay que representar y/o estimular las luchas por la libertad. La “autenticidad de esencia” es de nuevo la conexión entre la esencia de la lucha y el signo de la práctica musical¹²⁶.

¹²² *Ibid.*

¹²³ M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 22.

¹²⁴ P. Palomino: *La invención de la música latinoamericana...*, p. 27.

¹²⁵ C. Díaz: *Variaciones...*, pp. 43-49

¹²⁶ Por ejemplo, se cita a Silvio Rodríguez en una revista alemana oriental. Allí, Silvio Rodríguez destaca que: “La Nueva Trova es al mismo tiempo el resultado de una revolución social y musical [...]. todas las luchas y conflictos que estamos viviendo han entrado en las canciones de la Nueva Trova [...]. En las canciones de la Nueva Trova, el pueblo puede reconocer su camino, sus sentimientos, la conciencia que la revolución ha generado en todos nosotros” (“Die Nueva Trova ist gleichzeitig das

En varios casos, la “autenticidad de experiencia” está sugerida por los testimonios ofrecidos en las entrevistas: cuando Quilapayún habla del gobierno de Salvador Allende¹²⁷, Isabel Parra relata con detalle su versión del día en que el Palacio de la Moneda fue bombardeado¹²⁸, o Inti-Illimani habla de la situación posterior al golpe con lágrimas en los ojos¹²⁹. El testimonio de las condiciones tras el golpe militar chileno es un encadenamiento de elementos especial. Se habla de la prohibición de tocar la quena y el charango porque son símbolos de la izquierda, pero también se censuran los medios de comunicación de ideología extranjera¹³⁰. La “autenticidad experiencial”, por el hecho de que estas medidas autoritarias afectan a los músicos, se confunde con la “autenticidad de esencia”, ya que la música folclórica se prohíbe bajo el pretexto de ser de izquierda. Así, la esencia de la cultura chilena parece estar prohibida, a pesar de que los instrumentos no se popularizaron en Chile sino hasta los años sesenta, como muestra la entrevista con Inti-Illimani.

Recepción de la música sudamericana e integración en las propias prácticas

¿Por qué la música sudamericana tuvo un efecto tan positivo en la RDA? La respuesta de un miembro del Oktoberklub es esclarecedora:

E. Bitterhof: Bueno, es música, a la que los alemanes nos abrimos fácilmente. Es melodiosa y cuando, por ejemplo, un Quilapayún cantaba “Tío Caimán” o “La Batea”, hasta nosotros podíamos dar palmas y participar. [Estas canciones] eran particularmente bien recibidas. [...]

Entrevistadora: ¿Qué se percibía como auténtico aquí?

E. Bitterhof: Definitivamente los instrumentos. Pero yo no lo relacionaría solo con los latinos. [...] En principio, espero que todos fueran auténticos en relación con su país o su género musical. Lo noté con los latinos porque llevaban ponchos, por ejemplo, los chilenos; eso era algo bastante nuevo. Así pues, todos eran muy hermosos, especialmente los hombres con pelo negro y barba. [...] Todas [las mujeres del público] quedamos con la boca abierta. [...] Su música siempre fue muy bien recibida. [...]

Resultat einer gesellschaftlichen und musikalischen Revolution [...] und alle Kämpfe und Auseinandersetzungen, die wir erleben, sind in die Lieder der Nueva Trova eingegangen. [...] In den Liedern der Nueva Trova kann das Volk seinen Weg, seine Gefühle, das Bewußtsein, das die Revolution in uns allen hervorgebracht hat wiederkennen). “Compañero Trovador”, *Freie Welt*, 2-2-1985, pp. 32-33.

¹²⁷ *Porträt der Gruppe Quilapayun*, 1973, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 013176.

¹²⁸ *Kulturmagazin F: 10 Informationen – Ansichten – Standpunkte: Isabel Parra*, 1974, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 020030.

¹²⁹ *rund dabei – Venceremos Unidad Popular*, 1973, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 043140, 31'00".

