

# Lidio: una propuesta conmemorativa del legado de Víctor Jara desde la composición musical

## Lidio: A Compositional Proposal to Commemorate the Legacy of Víctor Jara

por

Manuel Contreras Vázquez

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5638-0769>

Universitat Internacional Valenciana, España

macontrerasv@yahoo.com

*Lidio*, para guitarras y accesorios (2020), es una obra que escribí inspirándome en la figura de Víctor Jara y el impacto de su legado. Por medio de un repaso por los aspectos más relevantes del proceso creativo de esta pieza, este artículo indaga en cómo la creación musical contemporánea surge y se despliega en el contexto sociohistórico de la conmemoración –en torno a 2023– del golpe de Estado chileno, y articula un método de trabajo desde un enfoque compositivo *cartográfico*. Este incluye conceptos como la traducción entre lo musical y no musical, las ruinas como elementos fragmentarios y deformados, aspectos estético musicales como la intertextualidad y la *performance*, y la construcción de *lugares sonoros* en donde se albergan actos con connotación dramaturgical y ritual, que aparecen ante el auditor como una manifestación de imágenes estimuladas por el poema “Estadio Chile”, escrito por Víctor justo antes de morir en manos de los militares que tomaron el poder en Chile en 1973.

**Palabras clave:** Conmemoración del golpe de Estado, Víctor Jara, composición contemporánea, ruinas, traducciones, intertextualidad, *performance*, dramaturgia tímbrica, derechos humanos, legado.

*Lidio for guitars and accessories (2020) is a work that I wrote inspired by the figure of Víctor Jara and the impact of his legacy. Through a review of the most relevant aspects of the creative process of the piece, this article explores how contemporary musical creation emerges and unfolds in the sociohistorical context of the commemoration – around 2023 – of the Chilean Coup d'état, articulating a working method from a cartographic compositional approach that includes concepts such as the translation between the musical and the non-musical, the ruins as fragmentary and deformed elements, musical aesthetic aspects such as intertextuality and performance, and the construction of sonic places that host acts with dramaturgical and ritual connotations that appear to the listener as a manifestation of images stimulated by the poem “Estadio Chile”, written by Víctor just before his death by the military who took power in Chile in 1973.*

**Keywords:** *Coup d'état Commemoration, Víctor Jara, contemporary composition, ruins, translations, intertextuality, performance, timbral dramaturgy, human rights, legacy.*

La partitura de la obra está disponible en Universal Edition, Viena:

<https://www.universaledition.com/Werke/Lidio/P0207062>

La grabación completa de la obra está disponible en el CD “Tarió”, publicado por KAIROS, Viena.

<https://kairos-music.com/products/recording/0022058kai>

## PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL

### I. Introducción y contexto general<sup>1</sup>

Imagínense lo que pasará en este país en el momento en que digamos “sí, eso pasó”... ahora que reconocemos que eso pasó, hagamos algo para darle término a esto, un término legítimo que consiste en enterrar nuestros muertos o aceptar que no existen los cadáveres y por lo tanto poder hacer una ceremonia que... limpie el espacio psíquico y nos devuelva el espíritu de mutuo respeto en el cual no estamos (Maturana en Villagrán 2018).

El Premio Nacional de Ciencias Humberto Maturana (1928-2021) reflexionaba a principios de este siglo acerca de qué debía hacer la sociedad chilena para avanzar hacia una reconciliación que permitiera superar las heridas y traumas producidos en la población chilena después del golpe de Estado de 1973. Si bien sus palabras fueron pronunciadas en 2001, casi dos décadas antes de la conmemoración de los cincuenta años del golpe, su relevancia permanece vigente. Maturana planteó entonces la necesidad de limpiar el espacio de convivencia entre los chilenos mediante una acción (una ceremonia) de restauración que abriera nuevas perspectivas de convivencia. Tomando en cuenta esta afirmación, mi composición *Lidio* reflexiona –desde y con las herramientas de la composición– acerca de cómo se levanta una propuesta que aporte al contexto de remembranza y homenaje, centrándose en la figura de Víctor Jara y visualizándolo no solo como parte de las víctimas de la violencia de Estado acaecida durante la dictadura cívico militar, sino que como generador de uno de los legados más transversalmente valorados en el Chile actual. La imaginación de esta herencia dio lugar a decisiones compositivas que, en esta obra, conectan las dimensiones dramáticas y de la imaginación sonora.

*Lidio* es un proyecto compositivo que desarrollé entre 2019 y 2020, en un período que abarcó el estallido social chileno de fines de 2019 y el inicio de la pandemia de coronavirus en marzo de 2020. *Lidio*, fue encargada por el Festival Mixtur, de Barcelona, que planificó su estreno para abril de 2020. La pandemia aplazó este evento y la pieza fue reprogramada, en una increíble

---

<sup>1</sup> La composición de *Lidio* fue posible gracias a la generosidad de personas e instituciones, como el Festival Mixtur de Barcelona, quienes encargaron la obra; el Fondo de Fomento de la Música del Gobierno de Chile, quienes dieron apoyo financiero al proyecto; y la Casa degli Artisti de Milán, centro de investigación y práctica artística en donde este artículo comenzó a ser escrito. Un agradecimiento especial va al talento y generosidad de Estelle Lallement y Filipe Marques, los guitarristas que han tocado *Lidio* en España, Francia e Italia. Finalmente, se agradece a la Fundación Víctor Jara, en especial a Javier Osorio Fernández –encargado de archivo– y a Amanda Yoanna Jara Turner, representante de la sucesión de su padre Víctor Lidio Jara Martínez, por su valiosa orientación y generosa autorización para incluir en este artículo un fragmento del poema “Estadio Chile”.

coincidencia, para el 11 de septiembre de 2020 –al cumplirse cuarenta y siete años del golpe de Estado chileno– en la Fabra i Coats de Barcelona, España. Sus intérpretes fueron el dúo de guitarras conformado por los franceses Estelle Lallement y Filipe Marques, quienes han vuelto a presentar *Lidio* en el Festival de Música Contemporánea de Córdoba, siempre en España, el 16 de marzo de 2023; en Francia, en *Le Regard du Cygne*, en París, el 31 de enero de 2025; así como en Italia, en la Casa degli Artisti de Milán, el 30 de marzo de 2025. En 2022, *Lidio* fue finalista de los Premios Pulsar en la categoría de mejor artista de música clásica y de concierto de Chile.

Víctor Lidio Jara Martínez (n. 28 de septiembre de 1932), el icónico cantautor popular y director de teatro chileno, militante de la Unidad Popular de Salvador Allende y acompañante de Luigi Nono en su viaje por el Chile obrero en 1967 (Fugellie 2013: 16) fue arrestado por agentes de la dictadura de Pinochet y llevado al Estadio Chile –destinado a lugar de detención de prisioneros– el 12 de septiembre de 1973 (Fundación Víctor Jara 2019a: 23). En este lugar, Víctor fue torturado y brutalmente asesinado con cuarenta y cuatro impactos de bala (Fundación Víctor Jara 2019b: 34).

Inaugurado en 1969 por el presidente de Chile, Eduardo Frei Montalva, el Estadio Chile comenzó a ser rebautizado espontáneamente en los años noventa como “Estadio Víctor Jara”, como *mecanismo de reparación simbólica*<sup>2</sup>. Este cambio de nombre tomaría carácter institucional el 12 de septiembre de 2003, y el 30 de diciembre de 2009 el lugar fue declarado Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico (Sitio de Memoria Estadio Víctor Jara, n.d.).

