

Canto general que une Grecia y Chile. Conexiones musicales y co-producción de saberes políticos en el Tercer Mundo (años 1960-1970)

EUGENIA PALIERAKI
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

JAVIER RODRÍGUEZ AEDO
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Resumen

Este artículo aborda la trayectoria e impactos de la musicalización de *Canto general* de Pablo Neruda, realizada por Mikis Theodorakis. Símbolo de la solidaridad mundial con Chile desde 1973, esta obra musical fue inicialmente concebida como un acto de solidaridad con la resistencia a la dictadura griega (1967-1974). *Canto general* sirve para repensar las transferencias político-culturales durante la Guerra fría global y para complejizar el relato, a menudo unívoco, acerca de la solidaridad europea hacia Latinoamérica. Se exploran aquí transferencias político-culturales horizontales entre actores con concepciones afines del arte militante y una común búsqueda de democracia política y social.

Palabras claves: Chile; Grecia; años 1960-1970; Mikis Theodorakis; Pablo Neruda

Abstract

This article focuses on Mikis Theodorakis's musicalization of Pablo Neruda's *Canto general*, examining its trajectory and impact. A symbol of global solidarity with Chile since 1973, Theodorakis's *Canto general* was initially intended to express solidarity with the resistance to the Greek junta

(1967-1974). Here, Theodorakis's *Canto general* is a vantage point to rethink political and cultural transfers during the Global Cold War, nuancing the often-unidirectional narrative on European solidarity toward Latin America. The political and cultural transfers analyzed here are horizontal and they involve actors with similar approaches to militant art and a common quest for both political and social democracy.

Keywords: Chile; Greece; 1960s-1970s; Mikis Theodorakis; Pablo Neruda

Introducción¹

“a los gloriosos hermanos latinoamericanos
que están en nuestra misma lucha por la libertad,
y con los que seguramente compartiremos un mismo futuro”
Mikis Theodorakis, 1975²

A fines de agosto de 1973, Mikis Theodorakis —compositor griego y comunista heterodoxo— presentaba con gran éxito en Argentina la musicalización del poemario *Canto general*, obra del Premio Nobel chileno de literatura Pablo Neruda.³ Argentina constituía la primera parada de una gira americana que incluía Venezuela, México, Estados Unidos, Canadá e incorporaba un concierto en el Estadio Nacional de Chile. Pero poco antes de viajar a Santiago, Theodorakis había recibido un llamado del secretario personal de Salvador Allende (a quien había conocido en 1971) en el que, entre otras cosas, le aconsejaba posponer por unos días su estancia y conciertos en la capital chilena, a la espera de que las tensiones políticas se disiparan y la situación general del país se estabilizara.⁴ Sin embargo, los eventos desencadenados el 11 de septiembre de 1973 hicieron imposible el estreno de una obra que tuvo que esperar hasta abril de 1993 para ser presentada frente al público chileno, veinte años después del concierto programado y nunca realizado y tres años después de la caída de la dictadura militar. En el lapso de estos veinte años, la obra no había dejado de enriquecerse y crecer. Editada en discos, grabada para la televisión e interpretada frente a públicos tan diversos como el francés, griego, alemán, estadounidense, finlandés, colombiano y español, entre otros, *Canto general* se transformó en símbolo de la solidaridad europea y mundial con Chile durante los años 1970 y 1980.

Pero, si bien hoy resulta evidente el rol del *Canto general* de Theodorakis en las campañas de solidaridad con Chile, lo cierto es que la obra fue concebida en un primer momento como parte de otra campaña de solidaridad: la del Chile de la Unidad Popular y, más generalmente, la de América Latina con la resistencia a la Dictadura de los Coroneles, instaurada en Grecia el 21 de abril de 1967. Fue durante su primera visita a Chile, pocos meses después de la victoria electoral de

Salvador Allende y la Unidad Popular (UP), que el compositor griego comenzó a pensar un proyecto musical concebido como un diálogo cultural, político y estético entre pueblos que, a pesar de sus diferencias históricas y distancia, encontraban en la obra de Neruda “el mismo espíritu”.⁵ En muchos sentidos, *Canto general* fue uno de los pilares usados por Theodorakis para fortalecer una orientación internacionalista de su arte y militancia que, a inicios de los 1970, unía Chile, Grecia y otros países del entonces llamado Tercer Mundo. Después del 11 de septiembre de 1973, esta obra no solo se conectaría con la experiencia de exilio del compositor griego y con los eventos políticos de Chile, sino que también interactuaría fuertemente con la política global.

En este artículo, *Canto general* constituye un lugar privilegiado para reflexionar sobre las conexiones políticas y culturales que posibilitaron y/o fueron el resultado de la solidaridad cruzada entre Grecia y Chile durante los años 1960 y 1970. Este artículo dialoga con la Nueva historia de la Guerra Fría que ha invitado a los estudiosos del período a enfocarse en los espacios tradicionalmente considerados como periféricos—entre los cuales se incluyen América Latina y Europa del Sur. Este artículo hace un aporte original al adoptar una perspectiva transnacional y transregional atenta a las conexiones y circulaciones políticas y culturales entre dos espacios “periféricos” de la Guerra Fría cuya conexión ha sido escasamente considerada. Mostraremos que la acción de sus actores culturales consideraba, de manera importante, su identificación común con la identidad tercermundista, así como las equivalencias y similitudes que unos y otros percibían respecto del lugar “semi-periférico” que sus países respectivos—Chile y Grecia—ocupaban, según ellos, en el orden mundial de la posguerra. En este sentido, esperamos hacer un aporte tanto a la historia transnacional, como a las historias nacionales de Grecia y Chile en los largos años 1960.

Al estudiar los vínculos de un país no latino de Europa del Sur y otro latinoamericano, volcado hacia el Pacífico, esperamos vislumbrar dimensiones y geografías de las transferencias políticas, ideológicas y culturales durante la Guerra Fría hasta ahora poco exploradas. Enfocándonos en la trayectoria de *Canto general* de Theodorakis, nos interesa destacar los actores (protagónicos y secundarios) y las acciones que le dieron vida a la obra, así como los efectos producidos en distintos contextos. Este enfoque integral nos permitirá complejizar un relato, a menudo unívoco, acerca de la solidaridad europea hacia América Latina y las víctimas de sus dictaduras militares, para explorar transferencias político-culturales más bien horizontales entre actores que manifestaban concepciones afines del arte militante (definido como popular, nacional, internacionalista y antiimperialista), así como una común búsqueda de la democracia a la vez política y social. Estos actores sufrieron experiencias similares de autoritarismo y persecución en sus países de origen, y participaron

en la formación de una cultura de solidaridad bi- o multidireccional. Como veremos, esta fue también una historia de movilidades forzadas y de exilio, en la cual adquirieron protagonismo algunas “ciudades globales” como París, que se destacaron por albergar espacios de encuentro y formación de proyectos político-culturales transnacionales, en nuestro caso entre América Latina y Europa del Sur.⁶ Por último, se trató de una historia en la que intervinieron procesos de recepción y apropiación de creaciones político-culturales insertadas en dinámicas de circulación transregionales,⁷ procesos cuya capacidad de movilizar a públicos heterogéneos reposaba en la puesta en escena de emociones, imágenes y representaciones históricas del pueblo propias del arte militante desarrollado durante la segunda mitad del siglo XX.⁸

La primera sección del artículo explorará los paralelismos y similitudes entre el arte (música y poesía) políticamente comprometido en Grecia y en Chile, y su desarrollo durante el siglo XX, en particular en la posguerra. Sin provenir de transferencias culturales directas entre Grecia y Chile, se observan en estos dos países similares procesos de creación y representación artística del “pueblo” que oscilan entre una dimensión patriótica y otra de izquierda. En la segunda sección del artículo se explorará la trayectoria y contexto que dan vida a *Canto general* de Theodorakis, subrayando el rol de diversos mediadores involucrados en las transferencias político-culturales entre Grecia y Chile—transferencias posibilitadas por similitudes en la representación artística del “pueblo”.⁹ En la tercera y última sección se analizará la circulación de *Canto general* en concierto y fonogramas después de 1973, además de abordar brevemente su recepción en Europa dentro del marco de la campaña de solidaridad con Chile. Nos detendremos principalmente en el contexto francés vinculado con la militancia comunista y el griego de la transición democrática y la salida de la Dictadura de los Coroneles. Los paralelismos en los proyectos artísticos y políticos de Theodorakis y el canto político chileno—representativos de la poesía y música políticamente comprometidas de la posguerra—y las transferencias directas e indirectas entre ellos, posibilitaron la creación transregional entre Chile y Grecia, entre América Latina y Europa del Sur, de un tipo específico de obra militante de orientación tercermundista característico de los años 1960 y 1970.

Para la elaboración de este artículo han sido consultados tanto el archivo personal en gran parte inédito de Mikis Theodorakis, conservado en la Biblioteca Lilian Voudouri de Atenas, como archivos públicos (principalmente, el Fondo Theodorakis del Departamento de Artes y Espectáculos de la Biblioteca Nacional de Francia y los Archivos Históricos de los Ministerios de Relaciones Exteriores en Grecia y en Chile), al igual que prensa en español, francés, inglés y griego,¹⁰ y bibliografía en estos cuatro idiomas.

La figura del pueblo en la creación musical militante en Grecia y Chile: una perspectiva comparada

En 1972, Theodorakis escuchaba en Valparaíso la musicalización de *Canto general* presentada en concierto por el conjunto folclórico Aparcoa, y que contaba con arreglos de los compositores Sergio Ortega y Gustavo Becerra, y la lectura del actor Mario Lorca. Si bien pudiera parecer anecdótico, este encuentro resultó fundamental en el fortalecimiento del vínculo musical entre Chile y Grecia: no solo se trataba del primer encuentro directo del compositor griego con el movimiento de la Nueva Canción Chilena (NCCh en adelante),¹¹ sino también del encuentro con una obra que no le dejaría indiferente, al punto de decidir componer una respuesta musical de dimensiones equivalentes. Porque, a pesar de su entusiasmo, Theodorakis no pudo evitar expresar una crítica, calificando la propuesta como una “aproximación demasiado cerebral y racional a la obra del poeta chileno”.¹² Este encuentro, como veremos más adelante, constituyó un punto de fuga que desencadenó una serie de transferencias artísticas y acciones políticas cruzadas entre Grecia y Chile.

En la opinión crítica de Theodorakis expresada más arriba subyacen concepciones del arte militante que contrastaban y, al mismo tiempo, coincidían con la orientación general tomada por el movimiento de la canción política en Chile. Tanto Theodorakis como los músicos chilenos basaron su propuesta estética en la sobreexposición de la figura del pueblo, pero convocando imágenes e ideas desde lugares diferentes de la historia y la tradición musical. Además, ambos se posicionaron como respuestas estéticas a problemas propios de espacios artísticos “periféricos” de la modernidad. Por último, los proyectos estéticos de Theodorakis y el canto político chileno adoptaron una postura crítica frente a la poesía y la música oficial (a menudo nacionalista), buscando encarnar una vía alternativa que desde el arte nacional se proyectaba hacia escenas internacionales.¹³ Durante los años 1960 y 1970, estas cercanías y lejanías se volvieron condiciones necesarias para la convergencia de dichos proyectos artísticos, y para la creación de *Canto general* de Theodorakis, una obra artística y militante que conectó América Latina y Europa del Sur.