¹³⁰ *Kulturmagazin F: 10 Informationen – Ansichten – Standpunkte: Isabel Parra*, 1974, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 020030.

Entrevistadora: ¿Qué lo hace tan especial?

E. Bitterhof: Bueno, son los acordes, digamos que [...] no están disminuidos, sino que es una bonita melodía en tono mayor. Por supuesto, no solo tienen [melodías y armonías] en tonalidades mayores, sino también en tonalidades menores. Pero la mayoría son verdaderas melodías que se pueden cantar. Lo que, por supuesto, habría sido más difícil para nosotros con las canciones vietnamitas. Eso es simplemente la autenticidad, que no nos va muy bien porque es particularmente extraña para nosotros. [...] La escala normal, como la nuestra, también existe en América Latina. Y además, recuerdo con Illapu que siempre gritaban [imita] “yehee”, “yehuu”, “vamos” en voz muy alta. Por el amor de Dios, cuando escuché eso por primera vez, ¡qué vergüenza! Al final lo hicimos nosotros mismos. Aportaron mucho temperamento. La chispa saltó¹³¹.

El testimonio remarca como hechos positivos cierta familiaridad con las melodías, la instrumentación exótica, el ritmo animado y los gritos y exhortaciones espontáneos¹³² que muestran otra vez cierto tipo de “autenticidad sensorial”¹³³. Curiosamente, la entrevistada atribuye una autenticidad a la música vietnamita connotándola de forma negativa porque no era entendida por el público local. Además de los elementos musicales, se refiere a los ponchos y a la apariencia cis-masculina de los artistas del grupo

¹³¹ E. Bitterhof entrevistada por A. Rink: “Naja eben Musik, wofür wir leicht aufgeschlossen sind, wir Deutschen. Melodiös und wenn zum Beispiel Quilapayún, Tío Caymán‘ oder, La Batea‘ gesungen haben, das konnten sogar wir mitkatschen, die kamen besonders gut an. [...] Also das fand ich interessant, also dass die andere Instrumente hatten, die man hier nicht kannte und was mir sonst viel begegnet ist, ist dass man sagt, die sind besonders authentisch für ihr Land. Die stellen irgendwie das Land dar und irgendwie die Realität. Und klagen natürlich an“.

Interviewerin: Was hat man hier als authentisch wahrgenommen?

E. Bitterhof: Auf jeden Fall die Instrumente. Aber ich würde das nicht nur auf die Latinos beziehen. [...] Ich hoffe im Prinzip, dass die alle für ihr Land oder ihre Richtung authentisch waren. Bei den Latinos ist es mir aufgefallen, weil die zum Beispiel Ponchos an hatten, die Chilenen, das war schon mal was ganz Neues. Dann waren die auch alle sehr schön, vor allem Männer mit diesen schwarzen Haaren und Bärten. [...] Wir saßen da alle mit offenem Mund. [...] Deren Musik ist immer sehr gut angekommen. [...]

Interviewerin: Was denken Sie was ist das, also was das ausmacht?

E. Bitterhof: Also das sind die Akkorde, also sag ich mal, die haben keine None da drin und nicht vermindert, sondern das ist eine schöne Dur-Melodie. Natürlich haben die auch nicht nur Dur, sondern auch Moll. Aber das sind meist richtige Melodien, die man nachsingen kann. Was natürlich uns bei den vietnamesischen Liedern schwerer gefallen wäre. Das ist einfach eben das Authentische, das kommt bei uns nicht so gut an, weil es für uns besonders fremd ist. Die ganz normale Tonleiter, wie bei uns, die gibt es eben in Lateinamerika auch. Und dazukommt eben, ich weiß noch bei Illapú, dass sie immer mit ganz hohe Stimme [imitiert], yehee yehuu‘, vamos‘. Um Gottes Willen, als ich das zum ersten Mal gehört habe, das war peinlich! Am Schluss haben wir es selber gemacht. Die haben sehr viel Temperament mitgebracht. Der Funke sprang über“.

¹³² Los abucheos son típicos para el folclore andino. Señalan tanto un tipo de “autenticidad referencial” como una “autenticidad del habla”, al ser una convención de inmediatez.