Cuarenta y seis años después del golpe, la convulsión social que se desataba en el país a partir del 18 de octubre en 2019 vio surgir la figura de Víctor como parte de un caleidoscopio de artistas populares, hombres de ciencia y cultura –como Humberto Maturana–, así como vestimentas, banderas y otros elementos pertenecientes a las primeras naciones o pueblos originarios, que irrumpieron en las calles de Chile en forma de cánticos, consignas, pancartas, murales, *performances* multitudinarias y otras expresiones espontáneas. Estas acompañaron el furioso despertar de la sociedad chilena, y dieron a la gente una suerte de vía de expresión y resistencia a las tensiones sociales, culturales y económicas generadas durante las últimas décadas:

Figuras artísticas como la premiada poetisa Gabriela Mistral y el legendario cantante folclórico Víctor Jara, quien fue torturado y asesinado en el Estadio Chile, se convirtieron en espíritus guía de la revolución. La canción de Jara “El derecho de vivir en paz” se convirtió en un himno de protesta y se podían encontrar plantillas de su rostro en paredes, carteles y camisetas (Gordon-Zolov 2023: 49, traducción propia)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> “Desde la creación de la Fundación Víctor Jara en 1993 y con ocasión de la celebración de aniversarios del nacimiento de Víctor Jara, se realizaron conciertos de homenaje. En la difusión de esas actividades se señala *Estadio Víctor Jara, ex Estadio Chile*. Es decir, comienza a nombrarse al Estadio Chile con el nombre del cantautor como un mecanismo de reparación simbólica” (Fundación Víctor Jara 2019a: 29).

<sup>3</sup> “Artistic figures, such as poet laureate Gabriela Mistral and legendary folk singer Víctor Jara, who was tortured and killed at the Estadio Chile, became guiding spirits of the revolution. Jara’s ‘El derecho de vivir en paz’ (*The Right to Live in Peace*) became a protest anthem, and stencils of his face could be found on walls, posters, and t-shirts”.

Al comenzar a trabajar en *Lidio*, el foco de mis reflexiones era el por qué la figura de Víctor se había vuelto una suerte de mascarón de proa de los chilenos en el estallido social del 2019. Esa presencia podría entenderse como una agencia<sup>4</sup>, como una capacidad de mutar, de instalarse en nuevos contextos y territorios, asumiendo nuevas funciones e implicancias, ya sean sociales y políticas –como en el estallido– o de tipo ritual o ceremonial, encarnada en el sonido y lo performativo, como se explora en *Lidio*. En ambos casos, la presencia de Víctor se proyecta más allá de su vida y martirio, demostrando la capacidad de su legado para asumir múltiples manifestaciones en otros contextos históricos, con otras funciones, significados y destinatarios.

## II. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y COMPOSITIVOS

### A. Traducciones

¿Cómo opera la creación musical y la obra que aquí se presenta, para dialogar e insertarse en un contexto histórico y social como es el de la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado chileno? La creación de *Lidio* se mueve entre el trabajo compositivo –hecho de pensamiento musical, exploración sonora y elementos dramaturgicos– y aspectos no musicales que abarcan consideraciones históricas, políticas, sociales y culturales. Una mirada posible de lo que sucede cuando la composición alude a algo no musical consiste en entender este fenómeno como una *traducción*. Históricamente, los compositores han utilizado materiales y elementos del pasado para proponer sus propias reinterpretaciones en nuevas obras (Cádiz 2023). Los resultados de estos planteamientos son traducciones, que van desde reconstrucciones estilísticamente cercanas a sus modelos históricos hasta propuestas con notables contrastes entre sus resultados sonoros y los elementos no musicales de los que provienen. Estas traducciones no aspiran a proporcionar significados estáticos, sino a la búsqueda de los aspectos esenciales que emanan desde un medio determinado y lo conectan con un nuevo campo, como pudiese ser la interpretación de un verso (como el poema desde el cual *Lidio* parte) y su vaciamiento en la exploración tímbrica para hallar nuevas maneras de expresar sonoramente aquello ha sido tomado desde la literatura.

El filósofo, escritor y traductor alemán Walter Benjamin (1892-1940), argumenta en su escrito “La tarea del traductor”, publicado en 1923 (D’Urso y Muzzioli 2011: 1), que dicha labor va más allá de obtener un flujo inequívoco de información entre el origen y destino de una traducción, oponiéndose a un criterio cientificista en el que se obtienen resultados fijos e inmutables (Benjamin 2007: 174). Desde esta perspectiva, la argumentación de Benjamin puede acercarse de modo estimulante a un dominio dinámico y vital como es el artístico, en el que se exploran caminos abiertos, puntos multidireccionales al servicio de una búsqueda expresiva:

---

<sup>4</sup> Los múltiples usos de esta palabra abarcan la filosofía, la literatura, la sociología y la música. Además, el término adquiere nuevas implicaciones no solo dependiendo de la disciplina o las problemáticas en donde actúa, sino también según sus traducciones a otros idiomas: desde las afirmaciones de Deleuze y Guattari acerca del *agencement* maquinístico o colectivo (Deleuze y Guattari 2024: 10), hasta la traducción inglesa como *assemblage* (Nail 2017: 21), la idea de agencias ha ido emergiendo como algo perceptual (Dahm 2012: 7), físico o referencial (Frank 2022: 30), humano o no humano (Bowden 2015: 60), así como filosófico o sociológico (Torres 2014: 51).

Aquí se puede demostrar que ninguna traducción sería posible si, en su esencia última, buscara la semejanza con el original. Pues en su vida posterior —que no podría llamarse así si no fuera una transformación y renovación de algo vivo—, el original experimenta un cambio. Incluso las palabras con un significado fijo pueden experimentar un proceso de maduración (Benjamin 2007: 175, traducción propia)<sup>5</sup>.

El ensayista, traductor y profesor universitario Andrés Claro (n. 1968) dedica una conferencia centrada en la poética de la traducción del también poeta y traductor estadounidense Ezra Pound (1885-1972), en quien Claro ve nuevas vías para comprender la traducción, desde la vereda lingüística, como un espacio de innovación poética y de significado, capaz de transformaciones culturales:

Ahora, un primer aspecto crucial aquí es que Pound consideraba dicha tarea de traducción no solo ni principalmente como una transmisión de información, una transferencia utilitaria del significado llano de los textos [...] [Pound] Consideraba la tarea como una transferencia de las formas poéticas del significado, del comportamiento estilístico de la lengua y la literatura extranjeras, lo cual asegura la irrupción de una marcada diferencia en lo nativo (Claro 2013: 5, traducción propia)<sup>6</sup>.

El arquitecto chileno Sebastián Irrarázaval (n. 1967), quien desde su área explora puntos de conexión con otros medios expresivos y disciplinas, sostiene que la traducción ha sido utilizada en muchas culturas, involucrando otros campos como una práctica epistemológica que desencadena contaminaciones mutuas:

Las artes siempre han estado sujetas a procesos de intercambio cultural, nutriendo mutuamente las disciplinas artísticas y, en última instancia, la cultura misma. Toda cultura crece importando de otras culturas, al igual que todo proceso de creación de conocimiento se basa en transferencias que se desencadenan entre las artes, comenzando por el concepto de *traducción*. Lo mismo ocurre en la arquitectura, donde los procesos de *traducción* pueden ocurrir ya sea desde otras disciplinas como la música y las artes visuales, o de manera interdisciplinaria, comenzando con otros productos arquitectónicos. Los intercambios interdisciplinarios siempre han sido muy fértiles en las artes; por ejemplo, en la música, basta con pensar en los procesos de intercambio cultural entre la música popular y la religiosa. De manera más general, podríamos decir que es precisamente la forma en que importamos lo que produce y define una cultura” (Rapparini 2020: 114, traducción propia)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> “*here it can be demonstrated that no translation would be possible if in its ultimate essence it strove for likeness to the original. For in its afterlife – which could not be called that if it were not a transformation and a renewal of something living – the original undergoes a change. Even words with fixed meaning can undergo a maturing process*”.

