

Politeja

no. 6(81), 2022, p. 179-195

<https://doi.org/10.12797/Politeja.19.2022.81.09>

Licencia: CC BY-NC-ND 4.0

Alicja FIJAŁKOWSKA-MYSZYŃSKA 

Universidad de Varsovia

alicja.fijalkowska@uw.edu.pl

## DENUNCIANDO AL ESTADO

### LOS ARTISTAS COMO *CAMPANEROS* EN LA AMÉRICA LATINA DE LOS 60.

#### ABSTRACT

**Denouncing the State: The Artists as *Bell Ringers* in Latin America of the 1960s**

The term *bell-ringer* is relatively new, however, it is derived from the concept of *whistleblower*, which emerged in the 1960s. In that decade, many Latin American countries experienced coups and military dictatorships, which oppressed the political opposition and censored the media. In the absence of the institutions of control and independent journalism, artists began to denounce the abuses of power and the vices of societies in their works, which led to the creation of new artistic movements in Latin America. This article seeks to test a hypothesis that as a result, the artists became *bell-ringers*, perfectly fitting the definition framework of the theory presented by Marcia P. Miceli, Suelette Dreyfus, and Janet P. Near.

**Keywords:** bell-ringer, dictatorships, the 1960s, Latin America, Latin American Boom, Nueva Canción, New Latin American Cinema

## INTRODUCCIÓN

En la década de los 60 en América Latina surgieron varios movimientos artísticos, los cuales constituyeron un reflejo de la situación política en la región. La literatura latinoamericana experimentaba por entonces el *boom*, el cual ha convertido a los autores de aquella época en figuras mundiales. En la música brasileña aparecieron nuevos estilos como la *bossa nova*, la *tropicália* y la Música Popular Brasileña, cuyo equivalente en Hispanoamérica fue la *nueva canción*. Los cantautores mezclaban sonidos creando nuevas estéticas basadas tanto en el folclore nacional como en las tendencias internacionales, pero por encima de todo denunciaban los abusos del poder y los vicios de las sociedades en sus letras. La nueva ola llegó también al cine creando una alternativa a las películas norteamericanas, llamada el Nuevo Cine Latinoamericano que se caracterizaba por una postura crítica hacia la situación sociopolítica del momento.

El artículo busca comprobar la hipótesis de que en la América Latina de los años 60 del siglo XX, ante la censura omnipresente introducida por las dictaduras y la ausencia de los medios de comunicación libres, fueron los artistas quienes actuaron como *campaneros* denunciando abusos cometidos por los Gobiernos de sus países. El análisis se basa en la teoría de *bell-ringers* desarrollada por Marcia P. Miceli, Sulette Dreyfus y Janet P. Near e intenta responder a las siguientes preguntas de investigación: 1) ¿Cuál fue la situación política de América Latina en los años 60 del siglo XX? 2) ¿Qué nuevos movimientos artísticos latinoamericanos surgieron en los años 60? 3) ¿Quiénes son los *campaneros*? 4) ¿Por qué los artistas latinoamericanos de los años 60 del siglo XX se pueden considerar *los campaneros* de la época? El artículo presenta un enfoque cualitativo y contextual, analizando el fenómeno discutido en el contexto de las condiciones específicas de la región en el momento indicado.

## LA SITUACIÓN POLÍTICA Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN AMÉRICA LATINA DE LOS AÑOS 60

América Latina ingresó a la década de los 60 con nuevas experiencias e ideas para su desarrollo. El hecho que sin duda tuvo un impacto enorme en la situación sociopolítica de la región en aquella época fue la Revolución Cubana, la cual puso a este país en conflicto con los EE. UU. La administración de Dwight Eisenhower, por un lado, reconoció el Gobierno revolucionario,<sup>1</sup> pero por otro lado seguía mirando con recelo a Fidel Castro, interpretando la reforma agraria o la nacionalización de los bienes del dictador Fulgencio Batista, como un presagio del comunismo. Las relaciones entre Cuba y los EE. UU. siguieron empeorando durante la presidencia de John F. Kennedy quien

---

<sup>1</sup> W. Dobrzycki, *Stosunki międzynarodowe w Ameryce Łacińskiej*. Historia i współczesność, Warszawa 2000, p. 173.

autorizó la invasión de Bahía de Cochinos, hecho que empujó a Fidel Castro a los brazos de la Unión Soviética.<sup>2</sup>

Debido a que en muchos países latinoamericanos se mantenían en el poder dictaduras militares, en los años 60 en toda la región surgieron guerrillas al estilo cubano. En muchas ocasiones aquellos grupos contaban con apoyo tanto ideológico como material de La Habana<sup>3</sup> ya que formaban parte del plan de la *revolución continental*, la cual iba a *convertir la cordillera de los Andes en la Sierra Maestra del hemisferio*.<sup>4</sup> La mayoría de las guerrillas tuvo un carácter rural, sin embargo, en países como Argentina, Brasil y Uruguay se fundaron también las guerrillas urbanas.<sup>5</sup> El remedio de los EE. UU. para la oleada de movimientos izquierdistas fue apoyar incluso más a las dictaduras militares, las cuales eran consideradas por los estadounidenses como aliados anticomunistas. Leslie Beth escribe que entre 1962 y 1966 *Las Fuerzas Armadas derrocaron, como medida preventiva, gobiernos juzgados 'blandos' con el comunismo o tibios en su solidaridad con Estados Unidos*.<sup>6</sup> De hecho, en el periodo analizado la mayoría de los países latinoamericanos experimentaron una dictadura militar en algún momento. Los excepciones fueron: Chile, Colombia, Costa Rica, México y Venezuela, sin embargo, hay que subrayar que en Colombia en aquella época se mantuvo un Gobierno conjunto de conservadores y liberales;<sup>7</sup> en Venezuela el *puntofijismo*, basado en el entendimiento entre 3 partidos políticos que formaban el Gobierno de unidad nacional<sup>8</sup>; mientras que en México continuaba la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional (PRI), la cual iba a permanecer en el poder también en las siguientes décadas. Ya que todos aquellos sistemas limitaban la posibilidad de formar una oposición política la calidad de la democracia en los tres países mencionados en la época analizada fue cuestionada por la sociedad. Como consecuencia, en Venezuela y Colombia se fundaron los movimientos izquierdistas: las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) respectivamente, las cuales declararon la lucha armada contra los Gobiernos,<sup>9</sup> mientras que en México en 1968 los estudiantes organizaron protestas en la Plaza de las Tres Culturas, que fueron brutalmente reprimidas por el Gobierno.<sup>10</sup>

<sup>2</sup> G. Livingstone, *America's Backyard: The United States and Latin America from the Monroe Doctrine to the War on Terror*, London–New York 2009, p. 33.