¹³³ Otro tema fue la activación del público, dando palmas y cantando. Un ejemplo de ello es una actuación de Mercedes Sosa de “Doña Ubenza” en 1988. *Liederbühne – Mercedes Sosa*, 1988, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 030652, 29'00“.

Quilapayún (piénsese en los parámetros de “sexo” en la “fachada”)¹³⁴. La armonía se presenta como supuestamente sencilla, pero sobre todo similar a la de Europa. Sin embargo, la afirmación de que no se tocan notas ajenas a la “escala normal”, reconocida como occidental, carece de fundamento para gran parte de la Nueva Canción Latinoamericana basada en una síntesis de música indígena, el folclore mestizo y elementos modernos como el jazz. Así la declaración señala un cierto eurocentrismo musical.

Más allá de las experiencias de conciertos con artistas sudamericanos, hay que mencionar la creación de música a nivel práctico. En la RDA, los grupos de canto interpretaron rápidamente algunos himnos sudamericanos. “Vencere-mos”¹³⁵ formaba parte del repertorio alemán-oriental, incluso en las provin-cias¹³⁶. “El pueblo unido jamás será vencido” también se cantaba a menudo con la letra en alemán¹³⁷. El grupo Jahrgang 49, grabó por ejemplo “Für unser Chile” (“Por todo Chile”), una canción de Daniel Viglietti arreglada para pia-no, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, percusión y letra en alemán¹³⁸. El Estado también utilizó “Venceremos”¹³⁹ en actos oficiales como llamada combativa, por ejemplo, en eventos de solidaridad difundidos por diferentes medios de comunicación¹⁴⁰.

¹³⁴ También en otros lugares, el *front* parece ser el punto de partida de la autenticidad de esencia aunque era mal asignada: “También recordamos a Amparo Ochoa [...] que también era muy auténtica, no solo tenía el aspecto que yo me imagino que tiene una venezolana [nota de la autora: era mexicana], con su pelo largo, negro y brillante, por lo que era una fiesta para los ojos para nosotros, los alemanes, a los que nos va más el gris que el morado, el rojo y el verde” (“Wir haben ja auch in Erinnerung Amparo Ochoa, die Venezolanerin, die war auch so authentisch, also die sah nicht nur so aus wie ich mir vorstelle, dass eine Venezolanerin aussieht, mit ihren langen schwarzen, glänzenden Haaren, also eine Augenweide für uns Deutsche, die eben mehr so ins grau gehen als eben in lila, rot, grün”). E. Bitterhof entrevistada por A. Rink.

¹³⁵ Véase, por ejemplo, *rund dabei – Venceremos Unidad Popular*, 1973, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 043140, 31'00”.

¹³⁶ Bianka Tiedtke-Albrecht entrevistada por Annika Rink, Kassel, 5-8-2021, Festival des politischen Liedes und Singebewegung.

¹³⁷ Para cuestiones de modificación en favor de un carácter estético e ideológico regional, véase C. Richter-Ibáñez, “Latin American Songs...”, pp. 405 y ss.

¹³⁸ Para el ejemplo del cantautor alemán Gerhard Schöne, véase C. Richter-Ibáñez, “Latin American Songs...”.

¹³⁹ Un testigo informa de prácticas de homogeneización en las que la “autenticidad del habla” parece no tener importancia: “Insistían en que los Illapus, por ejemplo, [...] cantaran ‘Venceremos’, pero siempre decían: ‘No, eso es de otro grupo’. A los de la RDA no les importaba, porque era una canción de lucha. ‘Venceremos’, eso es lo que querían” (“Da wollte man unbedingt, dass die Illapus zum Beispiel, die ich immer gedolmetscht, dass die ‘Venceremos’ singen, da haben die immer gesagt: ‘Nein, das ist von einer anderen Gruppe’. Das war den DDR-Leuten ganz egal, weil es ein Kampflied war. Wir werden siegen, das wollten sie haben”). C. Urrutia entrevistada por A. Rink.

