



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**CANTAMOS PARA QUE NO TE OLVIDES:**

UNA APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN DEL NUEVO CANCIONERO  
PARAGUAYO DESDE REFLEXIONES SOBRE LAS DISPUTAS DISCURSIVAS  
CON EL STRONISMO.

**LIZ LETICIA MARTINEZ RAMIREZ**

Foz do Iguaçu  
2025

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**CANTAMOS PARA QUE NO TE OLVIDES:**

UNA APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN DEL NUEVO CANCIONERO  
PARAGUAYO DESDE REFLEXIONES SOBRE LAS DISPUTAS DISCURSIVAS  
CON EL STRONISMO.

**LIZ LETICIA MARTINEZ RAMIREZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Prof. Cristiane Checchia  
Co-orientadora: Larissa Fostinone Locoselli

Foz do Iguaçu  
2025

LIZ LETICIA MARTINEZ RAMIREZ

**CANTAMOS PARA QUE NO TE OLVIDES:**

UNA APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN DEL NUEVO CANCIONERO PARAGUAYO  
DESDE REFLEXIONES SOBRE LAS DISPUTAS DISCURSIVAS CON EL STRONISMO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Checchia  
UNILA

---

Co-orientadora: Prof. Dra. Larissa Fostinone Locoselli  
UNIFESP

---

Prof. Dr. Felix Ceneviva Eid  
UNILA

---

Prof. Dr. Paulo Renato da Silva  
UNILA

Foz do Iguaçu, 29 de setembro de 2025.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - CENTRAL

M385

Martinez Ramirez, Liz Leticia.

Cantamos para que no te olvides: una aproximación a la producción del Nuevo Cancionero Paraguayo desde reflexiones sobre las disputas discursivas con el stronismo / Liz Leticia Martinez Ramirez. - Foz do Iguaçu, 2026.

162 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu-PR, 2025.

Orientador: Cristiane Checchia.

Coorientador: Larissa Fostinone Locoselli.

1. Stronismo - 1954/1989 . 2. Nuevo Cancionero - Paraguay. 3. Memoria Social. 4. Dictadura Militar. 5. Nueva Cancion Latinoamerica. I. Checchia, Cristiane. II. Locoselli, Larissa Fostinone. III. Título.

CDU 784(893)

## AGRADECIMIENTOS

A mi orientadora Cris, por acompañar de forma paciente y atenta, por las sugerencias y por el intercambio de ideas al hacer este trabajo. También agradezco a Larissa, mi co-orientadora por las correcciones y orientaciones. A ambas, gracias por dar su tiempo y por la generosidad a la hora de colaborar con este proceso.

A mis amigos, personas maravillosas que me motivaron y alentaron a continuar con este trabajo, y en algunos casos prestaron sus oídos y tiempo para escuchar ideas.

A mi querida colega y amiga Lara Sorbille, por las horas de discusiones, por el apoyo y el cariño brindado en estos años de la maestría.

A los miembros de la banca, profesores que se dispusieron a hacer valiosas contribuciones a este trabajo.

*Mi ciudad te habrá envuelto en sus encajes  
como el hilo y la espuma de una araña  
y querrás reaccionar y será tarde.  
Serás un preso más entre sus presos  
o la sombra gris que se deshace  
en el río profundo que la abraza.  
Pero como es de arena y viento espeso  
habrá volado entera en la mañana.*

**Carmen Soler**

## RESUMO

Esta pesquisa se concentra no papel do Nuevo Cancionero Paraguayo no confronto discursivo com o stronismo, analisando seu papel a partir da trajetória e produção de seus atores. Por meio de reflexões sobre as canções do movimento e sua construção em relação ao debate discursivo que confronta o governo, objetivamos nos aprofundar em aspectos relacionados à memória social e histórica do Paraguai. A metodologia se baseia na análise de aspectos históricos, contextuais, textuais, temáticos e estéticos das canções e visa compreender como elas refletem a articulação da expressão pública diante das mudanças sociais, políticas e econômicas ocorridas no marco da modernização conservadora promovida pelo regime e da luta pela narrativa histórica nacional. A pesquisa evidencia processos artísticos que refletem o papel relevante do campo cultural na manutenção do debate público e tem como eixo estrutural a reconstrução da memória social desse período histórico.

**Palavras-chave:** Stronismo. Nuevo Cancionero Paraguayo. Ditadura militar. Memória social. Nova Canção Latino-americana

## RESUMEN

Esta investigación se enfoca en el papel del Nuevo Cancionero Paraguayo en la confrontación discursiva con el stronismo, analizando su rol a partir de la trayectoria y producción de los actores. A partir de reflexiones sobre las canciones del movimiento y la construcción de las mismas en relación al debate discursivo que confronta al gobierno, pretendemos profundizar en aspectos relacionados a la memoria social e histórica de Paraguay. La metodología se basa en el análisis de aspectos históricos, contextuales, textuales, temáticos y estéticos de las canciones y se propone comprender cómo ellas reflejan la articulación de la expresión pública ante los cambios sociales, políticos y económicos que fueron dándose en el marco de la modernización conservadora propiciada por el régimen y la pugna por el relato histórico nacional. La investigación evidencia procesos artísticos que reflejan la actuación relevante del campo cultural en la manutención del debate público y tiene como eje estructural la reconstrucción de la memoria social sobre dicho período histórico.

**Palabras clave:** Stronismo. Nuevo Cancionero Paraguayo. Ditadura militar. Memoria social. Nueva Canción Latinoamericana

## LISTA DE ILUSTRACIONES

<b>Figura 1</b> – Fotograma extraído de la película <i>La burrerita de Ypacarai</i> (1962)	114
<b>Figura 2</b> – Portada del album <i>Despertar</i> (1983)	128
<b>Figura 3</b> – Portada del album <i>A pesar del Otoño</i> (1986)	136

## LISTA DE CUADROS

<b>Cuadro 1</b> – Eventos importantes con organización y/o participación del NCP en la década de los 70	98
<b>Cuadro 2</b> – Canciones con las que artistas ganaron premios en el festival del lago Ypacarai.	104
<b>Cuadro 3</b> – Agrupaciones musicales ligadas al NCP	106
<b>Cuadro 4</b> – Solistas ligados al NCP	108
<b>Cuadro 5</b> – Escritores que tuvieron sus poesías musicalizadas por el NCP y grupos de teatro que montaron obras con el movimiento	108
<b>Cuadro 6</b> – Síntesis de la estructura formal de “A la residenta”	121
<b>Cuadro 7</b> – Síntesis armónica de los primeros versos de A la residenta	122
<b>Cuadro 8</b> – Síntesis de la estructura formal de “Color del Alba”	131

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

NCP	Nuevo Cancionero Paraguayo
APA	Autores Paraguayos Asociados
AMP	Asociación de Músicos del Paraguay
MI	Movimiento Independiente

## SUMARIO

BANCA EXAMINADORA.....	3
AGRADECIMIENTOS.....	5
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	9
LISTA DE CUADROS.....	10
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	11
<b>PRÓLOGO.....</b>	<b>12</b>
DICTADURA Y DEMOCRACIA: UNA MIRADA EN CLAVE DE MEMORIA PERSONAL.....	12
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>15</b>
<b>1 LA ISLA Y EL ETERNO RETORNO: CUESTIONES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE EL DESCONOCIMIENTO DEL NUEVO CANCIONERO PARAGUAYO.....</b>	<b>26</b>
1.1 EL DESARROLLO DEL NCP Y SU DESCONOCIMIENTO REGIONAL.....	26
1.1.1 Surgimiento del NCP en Paraguay, conexiones regionales y sus relaciones con los artistas en el exilio.....	28
1.2 LA CUESTIÓN DEL DESCONOCIMIENTO Y EL AISLAMIENTO EN LA LITERATURA SOBRE PARAGUAY.....	30
1.2.1 Rastreado ideas: La isla y el eterno retorno.....	32
1.2.2 Pensar sobre el stronismo a partir de reflexiones sobre la repetición del pasado y la premisa del aislamiento.....	41
1.3. ANTE LA INMOVILIDAD: ARTE PARA INQUIETAR.....	46
<b>2 EL STRONISMO Y LA MEMORIA EN DISPUTA.....</b>	<b>52</b>
2.1 ASPECTOS SOCIALES Y DISCURSIVOS DEL STRONISMO.....	52
2.2 DISCUSIONES SOBRE EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN.....	60
2.2.1 Crecimiento económico y consenso pasivo: Todos de acuerdo en que no podemos hacer nada más.....	66
2.3 NARRATIVAS SOBRE MEMORIA, HISTORIA E IDENTIDAD NACIONAL.....	76
2.3.1 Un caso que parece improbable: cuando el Lopismo y el sufragio femenino se cruzan en las re-apropiaciones simbólicas del stronismo.....	78
2.3.2 La “tradición nacional” como sustrato de la estabilidad del stronismo.....	81
<b>3 EL NUEVO CANCIONERO: RELEVANCIA COMO ACTORES CULTURALES DURANTE EL STRONISMO.....</b>	<b>87</b>
3.1 HISTORIA Y TRAYECTORIA DEL NUEVO CANCIONERO PARAGUAYO.....	88
3.1.1 La Joven Alianza.....	90
3.1.2 Persistencia del movimiento, resistencia y crítica al gobierno.....	92
3.2 DÉCADA DE LOS 80: CONSOLIDACIÓN DEL NUEVO CANCIONERO Y DECADENCIA DEL RÉGIMEN.....	101
3.2.1 Consolidación de los músicos de NCP en la escena cultural.....	103
3.2.1 Festivales Mandu´ará.....	105
3.3 CULTURA DE MASAS, GUARANIA-BOLERO, POLCA KELE’E Y CONTROL ESTATAL.....	109
3.3 EL NUEVO CANCIONERO PARAGUAYO Y LA MODERNIZACIÓN.....	116
<b>4. UNA MEMORIA TEJIDA CON PALABRAS Y SONIDOS DE RESISTENCIA.....</b>	<b>119</b>
4.1 DISCURSOS HISTÓRICOS Y NACIONALISMOS EN EL TEATRO DOCUMENTO LÓPEZ.....	119
4.1.1 A la Residenta: Revisión de características musicales, sonoras y líricas de la canción.....	121

4.2 DESPERTAR: DESDE LA TRADICIÓN A LA RENOVACIÓN DISCURSIVA.....	128
4.2.1 Color del Alba: Antiguas verdades, viejos textos y nuevos discursos.....	130
4.3 A PESAR DEL OTOÑO: LA COSECHA DEL NUEVO CANCIONERO PARAGUAYO... .....	135
4.3.1 Yvaga Purahéi/ Canto del cielo.....	137
4.3.2 Evidencia.....	140
4.4 MEMORIAS SONORAS: LO QUE LAS CANCIONES NOS CUENTAN.....	142
<b>CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>147</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>158</b>

## PRÓLOGO

### DICTADURA Y DEMOCRACIA: UNA MIRADA EN CLAVE DE MEMORIA PERSONAL

Nací en 1990, un año después de la caída del régimen de Stroessner. Cuando estaba en cuarto grado, escuché por primera vez la palabra Democracia. Tenía diez años. Teníamos una materia en la escuela ese año que se llamaba Vida Social y Trabajo, recuerdo que me gustaba mucho, era un cúmulo de ideas sobre la vida en sociedad, los derechos y deberes civiles, cosas así. La profesora explicó que el país donde vivíamos se organizaba de una forma “democrática”, lo que significaba que se evita concentrar el poder en las manos de una autoridad, que se busca tomar decisiones llevando en cuenta la participación social y que por eso existían estructuras con la finalidad de evitar que alguien imponga decisiones a otras personas sin tomar en cuenta sus opiniones. La profesora también insistió en que la libertad de expresión era “ahora” un derecho de todas las personas y que eso podía ser llevado a todos los aspectos de la vida.

Recuerdo perfectamente la sensación de todas esas ideas circulando incesantemente en mi cabeza al terminar la clase. Primero vino un aturdimiento, mi pequeño cerebro todavía en desarrollo intentaba organizar todo eso, eran muchas cosas nuevas, ideas que me tomaron por completo generando una cierta euforia de descubrir algo que hasta entonces nunca había oído, un poco después vino la decepción.

Comencé a observar esa pequeña comunidad social que habitan las infancias, la familia. ¿Libertad de Expresión? me pregunté. Antes de llegar a casa ese día ya había analizado todo lo que me circundaba: la relación con mis padres, mi abuela y mi hermano, ese núcleo formado por los que co-habitaban el mismo espacio conmigo. Volviendo a casa, en la primera ocasión que tuve y con mucha indignación infantil, pregunté: ¿Por qué papá da todas las órdenes y nosotros no podemos decir nada? Cuestioné este aspecto siendo un pequeño ser cuya cabeza estaba explotando con conocimientos nuevos. Les dije con mucha angustia, de la forma más seria que podía siendo un niño, que algo estaba mal, que en la escuela nos enseñaron que vivíamos en democracia, pero no entendía por qué en casa no podíamos cuestionar u opinar sobre las decisiones de los mayores y principalmente sobre las decisiones de papá. Es claro, que hoy observo todo eso como algo simpático, como algo genuinamente infantil.

Mi mamá se encontró en una situación impensada, situaciones que solo los

niños pueden provocar de una forma tan certera, ella que siempre fue paciente dialogando, aunque un poco desencajada con la situación, intentó atender a mis demandas de respuestas. Insistió en separar la sociedad como un todo de la dinámica familiar, eso sirvió para calmar la tensión del momento, pero no para quitarme la pulga de atrás de la oreja.

La democracia del post-stronismo era un sistema político tan joven como yo lo era. En teoría, yo no conocía la dictadura en la piel, en teoría, porque en la práctica ella se escabullía frecuentemente en el tejido social y eso lo fui percibiendo llegando a la adultez. La democracia como pude entender más adelante, no se instaló de una forma contundente. El cuestionamiento que inicialmente fue familiar, fue creciendo conmigo y se extendió a los espacios comunitarios como la escuela y posteriormente a la sociedad como un todo.

Es claro que más adelante continuaría estudiando al respecto. Mucho después de haber conocido la palabra democracia, la palabra dictadura apareció tibiamente en libros y clases del colegio, muy recortada ella, muy de paso, tengo la impresión de haberla estudiado como si estuviera lejana en un pasado antiquísimo. Estudiamos que el stronismo fue una dictadura, un período de culto a la personalidad de Stroessner, el gobernante autoritario. Como anécdota específica recuerdo que los profesores mencionaban frecuentemente que durante el régimen había fotos de Stroessner en todos los estamentos públicos, desde oficinas a escuelas, pasando por hospitales y en general en cualquier espacio ligado al poder estatal.

Se entendía en esos libros que la dictadura controló todos los aspectos de la vida social. Era comentado que existieron los pyragues<sup>1</sup>, esos delatores que desde dentro de la sociedad denunciaban a otras personas ante el poder estatal por causas consideradas para el stronismo como “subversivas”, algunas verdaderas otras muchas falsas. También se hablaba de que en estos procesos hubo violaciones a los derechos humanos, algunos profesores se animaron a comentar sobre las torturas y desaparecidos.

---

<sup>1</sup>Pyrague es una palabra en guaraní que en una traducción literal hace referencia a los pelos del pie, el término fue usado para referirse a los delatores en la dictadura, personas que podían estar en cualquier espacio social o comunitario. Estas eran personas del convivio cotidiano, siendo así podían estar en el trabajo, las fiestas o reuniones entre familias y amigos, entre otros lugares. Los pyragues eran delatores que comunicaban al gobierno informaciones que pudieran colocar a las personas delatadas en la mira del aparato represivo estatal. Las informaciones podían ser relativas a la participación de los delatados en grupos políticos disidentes o movimientos sociales, pero no exclusivamente, también había informaciones inventadas o, que eran convenientemente utilizadas con la finalidad de colocar a las personas en la mano del poder represivo. La expresión Pyrague se utilizó para denominar a los delatores porque estos podían estar en cualquier lugar de manera silenciosa, sin que nadie se diera cuenta, de ahí vendría la comparación con los pelos en el pie.