Vale la pena identificar ciertos hilos comunes en la historia de ambos países. El Estado chileno y griego comparten en su desarrollo una trayectoria similar a lo largo de los siglos XIX y XX. Mientras Chile nace luego de las guerras de independencia de América hispánica, Grecia fue creada como Estado moderno tras la revolución de 1821, que apartó del Imperio otomano los territorios situados al Sur de los Balcanes.¹⁴ En ambos casos, los países se extendían originalmente sobre un territorio muy menor al actual. Así, el Estado chileno se extenderá entre 1860 y 1929 hacia el norte mediante una guerra internacional y al sur a través de

la ocupación de territorios habitados por pueblos autóctonos; el Estado griego fue creciendo territorialmente entre 1830 y 1945 mediante una ideología irredentista—la “Gran Idea”—, basada en la reconquista de los territorios que pertenecían al antaño Imperio bizantino, considerado un antecesor directo del Estado griego moderno. Si el arte nacional griego buscaba inspiración en la antigua práctica artística bizantina, la música nacional chilena lo hizo con la tradición artística proveniente del viejo orden colonial hispanoamericano. En ambos casos, el Estado buscó cimentar la identidad musical nacional convocando un tipo de sonoridad que las élites artísticas locales imaginaban como fundacional.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la música docta griega y chilena siguieron cánones musicales occidentales, difundiendo repertorios italianos, alemanes y franceses, pero desde bases institucionales diferentes. Si desde 1929 la Universidad de Chile fue la responsable de impulsar gran parte del arte musical chileno (a través del Conservatorio Nacional y el Instituto de Extensión Musical), los compositores griegos no gozaron de un similar apoyo estatal, debido a los temores que manifestaban sectores conservadores, afines a la Iglesia ortodoxa, a un supuesto proceso de occidentalización.¹⁵ Sin embargo, en ambos contextos se trataba de una práctica musical de público minoritario y limitado a sectores socioeconómicos medios y altos de la sociedad. Si bien la “Escuela Nacional” griega y el nacionalismo musical chileno (de autores como Manolis Kalomiris y Carlos Isamitt, respectivamente) habían experimentado con melodías y formas musicales locales, el hecho de buscar una legitimación en los lenguajes artísticos europeos hizo que sus obras no superaran cierto folclorismo y exotismo musical. Es decir, desde un lugar marginal y periférico, se apuntaba a escenas europeas fusionando la tradición occidental ya sea con la bizantina y demótica (cuyas líneas melódicas eran utilizadas para imprimir carácter nacional), o con ritmos provenientes del mundo indígena e hispanoamericano (cuyos ritmos, en especial la *tonada*, simbolizaban el alma mestiza chilena).

A pesar de lo restringido de su proyecto artístico nacional, ambas propuestas transmitieron algunas ideas fundamentales: el auténtico núcleo del arte nacional reside en las prácticas musicales de los pueblos, ha sido transmitido a través de los siglos y ha logrado pervivir a pesar del avance de la modernidad. No es casualidad que esta visión fuese retomada y reelaborada por compositores y músicos cercanos al comunismo, muchos de ellos formados o partícipes de las escenas musicales de Europa. Son ellos quienes dieron un impulso decisivo a la consolidación de “músicas híbridas” que, utilizando las herramientas europeas, eran pensadas esencialmente desde una tradición musical imaginada como autóctona.¹⁶

Es el caso de Theodorakis y del movimiento del canto político chileno depositario del trabajo musical de Violeta Parra.¹⁷ Por un lado, Theodorakis—habiendo

sido formado en música docta occidental en Grecia y luego en París durante los años 1950—adoptó los cánones de la música occidental,¹⁸ y los hizo dialogar con la herencia musical bizantina y demótica, quitándoles a estas últimas su dimensión ideológicamente conservadora y subrayando su pervivencia “letárgica en el inconsciente” del pueblo griego;¹⁹ por otro lado, Violeta Parra—quien vivió extensos períodos de su vida en París—propuso un diálogo entre la tradición musical de los pueblos indígenas sudamericanos y formas estéticas más elaboradas, camino profundizado posteriormente por los músicos a quienes precisamente Theodorakis conoció en su visita a Chile durante la UP.²⁰

Ahora bien, en lo que respecta a la relación del pueblo musical griego o chileno con el pasado nacional, existen diferencias, pero también convergencias, entre Theodorakis y la NCCh. A diferencia de la NCCh, Theodorakis hizo suya la convicción acerca de la continuidad musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Incluso, pensó sus propias creaciones como parte integral de una historia lineal que conectaba la música griega antigua, la bizantina y demótica.²¹ Reelaborando los dogmas nacionales, el compositor subrayaba el carácter único e híbrido de su nación como puente entre el Occidente y el Oriente, simbolizando este encuentro en el rebético, un género musical que el compositor situaba en un lugar central de la genealogía musical “auténticamente” griega. Por otro lado, y de manera similar a la NCCh, Theodorakis veía el pueblo musical contemporáneo como un pueblo heroico, resistente, y también sufriente. Este era encarnado por los refugiados griegos de Asia Menor, compositores de rebético durante el período de entreguerras.²² De forma que Theodorakis hizo del rebético un pilar de la convergencia entre identidad nacional y la cultura de los sectores populares, reorientando su propio proyecto estético hacia una dimensión nacional y popular. De hecho, hacia fines de los 1950, empezó a denominar su propia música como “popular”,²³ concibiendo la figura del “pueblo” como actor protagónico de la nueva música que él aspiraba a componer. Con el tiempo, el rebético no solo desplazó a la música bizantina y demótica en su imaginario musical, sino también sufrió la modificación del estatus artístico de sus elementos performáticos: el bouzouki—instrumento clave de origen otomano²⁴—y la voz de cantantes populares del rebético constituían la quintaesencia de la “helenidad” según Theodorakis.²⁵ Adicionalmente, la definición que Theodorakis tenía del “pueblo” estuvo largamente marcada por su participación en la Resistencia mayoritariamente comunista: su “pueblo” era aquel víctima de la violencia nazi y de sus colaboradores griegos.²⁶ En otras palabras, la nueva encarnación del alma nacional y único heredero digno del helenismo, era el pueblo comunista.

El canto político chileno reivindicaba, por su parte, un tipo de música indígena que sufría una doble amenaza: un proceso histórico de asimilación y olvido que

remontaba hacia la época colonial, y otro de pauperización contemporánea de los sujetos musicantes. A diferencia de la idea de continuidad trans-histórica de Theodorakis, los músicos chilenos vinculados al comunismo local apostaban por trasladar al presente sonoridades concebidas como auténticas y originarias. Se trataba de una recuperación estética y simbólica de los pueblos andinos, representados histórica y musicalmente como pueblos resilientes que, pese al paso de los siglos, lograban preservar la dignidad de su cultura. A pesar de la inexactitud de este planteamiento, los músicos veían en la música andina una forma de vehicular discursos antiimperialistas, de promover una representación de la historia que homologaba las clases trabajadoras chilenas con los antiguos pueblos sometidos (como la *Cantata de Santa María de Iquique* ilustra de forma evidente)²⁷ y de utilizar el folclor como medio para transmitir mensajes militantes relacionados con el proyecto socialista chileno.²⁸ Es decir, la revitalización del folclor constituía un tipo de respuesta política plausible dentro del marco de la lucha antiimperialista, como lo enunciara el conjunto Inti-Illimani en diciembre de 1970: “el sistema en que vivimos tiende a extranjerizarnos mediante una presión alienatoria (sic) que, automáticamente, trata de suplantar culturas básicas. Como una réplica nosotros entregamos folclor”.²⁹ El pueblo y los sectores populares emergían como protagonistas de una nueva historia musical reescrita a contrapelo: desde el triunfo de Allende a la resistencia del pueblo mapuche frente al Imperio español. Ahora bien, de forma similar al contexto griego, los instrumentos musicales asociados a los Andes fueron revalorizados en Chile y el resto de América Latina, y portaban en sí cierta aura de autenticidad, especialmente la quena, cuya sonoridad ilustraba la nueva identidad del pueblo, melancólico y triste. De modo que todo el movimiento del canto político se fundó en instrumentos musicales que nada tenían que ver con la tradición musical hispanoamericana atribuida anteriormente como “propia chilena” por las élites locales.

El protagonismo que Theodorakis y la canción chilena atribuían a los géneros musicales populares se relacionaba con una definición particular de la identidad musical y el doble rol asignado al “pueblo”.³⁰ Hacia el “pueblo ideal”, el músico tenía la tarea de interpretar y transmitir su voz, al pueblo como sujeto histórico el músico debía educarlo. Así, mientras que el buzuki y la voz popular eran, para Theodorakis, la encarnación de la verdadera alma popular y sus emociones, también eran instrumentos utilizados por el compositor en su proyecto de educación popular. Estos servían para volver accesible al “pueblo” la poesía docta que musicalizaba Theodorakis. Algo similar ocurría con la canción política chilena, cuya orientación pedagógica se reflejaba en canciones contingentes que hablaban del proceso chileno a través de un lenguaje musical sencillo y textos que buscaban interpretar la realidad del trabajador. De hecho, a pesar

de la distancia, tanto Theodorakis como los músicos populares chilenos (mayoritariamente autodidactas) coincidían en criticar el virtuosismo de la música clásica, y la búsqueda de “extravagancias” en palabras del compositor griego,³¹ ya que representaban posturas estéticas elitistas e impedían la comunicación directa con el pueblo.

Dicha concurrencia no resultaba fortuita. Las concepciones estéticas de unos y otros se inspiraban en menor o mayor medida en la teoría y práctica artístico-militante soviética promovida en el resto del mundo. Esta vinculaba a la defensa de la cultura nacional, la educación de masas, la sobreexposición de la música vocal y el rescate histórico de los sectores populares.³² Sin embargo, cabe mencionar que tanto Theodorakis como los músicos chilenos de la Unidad Popular no fueron hombres del aparato político, sino más bien comunistas heterodoxos, especialmente Theodorakis, quien mantuvo relaciones tensas con la política de la URSS. Pero, a pesar de su actitud crítica ante el modelo artístico-militante soviético, también se inspiraban en él. Su adopción, a partir de los años 1960, de un nuevo tipo de comunicación de su música, el concierto popular, obedecía a esta misma visión estética. Ejecutando sus composiciones en estadios o espacios cerrados diferentes a las salas de música clásica, Theodorakis buscaba reproducir la experiencia musical propia de los sectores populares, la de fiestas religiosas o laicas. Algo similar representaron las *peñas* folclóricas en Chile que, imitando la sociabilidad popular de la fiesta campesina, constituyeron un espacio privilegiado por los músicos de izquierda para la difusión artística y la comunicación política con los sectores medios y universitarios.

Ahora, a diferencia de Theodorakis, la poesía docta—escrita por poetas políticamente comprometidos—no ocupó un lugar central en el proyecto musical de la NCCh.³³ Salvo la musicalización de *Canto general* ya mencionada, los músicos chilenos experimentaron realmente con la poesía chilena durante su exilio, convocando episódicamente textos de Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Vicente Huidobro. Por el contrario, Theodorakis explotaba la poesía como un medio de elevar la conciencia de su pueblo de dos maneras:³⁴ primero, recordándole su larga historia y tradición por medio de la continuidad lingüística que conectaba la Antigüedad griega y el presente; y segundo, evocando los episodios más heroicos de una historia presentada como una sucesión de luchas y resistencia, por ejemplo en *Romiosini* de Yannis Ritsos o en el *Axion Estí* de Odysseas Elytis, cuya reflexión sobre la identidad griega y su relación con la historia, la naturaleza y la política adelantaron lo que fue posteriormente el proyecto de musicalizar *Canto general* de Neruda.³⁵

“No puede haber música sin ideología”³⁶ declaraba Theodorakis, mientras los músicos chilenos hacían suya la frase de Salvador Allende “no hay revoluciones sin canciones”.³⁷ En su manera de ver el vínculo entre arte y política revolucionaria,

cada uno se apartaba del marxismo-leninismo ortodoxo que situaba la realidad material y económica por sobre la espiritualidad. Estos proyectos nacionales de características similares que vehiculaban un tipo específico de “revolución cultural” en Grecia y Chile,³⁸ convergieron durante los años 1970 y 1980, vía el encuentro de Theodorakis y Neruda, hacia una orientación internacionalista y antiimperialista que exhortaba otros espacios periféricos.³⁹

Proyección tercermundista: Grecia y América Latina en el *Canto general* de Neruda y Theodorakis

La musicalización de *Canto general* marca un giro en el proyecto estético de Theodorakis. Sin abandonar del todo la vertiente nacional y populista, el encuentro con la poesía de Neruda abre una nueva etapa inscrita en una perspectiva internacionalista de tinte tercermundista. Por medio de *Canto general*, Theodorakis relega la idea de la excepcionalidad del pueblo griego al segundo plano, concentrándose más bien en aquellos lazos que unían a los pueblos griego y latinoamericanos: una lucha común contra el imperialismo estadounidense y el deseo de construir un socialismo sui géneris, adaptado a las realidades del Tercer Mundo del cual formarían parte.