<sup>6</sup> “*Now, a first thing that remains crucial here, is that Pound regarded such a translation task not solely or primarily as a transmission of information, a utilitarian transfer of the plain meaning of texts [...]. He regarded the task as a transfer of the poetic forms of meaning, of the stylistic behaviour of the foreign language and literature, which is what assures the irruption of a strong difference in the native*”.

<sup>7</sup> “*Tra le arti sono sempre stati presenti processi di contaminazione che hanno nutrito reciprocamente le discipline artistiche e, in fondo, la cultura stessa. Ogni cultura si accresce importando da altre culture così come ogni processo di creazione della conoscenza si fonda su traslazioni che si innescano tra le arti a partire dal concetto*

Estas transformaciones pueden develar el modo de operar de una cultura (como apunta Irrazával), desencadenando renovaciones e interpretaciones, verdaderas *maduraciones* (como expresa Benjamin) de la propia cultura y de la realidad circundante:

Visto que, siguiendo el pensamiento de Pound, el desarrollo de la civilización por medio de la traducción exige no solo una constante purificación del lenguaje, sino también un *hacerse nuevos*; que además de rectificar la lengua receptora, la traducción también aporta nuevas posibilidades expresivas, insemnando literaturas nuevas y antiguas en momentos de agotamiento o crisis, expandiendo las posibilidades de experiencia y representación, la propia visión del mundo. (Claro 2013: 7, traducción propia)<sup>8</sup>.

Las posiciones de Benjamin, Claro (sobre Pound) e Irrazával revelan la traducción en clave intrínsecamente interdisciplinaria y creativa, pues al incorporar asuntos, textos, gestos y problemáticas que escapan del ámbito sonoro, generan un fenómeno intermedial en el que se combinan métodos y lenguajes (Masgrau-Juanola y Kunde 2018: 622), orientando así la organización y el tratamiento de los recursos desde, en este caso, el dominio de la composición.

## B. Ruinas

En *Lidío*, las condiciones en las que la pieza comenzó a escribirse –durante el confinamiento pandémico de principios de 2020– generaron una paleta tímbrica en la que la imaginación de la muerte de Víctor Jara y la presencia de su legado en el Chile actual emergen a través de elementos fragmentarios provenientes de la devastación. En otras palabras, las traducciones entre aquella imaginación –histórica, política, emotiva– y las técnicas compositivas e instrumentales se recontextualizan en un proceso en el que algunos aspectos de aquella imaginación permanecen o se *preservan*, mientras que otros desaparecen en la obra ya compuesta. En un caso o en el otro, los materiales obtenidos se someten a un tratamiento de deformación, pulverización y sobreposición, como si se tratase de *ruinas*: fragmentos de una realidad anterior, desgastada por la acción de la traducción que la composición ha ejercido sobre aquellos materiales. Del mismo modo, es posible decir que en la conmemoración histórica y cultural del golpe de Estado se da una situación homologable con la idea de ruinas, al observar y traer al contexto actual los hechos acaecidos en 1973 o, más bien, el recuerdo de aquellos hechos que operan como vestigios sometidos al paso del tiempo y ante el cual la conmemoración los actualiza y revitaliza en una suerte de traducción que habla a las personas de hoy:

---

*di traduzione. Lo stesso avviene in architettura i cui processi di traduzione possono avvenire o a partire da altre discipline come musica e arti figurative oppure in maniera interdisciplinare quindi a partire da altri prodotti architettonici. Gli scambi interdisciplinari sono sempre stati molto fertili nelle arti, per esempio nella musica, basti pensare ai processi di contaminazioni avvenuti tra la musica popolare e quella religiosa. Più in generale potremmo spingere ad affermare che è proprio il modo in cui importiamo a produrre e definire una cultura”.*

<sup>8</sup> “Since the development of civilisation through translation, Pound thought, demands not only that language be constantly cleansed, but also made new; that besides rectifying the receiving language, translation also brings new expressive possibilities, insemnating both new and old literatures at times of exhaustion or crisis, expanding the possibilities of experience and representation, the world-view itself”.

La ruina es la historia de una caída, un hundimiento, un derrumbe. Nos remite a la transformación de un cuerpo enhiesto a otro, deteriorado, derruido e imperfecto, marcado por la imagen de lo ausente. La noción de ruina va ligada a la idea del fragmento; de la pérdida de una totalidad y un origen: son los restos de algo que no volverá a ser más que en su reconstrucción ilusoria y mimética, subsidiaria del modelo original. (Márquez, Bustamante y Pinochet 2019: 113).

Definir como “ruinas” la paleta tímbrica de *Lidio* se emparenta con la de otros compositores que han trabajado de manera semejante, aunque desde otras perspectivas. Ejemplos de esto pueden encontrarse en la música del chileno Pablo Galaz (n. 1983), quien en 2016 estrenó una pieza titulada *Ruinas*, para ocho voces y ensamble (Galaz 2016). En esta obra, el compositor aborda el que sería el único fragmento textual en lengua chono –una de las primeras naciones de Sudamérica– llegado hasta nuestros días, para construir una textura sonora que no puede sino aludir e intentar una construcción a partir de estos restos o ruinas de un texto y una lengua que ha ido desapareciendo en el tiempo<sup>9</sup>.

Otro ejemplo puede encontrarse en *Salut für Caudwell* (Lachenmann 1977), una obra para dos guitarras compuesta en 1977 por el músico alemán Helmut Lachenmann (n. 1935). En un análisis de esta pieza, el compositor Mark Dyer visualiza la ruina como una técnica que actúa en la esfera de la familiaridad y la extrañeza del oyente ante las diversas técnicas de la guitarra que se suceden ante él (Dyer 2016: 46). El mismo Dyer, en su tesis doctoral, ve las ruinas en términos generales en campos tan diversos como la arquitectura, la literatura o las artes visuales. Puntualmente en música:

Definé las ruinas musicales como material musical prestado, sometido a técnicas de composición destructivas o degenerativas. Sin embargo, como se demostrará, la noción de aplicar una técnica de transformación resultó reduccionista y engañosa. Mi definición de ruinas musicales se ha ampliado para abarcar cualquier caso de préstamo musical en el que se consideren aspectos de la materialidad y de la historia vivida o compartida de la música existente (Dyer 2020: 10, traducción propia)<sup>10</sup>.

## SEGUNDA PARTE: EL PROCESO CREATIVO DE *LIDIO*

### I. Enfoque creativo: cartografías e intertextualidad

En *Lidio*, como en otros de mis proyectos recientes, el trabajo por ruinas y traducciones se inserta en un enfoque compositivo que definí como *cartográfico*, y que puede resumirse en un esquema de pensamiento compuesto por apuntes, gráficos, dibujos, diagramas, fotos, maquetas, dioramas y manuscritos musicales. Estos permiten obtener una visión general del proyecto y navegar por

---

<sup>9</sup> Pablo Galaz. Correspondencia personal, 1 de marzo de 2025. Con la amable autorización del interlocutor.