La cuestión es que salíamos con el imaginario de un régimen autoritario que persiste por su omnipresencia fuerza y violencia, a través de tentáculos que dominaron la sociedad, con el destino trágico y previsible: no había cómo escapar al orden dictatorial, por eso hubo stonismo. Era evidente la separación que se hacía: había un dictador todopoderoso con un grupillo que respondía a sus órdenes por un lado y una sociedad extremadamente pasiva y sumisa por el otro, esa era la descripción de la tragedia. Era un pequeño grupo de victimarios y muchas víctimas.

Nunca me pregunté, hasta hace poco tiempo, sobre si esa historia tenía sentido completo, siempre la recibí como una explicación dada. Los libros, muy escuetamente, decían eso y ciertamente dentro del modelo de educación mediocre consolidado durante el stonismo, algunas voces un poco más críticas hacen uso de esa narrativa en el intento de dar sentido al horror, al trauma social que representa un régimen autoritario de ese tipo, porque surge la necesidad de hablar sobre algo que las elites sociales y políticas insistieron en negar siempre. Por un lado, hay un discurso contrario al stonismo, a primera vista, pero que por veces no nos da herramientas suficientes para entender las capas que hay detrás de lo que narramos.

Bajo una mirada más atenta, la narrativa citada encima, a grandes rasgos y a pesar de ser verosímil, contiene una trampa que puede atraparnos en la reproducción cotidiana de algunos de sus elementos. Esto tiene que ver con no reconocer que la dictadura y los mecanismos autoritarios, todavía vigentes, no son apenas un orden establecido por ciertos grupos o por la oligarquía política: es una estructura social que sostenemos o que se sostiene en los lugares más invisibles. A veces hay un ejercicio inconsciente de reproducción de visiones, que aunque bien intencionadas no nos ayudan a comprender el tejido social que hace que un régimen autoritario perdure sin mucho espectáculo pero con fuerza y estabilidad.

## INTRODUCCIÓN

El Nuevo Cancionero Paraguayo es un movimiento musical cuyo proceso de desarrollo se encuentra datado durante el gobierno autoritario del Gral. Alfredo Stroessner (1954-1989). El movimiento denominado Nuevo Cancionero Paraguayo (en adelante llamado con la sigla NCP), se inicia en los espacios estudiantiles, artísticos y culturales, en un ámbito urbano. Es un grupo de jóvenes que desde la “curiosidad”, en palabras de Galeano (2019), comienza una búsqueda musical y artística, convirtiéndose posteriormente en un movimiento con implicaciones políticas, sociales y estéticas.

A pesar de ser desconocido regionalmente, el movimiento fue influido y camina de la mano de la Nueva Canción en América Latina<sup>2</sup>, una inscripción ideológica que lo posiciona en el campo de actores disidentes al stronismo, gobierno militar alineado con Estados Unidos y su política anticomunista, imperialista y de control sobre América Latina. Sobre estos aspectos relacionados al NCP, nos detendremos en un análisis detallado en uno de los apartados de este trabajo, en donde podremos reflexionar sobre la trayectoria del movimiento y sobre su posicionamiento a lo largo de dos décadas de vigencia.

De esta relación con la Nueva Canción, de la circulación de sus actores en movimientos estudiantiles primero y posteriormente en las manifestaciones sociales diversas de crítica al régimen stronista, deriva la asociación del movimiento al comunismo y a la izquierda. Comúnmente opositores al régimen ganaban esta connotación y ciertamente, los integrantes desarrollaron algunas conexiones con figuras importantes de la canción de protesta y/o Nueva Canción, lo que con más razón los dejaría en un lugar político de oposición.

Esto se comprueba en el libro testimonial de Carlos Noguera (2019), notable compositor del NCP, que rescata un trecho de una columna del diario Patria, que era de cuño oficialista. En el texto, el autor de la columna llamado Facundo Recalde, expresa: “Le ponen música nacional a letras de realidades que corresponden a diferentes latitudes, lamentablemente seguimos pasivos ante este alud de subversivos de la música,

---

<sup>2</sup> La Nueva Canción en América Latina es conformada por las producciones de artistas de distintos movimientos regionales, que reúnen como elementos comunes la reapropiación de sonoridades locales/regionales, una crítica a la cultura de masas, la conformación de una idea de canción social o de protesta, que aglutinaba un sentimiento antiimperialista y la propuesta de integración latinoamericana, siendo así en muchos casos, una voz activa en la crítica política en contextos de regímenes de corte autoritario. La propuesta musical parte de la revalorización de las músicas regionales y se expande con la inserción de temáticas y estéticas sonoras contemporáneas, generando una especie de actualización musical, atrelada a las prácticas tradicionales.

y olvidamos que es uno de los mejores canales de infiltración y uno de los más usados por los comunistas es precisamente la música” (Noguera, 2019, p.52).

Las palabras de Recalde, además de traernos la connotación política que tenía el movimiento, de alguna forma expresan esa confluencia de elementos que hacen de la producción del NCP un conjunto de obras rico en referencias temáticas y estéticas. Hubo una fuerte predominancia de ritmos y géneros musicales de Paraguay, así como también un viés claramente nacionalista en muchas canciones, incluyendo entre las temáticas comunes hechos y discursos históricos, el abordaje sobre figuras consideradas heroicas, así como también una preocupación estética y artística con la música nacional.

Si por un lado se vuelve evidente la idea de valorizar la tradición, renovar la música es una de las preocupaciones más presentes en el quehacer artístico del movimiento. Esa idea de renovación viene un poco de la mano con la influencia de la Nueva Canción y de la canción de protesta. Esto se hace visible en el ímpetu de representar las situaciones y discusiones que les eran contemporáneas, de testimoniar el presente frente a la amenaza de la censura y la represión, de perseguir la libertad de expresión y de expandir las formas estéticas y posibilidades de la música. El movimiento estaba necesariamente atravesado por una serie de ideas que circulaban en espacios intelectuales disidentes ricos en otras referencias culturales, ideas que escapaban al control estatal.

En parte de este pensamiento crítico difundido en los círculos culturales disidentes deviene el interés en las nuevas formas de hacer arte, que no era exclusivo del campo musical, sino que también se puede notar en las artes visuales o en la literatura, sobre todo pensando en la que artistas como Olga Blinder y Carlos Colombino eran contemporáneos a los actores del NCP, existiendo puntos de contacto entre estos movimientos culturales.

El periodo de gobierno del General Alfredo Stroessner en Paraguay (1954-1989), es considerado como la dictadura militar más larga en América Latina. Pasaron más de 30 años desde la caída del stronismo pero muchos aspectos de dicho proceso continúan suscitando una revisión constante. Este fue un régimen longevo que implicó la conformación de estructuras autoritarias que se arraigaron profundamente en la sociedad. Precisamente estos aspectos suelen ser destacados por la historiografía especializada. Sin embargo, el stronismo no fue un gobierno homogéneo; en cuanto a su actuación tuvo fisuras y existieron actores disidentes relevantes durante dicho período.

Han surgido trabajos académicos que reflexionan de forma crítica sobre algunos aspectos reproducidos por la historiografía sobre el stronismo en Paraguay. Uno de los aspectos puestos en cuestión tiene relación con lo que Silva (2018) plantea sobre la crítica a la retórica producida por la historiografía nacional que, según el autor, reafirma constantemente la idea de que la opinión pública fue desarticulada por el stronismo. Estas producciones, al centrarse en el stronismo, refuerzan los imaginarios de que todo un pueblo enmudeció ante el régimen autoritario, como si hubiese existido un control absoluto, una especie de omnipresencia del régimen, como si el stronismo hubiera pautado todos los aspectos de la vida social.

Ciertamente el stronismo tuvo un impacto profundo en la sociedad, sin embargo, afirmaciones de este tipo, expresadas en términos absolutos, generan una retórica que refuerza visiones que implican un prejuicio sobre el Paraguay y su sociedad, porque reproducen el mito de un país sin voz y aislado. Sobre la construcción del discurso de la dictadura, Silva (2018) nos muestra una perspectiva, estudiada a través de historiadores como Luc Capdevilla e Ignacio Telesca, que nos permite entender cómo Stroessner se colocó discursivamente como continuador de esos líderes fuertes, próceres y héroes de la nación (Silva, 2018, p.12). Este discurso generó consecuencias en la autoimagen relacionada a la paraguayidad. La sociedad paraguaya, a partir de la interiorización de dicho discurso, fue reforzando la idea de que en el país sería necesario un liderazgo autoritario.

A partir de explorar las limitaciones dadas por la reproducción de la retórica del silenciamiento, aislamiento y de la excepcionalidad sobre la historia de Paraguay, que influencia la autoimagen de su sociedad (Soler, 2010, 2014c; Silva, 2014), me propongo comenzar a desmenuzar dicha retórica desde el estudio de producción cultural de la disidencia al stronismo, partiendo desde la producción del NCP .

A estas voces académicas que se cuestionan sobre el desconocimiento y la invisibilidad de los procesos sociales, políticos y culturales del Paraguay en el contexto regional se suma el trabajo de quienes han demostrado la necesidad de estudiar con mayor profundidad los mitos y discursos construidos, cuestiones que van de la mano y son circundantes en el relato histórico (Langa, s/a; Makaran, 2016; Soler, 2010, 2014a, 2014b, 2010; Brezzo, 2010; Silva, 2014; Cáceres, 2015; Cabrera, 2017). El desafío es generar nuevas visiones sobre lo que constituye la “dictadura” como fenómeno marcante de la historia social y cultural del país y sus procesos regionales. Todo esto debe ser pensado llevando en consideración que hay un nexo entre los discursos históricos y

nacionalistas y la cuestión de la ausencia regional del estudio de los procesos de Paraguay, además de que estas cuestiones también permean la construcción cultural y social del país.

Pensar la memoria en el proceso dictatorial es una cuestión transversal en toda la disertación, de modo que pensar el desconocimiento como una cuestión de memoria social, tanto local (interna del país) como regional, es algo estructural en el trabajo. En cuanto a lo local, se torna necesario reconectar las relaciones entre las producciones del NCP y el contexto, es decir, ahondar en el vínculo de las obras con la propia materialidad de un tiempo. Lógicamente cuando pensamos en un régimen autoritario lo asociamos a la idea de represión y arbitrariedad, pero más allá del ejercicio de la violencia explícita del estado, existía un trabajo simbólico que sostenía la estructura, muchos procesos subterráneos, quizás menos visibles o menos evidentes.

Entendemos que exclusivamente desde una violencia extrema y continua, no se podría lograr el resultado sofisticado que alcanzó el régimen dentro de la sociedad y con el que permaneció casi cuarenta años en el poder, manteniendo inclusive su influencia en el periodo democrático (Soler, 2014a). Estas cuestiones, aparentemente no tan “bárbaras” co-existían con la cotidianidad y el arte consigue comunicar mucho sobre estos microprocesos sociales. Este trabajo también es sobre lo que la obra del NCP nos dice al respecto de este contexto de muchos pequeños cambios, de reestructuración de la sociedad para promover un proyecto autoritarista, oligarca y con padrones de acumulación de riquezas para una minoría privilegiada.

Algunas obras que pertenecen a la producción de artistas vinculados al NCP, son hoy bastante conocidas dentro del repertorio de la música popular en Paraguay, pero estas son pocas en relación al volumen de músicas compuestas durante el periodo de vigencia del movimiento y parecen ser hasta poco representativas del cúmulo de pensamiento que convergía en esos círculos. Cabe decir que también existe la necesidad de construir una memoria colectiva más crítica y reflexiva sobre esos procesos, ya que las contradicciones del devenir cultural se hacen evidentes con el paso del tiempo, como explicaremos en el párrafo siguiente.

Paraguay es actualmente un país con una democracia frágil, donde los actores culturales no siempre son coherentes con los valores que proclaman o proclamaron, como pasa también en otras regiones. Las instituciones culturales son débiles y las políticas de memoria, provenientes del estado, parecen ser insuficientes. Este punto, la necesidad de construir una memoria social más profunda, nos moviliza para

intentar construir alguna esperanza sobre el mañana, pensando en un futuro en el que se frenen algunos de los ciclos que impiden el real establecimiento de la democracia en Paraguay. Estos ciclos también se retroalimentan en la actualidad en los procesos regionales y mundiales marcados por el apareamiento, principalmente en la última década, de fuertes e influyentes movimientos conservadores autoritarios que vemos crecer y establecerse.

En este caso, y por todo lo mencionado, se impone una mirada interdisciplinaria en el proceso de análisis de las obras. Esto tiene que ver con la posibilidad de integrar conocimientos de varias disciplinas, haciendo uso de herramientas desarrolladas por diversas áreas de conocimiento que permitan analizar aspectos relevantes en relación al objeto de estudio; pero, además, tiene que ver con la posibilidad de pensar el propio objeto de una forma más amplia, pues entendemos acceder a aspectos de la producción musical del NCP que están estrechamente relacionados con el contexto de producción de las obras. A través del corpus seleccionado, se busca pensar la memoria de aspectos discursivos durante el stronismo. Es decir, el análisis abarca aspectos relacionados al contenido de las letras y las decisiones que tienen que ver con la estética musical y el contexto de producción.

Sobre la interdisciplinarietà Leis (Leis, 2011,p.110) plantea que existe esta tensión interna que moviliza la perspectiva interdisciplinar, existe un intuio de integrar disciplinas, pero se propone ir más allá de esa integración, dando un salto cognitivo. Desde esta perspectiva se pretende estudiar de una forma integrada los objetos sonoro, que son en nuestro caso las producciones del NCP, como objetos de memoria y objetos de estética, en donde operan movimientos dialécticos que se retroalimentan. Pretendemos llegar a ese lugar donde la estética, el discurso y la memoria se entrecruzan para profundizar en el sentido indisociablemente político y al mismo tiempo indisociablemente artístico de las músicas. Inclusive contemplando esta posibilidad de traer una mirada interdisciplinar al objeto que pretendo estudiar, reconozco las limitaciones que apunta Frigotto (2010), entre ellas la que tiene que ver con la imposibilidad de desvendar la totalidad de una problemática: por más que intentamos acercarnos de formas más profundas al fenómeno, este acercamiento siempre será parcial.

Esta investigación busca hacer una contribución desde los estudios sobre la producción musical y sus actores, al ampliar la comprensión de aspectos ligados a la historia nacional y regional, caminando dentro de la interdisciplinarietà y buscando

contribuir con la recuperación de la memoria sobre hechos y aspectos culturales que continúan influenciando valores y visiones sobre el mundo y sobre nuestras realidades.

El elemento que articula el trabajo es la búsqueda de evidencias que puedan colocar la producción del NCP como uno de los espacios en donde se refleja la relevancia de la organización de una resistencia cultural en el contexto político. Ese posicionamiento fue posible porque sus actores participaban de un campo más amplio, en donde existía un cúmulo de ideas, propuestas ideológicas y estéticas.

Los actores del movimiento fueron creando caminos musicales impregnados, no solo temática y discursivamente por elementos relacionados a esta disputa, sino también por elementos sonoros novedosos y tradicionales, amalgamados dentro de las elecciones estéticas musicales que fueron marcando el quehacer artístico del movimiento. Este aspecto también abrió camino para una renovación en la música paraguaya paulatinamente, por eso el estudio de estos vínculos puede llevarnos a comprender con mayor profundidad otros procesos, posteriores y actuales de la música en Paraguay.

Parece relevante reflexionar sobre los espacios en donde la opinión pública disidente del stronismo se manifestó, disputando imaginarios sobre lo nacional, sobre los procesos y cambios sociales, políticos y económicos; denunciando las desigualdades que se gestaban en el proceso de modernización durante el stronismo. Es un intento de rescatar procesos que mantenían el debate público, desde una representación que haga justicia al papel de disputa real y efectiva de movimientos en el ámbito cultural. Es por esto que se torna necesario encarar un análisis sobre la producción del NCP desde su papel movilizador del debate, exponiendo temas ocultados, y disputando las apropiaciones del discurso histórico, nacionalista, identitario, por parte del stronismo.