El acercamiento de Theodorakis con América Latina empezó con la Revolución cubana, proceso que visitó a inicios de los años 1960. En sus textos políticos de aquel momento, Theodorakis concluía que de haber tenido alguien similar a Fidel Castro, el ejército popular comunista durante la guerra civil griega hubiera triunfado. La falta de dirección política capaz de trazar un camino propio e independiente de la URSS, habría sido la responsable de la derrota del Ejército Democrático Griego (nombre de la guerrilla comunista entre 1946 y 1949).⁴⁰ Pero a inicios de los años 1960, la visión de Theodorakis seguía enfocada principalmente en lo nacional y en la búsqueda de una vía socialista propia (que luego él llamaba “socialismo soleado”), búsqueda que, en 1968, lo llevó a oponerse al KKE pro-moscovita y a unirse al KKE del interior. En aquel momento, el viaje a Cuba y la experiencia revolucionaria cubana no tuvieron mayor impacto sobre él y su proyecto político y/o cultural, como lo tendrían más adelante, a inicios de los años 1980. Pero aquel encuentro posterior de Theodorakis con la Revolución cubana excede los límites de este artículo.

Theodorakis sitúa el primer encuentro con Neruda en París el año 1966,⁴¹ afirmando erróneamente que el poeta chileno se encontraba exiliado en Francia. Sin embargo, los documentos contenidos en el Archivo de Theodorakis revelan que el encuentro tuvo lugar en 1965, gracias al rol jugado por Jean-Paul Sartre, quien, por entonces, promovía los contactos de militantes y artistas revoluciona-

rios de diferentes nacionalidades de paso por París.⁴² De todos modos, la poesía de Neruda no era desconocida para Theodorakis: ya desde 1940, Stratis Tsirkas (novelista griego de Egipto y comunista crítico) había traducido inicialmente la obra nerudiana.⁴³ En los años 1950 y 1960, otros escritores y poetas griegos de renombre—algunos de los cuales compartieron con Theodorakis la prisión en el campo de trabajo forzado de Makrónisos⁴⁴—tradujeron poemas de Neruda al griego, en particular fragmentos de *Canto general* y su poesía sobre la guerra civil española, la cual emocionaba particularmente a un público griego traumatizado por el recuerdo de su propia guerra civil de 1946-1949.⁴⁵

Ahora bien, la principal traductora de Neruda al griego fue Danai Stratigopoulou, música, poetisa y traductora, quien devino mediadora entre Theodorakis y Chile de 1960 a 1980.⁴⁶ La relación directa de Danai con Neruda se inicia tras su primera estancia en Chile entre julio de 1965 e inicios de 1967.⁴⁷ Su objetivo era conocer personalmente a Neruda y solicitarle apoyo para su proyecto de traducir *Canto general* al griego.⁴⁸ Es probable que el filohelenismo de Neruda haya jugado un rol en la cálida acogida que el poeta brindó a su proyecto. A partir de 1967 y hasta el 11 de septiembre de 1973, Danai vivió en Chile, convirtiéndose en una mediadora cultural privilegiada entre Grecia y Chile, y entre el mismo Neruda y Theodorakis: desarrolló una amplia difusión cultural en la enseñanza (dictando clases de folclor, música y poesía demóticas en el Centro de estudios bizantinos y neo-helénicos de la Universidad de Chile), en la producción discográfica (editando el álbum *Danai canta a Neruda*,⁴⁹ y preparando otro inacabado de “canciones de doce poetas chilenos [...] el maravilloso Jorge Teiller, Omar Lara, Neruda, la Mistral, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Díaz Casanueva, y otros”),⁵⁰ y en la traducción de poesía demótica al español.⁵¹ De esta manera, su trabajo constituyó un terreno firme desde el cual proyectar una musicalización griega de la obra nerudiana, lo que explica su rol durante la visita de Theodorakis en Chile.⁵² Si bien no hay mucha documentación al respecto, dado que ella ya había traducido al griego secciones de *Canto general* y que Theodorakis no hablaba castellano, se hizo evidente su participación como traductora.

La estadía de Theodorakis en Chile en marzo de 1971 fue posible gracias a la invitación formal extendida por Salvador Allende, vía un Neruda por entonces embajador chileno en París, en el marco de la llamada *Operación Verdad*.⁵³ Inspirada de una similar operación cubana de comunicación política organizada poco después de la Revolución de 1959, la *Operación Verdad* chilena instaba a intelectuales, artistas y periodistas extranjeros a visitar el país para dar testimonio del proceso revolucionario en marcha, a fin de producir un relato positivo sobre la UP y contrario a las visiones negativas transmitidas por la mayoría de los medios de comunicación occidentales. La invitación extendida a Theodorakis

no es sorprendente si la situamos en su contexto: conocido por su compromiso con el movimiento comunista y por ser blanco de la represión estatal, Theodorakis se había convertido a fines de los 1960 en estrella mundial, tras el éxito que significó la música del sirtaki compuesta para la película *Zorba el griego*.⁵⁴

Fue durante este viaje, en el cual compartió con autoridades políticas y músicos chilenos de la NCCh (como Aparcoa y Patricio Manns),⁵⁵ que surge en Theodorakis la inquietud de poner música a la obra de Neruda. Como ya referimos, tras escuchar la musicalización de Aparcoa y lectura del actor Mario Lorca, Theodorakis tomó la decisión de ofrecer su propia representación musical de *Canto general*.⁵⁶ El mismo Allende fue el encargado de hacerle entrever la fuerza del mensaje político que tal proyecto podría transmitir en la escena política global: no solo Neruda era relevante en términos culturales (hacia marzo de 1971, aparecía como el ganador más probable del Premio Nobel), sino que también lo era Theodorakis, dado su rol en la promoción internacional de la solidaridad con la resistencia griega a la Dictadura de los Coroneles.⁵⁷ Por su parte, Neruda también intuía la importancia de la obra para posicionar a Chile en la esfera de la solidaridad con Grecia. Tras oír una primera versión en París, declaraba: “todo el conjunto está formado por emigrados griegos que, como Theodorakis, hallaron, tal vez, en mi poesía, un acompañamiento en la lucha de liberación del pueblo griego”.⁵⁸ De manera que la convergencia de ambas figuras ubicaba la obra al centro de un entramado de redes de apoyo y solidaridad transnacional que involucraba directamente a Chile y Grecia, pero que se proyectaba hacia América Latina y Europa del Sur (de hecho, el músico español Paco Ibáñez relataba a la prensa chilena en noviembre de 1971 que originalmente, junto a Maria Farantouri, Theodorakis le había solicitado él y a Mercedes Sosa interpretar la obra, colaboración que finalmente no ocurrió).⁵⁹

Por otro lado, Theodorakis encontró en *Canto general* una forma de satisfacer su propio deseo de seguir la senda trazada por *Axion Estí* de Elytis (que en términos de estructura, extensión y ambición presenta similitudes considerables con la obra de Neruda⁶⁰). Para el *Canto general*, Theodorakis utilizó una forma musical que denominaba “música metasinfónica”, basada en un oratorio popular interpretado por instrumentos populares griegos, acompañados de una orquesta sinfónica y de un coral mixto que incluía cantantes líricos y populares, estos últimos teniendo a menudo el protagonismo. Según Theodorakis, este género que él habría inventado, se caracterizaba por estimular el diálogo con el pueblo, al conciliar un texto poético con la técnica europea y una escritura melódica depositaria de la tradición musical griega (el rebético, así como la música bizantina y demótica).⁶¹

No habiendo encontrado un poeta griego con el cual colaborar (el mismo Elytis no había cumplido su palabra de enviarle una obra adecuada), Theodorakis

abrazó finalmente la idea de musicalizar poesía comprometida en un idioma diferente al suyo.⁶² La cuestión del idioma no es menor, puesto que pone en entredicho la aspiración de volver asequible la poesía docta al pueblo griego, por medio de la música popular. De hecho, cuando Theodorakis inicia la musicalización de *Canto general*, el texto de Neruda no está sino parcialmente disponible al público grecófono. Pensamos que esta inusual opción lingüística es sintomática de la transnacionalización del proyecto cultural y político del compositor, en cuya definición gravitaron su experiencia del exilio, el alejamiento tanto del público como de los poetas griegos contemporáneos y el rol de diversos mediadores que facilitaron el encuentro de Theodorakis con Chile y con Latinoamérica.

Para ese entonces, la opción por el español, por América Latina y por Neruda resultaba coherente. En ese mismo momento, Theodorakis escribía la banda sonora de la película *Estado de sitio* de Costa-Gavras, cineasta griego radicado en París. Ambientada en el Uruguay del año 1970, y filmada en Chile durante la Unidad Popular, *Estado de sitio* relataba el secuestro de un agente de la CIA—interpretado por Yves Montand, quien había protagonizado la campaña a favor de la liberación de Theodorakis—a manos de los Tupamaros, adoptando un enfoque empático con estos últimos (no sin provocar un revuelo político).⁶³ Así, los dos proyectos—*Canto general* y *Estado de sitio*—se hallaron estrechamente imbricados no solo temporalmente, sino también por el vínculo que el propio Theodorakis estableció entre ellos. La música compuesta por Theodorakis para *Estado de sitio* fue interpretada por Los Calchakis, emblemático grupo de folclor andino formado por músicos latinoamericanos. Esta experiencia fue un primer paso en el diálogo musical de Grecia y América del Sur al interior de la obra de Theodorakis. Tanto los instrumentos andinos, como los ritmos provenientes del folclor regional, principalmente argentino, constituían el núcleo de la propuesta elaborada por Theodorakis.⁶⁴ La conexión entre *Canto general* y *Estado de sitio* se ilustra también por la reutilización de partes de la banda sonora de la película (“Pueblo en lucha”, “Tupamaros” y “América insurrecta”), incorporadas posteriormente en “Los Libertadores” de *Canto general*.

En este diálogo propuesto entre América Latina y Grecia subyace un importante giro en la visión intelectual y política de Theodorakis. Para él, la lucha revolucionaria y armada de los Tupamaros y la pacífica “vía chilena al socialismo” de Allende, así como la resistencia en Grecia, eran diferentes caras de una misma lucha antiimperialista, revolucionaria y tercermundista.⁶⁵ Es decir, *Canto general* y *Estado de sitio* marcan una suerte de latinoamericanización y tercermundización del compositor griego dentro del marco de su exilio. De modo que el trabajo sobre la poesía de Neruda podría entenderse como una opción estratégica de universalización: la carrera de Theodorakis se había

internacionalizado, no se restringía solamente al mundo griego, y el uso del español le daba acceso a públicos mucho más amplios.

El uso del español reforzaba, por otro lado, convicciones militantes relacionadas con una relectura de las vías revolucionarias desde el Tercer Mundo —en el cual Theodorakis también incluía a Grecia,⁶⁶ y donde Latinoamérica ocupaba un lugar importante como referencia de experiencias emancipatorias y revolucionarias.⁶⁷ En una entrevista de 1973, Theodorakis respondía de la siguiente manera a la pregunta:

—Pero ¿por qué Neruda? Y ¿por qué en español?