¹⁴⁰ En los actos en los que actuaron Inti-Illimani, junto al emblema de la FDJ aparece impresa la leyenda “Venceremos Unidad Popular”. *Botschafter im Poncho*, 1974, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 072310, 36'00”.

Sin embargo, la recepción de la música sudamericana en la RDA no puede considerarse exotismo, en el sentido de una muestra cultural pasiva por parte de los artistas. Los músicos estuvieron en contacto directo con los miembros del Oktoberklub, que organizaron actividades como excursiones o invitaciones a desayunar en sus departamentos¹⁴¹. También hubo intercambios en los encuentros musicales alrededor del festival¹⁴². La “autenticidad del habla”, es decir la atribución de sinceridad al artista, no solo impresiona en la recepción, sino que también inspira la propia actuación de los músicos alemanes, que, como se sostiene en todas las entrevistas, es más bien “típicamente alemana”, es decir, fría y reservada. Además, la “autenticidad del habla” se combina de nuevo con la “autenticidad de esencia”: los músicos luchan por el empoderamiento, como *persona musicae*, al mismo tiempo que la música “quiere empoderar”.

Para el cuarto Festival des politischen Liedes en febrero de 1974, el grupo Jahrgang 49 presenta la canción de blues-rock “Víctor Jara”, que aborda su popularidad, detención y asesinato¹⁴³. Musicalmente, no se usó la estética de la Nueva Canción Latinoamericana o sus géneros musicales para componer una canción en honor al héroe popular transnacional Víctor Jara. Las razones de esto podrían ser la falta de conocimiento del género y la puesta en escena como grupo (con un sonido fuerte y más agresivo que el de una guitarra sola con voz), así como el énfasis de la letra. Además, la denuncia a través del lenguaje del *blues* se había semantizado desde el *folk-revival* de finales de los 60, tanto como la rebeldía en el *rock*. Una referencia directamente visual, sin embargo, aparece en el último verso, en el que se proyecta en la pared del escenario una foto de Jara sosteniendo una guitarra frente a Quilapayún. Al asociarse a un dato histórico (la muerte de Jara)¹⁴⁴ el grupo alemán puede proyectarse como auténtico en cuanto que buenos socialistas, lo cual se manifiesta de forma visible en la obra (siendo un signo) y en el “habla”, expresando “su vida interior” a través de sus prácticas (ya que ellos no son folcloristas).

¹⁴¹ E. Bitterhof entrevistada por A. Rink.

¹⁴² C. Urrutia y M. Sallmann entrevistados por A. Rink.

¹⁴³ Musicalmente, se realizó como una pieza de blues-rock, lo que se manifiesta en la instrumentación típica del estilo (piano, bajo eléctrico, guitarra acústica, batería y voz), la armonía y los rellenos. El ritmo es sorprendente; al final de cada verso hay una pausa en la última sílaba. La atención se centra en la voz que a veces tiene partes solistas en las que habla o canta: “Le arrancaron las manos a golpes” (“Sie schlugen ihm ab die Hände”) [hablado], “todavía su boca cantó” (“noch immer sang sein Mund”) [cantado], “Su canción no terminó” (“Sein Lied ging nicht zu Ende”), “se elevó en lo alto del estadio” (“stieg hoch ins Stadion rund”) [la banda entra con mucho volumen]. Especialmente al final de la pieza, cuando se canta sobre la tortura de Jara, se repite esta parte tres veces y aumenta el volumen, la voz grita por momentos. Un sencillo motivo de guitarra, compuesto por un acorde y el motivo rítmico de la pieza como rasgueo simple hacia abajo, anuncia el último verso: “Le rompieron el cráneo con armas de fuego / Su canción solo se hizo más fuerte / Allí en el estadio”. (Sie schlugen mit Gewehren / ihm dann den Schädel ein. / Sein Lied wurde nur lauter / Dort in dem Stadion drein). En esta estrofa, solo se escucha la guitarra y la voz. En el pasaje que expresa la letra más cruel, la cantante baja su voz, la pieza se cierra con un *ritardando* sobre la última línea.