<sup>3</sup> L.A. Pérez Jr., *Cuba: Between Reform and Revolution*, New York–Oxford 2006, p. 287.

<sup>4</sup> L. Schoultz, *That Infernal Little Cuban Republic: The United States and the Cuban Revolution*, Chapel Hill 2009, p. 144-145.

<sup>5</sup> R.F. Lamberg, "La guerrilla urbana: Condiciones y perspectivas de la 'segunda ola' de guerrilla", *Foro Internacional*, vol. 11, no. 3 (1971), p. 423-424.

<sup>6</sup> A. Rouquie, "The Military in Latin American Politics since 1930", en L. Bethell (coord.), *The Cambridge History of Latin America*, t. 6: *Latin America since 1930: Economy, Society and Politics*, pt. 2: *Politics and Society*, New York 2008, p. 245.

<sup>7</sup> M.J. LaRosa, G.R. Mejía, *Colombia: A Concise Contemporary History*, Lanham 2013, p. 57.

<sup>8</sup> H.M. Tarver, *The History of Venezuela*, Santa Barbara–Denver 2018, p. 109.

<sup>9</sup> S. Dudley, *Walking Ghosts: Murder and Guerrilla Politics in Colombia*, London–New York 2004, p. 20.

<sup>10</sup> M.R. Gómez, *El 68 mexicano. Una semblanza informativa para jóvenes*, México 2008, p. 93-95.

En algunos países latinoamericanos las dictaduras se establecieron en las décadas previas a los años 60 pero siguieron en poder durante el periodo analizado. Este fue por ejemplo el caso de Paraguay, donde en 1954 tuvo lugar el golpe de Estado que estableció el régimen opresivo de Alfredo Stroessner. En Nicaragua durante cuatro décadas se mantuvo en poder el clan de los Somoza que llegó al poder en 1937 después de un golpe de Estado y unas elecciones fraudulentas organizadas por Anastasio Somoza García. Después de su muerte, el poder pasó a sus hijos, Luis (1956-1963) y Anastasio Somoza Debayle (1967-1972 y 1974-1979). En respuesta al creciente terror de Estado que permitió que el clan de los Somoza se mantuviera en el poder durante cuatro décadas, a principios de los años 60 se formó en Nicaragua una guerrilla llamada el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), la cual derrocó la dictadura a finales de los años 70. También la isla La Española experimentaba esta época de dictaduras opresivas. En Haití en 1957 las elecciones presidenciales las ganó un populista, François Duvalier, que utilizando la policía secreta llamada los *Tontons-Macoutes* aterrorizó el país y monopolizó el poder. Esta dictadura continuó incluso después de su muerte cuando el poder pasó a las manos de su hijo, Jean-Claude Duvalier. En el otro extremo de la isla, en la República Dominicana, a principios de los años 60 seguía la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo basada en la represión y un fuerte culto a la personalidad. Aunque la democracia volvió tras su muerte en 1961, dos años más tarde hubo un golpe de estado que destituyó del poder al presidente electo democráticamente Juan Bosch, restableciendo un gobierno militar. Aquellos hechos llevaron pronto a la guerra civil.

Muchos países latinoamericanos experimentaron también golpes de Estado que empezaron un periodo de dictaduras militares. En Argentina en la década de los años 60 tuvieron lugar dos: uno en marzo de 1962, en el cual fue derrocado el presidente Arturo Frondizi y otro en junio de 1966 contra el Gobierno de Arturo Illia. Después de este último, Argentina entró en el periodo de la dictadura militar de Juan Carlos Onganía, que duró hasta finales de la década. También en Brasil, en 1964, se instaló el gobierno de una junta militar tras un golpe de Estado contra el presidente João Goulart, lo que llevó a la creación de la *Ação Libertadora Nacional* (ALN), una organización que le declaró la lucha armada a la dictadura.<sup>11</sup> Otros golpes de Estado tuvieron lugar también en Perú (julio de 1962 y 1968), Guatemala (marzo de 1963), Ecuador (julio de 1963), Honduras (octubre 1963), Bolivia (noviembre de 1964) y Panamá (octubre de 1968).<sup>12</sup> Como consecuencia, en Honduras desde 1963 se mantuvo una dictadura militar, en Perú, Ecuador y Bolivia durante la década de los 60 los Gobiernos democráticos se entrelazaron con los autocráticos, mientras que en Guatemala, en 1960, empezó una guerra civil que duró hasta 1996 y, en Panamá, el poder pasó a las manos del dictador Omar Torrijos.

En el hecho de que en casi toda la región se mantuvieran en el poder Gobiernos autoritarios influyó también la posición de los medios de comunicación. Las dictaduras imponían una fuerte censura, presionando a menudo a los periodistas que se negaban

<sup>11</sup> A.J. Joes, *Urban Guerrilla Warfare*, Lexington 2007, p. 76.

<sup>12</sup> A. Rouquie, "The Military...", p. 245.

a aceptarla. El control sobre los medios de comunicación en los años 60 fue mucho más fácil que hoy en día, no sólo por inexistencia del Internet y de las redes sociales, sino también debido a la circulación limitada de los medios tradicionales. Como en aquella época las tasas de analfabetismo eran bastante elevadas, superando los 50%<sup>13</sup> en los países de América Central, la prensa en América Latina no se desarrollaba con una dinámica comparable a la de los Estados Unidos o de Europa. También la oferta de los medios electrónicos como la radio y la televisión era limitada, ya que se necesitaba de una infraestructura costosa, tanto para transmitir como para recibir la señal. La radio se popularizó un poco más gracias a los Gobiernos populistas como el de Lázaro Cárdenas en México o de Juan Domingo Perón en Argentina, quienes utilizaban este medio para transmitir sus mensajes en la sociedad. La televisión, en cambio, fue en aquel tiempo una novedad completa. De hecho, las transmisiones de televisión empezaron en América Latina en los años 50, por lo cual en el año 1960 el número de televisores por 1000 habitantes variaba de 0,5 en Ecuador, 18 en Brasil, 19 en México y 21 en Argentina a 74 en Cuba que fue líder en este campo.<sup>14</sup> Los televisores eran caros y necesitaban electricidad, por lo que constituían en aquella época un bien de lujo reservado para la clase alta. Hay que tener en cuenta también que aunque América Latina adoptó el modelo de los medios de comunicación electrónicos típico para los Estados Unidos, es decir, comercial, basado en la propiedad privada y, no el europeo, público y estatal,<sup>15</sup> el sistema de concesiones dejaba el control sobre la radio y la televisión en las manos del Estado, lo cual facilitaba la censura.