—En primer lugar, porque Neruda no solo es un grande, sino también sencillo (tal vez por eso sea también grande), es popular, es contemporáneo, es clave. Segundo, porque quería y quiero reemplazar [...] la ausencia de un contacto directo y vivo con nuestro pueblo por el contacto directo y vivo con otro pueblo: los sudamericanos.⁶⁸

Esta declaración ilustra el desplazamiento de los tópicos griegos y destinatarios del arte militante de Theodorakis hacia 1970. A partir de esta fecha, el compositor empezó a percibir a los “sudamericanos”—término que Theodorakis probablemente utilizaba como sinónimo de “latinoamericanos”—como un “pueblo” equivalente, un “pueblo hermano” del pueblo griego. Es decir, su definición del “pueblo” griego se expandía para incluir a otros pueblos del “Tercer Mundo”, en particular a los pueblos latinoamericanos. Como recordará en 2002, a propósito de sus motivos para componer *Canto general*: “Quería casar Chile con Grecia. En realidad, ningún pueblo me había impresionado tanto como el chileno. También el clima y la atmósfera se asemejaban mucho a Grecia. En fin, la misma suerte [...] potencias extranjeras, explotación, revoluciones, dictaduras, sacrificios y víctimas sin fin”.⁶⁹

Dentro de esta nueva etapa tercermundista de su obra, Theodorakis le atribuía a la música el mismo rol de embajadora de la poesía nacional, pero ahora su escala y alcance se volvían internacionales o globales. Si durante los años 1960, sus composiciones servían para introducirle al pueblo griego su propia poesía docta, hacia 1970, durante el exilio del compositor, estas buscaban volver la poesía docta y militante accesible a todos los pueblos del mundo, y más particularmente a los del Tercer Mundo. Estableciendo una jerarquía entre los lenguajes artísticos, la música constituía el vehículo más adecuado para deshacer los cerrojos culturales de la nación: “Se trata de la superioridad del elemento superracional (y por lo tanto también supralingüístico) que es la música con respecto al verso poético apresado dentro de las fronteras del idioma”.⁷⁰ Así, la

identidad del migrante, no asumida ni adoptada en los 1950, se volvió central en el nuevo esquema internacionalista y transnacional. A propósito del impacto de su exilio parisino, decía Theodorakis:

Ostracizado en el lejano París durante muchos años, descubrí un aspecto importante de mi patria que ignoraba hasta entonces. En el campo de la música, descubrí una Grecia musical secreta y fascinante. Quiero decir que mi contacto con los pueblos extranjeros, en combinación con la distancia de mi tierra, tuvo un doble efecto sobre mí: Por un lado, me convenció de que existe una raíz común que unifica todos los seres humanos independiente de su etnia, lengua, nación, religión, y por otra parte, me ayudó para profundizar mi búsqueda de la helenidad y para que esta adquiriera formas de pensamiento y arte constantemente renovadas.⁷¹

Obra en progreso: existencia fonográfica y repercusiones musicales y políticas de *Canto general* en Europa

Con el inicio de la dictadura chilena y la muerte de Neruda,⁷² la relación cultural y musical directa entre Chile y Grecia se vio interrumpida: Danai Stratigopoulou había dejado el país poco antes del golpe de Estado, Theodorakis no pudo volver para estrenar su obra, y el estudio de la cultura y lengua griega en las universidades chilenas se vio interrumpido por la exoneración de cerca del “73% de los docentes [quienes] fueron expulsados o tuvieron que huir” del país.⁷³ Frente a esta situación, la musicalización de *Canto general* fue perdiendo poco a poco la especificidad que la unía con la denuncia de la dictadura en Grecia, para reposicionarse como un símbolo que ponía dolorosamente en escena la situación autoritaria en Chile, e incluso de Sudamérica. Theodorakis advirtió rápidamente esta transición: en México, durante la gira mundial de agosto y septiembre de 1973 (que comprendía Argentina, Chile, Venezuela, México, Cuba, Canadá y Estados Unidos) experimentó cómo sus conciertos se llenaban de una emotividad que sobrepasaba la puesta en escena preparada de antemano, frente a lo cual, recuerda, “empezamos a dar el peso principal de nuestros conciertos aún más que a Grecia, a la tragedia de Chile [...] en medio de un silencio de muerte y el duelo y llantos del público”.⁷⁴ Tempranamente, *Canto general* devino un instrumento de movilización política a través de la emoción y de las imágenes que transmitía la obra y su vínculo con la contingencia política.

En exilio, las comunidades de ambos países lograron reestructurar la red de contactos, intercambios culturales, apoyos políticos y actividades mutuas de

solidaridad, cuyo epicentro estuvo situado en París. La capital gala constituyó un espacio compartido para los exiliados revolucionarios del Tercer Mundo, entre quienes destacaron los músicos chilenos⁷⁵ y el mismo Theodorakis (quien vivía ahí desde 1970). Para Vasiliki Kilekli, varias razones explican esta posición de París: vínculos y contactos anteriores, afinidades culturales, la imagen de ebullición política y social tras mayo de 1968, el prestigio de Francia en el ámbito de las artes, letras y ciencias, así como su imagen como tierra de asilo.⁷⁶ Si bien la autora estudia la migración política griega en Francia, se trata de ideas que se ajustan totalmente al caso del exilio chileno.

En medio de este entramado que articulaba exilio, solidaridad y denuncia política, el oratorio de Theodorakis floreció durante casi una década. Como lo manifestaba el mismo compositor, *Canto general* fue “compuesta de modo intermitente”.⁷⁷ Esta idea hay que entenderla en un doble sentido: primero, Theodorakis escribió una gran parte de ella en exilio, compartiendo dicha tarea con sus viajes, conciertos y actividades políticas realizadas “para engrandecer ante la opinión pública mundial” la causa contra el régimen de los Coroneles; segundo, por esta misma razón la obra fue ampliándose poco a poco desde un núcleo original de 4 movimientos compuestos en 1972 (en cuya selección participó el mismo Neruda),⁷⁸ luego una versión extendida de 7 en 1974-1975, para llegar a una versión definitiva de 13 movimientos de inicios de 1980 (tabla 1). A pesar de esta existencia segmentada temporal y espacialmente, Theodorakis calificaba *Canto general* como “su obra más completa”.⁷⁹ Como resulta natural, en su trayectoria la obra se conectó con los eventos políticos de Chile, con la política global y también con la experiencia de migración del mismo compositor. En este punto, la musicalización de Theodorakis compartía la misma marca emocional del exilio que ciñe la poesía escrita por Neruda en *Canto general*.⁸⁰

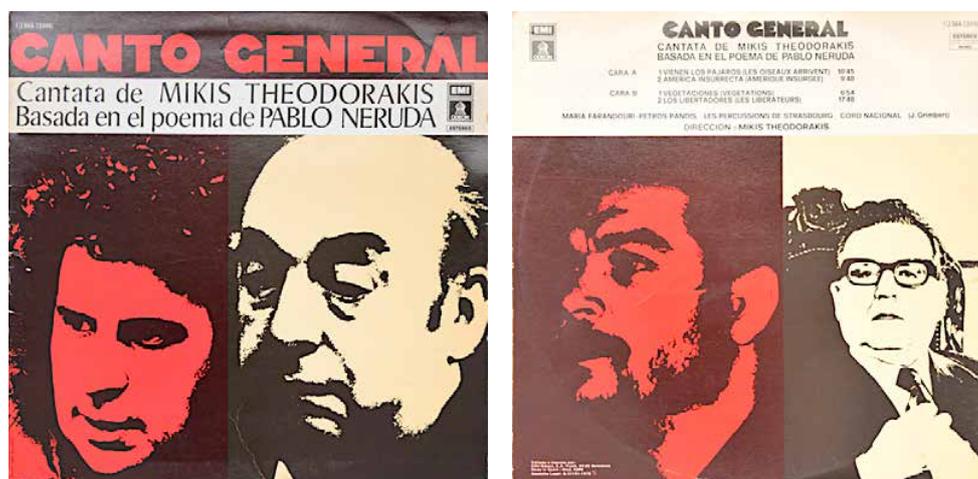


Imagen 1. Portada y contraportada de *Canto General*, editado en Francia en 1975 (EMI, LP)

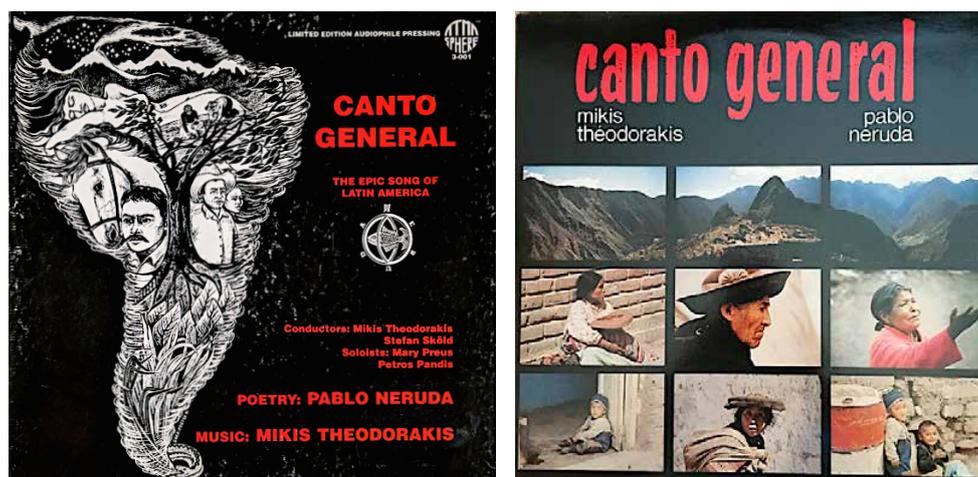


Imagen 2. A la izquierda, *Canto General* editado en Estados Unidos (Atma Sphere, 1975, LP triple). A la derecha, segunda edición francesa (SFP, 1983, LP doble).

Tabla 1. Cronología de creación de los movimientos constitutivos de *Canto general*, elaborada a partir de la discografía publicada en Europa.

Partes	Creación
<i>Vienen los pájaros</i>	
<i>América insurrecta</i>	1972
<i>Vegetaciones</i>	
<i>Los libertadores</i>	
<i>Algunas Bestias</i>	
<i>Voy a vivir</i>	1974-1975
<i>La United Fruit co.</i>	
<i>A mi partido</i>	
<i>Sandino</i>	
<i>Amor América</i>	1980
<i>Emiliano Zapata</i>	
<i>Lautaro</i>	
<i>Requiem</i>	

Fuente: elaboración propia a partir de informaciones recopiladas en la Fonoteca del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca Nacional de España y sitios webs especializados (tales como *Discogs*).

Interpretada en español, arreglada para instrumentos populares y tradicionales griegos (cuyo rol protagónico lo ocupó el buzuki), coro y solistas (principalmente por Maria Farantouri y Petros Pandis), en *Canto general* predomina la plasticidad tanto de los lenguajes musicales utilizados como de las representaciones históricas transmitidas. Por un lado, se suceden partes instrumentales y

secciones más bien corales, alternándose pasajes fuertemente rítmicos con otros donde destaca un tipo de melodía que reconocemos como parte de la tradición musical bizantina. Al respecto, Theodorakis decía en 1974, “no busqué ritmos chilenos ni de otros países, interpreto a Neruda con mi música porque lo que Neruda dice es también lo que sentimos nosotros, los griegos”,⁸¹ trazando una línea de continuidad entre su propia música y la larga tradición musical griega. Por otro lado, si el contenido de la obra explora las luchas de los pueblos latinoamericanos en una perspectiva de larga duración, en un primer momento algunos elementos de su puesta en escena y del objeto discográfico (como la sobreexposición de Neruda y Salvador Allende) proyectaron una imagen circunscrita a los acontecimientos chilenos. Esta representación se complejizaría en las versiones aumentadas que, incluyendo figuras como Emiliano Zapata y Sandino, decantaron en un enfoque más bien continental, coincidente además con el auge de los procesos revolucionarios de América Central (ver imágenes 1 y 2). Para el autor, *Canto general* debía proyectar una representación más amplia de las luchas del Tercer Mundo, “reflejando las ideas, el clima y los pensamientos e ideales de nuestro tiempo”.⁸²

Tabla 2. Ediciones discográficas de *Canto general*, en cuya dirección orquestal participó Mikis Theodorakis.