¹⁴⁴ M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 23.

La canción presentada muestra que la Nueva Canción Latinoamericana en general dejó su huella sobre todo en el contexto histórico en la formación de la identidad política de los jóvenes alemanes-orientales¹⁴⁵ aunque no conocían bien el contexto político latinoamericano, como muestra la afirmación de otro entrevistado, quien desde una perspectiva actual minimiza el nivel de información accesible desde la RDA:

No teníamos ni idea. Solo sabíamos que en Chile se estaba construyendo el socialismo y que la CIA había instigado a su ejército a destruirlo. Así de sencillas fueron las verdades que aprendimos. No se equivocaron, es cierto. Pero tampoco era todo natural, había algo más. Sabíamos muy poco. Sabíamos qué golpe de Estado del ejército fascista acababa de producirse y dónde. En Argentina, ya lo sabíamos, y así sucesivamente. Sabíamos que había crímenes todo el tiempo¹⁴⁶.

En cuanto a la política interna, también es relevante que el internacionalismo, en el sentido de las expresiones de solidaridad vivida, por ejemplo, contra el golpe de Estado en Chile, no solo fue apoyado por los ciudadanos leales al régimen, sino también por sus críticos¹⁴⁷.

Para la cultura juvenil, especialmente en Berlín Oriental, se puede reconocer otra influencia: la práctica de vestirse con ponchos, especialmente en las niñas y jóvenes¹⁴⁸, puede considerarse como una forma de experimentar con la identidad¹⁴⁹. Probablemente, la imagen exótica, el juicio estético sobre la música y la identificación ideológica desempeñaban un papel en este caso¹⁵⁰.

¹⁴⁵ M. Sallmann entrevistado por A. Rink: "Pensábamos que aún podíamos aprender algo de ellos, pero claro, también era ajeno, porque venían de contextos políticos que no tenían nada que ver con uno mismo" ("Naja, man dachte von denen kann man noch was lernen, aber es war eben natürlich auch fremd, weil es eben aus politischen Zusammenhängen kam, die nichts mit einem selbst zu tun hatten"). C. Urrutia entrevistada por A. Rink: "Bueno, yo pasé por esta pista de Sudamérica y siempre estuve muy conectada al MIR. Porque eso fue lo más coherente para mí" ("Nun ich bin da so und so durch diese Südamerika-Schiene und ich war ja immer sehr verbunden mit der MIR. Weil das für mich die konsequenteste Sache war").

¹⁴⁶ M. Sallmann entrevistado por A. Rink: "Wir hatten keine Ahnung. Wir wussten nur in Chile wird der Sozialismus aufgebaut und die CIA hat ihre Armee angestiftet, das wieder kaputt zu machen. So simpel waren die Wahrheiten, die wir erfuhren. Sie waren ja auch nicht falsch, das stimmt ja. Aber das war auch nicht alles natürlich, es gab noch ein bisschen mehr. Wir wussten verdammt wenig. Wir wussten, wo grade welcher faschistische Putsch der Armee stattgefunden hatte. Argentinien, das wussten wir schon und so weiter. Wir wussten, dass da pausenlos Verbrechen geschahen".

¹⁴⁷ *Ibid.*: "Era evidente que estaban en contra del golpe de Estado de Pinochet en Chile. Así que, por supuesto, había paralelismos con el SED, el Estado y la dirección del partido. Aunque te sientas como opositor, estás junto a ellos en esta manifestación de solidaridad" ("Dass man gegen den Staatsstreich von Pinochet in Chile war, war selbstverständlich. Also klar, da gab es auch wieder Parallelen mit der SED, der Staats- und Parteiführung. Selbst wenn man sich als Oppositioneller empfand, da war man gemeinsam. Das waren Leute wie wir, nicht die. Die Leute in der Staatsführung, die wollten das nicht").

¹⁴⁸ C. Urrutia entrevistada por A. Rink.

¹⁴⁹ S. Frith: "Music and Identity".