En los países latinoamericanos donde se mantenían en el poder los Gobiernos autoritarios existía una censura directa que impedía el desarrollo de los medios de comunicación libres que podrían haber actuado como un cuarto poder, controlando al gobierno y denunciando los abusos y la represión. En los países considerados democráticos, como México o Venezuela, los medios de comunicación a menudo se autocensuraban ya que el hecho de mantener buenas relaciones con un Gobierno que llevaba décadas en poder era más importante que la responsabilidad social. Además, en muchas ocasiones las élites económicas y políticas estaban involucradas en lo que Andrés Cañizález y Jairo Lugo-Ocando llamaron *una dependencia simbiótica*,<sup>16</sup> por lo cual los propietarios de los medios de comunicación bloqueaban las noticias incómodas para los Gobiernos. Eso pasó en México, donde se ocultó la Masacre de Tlatelolco<sup>17</sup> o, en Venezuela, cuando los medios silenciaron la rebelión militar de izquierda de 1962 conocida como *El*

<sup>13</sup> J. Padua, *El analfabetismo en América Latina: un estudio empírico con especial referencia a los casos de Perú, México y Argentina*, Ciudad de México 1979, p. 37.

<sup>14</sup> UNESCO, *Statistics on Radio and Television 1950-1960*, Uaris 1963, p. 74-78.

<sup>15</sup> A. Fijalkowska, “¿La formula Mexicana siempre viva? Televisión y poder en México”, *Itinerarios*, no. 18 (2013), p. 182.

<sup>16</sup> A. Cañizález, J. Lugo-Ocando, “The Media in Venezuela: The Revolution Was Televised, But No One Was Really Watching”, en J. Lugo-Ocando (coord.), *The Media in Latin America*, London 2008, p. 201.

<sup>17</sup> K. Liepins, “El poder de la pantalla chica”, *Sala de Prensa*, no. 4 (2008), p. 7.

*Carupanazo*.<sup>18</sup> Un caso aparte fue Colombia, donde el Gobierno no privatizó la televisión hasta la década de los años 90, manteniendo este medio estratégico bajo control estatal durante cuatro décadas.<sup>19</sup>

## NUEVOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS EN AMÉRICA LATINA DE LOS 60.

### Literatura

La situación política de América Latina en los años 60 se reflejó claramente en la actividad cultural de la época, produciendo una variedad de nuevos movimientos artísticos. Justo en aquella época se publicaron múltiples novelas, provocando el llamado *boom latinoamericano* y posicionando la región en *el medio de la escena literaria mundial*.<sup>20</sup> Varios factores determinaron la popularidad de este fenómeno literario en el mundo. En primer lugar, en los años 60 existían ya grandes editoriales capaces de hacer una publicidad y una distribución de alcance, tanto nacional como internacional. Por otra parte, la Revolución cubana y el lugar especial de Cuba en la rivalidad de las potencias mundiales durante la Guerra Fría atrayeron la atención de los dos bloques. Otro hecho importante fue que en 1967 un guatemalteco, Miguel Ángel Asturias, recibió el Premio Nobel de Literatura, lo cual constituyó un reconocimiento importante para la literatura latinoamericana. Finalmente, los autores latinoamericanos se promovieron unos a otros, sintiendo una conexión entre sí, ya que vivían una realidad sociopolítica parecida, compartiendo problemas similares. Julio Cortázar recomendaba las obras de otros autores rioplatenses en su novela más famosa *Rayuela*, Carlos Fuentes en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* elogió la literatura latinoamericana tanto del pasado como del momento, mientras que Emir Rodríguez Monegal fundó en 1966 en París la revista *Mundo Nuevo*, en la cual aparecían entrevistas con escritores de toda América Latina, popularizando así sus obras en Europa.<sup>21</sup>

Los temas tratados por los escritores latinoamericanos de aquella época a menudo se referían justo al clima político y a los problemas sociales del momento: las dictaduras, la corrupción entre políticos y funcionarios públicos, la criminalidad, las condiciones de vida difíciles o la emigración, entre otros. De esta forma, como escribe Will H. Corral, los autores de aquella época eran unos intelectuales de verdad, *no porque establecieron una de muchas comunidades imaginarias o lingüísticas que están tan de moda, sino*

<sup>18</sup> A. Cañizález, J. Lugo-Ocando, "The Media in Venezuela...", p. 202.

<sup>19</sup> Bonilla, Jorge Iván, Narváez Montoya, Ancizar, "The Media in Colombia: beyond violence and a market-driven economy", en J. Lugo-Ocando (coord.), *The Media...*, p. 92-93.

<sup>20</sup> S.M. Hart, *A Companion to Latin American Literature*, Woodbridge 2007, p. 191.

<sup>21</sup> J. Wilson, "Spanish American Narrative, 1920-1970.", en J. King (coord.), *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*, Cambridge 2004, p. 94.

porque en Hispanoamérica la voz de América era generalmente la suya.<sup>22</sup> Describiendo la realidad de su tiempo, los autores denunciaban tanto los crímenes cometidos por los Gobiernos militares como los vicios de la sociedad que facilitaban la permanencia de los dictadores en el poder. Por ejemplo, la primera novela de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, denunciaba el machismo, la violencia, la división social y los abusos de poder, por lo cual, mientras unos admiraban la valentía del autor, otros quemaban públicamente las copias del libro, acusando a Vargas Llosa de tener una ‘mente degenerada’.<sup>23</sup> En 1969 se publicó la obra maestra del dicho autor, *Conversación en La Catedral*, que exploraba los problemas políticos de la época todavía más profundamente. El libro se centraba en una reflexión profunda sobre la ambición de poder, sus raíces y sus consecuencias, exponiendo la corrupción entre políticos y los abusos cometidos por las autoridades.<sup>24</sup> Aunque la trama fue ambientada en los años del Gobierno de Manuel Odría (1948-1956), en realidad exhibía los pecados comunes para muchas dictaduras latinoamericanas en el siglo XX. Una mirada crítica a la sociedad se pudo ver también en México, donde los autores volvían al motivo de la Revolución mexicana centrándose en la evaluación de sus repercusiones. Un buen ejemplo de aquella tendencia fue *La Muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, un libro publicado en 1962 que presentaba una visión crítica y pesimista de la sociedad mexicana, resumiendo la historia de sus pecados y denunciando la falta de reflexión sobre ellos.<sup>25</sup> No deja de tener importancia que el país estaba entonces gobernado por el Partido Revolucionario Institucional, que también constituía parte de la herencia de la Revolución mexicana en el campo político.