<sup>10</sup> “I defined musical ruins as borrowed musical material subjected to destructive or degenerative compositional techniques. However, as shall be shown, the notion of applying a transformational technique proved reductive and misleading. My definition of musical ruins has instead expanded to encompass any instance of musical borrowing whereby aspects of the existing music’s materiality and lived or shared history are considered”.

sus relaciones internas a través de los *lugares sonoros* que cada obra genera. Concibo los lugares sonoros como realidades acústicas que pueden percibirse como si fuesen lugares físicos: los lugares sonoros son habitados y recorridos por el oyente por medio de los caminos –recorridos– propuestos en una obra (Contreras 2023b: 7). Mis cartografías construyen un verdadero mapa de navegación que orienta el proceso creativo del proyecto o una parte considerable de él, motivando decisiones y conexiones y sirviendo como referencia para avanzar, tal y como los mapas se consultan y ajustan durante toda la navegación. Ruinas y traducciones se dan al interior de las cartografías de mis proyectos, influenciando diferentes aspectos de las obras: el manuscrito (frecuentemente con el uso de grandes hojas de papel), los elementos interdisciplinarios (cuando el proyecto abarca dimensiones visuales, literarias, o arquitectónicas), los aspectos formales (construyendo la mencionada idea de un recorrido del auditor a través de lugares sonoros), así como la construcción de una dramaturgia tímbrica generada al tomar en consideración el tema o problemática del proyecto, sus elementos histórico biográficos, y consideraciones performáticas.

La multidimensionalidad del enfoque cartográfico y las perspectivas de la traducción y las ruinas que en él se vierten pueden complementarse con un elemento de tipo analítico, estético y musical, como es el de la intertextualidad. Este concepto –que proviene de la crítica literaria (Villar-Taboada 2023: 6)– puntualiza en *Lidío* la noción de recorrer lugares sonoros tomando en cuenta la percepción, en sintonía con el énfasis en la “competencia decodificadora del receptor –lector en su origen; oyente, en la música– frente a la del autor –escritor, primero; compositor, en música–” (Villar-Taboada 2023: 6-7). Junto con su influencia en la construcción de un recorrido, y por ende de la percepción del auditor, he considerado la intertextualidad desde una perspectiva de influencia recíproca entre el sonido, el texto y el ámbito escénico. Aunque más bien legible en cuanto a relaciones entre textos, la siguiente definición encuadra adecuadamente el sistema de referencias cruzadas que operan en el enfoque cartográfico presente en *Lidío*:

La intertextualidad considera que todos los textos están inextricablemente condicionados, tanto en su producción como en su recepción, por otros textos. Los presenta como entidades radicalmente porosas, cuyas palabras y formas se derivan de la mediación de otros textos y cuyos significados se vislumbran a través de ella. Gran parte del atractivo de la intertextualidad reside en su énfasis en la interrelación fundamental entre todos los fenómenos textuales: la sorprendente perspectiva que presagia es la de una conectividad ilimitada (Baron 2019: 2, traducción propia)<sup>11</sup>.

## II. El asunto de la obra y el poema “Estadio Chile”

*Lidío* se plantea la herencia de Víctor Jara a partir de su detención y asesinato. No es difícil pensar, a la luz de numerosos testimonios (Fundación Víctor Jara 2019a: 24), que durante sus últimos días y ante la inminencia de la muerte, Víctor experimentó un profundo sufrimiento y

---

<sup>11</sup> “*Intertextuality envisages all texts as inextricably conditioned – in both their production and their reception – by other texts. It casts texts as radically porous entities, whose words and forms are derived from, and whose meanings are glimpsed through, the mediation of other texts. It is in its emphasis on the fundamental interrelatedness of all textual phenomena that much of intertextuality’s appeal resides: the startling vista it adumbrates is one of boundless connectivity*”.

frustración, no solo por los dolores que padecía o la suerte de otros prisioneros que compartieron su encierro y pesares, sino que por el fracaso del gobierno de Salvador Allende y el proyecto de la Unidad Popular. En efecto, fue en esas horas cuando escribió en un trozo de papel “Estadio Chile”, un poema que lograría salir del recinto de detención en el que se encontraba Víctor, gracias a la complicidad de otros prisioneros<sup>12</sup>. Este hecho casi legendario, unido a un posterior acto de “Purificación” del Estadio Chile que incluyó la recitación pública – por primera vez– del poema en ese sitio<sup>13</sup>, reforzaría mi intención de pensar la música en *Lidio*, como un elemento que se filtra para escapar del cautiverio, la flagelación y la muerte, resurgiendo como sonido que se propaga, así como el poema que finalmente fue declamado en el sitio en el que fue creado.

“Estadio Chile” no está inserto en la partitura, ni es recitado por parte de los músicos. Tampoco fue sometido a un análisis sintáctico ni literario para componer *Lidio*. Sus versos develan imágenes de desesperanza, miedo, incertidumbre, cansancio y dolor, que tomaron cuerpo en la mencionada paleta tímbrica de sonidos distorsionados e inestables, que comenzaron a agruparse y densificarse mediante la multiplicación y la repetición de elementos, en un proceso de acumulación de información sonora. El siguiente extracto del poema da una idea del tipo de imagen que la pieza tradujo a una dimensión acústica:

¡Canto qué mal me sales  
cuando tengo que cantar espanto!  
Espanto como el que vivo  
como el que muero, espanto.  
De verme entre tanto y tantos  
momentos del infinito

---

<sup>12</sup> Vale la pena citar aquí el testimonio del abogado chileno Boris Navia, recopilado por el periodista e historiador español Mario Amorós. Luego que Navia recibiera de vuelta dos hojas de papel que Víctor le había pedido poco antes “este abogado por fin abrió su libreta y descubrió que las dos hojas de Víctor Jara no contenían unas palabras dirigidas a su familia, sino su canción, su última e inconclusa canción, titulada ‘Estadio Chile’. Al instante comprendimos su importancia e hice dos copias como pude con dos cajetillas de cigarros”. Días después, el exsenador comunista Ernesto Araneda le dijo que dos personas, un médico y un estudiante, saldrían en libertad del Estadio Nacional, por lo que les entregó las reproducciones y, además, se encargó de que un viejo zapatero, también preso, ocultara las dos hojas manuscritas por Víctor Jara en la suela de su zapato derecho. Pero en los controles previos a la salida del recinto, los militares descubrieron el texto que portaba el muchacho. “Yo había escrito una pequeña introducción, por lo que me ubicaron y me condujeron al velódromo, donde dos oficiales de la Fuerza Aérea abrieron mi zapato derecho y descubrieron las hojas. Me interrogaron y me torturaron y pensé que mientras más soportara la tortura, más posibilidades habría de que la segunda copia saliera del Estadio. No lograron arrancarme ninguna palabra sobre ella y así el poema de Víctor salió libre del Estadio Nacional, venció al fascismo y ganó la libertad” (Amorós 2004: 2-3).

<sup>13</sup> “Fue un acto sublime de amor y solidaridad en el que tomaron parte muchos amigos, que desde fuera del país, lo habían apoyado económicamente; los artistas, que dieron lo mejor de sí mismos; y las seis mil personas que llenaron el estadio para asistir al evento. Cuando el último poema de Víctor, inacabado, fue recitado públicamente por primera vez en aquel lugar, fue realmente como si el último grito de esperanza de Víctor hubiera visto luz. Quizás [si] fuéramos capaces de acabar su canción” (Fundación Víctor Jara 2019a: 29).

en que el silencio y el grito  
son las metas de este canto.

Lo que veo nunca vi,  
lo que he sentido y lo que siento  
hará brotar el momento..."