¹⁵⁰ También se hace referencia explícita a la vestimenta en las actuaciones, como muestran unas palabras pronunciadas por Inti-Illimani en un escenario: "Según la junta militar somos agitadores con ponchos. [...] Desde luego nosotros nos sentimos muy honrados de ser militantes del comunismo

Conclusión

El objetivo de este trabajo fue demostrar que la recepción de la Nueva Canción Latinoamericana, especialmente la chilena, en la RDA pudo tener un papel en la formación de la identidad del público. Entendida como un proceso experimental, la construcción de identidad tiene lugar durante las actuaciones, siendo estimulada a través de experiencias estéticas. En cuanto a la construcción de la identidad a través de la “autenticidad subjetiva”, en el contexto de investigación presentado, se pueden encontrar diversos encadenamientos discursivos que pueden ser descritos por la terminología de la autenticidad. La “autenticidad del habla”, de acuerdo con el concepto de la sinceridad, se amplió hacia una dimensión política. Según esto, su actuación no es solo subjetiva, formada desde lo más íntimo, sino claramente política. El antimperialismo, la lucha contra la injusticia, la representación de la realidad y el folclore constituyen motivos políticos y éticos de la música y las *performances* de las *personae musicae*, que así ofrecen al público internacional la posibilidad de sentir diverso grado de empatía¹⁵¹.

La representación de la realidad también gana peso a través de la “autenticidad experiencial”. Los músicos sudamericanos aparecen como representantes de sus culturas y situaciones políticas. Consiguen autoridad para hablar y son admirados moral y estéticamente. Por lo tanto, se puede decir que la música de la Nueva Canción Latinoamericana tuvo una recepción éticamente positiva por parte de un público heterogéneo perteneciente al espectro de la izquierda en la RDA. Tanto los ciudadanos leales como críticos con el régimen gozaban de una música latinoamericana en la cual identificaban la misma búsqueda de la verdad mediante la práctica musical regional. Más allá de la dimensión estética, el contexto de la *performance* (en el marco de la lucha política) fue también atractivo desde el punto de vista identitario¹⁵².

En lo que respecta a la “autenticidad de esencia”, se hicieron perceptibles las tendencias esencializadoras que reducen la complejidad de los fenómenos y crean significados mediados que logran ingresar en el discurso transnacional de la canción política. La exigencia social de ser auténtico se refleja en los orígenes

internacional y seguiremos con nuestros ponchos agitando al mundo contra el fascismo”. *Rund dabei - Venceremos Unidad Popular*, 1973, Potsdam, Deutsches Rundfunk Archiv, fondo audiovisual, documento n.º 043140, 31'00”.

¹⁵¹ Negus y Astor proponen poner el foco en el concepto de “empatía” y siguen la perspectiva del teórico literario Gibson que constata que uno no puede pensar y sentir como otra persona, pero que la capacidad de imaginación posibilita formas de experiencia que no existen en el mundo real. Uno no puede pensar y sentir como otra persona, pero mediante la imaginación es posible imaginarse cómo es estar en la situación del otro (no imaginarse estar en su lugar). Aunque el uso de etiquetas de identidad tiene una ventaja estratégica, es por medio de la empatía que es posible el acceso a músicas de otras épocas, naciones, etnias o idiomas. K. Negus, P. Astor: “Authenticity, Empathy...”, pp. 12-14.

¹⁵² S. Frith: “Music and Identity”, p. 121.