Durante el stronismo hay una pugna sobre memorias, símbolos y productos de la cultura que constituyen la "identidad nacional". El gobierno de Stroessner se sirvió de la articulación de una memoria histórica conveniente al régimen. El nacionalismo se constituyó en estrategia para colocar a disidentes como enemigos de la patria, sujetos que representan un peligro para la nación (Velazquez, 2020; Quinteros, 2021). El NCP transita entre estas tensiones ideológicas y entre cuestiones que en muchos casos tienen que ver con aspectos regionales, que envuelven el control de los

Estados Unidos sobre América Latina<sup>3</sup>. Recordemos que durante la llamada Guerra Fría, con la fuerte influencia de Estados Unidos en la región, el anticomunismo fue una carta ideológica que sirvió de base y excusa para el control el exilio y la censura de adversarios políticos (Velazquez 2020; Quinteros, 2021), esto también tuvo influencia en el ámbito cultural en Paraguay.

Buscamos repensar las representaciones discursivas aprendidas e internalizadas que muchas veces han generado una autoimagen un tanto infantilizada de la sociedad paraguaya, al reforzar diversos mitos que sostienen la idea de una sociedad pasiva, colocando como necesidad el ejercicio de un liderazgo dominante por parte de los gobernantes. Este aspecto es retratado casi como una vocación histórica, y continúa siendo explotado para ejercer formas corruptas y autoritarias de gobierno.

Ante la necesidad de producir conocimientos que puedan profundizar en el estudio crítico de los fenómenos sociales y culturales desarrollados al momento en el que transcurría el régimen de Alfredo Stroessner, pensando en un contexto más amplio de la historia política y cultural de Paraguay, el problema que planteo tiene que ver con la siguiente pregunta: ¿Cómo el NCP, desde su participación dentro de la opinión pública disidente al gobierno de Stroessner, refleja a través de su producción musical, disputas dadas entre la disidencia y el discurso oficial del stronismo? A su vez, de esta pregunta de investigación se desprende el objetivo de estudiar la producción del NCP como catalizadora de la opinión pública disidente durante el gobierno de Stroessner. Se busca evidenciar procesos artísticos que reflejan la actuación del movimiento en la manutención del debate público, circundando aspectos de la memoria social durante el régimen Stronista, para entender qué aspectos de la sociedad y cultura eran objeto de ese debate discursivo y de la disputa real de un campo mayor de actuación disidente.

Es decir, el NCP, como parte de un campo de la sociedad, tuvo la capacidad real y efectiva de pautar aspectos relevantes, de conducir procesos y de traer temáticas que ganaron fuerza socialmente. Siendo así, proponemos que la producción del movimiento refleja maneras de representar artísticamente formas de pensar el pasado y de proponer estéticas y discursos nuevos o renovados de forma entrelazada. Esta es una

---

<sup>3</sup> [...]el comunismo estuvo proscrito desde sus inicios, aunque pueden notarse dos fases en la forma externa de la represión: la primera, hasta la segunda guerra mundial, era una represión basada en el nacionalismo y en el liberalismo; la segunda, desde el final de la segunda guerra mundial hasta 1989, con base en el nacionalismo y la doctrina de la seguridad nacional, promovida desde, y apoyada por, los Estados Unidos de América. (Velazquez, 2020, p.5)

parte del conjunto de acciones que permitió el mantenimiento del debate público en presencia de un régimen que pretendía el control y la homogeneidad social.

Propongo desarrollar una investigación cualitativa, con foco en la producción del movimiento NCP. Es intuito de este trabajo analizar cómo la producción del movimiento se construye también en relación al debate que confronta al stronismo y aspectos discursivos de la historia social y cultural de Paraguay. Estudiar la producción del NCP como catalizadora de la opinión pública disidente durante el gobierno de Stroessner, buscando evidenciar procesos artísticos que reflejan la actuación relevante del movimiento en las disputas discursivas frente al stronismo.

En cuanto a la metodología, pretendo abordar la producción del Nuevo Cancionero en relación con ese confronto discursivo estableciendo vínculos entre las decisiones temáticas y estéticas adoptadas por los compositores del nuevo cancionero y las disputas discursivas. Un aspecto central del trabajo es la propuesta del análisis textual, basado en algunos ejes temáticos dentro de la producción del nuevo cancionero, para ello fueron delimitados dos aspectos para esta investigación: 1. La disputa sobre el imaginario histórico y la idea de identidad nacional en relación con el discurso oficial del stronismo, y 2. Intervenciones del Movimiento Nuevo Cancionero como articulador de las voces populares y críticas al proceso de modernización llevado a cabo en el stronismo.

Se propone también delimitar un corpus de obras con la finalidad de realizar un análisis de los elementos sonoros presentes y relevantes para la construcción de las estéticas musicales adoptadas en la composición de canciones y piezas, elementos que tienen que ver también con la generación de un imaginario sonoro en torno a las disputas discursivas citadas anteriormente. El análisis musical de las estructuras formales de las canciones puede auxiliar este proceso al “hacer hablar” a los sonidos, dar una explicación de modo a crear puntos de conexión entre las estructuras sonoras y discursivas.

Otros aspectos como la instrumentación utilizada, los géneros musicales explorados y el nivel de influencia de aspectos tecnológicos de la época, en las composiciones en distintos momentos del movimiento, también deberán ser tenidos en cuenta para comprender mejor cómo el discurso sonoro se relaciona con el discurso textual de las obras. Para esta parte del trabajo seleccionamos obras que fueron grabadas entre 1976 y 1986, compuestas en algunos casos en años anteriores, esto teniendo en cuenta que 1987 fue el año en el que el último Festival Mandú'ará es realizado. Este festival fue un importante espacio cultural que era articulado por un núcleo

de integrantes del NCP con otros actores sociales y culturales, como lo menciona Bogado (2018, p.77-78).

De forma posterior, aunque el NCP no desaparece y se mantiene vigente algunos años más con actuaciones importantes en el periodo de transición democrática, lo hace de forma cada vez más esporádicamente con el paso de los años. Consideramos entonces que más o menos a partir del año siguiente, 1988, una nueva generación comienza a aparecer en la escena de la canción social, se da un nuevo movimiento de renovación estética influido por el NCP y en contacto con este. Esta camada de artistas que trabaja posteriormente con la búsqueda de sonoridades diferentes, fruto de los cambios sociales, culturales y tecnológicos, conformando lo que fue llamado posteriormente como Canción Social Urbana.

Otro criterio de elección tiene que ver con la relación temática y contextual de las obras con las cuestiones a ser estudiadas: procesos de modernización y aspectos de la constitución del discurso histórico nacional. Dentro de esta etapa es posible pensar en aspectos como los vínculos de producción del NCP tanto con la música tradicional como también con la exploración de elementos que tienen más que ver con la renovación musical.

Tematizar estos elementos me parece relevante, pues, por un lado, la disputa sobre aspectos discursivos de la memoria nacional caracteriza una búsqueda por el pasado en los géneros musicales utilizados y en la búsqueda de la coligación con la música popular nacional. Sin embargo, y por otro lado, la idea de traer a la escena a los nuevos creadores, de incluir diversas voces, la necesidad de expresión social, de tematizar las vivencias del presente y de proponer un porvenir diferente, junto con la influencia de los movimientos de la Nueva Canción en América Latina, afirman la idea de un NCP, y allí restará ver, a través de este recorrido, qué es lo que actores del movimiento rescatan como nuevo y qué efectivamente caracteriza esa novedad en la producción.

Para la comprensión de la circulación de las canciones y obras, y la inserción social y política del NCP propongo consultar a las fuentes primarias y secundarias disponibles, sean periódicos, entrevistas, libros, audiovisuales, etc. de modo a comprender mejor cómo festivales y actos del movimiento se conforman como espacios de articulación de la opinión disidente y de la expresión popular en general, durante el stronismo, un régimen marcadamente autoritario.

Otro lugar interesante para pensar estos procesos sería comprender mejor el contexto de reinterpretación de músicas antiguas del repertorio popular de la

música paraguaya por parte del NCP y los sentidos de estas reapropiaciones. Algunos autores se posicionaron como continuadores del legado de José Asunción Flores, importante músico paraguayo, creador de la guarania.

El movimiento también hizo recitales reinterpretando canciones de Emiliano-ré, un reconocido cantautor de la música tradicional paraguaya, que habiendo estado en la Guerra del Chaco<sup>4</sup> compuso una inmensa cantidad de canciones populares épicas y de amor que hoy son reverenciadas.

De estas reinterpretaciones de canciones antiguas se pueden extraer relaciones entre la trayectoria del NCP y la (re)producción de sentidos sobre la identidad nacional y memoria histórica, siendo a la vez este, uno de los aspectos discursivos a ser analizado en las canciones originales de los compositores del movimiento. El pasado era un lugar en disputa, el NCP trabajó la memoria por medio de la recuperación de canciones y también a través de la creación de nuevas músicas que se enmarcaron en esa idea de “tradición nacional”.

Para Silva (2014a) la apropiación de la historia nacional por parte del stronismo no debe ser entendida como mera propaganda del gobierno. Estos discursos representan muchas veces una tensión en torno a cuestiones que fueron puestas primariamente en el debate público, siendo que a veces es el stronismo quien se ve forzado a contestar críticas que acaban ganando fuerza y que no le son convenientes dentro de su pretensión de homogeneizar a la sociedad.

Llevando en consideración este aspecto, para complementar la metodología, pienso que es posible traer un viés interesante explorado por Silva (2014), en el estudio de cómo la literatura Stronista intenta responder a cuestiones planteadas por la opinión pública disidente, apropiándose en algunos casos de términos, que provienen discursivamente de la oposición al gobierno. Ciertamente, a pesar de que el foco de este trabajo no está en estudiar la producción de los músicos ligados al régimen de Stroessner (algo que resulta interesante para un proyecto futuro), al estudiar la producción del NCP

---

<sup>4</sup> La Guerra del Chaco (1932 -1935), sucedida entre Paraguay y Bolivia, fue fruto de una disputa sobre el territorio de una región árida y muy poco llamada Chaco Boreal. Como excusa de la disputa se encuentra la imprecisión en la delimitación de los límites fronterizos entre ambos países que tenía sus antecedentes en la colonización española y que tratados posteriores no subsanaron según lo relata Rodríguez Alcalá (2011): “El tratado de la Triple Alianza (firmado el 1 de mayo de 1865) concedió a la Argentina el Chaco hasta Bahía Negra. Pero en 1876, con el tratado Machaín-Irigoyen, la Argentina reconoció como paraguayo el territorio situado al norte del Pilcomayo, exceptuando la zona de Villa Hayes. El arbitraje del presidente norteamericano Rutheford Hayes adjudicó al Paraguay la zona de Villa Hayes. A partir de entonces, la discusión sería entre el Paraguay y Bolivia, que no pudieron ponerse de acuerdo sobre los límites durante el siglo XIX, a pesar de que firmaron tres tratados, al final rechazados”. Disponible en: <https://cultura.gov.py/2011/05/la-guerra-del-chaco-1932-1935/> acceso en 12/11/2025.

es posible también intentar comprender qué parte de lo que era producido y canalizado por el movimiento era disputado por el stronismo desde los diarios y medios de comunicación ligados al oficialismo. Así como también desde la producción cultural de artistas que eran afines al régimen, lo que formaría parte del cuerpo de este trabajo, al contraponer el discurso oficial con el de los actores pertenecientes al NCP.

# 1 LA ISLA Y EL ETERNO RETORNO: CUESTIONES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE EL DESCONOCIMIENTO DEL NUEVO CANCIONERO PARAGUAYO

## 1.1 EL DESARROLLO DEL NCP Y SU DESCONOCIMIENTO REGIONAL

Estos apuntes breves sobre el proceso de conformación del NCP Paraguayo (llamado también por la abreviatura NCP en adelante) nos sirven para comprender los trazos particulares del movimiento que surge en Paraguay y que posteriormente, por una relación ideológica y estética, es vinculado a una red más extensa constituida por la llamada canción de protesta o Nueva Canción en América Latina. La relación de proximidad entre ambos fenómenos, sugerida por el nombre del movimiento o su trayectoria, no es tan evidente como podría parecer, por lo menos no lo es a nivel regional.

Los procesos de los movimientos denominados Canción social, Nueva canción o Canción de protesta, tienen diferentes matices según el origen y trayectoria de sus artistas. Los artistas de la Nueva Canción cargan con características propias del contexto regional al que pertenecen, han sido más o menos investigados de acuerdo a la visibilidad que ganan y es importante adelantar que este texto no busca cuestionar la relevancia que tengan o no los movimientos en cada región o país, sino centrarse en el proceso del NCP y su desconocimiento. Paraguay puede no ser el único caso de desconocimiento, pero en este texto pretendo articular algunas cuestiones sobre este proceso en particular.

Sobre el proceso del NCP, que en Paraguay es en cierta medida reconocido y mencionado, lo que resalta es la ausencia casi total de informaciones sobre el movimiento cuando se trata de la bibliografía en relación a la Nueva Canción en América Latina. De este desconocimiento regional no me había percatado hasta comenzar a investigar sobre el NCP. En diálogo con mis orientadoras, hablando sobre mis motivaciones de hacer el trabajo, sobre las lecturas que había hecho sobre el Paraguay y la dictadura, de repente cayó la ficha, de que así como el stronismo y tantos temas sobre Paraguay que no han despertado el interés de ser investigados a nivel regional, el NCP tampoco aparece en los textos referenciales, ni siquiera es citado. En un apartado llamado *Entre la indiferencia y el olvido* del libro *Nuevo Cancionero Paraguayo: Su historia, protagonistas y su legado*, de Oscar Bogado Rolón, el autor aborda esta cuestión del desconocimiento y expresa:

La historiografía, los ensayos o artículos sobre música o literatura a nivel hispanoamericano poco han dicho sobre el proceso llamado Nuevo Cancionero Paraguayo, que recibió influencia de sus pares pero no tuvo la trascendencia y preponderancia que merece. Pareciera que el secular aislamiento de nuestro país, afectó también la proyección internacional del movimiento que, en mayor medida y salvo contadas experiencias, quedó atrapado dentro de nuestras fronteras. (Bogado, 2018, p. 97)

Llama mi atención la expresión que usa el autor al decir “quedó atrapado dentro de nuestras fronteras”, una metáfora que es un tanto reveladora sobre una idea que en Paraguay circula, dentro y fuera de la academia, acerca de ese aislamiento como algo que nos captura, es decir, nos incomunica e inmoviliza. Esta que parece ser apenas una frase de remate tiene matices que parecen ser profundos y nos ocupan a lo largo del texto. El “aislamiento” que menciona Bogado, ha sido una cuestión debatida por una serie de autores y autoras en textos antiguos y contemporáneos, en apuntes de extranjeros y voces de personalidades nacionales. Sobre esto reflexionaremos más adelante, por ser una cuestión que es atribuida como causa del desconocimiento del NCP por Bogado (2018), pero el aislamiento no se circunscribe a esta temática. Esta cuestión puede llevarnos a conectar nuestras reflexiones sobre el NCP con otros procesos de Paraguay a nivel regional.

Podemos decir que el desconocimiento del NCP a nivel regional posee por lo menos dos aspectos a ser considerados. Por un lado un carácter académico, que se evidencia aún más en la actualidad, un momento histórico de aparente acceso facilitado a la información y de hiperconexión, donde continuamos experimentando la dificultad de encontrar trabajos que integren al movimiento de Paraguay en sus investigaciones. El otro aspecto tiene relación con la dificultad para la circulación y difusión de las músicas y producciones del movimiento, a nivel regional.

Esto es algo que aparentemente se da desde el comienzo del NCP y persiste en la actualidad, según lo sostiene Bogado (2018, p. 96), para quien es llamativo el hecho de que el movimiento de Paraguay haya sido ignorado por sus pares de otras regiones. El autor, posteriormente, menciona algunas excepciones como lo sería la grabación en 1975 de la canción *Despertar* de Maneco Galeano, que después sería incluida en el álbum grabado en vivo, denominado *De mi* (1991). Mercedes Sosa también grabó *Víctor Libre* (2005), canción de Maneco Galeano y Carlos Noguera. Dentro de las excepciones citadas también se encuentran las grabaciones de *Despertar* y *Soy de la Chacarita* por Quinteto Tiempo y Opus Cuatro.