(Fundación Víctor Jara 2019a: 21. Por gentil concesión de Amanda Yoanna Jara Turner, enero 2025)

### III. La palabra lidio

Una de las primeras consideraciones surgidas al iniciar esta composición musical provino del propio nombre, o más bien del segundo nombre de Víctor Lidio Jara Martínez. La palabra lidio denomina una escala musical de siete tonos de fa a fa –auténtico– o de do a do –plagal / hipolidio– (Grout 2014: 304), brindando una idea inicial de campo armónico de la obra, el cual sin embargo no se escucha –no es una pieza en modo lidio o hipolidio– sino que señala algunas zonas de la guitarra en la que se dan eventos de la pieza, así como algunos pedales y pequeños giros melódicos, deformados y enriquecidos con una tímbrica que los hace poco conducibles a este origen modal. Finalmente, “lidio” es la conjugación de la primera persona del singular del verbo lidiar (yo lidio) y es sinónimo de luchar, pelear, oponerse, afrontar, tratar, poder con algo o con alguien.

### IV. Confinamiento y primeras exploraciones

La composición de *Lidio* se dio principalmente durante el confinamiento por el coronavirus y, sin más equipamiento que dos guitarras y algunos accesorios. Imaginar una música en esta situación acrecentó una tendencia en mi práctica compositiva reciente, en la que el trabajo desde una condición de precariedad que busca una máxima expresividad. Los accesorios como lápices, *bottleneck* (un pequeño cilindro de vidrio o metal comúnmente utilizado por los guitarristas Blues), arcos de violín, reglas y lápices eran los elementos de que disponía, delimitando mis opciones y llevándome a obtener sonidos impuros, llenos de asperezas, distorsiones, y erráticos comportamientos, difíciles de controlar.

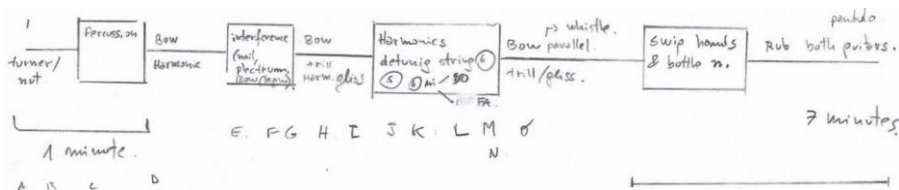
Más que una serie de notas, ritmos, acordes, rasgueos o melodías, la paleta tímbrica se configuraría como un conjunto de ruinas: descartes sonoros, escombros acústicos manifestados en técnicas como el uso de arco de violín en diferentes partes de la cuerda (cerca de la cejuela, en el puente, o en los trastes), trémolos con el arco, *glissandi* de armónicos, uso del *bottleneck*, así como en dejar las cuerdas vibrar y rozarlas con una regla de plástico o metálica para producir interferencias. Estas técnicas se daban mejor al colocar las guitarras tendidas horizontalmente, a modo de salterio y evocando las técnicas *Lap Steel* (Handmade Sound, n.d.) y *Slack-key* (Riffhard Staff 2025).

### V. Recorrido, lugares sonoros y actos

Las imágenes que evoca el poema “Estadio Chile” se suceden como si se tratase de un lento recorrido. En *Lidio*, estas imágenes se toman como un transitar y visitar lugares sonoros en los que se despliega la paleta tímbrica. El auditor percibe la obra como pasando por estos lugares con diversos cambios de velocidad y pausas –de allí la inclusión de diversos cambios de tempo

en la pieza— siguiendo un hilo conductor dado por un sonido continuo o pedal producido por los arcos frotados sobre las cuerdas y que prevalece por la mayor parte de la pieza.

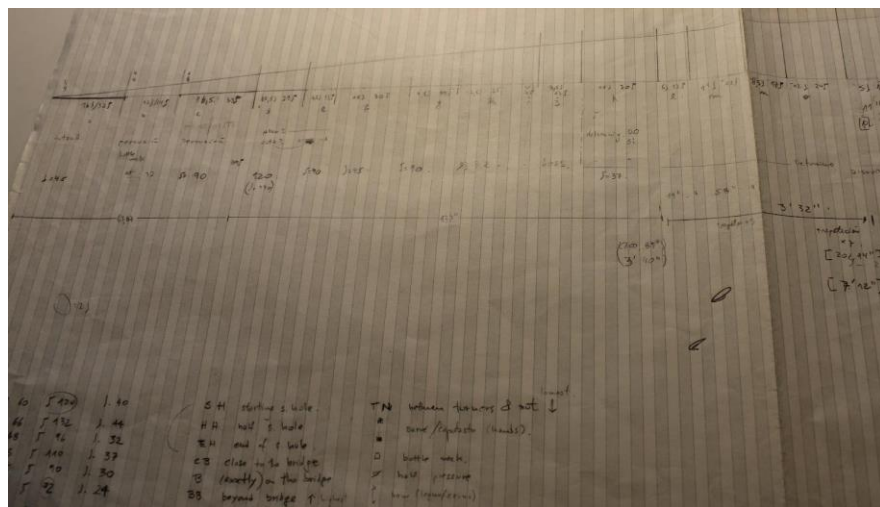
El oyente experimenta una acumulación de información acústica, y se produce una creciente tensión que tiene diversos puntos de descarga. Los lugares sonoros y el hilo conductor en *Lidio* modelan la prisión y la muerte de Víctor Jara —plasmadas en su poema— como un *acto* que sucede a medida que el oyente recorre/escucha la pieza. Consideré que ese acto es la *agresión sufrida*, y que la navegación propuesta al oyente es un conjunto de agresiones tímbricas hechas con sonidos lacerados, desgarrados, interrumpidos, o insistentemente repetidos. La figura 1 muestra el esquema preliminar que definió este recorrido o concatenación de agresiones tímbricas, con una duración inicial de siete minutos. Los recuadros indican los lugares sonoros de la obra y dan instrucciones generales sobre técnicas como percusiones (transformadas en gestos del *bottleneck*), interferencias, armónicos o toques de arco en las cuerdas. Los recuadros del gráfico se suceden a través del elemento conductor (el pedal de arco frotado). Las letras mayúsculas en la parte inferior del gráfico delimitan subsecciones que se reflejan en las marcas de ensayo de la partitura (ver la figura 1). Uno de los esquemas que forman parte de la cartografía de *Lidio* se muestra en la figura 2, donde se aprecian indicaciones pertinentes a la duración de los eventos y las técnicas extendidas empleadas (ver la figura 2).



**Figura 1.** *Lidio*. Vista parcial de la cartografía, con un esquema general de los lugares sonoros que se suceden en la obra. Elaboración propia.

## VI. Forma

En *Lidio*, la organización de lugares sonoros que albergan ruinas como agresiones tímbricas da pie a tres zonas generales en las que se despliega la acumulación sonora. La figura 3 es un fragmento de la primera zona (páginas 6 a 8 de la partitura). En ella se construye el acto de agresión de un elemento sutil —percusiones con el *bottleneck* sobre la boca— que emerge entre frotos del arco sobre las cuerdas (ver la figura 3).



**Figura 2.** Lidio. Uno de los esquemas de la cartografía en el que se visualizan duraciones y cambios de metrónomo (arriba), así como diversas zonas de acción en la guitarra (abajo), en un contexto de acumulación de información sonora sugerido por la línea oblicua ascendente (arriba).  
Elaboración propia.

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit 1' and 'Guit 2'. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'B' and shows 'Guit 1' with a right-hand part (R.H.) and a left-hand part (L.H.). The R.H. part has dynamic markings of *mp*, *f*, and *mf*. The L.H. part has markings for 'Bottle neck' and 'Barré with finger' at positions XII and XIII. The second system shows 'Guit 2' with a right-hand part (R.H.) and a left-hand part (L.H.). The R.H. part has dynamic markings of *ff*, *mp*, *mf*, and *ff*. The L.H. part has markings for 'Bottle neck' and 'Barré with finger' at position XIII. The score includes various musical notations like notes, rests, and dynamic markings.