Otro tipo de crítica se puede encontrar en *Cien años de soledad*, obra maestra de Gabriel García Márquez que cuenta la historia de cinco generaciones de la familia Buendía, enriquecida por elementos simbólicos relacionados con las culturas autóctonas de América Latina.<sup>26</sup> El pueblo ficticio de Macondo constituye una alegoría de América Latina, por lo cual en el libro aparecen referencias a la conquista, la formación del Nuevo Mundo, la fundación de la Iglesia católica en la región, la explotación estadounidense, las guerras y las dictaduras. Como escribe George R. McMurray, *la historia de Macondo y de la familia Buendía emerge como una única versión ficticia de la historia latinoamericana en un microcosmos.*<sup>27</sup>

## Música

Entre los focos guerrilleros y las luchas de los pueblos latinoamericanos por un mejor futuro, nació también un movimiento musical que expresaba el compromiso de los artistas

<sup>22</sup> W.H. Corral, “Cortázar, Vargas Llosa, and Spanish-American Literary History”, *American Literary History*, vol. 4, no. 3 (1992), p. 493.

<sup>23</sup> J. Wilson, “Spanish American Narrative...”, p. 98.

<sup>24</sup> Ch. Rossman, “Mario Vargas Llosa’s ‘Conversation in the Cathedral’: Power Politics in a Corrupt Society”, *Contemporary Literature*, vol. 28, no. 4 (1987), p. 493.

<sup>25</sup> S.M. Hart, *A Companion to Latin American Literature...*, p. 207.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>27</sup> G.R. McMurray, “Reality and Myth in García Márquez ‘Cien años de soledad’”, *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, vol. 23, no. 4 (1969), p. 180.

con la situación socio-política de la región. Dicha corriente no era homogénea musicalmente y aparecía bajo varios nombres: *canción de protesta*, *nueva trova*, *canción folclórica*, *canción popular*, *canción comprometida*, *canto libre* o *canciones de lucha y esperanza*, entre otros. Todas estas variedades formaban parte de unos movimientos más amplios conocidos como *Nueva canción* y *música popular brasileña*. Entre los factores comunes para los representantes de dichos movimientos destacaban la misión de la música como un medio de comunicación entre la gente, la fe en el socialismo como la garantía de los derechos del pueblo y las referencias directas o indirectas al folclore latinoamericano.<sup>28</sup> La *Nueva canción* surgió todavía en los años 50 con la recuperación del folclore por los artistas chilenos y argentinos, los cuales consideraban la cultura rural como una expresión auténtica de la identidad nacional en los países de América Latina, una alternativa a la cultura popular norteamericana y una manifestación de resistencia ante el imperialismo cultural estadounidense.<sup>29</sup> En Chile la ‘madre’ de la *Nueva canción* fue Violeta Parra cuya obra musical constituía un puente entre lo rural y lo urbano,<sup>30</sup> siendo una inspiración para las nuevas generaciones de artistas. Entre ellos cabe destacar a Víctor Jara, uno de los cantautores más comprometidos con el socialismo y un seguidor del gobierno de Salvador Allende. Su actividad musical llevaba un mensaje político muy fuerte, por lo cual tras el golpe de Estado de Augusto Pinochet en 1973, Jara fue detenido y posteriormente fusilado por las nuevas autoridades.<sup>31</sup> En Chile en los años 60 no había una dictadura militar por lo tanto, las canciones de Jara de aquella época se centraban más bien en la denuncia de las desigualdades sociales y del imperialismo norteamericano. En Venezuela temas parecidos fueron tratados por Alí Primera y Soledad Bravo, quienes empezaron sus carreras musicales a finales de los años 60. Los dos combinaban el folclore con las letras de protesta, denunciando en sus canciones tanto los abusos existentes en su país como los crímenes cometidos por otros Estados como Chile o los EE.UU.

Mientras que en la mayoría de los países la *Nueva canción* se desarrollaba más bien como una actividad clandestina, especialmente en los círculos de la oposición de izquierda o en las universidades, en Cuba recibía un pleno apoyo del Gobierno.<sup>32</sup> Debido a la situación especial de la isla, en la que triunfó una revolución socialista, la *Nueva canción* no tenía en principio la forma de la canción de protesta. Todo lo contrario, los cantautores como Carlos Puebla o el dúo Los Compadres elogiaban a los guerrilleros y al Gobierno,<sup>33</sup> ya que éste a principios de la década de los años 60 parecía ser la salva-

<sup>28</sup> J. Fairley, “La Nueva Canción Latinoamericana”, *Bulletin of Latin American Research*, vol. 3, no. 2 (1984), p. 114.

<sup>29</sup> J.F. Taffet, “‘My Guitar is Not for the Rich’: The New Chilean Song Movement and the Politics of Culture”, *Journal of American Culture*, vol. 20, no. 2 (1997), p. 91-92.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>31</sup> A. Seeger, “Social Structure, Musicians, and Behavior”, en D.A. Olsen, D.E. Sheeny (coord.), *The Garland Handbook of Latin American Music*, London–New York 2008, p. 72.

<sup>32</sup> A. Fijałkowska, M.F. Gawrycki, “Muzyka latynoamerykańska”, en M.F. Gawrycki (coord.), *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Warszawa 2009, p. 409-410.

<sup>33</sup> R. Moore, “From the canción de protesta to the nueva trova, 1965-85”, *International Journal of Qualitative Studies in Education*, vol. 14, no. 2 (2001), p. 180.



ción de la dictadura represiva de Fulgencio Batista. Por esta razón Cuba se convirtió en un lugar donde los cantautores de la *Nueva canción* perseguidos en sus países pudieron encontrar refugio. En 1967 en la isla se organizó incluso el Encuentro Internacional de la Canción de Protesta, un evento apoyado fuertemente por las autoridades cubanas, en el cual se reunieron los representantes de la *Nueva canción* de toda América Latina.<sup>34</sup>