### 1.1.1 Surgimiento del NCP en Paraguay, conexiones regionales y sus relaciones con los artistas en el exilio.

Para entender un poco sobre el inicio del NCP, sobre cómo fue tomando un carácter político durante su trayectoria, recurriremos al relato de José Antonio Galeano, integrante del movimiento. Galeano sitúa algunos rasgos que definen el comienzo y el desarrollo de este movimiento generacional, como lo llama el propio autor, caracterizándolos de la siguiente forma:

[...] sus creadores e intérpretes comenzaron a ocupar espacios políticos de crítica y denuncia que eran negados a los propios actores políticos. Ello fue así porque esos espacios fueron permitidos a un grupo de músicos que empezó como una curiosidad, casi como esnobismo, y se convirtió, andando el tiempo, en un fenómeno a partir de cuya popularidad era políticamente incorrecta una persecución frontal y despiadada. (Galeano, 2019, p.162)

El movimiento se inicia en el ámbito universitario urbano. Sus integrantes con alguna formación o experiencia musical, comienzan a expresar inquietudes y anhelos por vías de la música popular. El grupo de artistas toma como referencia a los compositores nacionales de la llamada Generación de Oro, que tiene como su referente más representativo dentro de la música a José Asunción Flores. Entre los aspectos más representativos de la Generación de Oro se sitúa la creación de la guarania por J. A. Flores, el surgimiento y la evolución de la misma como género representativo nacional.

Siguiendo el relato de Galeano (2019), el movimiento en Paraguay surge a finales de la década del 60 pero el nombre de NCP es atribuido al grupo recién en la década de los 80 por el periodista Andrés Colmán. Esta atribución se da en medio de una ya consolidada onda de festivales entre ellos el festival Mandu'arã en los años 1984, 1985 y 1986, coincidiendo con un debilitamiento del stronismo y un acercamiento musical más visible de este grupo de artistas a los referentes de la Nueva Canción Latinoamericana y la Trova Cubana.

Según Bogado (2018) ante una crítica hecha en el Diario *ABC color* sobre el nombre atribuido de NCP y el proceso de renovación de la música paraguaya que era relacionado con sus integrantes, algunos artistas dirigen una carta al director del diario declarando lo siguiente:

La denominación Nueva Canción Paraguaya que damos a nuestras composiciones (a aquellas que no son de "proyección folclórica") deben entenderse en el estricto sentido de que constituimos un grupo que generacionalmente quiere dar testimonio de los valores de hoy y de los valores universales y anteriores - el amor, por ejemplo- con un lenguaje actual. Por eso

hablamos de Canción Nueva y con este calificativo no pretendemos erigirnos en otra cosa distinta a ser artistas de nuestro tiempo (apud Bogado, 2018, p. 70)

El nombre tiene que ver con la búsqueda de generar otros espacios para quienes eran jóvenes compositores, de alguna manera existía la inquietud de pensar las cuestiones que eran contemporáneas en ese momento. De ahí que en ese proceso se haya buscado ampliar las referencias. Siendo así, el NCP fue forjado desde el territorio paraguayo pero en diálogo con algunos escritores y músicos del exilio, y tuvo como mérito aproximar a las personas a algunas de las voces más representativas de la literatura paraguaya, tanto de escritores locales como también de autores en el exilio como Augusto Roa Bastos, Carmen Soler o Elvio Romero, entre otros; dando lugar a temáticas y autores censurados por la dictadura.

Con las colectividades de migrantes y exiliados acontece lo que Silva (2014) llama redireccionamiento del disenso en la sociedad paraguaya. Los autores que habitaban otros territorios en muchos casos podían expresar sus inquietudes de una forma más directa y generar una crítica. En el contacto del NCP con ese Paraguay de los exiliados y emigrantes, se toman referencias distintas a las oficiales provenientes del stronismo. Al tomar contacto con esas opiniones disidentes, de dentro y fuera del país, el movimiento canaliza las expresiones que fueron censuradas o excluidas por los medios oficiales.

Veremos que además de recurrir a referencias nacionales, el movimiento adquiere pautas latinoamericanistas, es concordante con aspectos ideológicos de los artistas que representan a la corriente de la Nueva Canción en América Latina. Esta doble influencia es evidenciada en los géneros musicales cultivados por el movimiento en Paraguay, según Galeano (2019) distingue:

En relación con los ritmos utilizados, si bien todos pueden ser claramente inscriptos en lo que se denomina la Nueva Canción Latinoamericana, todos los músicos recalcaron en algún momento de su creación en los más tradicionales de la música paraguaya folklórica o de proyección folklórica: la polca y sus derivados –galopa, kyrey, polca canción-, la guarania y el rasquido doble. La utilización de la balada como continente rítmico de poemas, letras y textos, es también fácilmente observable. (Galeano, 2019, p. 166)

Es importante recordar una vez más que no hablamos aquí sobre la falta de información sobre el NCP, cosa que quien busca puede encontrar en Paraguay, sino sobre el desconocimiento de su existencia a nivel regional. Como fue mencionado, los vínculos regionales se evidencian en la trayectoria del NCP. Por eso pensar en aspectos que recuperen esa memoria tal vez sea importante para desarticular algunos discursos y visiones sobre Paraguay, tanto interna como regionalmente.

## 1.2 LA CUESTIÓN DEL DESCONOCIMIENTO Y EL AISLAMIENTO EN LA LITERATURA SOBRE PARAGUAY.

Como hemos dicho, Bogado hace mención al “aislamiento” como una de las posibles causas del desconocimiento del NCP en relación con el movimiento de la Nueva Canción, tanto a nivel de circulación de su música como en el ámbito historiográfico y académico. Una de las hipótesis que más llamó mi atención para pensar en este aislamiento, colocando esta cuestión en una perspectiva mucho más amplia, pensando en Paraguay y su historia, fue la desarrollada por Lorena Soler, socióloga argentina que tematiza sus trabajos sobre Paraguay. Soler estudia procesos históricos de Paraguay y la relación de las cuestiones históricas con aspectos políticos y sociales contemporáneos. La autora se deja interpelar sobre por qué el país es tan poco conocido y estudiado regionalmente.

Este desconocimiento sobre Paraguay, podría sostenerse en un círculo vicioso. Soler tiene como hipótesis que “la premisa del desconocimiento alimenta la premisa de la excepcionalidad inédita –lo que ocurrió en Paraguay no ocurrió en ningún otro lugar del mundo–” y que esto “inevitablemente conduce al aislamiento político y cultural de un país”. Soler también manifiesta que de estas reproducciones deviene la idea de que “Paraguay siempre estuvo gobernado por presidentes déspotas, fuertes y autoritarios ante una sociedad adormecida, pasiva, disciplinada”. Una idea pasiva que genera inmovilidad, como profundizaremos más adelante (Soler apud Silva, 2014b, s/p).

Lo citado en el párrafo anterior es una cadena de ideas mucho mejor sustentadas y desarrolladas por la autora. Así como el stronismo fue poco estudiado, mi línea de razonamiento sugiere que el desconocimiento del NCP también podría estar relacionado con estos aspectos que circundan al Paraguay, sus mitos sobre el aislamiento, el desconocimiento, la excepcionalidad inédita y los discursos y prácticas que han interdicto caminos posibles para pensarse regionalmente en movimientos contrahegemónicos.

Por eso traer lo obvio, reforzar los puntos de encuentro del NCP con los escritores en el exilio y con los movimientos de la Nueva Canción de Latinoamérica, dar visibilidad a estos aspectos se vuelve necesario en este proceso de pensar al movimiento como parte de ese contexto. Contexto este que nos remite a ese país que todavía, a veces, es visto por propios y extraños como una isla, con elementos geográficos y culturales que refuerzan esa experiencia y esa visión, pero que no deben bloquear las

posibilidades de construir, es lo que hace algunas décadas viene siendo pensado. El camino inverso, se viene realizando principalmente en la última década, para pensar otras alternativas como lo menciona Soler (2021):

Se ha dicho muchas veces que Paraguay es uno de los países menos estudiados. Sin embargo, este libro, como otros tantos indicios de las últimas décadas, nos obligan a preguntarnos si esa afirmación es capaz de seguir describiendo una realidad que, por lo menos en términos de producción intelectual, ha comenzado a modificarse. (Soler, 2021, p. 7)

El stronismo, basado en el revisionismo histórico de la primera mitad del siglo XX, posterior a las sucesivas guerras, la Guerra de la Triple Alianza o Guerra Guazú<sup>5</sup> y la Guerra del Chaco contra Bolivia, reivindica la idea de que el extranjero es el enemigo y consigue coligar, bajo esa fundamentación de raíz histórica, a sus adversarios y a las disidencias como grupos o personas con intereses externos a la patria.

La figura del “legionario”<sup>6</sup>, antipatriota o enemigo de la patria, aparece en este proceso. Durante la Guerra Guazú, los legionarios fueron aquellas personas paraguayas, que combatieron en la guerra pero del lado contrario, es decir contra el Paraguay. Es interesante acompañar como los sentidos de este adjetivo se dislocan a lo largo del tiempo, según el uso discursivo que va tomando. En el contexto de la guerra fría y de la influencia estadounidense en América Latina, este peligro foráneo fue directamente asociado al comunismo y los “subversivos”, personas con ideas afines al socialismo o al comunismo, o catalogadas como tales serían los nuevos legionarios.

Resulta interesante reflexionar sobre cómo esa forma de pensar, basada en aspectos discursivos que se formularon a lo largo de la historia, sustenta un tipo de premisa dicotómica que es la idea de “nosotros contra ellos”, en favor de un estado con una forma de ejercicio de poder autoritaria. Como expresa Lorena Soler (2014), la idea de desconocimiento, excepcionalidad, la metáfora de la isla son pensamientos que pueden favorecer a gobiernos con simpatía hacia el autoritarismo en Paraguay. De hecho el

---

<sup>5</sup>En Brasil esta guerra es conocida como Guerra do Paraguai. Según Guido Rodríguez Alcalá (2011) “La Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) fue la contienda más sangrienta de América del Sur. Comenzó en diciembre de 1864, como una lucha armada entre el Paraguay y el Brasil. Pero en mayo de 1865, se aliaron al Brasil el Uruguay y la Argentina, y así quedó formada la Triple Alianza.”  
Disponível em: <https://cultura.gov.py/2011/05/la-guerra-de-la-triple-alianza-1864-70/cultura.gov.py> Acceso em: 12 nov. 2025

<sup>6</sup> Los nacionalistas colorados readaptan lo que en principio es una condenación a “enemigos externos”, equiparándola con un cierto tipo de “enemigos internos”, que serían los “legionarios”, aquellos considerados traidores, “anti-paraguayos”. Este término permitió generar la distinción de una oposición que sería “tolerable”, adversarios políticos que podían coexistir en el espacio público con el régimen (Quintero, 2021, p 177-178). Podemos pensar entonces que con quien era clasificado como legionario, se justificaba una represión y persecución mucho más incisiva y represiva desde ese lugar nacionalista, bajo la amenaza que representaría peligro de las ideas forráneas y de la influencia extranjera.

stronismo reprodujo estas ideas y se valió de ellas para justificar mecanismos de censura, de persecución y de control. Es posible pensar en esta asociación en parte porque ese tipo de ideas y metáforas fácilmente se desdoblaron en la creencia de que la sobrevivencia del país depende de una fórmula propuesta en términos dicotómicos.

En los siguientes apartados hay un intento de aportar a esos procesos, entendiendo cómo se han conformado los discursos sobre Paraguay, de modo a profundizar en aspectos sobre la memoria regional del NCP. Se busca entender algunas razones de su desconocimiento en América Latina y los intentos de articulación de artistas en el periodo de la dictadura para pensar en una clave contrahegemónica y desmitificar discursos que han reforzado visiones y prácticas autoritarias, o que han contribuido a mantener una desigualdad en la sociedad.

Desde reflexiones sobre los procesos histórico-discursivos en Paraguay, a continuación pretendo abordar la relación del desconocimiento del NCP, desarrollada en este apartado por medio de dos aspectos 1. El pensamiento sobre el aislamiento, la idea del Paraguay como un país desconectado y desconocido en América Latina; 2. Reflexiones exploratorias sobre una posible percepción de asincronía histórica relacionada con ese aislacionismo.

### 1.2.1 Rastreado de ideas: La isla y el eterno retorno.

En una de las películas más representativas del cine de Paraguay, llamada *Hamaca Paraguaya*, se presenta a una pareja de adultos mayores en una región rural. Candida y Ramón son los personajes que esperan las noticias sobre un hijo, la lluvia y aguardan a que la perra deje de ladrar. En la película de Paz Encina, las escenas de la vida cotidiana se repiten, mientras la tensión de la espera se hace más evidente. La vida de los personajes transcurre en un lugar aislado, con un tiempo lento, más que lento es un ciclo de espera casi interminable. La hamaca, elemento que da nombre a la película y está presente, es un objeto caracterizado por un vaivén estático, ella se mece pero continúa en el mismo lugar, dando soporte a esa espera.

En una película absoluta y propositalmente monótona, Encina nos cuenta su visión y sentir sobre un país<sup>7</sup>. Es por eso que cuando la monotonía de *Hamaca*

---

<sup>7</sup> En algunas entrevistas, charlas y conferencias Paz Encina habla sobre su trayectoria y menciona aspectos de su vida que inciden en su decisión de hacer cine con un lenguaje propio. Dentro de la búsqueda de ese lenguaje algunos aspectos que incidieron son: sus vivencias de infancia y su crecimiento en la dictadura, su experiencia como estudiante migrante en Argentina y su mirada sobre Paraguay. Para la entrevista de

*Paraguaya* traspasa la pantalla, permite al espectador sumergirse en esa experiencia angustiante. De lentitud, aislamiento y espera, de eso se desborda la película, la trama se transforma en emoción al terminar el film.

La representación que hace la directora, a partir de una historia ficcional, en realidad nos habla sobre una sociedad, esta de la que se ha dicho que es una isla en muchas ocasiones. Por eso comienzo este apartado pensando, a partir de una película de Paraguay, cuestiones que tienen que ver con la percepción sobre el tiempo y el territorio, el aislamiento, la espera incesante, aspectos que son relevantes cuando buscamos profundizar en las características de este país que muchas veces ha sido invisible en la región, siendo sentido y retratado por diversas personas de esa forma.

La metáfora sobre Paraguay como una “isla rodeada de tierra” fue muy difundida después de ser acuñada por Augusto Roa Bastos, quizás el más reconocido escritor paraguayo en el mundo. Esta idea de isla, entró tan decididamente en las representaciones sobre el Paraguay porque ella sintetiza una especie de sentir sobre el país y una manera de sentirse en el mundo, una forma de percibir ese territorio. Roa pasó por un doble exilio: en 1947 salió de Paraguay con rumbo a Buenos Aires y posteriormente en 1967, tras el golpe cívico militar, fue exiliado de la Argentina y partió a Francia.

Sobre la isla rodeada de tierra: ¿Cuánto hay de discurso y cuánto de realidad? Esta afirmación sobre el Paraguay es profunda, se refiere a la sensación de aislamiento percibida e históricamente pautada. Esta cuestión también es colocada por extranjeros que se interpelan acerca del desconocimiento sobre Paraguay en la región. Por lo menos en la literatura, las ciencias sociales y la música, fui encontrando una constatación a través de esta tarea de búsqueda. En las áreas citadas - y no dudo en otras áreas- se repite esa aparente percepción de vacío en la producción, caracterizado por cierta discontinuidad, y escasez por períodos, lo que generalmente se intenta explicar de una manera simplificada que apunta a la historia.

Las metáforas que hacen referencia al aislamiento vienen de varios lugares, desde la literatura al cine, pasando por distintas disciplinas académicas, tienen un devenir asentado en hechos históricos y las formas de narrar estos hechos, aparecen para hablar desde una percepción y visión auto-atribuidas, asumidas por propios y ajenos.