Participantes	Lugar de grabación	Sello	País	Año
Maria Farantouri, Petros Pandis, Coro Nacional de Francia, Orquesta de Estrasburgo	Sala de la Mutualité de París (grabación de septiembre de 1974)	Columbia	Francia	1975
Maria Farantouri, Petros Pandis, Coro Nacional de Francia, Orquesta de Estrasburgo	Estadios Karaiskakis y Panathinaikos de Atenas	Minos	Grecia	1975
Maria Farantouri, Petros Pandis, Coro de Iglesia de San Jacob, Orquesta de Estocolmo	Pabellón Olímpico de Múnich	Minos	Grecia	1981
Maria Farantouri, Heiner Vogt, Coro de Radiodifusión de Berlín	Palacio de la República de Berlín	AMIGA	RDA	1981
Arja Saijonmaa, Petros Pandis, Coro y músicos de Hamburgo	Gran Sala de Radiodifusión de Hamburgo	Radio Hamburgo	RFA	1985

Fuente: elaboración propia a partir de informaciones recopiladas en la Fonoteca del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca Nacional de España y sitios webs especializados (tales como *Discogs*)

Por otro lado, la obra de Theodorakis tiene una compleja dimensión fonográfica, en cuyo seno interactuaron el proceso gradual de creación y escritura, la circulación internacional de la obra en formato discográfico y, especialmente, la preeminencia del sonido en vivo por sobre el registro de estudio. En primer lugar, los avances en la composición iban modificando los álbumes publicados no solo en términos de su extensión, sino también del orden de los movimientos. Dependiendo del año, hay sellos que deciden editar 4, 6, 7, 8 y 13 movimientos. Salvo el caso de la publicación española de 1976 que presenta la autocensura de “Voy a vivir” (por hacer mención indirecta al franquismo),⁸³ la selección y orden de los movimientos respondía, pensamos, a decisiones editoriales de cada sello (posiblemente por el costo que implicaba editar la obra en uno, dos o tres LP). En segundo lugar, dependiendo del país, los sellos discográficos modificaron portadas, fotografías y comentarios interiores e incluso la extensión de *Canto general*. De hecho, en un mismo país como Alemania Federal, la obra fue editada 5 veces entre 1975 y 1985, sin que ninguna edición se parezca a la anterior: el disco no solo tenía un aspecto diferente, sino que también la conducción orquestal y los arreglos musicales eran diferentes entre sí. Finalmente, el sonido en vivo resulta central en *Canto general*. Theodorakis tenía absoluta convicción acerca de la importancia del público en el proyecto metasinfónico que estaba desarrollando a mediados de 1970. El público no resultaba accesorio, por el contrario, de cierta forma “completaba” la obra. A juicio del compositor, solo un registro en vivo podía “transmitir al auditor el estremecimiento, el pulso, la emoción y el entusiasmo que vivieron quienes estuvieron presentes en estos”.⁸⁴ Es por esto que muchas presentaciones en vivo constituyeron verdaderos mítines de solidaridad con Chile o con la contingencia local, como ocurrió con los espectáculos masivos de Atenas durante la transición griega (*Metapolítefsi*). Como ilustra la carta que Theodorakis envía a Matilde Urrutia (viuda de Neruda) para invitarla al estreno mundial de *Canto general* en la Fête de l’Humanité el 8 de septiembre de 1974, muchos de estos conciertos fueron pensados desde la óptica de la movilización política, realizados con el objetivo de aportar un apoyo financiero y moral a la causa chilena, “una preciosa y perpetua promesa de fe, esperanza y sueños”, como explicaba en aquella ocasión.⁸⁵

Tabla 3. Presentaciones en vivo, parciales o completas, de *Canto general* de Theodorakis (1974-1985)

Lugar	Concierto	Fecha
Buenos Aires	Teatro Luna Park	Agosto, 1972
Córdoba	(sin información)	Agosto, 1973

Lugar	Concierto	Fecha
Algarve	Festival Internacional de l'Algarve (avant-première mundial)	Agosto, 1974
París	Fête de l'Humanité (estreno mundial de versión de 4 partes)	Septiembre, 1974
París	Sala de la Mutualité	Septiembre, 1974
Atenas	Estadios Karaïskakis y Panathinaikos de Atenas	Agosto, 1975
París	Pavillon de Porte de Pantin (junto a Quilapayún)	Diciembre, 1975
Estocolmo	Stockholms Konserthus	Marzo, 1977
Atenas	Estadio Karaïskakis, Teatro Lycabettus	Agosto-septiembre, 1977
Londres, Birmingham	Teatro Hammersmith, Teatro Odeon de Birmingham	Abril, 1978
Berlín Este	Festival de la Canción Política, Palacio de la República (estreno de versión de 8 partes)	Febrero, 1980
Finlandia	Centro Cultural	Diciembre, 1981
Múnich	Pabellón Olímpico de Múnich	1981
Berlín Este	Festival de la Juventud, Estadio Heinz Steyer	Agosto, 1982
Berlín Este	“Por nuestro Chile”, Palacio de la República (junto al Berliner Rundfunkchorsängern und Studenten der Hanns-Eisler-Hochschule)	Septiembre, 1983
Zaragoza	IV Festival Internacional de Música Popular	Junio, 1983
Bogotá	Teatro Colón	Abril, 1985
Minnesota	Auditorio O'Shaughnessy, St. Catherine College	Agosto, 1985

La recepción de la obra fue distinta entre Francia y Grecia, dos espacios que Theodorakis y *Canto general* habitaban durante los años 1970. En Francia, la obra tuvo una tibia recepción de la crítica de espectáculos y una opinión diferenciada entre los círculos militantes de izquierda. Por un lado, en 1972, antes de estrenar *Canto general*, Theodorakis había recorrido una serie de teatros de variedades parisinos (como el Chaillot, el Olympia y Bobino), presentando un espectáculo en torno a la *Epifanía* de Averoff, el *Romancero gitano* de Lorca y poemas musicalizados de Yannis Ritsos, acompañado de “dos buzuki, tres guitarras, un bajo, dos instrumentos de percusión y dos teclados”.⁸⁶ El contraste entre la altisonancia de su proyecto metasinfónico, la pequeña orquesta presentada y la densidad política de los textos generaba cuestionamientos acerca de su honestidad artística en la prensa local: “Theodorakis entierra a sus muertos con

música alegre y su orquesta suena como una fanfarria [...] ni siquiera es griega. Sin duda, Theodorakis busca una canción-éxito”.⁸⁷ Por otro lado, su puesta en escena como director orquestal causaba asombro y también cierta burla: no se comprendía el hecho de que pasara horas de espaldas al público “simulando dirigir una gran orquesta imaginaria, con los brazos agitándose apasionada, frenética y ostentosamente”,⁸⁸ vestido completamente de negro, con sus ojos cerrados, casi sin interactuar con músicos y espectadores.

Por esto, el estreno de *Canto general* se asomaba como una oportunidad para resarcir las críticas, al proponer una obra no solo de actualidad para Francia (como lo era la situación chilena y sus exiliados), sino de gran ambición: un coro de 80 personas, escrito para la Orquesta de percusión de Estrasburgo, tres guitarras, tres buzuki, contrabajo, y dos pianos, más sus solistas vedettes Maria Farantouri y Petros Pandis. Sin embargo, el espectáculo tampoco logró convencer y sobrepasar la mirada exotizante de la prensa local, que en todo momento convocaba otra imagen de alteridad para interpretar lo visto en escena: España. *Canto general* era situada en la esfera de la música popular española, descartando con esto la intención de emparentarla con la tradición musical griega propuesta por Theodorakis. Como reseña Michel Grodent: “personalmente, esperábamos mucho de la cantata de Theodorakis sobre el *Canto general* de Neruda; descubrimos una obra bella y hechizante, pero cuyas ‘audacias’ nos recuerdan irresistiblemente al *Romancero gitano* compuesto en la misma gama hispánica”.⁸⁹ Ni siquiera la participación del conjunto Quilapayún (compuesto por exiliados chilenos en París) en la presentación de *Canto general* en la periferia parisina (Porte de Pantin, el 12 de diciembre de 1975) modificó una recepción más bien distante. De hecho, para sectores de la izquierda radical francesa la obra no era más que un medio encontrado por Theodorakis para enriquecerse personalmente a través de la venta de “miles y miles de discos que hablan de la tortura y el sufrimiento de los verdaderos patriotas, a quien se les da un carácter totalmente idealista, derrotista e individualista”.⁹⁰ Seguramente, para extensos sectores de la izquierda, los éxitos discográficos y los espectáculos masivos de Theodorakis contrastaban con la autenticidad reivindicada en su música. Por otro lado, la propuesta de algunos conjuntos de música latinoamericana en Francia (tales como Los Machucambos y Los Calchakis), quienes reivindicaban la supuesta autenticidad de su música pero que, sin embargo, entregaban una versión edulcorada y exotizante de la misma, constituyó un antecedente negativo que puso en alerta a sectores de izquierda habituados a enfrentar sonoridades provenientes del Tercer Mundo.

Durante la segunda mitad de los años 1970, Grecia y su capital Atenas también fueron un lugar privilegiado de presentación del *Canto general* de Theodorakis. El concierto de agosto de 1974, a pocos días del derrumbe de la

dictadura, reunió a un público de cien mil personas que pidió que el oratorio se repitiera,⁹¹ y a Theodorakis que cantara sus propias canciones prohibidas durante siete años al público griego.⁹² Durante la segunda mitad de los 1970 y hasta mediados de los 1980, este primer concierto posdictatorial fue seguido por muchos otros,⁹³ cuyo significado era distinto al de los espectáculos en Francia. En primer lugar, los conciertos de *Canto general* en Grecia se insertaban en un momento muy particular: la *Metapolítefsi*. Se trataba del período de transición desde la dictadura hacia la estabilización republicana y liberal de mediados de los 1980. La dictadura militar se había derrumbado en julio de 1974 tras la invasión turca y partición de Chipre en dos estados, vivida en Grecia como tragedia nacional. Un gobierno de unión nacional dominado por la derecha legalizó a la izquierda comunista, rompió definitivamente con la monarquía e instauró un régimen republicano. Los años 1974-1981, fueron un período de extraordinaria efervescencia social, política y cultural.⁹⁴

En segundo lugar, había un alto grado de identificación del público griego con la experiencia política chilena de la UP y de la dictadura, donde Neruda y su *Canto general* se volvieron un símbolo. Esta identificación se debía a una lectura política contingente en el marco de la *Metapolítefsi*: el proyecto de unión que había encarnado la Unidad Popular, constituía una inspiración para las izquierdas griegas.⁹⁵ Las noticias que llegaban de Chile sobre torturas, asesinatos, represión política y exilio de los militantes de izquierda no podían sino despertar recuerdos muy recientes de la violencia de Estado sufrida por los griegos, cuyo último episodio emblemático había sido la represión del movimiento estudiantil en noviembre de 1973.

No se trata, por supuesto, aquí de reducir la actividad y creación cultural de la *Metapolítefsi* a los conciertos de *Canto general*. Pero sí de decir que Theodorakis y sus creaciones, entre las cuales *Canto general* ocupaba un lugar central, fueron acontecimientos determinantes para la época. Los conciertos de Theodorakis eran instancias de unificación de las izquierdas, y coincidían con su proyecto político-cultural de unidad del pueblo. Comparados a “liturgias” por el propio compositor, estos conciertos masivos movilizaban a través del canto y la emoción que provocaba el recuerdo de los sufrimientos vividos y la esperanza de un cambio revolucionario y democrático a la vez.⁹⁶

Los conciertos de Theodorakis y de su *Canto general* encarnaban también un nuevo relato sobre la nación griega.⁹⁷ La *Metapolítefsi* permitió contrarrestar un relato oficial sobre la historia nacional, incorporando una representación del pueblo combatiente y resistente. En este punto, la obra de Theodorakis era una pieza central en este nuevo relato nacional. Durante la dictadura, y por medio de su experiencia del exilio, de la tercermundización de la visión de Theodorakis descrita en la sección anterior y de su acercamiento a Chile, el compositor se

planteó la pregunta de cuál era la nación legítima: ¿La que estaba representada por el gobierno, incluso si este ejercía el poder de manera autoritaria y antidemocrática? ¿O el pueblo resistente, el pueblo en lucha contra la tiranía? En el período clave de renegociación de las características de la comunidad nacional griega que fue la *Metapolítefsi*, el caso de Chile por medio de *Canto general* le servía a Theodorakis, y por medio de él a las izquierdas griegas, para afirmar que la comunidad nacional no podía sino ser identificada con sus sectores democráticos y populares, opuestos a los poderes tiránicos. Por añadidura, *Canto general* servía para designar a los enemigos de la nación: el imperialismo, la derecha, el fascismo, la dictadura.