Uno de los países más interesante en la escena musical de la década de los 60 fue sin duda Brasil. Ya en 1958, con la grabación “Chega de saudade” de Antonio Carlos Jobim y Vinícius de Moraes, surgió un nuevo estilo musical llamado *bossa nova*, el cual sentó las bases para otro movimiento musical importante llamado *música popular brasileira* (MPB). Las letras de las canciones de aquel movimiento satirizaban la situación política en Brasil criticando profundamente la dictadura militar pero de una forma ambigua, simbólica; lo cual permitía evitar la censura impuesta por el Gobierno.<sup>35</sup> De esta forma en 1968 el segundo lugar en el Festival Internacional de la Canción del Río de Janeiro lo obtuvo Geraldo Vandré, un representante de la MPB, cuya canción “Pra não dizer que não falei das flores”, conocida también como “Caminhando” se convirtió en un himno de protesta la siguiente década.<sup>36</sup> En la segunda mitad de los años 60 surgió también el llamado *tropicalismo* o *tropicália*, basado en la obra *Manifesto Antropófago* del poeta brasileño Oswald de Andrade de 1928. Las letras de las canciones de esta corriente se caracterizaban por una fuerte crítica al golpe de Estado y a la junta militar, denunciando a la vez las pobres condiciones de vida en Brasil.<sup>37</sup> Ya que los cantautores de *tropicália* utilizaban un lenguaje más directo que los representantes de MPB, pronto se convirtieron en enemigos del Gobierno por lo cual fueron perseguidos por las autoridades. De hecho los artistas más famosos de dicha estética: Caetano Veloso y Gilberto Gil fueron detenidos por su actividad artística.<sup>38</sup>

## Cine

las nuevas tendencias llegaron también al cine latinoamericano, el cual ya en los años 50 empezó a buscar sus propias maneras de expresión distanciándose de las meras imitaciones de Hollywood. Sus propuestas se inspiraban en las nuevas corrientes europeas, especialmente en el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa.<sup>39</sup> Se trataba de plantear las cuestiones importantes del momento creando un cine sin esplendor y de bajo costo, pero a la vez, más comprometido con las realidades latinoamericanas y sus problemas

<sup>34</sup> Ibid., p. 185.

<sup>35</sup> M. Napolitano, “A invenção da Música Popular Brasileira: Um campo de reflexão para a história social”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 19, no. 1 (1998), p. 99.

<sup>36</sup> Ch. Perrone, “Nationalism, Dissension, and Politics in Contemporary Brazilian Popular Music”, *Luso-Brazilian Review*, vol. 39, no. 1 (2002), p. 73.

<sup>37</sup> L. Shaw, S. Dennison, *Pop Culture Latin America! Media, Arts and Lifestyle*, Santa Barbara 2005, p. 32-33.

<sup>38</sup> S.A. Reily, “Brazil: Central and Southern Areas”, en D.A. Olsen, D.E. Sheeny (coord.), *The Garland Handbook...*, p. 345.

<sup>39</sup> M. Orell García, *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*, Valparaíso 2006, p. 14.

sociopolíticos. Entre los temas recurrentes se situaron: los abusos cometidos por las autoridades, el racismo, la pobreza, el subdesarrollo económico y social o, la marginalización de los indígenas. Como escribe Ramón Gil Olivo, *en una realidad caracterizada por su complejidad geográfica, étnica y cultural, el cine latinoamericano desplegó importantes esfuerzos por concretar y llevar a la práctica un modelo propio que permitiera intervenir sobre esa realidad como instrumento de análisis y de concientización*.<sup>40</sup> Aquellas innovaciones del lenguaje cinematográfico, junto con la búsqueda de la identidad y el estilo propio que constituían una alternativa frente a la dominación del cine estadounidense, fundaron las bases del *nuevo cine latinoamericano* (NCL) o el *cinema novo* en Brasil.<sup>41</sup> Los cineastas latinoamericanos de los años 60 no solo rodaban las películas, sino que también escribían sobre su actividad esbozando marcos teóricos para sus creaciones. Aunque sus visiones diferían en detalles, todos coincidían en que sus películas pertenecían a una nueva generación que era más *lúcida, crítica y realista, popular, antiimperialista y revolucionaria*.<sup>42</sup> Por lo tanto, el NCL se creó como un cine 'abierto' que permitiera una multiplicidad de interpretaciones y provocara discusiones políticas entre los espectadores.

Las diferencias entre el cine comercial y el NCL no se basaban solo en la temática, sino también en el empleo de otros canales de producción, exhibición y distribución, así como en otros tipos de espectadores y críticos. Por esta razón los cineastas empezaron a buscar nuevas vías para llegar al público. El reto no era fácil, especialmente porque, como se ha dicho antes, el NCL trataba con frecuencia temáticas políticas y la situación en la región, por lo cual en muchas ocasiones fue censurado y vetado por las autoridades.<sup>43</sup> La clandestinidad se convirtió pronto en otro elemento destacado del movimiento, fortaleciendo su carácter revolucionario y coincidiendo de esta forma con las intenciones de los cineastas. En Argentina Octavio Getino incluso llegó a describir la cámara como un *arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo*.<sup>44</sup> Getino junto con Fernando Solanas denominaban sus obras como pertenecientes al movimiento de *tercer cine* para diferenciarlas, tanto de la estética Hollywood como del cine latinoamericano comercial.<sup>45</sup> Las películas de estos directores contenían un fuerte mensaje político; especialmente su obra maestra *La hora de los hornos*, que denunciaba los problemas internos de Argentina, culpando de ellos a la herencia europea y presentando el peronismo como la única solución.<sup>46</sup>

<sup>40</sup> R. Gil Olivo, "El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje", *Comunicación y Sociedad*, no. 16-17 (1992-1993), p. 113.

<sup>41</sup> S.M. Hart, *A Companion to Latin American Film*, Woodbridge 2004, p. 7.

<sup>42</sup> J. King, "Cinema in Latin America", en idem (coord.), *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture...*, p. 295-296.

<sup>43</sup> Ibid., p. 43-44.

<sup>44</sup> L. Martín-Cabrera, *Radical Justice: Spain and the Southern Cone Beyond Market and State*, Lanham 2011, p. 143.

<sup>45</sup> J. de Taboada, "Tercer Cine: Tres Manifiestos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 73 (2011), p. 40-41.

<sup>46</sup> J. King, "Cinema in...", p. 299.

En Brasil, uno de los padres del *Cinema Novo*, Glauber Rocha, definía su arte como *la estética del hambre*, argumentando que el hambre latina *no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la originalidad trágica del cinema novo delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo sentida, no es comprendida.*<sup>47</sup> El *cinema novo*, manteniendo las características revolucionarias ya mencionadas, se caracterizaba también por un toque metafísico y referencias a los mitos y a las leyendas populares. De esta forma, el cine brasileño entendía la lucha revolucionaria en un contexto más ancho saliendo de las meras cuestiones políticas. Rocha escribía que *una obra de arte revolucionario debería no solo actuar de modo inmediatamente político, sino también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica.*<sup>48</sup> Las alegorías y los elementos místicos ayudaban también a los cineastas a evitar la censura, ya que ciertas cuestiones no aparecían directamente, sino que estimulaban la imaginación del público. La obra maestra de esta corriente es *Macunaíma* de Pedro de Andrade, una comedia en la que la metáfora del canibalismo fue usada para presentar el capitalismo salvaje y el neoliberalismo que devoran todo lo que encuentran en su camino<sup>49</sup>. La película denunciaba a la vez los abusos y maltratos cometidos tanto por la dictadura militar, como por las guerrillas, presentando una imagen pesimista de un país corrupto en el cual las autoridades quedan impunes y las guerrillas disfrutaban de la violencia mientras que el resto de la sociedad permanece pasiva y es incapaz de cambiar su destino.