Liliana Brezzo, comienza un texto denominado: “*Reparar la nación*” *discursos históricos y responsabilidades nacionalistas en Paraguay*, con las siguientes preguntas:

¿Qué había sido, qué era y qué debía ser el Paraguay? ¿Cómo y cuándo se construyó? ¿Fue el aislamiento, entendido en sus diversos sentidos geográfico, homogeneidad étnica, unidad lingüística, precariedad de las relaciones con la capital virreinal— suficiente para explicar el proceso de la independencia y la emergencia nacional? (Brezzo, 2010, p. 197)

Estas preguntas abren cuestionamientos que remiten al pensamiento de un proceso histórico, a la formación de la nación independiente. En el artículo citado, Brezzo comienza intentando arrojar luz sobre ese proceso histórico marcado por intervenciones de aislamiento del espacio y de las relaciones de Paraguay, sobre el grado de determinación constitutiva que estas experiencias tienen en la formación de la “nación”. La historiadora enumera elementos que habrían sido generadores de este aislamiento: “A la geografía y al núcleo étnico homogéneo se añadió un tercer elemento que refuerza la realidad aislacionista: la fulminante y persistente victoria del guaraní.” (Brezzo, 20120, p 200-201). En este sentido, las cuestiones relacionadas a las lenguas tienen una relevancia singular al pensar en la dificultad de integración regional:

Desde mediados del siglo xvi no fue el castellano sino la lengua aborígen la que se hablaba en la intimidad del hogar y en todas las contingencias de la vida de relación, relegando el idioma europeo a la esfera oficial, como medio de contacto con autoridades y forasteros y de comunicación con la metrópoli; por lo tanto, el bilingüismo no sería patrimonio del pueblo entero sino de las clases superiores. Para todos los casos, el guaraní era el idioma en el que los paraguayos expresaban más auténticamente sus sentimientos, ideas, dolores y alegrías, esperanzas aunque algunos gobernadores pretendieron proscribir su uso. (Brezzo, 2010, p. 201)

A pesar de los intentos de proscribir el uso del Guaraní en algunos periodos, su uso resistió a lo largo del tiempo. El bilingüismo, como expresa Brezzo (2010), por siglos fue un patrimonio de las clases dominantes, lo que condujo a la subalternización, discriminación y exclusión de determinados espacios de oficialidad a quienes eran estrictamente guarani-hablantes. *Diglossia*, es el término que utiliza Meliá (1988) para referirse a un conjunto de aspectos que tienen que ver con la desigualdad histórica en el uso de las lenguas español y guaraní en Paraguay. Brezzo además coloca la dificultad con la que se daban en el comienzo del siglo XIX las relaciones de intercambio con los países vecinos:

[...] el aislamiento paraguayo era una realidad que se veía acentuada, a su vez, por la falta de relaciones con el resto del espacio que comprendía el virreinato del Río de la Plata y que se expresaba en varios sentidos: en la debilidad de la relación con la capital virreinal, Buenos Aires, en las dificultades por hacer del

sistema de los ríos Paraná-Paraguay una vía de comunicaciones fecundas y en la desarticulación de su propio espacio interior, materializada en tres frentes diferentes que eran la frontera indígena del Chaco, la frontera político social con Brasil y el resultado histórico de la región de Misiones como frontera social y económica. (Brezzo, 2010, p. 201-202)

Esta circunstancia del aislamiento relacional, fruto de la superposición de lo histórico, geográfico y lingüístico, es a lo que se refiere Augusto Roa Bastos, expresándose ya en la segunda mitad del siglo veinte, cuando acuña la frase célebre citada: "Paraguay, una isla rodeada de tierra"; y la utiliza como título de un texto corto para la UNESCO, en el que expresa también el alcance del desequilibrio lingüístico y lo determinante en la constitución de la identidad nacional:

Es aquí, en el plano de su expresión, donde aparecen primeramente las dificultades más agudas para la comprensión de la "incógnita paraguaya". Al aislamiento geográfico se superpone el aislamiento idiomático; al cerco de su mediterraneidad, el doble cerco bilingüe: la coexistencia, desde hace cuatro siglos, de dos idiomas, el castellano y el guaraní la lengua del conquistador y la lengua del conquistado que sirven paralelamente, aunque no complementariamente, como instrumentos de comunicación a toda una colectividad (Roa Bastos, 1987, s/p.)

Después de la independencia, en 1811, el doctor José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840) quien, según Brezzo (2010), colocó un "cordón político" en torno al país para protegerlo del "caos del sur" y contribuir aún más a la separación del Paraguay del resto de la región rioplatense. Posteriormente el gobierno de Carlos Antonio López (1841-1862), demandó una búsqueda de apertura, sobre todo por la necesidad de técnicos para trabajar en la construcción y el avance en obras que eran parte de una política de crecimiento en infraestructura y tecnología. En dicho periodo tanto extranjeros emigran al Paraguay, para labores técnicas y educativas, como también se establece el envío de jóvenes becados para estudiar en Europa.

Con la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), estos procesos pierden su continuidad. Los años de la posguerra son caracterizados por un lado por la necesidad de reconstrucción, y posteriormente entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX el factor marcante es la inestabilidad política y las constantes revoluciones civiles. De hecho Soler (2010) reflexiona sobre cómo los hechos influyeron en los relatos históricos, reforzando la percepción del Paraguay como "objeto de deseo económico, político, natural y cultural, pero también la imaginación y la fantasía, al presentarlo como objeto prohibido y deseado". Así, la autora plantea que "lo exótico, lo alejado y lo encerrado generó ilusiones míticas, caracterizando al Paraguay como un locus excepcional", esos sentidos cobraron relevancia y según la autora, "estas primeras imágenes son las que se

proyectan al mundo y las que alimentan a la filosofía, pero también al prólogo de visiones extendidas y duraderas”(Soler, 2010, p. 7), que en algún momento se constituyen en visiones asociadas a algo negativo:

El aislamiento de Francia y el abortado impulso modernizador de Carlos López (sumado a la Guerra de la Triple Alianza) produjeron que los relatos sobre el Paraguay respondieran casi exclusivamente a los (sic.) impresiones de los viajeros. En efecto, en el siglo de las luces, el aislamiento se asimiló a retraso y en consecuencia a barbarie. La bibliografía y la prensa de la segunda mitad del siglo XIX lanzaban frondosos argumentos sobre dichas características bárbaras. (Soler, 2010, p. 8)

Esa relación del aislamiento como algo asociado a una imagen social de “atraso” del país es relevante, porque la imagen de los diarios de los viajeros también aporta sentidos sobre los acontecimientos. Continuando, el texto Soler (2010) trae como ejemplo de estos relatos un fragmento del texto del Nacional de la Semana:

El pueblo Paraguayo es un pueblo indolente, un pueblo sin aspiraciones, que olvida el pasado, desprecia el presente y no aspira al porvenir. Bailar, cantar, tenderse en su hamaca, comer mandioca y correr tras las mujeres, he aquí las aspiraciones de ese pueblo; para moverlo es preciso el férreo brazo del tirano. (Brezzo apud Soler, 2010, p.192)

Esta caracterización que retrata como “barbarie” aspectos de la vida cotidiana, la asociación con una forma de vida menos civilizada, es una narrativa que parece responder a un marco mayor, que como apunta Soler, puede tener relación con el “siglo de las luces”. Dentro del pensamiento occidental, con una narrativa pautada por diarios de viajeros, los discursos fueron incorporando sentidos de *civilización/barbarie*. En este caso, muchos de estos elementos continúan siendo parte del imaginario sobre la nación, inclusive algunos de ellos son retomados en el texto. Lo significativo es que las metáforas se re-imaginan y las lecturas posibles se actualizan, sin dejar de orbitar entre sus significados construidos históricamente.

Es en el periodo del centenario de la nación paraguaya, en donde comienzan a surgir nuevamente pensadores de Paraguay que van a preocuparse de dar un sentido discursivo a los hechos históricos, y se ocupan de realizar un relato nacional. Brezzo (2010) se detiene a hacer un análisis interesante sobre algunos discursos y mitos que se formulan sobre la historia en ese momento, a comienzos del siglo XX. La autora analiza esta cuestión principalmente a través de los escritos contenidos en el *Álbum Gráfico*<sup>8</sup> en donde algunos autores paraguayos retoman el trabajo de generar una

---

<sup>8</sup> Es un material organizado por Arsenio López Decoud, publicado en 1912 con motivo de la conmemoración del Centenario Nacional (1811-1911). Contiene más de quinientas páginas en donde se reúnen imágenes y

biografía nacional. Estos autores idealizan el pasado anterior a la guerra de la Triple Alianza, poniendo sus expectativas sobre el futuro dentro de una perspectiva de retornar al pasado:

La guerra, en cuanto causa de destrucción de ese ideal comunitario y fraternal realizado en su plenitud es un núcleo importante y persistente en el discurso histórico de este autor —y de los otros autores del Álbum gráfico— quien no hablará ya de alcanzar, conseguir o imponer objetivos para la sociedad de su época, sino de recuperar algo que en el pasado ya se tuvo, una situación ideal —independencia, unidad, autonomía— que un día fue suya y otros le arrebataron ilegítimamente. Por ello, de este mito de la edad de oro devendrá el llamado mito del eterno retorno, que tanta acogida tendrá, en los años siguientes al Centenario, a partir de los escritos de Manuel Domínguez y que concentrará un discurso histórico basado en el regreso a una época de oro, pletórica de abundancia y de plenitud. (Brezzo, 2010, p. 229-230)

Esta idea de pasado como un lugar a ser recuperado se vuelve en parte constitutiva de las búsquedas identitarias en Paraguay, que sería entonces el país que por el infortunio de la guerra perdió ese “ideal comunitario” y cuya única forma de volver a ese ideal sería repetirse en ese imaginario, una y otra vez, repetir en el presente las fórmulas del pasado, aunque este pasado no sea más que una ficcionalización en muchos casos. Es esto lo que nos lleva a una espera interminable de un ideal imposible, no solo por estar en retrospectiva sino principalmente porque esa retrospectiva también es fruto de una narrativa ficcional sobre un ideal que no fue, pero que por medio del discurso se estableció como objeto de añoranza y como deseo de futuro.

Desde la posguerra y a finales del siglo XIX, son retomadas algunas ideas desarrolladas en una larga trayectoria histórica, para Soler (2010) estas aparecen como dos vertientes de pensamiento. La socióloga presenta algunos posibles lugares desde donde las dos vertientes de pensamiento se tornan estructurales en el pensamiento sobre Paraguay. Según la autora, los discursos sobre la identidad nacional se tornan una cuestión relevante a partir de la necesidad de reconstrucción nacional y del propio estado, luego de la catástrofe de la Guerra de la Triple Alianza. Entonces se retoman ideas preexistentes, como las de los cuadernos de viaje con nuevas lecturas que intentan responder a la necesidad de articular reflexiones identitarias por parte de las elites paraguayas (Soler, 2010, p.15). La autora lo resume de la siguiente manera:

Una vertiente lo presentó como un país de déspotas, en el que el aislamiento autoimpuesto subsumió al pueblo a la más profunda ignorancia. Esto es, una reclusión que bajo los parámetros de la inserción de América Latina al mercado capitalista vinculó el aislamiento con la ausencia de civilización. En tal sentido, la insularización no permitía el flujo y arribo de bienes simbólicos y materiales.

---

registros históricos. Aparecen publicados en él los textos de diversas personalidades de la época en el intento de hacer una recapitulación histórica sobre Paraguay.

Otra, finalmente hegemónica, reivindicó la Edad de Oro de Francia y los López, heroificó ese pasado y, por supuesto, enalteció la guerra. El camino para la inmortalidad de Solano López se había iniciado. Stroessner sería luego su sucesor colorado. (Soler, 2010, p 15)

El cambio de siglo y centenario de la independencia nacional, se convierte en un momento en que la cuestión identitaria del país está muy presente y la necesidad de reconstrucción de la nación se articula también discursivamente sobre esas vertientes de pensamiento, que circularon y continúan teniendo eco en la sociedad.

Lo que apunta Soler es interesante, en primer lugar porque nos permite pensar posibles razones del fuerte arraigo discursivo a ciertas visiones históricas que se relacionan con nociones de identidad nacional. En segundo lugar, nos permite comprender cómo se da la predominancia institucional de una de ellas, la que tiene que ver con el mito del eterno retorno, sin dejar comprender el espacio que continúa ocupando la crítica al aislacionismo, por representar con el transcurrir del tiempo la sensación y vivencia de desconexión de muchos autores y autoras; inclusive con su resignificación y actualización de sentidos en la actualidad.

Los relatos históricos fueron predominantes y persistentes a lo largo del tiempo, en esta predominancia de relatos históricos se encuentra una forma de explicar la “ausencia” de literatura en Paraguay, lo que acaba también trayéndonos una dimensión de cómo escribir la historia fue algo central en la narración de un país, la persistencia del relato sobre los hechos históricos, de alguna forma desplazó otras forma de narrarse:

Hace años que se viene repitiendo que, en Paraguay, «la Historia devoró a la Literatura». Fue Josefina Plá quien acuñó esta frase, convertida en un tópico para explicar la escasez de producción literaria de un país al que sus habitantes han denominado «el pozo cultural» (Carlos Villagra Marsal), «la isla sin mar» (Juan Rivarola Matto) o «esta pequeña isla rodeada de tierra» (Augusto Roa Bastos). (Langa, s/a, s/p)

Es sin embargo, una gran ironía, que algunas de las críticas más contundentes a la forma de tratar la historia hayan venido justo del quehacer literario, como si el tiempo hubiera hecho un ajuste de cuentas. Siendo así, entre la “poca” literatura nacional, existe una densidad a nivel de pensamientos sobre Paraguay, con una crítica muy sustentada y bien expuesta por algunos representantes de la literatura. Como ejemplo nos basta la reconocidísima novela *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos, una ficción que pone en cuestión las formas discursivas de tratar al poder, de justificar el autoritarismo y el culto a la personalidad, aspectos que claramente fueron parte de una herencia del revisionismo nacionalista de comienzos del siglo veinte.

Al decir del filósofo Sergio Cáceres, *Yo el Supremo* (1974), debe leerse también como una contrahistoria, “como un discurso de protesta ante la manera muy interesada en que siempre se escribió nuestra historia” (Cáceres, 2015, p.77). Además de concluir que Roa Bastos, en su trayectoria como escritor y pensador, tenía una conciencia profunda al respecto de que la historiografía no siempre buscó dilucidar el pasado, Cáceres retoma el hecho de que en la novela citada, el juego entre la ficción y la historia, cuestiona profundamente el carácter de las formas de narración históricas que se desarrollaron en el país a lo largo del tiempo.

No es que los hechos históricos, a los que se hace alusión cuando pensamos razones para la poca producción e invisibilidad en diversas áreas, sean inexistentes o puramente fantasiosos. De hecho, existen hechos históricos que influyeron. Sin embargo, lo que nos ocupa en este proceso es reflexionar sobre la producción de discursos en relación con estos hechos, sobre las maneras de narrar, de modo a entender las formas en las que Paraguay se encuentra en este lugar de desconocimiento y cómo se perpetúa el desinterés sobre un país en esa narrativa. En el fragmento de un artículo de Gaya Makaran, se resumen aspectos de la idea de aislamiento que pesa sobre Paraguay a nivel externo e interno:

Al Paraguay lo conocemos a través de los diarios de viaje de varios europeos que se adentraban en sus espesos bosques con esperanzas de encontrar gigantes y Amazonas; por la utopía de los jesuitas; por los relatos de sus vecinos estupefactos frente a la originalidad de su habla y su régimen socioeconómico en el siglo XIX. Lo llamaron la “China de América” por su aislamiento y su misterio: una ínsula única en el mapa latinoamericano, donde la matriz guaraní lograra imponer su impronta a toda la sociedad. Esta no-integración en términos mucho más amplios que los sugeridos por las ciencias políticas, que condena a la marginación y al olvido, a un no-ser a pesar de estar y ocupar su trozo de territorio igualmente marginado, tiene por lo menos dos dimensiones: una, la externa, ejercida por el coro de las naciones, y la otra, la autoasumida y determinada por una serie de factores históricos. (Makaran, 2016, p. 297)

En un ensayo sobre la metáfora insular de Paraguay, Damian Cabrera (2017) reflexiona sobre la dificultad para la producción y puesta en circulación de sentidos propios, lo que de alguna manera deja expuesto al país a la imposición de imágenes con origen en el exterior para definir de una forma arbitraria lo local. Allí encontramos una relación con los aspectos mencionados por Makaran (2016), por ejemplo, la forma de relacionar al Paraguay con un país algo “exótico” o como dice Cabrera, quizás un poco excéntrico en cuanto a sus características lingüísticas y culturales dentro de la región. Estas atribuciones fueron relacionadas en muchas ocasiones a países de oriente, como en el pasaje anterior que menciona los diarios donde es tratado como la “China de

América”. Cabrera en su texto recopila otros ejemplos similares que dan consistencia a esa visión “orientalizada” de Paraguay.