La afluencia en los conciertos de Theodorakis en Grecia, la activa participación del público que cantaba incluso en castellano los versos del *Canto general*, los testimonios publicados y privados de quienes vivieron los conciertos de aquella época,⁹⁸ la documentación audiovisual que disponemos de ellos,⁹⁹ confirman—como lo dicen también Papadogiannis y Kornetis¹⁰⁰— que fueron momentos que marcaron la *Metapolítefsi*, cuyo impacto político es imposible de distinguir del cultural. ¿Esta impactante recepción griega de *Canto general* confirmaría—como decía el mismo Theodorakis—que su música había conseguido hacer que la poesía docta superara no solo los obstáculos sociales, sino también lingüísticos? Diríamos más bien que la musicalización por Theodorakis de la poesía docta a la vez que militante de Neruda, mediatizada en Grecia por numerosos intermediarios entre quienes se encontraban la traductora Danai y el poeta militante Yannis Ritsos,¹⁰¹ crearon un universo político-cultural patriótico a la vez que internacionalista (o mejor dicho, tercermundista) que estuvo sintonizado con los desafíos, búsquedas y preguntas que las izquierdas griegas enfrentaban en el período de ruptura y redefinición durante su transición política.

Conclusiones

El proyecto de musicalización que Theodorakis imaginó al calor de sus experiencias en el Chile de la Unidad Popular ocupó una parte importante de la etapa final de su vida como exiliado. Este período estuvo marcado por el desplazamiento temático de sus obras, la colaboración con artistas y políticos revolucionarios y una necesidad de consolidar audiencias en el Tercer Mundo, todos criterios que el compositor satisfacía de par en par con *Canto general* y su vínculo con Neruda. Como vimos, en Chile encontraba una recepción entusiasta del poeta y de las autoridades chilenas, y al mismo tiempo se confrontaba con una forma de pensar el arte militante que, manteniendo particularismos locales, trazaba enormes paralelismos con su propio proyecto estético: el rol central

de la figura del pueblo resistente, el uso de un lenguaje musical sencillo como medio de pedagogía de masas, y principalmente una obstinación por recuperar un sonido imaginado como original y en constante amenaza.

Su renombre internacional hacia 1972 le permitía intuir un éxito no solo en términos comerciales, sino también en la estrategia comunicacional contra una dictadura griega que lo había censurado, perseguido, encarcelado y finalmente expulsado del país, dificultando con ello el contacto directo con su pueblo. Sin embargo, el golpe chileno y la muerte de Neruda debilitaron el objetivo original de su obra y reforzaron, sin buscarlo, sus vínculos con la situación chilena, situando la obra en el centro de una campaña de solidaridad internacional con Chile que lo sobrepasaba, pero de la cual el compositor griego participó activamente. Fueron innumerables las presentaciones de *Canto general* en teatros, estadios y salas de espectáculos alrededor del mundo: en cada una de ellas, Theodorakis y Neruda se convertían en las figuras centrales que hablaban por Chile, por el proyecto derrotado y la esperanza de recobrar la libertad. Lamentablemente, solo recientemente la sociedad chilena ha comenzado a incorporar como propia la experiencia histórica del exilio y, con ello, el papel jugado por actores de dimensión internacional como Theodorakis.

Son precisamente estas similitudes mayores entre espacios considerados como “periféricos” de la modernidad las cuales favorecieron un diálogo musical horizontal y promovieron, posteriormente, conexiones globales basadas en una identificación política cruzada que, con el tiempo, operó como un campo de experiencia histórica compartida entre militantes de izquierda. Así, al mismo tiempo y compartiendo casi el mismo espacio del exilio político en Europa, la causa chilena lograba visibilidad con obras musicales griegas de circulación e impacto internacionales y la izquierda griega encontraba en la experiencia chilena de la Unidad Popular un acervo de experiencias políticas que le permitieron sortear con relativo éxito los desafíos de su transición democrática.

El proceso de escritura musical, acumulativa sobre un largo periodo de tiempo, vuelve difícil su clasificación en términos canónicos: ¿se trata de una composición docta, de un tipo de música popular de raigambre tradicional, o de un género híbrido, como el mismo Theodorakis gustaba en señalar? La misma crítica musical, especialmente en Francia, manifestó dificultades para comprender la obra y sopesar las implicaciones estéticas y políticas implícitas en la propuesta de Theodorakis. Más allá de resolver cuestiones de orden taxonómico, lo que aquí nos interesó destacar es la *elasticidad* que manifiesta *Canto general* en términos de su sonido, de su existencia discográfica y de las representaciones políticas proyectadas en espacios tercermundistas. En primer lugar, la obra no hallaba fácilmente un lugar en la memoria sonora activada en el momento de la experiencia de escucha. Algunos auditores griegos manifestaban, de hecho, cierta

perplejidad tras escuchar por primera vez la obra: “ni siquiera nos da tiempo a pensar ‘esto es griego’ o ‘esto es latinoamericano’”.¹⁰² En segundo lugar, son pocas las obras de larga duración y de circulación internacional que, aún con las múltiples modificaciones sufridas (recortes, extensiones y transformación de sus elementos parafonográficos, tales como el texto, las imágenes y otros documentos en su interior), logran transmitir el sentido original de su creación y el drama humano que subyace en su temática. Este solo hecho ilustra la enorme capacidad de Theodorakis en el uso de los lenguajes de un arte comprometido que se proyectaba en la escena global de izquierdas.

Notas

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “The Concept of the ‘Third World’ and the Latin American 1950s-1970s: A Global Conceptual History and Socio-Political Historical Approach” desarrollado por Eugenia Palieraki, y del proyecto de investigación “Una historia global del folclor político chileno: cooperación artística, circulaciones musicales y redes de militancia, 1967-1988” (ANID-Fondecyt de Postdoctorado, n° 3220214 y Programa Iniciativa Científica Milenio NCS2022_2016) desarrollado por Javier Rodríguez Aedo.
2. Norbert Gamsohn, “Promotion artistique internationale”, memo, 1975, p. 14, en Archivo Mikis Theodorakis, “Synaylies stin Ellada me erga *Canto general* kai *Epifania*” [Conciertos en Grecia con las obras *Canto general* y *Epifanía*], Colección “Textos”, folio 197.
3. Un año antes, Theodorakis había presentado en el Luna Park una versión preliminar de lo que posteriormente daría vida a *Canto general*. En aquella ocasión, el espectáculo tenía dos partes: la primera, constituida por pasajes de *Canto general* en español; la segunda, una serie de canciones habituales del compositor (como *Canciones para Andreas*), interpretadas en griego. Rosalba Oxandarbat, “Theodorakis habla para Marcha”, *Marcha* (Uruguay), 34 (1972), pp. 24-26
4. Archivo de Vyron Samios contenido en el Archivo Mikis Theodorakis, Biblioteca Lilian Voudouri. Mikis Theodorakis, “O Mikis Theodorakis leei gia to *Canto general*” [Mikis Theodorakis habla del Canto general], no publicado, [1975], pp. 3-4.
5. Jean-Louis Martinoty, “Cantate de Theodorakis: le Chant Général de Neruda”, *L’Humanité* (Francia), 03/09/1974, en Archivo del Departamento de Artes y Espectáculos de la Biblioteca Nacional de Francia, Fondo Theodorakis-Carrière-Œuvre (1971-1977), Folio 4-SW-10720, foja 95. Más tarde, reafirmará esta idea, al hablar de *Canto general* como una “convergencia simbólica” entre ambas civilizaciones y pueblos en lucha. “Mousikos Augustos: synaulies me erga Miki Theodoraki” [Agosto musical: conciertos con obras de Mikis Theodorakis], 1977, en Archivo Mikis Theodorakis, Colección “Material impreso / publicaciones / recortes de prensa”, Folio 61, p. 20.
6. Sabine Dullin, Pierre Singaravélou, “Introduction. Le débat public: un objet transnational?”, *Monde(s). Histoire, espaces, relations*, 1: 1 (2012), pp. 11-27.
7. Roger Chartier, *Forms and Meanings. Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995); Pascale Goetschel et al. (eds.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques* (Paris: Publications

- de la Sorbonne, 2010); Sedo DeNel Rehberg, *Reading Communities. From Salons to Cyberspace* (London: Palgrave Macmillan, 2011).
8. Sobre la historia de las emociones ver, entre otros, Luc Boltanski, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique* (Paris: Métailié, 1993); Tova Benski y Lauren Langman, “The Effects of Affects: The Place of Emotions in the Mobilizations of 2011”, *Current Sociology*, 61: 4 (2013), pp. 525-40.
 9. Thibaut Rioufreyt, “Les passeurs de la ‘troisième voie’: intermédiaires et médiateurs dans la circulation transnationale des idées”, *Critique internationale*, 2 (2013), pp. 33-46.
 10. La consulta y traducciones de archivos y bibliografía cuya lengua original es el griego fueron realizadas por Eugenia Palieraki.
 11. La NCCCh fue un movimiento musical que se caracterizó por el uso político del sonido folclórico, con el objetivo de reivindicar los sectores populares y promover una visión renovada de la historia del pueblo chileno a través de su música. Patrice McSherry, “El movimiento de la Nueva Canción Chilena: cultura y contrahegemonía”, *Kamchatka*, 7 (2021), pp. 155-179.
 12. Georgios Leotsakos, “Parousiasi ston typos tou Canto general” [Conferencia de prensa sobre el *Canto general*], en *Mikis Theodorakis kai to Kinima Politismou kai Eirinis parousiazoun ta dyo laika oratoria Epifania kai Geniko Asma – Canto general*, p. 14.
 13. Chile compartía esta preocupación con los movimientos de la canción política desarrollados a lo largo de América latina durante los años 1970 y 1980. Consultar Laura Jordán, Stefano Gavagnin y Javier Rodríguez, “Fronteras porosas, sonidos conectados: transnacionalidad de la Nueva Canción a través de sus escritos”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 35 (2022), p. 39-71.
 14. Eduardo Cavieres, *Sobre la independencia en Chile. El fin del Antiguo Régimen y los orígenes de la representación moderna* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012); David Brewer, *The Greek War of Independence: The Struggle for Freedom from Ottoman Oppression* (Londres: Abrams Press, 2011).
 15. Domingo Santa Cruz, “La Universidad de Chile en la historia musical chilena”, *Revista Musical Chilena*, 148 (1979), pp. 3-6; Markos Tsetsos, *Ethnikismos kai Laikismos sti neoelliniki mousiki. Politikes opseis mias politismikis apoklisis* [Nacionalismo y populismo en la música griega contemporánea. Aspectos políticos de una desviación cultural] (Atenas: Fundación Sakis Karagiorgas, 2011), pp. 9-29.
 16. Para el caso chileno, consultar Mauricio Gómez y Javier Rodríguez Aedo, “Música culta, folklore y política en Chile durante la Guerra Fría (1947-1973)”, *Les Cahiers ALHIM*, 35 (2018), <https://doi.org/10.4000/alhim.6414>.
 17. Theodorakis tenía quince años cuando los nazis ocuparon Grecia. Como muchos jóvenes de su generación, se acercó al comunismo por medio de la Resistencia. En efecto, el “Frente de Liberación Nacional” y su brazo armado el ELAS (Ejército popular de liberación nacional), donde predominaba el Partido Comunista Griego (KKE), fue la principal organización griega de Resistencia. Sobre la relación entre música y resistencia véase Anna Papaeti, “Resisting Oppression: the case of Mikis Theodorakis”, en I. Contreras y H. Martín-Nieva (eds.), *Music and Resistance* (Turnhout: Brepols, 2022), pp. 181-205.
 18. Ioulia Lazaridou-Elmaloglou, “Mikis Theodorakis: To Symfoniko ergo tis periodou 1937-1960” [Mikis Theodorakis: La obra sinfónica del período 1937-1960], PhD en musicología, Kapodistriaca Universidad de Atenas, 2004, p. 66 y siguientes.
 19. Claude Baignères, “Mikis Theodorakis entre la droite et la gauche”, *Le Figaro* (Francia), 31/3/1973, Fondo Theodorakis, Folio 4-SW-10720, foja 39.