Los países donde el NCL contó con las posturas más favorable de las autoridades fueron Chile y, por supuesto, Cuba. En ese último país se desarrolló la estética del *cine imperfecto*, caracterizado por la escasez de los recursos, los cuales según los representantes de esta corriente, eran menos importantes que el tema y la narración. De esta forma, el cine dejaba de ser una actividad exclusiva reservada para las grandes productoras y pasaba a las manos del pueblo. La ideología socialista adoptada por la isla borraba las fronteras entre el autor y el espectador, promoviendo una postura más activa de la sociedad y convirtiendo a los autores en trabajadores, igualando su posición con el resto de los ciudadanos.<sup>50</sup> El *cine imperfecto* constituyó una respuesta a la realidad político-económica de Cuba de los años 60, cuando el embargo estadounidense privó a la isla de muchos bienes y del contacto con las novedades cinematográficas de Hollywood.<sup>51</sup> También en Chile las ideas socialistas ganaban cada vez más popularidad, lo que llevó a la victoria de Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970. En 1959 los cineastas Sergio Bravo y Pedro Chaskel fundaron el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, una institución que buscaba aplicar la identidad cultural chilena a la cinematografía nacional. Pronto se sumaron al centro otros directores rela-

<sup>47</sup> G. Rocha, "La estética del hambre", *Ramona. Revista de artes visuales*, no. 41 (2004), p. 53.

<sup>48</sup> Idem, "La estética del sueño", *Ramona. Revista de artes visuales*, no. 41 (2004), p. 56.

<sup>49</sup> J. King, "Cinema in...", p. 298.

<sup>50</sup> J. de Taboada, *Tercer cine...*, p. 57-58.

<sup>51</sup> J. King, "Cinema in...", p. 297.

cionados con el NCL, incluyendo a los directores Raúl Ruiz y Miguel Littin.<sup>52</sup> Ambos cineastas apoyaron a Salvador Allende e intentaron construir un cine socialista durante su mandato presidencial. En 1962 Aldo Francia estableció también un Cine Club en Viña del Mar con el fin de estimular la producción del cine alternativo, alejado de las películas comerciales y, 4 años después, organizó el primer Festival de Cine Chileno y el primer Encuentro de Cineastas Chilenos en Viña del Mar, más tarde, en 1967, logró reunir a los cineastas latinoamericanos de la nueva ola durante el primer Festival Internacional del Cine.<sup>53</sup>

## LOS ARTISTAS COMO *CAMPANEROS*

Justo en los años 60 fue acuñado el término *whistleblower* traducido al español como *denunciante*, para describir a una persona que, siendo miembro, exmiembro o solicitante de empleo de una organización, revela *prácticas ilegales, inmorales o ilegítimas (incluidas las omisiones) bajo el control de sus empleadores, a personas u organizaciones que pueden tomar medidas*.<sup>54</sup> Décadas después, Marcia P. Miceli, Suelette Dreyfus y Janet P. Near introdujeron un término parecido *bell-ringer*, que en este artículo se propone traducir como *campanero*. Ambos términos derivan de las ciencias de la administración y originalmente se referían al entorno organizacional, sin embargo en los últimos años pasaron también a las ciencias políticas, especialmente en el contexto de las informaciones reveladas por WikiLeaks o por Edward Snowden, las cuales se referían en mucha parte a las actividades de los Gobiernos de diferentes países. La denuncia de este tipo puede ser realizada tanto por un *denunciante* como por un *campanero*, el cual, según Miceli, Dreyfus y Near, se distingue por cuatro características: 1) no es periodista ni editor 2) denuncia irregularidades u omisiones cometidas por organizaciones o instituciones 3) no es miembro (ni tampoco exmiembro ni solicitante de empleo) de la organización o institución denunciada 4) hace la denuncia ante entidades que según el *campanero* pueden ayudar a detener las irregularidades o difundir informaciones sobre ellas.<sup>55</sup>

En cuanto a la primera característica, Miceli, Dreyfus y Near en su teoría subrayan que los *campaneros* no son periodistas ni editores sino más bien individuos que pueden informar sobre irregularidades a los medios de comunicación u otras entidades que según su opinión tienen poder suficiente para detener los abusos.<sup>56</sup> La exclusión de los periodistas de la categoría de *campaneros* se debe a dos razones, en primer lugar porque la denuncia tiene que ser hecha voluntariamente, mientras que la naturaleza de la

<sup>52</sup> M. Orell García, *Las fuentes...*, p. 21.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>54</sup> J.P. Near, M.P. Miceli, "Organizational Dissidence: The Case of Whistle-Blowing", *Journal of Business Ethics*, no. 4 (1985), p. 4.

<sup>55</sup> M.P. Miceli, S. Dreyfus, J.P. Near, "Outsider 'Whistleblowers': Conceptualizing and Distinguishing 'Bell-Ringing' Behaviour", en A.J. Brown et al. (coord.), *International Handbook on Whistleblowing Research*, Cheltenham 2014, p. 72-73.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 75.

profesión del periodista implica que éste puede estar bajo presión de sus superiores; además la misión social de los periodistas es justamente ésta, la de controlar el poder político y revelar las irregularidades y en segundo lugar, porque los periodistas difunden la información al público en general, o sea, no exclusivamente a las entidades que pueden ayudar a detener las irregularidades, lo cual es uno de los elementos inherentes de la definición del *campanero*. No cabe duda de que los artistas no son periodistas ni editores, sin embargo, es importante señalar por qué no se les puede excluir de la categoría de *campaneros* utilizando los mismos argumentos. Por una parte no cabe duda de que los artistas latinoamericanos de los años 60 tocaban los temas políticos en sus obras voluntariamente y que controlar al poder no era su misión social, así como tampoco denunciar los abusos, ya que el público espera de los artistas más bien entretenimiento y estimulación espiritual. En cuanto al problema de difundir la información entre el público en general, a primera vista puede parecer que los artistas encajan con esta característica perfectamente, sin embargo, un análisis más detallado de este tema puede llevar a conclusiones opuestas. En los países autoritarios como aquellos gobernados por las dictaduras latinoamericanas de los años 60 del siglo XX en realidad no había entidades ante las cuales se pudieran denunciar los abusos del poder. La oposición política no existía, las elecciones eran manipuladas, mientras que las fuerzas de seguridad y el ejército eran controlados por el Gobierno. En aquella realidad el público no era solamente un conjunto de personas, sino una nación (público nacional) o la comunidad internacional (público regional y global), o sea, los únicos agentes del cambio necesario para detener las irregularidades denunciadas, la única fuerza capaz de modificar la realidad política de los países latinoamericanos. Solamente la sociedad podía rebelarse contra un Gobierno opresor, provocando su caída y, de este modo, deteniendo los abusos y castigando a los culpables. A la vez el público internacional, tanto regional, como mundial pudo haber ayudado a crear una presión internacional sobre los Gobiernos autoritarios. La mera conciencia de los crímenes cometidos por las autoridades en América Latina pudo haber llevado a consecuencias como la marginación del país en el ámbito internacional o sanciones políticas y económicas que pudieran ser impuestas por otros países u organizaciones internacionales.