A esta *orientalización* se suma la idea de *heteropización* concepto con el que Cabrera (2017), a partir de Foucault, nos muestra una dimensión de *espacio otro* que le cabe al país, *radicalmente diferente*, que se fundamenta en la mención geográfica desde la idea de isla territorial, pero también de forma imaginada pensando en el aislamiento cultural. Así las diversas visiones idílicas que se colocan desde el exterior, como la idea de lugar utópico en las cartas de los Jesuítas y de los viajeros, o como territorio para huir o desaparecer -destino de forajidos - a partir de ejemplos presentes en producciones culturales de Brasil, mostrarían ese Paraguay heterotópico (Cabrera, 2017, p.115).

Sea por sus lenguas, por su “excentricidad” cultural, por la idea de misterio y el desconocimiento, por el imaginario que lo coloca como territorio de fuga, o quizás por todas estas cuestiones, ese ser *radicalmente otro* territorialmente e imaginariamente, se amalgama con la idea de espacio cerrado y *territorio de pruebas*. Así lo expresa Cabrera: “La invisibilidad de un espacio puede ser capitalizada para ejecutar pruebas que puedan ser replicadas, en los espacios con mayor visibilidad, generando no solo precedentes, sino también perfeccionando prácticas” (Cabrera, 2017, p. 120).

Al final de un amplio recorrido del ensayo, una reflexión se asoma con mucha fuerza: Para el autor la idea de invisibilidad y desconocimiento que pesa sobre Paraguay, afecta de una forma profunda y concreta su existencia geopolítica. La invisibilidad más allá de la cuestión de cómo entrar y salir, representa una marca de existencia, la presencia de un grado de opacidad permitirá que el territorio sea un *espacio de pruebas*. Pruebas que se pueden ensayar sin muchos riesgos, sin testigos.

El espacio insular habría sido a lo largo de las últimas décadas un lugar de experimentaciones de procesos conservadores y autoritarios se repiten a lo largo del tiempo. Un lugar donde prácticas arbitrarias, golpe de estado, quiebre de derechos, y diversos traumas vividos socialmente pasan sin mucho ruido, pasan como más se quiere, desapercibidos. Cuando la prueba es bien sucedida sirve de ejemplo para la práctica en otros espacios.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Cabrera cita como ejemplo el golpe parlamentario por el cual Fernando Lugo fue destituido de la presidencia en 2012, casualmente o no, un proceso parecido con ese ocurrió después en Brasil, con el impeachment a la Presidenta Dilma Rouseff. Con una diferenciación importante que hace el autor: “los cuatro gobiernos consecutivos del PT (Partido de los Trabajadores) pudieron suponer alguna transformación radical en los imaginarios de la sociedad brasileña, a pesar de que los gestos progresistas no pasaron de una escenificación tímida. Ya os (sic.) tres años de gobierno de Fernando Lugo supusieron alguna

No obstante, el autor sugiere además que “el espacio también es susceptible de reorganización” (Cabrera, 2017, p.120), aspecto que no hay que perder de vista, porque en estas reflexiones no buscamos apuntalar un determinismo sino comprender que lo que parece un relato profético que nos condiciona, es apenas una narración de la historia y cabe a nosotros entenderla en su justa dimensión. Como declara Cabrera (2017), podemos anticipar respuestas desde la imaginación para ser capaces de organizar algún tipo de resistencia.

### 1.2.2 Pensar sobre el stonismo a partir de reflexiones sobre la repetición del pasado y la premisa del aislamiento.

Repetirse una y otra vez, es la forma en la que líderes conservadores y con tintes autoritarios se posicionaron como una posibilidad de futuro que promete ese ideal social perdido, aunque esto no deje en gran medida de ser un relato. La forma de mirar al pasado atrelada a los pensadores del centenario de la nación cuyas ideas están plasmadas en el el *Álbum Gráfico*, es rastreable y persiste en la forma de pensar la conformación nacional:

Asimismo, con base en las pruebas disponibles, se exponen las conclusiones de un rastreo sobre las condiciones y las razones que han intervenido para que los discursos históricos contruidos en la época del Centenario se mantuvieran —y acaso profundizado— hasta el presente, produciéndose, en el caso de Paraguay, un asincronismo historiográfico respecto a la mayoría de los países latinoamericanos. (Brezza, 2010, p. 198)

No creo que una comparación que coloca a Paraguay en una posición de asincronismo historiográfico o la caracterización del “aislamiento” deba necesariamente, en todos los casos, ser motivo de un juzgamiento negativo. Evaluar procesos tan particulares y singulares, como los de cada país, o los de este país en particular en relación con, muchos y tan diversos, países de América Latina es algo complejo. Sin embargo, algo interesante para pensar es que la forma de mirar al pasado atrelada a los autores del centenario, es rastreable en cuanto a cómo influyó procesos políticos, sociales y la propia relación regional de Paraguay.

Además, desde otro lugar, Soler (2014) también analiza aspectos relacionados a la producción de investigaciones sobre hechos de la historia reciente y se percata de la diferencia en la producción sobre Paraguay en relación con otros países, en

---

transformación radical irreversible? Tal vez el golpe en el Paraguay haya venido a salvar el sueño del cambio, preservando.” (Cabrera, 2017, p. 120)

donde el campo estaría “más consolidado”. En este caso, la autora se refiere específicamente a las producciones sobre el stronismo:

A diferencia de otros países de América Latina donde la historia reciente/cercana o inmediata –según el paradigma al cual se adscriba– es un campo de estudio consolidado, en Paraguay la irrupción de un particular mundo cultural y político no ha sido todavía problematizada y poco se sabe sobre los entramados de sociabilidad «bajo la dictadura stronista». Alcanza con concurrir a un congreso de «especialistas» o revisar rápidamente el mercado editorial actual para evidenciar que los años 1960 y 1970, en el mundo y la región, fueron escenario de experiencias de mucha vitalidad política y cultural, pero cuando la mirada se transporta a Paraguay aparece una palabra omnipresente y omniexplicativa: la dictadura de Stroessner. (Soler, 2014a, p. 17)

Pensando en el contexto del stronismo, vemos que en el ámbito educativo existió una fórmula para cristalizar algunas de las ideas que constituyen estos mitos, de modo a instituir estas versiones de la historia, relatos articulados de una forma acrítica. La pedagogía del stronismo fue muy eficiente en sus métodos y en su forma de unificar el discurso de modo a instalar como verdad absoluta lo que son ideas apenas convenientes:

A partir del ascenso a la presidencia de Alfredo Stroessner, en 1954, y de la evolución de su régimen, se consolidó la tendencia de la historia patriótica y se promovió una pedagogía nacionalista para su enseñanza, en cuyo transcurso se adoptó, incluso, la modalidad de libro único, a partir de una enunciación según la cual la nación paraguaya se había formado en la época colonial mediante una pacífica alianza entre los españoles y los guaraníes y en 1811 se había producido la independencia de manera incruenta. El país había transitado, luego, durante los gobiernos de Francia y de los dos López por una época llena de bienestar y de riqueza configurando un modelo de desarrollo autónomo en América del Sur que fue brutalmente abortado por los Estados de la Triple Alianza. (Brezzo, 2010, p. 236)

El crítico de arte Ticio Escobar, también menciona esta apropiación del stronismo sobre el discurso histórico heredado. De este modo, Stroessner conjuga aspectos históricos caracterizados aquí como mitos con el culto a su personalidad y una matriz desarrollista:

Prestando ingredientes varios de los básicos discursos políticos desarrollados en el Paraguay e invocando tanto las utopías desarrollistas como los mitos militar-nacionalistas, el stronismo fue consolidando un modelo cultural jerárquico, intolerante y personalista. Las ideas básicas, las ideas fijas, de este modelo se forjan en torno a la explicación de la Historia como evolución lineal de un tiempo que culmina en Stroessner, el concepto de la Nación como contenido homogéneo del Estado omnipotente y la representación del Pueblo como sujeto idealizado y abstracto; como síntesis congelada de diferentes sectores oprimidos y opulentas oligarquías, vertidos en molde único. (Escobar, 2021, p. 190-191)

No es extraño que el discurso stronista y su propuesta haya penetrado con fuerza en una parte de la sociedad, ya que se encuentra anclado en estos mitos sobre los cuales hemos reflexionado. Apela a la homogeneidad nacional, a la idea de una

nación en donde no deben permitirse fracturas entre compatriotas y de esa manera fundamenta la censura y despojo a quienes piensan diferente, tratándolos como nuevos “legionarios”, excluyéndolos de la nación:

[...] fue Stroessner el que se exaltó a sí mismo con dicho título, al que se agregó el de “único líder” y la prolongada dictadura que ejerció, le permitió consolidar dicha imagen. En la interpretación histórica construida por intelectuales como Juan E. O’Leary, Ezequiel González Alsina, Bacón Duarte Prado y otros afines al stronismo, Stroessner reencarnaba, daba continuidad y era la culminación del nacionalismo de Francia y los López, que había sido interrumpido por “el legionarismo” liberal (Velázquez, 2020, p. 6)

Stroessner se coloca como continuador de esos líderes exaltados por la historiografía nacionalista construida durante décadas, con un culto a su personalidad que es avasallador. Bajo la idea de paz y progreso, con un gobierno de propuesta desarrollista, trae la promesa de una época que tendría la abundancia material como signo. En muchas canciones hechas para el general, estas ideas son resaltadas, una muy conocida es la polca *General Stroessner*, con música de autoría desconocida y letra de Samuel Aguayo, cuyo fragmento dice así:

General Stroessner nde ko artillero,  
corazón de acero de mi Paraguay.  
León guaraní, soldado de guerra  
ni el mundo nandembojojai.  
Neike lo mitã ñañomoirumbá  
ha ñaipytyvo ñande ruvicha,  
ha ñamuñamba umi ava tye’yime  
umi ndohaihuiva ko ñane retã<sup>10</sup>

La idea del eterno retorno, adaptada al discurso Stronista, fue sintetizada y masificada a través de las experiencias pedagógicas y culturales, en la forma de enseñar la historia a lo largo de décadas. Según Brezzo (2010), en general en la historiografía de Paraguay, con el transcurrir del tiempo otros relatos fueron pensados, pero no supusieron la rotura de estos mitos constitutivos:

En todo caso podría afirmarse que los debates sobre el proceso de independencia vinieron de la mano, en esos años, de las nuevas interpretaciones en torno a la guerra pero, en ningún caso, supusieron un replanteo o el rechazo de las ideas rectoras del consenso historiográfico sobre el proceso de la independencia paraguaya. En razón de todas las circunstancias expuestas y, probablemente también, del fenómeno de la autocensura como un lastre del stronato, no se produjo el postergado debate entre nacionalismo e historia, lo que condiciona la persistencia de esa historia patriótica, reacia a la recepción de los avances

<sup>10</sup>General Stroessner sos el artillero / corazón de acero de mi Paraguay.  
León guaraní, soldado de guerra / ni en el mundo se te puede comparar .  
Vamos muchachos, a juntarnos / para ayudar a nuestro líder  
y espantemos a los malintencionados / a los que no aman nuestra nación  
(traducción nuestra)

empíricos que puedan suponer una revisión. (Brezzo, 2010, p. 237-238)

En el sentido expresado por Brezzo, cuando habla de la autocensura como lastre del stronismo, esta idea remite en parte a esta permanente sensación de aislamiento. La incapacidad o dificultad de hablar, la experiencia de captura y desconexión territorial, fueron vivencias del stronismo, pero no se dieron exclusivamente dentro de este régimen. Es también relevante mencionar que gobiernos de tinte autoritario existieron antes e inclusive después de Stroessner. Muchos de los artistas y pensadores migrantes o exiliados abandonaron el país antes del stronismo, por las condiciones políticas y por las condiciones sociales. Exilio y autoexilio conviven en la historia cultural de Paraguay.

La forma en la que el discurso historiográfico canónico en Paraguay fue haciéndose, con una mirada un poco ensimismada y reforzando sus propios mitos, es algo constatado por diversos autores críticos. Esto se da en el ámbito académico, por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX, según lo plantea el filósofo Sergio Cáceres (2015), quien, además de rastrear esta cuestión en el pensamiento de diversos historiadores e historiadoras formados principalmente en Paraguay, hace referencia también a declaraciones y textos de escritores como Gabriel Casaccia y el propio Roa Bastos, que tejieron críticas desde la literatura.

Entre estos autores mencionados por Cáceres (2015), es destacado el historiador Adriano Irala Burgos, quien referenció y reflexionó sobre el mito del eterno retorno. A pesar de la aguda mirada de estos críticos y el renombre de ellos, estos conforman una minoría según señala Cáceres, pues el relato canónico continuó siendo muy difundido socialmente, siendo parte del discurso político funcional a regímenes totalitarios, en la medida en que provoca una inmovilidad social. En diálogo textual con Irala Burgos, Cáceres sintetiza dos ideas relevantes:

La idea de que la historia nos conduce a una meta determinada produce las acciones totalitarias que en ese momento lo encarna a la perfección al stronismo imperante. La persecución de paraguayos y la acusación de traidores de la patria en nombre de una supuesta historia soberana funcionaba para eliminar a opositores y a otros enemigos políticos.

En el otro sentido, el difundir que la historia nos encamina a todos hacia un retorno de una edad dorada ("López tiempope guaré") lo que consigue es una inmovilidad ciudadana pues solo hay que sentarse a esperar que la temporalidad haga su trabajo con paciencia nos encontraremos en una época mucho mejor donde la abundancia material será el signo fundamental. (Cáceres, 2015, p. 82)

Aquí es donde retomo lo señalado sobre la película Hamaca Paraguaya, para reforzar cuan constituyente de esta sociedad es la idea que se puede asociar a la metáfora de la hamaca, un lugar de espera, donde todo movimiento retorna sobre sí y no

produce un movimiento real. La hamaca citada en los periódicos del siglo XIX, como un lugar de pereza, de barbarie, corresponde a un tipo de discurso, como metáfora más amplia continuamos buscando sus sentidos. El retrato de Encina, nos sirve para hablar sobre aquello que nos resulta difícil decir, la pantalla, nos permite encontrarnos con el relato que nos predice, pero también con el dolor que nos inconforma. Esa capacidad del cine de poder vernos, no como personas acostumbradas a la realidad, sino desde el lugar de testigos inconformados, abre una brecha de posibilidades inquietantes, un influjo de preguntas sobre la angustia, sobre la espera, sobre el tiempo.

Podemos articular las reflexiones sobre la incidencia del aislamiento en la formación de la nación y su desarrollo, con las ideas que tienen que ver con ese llamado “asincronismo” histórico, como un conjunto de percepciones que configuran una cierta falta de integración regional y mundial autopercibida, pero también practicada y vivida. Siendo así, pienso que lo caracterizado como aislamiento también tiene relación con esa autorreferenciación de un país, que por mucho tiempo encontró en la idea del retorno a su pasado, relacionado al periodo de la independencia y anterior a la catástrofe de la guerra de la triple alianza, el mejor futuro posible.