20. Javier Rodríguez Aedo, “Violeta Parra a través de sus viajes en Europa (1955 y 1962)”, *Revista Musical Chilena*, 239 (2023; por aparecer); Juliana Guerrero, “La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular”, *Revista Musical Chilena*, 220 (2013), pp. 94-106.
21. Pavlos Petridis, *O politikós Theodorakis* (Atenas: Proskinio, 1997), p. 10. Es lo que Papadogiannis llama la “invención de la tradición”. Nikolaos Papadogiannis, *Militant around the Clock? Left-wing Youth Politics, Leisure, and Sexuality in Post-Dictatorship Greece, 1974-1981* (New York: Berghahn, 2015).
22. Panagiota Anagnostou, “Définir le peuple et sa musique, Les débats sur le rebetiko dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961)”, *Transposition*, 4 (2014), <https://journals.openedition.org/transposition/969>; Gail Host, *Aux sources du Rébétiko: Chansons des bas-fonds, des prisons, et des fumeries de haschisch* (Paris: Les Nuits Rouges, 2022).
23. Lazaridou-Elmaloglou, *Mikis Theodorakis*, pp. 71-72 y Archivo de Mikis Theodorakis, Colección “Material impreso/Publicaciones/ Recortes de prensa”, 1977, Folio 64.
24. Entrevista de Mikis Theodorakis en la emisión *Ellines tou Pneumatos kai tis Technis: Mikis Theodorakis* [Griegos del intelecto y el arte: Mikis Theodorakis], SKAĪ, 2013, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qw5qMgr50cw>, minutos 56:50-57:59.
25. Sobre la relación de Theodorakis con el rebético ver Tsetsos, *Ethnikismos kai Laikismos*, pp. 146-172.
26. Mikis Theodorakis, Juan Gelman, Crisafó Karkanis (traducción), “Mikis Theodorakis: servir a la poesía”, *Crisis* (Argentina), 9: 1 (1974), pp. 49-57.
27. Ariel Mamani, “Historia reciente, pasados lejanos. Disputas y resemantizaciones de la masacre de Santa María de Iquique”, *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 3 (2014), pp. 96-115.
28. Sobre la invención de la tradición musical de los Andes, retomada por el movimiento de la Nueva Canción Chilena y otros similares, consultar Julio Mendivil, *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y la escritura de la historia en etnomusicología* (Lima: IDE-PUCP / IFEA, 2018).
29. “Inti Illimani: cóndores para América Latina”, *El músico* (Chile), 129 (15/12/1970), p. 11.
30. Una concepción que tanto musicólogos griegos como investigadores chilenos caracterizan de “populista”. Tsetsos, *Ethnikismos kai Laikismos*, capítulo 2; Gonzalo Carrasco, Dan Bendrups y Raúl Sánchez Urribarrilo, “From ‘We Shall Prevail’ to ‘Weapon of Struggle’: Populism, Chile’s Unidad Popular Government and Nueva Canción”, *Popular Music*, 41(2022), pp. 370-386.
31. Roger-Pol Droit, “Théodorakis entre la logique et le cœur”, *Le Monde* (Francia), 8/3/1973, https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/03/08/theodorakis-entre-la-logique-et-le-c-ur_2548772_1819218.html.
32. Sobre la estética soviética, ver Pauline Fairclough, *Clásicos para las masas. Modelando la identidad musical soviética bajo los regímenes de Lenin y Stalin* (Madrid: Akal, 2021), pp. 203-208.
33. Esta idea es compartida por Miguel Castillo Didier: “En Chile no tenemos la maravillosa situación de Grecia que músicos han musicalizado a los poetas”. Entrevista de Eugenia Palieraki con Miguel Castillo Didier, Santiago de Chile, 10 de junio de 2022.
34. Es lo que Theodorakis llamaba “el proceso de regeneración del psiquismo del pueblo” por medio de la poesía docta. Mikis Theodorakis, *To Chreos* [La deuda] (Iraklion: Ediciones Universitarias de Creta – PEK, Vol. 2), p. 392.
35. Como declara en 1972: “Al principio era el Verbo; esta verdad es válida para todas las obras, sin excepción. Basta con poner en primer plano el texto poético en cada una de

- mis obras para que la música sea explícita. Siempre he declarado, desde mis inicios, que mi mayor ambición fue servir fielmente a la poesía—y esencialmente a la poesía griega moderna, para que—al escuchar la música de una de mis obras—sea imposible imaginarla sobre otro texto”. *Theodorakis dirige Theodorakis* (álbum), 1972, p. 11.
36. Theodorakis citado en Lazaridou-Elmaloglou, *Mikis Theodorakis*, p. 61.
 37. La frase se enmarca dentro del discurso de Salvador Allende en el Teatro Caupolicán el 28 de abril de 1970, durante un mitin-concierto en el que decenas de folcloristas y músicos populares manifestaron abiertamente su apoyo por el entonces candidato de la Unidad Popular.
 38. Mikis Theodorakis, *Oi mnistires tis Pinelopis* (Atenas: Papazisis, 1976), p. 164.
 39. “Hay que entrar en diálogo con el pueblo, con la juventud, un diálogo creador a través de un arte que exprese a cada pueblo en concreto, el argentino al argentino, el chileno al chileno, el griego al griego. Mediante este desarrollo podrá nacer un nuevo arte internacional, que reflejará al hombre internacional de nuestra época”. Theodorakis, Gelman, Karkanis, “Mikis Theodorakis”, p. 49.
 40. “O dromos tis Elladas einai o dromos tis Koubas” [La vía griega es la vía cubana], Archivo de Mikis Theodorakis, *Logoi, keimena, dimosieumata, simeioseis schetika me taxidia sto exoteriko* [Discursos, textos, publicaciones, anotaciones sobre viajes al extranjero], Colección “Textos”, 1960-1963, Folder 101.
 41. Véase por ejemplo la emisión “Ellines tou pneumatos kai tis technis”, 01:17:45; María Olga de los Santos, “El canto a Chile de Mikis Theodorakis”, *Páginas chilenas* (Chile), 5 (2002), p. 21.
 42. Theodorakis contactó a Sartre para que firmara una carta de apoyo a los presos políticos griegos (militantes de la Juventud Democrática Lambrakis que el compositor dirigía), quienes habían sido detenidos durante la gran revuelta popular de julio de 1965 después de la dimisión—forzada por la derecha y la monarquía—de Georgios Papandreou, primer ministro centrista democráticamente electo y apoyado por la izquierda. Neruda se encuentra, en efecto, entre los primeros firmantes de la carta de solidaridad. Jean-Paul Sartre et al., “Déclaration sur la Grèce”, 1965. Entre los firmantes están también Simone de Beauvoir, Louis Aragon y Jean-Luc Godard. Archivo Mikis Theodorakis, Colección “Textos”, Folio 115/45.
 43. Tsirkas y Neruda se habían conocido participando en el Segundo Congreso internacional de los escritores para la defensa de la cultura que tuvo lugar en julio de 1937 en la España republicana, durante la Guerra Civil.
 44. Makis Solomos, “21 avril 1967, 11 septembre 1973: que peut la musique?”, *Filigrane – Musique, esthétique, sciences, société*, (2018), hal-02455333
 45. Eugenia Palieraki, “Allende in Athens: The Political and Cultural Impact of the Chilean 1970s in Greece during the Colonels’ Dictatorship and the Metapolitefsi (1970-1981),” *Bulletin of Latin American Research*, 42: 5 (2023).
 46. Danaí compartía con Theodorakis el respeto por el pueblo griego resistente y patriota que ambos habían conocido—e idealizado—durante la Ocupación, y la convicción acerca de la existencia ininterrumpida de una cultura helénica antigua, que habría supuestamente sobrevivido en la música demótica. Danaí Stratigopoulou, “Algunas heroínas del canto popular griego,” *Byzantion Nea Hellás*, 3-4 (2018), p. 202, <https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/49337>; Popi Gaïtanou, *Danaí. To aïdoni tou erota. I zoi kai to ergo tis iereias tis technis* [Danaí, el ruiseñor del amor. La vida y obra de la sacerdotisa del arte] (Atenas: Agkyra, 2002), pp. 252-253.

47. Al llegar a Chile, Danai no hablaba castellano, pero aprendió el idioma en el lapso de seis meses. En Chile, fue acogida por su hermana Mirka, etnomusicóloga formada en París, bailarina, coreógrafa y flautista, quien vivió en el país entre 1951 y 1976. En Chile, Mirka formó parte del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Chile, lugar donde también impartió clases hasta 1976 cuando fue despedida “por motivos no académicos”. Cabe mencionar su participación en la expedición de Jacques-Yves Cousteau a Puerto Edén, donde realizó registros fonográficos de cantos del pueblo Kawésqar (incluidos en el álbum italiano de 1979, *Music of the Andes and from Tierra del Fuego*) y publicó el extenso estudio etnomusicológico “Étude sur la musique des Qawasqar (Alakaluf)”, *Journal de la société des américanistes*, 67 (1980-1981), pp. 385-403. Sobre otras actividades de Mirka Stratigopoulou en Chile, consultar Juan Carlos Poveda, “Mirka Stratigopoulou: Intérpretes y conciertos doctos en Chile”, *Base de datos de eventos, biografías de intérpretes y agrupaciones de los siglos XX y XXI*, Universidad Alberto Hurtado, <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/28> [última consulta: 10 de enero de 2023].
48. Sobre las estancias de Danai en Chile véase Gaïtanou, *Danai*, pp. 236-284.
49. Danai Stratigopoulou y Luis Advis, *Danai canta a Neruda* (LP), Santiago, DICAP, 1969.
50. “Se nos va Danai”, *El Siglo* (Chile), 04/02/1973, p. 13.
51. Parte de estas traducciones ha sido publicada en Stratigopoulou, “Algunas heroínas”.
52. Gaïtanou, *Danai*, pp. 270-272.
53. Javier Rodríguez Aedo, “La ‘Operación Verdad’ y la diplomacia musical durante la Unidad Popular (Chile, 1971-1973)”, *V Congreso ARLAC/IMS*, Universidad Internacional de Andalucía, 20-22 de abril de 2022; y Javier Rodríguez Aedo, “El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2017), <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70611>.
54. La prensa chilena no dejó de transmitir esta idea, calificando al compositor griego de “vedette”. José Cayuela, “Theodorakis, músico y revolucionario”, *Punto Final* (Chile), 129 (1971), pp. 7-8.
55. “Zoom”, *Telecrán* (Chile), 85 (abril 1971), p. 8.
56. Entrevista de Theodorakis al periódico *Ta Nea* del 14-15 de julio de 2012, citada en Fontas Trouzas, “To megalopnoo *Canto general* tou Miki Theodoraki” [El inspirado *Canto general* de Mikis Theodorakis], *Lifo* (Grecia), 29/07/2015, <https://www.lifo.gr/san-simera/megalopnoo-canto-general-toy-miki-theodoraki>.
57. Theodorakis, “Poisi *Canto general* de Neruda”, p. 9, <https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/35986/1/document00.pdf>. Véase también *Ellines tou pneumatou kai tis technis*, 01:18:00-01:19:00, y *Canto general. IV Festival Internacional de Musica Popular*, 1983, Archivo de Mikis Theodorakis, Colección “Impresos/Publicaciones/Recortes de prensa”, folio 86, pp. 1-3.
58. “Pablo Neruda saluda obra de Theodorakis inspirada en su *Canto general*”, *El Siglo* (Chile), 14/09/1972, p. 15.
59. A lo largo de la investigación, no hemos encontrado informaciones que expliquen por qué esta colaboración no prosperó. “Cantata sobre el Canto General, escribe Mikis Theodorakis”, *La Nación* (Chile), 12/11/1971, p. 18.
60. Leotsakos, “Parousiasi ston typo tou Canto general”, p. 14.
61. Tsetos, *Ethinikismos kai laikismos*, pp. 171-172.
62. “Por primera vez, fui ‘infidel’ a nuestro idioma”, decía Theodorakis en agosto de 1973, porque *Canto general* era el primer texto poético musicalizado por Theodorakis que no