Pasando a la segunda característica, según los autores, las irregularidades denunciadas tienen que ser cometidas por *al menos una organización* y referirse a *actividades u omisiones ilegales, inmorales o ilegítimas*.<sup>57</sup> Como se ha mencionado antes, los artistas latinoamericanos de los años 60 denunciaban la represión impuesta por las dictaduras militares, las cuales sin duda fueron ilegales e inmorales. Se trataba de persecuciones a la oposición política o simplemente de los individuos que mantenían una postura crítica hacia el Gobierno autoritario. En la década siguiente las dictaduras militares formaron todo un sistema de represión coordinado por los Estados Unidos desde la plataforma de la Operación Cóndor. En los años 60 la represión fue principalmente de alcance local, y cada Gobierno autoritario la aplicó por su cuenta, lo cual, sin embargo, no las hizo menos severas. Hay que subrayar también que como

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 76.

las dictaduras tomaron el poder a consecuencia de golpes de Estado, sin presentarse a elecciones democráticas, su estatus, por lo tanto, también era ilegítimo, ya que no contaba con ningún tipo de normativa jurídica ni social. Obviamente la organización o institución mencionada por Miceli, Dreyfus y Near fue, en este caso, el aparato de un Estado represivo ampliamente entendido, con todos sus instituciones y servicios destinados a cometer abusos.

Pasando a la tercera característica, Miceli, Dreyfus y Near subrayan que los *campaneros* no pueden ser miembros de las instituciones denunciadas, sin embargo, pueden estar relacionados a ellas como clientes o incluso como competencia.<sup>58</sup> No cabe duda que los artistas no fueron miembros ni exmiembros de las autoridades opresivas, pero siendo ciudadanos, obviamente pertenecían al país, la nación, la sociedad y el Estado entendido como *asociación política que establece jurisdicción soberana dentro de fronteras territoriales definidas y ejerce autoridad a través de un conjunto de instituciones permanentes*.<sup>59</sup> Por aparato de Estado se entiende aquí justamente un conjunto de instituciones bajo el control de los Gobiernos represivos de aquella época, de los que los artistas que denunciaban los abusos del poder no formaban parte. Esto no quiere decir que los artistas fueran apolíticos. Todo lo contrario, en muchas ocasiones, como se ha mencionado antes, pertenecían a organizaciones opositoras, por lo cual fueron perseguidos y tuvieron que huir de sus países. No obstante, incluso si asumimos que la membresía al partido comunista o el apoyo abierto a la oposición en los países donde ésta existía, convertían a los artistas en competidores políticos de los Gobiernos criticados, los criterios de definición de *campaneros* se cumplen en este caso.

En cuanto a la última característica, Miceli, Dreyfus y Near subrayan que a diferencia de los *denunciantes* (*whistleblowers*), la motivación de los *campaneros* (*bell-ringers*) puede, pero no tiene que ser, prosocial.<sup>60</sup> En otras palabras, aunque usualmente los *campaneros* denuncian las irregularidades intentando detenerlas, esta motivación no es necesaria para el cumplimiento de la definición o simplemente no tiene que ser la única. Lo más importante según los autores es que los *campaneros* quieran hacer públicos los casos denunciados difundiendo información sobre ellos.<sup>61</sup> Los artistas latinoamericanos de los años 60 encajan perfectamente esta característica ya que sus motivaciones eran probablemente complejas: partiendo de actitudes prosociales, pasando por motivaciones puramente artísticas relacionadas con la expresión de sus sentimientos y emociones, hasta llegar, en cierta medida, al componente económico. Sin embargo, teniendo en cuenta el hecho de que algunos de los artistas de aquella época fueron a la vez activistas sociales o políticos y que planteaban en sus obras problemas sociopolíticos, no hay duda de que buscaban difundir el problema de los abusos y la represión en sus países. Como se ha mencionado antes, ante la falta de entidades que pudieran detener los abusos, el hecho de difundir información sobre ellos era realmente la única opción

<sup>58</sup> Ibid., p. 79.

<sup>59</sup> A. Heywood, *Politics*, New York 2013, p. 57.

<sup>60</sup> M.P. Miceli, S. Dreyfus, J.P. Near, "Outsider 'Whistleblowers'...", p. 80-81.

<sup>61</sup> Ibid., p. 93.

para expresar el desacuerdo y hacer un llamado a la nación y al mundo para cambiar la trágica realidad sociopolítica de la región.