**Figura 3.** Lidio, cc. 5-8. Sonido distorsionado de la guitarra 2 interactuando con gestos de *bottleneck* en la guitarra 1, que realiza pequeños giros melódicos. Contreras 2023a, con permiso de Universal Edition.

La segunda zona (páginas 8 a 11 de la partitura) presenta una articulación de eventos más rica y efervescente, en concordancia con el lento proceso de acumulación de información sonora que la pieza sigue. Los gestos con el *bottleneck* de la primera sección se transforman aquí en

armónicos —que pueden combinarse con *glissandi*— para explorar otra perspectiva tímbrica del acto de agresión. Tal como demuestra la figura 4, en esta sección central aparecen interferencias entre armónicos y sonidos ásperos que aumentan su densidad con dos recursos: 1) una regla de plástico o metal en contacto con las cuerdas vibrantes, y 2) gestos con arco de violín o violonchelo (combinándose con dedos de la mano derecha) y trémolos de arco que se mueve paralelo a las cuerdas, emulando el efecto *spazzolato* o cepillado de los instrumentos de cuerda frotada (ver la figura 4).

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit 1' and 'Guit 2'. The score is divided into measures 21, 22, and 23. Measure 21 starts with a tempo marking of ♩ = 90. Measure 22 has a tempo marking of ♩ = 45. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ff*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like 'Pluck Lc', 'From parallel to strings', and 'Interference by gently touching the same plucked string with a small plastic ruler'. Fingerings are indicated with numbers 4, 5, 6, 7, and 8. The score is written for the right hand (R.H.) and left hand (L.H.) of each guitar.

**Figura 4.** *Lidio*, cc. 21 – 23. Las interferencias de una regla que roza las cuerdas vibrantes se amalgaman con armónicos, arcos frotados y cuerdas pulsadas en la segunda zona de la pieza. Contreras 2023a, con permiso de Universal Edition.

La figura 5 muestra la tercera zona de la obra (páginas 11 hasta el final de la partitura), donde el constante frotar del arco sobre las cuerdas incorpora *glissandi* microtonales por la acción de desafinar los instrumentos a través de sus clavijas. La acumulación de información sonora se produce mediante compases repetidos que enfatizan la resonancia del arco y aumentan la variedad y la calidad de los colores, así como las parciales armónicas y los sonidos residuales que emergen con cada fricción sobre las cuerdas. Además, la repetición funciona como una forma de liquidar esta región de la obra y de *vaciar el espacio acústico* —para parafrasear a Maturana— tocando una dimensión dramática en que un sonido vibrante y resonante, sumado al gesto repetitivo y majadero de pasar el arco, traducen la idea de respuesta ante la presión, en concordancia con el asunto general de la pieza y la visión de Víctor y su poema como un éter que vibra y resurge (ver la figura 5).

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit 1' and 'Guit 2'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 41 to 44, with a 'x7' marking above the first measure. The right-hand part (R.H.) of Guit 1 has a note with a fermata and a 'Crini' marking. The left-hand part (L.H.) of Guit 1 has a 'Glissando by adjusting detuning pins with left hand' marking. The second system also covers measures 41 to 44, with a 'x7' marking above the first measure. The R.H. of Guit 2 has a 'Crini XII' marking. The L.H. of Guit 2 has a 'V' marking and a '6' marking. Dynamics include *mf* and *p*. A tempo marking of  $\text{♩} = 45$  is present at the top. A rehearsal mark 'M' is in the top left. A '6' is written below the first measure of the second system. A '5' and '8' are written below the first measure of the first system. An 'Lrc' marking is present in the second system. A '5' and '6' are written below the first measure of the second system. An 'Alternance between two strings' marking is at the bottom of the second system.

Figura 5. *Lidio*, cc. 41-44. Compases repetidos y *glissandi* en la tercera zona de la obra. Contreras 2023a, con permiso de Universal Edition.

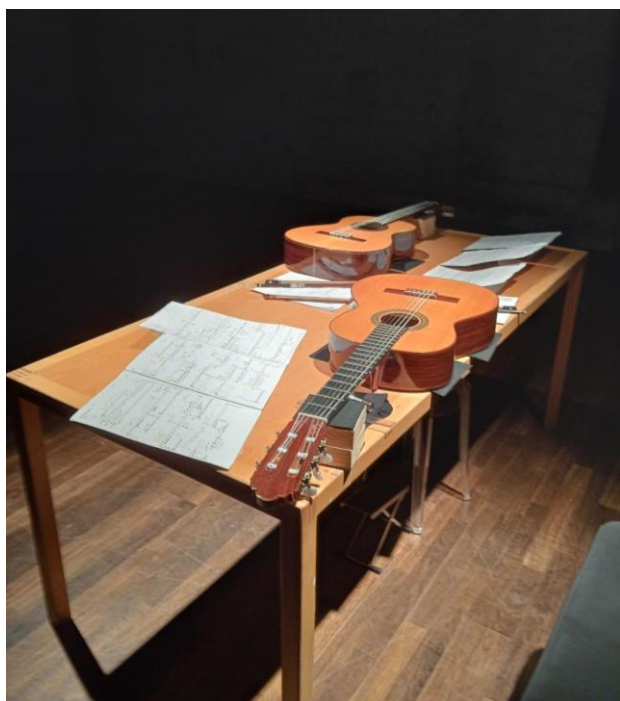
## VII. Dramaturgia y ruinas preservadas

La tercera zona y su final, con arcadas insistentemente repetidas, manifiestan un aspecto dramático de *Lidio*, que se basa en la premisa de que las ruinas sonoras también son de carácter escénico, coreográfico y espacial. El mismo Víctor fue un hombre de teatro, lo cual reforzó mi convicción de que una música que navegase a través de su último poema y su presencia en nuestros días debía considerar lo teatral y performático, amparándome en la concepción de mis lugares sonoros, que en *Lidio* dan cobijo al acto de una agresión, a la luz del poema "Estadio Chile". Mi trabajo hacia lo dramático considera las ruinas como una manifestación de lo roto que resuena en el espacio de la *performance*.

Vale la pena abrir aquí un apartado respecto de esta dimensión performática de *Lidio*. Por medio de los enfoques y tácticas creativas que se han reseñado, la obra se despliega en lo sonoro para integrar lo dramático y, desde este doble eje disciplinar, plantear una pieza que apunte a un tipo de conmemoración histórica que interpela al público. Siguiendo al estudioso de la música y teórico cultural Alejandro Madrid (n. 1968), podríamos conectar a *Lidio* con el campo de los estudios de *performance* que emanan de cruces entre la lingüística, la antropología y el teatro y que, más que describir acciones, buscan entender:

Qué es lo que la música hace y qué es lo que permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música (Madrid 2009: 3).