- estaba en griego. Entrevista de Theodorakis fechada el 5 de agosto de 1973. Archivo Mikis Theodorakis, Colección “Textos”, folio 177.
63. Jean de Baroncelli, “‘Etat de siège’ de Costa-Gavras,” *Le Monde* (Francia), 10/02/1973, https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/02/10/etat-de-siege-de-costa-gavras_2570201_1819218.html. Sobre la cercanía de Gavras con los Tupamaros ver también Costa-Gavras, *Va où il est impossible d’aller* (París: Seuil, 2018); Nahuel Ribke y Eugenia Palieraki, “Beyond the Fiction/Non-Fiction Divide – Costa Gavras’s Latin American Films and Transnational Cold War Imaginaries”, por aparecer; Marcy Campos, “El rodaje de *Estado de sitio* en Chile: debates de izquierda y tensiones sobre la imagen internacional de la Unidad Popular”, *Historia y Sociedad*, de próxima publicación.
 64. El uso de instrumentos latinoamericanos para ejecutar las composiciones de Theodorakis se sistematizaría y repetiría durante la gira latinoamericana del *Canto general* de 1973, con la integración de instrumentos del folclore local de los países visitados. *Programa del Canto general, Teatro Colón, Bogotá, 1985*, en Archivo de Mikis Theodorakis, Colección “Impresos/Publicaciones/Recortes”, folio 98
 65. En una entrevista de 2002, incluida en el booklet del CD de su soundtrack del *Estado de sitio*, Theodorakis recordaba que, al salir de Chile en 1971, y durante la escala en Montevideo, lo esperaban en el aeropuerto Costa-Gavras acompañado de “amigos uruguayos” quienes eran en realidad militantes Tupamaros—como le explicó posteriormente Gavras a Theodorakis. Ellos empezaron a cantarle a este último en castellano el canto “Antonis” de la mayor obra antifascista de Theodorakis *Mauthausen*.
 66. Véase por ejemplo su entrevista publicada en *Punto Final* donde se presenta como “un artista que simboliza la lucha de un pueblo del Tercer Mundo contra una dictadura militar implacable” y donde compara sistemáticamente la dictadura griega con la del Brasil. Cayuela, “Theodorakis,” pp. 7-8.
 67. Por ejemplo, durante su estancia en Argentina en 1973, Theodorakis expresaba su entusiasmo crítico por Juan Domingo Perón y su tercerismo. “La Música es el “arma” política de Theodorakis,” *Crónica* (Argentina), 10/08/1973, en el Archivo de Mikis Theodorakis, Colección “Recortes de Prensa”, 1973.
 68. Entrevista de Theodorakis, 5 de agosto de 1973 en Archivo Mikis Theodorakis, Colección “Textos”, folio 177.
 69. María Olga de los Santos, “El canto a Chile de Mikis Theodorakis”, *Páginas Chilenas* (Chile), 5 (2002), p. 22.
 70. Mikis Theodorakis, “*Pou na vro tin psichi mou...*” [“Dónde hallaré mi alma...”] (Atenas: Ianos, 2002), Vol. 3, p. 39.
 71. *Ibid.*, p. 121.
 72. Un reciente estudio encargado a científicos y forenses de Canadá, Dinamarca, Chile y Estados Unidos intenta dilucidar el origen de la bacteria *clostridium botulinum* encontrada en el cuerpo del poeta en 2017, sustancia que reafirma la hipótesis de la muerte por envenenamiento, ordenada por el régimen militar en sus primeros días.
 73. Entrevista de Eugenia Palieraki a Miguel Castillo Didier, Santiago, 11 de junio de 2022.
 74. Theodorakis, “O Mikis Theodorakis lee *gia to Canto general*”, p. 3-4.
 75. El número de conjuntos, cantautores y compositores exiliados, la vitalidad de la escena artística y discográfica local, junto a la temprana preocupación de editoriales y publicaciones periódicas por comprender y difundir lo que ocurría en Chile, hicieron de París uno de los epicentros artísticos del exilio chileno y latinoamericano. Ver Javier Rodríguez Aedo, Laura Jordán González, Stefano Gavagnin, “Reporteros, pasadores y padrinos: (las otras) redes musicales del exilio chileno” en Verónica Obrego y Thomas

- Bremen (ed.), *Redes transatlánticas: intelectuales latinoamericanos en la Europa de la Guerra Fría (1945- 1991)* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2023) por aparecer. Sobre el rol de París como “capital del Tercer Mundo”, véase Michael Goebel, *Anti-Imperial Metropolis: Interwar Paris and the Seeds of Third World Nationalism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015) y como lugar de construcción de una identidad latinoamericana, Ingrid E. Fey, “First Tango in Paris: Latin Americans in Turn-of-the-Century France, 1880-1920”, PhD en historia, University of California Los Angeles, 1996.
76. Vasiliki Kilekli, “La Cimade face à l’accueil des exilés grecs en France (1967-1974)”, en *La Cimade et l’accueil des réfugiés: Identités, répertoires d’actions et politique de l’asile, 1939-1994* (Nanterre: Presses universitaires de Paris, 2013), pp. 157-172.
 77. Theodorakis, “O Mikis Theodorakis leei gia to *Canto general*”, p. 1, en Archivo Mikis Theodorakis, “Synaylies stin Ellada me erga *Canto general kai Epifania*” [Conciertos en Grecia con las obras *Canto general* y *Epifanía*], Colección “Textos”, folio 197.
 78. Durante estas sesiones de trabajo, Neruda también daba instrucciones a los intérpretes Petros Pandis y Maria Farantouri. Pandis señala en particular que Neruda insistía en que los dos intérpretes pronunciaran el español con acento latinoamericano y no con el castellano de España. Petros Pandis, “Con el *Canto general* en 39 países,” *Efimerida ton Syntakton*, 08/05/2017, <http://www.efsyn.gr/arthro/me-canto-general-se-39-hores>.
 79. Mikis Theodorakis, “O Mikis Theodorakis leei gia to *Canto general*”, p. 1, en Archivo Mikis Theodorakis, “Synaylies stin Ellada me erga *Canto general kai Epifania*” [Conciertos en Grecia con las obras *Canto general* y *Epifanía*], Colección “Textos”, folio 197.
 80. David Schidlowsky, *Neruda y su tiempo*, tomo 2 (Santiago: Ril editores, 2008), p.779.
 81. Martinoty, “Cantate de Theodorakis: le Chant Général de Neruda”.
 82. Ibid.
 83. Se dice puntualmente “hoy que los pistoleros se pasean / con la ‘cultura occidental’ en brazos / con las manos que matan en España / y las horcas que oscilan en Atenas / y la deshonra que gobierna a Chile”. Pablo Neruda, *Canto general* (Santiago: Pehuén, 2019), p. 483. Un año después el grupo español Toldería grabó un arreglo folclórico de la obra de Theodorakis, en el sello Movieplay (de orientación progresista), donde se incluía “Voy a vivir”. Destacan los arreglos de Gonzalo Rieg, quien había participado en la banda sonora de *Estado de sitio*, como antiguo miembro de los Calchakis.
 84. Makis Matsas, “*Canto general*”, en el Archivo Mikis Theodorakis, “Synaylies stin Ellada me erga *Canto general kai Epifania* (A)” [Conciertos en Grecia con las obras *Canto general* y *Epifanía* (A)], Colección “Textos”, folio 195.
 85. Theodorakis a Matilde Urrutia, París, 5 de junio de 1974. Citado en *Mikis Theodorakis kai to Kinima Politismou kai Eirinis parousiazoun ta dyo laïka oratoria Epifania kai Geniko Asma – Canto general*, p. 8.
 86. “Mikis Theodorakis: deux concerts au T.N.P.”, *L’Humanité* (Francia), 08/10/1971, Fondo Theodorakis-Carrière-Œuvre (1967-1971), Folio 4-SW-3091, foja 49.
 87. “Au TNP Mikis Theodorakis”, *L’Aurore* (Francia), 16/10/1971, Fondo Theodorakis, Folio 4-SW-3091, foja 49.
 88. Jean-Philippe Zipper, “Mikis Theodorakis à Bobino: l’ambiguïté d’un mythe”, *Combat* (Francia), 06/04/1973, Fondo Theodorakis, Folio 4-SW-10720, foja 45.
 89. Michel Grodent, “Mikis Theodorakis à l’U.L.B.: le harpon du soleil”, *Le Soir* (Francia), 07/02/1975, Fondo Theodorakis, Folio 4-SW-10720, foja 103.

90. “Mikis Théodorakis et la lutte du peuple grec”, *L’humanité Rouge* (Francia), 04/05/1976, Fondo Theodorakis, Folio 4-SW-10720, foja 127.
91. Theodorakis, *Pou na vro*, p. 39: “algo similar pasa con el *Canto general* y el público griego de los conciertos de 1975, que si bien no entendía perfectamente las letras, las aceptó con el mayor entusiasmo”.
92. *Programa del Canto general*, *Teatro Colón*, p. 2. Sobre la censura de la música de izquierda por la dictadura y su uso como modo de resistencia en las cárceles y campos de internamiento, véase Solomos, “21 de abril de 1967”.
93. Theodorakis decía a propósito de ellos: “una ola gigante nos sumergió. Y yo me dejé llevar por la magia interminable de este abrazo sin fin en todos los estadios de Grecia y de Chipre. 1974-75-76. Y de nuevo otros conciertos en los cinco continentes, cuyo acto culminante fue el del Agosto musical en Licabeto en 1977 ¡con 30 representaciones! Una experiencia única el *Canto general*. Esta mystagogia de cientos de miles de personas en el Estadio de Karaiskaki, Panathinaïko, Panahaïki, Kaftantzogleio, con elemento común la conciencia colectiva en llamas que alzaba la unión entre poesía y música con una nueva religión”. Theodorakis, *Pou na vro*, p. 112.
94. Véase entre otros George Kassimeris, “Junta by another Name? The 1974 Metapolitefsi and the Greek Extra-Parliamentary Left,” *Journal of Contemporary History*, 40:4 (2005), pp. 745-762; Kostis Karpozilos, “Transition to Stability: The Greek Left in 1974,” en Maria Elena Cavallaro y Kostis Kornetis (eds.), *Rethinking Democratisation in Spain, Greece and Portugal* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), pp. 179-197; Georgios Giannakopoulos, “Metapolitefsi: From the Transition to Democracy to the Economic Crisis,” *Historein*, 13 (2013), pp. 135-137, Giannis Voulgaris, *I Ellada apo tin Metapolitefsi stin Pagkosmiopoiisi* [Grecia de la *Metapolitefsi* a la globalización] (Atenas: Polis, 2008).
95. Palieraki, “Allende in Athens”.
96. Papadogiannis, *Militant around the Clock*, p. 87.
97. Palieraki, “Allende in Athens”.
98. Pandis, “Me to *Canto general*”.
99. Nikos Koundouros, *Tragoudia tis fotias* [Canciones del fuego] (documental) (Atenas: Finos Films, 1975), 110 minutos, <https://www.youtube.com/watch?v=g8kiKAXBIF4>
100. Kostis Kornetis, “Cultural Resistances in Post-Authoritarian Greece: Protesting the Turkish Invasion of Cyprus in 1974,” *Journal of Contemporary History*, 56: 3 (2021), pp. 639-664; Nikos Papadogiannis, “From Coherence to Fragments: ‘1968’ and the Making of Youth Politicisation in Greece in the 1970s,” *Historein*, 9 (2009), pp. 76-92.
101. En la prensa griega de izquierda y en las entrevistas de Ritsos, él y Neruda eran a menudo presentados como “hermanos poetas”, cuya poesía expresaba el sufrimiento y el amor de sus pueblos y el amor por su pueblo y por la humanidad. Los dos poetas se conocían personalmente y mantuvieron una nutrida correspondencia en francés. Después del fallecimiento de Neruda, Ritsos compuso un poema en homenaje al poeta chileno e intervenía con frecuencia en la prensa en solidaridad con Chile y homenajeando a Neruda. Gaïtanou, *Danai*, p. 284; *Mikis Theodorakis kai to Kinima Politismou*, folio 55.
102. Leotsakos, “Parousiasi ston typo tou Canto general”, p. 15.