de los músicos y su fidelidad a la tradición. La Nueva Canción Latinoamericana se compromete programáticamente a reflejar la realidad del pueblo y a moverse con autenticidad en una tradición determinada, supuestamente correcta, y a desarrollarla posteriormente¹⁵³. La esencia de los artistas como luchadores musicales presupone una cierta “gestión de impresiones” que (discursivamente) reduce y excluye. En este contexto, los músicos representaron una alternativa a la *hootenanny* estadounidense, respaldadas por el Estado porque sus diferentes prácticas musicales (conciertos, charlas, homenajes, etc.) servían para la reeducación a través de su *leitmotiv* antielitista, podían entretener en la radio y la televisión, estaban en intercambio con el “movimiento del canto” (*Singebewegung*), encarnaban la cultura popular y el folclore en el sentido del internacionalismo y luchaban con su música, a veces hasta la muerte (como en el caso de Víctor Jara). El internacionalismo fue promovido por los músicos de la Nueva Canción Latinoamericana para fomentar el intercambio con estados hermanos y difundir el socialismo en los países capitalistas y/o bajo regímenes autoritarios. Adaptando la metáfora de Peterson que habla de autenticidad como recurso renovable para la innovación en un género¹⁵⁴, en el caso presentado se puede hablar de un sistema de reutilización en el que diferentes agentes, en ciertos contextos diacrónicos e internacionales, usaban la atribución de autenticidad para fines políticos.

En este artículo únicamente se pretende ofrecer un punto de partida para otras investigaciones que podrían basarse en este abundante material. Tanto estudios sistemáticos de los artículos de prensa, como una revisión exhaustiva de las fuentes en la oficina de registros de la *Staatssicherheit* (Seguridad del Estado) podrían resultar prometedoras. Otros estudios podrían explorar la tensión entre la canción política como espacio de crítica y censura en la RDA, tanto de música crítica alemana como sudamericana. Además, aún está pendiente un estudio historiográfico sobre las conexiones estructurales e institucionales entre la RDA y los países sudamericanos, como por ejemplo la cooperación entre las agencias artísticas y los respectivos partidos comunistas, con el fin de deconstruir los mitos izquierdistas dentro de los movimientos folclóricos nacionales.

Por otro lado, las fuentes podrían analizarse desde una perspectiva sudamericana. ¿Se transformó la identidad sudamericana en el contexto internacional de intercambios culturales?¹⁵⁵ ¿Hubo cambios, por ejemplo, en relación

¹⁵³ Un ejemplo de ello es el “Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino”: “Pero fue la fijación en ese estado lo que degeneró en un folclorismo de tarjeta postal cuyos remanentes aún padecemos, sin vida ni vigencia para el hombre que construía el país y modificaba día a día su realidad”. Tito Francia, Oscar Matus, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Víctor G. Nieto, Martín Ochoa, David Caballero: *Manifiesto fundacional del Movimiento del Nuevo*, Mendoza, 11-2-1963.

¹⁵⁴ R. Peterson: *Creating Country Music...*, p. 205.

¹⁵⁵ P. Palomino: *La invención de la música latinoamericana...*, p. 26.

al “mestizaje” y a las prácticas culturales asociadas a la llamada propiedad intelectual¹⁵⁶, es decir de elementos musicales que posiblemente chocan con la autenticidad referencial expuesta? Asimismo, durante la revisión, se ha ido planteando, cada vez más, la cuestión de hasta qué punto las *performances* de los artistas sudamericanos en la RDA fueron concebidas de forma diferente a las de los países sudamericanos y si las actuaciones pueden ser consideradas desde un “esencialismo estratégico”¹⁵⁷.

Bibliografía

- ATTIAS, Bernardo Alexander: “Authenticity and Artifice in Rock and Roll: And I Guess That I Just Don’t Care”, *Rock Music Studies*, 3, 2, 2016, pp. 131–147 (<https://doi.org/10.1080/19401159.2016.1155376>).
- AUSLANDER, Philip: “Musical Personae”, *TDR / The Drama Review*, 50, 1, 2006, pp. 100–119 (<https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>).
- : *In Concert. Performing Musical Persona*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021.
- BERGER, Manfred; HANKE, Helmut *et al.* (eds.): *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlín, Dietz Verlag, 1978.
- BIGENHO, Michelle: *Sounding Indigenous. Authenticity in Bolivian Music Performance*, Nueva York, Palgrave, 2002.
- COOPER, David E. (ed.): *A Companion to Aesthetics*, Oxford, Blackwell Reference, 2008.
- DÍAZ, Claudio F.: *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*, Córdoba, Ediciones Recovecos, 2009.
- DIETRICH, Gerd: *Kulturgeschichte der DDR*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018 (<https://doi.org/10.13109/9783666301926>).
- FEY, Felice: “Kunst und Künstler im Dienst der Partei: Zur Kulturpolitik der DDR”, *Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat*, 39, 2016, pp. 37–60 (<https://zeitschrift-fsed.fu-berlin.de/index.php/zfsed/article/view/508>).
- FRITH, Simon: “Music and Identity”, *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall (ed.), Londres, Sage, 1996, pp. 108–127.
- FURIAN, Gilbert; BECKER, Nikolaus: *“Auch im Osten trägt man Westen”: Punks in der DDR - und was aus ihnen geworden ist*, Berlín, Hirnkost KG, 2018.
- GOFFMAN, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1980.
- KIRCHENWITZ, Lutz: *Folk, Chanson und Liedermacher in der DDR Chronisten, Kritiker, Kaisergeburtstagssänger*, Berlín, Dietz Verlag, 1993.