Quizás este es uno de los aspectos que impactó en el hecho de que la integración regional y el mirar hacia afuera, históricamente, no haya sido una prioridad para actores políticos dentro de Paraguay, salvo excepciones, porque al final, como lo expresa Soler (2010) para un país en reconstrucción sobrevino y se impuso el relato nacionalista que heroificó el pasado, enalteció la guerra y que colocó a sus líderes en un pedestal. El afuera es el lugar de los exiliados y los migrantes, quienes no se encuentran conformes con las condiciones sociales, políticas, económicas y tecnológicas en Paraguay. En un fragmento, Bogado (2018), explica de qué se trataba ese aislamiento, le atribuye como causa un factor histórico, agravado por la dictadura:

Otro elemento que frenó y que dejó su impronta en el carácter y las creaciones que fueron sucediéndose, fue el aislamiento cultural y político en el que se encontraba nuestro país a principios de los setenta, tanto en lo económico como en lo cultural. Este encierro secular que se remonta a los albores de la colonia se vio agravado con los muros que la censura y el espionaje levantaron alrededor de nuestra sociedad, en tiempos en los que la tecnología no había avanzado lo suficiente para acceder a las noticias. (Bogado, 2018, p. 56-57)

La visión identitaria aprendida a través de los discursos historiográficos y políticos, del eterno retorno, es la que se fractura, por así decirlo, en los artistas y pensadores exiliados, migrantes, extranjeros y quienes tienen o adquieren otras referencias y comienzan un proceso crítico, re-descubriendo en la metáfora de la “isla”,

una forma de procesar vivencias para hablar sobre esa imagen propia y comunitaria que se comienza a entender desde otro lugar al tomar referencias externas, al pensar los procesos históricos desde otra mirada, pero a partir de una metáfora que tiene su propia trayectoria discursiva anterior. Por eso, en la actualidad, es importante comenzar a separar una forma de relatar la experiencia comunitaria marcada por un discurso histórico pero que tiene una utilidad crítica, de una afirmación determinista que pueda proveer de material a ese ciclo discursivo que arroja a la sociedad paraguaya a un lugar de pasividad.

De por sí esta constitución histórico-discursiva un tanto ensimismada no sería un problema si no fuera por el uso ideológico que se le dio en procesos autoritarios y corruptos. La isla en esos procesos, como en el stronismo, es casi como un lugar de reclusión, al fundamentar la censura de referencias externas a las oficiales y por lo tanto impedir movimientos contra-hegemónicos. Esto está caracterizado al comienzo de este mismo texto, cuando Bogado (2018) decía: “Pareciera que el secular aislamiento de nuestro país, afectó también la proyección internacional del movimiento que, en mayor medida y salvo contadas experiencias, *quedó atrapado dentro de nuestras fronteras*”(destaque nuestro). Retomamos esta cita para reforzar que la caracterización de la isla no nos preocupa en sí misma, sino por este sentido de captura, una captura que tiene que ver con espacio y tiempo.

Terminando este apartado, es importante recalcar que en la actualidad persiste y se renueva la preocupación sobre esta cuestión en producciones culturales y académicas sobre el stronismo, en procesos que consiguen revelar imágenes en las que podemos vernos y entendernos mejor que en los relatos monolíticos y homogéneos, ayudándonos a habitar poco a poco las palabras que nos permiten decirnos, y reorganizar nuestras visiones de futuro.

### 1.3. ANTE LA INMOVILIDAD: ARTE PARA INQUIETAR

El exilio y la censura son dos aspectos marcantes de la trayectoria de la cultura y el arte en el Paraguay, principalmente en los periodos donde el ejercicio del poder fue más autoritario. Durante el siglo XX, un aspecto llamativo del desarrollo de las artes en Paraguay tiene que ver con el hecho de que muchos de los más conocidos artistas hayan sido exiliados o emigrantes.

Los procesos artísticos, marcados por el aislamiento y la búsqueda de salidas son característicos del relato sobre Paraguay. La literatura paraguaya, en su desarrollo ha sido un área marcada por la discontinuidad y la poca producción. Durante el stronismo, los escritores más críticos se mantuvieron en el exilio y las producciones más reconocidas surgieron fuera del cerco establecido por Stroessner, aunque no dejaron de ser influenciados en sus trayectorias por dicha circunstancia. Con una citación de Rafael Conte, Langa (s/a) trae esta idea de censura y autocensura que es marcante en la producción literaria:

Como afirma Rafael Conte, «del dictador Francia al dictador Stroessner, la literatura paraguaya ha sufrido una especie de amordazamiento interior». Este amordazamiento ha impedido a los escritores del país seguir las tendencias literarias más novedosas, y ha constreñido su libertad creadora hasta el punto de que las obras paraguayas reconocidas mundialmente han sido publicadas por autores que vivían en el extranjero. (Langa, s/p, s/a)

Vemos que la censura interna se encuentra en el centro de la historia de la literatura en Paraguay. Es un dato para nada menor, el hecho de que autores y obras paraguayas reconocidas mundialmente, como ya dijimos, hayan sido publicadas por los autores del exilio y del autoexilio. Muchos de estos artistas fueron forzados al no retorno y tenían razones políticas para mantenerse lejos del país durante el gobierno de Stroessner.

Es posible trazar una similitud en las artes visuales, por ejemplo. Es el caso de la artista Olga Blinder, quien fue impedida de viajar a otros países a exponer sus obras, visto que era controlada por la dictadura, en una forma clara de censura. El control de las fronteras, de los vistos de entrada y salida era una forma repetida de dificultar la vida de artistas críticos (Noguera, 2019).

En la música, básicamente el stronismo se encargó de mantener a algunos músicos en el exilio. Ponemos como ejemplo el conocido caso de José Asunción Flores, quien era comunista y fue exiliado a la Argentina durante el Gobierno de Higinio Morínigo, y que sufrió un intento de deslegitimación por parte del stronismo, en cuanto a su rol como creador de la guarania, además de ser también restringida su entrada al país. Durante el stronismo, el NCP también actuaba bajo presión de la censura y autocensura en cierto sentido. Analizar el proceso de conformación del NCP es también plantearnos cómo esa dinámica de la censura influye en los procesos del movimiento y cómo construimos la memoria sobre la producción del NCP entendiendo este factor.

En su investigación sobre músicos paraguayos en el exilio, Elisa Verón discurre sobre las características de las comunidades de paraguayos formadas en el extranjero. Reflexiona sobre el “Paraguay Imaginado” recreado en estas comunidades, donde la vivencia de las costumbres, tradiciones, el idioma y tantas otras cuestiones cotidianas traían una forma de estar en Paraguay, sin estar en el territorio:

Es sumamente interesante reflexionar sobre la idea de que los residentes paraguayos en Buenos Aires creaban un Paraguay imaginario, intentando mantener vivas las prácticas de comunicarse en guaraní, además de costumbres, tradiciones propias de su país, estando en un territorio ajeno, con prácticas y costumbres diferentes con los que tenían que lidiar cotidianamente. Por medio de los periódicos o revistas, y otros medios de comunicación, ellos estaban viviendo paralelamente un contexto totalmente diferente al “real”. (Verón, 2019, p. 76)

La mayor parte de estos artistas se dirigió a Argentina, en la primera mitad del siglo XX, pero también hubo músicos y artistas relevantes que partieron a Brasil y a otros países. Verón (2019) detalla un poco sobre los procesos de las comunidades en Argentina, lugares en donde se vivía ese Paraguay imaginario:

Luego de la intensiva inmigración al vecino país, una colectividad de paraguayos residentes en Buenos Aires fundó el “Centro Paraguayo” y la “Casa Paraguaya”. Posteriormente, estos centros se unificaron y fueron utilizados como refugios por razones económicas y/o políticas. Estos grupos compartían costumbres y tradiciones, como las rondas del tereré, conversaciones en guaraní y comedor popular. También varios artistas exiliados compartían sus conocimientos en los centros paraguayos proporcionando clases de guitarra, arpa, guaraní y danza paraguaya a los entusiastas y aficionados por el arte paraguayo. Otra unidad importante en la capital porteña era “La Asociación Cultural Paraguaya Guaraní’a”, que siempre tuvo como finalidad la promoción y difusión de la cultura paraguaya por medio del estudio y transmisión del género musical paraguayo guarania en dicha capital. (Verón, 2019, p.77)

Siendo presente esa vivencia del Paraguay, recreada a partir de las comunidades en el extranjero, no es de extrañarse, que estos artistas, revisitando y explorando aspectos relativos a la identidad nacional, a las cuestiones sociales y a las vivencias testimoniales del exilio, de estar lejos del territorio nacional, hayan constituido un arte con un sentido identitario desde ese “Paraguay Imaginario”, imprimiendo un matiz propio a la idea de lo nacional.

En realidad, artistas como Roa Bastos, Carmen Soler, José Asunción Flores, Elvio Romero y tantos otros, siguieron trabajando su obra desde pensar sobre Paraguay y esto es expresivo, pero ciertamente no vivían en la piel estar en el territorio durante el stronismo, lo que también los separaba de alguna manera.

En ese sentido el rol del NCP es fundamental como canalizador de muchas cuestiones. Como movimiento pasó a ser un actor con referencias desde adentro

y desde afuera. Es interesante comenzar a pensar en las “bisagras creativas” que se dieron en los procesos que tienen relación con el NCP. Ser “bisagra” implica ser parte de un mecanismo de flexibilidad, en donde existía un régimen que pretendía controlar los espacios de entrada y salida de referencias.

Territorialmente el movimiento se desarrolla dentro de Paraguay, pero en contacto también con el Paraguay de los migrantes, que no por “imaginado” es ficticio o irreal, de hecho estas referencias artísticas generadas desde afuera, demuestran fuerza cuando ganan relevancia y se constituyen con los años, por un lado en una especie de cánón de representación del arte nacional ante el mundo y por otro, algunos de estos autores y autoras, también trabajan en una producción continua de pensamiento crítico sobre la sociedad y política en Paraguay.

La “bisagra” que significó el trabajo del NCP incluye también las formas de driblar la censura. Así por ejemplo, para el festival de Ypacaraí de 1986, los artistas pretendían hacer un homenaje a Maneco Galeano, uno de los principales compositores del NCP, que para entonces ya había fallecido. Cuando las autoridades supieron prohibieron la realización de dicho festival. La respuesta dada por el movimiento fue realizar el evento con el nombre de Festival de Ypacaraí en el Exilio, efectivamente fue realizado en la ciudad de Posadas en Argentina.

No considero la idea del aislamiento como una caracterización negativa por sí misma, pero entendiendo la apropiación que se ha hecho de las dinámicas geográficas, raciales, lingüísticas en favor de gobiernos conservadores y autoritarios, tendríamos que observar con atención las tensiones que se dan en el marco de esa apropiación, para entender mejor procesos como el de NCP, reivindicando la fuerza de su producción para ser “bisagra” y disputar imaginarios, sin olvidar que también el movimiento se desarrolló dentro de limitaciones que provienen de una reproducción a veces acrítica de ciertos ciclos discursivos que se repiten:

Es que los fundamentos ideológicos de la cultura estatal, bien enraizados en diferentes tradiciones culturales del Paraguay, no sólo sirvieron como avales legitimadores de la hegemonía militarista oficial, sino que se apuntalaron mutuamente con los aspectos autoritarios de la cultura eclesial y se filtraron en los precarios discursos culturales de la oposición y aun en los sectores que pretendían constituirse en un modelo cultural alternativo. (Escobar, 2021, p. 190)

Ciertamente el NCP buscó romper el cerco, bebió de las fuentes de la Nueva Canción Latinoamericana, pero además comportó el desafío de hacer transitar la palabra censurada, tanto de los artistas del exilio como la de los presentes en el territorio,

y de integrar las manifestaciones artísticas posibles para denunciar y resistir al autoritarismo, coexistiendo en este desafío con otros movimientos tanto políticos, como culturales dentro del territorio. Así lo explica Juan Manuel Marcos, en una entrevista realizada por Victorino Suarez en 1994 :

En esa época el ambiente intelectual padecía de un gran aislamiento en relación a las nuevas estructuras y estilos que se daban en América Latina, Europa y los EEUU. Estábamos también aislados de nuestro propio público por problemas de censura, autocensura, dificultades editoriales, marginamiento cultural y analfabetismo funcional de la gran masa potencial de lectores de nuestro país. La falta de incentivo era evidente; no había becas ni fondos para las artes. A todo eso acompañaba [sic.] otras señales frustrantes: malos programas de literatura, profesores de formación limitada y presencia del Ministerio de Educación como agente represivo. De todos modos, mantuvimos dos posturas bien definidas: 1. La comunicación para romper el aislamiento (publicación de Frente y Criterio, organización de festivales, estímulos a las experimentaciones de vanguardia, etc) 2. El compromiso popular que significa no caer en panfletos populistas. La resistencia cultural se dio con la participación directa en “marchas” contra la dictadura, y actitudes solidarias hacia campesinos y obreros. (Marcos apud Bogado, 2018, p. 57)

El NCP, era parte de una red más extensa, y eso es posible de corroborar cuando comenzamos a investigar y encontramos que la búsqueda artística del movimiento se articula con personalidades y grupos que son de otras disciplinas artísticas, pero que también estaban en procesos de experimentar y sobre todo de crear en colaboración.

Esto es relevante porque en general, cuando escuchamos hablar del NCP, lo pensamos como un movimiento dentro de la música, se popularizaron principalmente las obras de Carlos Noguera y Maneco Galeano, que conforman casi un cánón, canciones populares pensadas hoy en día más desde el apelo a lo nacional. Sin embargo, el movimiento tiene un lado no tan conocido ni tan divulgado, que parte de la búsqueda por renovación. La renovación en la música, aunque no exclusivamente. En las colaboraciones con otros artistas, movimientos y disciplinas, vemos cómo entra la idea de pensar un arte de vanguardia, que contemple otras formas de pensar los propios procesos de creación. Colaboración con artistas visuales, procesos teatrales, diálogo literario, entre otros, hacen parte del desarrollo de artistas del NCP.

Tenemos como ejemplo, no solo las ya citadas colaboraciones con reconocidos escritores, sino también la presencia de colectivos teatrales como *Tiempo Ovillo*, *Teatro Popular de Vanguardia*, entre otros, mencionados por Carlos Noguera (2019) en su libro testimonial. Además, Noguera expone las fotografías de dos jóvenes miembros de *Tiempo Ovillo*, Ricardo Migliorisi y Agustin Nuñez, quienes más adelante

serían personalidades relevantes, de las artes visuales y de la actuación respectivamente. Otro momento notable es la creación de la cantata *Premoniciones* (1986), con Ricardo Flecha como solista, uno de los más reconocidos intérpretes del NCP en la actualidad. *Premoniciones* fue escrita por Esteban Cabañas y Carlos Noguera, siendo el primero un nombre inventado por el reconocido artista visual Carlos Colombino, usado en su faceta de escritor. Estas experiencias fueron principalmente experimentales, desde lo sonoro, literario y espacial. Participaron de la grabación de *Premoniciones* la guitarrista, hoy mundialmente reconocida, Berta Rojas y el cantante Ricardo Flecha.

Todo esto quiere decir que un gran diálogo ocurría en esos intercambios. Cobra sentido pensar al NCP como un grupo de artistas que parte de la música pero que formula sus procesos buscando romper ciertos cercos. El movimiento no es solo musical, es algo más amplio, a pesar de que es el hacer musical el que marca la caracterización del mismo, a esto se sobrepone la búsqueda de pensamiento crítico, procesos para imaginar otras posibilidades y crear otras realidades, quizás a la manera en la que describe Escobar (2021) a los movimientos artísticos de resistencia al stonismo:

El pensamiento crítico, la imaginación y la creación funcionaron en ámbitos incontrolables. Desde allí, cumplieron su papel desestabilizador al ayudar a demostrar a través de conceptos y, sobre todo, de figuras e imágenes que el orden inalterable y armónico del Paraguay eterno es un mito del stonismo; que la historia está animada por tensiones y cruzada por conflictos, que está movida por sujetos concretos y que su construcción supone mil riesgos y otras tantas opciones. Imaginar alternativas, representar realidades paralelas y figurar tiempos simultáneos han facilitado oportunas sacudidas de la sensibilidad entumecida y posibilitado necesarias movilizaciones de los imaginarios colectivos. (Escobar, 2021, p. 197)

Ciertamente la historia fue descosiendo algunas de las utopías con las que soñaba el entonces joven movimiento, las tensiones y contradicciones están siempre presentes en la historia. Nos interesa, sin embargo, pensar en las consecuencias de la inquietud de entonces, en cómo los procesos van narrando de alguna forma las preguntas y las posibilidades musicales que buscaba una generación, dentro de su propio contexto. Algunas preguntas de entonces pueden servirnos hoy, no somos obligados a tener las mismas respuestas.