Junto con las ruinas que evidencian una paleta tímbrica desgarrada y fragmentaria, definí en la pieza otro tipo de ruinas –no sonoras, sino más bien performáticas– que pasan directamente desde su origen extramusical (aquel contexto cultural más amplio que señala Madrid) hasta la partitura. Como en las traducciones que conservan elementos literales, *intraducibles*, consideré estas ruinas como *preservadas*, como si se mantuvieran fosilizadas desde un estado natural, antes de que el compositor decida siquiera actuar sobre ellas. El uso de las guitarras en posición horizontal sobre las mesas es una ruina preservada y tiene una doble función: 1) facilitar la ejecución con arcos, *bottleneck* y reglas, 2) evocar la imagen de los cadáveres dispuestos en la morgue del Servicio Médico Legal en los días posteriores al golpe, y en donde el cuerpo de Víctor yacía junto a centenares de víctimas (Díaz 2019). Como se muestra en la figura 6, las guitarras yacentes sobre la mesa otorgan a la *performance* una connotación simbólica y ritual, casi funeraria, en la que la mera visualización de los instrumentos apela al público con una carga teatral solemne (ver la figura 6).



**Figura 6.** *Lidio*. Disposición horizontal de las guitarras sobre una mesa para una ejecución en vivo en el concierto *Musique(s) pour guitare(s) à quatre mains*, ofrecido por el dúo Lallemer Marques en “Le Regard du Cygne”, París, Francia, enero de 2025. Foto: Manuel Contreras Vázquez.

En sus últimos pasajes, y tal como se muestra en la figura 7, la partitura pide a los intérpretes que se pongan de pie, levantando sus guitarras mientras frota el arco sobre las cuerdas y hacen oscilar los instrumentos moviendo la muñeca, para cambiar la proyección del sonido y generar

en el oyente un efecto *wa-wa*. Esta es otra ruina preservada y sus orígenes son dos: 1) aluden a la despedida de un cantautor con su público; 2) las guitarras, al proyectar el sonido tras levantarse de la mesa, encarnan en el timbre y el gesto escénico la idea de algo etéreo que se alza por el aire para ir a otros lugares. Esta ruina preservada recoge los sonidos visitados por el oyente durante la obra, pero cambia su eje de orientación y percepción mediante un nuevo comportamiento en el espacio de la *performance*. Este hace que el sonido pase –trascienda– desde el plano de la mesa hasta la verticalidad de los músicos en pie, quienes ahora se enfrentan cara a cara al oyente, figurando la agencia del legado de un hombre que traspasa épocas, formas e interpretaciones. La dimensión performática de estas acciones se enraíza en lo sonoro, pero emergen hacia lo escénico, asociándose a la pregunta acerca de qué hace la música en un contexto determinado (Madrid 2009: 8). Así como las primeras ruinas preservadas disponen las guitarras sobre la mesa en una situación casi ritual, estas dos últimas ruinas preservadas apuntan a ir más allá del ritual, interpellando al público, ya como receptores del efecto *wa-wa*, ya como parte de la evocación de los cantautores despidiéndose (ver la figura 7).



**Figura 7.** *Lidio*. Ejecución de los últimos pasajes de la pieza con ambos intérpretes alzando las guitarras y haciéndolas oscilar frente al público. Casa degli Artisti, Milán, el 31 de marzo de 2025. Duo Lallement Marques. Foto a cortesía di Casa degli Artisti.

## CONCLUSIONES

Esta pieza recoge el llamado del profesor Maturana a realizar *algo* que limpie el espacio psíquico dañado por el golpe de Estado y la dictadura militar. La respuesta de *Lidio* es desde lo sonoro, integrando además al teatro y a la literatura, dos compañeros de viaje del Víctor Jara histórico. La pieza navega a través de ruinas: algunas, como traducciones sonoras del último poema que escribió en cautiverio; otras, como ruinas *preservadas*, de naturaleza más bien performática, que se insertan en la obra casi como encajes de joyería en los lugares sonoros que albergan el acto de la agresión y la laceración.

Esta obra surgió mientras yo terminaba mi doctorado y cuando ya llevaba casi trece años viviendo lejos del Chile natal. Era un momento para integrar las actualizaciones técnicas y estéticas con una mirada cada vez más atenta hacia Chile y sus asuntos. Como muchos otros artistas, intenté operar con mis herramientas creativas y de investigación, para enfrentar la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado, como una suerte de rol social de la creación. Esta, desde mi lejanía de Chile, pasa inevitablemente por operar en diálogo con las corrientes que se desarrollan en Europa, no obstante, mis orígenes en las periferias del mundo. Así, *Lidio* se engarza en un contexto que reflexiona y conmemora un legado siempre vigente y levanta su propuesta desde un encuadre que ha venido definiéndose como el *Sur Global*:

El Sur es, en efecto, un lugar tan inaprensible como inconstruible. No es el espacio de contra hegemonía al poder nórdico-occidental (noratlántico, francés, estadounidense y romano católico), un nuevo hogar y un nuevo Estado; sino el espacio de un tránsito reflexivo, entre la casa perdida y el Estado fallido, y entre la causa perdida y el poder desempleado. El Sur es un espacio donde examinamos las relaciones entre nosotros y con el poder, en el entendido de que el cosmopolitismo no es más que un reconocimiento de la relatividad de las identidades. Este espacio identitario es aquel que permite gozar de la desorientación, en lugar de apelar a una comunidad sustancial y revigorizada [...] Hay condiciones que definen al arte contemporáneo como instigador de estos debates. Uno de los nombres del Sur es 'Nepantla', la hermosa palabra nahua para el lugar «en medio» (Medina 2015: 116).

*Lidio* se acerca al episodio cruento que puso fin a la vida terrena de Víctor Jara. La exploración sonora y los aspectos dramaturgicos que incorpora pueden verse como una demostración de la posibilidad de resurgir, trascender y proyectarse en diversas direcciones, tal como las ondas sonoras abrazan al público desde las guitarras oscilantes al final de la pieza, para ir más allá de la muerte y la tortura. Se recoge de esta forma el deseo de quienes hoy difunden su legado desde la Fundación Víctor Jara:

Entendemos y reconocemos el interés de uso del poema como un gesto de respeto por todas las víctimas de violencia política, sin embargo, nos parece fundamental avanzar también y al mismo tiempo hacia una proyección de los Derechos Humanos desde la vida, el amor y el valor del significado de la obra que Víctor Jara desarrolló en los varios años previos a su asesinato<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Javier Osorio Fernández. Encargado del Archivo Víctor Jara. Correspondencia personal (email), 3 de febrero de 2025. Con la amable autorización del interlocutor.

Elvira Díaz (n. 1975), en su documental “Víctor Jara n° 2547”, presenta el relato de Héctor Herrera, funcionario del Registro Civil que, siendo enviado a trabajar al Servicio Médico Legal en los días posteriores al golpe, reconoce el cadáver de Víctor Jara y arriesga su vida para comunicárselo a su esposa Joan Jara y lograr recuperar el cuerpo para sepultarlo. Recordando aquel funeral casi clandestino, Herrera rememora las palabras de Joan mientras se abrazaban durante la ceremonia, y que pueden sintetizar el espíritu con que *Lidío* quiere aportar en la conmemoración del golpe de Estado: “Héctor, no tenemos que acordarnos de [del] Víctor de este momento, sino cantando, tocando la guitarra” (Díaz 2019).

## BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS, MARIO

2004 *El último aliento de Víctor Jara*, Archivo Chile.  
[https://www.archivochile.cl/Ideas\\_Autores/amorosm/2/2amorosm0010.pdf](https://www.archivochile.cl/Ideas_Autores/amorosm/2/2amorosm0010.pdf) [acceso: 18 de septiembre de 2025].

BARON, SCARLETT

2019 “Introduction”, *The Birth of Intertextuality: The Riddle of Creativity*. Baron Scarlett (editor). Londres: Taylor & Francis Group, pp. 1-32.