¹⁵⁶ M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, pp. 232, 234.

¹⁵⁷ Gayatri Chakravorty Spivak: *In Other Words: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1987. Para una perspectiva latinoamericanista y de “hibridez” véase también M. Bigenho: *Sounding Indigenous...*, p. 4.

- : *Rote Lieder. Festival des Politischen Liedes Berlin / DDR 1970-1990*, Berlín, Daten + Dokumente, 1999.
- KNALLER, Susanne: *Authentizität Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- : *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2017.
- LEYN, Wolfgang: *Völkers Lied und Vater Staat. Die DDR-Folkszene 1976-1990*, Berlín, Christoph Links Verlag, 2016.
- MENDÍVIL, Julio: *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, Bielefeld, transcript Verlag, 2015.
- MOORE, Allan: "Authenticity as authentication", *Popular Music*, 21, 2, 2002, pp. 209-223 (<https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>).
- NEGUS, Keith; ASTOR, Pete: "Authenticity, Empathy, and the Creative Imagination", *Rock Music Studies*, s. n., 2021, pp. 1-18 (<https://doi.org/10.1080/19401159.2021.1989272>).
- PALMOWSKI, Jan: *Inventing a Socialist Nation: Heimat and the Politics of Everyday Life in the GDR, 1945-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- PALOMINO, Pablo: *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2021.
- PETERSON, Richard A.: *Creating Country Music. Fabricating Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- RAUHUT, Michael (ed.): *Bye bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlín, Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2004.
- RAUHUT, Michael: "Baustein West und Bauplan Ost. Zur politischen Transformation jugendkultureller Stile in der DDR", *Norsk tidsskrift for musikkforskning (Norwegian Journal of Musicology Online)*, 1, 2012, pp. 1-9 (<https://doi.org/10.46364/ntm-online.v1i1.63>).
- : "Jugendkulturen und populäre Musik in der DDR", *Jugendkultur in Stendal: 1950-1990: Szenen aus der DDR - Porträts und Reflexionen*, Günter Mey (ed.), Berlín, Hirnkost, 2018, pp. 91-99.
- REDHEAD, Steve; STREET, John: "Have I the Right? Legitimacy, Authenticity and Community in Folk's Politics", *Popular Music*, 8, 2, 1989, pp. 177-184.
- RICHTER-IBÁÑEZ, Christina: "Latin American Songs in the GDR and the East German Singer-Songwriter Repertoire (1970-2000): Gerhard Schöne's 'Meine Geschwister' in the Light of Translation Studies", *Twentieth-Century Music* 17, 3, 2020, pp. 401-417 (<https://doi.org/10.1017/S1478572220000195>).
- RODRÍGUEZ AEDO, Javier: "El folclore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973)", *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 6-6-2017 (<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70611>).
- SCHILLING, Erik: *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*, München, Verlag C. H. Beck, 2020 (<https://doi.org/10.17104/9783406757624>).

- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: *In Other Words: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1987.
- VELASCO, Fabiola: “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”, *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 12, 23, 2007, pp. 139-153.
- WALSDORF, Hanna: *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010.

Recibido: 29-11-2021

Aceptado: 22-3-2022