## CONCLUSIÓN

La situación de América Latina en los 60 del siglo pasado era muy difícil. Las dictaduras reprimían todos los intentos de construir la sociedad civil, persiguiendo la oposición e ignorando los problemas sociales y las crecientes brechas entre ricos y pobres. A la vez los EE.UU., que se presentaban como defensores de la democracia y los derechos humanos, en realidad apoyaban a la mayoría de los Gobiernos autoritarios, considerándolos aliados importantes en su lucha contra el comunismo. Las dictaduras controlaban todo el aparato de poder, incluyendo las instituciones, los servicios de seguridad y el ejército, a la vez que imponían una fuerte censura en los medios de comunicación. En aquella realidad los artistas se convirtieron en *campañeros* y sus obras en portadores de información sobre las malas condiciones de vida, la represión y los abusos cometidos por las autoridades, buscando la movilización de las sociedad y la presión internacional que pudieran cambiar el destino de los países oprimidos por las dictaduras.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bonilla, Jorge Iván, Narváez Montoya, Ancizar , “The Media in Colombia: beyond violence and a market-driven economy”, en J. Lugo-Ocando (coord.) *The Media in Latin America*, London 2008, p. 78-99.
- Cañizález A., Lugo-Ocando J., “The Media in Venezuela: The Revolution Was Televised, But No One Was Really Watching”, en J. Lugo-Ocando (coord.), *The Media in Latin America*, London 2008, p. 193-210.
- Corral W.H., “Cortázar, Vargas Llosa, and Spanish-American Literary History”, *American Literary History*, vol. 4, no. 3 (1992), p. 489-516, <https://doi.org/10.1093/alh/4.3.489>.
- De Taboada, J., “Tercer Cine: Tres Manifiestos”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 73 (2011), p. 37-60.
- Dobrzycki W., *Stosunki międzynarodowe w Ameryce Łacińskiej. Historia i współczesność*, Warszawa 2000.
- Dudley S., *Walking Ghosts: Murder and Guerrilla Politics in Colombia*, London–New York 2004.
- Fairley J., “La Nueva Canción Latinoamericana”, *Bulletin of Latin American Research*, vol. 3, no. 2 (1984), p. 107-115, <https://doi.org/10.2307/3338257>.
- Fijałkowska A., “¿La formula Mexicana siempre viva? Televisión y poder en México”, *Itinerarios*, no. 18 (2013), p. 181-193.
- Fijałkowska A., Gawrycki M.F., “Muzyka latynoamerykańska”, en M.F. Gawrycki (coord.), *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, Warszawa 2009, p. 403-416.

- Gil Olivo R., "El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje", *Comunicación y Sociedad*, no. 16-17 (1992-1993), p. 105-126.
- Gómez M.R., *El 68 mexicano. Una semblanza informativa para jóvenes*, México 2008.
- Hart S.M., *A Companion to Latin American Film*, Woodbridge 2004.
- Hart S.M., *A Companion to Latin American Literature*, Woodbridge 2007.
- Heywood A., *Politics*, New York 2013.
- Joey A.J., *Urban Guerrilla Warfare*, Lexington 2007.
- King J., "Cinema in Latin America", en idem (coord.), *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*, Cambridge 2004, p. 282-313.
- Lamberg R.F., "La guerrilla urbana: Condiciones y perspectivas de la 'segunda ola' de guerrilla", *Foro Internacional*, vol. 11, no. 3 (1971), p. 421-443, <https://doi.org/10.24201/ft.v11i3.522>.
- LaRosa M.J., Mejía G.R., *Colombia: A Concise Contemporary History*, Lanham 2013.
- Liepins K., "El poder de la pantalla chica", *Sala de Prensa*, no. 4 (2008), p. 5-20.
- Livingstone G., *America's Backyard: The United States and Latin America from the Monroe Doctrine to the War on Terror*, London–New York 2009.
- Martín-Cabrera L., *Radical Justice: Spain and the Southern Cone Beyond Market and State*, Lanham 2011.
- McMurray G.R., "Reality and Myth in García Márquez' 'Cien años de soledad'", *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, vol. 23, no. 4 (1969), p. 175-181, <https://doi.org/10.2307/1346518>.
- Miceli M.P., Dreyfus S., Near J.P., "Outsider 'Whistleblowers': Conceptualizing and Distinguishing 'Bell-Ringing' Behaviour", en A.J. Brown et al. (coord.), *International Handbook on Whistleblowing Research*, Cheltenham 2014, p. 71-94.
- Moore R., "From the canción de protesta to the nueva trova, 1965-85", *International Journal of Qualitative Studies in Education*, vol. 14, no. 2 (2001), p. 177-200, <https://doi.org/10.1080/09518390010023621>.
- Napolitano M., "A invenção da Música Popular Brasileira: Um campo de reflexão para a história social", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 19, no. 1 (1998), p. 92-105.
- Near J.P., Miceli M.P., "Organizational Dissidence: The Case of Whistle-Blowing", *Journal of Business Ethics*, no. 4 (1985), p. 1-16, <https://doi.org/10.1007/BF00382668>.
- Orell García M., *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*, Valparaíso 2006.
- Padua J., *El analfabetismo en América Latina: un estudio empírico con especial referencia a los casos de Perú, México y Argentina*, Ciudad de México 1979.
- Pérez Jr. L.A., *Cuba: Between Reform and Revolution*, New York–Oxford 2006.
- Perrone C.A., "Nationalism, Dissension, and Politics in Contemporary Brazilian Popular Music", *Luso-Brazilian Review*, vol. 39, no. 1 (2002), p. 65-78.
- Reily S.A., "Brazil: Central and Southern Areas" en D.A. Olsen, D.E. Sheeny (coord.), *The Garland Handbook of Latin American Music*, London–New York 2008, p. 326-351.
- Rocha G., "La estética del hambre", *Ramona. Revista de artes visuales*, no. 41 (2004), p. 52-55.
- Rocha G., "La estética del sueño", *Ramona. Revista de artes visuales*, no. 41 (2004), p. 56-57.



- Rossman C., "Mario Vargas Llosa's 'Conversation in the Cathedral': Power Politics in a Corrupt Society", *Contemporary Literature*, vol. 28, no. 4 (1987), p. 493-509, <https://doi.org/10.2307/1208313>.
- Rouquié A., "The Military in Latin American Politics since 1930", en L. Bethell (coord.), *The Cambridge History of Latin America*, t. 6: *Latin America since 1930: Economy, Society and Politics*, pt. 2: *Politics and Society*, New York 2008, p. 233-304.
- Schultz L., *That Infernal Little Cuban Republic: The United States and the Cuban Revolution*, Chapel Hill 2009.
- Seeger A., "Social Structure, Musicians, and Behavior", en D.A. Olsen, D.E. Sheeny (coord.), *The Garland Handbook of Latin American Music*, London–New York 2008, p. 65-77.
- Shaw L., Dennison S., *Pop Culture Latin America! Media, Arts and Lifestyle*, Santa Barbara 2005.
- Taffet J.F., "'My Guitar is Not for the Rich': The New Chilean Song Movement and the Politics of Culture", *Journal of American Culture*, vol. 20, no. 2 (1997), p. 91-103, [https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1997.2002\\_91.x](https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1997.2002_91.x).
- Tarver H.M., *The History of Venezuela*, Santa Barbara–Denver 2018.
- UNESCO, *Statistics on Radio and Television 1950-1960*, Paris 1963.
- Wilson J., "Spanish American Narrative, 1920-1970.", en J. King (coord.), *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*, Cambridge 2004, p. 84-104.

---

Alicja FIJAŁKOWSKA-MYSZYŃSKA – doctora en ciencias políticas por la Universidad de Varsovia, profesora adjunta en el Instituto de Américas y Europa de la Universidad de Varsovia, becaria de la Fundación Kościuszko y del Ministro de Ciencia y Educación Superior.