BENJAMIN, WALTER

2007 “The task of the translator”, *Transatlantic literary studies*. Susan Manning y Andrew Taylor (editores). Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 172-181. DOI: [10.3366/j.ctvxcrwt2.32](https://doi.org/10.3366/j.ctvxcrwt2.32) [acceso: 12 de septiembre de 2025].

BOWDEN, SEAN

2015 “Human and Nonhuman Agency in Deleuze”, *Deleuze and the Non/Human*. Hanna Stark y John Roffe (editores). Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 60-80.  
[https://www.academia.edu/12985513/Human\\_and\\_Nonhuman\\_Agency\\_in\\_Deleuze](https://www.academia.edu/12985513/Human_and_Nonhuman_Agency_in_Deleuze) [acceso: 18 de septiembre de 2025].

CLARO, ANDRÉS

2013 “Transportation is Civilisation:” *Ezra Pound’s Poetics of Translation*, Conferencia University College Londres.  
[https://www.academia.edu/27216096/Transportation\\_is\\_Civilisation\\_Ezra\\_Pounds\\_Poetics\\_of\\_Translation](https://www.academia.edu/27216096/Transportation_is_Civilisation_Ezra_Pounds_Poetics_of_Translation) [acceso: 18 de septiembre de 2025].

CÁDIZ, RODRIGO

2023 *Iterum Revocare, 2023, para violín y dos violas da gamba* (notas al programa).  
<https://rodrigocadiz.com/music/> [acceso: 18 de septiembre de 2025].

CONTRERAS, MANUEL

2023a *Lidío* [partitura]. Viena: Universal Edition.

2023b “Cartographies for a navigation through timbral dramaturgies”. Tesis doctoral. University of Huddersfield. <https://pure.hud.ac.uk/en/studentTheses/cartographies-for-a-navigation-through-timbral-dramaturgies> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

DAHM, ROBERT

- 2012 "Framing Intention: Perceptual Agency in the Compositional Process of Recent Pieces". Tesis de Magíster. University of Huddersfield. <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/17535/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI

- 2024 *L'anti-edipo, capitalismo e schizofrenia*. Alessandro Fontana (traductor). Turín: Einaudi.

DÍAZ, ELVIRA

- 2019 *Víctor Jara N° 2547* [Video]. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile (29 de octubre). <https://www.youtube.com/watch?v=jSQD6HxjWPw> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

D'URSO, ANDRES y FRANCESCO MUZZIOLI

- 2011 "Benjamin e il compito del traduttore: due riflessioni parallele per una rilettura in chiave rossilandiana", *Lingue e Linguaggi* 6, pp. 133-148. DOI: 10.1285/i2239-0359v6p133.

DYER, MARK

- 2016 "Helmut Lachenmann's *Salut für Caudwell* an analysis", *Tempo*, LXX/277, pp. 34-46. <https://www.jstor.org/stable/43928265> [acceso: 19 de septiembre de 2025].
- 2020 "Musical Ruins: a practice-based approach to explore ruin as an aspect of musical borrowing" Tesis doctoral. Royal Northern College of Music, Manchester Metropolitan University. <https://e-space.mmu.ac.uk/629029/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

FRANK, COLIN

- 2022 "Making with agential objects: an autoethnographic account of fluidity in artistic practice". Tesis doctoral. University of Huddersfield. <https://pure.hud.ac.uk/en/studentTheses/making-with-agential-objects> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

FUGELLIE, DANIELA

- 2013 "Luigi Nono: Al gran sol de la revolución. Algunos de sus encuentros con América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972)", *Boletín Música*, 35, pp. 3-29.

FUNDACIÓN VÍCTOR JARA

- 2019a *Del Estadio Chile al Estadio Víctor Jara. Un sitio de memoria para la cultura popular. Cuaderno Pedagógico*. Santiago: Fundación Víctor Jara. <https://fundacionvictorjara.org/descargas-gratuitas/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].
- 2019b *Porque de todo elemento el hombre es un creador... Cuaderno Pedagógico*. Santiago: Fundación Víctor Jara. <https://fundacionvictorjara.org/descargas-gratuitas/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

GALAZ, PABLO

- 2016 *Ruinas* [partitura]. París: Babel Scores.

GORDON-ZOLOV, TERRY.

- 2023 "Chile's Estallido Social and the Art of Protest", *Sociologica*, XVII/1, pp. 41-55. <https://sociologica.unibo.it/article/view/16817/16614%2021> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

GROUT, DONALD

- 2014 *Storia della musica in Occidente*. Alessandro Melchiorre, (traductor). 3ª ed. Milán: Feltrinelli.

## HANDMADE SOUND

- (n.d.) *Hawaiian Lap Steel Guitar: History, Characteristics, and How to Play*. Handmade Sound. <https://www.handmadesound.com/en/hawaiian-lap-steel-guitar-history-characteristics/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

## LACHENMANN, HELMUT

- 1977 *Salut für Caudwell* [partitura]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

## MADRID, ALEJANDRO

- 2009 “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 13. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

## MÁRQUEZ, FRANCISCA, JAVIERA BUSTAMANTE y CARLA PINOCHET

- 2019 “Antropología de las Ruinas. Desestabilización y fragmento”, *CUHSO Cultura-Hombre-Sociedad*, XXIX/2, pp. 109-124. [https://www.scielo.cl/pdf/cuhso/v29n2/0719-2789-cuhso-2019\\_cuhso\\_03\\_a04.pdf](https://www.scielo.cl/pdf/cuhso/v29n2/0719-2789-cuhso-2019_cuhso_03_a04.pdf) [acceso: 19 de septiembre de 2025].

## MASGRAU-JUANOLA MARINA y KUNDE, KAROL

- 2018 “La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas”, *Arte, Individuo y Sociedad*, XXX/3, pp. 621-637. <https://doi.org/10.5209/ARIS.59812> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

## MEDINA, CAUHTÉMOC

- 2015 “Curando desde el Sur: una comedia en cuatro actos”, *Errata, Geopolíticas del arte contemporáneo*, 14, pp. 108 – 122. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/curando-desde-el-sur-una-comedia-en-cuatro-actos> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

## NAIL, THOMAS

- 2017 “What is an Assemblage?”, *SubStance*, XLVI/1, pp. 21-37. DOI:10.3368/ss.46.1.21 [acceso: 19 de septiembre de 2025].

## RAPPARINI, RICCARDO

- 2020 “Il girotondo delle muse. Intervista a Sebastián Irrarrázaval”, *FAMagazine. Ricerche e Progetti sull'architettura e La Città*, 54, pp. 114-122. <http://dx.doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n54-2020/723> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

## RIFFHARD STAFF

- 2025 *How to Play Slack Key Guitar*. Riffhard. <https://www.riffhard.com/how-to-play-slack-key-guitar/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

## SITIO DE MEMORIA ESTADIO VÍCTOR JARA

- (n.d.) *Estadio Víctor Jara Campaña de Recuperación*. <https://estadivictorjara.cl/estadio-victor-jara-campana-de-recuperacion/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

## TORRES, INGRID

- 2014 “Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades”. Tesis de magíster. Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/51834> Nov 2024

VILLAGRÁN, FERNANDO

2018 *Off the Record - Humberto Maturana* [video]. Sebastián Quezada (13 de julio). <https://youtube.com/watch?v=PlvI5mWuWdE> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

VILLAR-TABOADA, CARLOS

2023 "Postmodernismo e intertextualidad: la fantasía como tópico en la música de José Luis Turina", *Quodlibet*, LXXX/2, pp. 1-35. [https://www.joseluisturina.com/pdfs/villar\\_fantasia.pdf](https://www.joseluisturina.com/pdfs/villar_fantasia.pdf) [acceso: 19 de septiembre de 2025].