## 2 EL STRONISMO Y LA MEMORIA EN DISPUTA

### 2.1 ASPECTOS SOCIALES Y DISCURSIVOS DEL STRONISMO

Continuando con las ya iniciadas a lo largo del texto, me propongo a transitar ahora por algunas lecturas que tienen que ver con aspectos sociales y discursivos del stronismo. Creemos que la aparente previsibilidad y estabilidad del régimen y la supuesta homogeneidad con la que muchas veces se representa a la sociedad paraguaya, desde un lugar de “sumisión”, son en cierta medida construidas con elementos de una narrativa histórico-nacionalista. La misma puede y debe ser cuestionada como parte de un proceso continuo por entender la historia.

Sabemos de la existencia de mecanismos de control estatal, del ejercicio del poder de forma autoritaria y de la constatada violencia arbitraria por parte del Estado, que podemos denominar como terrorismo de Estado. Estos mecanismos ocurrieron bajo un régimen que configuró una estructura política conveniente, conformada en alguna medida por buena parte de la sociedad, que fue connivente con las oligarquías políticas. El régimen formuló su subsistencia a través de diversas estrategias conocidas, como lo fue el copamiento de las estructuras de gobierno por parte de los miembros/afiliados al partido colorado, con la contrapartida de negar espacios políticos y de gobierno a opositores. Esto recreó a lo largo del régimen una estructura estatal altamente clientelista y prebendaria, así como también derivó en el ejercicio arbitrario del poder político. Por este medio las fuerzas militares, que detentaban el poder político, garantizaron un orden social favorable a la manutención del stronismo, como lo expresa Soler (2014a):

[...] quienes tomaron el poder llevaron adelante un conjunto de mecanismos que dotaron de previsibilidad y continuidad al ejercicio de la dominación. Aun cuando tomaron el poder por procesos electorales, más o menos controlados y fraudulentos, pusieron en funcionamiento mecanismos constitucionales, económicos y hasta las propias fuerzas militares para garantizar un nuevo orden social que asegurara la propia reproducción y clausurara cualquier otra posibilidad de competencia política. (Soler, 2014a, p.18-19)

Los aspectos citados anteriormente nos dan un panorama de algunos elementos que estructuraron políticamente el régimen stronista, de modo a posibilitar su continuidad. Lo que no quiere decir que a esa continuidad del poder le podamos atribuir una homogeneidad de las circunstancias políticas y sociales a lo largo del tiempo. Sin negar todos estos aspectos, también pensamos que el relato histórico sobre el stronismo centrado exclusivamente en la composición política de la estructura de gobierno no comporta una explicación total y unívoca sobre la permanencia longeva del régimen,

como venimos descubriendo en algunos textos estudiados (Silva, 2014, 2018; Soler, 2014a).

Cuando hablamos de regímenes autoritarios o dictaduras es casi inevitable, por el sentido común, pensar estos regímenes como estados totalitarios o “totalitarismos”. En este caso, para pensar en el stronismo traemos algunas consideraciones sobre las definiciones para intentar precisar mejor elementos que caracterizaron dicho régimen. El investigador Benjamin Arditi (1992) declina de la conceptualización del stronismo en cuanto “estado totalitario”, por entender que hay muchas sutilezas en el hecho de que el régimen haya asumido un ropaje de legitimidad y legalidad, manteniendo ciertas formalidades de un Estado democrático, como por ejemplo los distintos procesos electorales que validaron su continuidad y la insistente preocupación del régimen por colocarse como respetuoso de las normas jurídicas, con un discurso positivista y cuidadoso de la manutención de la fachada democrática, a través del cuidado de los elementos formales constituyentes de un Estado de Derecho. El autor entonces en un capítulo del libro *Adiós a Stroessner: La reconstrucción de la política en el Paraguay* dedica un largo texto a presentar características del stronismo, y coloca el término *estado omnívoro* para conceptualizar al régimen, por las razones abajo descritas:

[...] resultaría más pertinente el uso de la expresión *estado omnívoro* para caracterizar la experiencia paraguaya durante el stronismo. Hablar de un estado omnívoro no conlleva una alusión a sistemas cerrados, perfectamente herméticos, que han erradicado todo vestigio de disidencia; antes bien, evoca la presencia sostenida de una *voluntad totalizante*, de una lógica de poder cuyo impulso motor pone de manifiesto el anhelo o la ambición de “devorar” - no siempre de manera exitosa- toda diferencia o forma social que no se vincule con el núcleo decisionista de un modo vertical, jerárquico y subordinado, manteniendo visos de una legalidad y de una racionalidad formal en el funcionamiento institucional. (Arditi, 1992, p. 57)

Más allá de concordar o no con el término asignado por el autor, algo interesante de esta definición es que permite entender el régimen como multifacetado y no apenas constituido por elementos instaurados desde el poder político autoritario. Esto nos permite reflexionar sobre las medidas de control, censura, tortura y violencia estatal en general, pero sin olvidar los diversos atravesamientos burocráticos de la organización estatal, que fueron establecidos por la oligarquía política y la estructuración de una organización social, en donde operaron formas de negociaciones e infiltración en las disidencias posibles, lo que termina por favorecer al régimen con vocación omnívora .

Como plantea el profesor Paulo Silva (2014), en la historiografía predominante sobre el stronismo hay una perspectiva marcada por una mirada un tanto

centrada en la narrativa de control absoluto del régimen sobre el espacio público. Desde ya adelantamos que el autor teje una crítica respecto a esto, justamente por cuestionar el resultado de dicha centralidad y la forma en la que esta es articulada discursivamente.

A historiografia sobre o stronismo é fortemente marcada pela perspectiva da desarticulação e do controle do espaço público paraguaio pela ditadura. Consequentemente, desarticulação e controle da opinião pública. O culto à personalidade de Stroessner teria sido uma das principais características desse processo, o que teria contribuído para o amplo uso da corrupção e do clientelismo para conquistar o apoio da sociedade, dos militares e dos membros do Partido Colorado, ao qual pertencia Stroessner. (Silva, 2014, p.106)

En la citación presentada, es sintetizada una fórmula discursiva que impacta en la noción que nos formamos sobre lo relativo a los espacios públicos durante el stronismo, haciéndonos presumir que el control derivó en la desarticulación total de la expresión pública de grupos disidentes u opositores. Lo que propone Silva (2014), sin desconocer las medidas de desarticulación del espacio público, es la hipótesis de que existe una tendencia un tanto determinista, en la historiografía más “canónica” sobre el régimen, a pensar que el control del stronismo era amplio e irrestricto al punto de que las voces disidentes no tuvieran espacio, como si la amplia desarticulación del espacio público anulara las voces disidentes, con la presunción recurrente de que había una pasividad absoluta en el campo de la expresión pública o de que las ideas disidentes eran incapaces de pautar las cuestiones relevantes frente al aparato estatal de censura, control y represión.

Surge así, por ejemplo, la versión discursiva de que el pueblo sería “un mero espectador” del derrocamiento de Stroessner, narrativa encontrada por Silva (2014) en un trecho de un texto de Andrew Nickson, pero que no es exclusiva de dicho autor, siendo esta una idea muy compartida en espacios académicos y también fuera de ellos. Paso a transcribir aquí una parte del texto de Nickson citado por Silva.

El (...) mito se refiere a la perspectiva de que el régimen fue derrocado por un movimiento popular para conseguir la democracia (...). De hecho, el movimiento de protesta durante la segunda mitad de 1980 fue relativamente reducido con respecto a la cantidad de personas movilizadas y estuvo concentrado casi exclusivamente en Asunción. (...). De hecho, la caída de Stroessner tiene mucho más que ver con los esfuerzos por restablecer la alianza entre las Fuerzas Armadas y el Partido Colorado. (Nickson apud Silva, 2014, p.107)

En el trecho separado se trata como un mito la idea de que el movimiento popular tuviera alguna influencia sobre los hechos que desembocaron en el fin del régimen stronista. Acompañamos aquí la hipótesis de Silva (2014a) acerca de que, a pesar del estricto control del stronismo sobre el espacio público, esto no significó la

ausencia del debate o el copamiento del stonismo de las pautas de la opinión pública, por el contrario existían tensiones generadas por las opiniones disidentes que agentes del stonismo tuvieron que contornear en su propio discurso. Este punto fundamenta nuestra propuesta de investigar sobre música en el periodo de la dictadura, al entender que, a pesar de producirse en un círculo cultural restringido, mirando al conjunto de las producciones musicales del NCP es posible revelar parte de las tensiones discursivas existentes en la sociedad y pautadas en estos sectores culturales y artísticos.

Continuando sobre el trecho del texto de Nickson, traemos también otros aspectos que son destacados por Silva (2018) en el texto denominado *Uma historiografia sobre a “falta”: A ditadura do General Alfredo Stroessner no Paraguai*, y que circulan nuevamente cerca de este relato canónico, proponiendo una crítica más evidente a los marcos narrativos que colocan a la sociedad paraguaya como “sin voz” o como incapaz de tener injerencia en las disputas discursivas.

Afinal, segundo Nickson, a ditadura neutralizou os opositores, através da repressão, e cooptou os demais setores da sociedade através da corrupção e da manipulação. Para Nickson, a queda de Stroessner foi provocada sobretudo por desentendimentos internos no Partido Colorado e nas Forças Armadas. Esses desentendimentos tiveram um papel fundamental na queda do ditador. Porém, consideramos que esses desentendimentos se agravaram e se explicitaram na medida em que a sociedade paraguaia demonstra um descontentamento crescente com a ditadura, o que estimulou a ação dos dissidentes colorados e militares. (Silva, 2018, p.8-9)

El historiador Paulo Renato Silva llama la atención también para la consistente apropiación de un discurso pro Derechos Humanos y en favor de la democracia, por parte del general Andrés Rodríguez, antes amigo y aliado, con miras a derrocar a Stroessner y sucederlo en el poder. Al mismo tiempo, el autor propone considerar que esta apropiación de expresiones más ligadas a un orden democrático no se da exclusivamente para agradar a la opinión pública internacional, sino también en parte proviene de la existencia de una fuerte demanda interna por los derechos humanos que no puede ser desconsiderada, una demanda creciente en los últimos años de gobierno de Stroessner. La sociedad estaba reclamando derechos como la libertad de expresión y la transparencia gubernamental. Esta demanda local al menos debería ser considerada también como blanco de la narrativa del gral Rodríguez para deponer a Stroessner.

Además, en las discusiones de Silva (2018) se profundizan estas y otras cuestiones desde lo que él llamaría *perspectiva de la “falta”* como elemento repetitivo en el arco narrativo de la historiografía sobre Paraguay. Esta perspectiva trata del cúmulo de

pensamientos que refuerzan una idea incompletitud referente a la propia identidad y autoimagen de la paraguayidad. Es como si la sociedad paraguaya tuviera elementos deficientes de carácter que le imposibilitan tener alguna injerencia en la historia. Aquí ya no hablamos solo de disputas discursivas o de la sensación de incapacidad para colocar pautas ideológicas contra-hegemónicas, sino de la visión sobre la propia capacidad de agencia material. Esto podría generar una suerte de autoanulación de muchos grupos sociales en cuanto sujetos capaces de realizar cambios o de incidir efectivamente en el curso de la historia. En el siguiente trecho veremos la descripción que Silva (2018) describe algunos de los elementos narrativos que le llevan a ese cuestionamiento:

Podemos observar vários elementos da perspectiva da “falta”: os paraguaios são relacionados à “passividade”, à “ingenuidade”, à “apreensão”, ao “medo”, à “submissão”, à “humildade”, à “indiferença”, à “alienação”, à “resignação” e ao “desprezo pela política”. Não negamos a permanência do autoritarismo no país. Contudo, o autoritarismo não pode ser explicado apenas pela – suposta – anulação do paraguaio enquanto sujeito ou grupo político-social. O autoritarismo paraguaio é dotado de historicidade, o que precisa ser apreendido pelos historiadores, assim como as diferentes respostas, negociações e concessões que governos autoritários precisaram – e precisam – fazer para se manterem no poder (Silva, 2018, p.17)

Esa “falta” movilizada en primer lugar en clave de “carácter de un pueblo”, es extendida también a otras “faltas” históricas que son activadas en ciertos órdenes discursivos. La falta anclada en el pasado comunitario perdido, por ejemplo, cuando se habla del mito que ya discutimos en el capítulo anterior, del “eterno retorno”, del cual subyace la idea de que en algún momento se perdió una comunidad social, una nación ideal, lo que formula la necesidad de volver a algo parecido con una “edad de oro”. El mito sostiene que existió un momento social ideal pre guerra de la triple alianza que habría sido sustraído del pueblo paraguayo con las muchas desgracias que sobrevinieron en la historia (Brezzo, 2010; Soler 2010; Cáceres, 2015). Es posible colocar el mito del eterno retorno dentro del marco de la perspectiva de “la falta”.

En directa relación con el mito del eterno retorno y coqueteando con el autoritarismo, entonces se propone la idea de que es necesario restablecer un orden y así sobreviene la figura mesiánica de algún líder capaz de “reconstruir” lo perdido y, de alguna manera, traer nuevamente este “momento de gloria” de la nación. Es así como vemos que la “falta” aparece en varias estratos de los relatos. Al respecto, Silva (2018), una vez más, trae algunas cuestiones interesantes:

O problema dessa imagem é a universalização da experiência da “falta” para toda a sociedade paraguaia, como se a “falta” fosse conhecida e sentida por todos da mesma maneira, o que explicaria o suposto apoio da maioria da

população a Stroessner e à sua “modernização” do país. A historiografia ainda não analisa efetivamente essa imagem como uma construção a posteriori que visava legitimar a ditadura. Para enaltecer a “modernização” que dizia emprender, Stroessner ressaltou a “falta” e o “caos” que existiriam anteriormente. Vale ressaltar que autores como o jornalista Bernardo Neri Farina, um dos mais lidos no Paraguai, denunciam o autoritarismo stronista, mas, paradoxalmente, acabam reproduzindo o discurso que a ditadura usava para se legitimar. (Silva, 2018, p.11)

En los textos surgidos en los años inmediatamente posteriores al stronismo, aunque no exclusivamente, podemos identificar un vacío, en lo que conforma la historiografía más canónica sobre el stronismo. En particular como es señaladp por Silva (2018), el vacío se da en el sentido de negligenciar el análisis de las negociaciones que pudieron haber sucedido en la sociedad y reproducir de forma acrítica un discurso más calcado en lo que actores políticos y económicos fueron determinando y posicionando como verdad casi monolítica, de una forma muy conveniente. Dichas narrativas a pesar de ser reproducidas muchas veces de manera automática y un tanto inconsciente por distintos actores, incluyendo a los disidentes u opositores, no son ingenuas en su concepción, cargan con sentidos que Silva (2018) explica de la siguiente forma:

Em outras palavras, a historiografia, ao se deter em uma história política tradicional, com pouca ou nenhuma atenção a uma história social e cultural do Paraguai, dá vazão a discursos ainda muito presentes nas elites econômicas e políticas do país, os quais defendem a “necessidade” de governantes fortes em uma sociedade que supostamente seria desmobilizada e desorganizada em termos sociais e políticos. (Silva, 2018, p.18)

En tiempos del stronismo, el Paraguai sufrió una fuerte desarticulación del espacio público, eso es posible de afirmar. Por eso, dice Silva (2018, p. 9), el descontentamiento popular difícilmente se manifestaba de manera abierta, en los espacios que fueron tradicionalmente estudiados. Siendo así, el autor hace hincapié en que es necesario que historiadores analicen la política paraguaya y el hacer político del país desde otros espacios que no sean estrictamente el público, espacio predilecto de la tradición liberal-demócrata.

Estos apuntamientos de Silva (2018) dialogan fuertemente con el amplio trabajo de Lorena Soler, que viene proponiendo nuevos campos de estudio del stronismo, justamente por constatar explicaciones artificialmente unívocas dadas sobre el periodo histórico. Soler propone un estudio de los espacios de sociabilidad, estos espacios que aunque no sean estrictamente del hacer político, están dotados de politicidad y de historicidad, lo que nos ayuda a comprender otros aspectos, a tener nuevas visiones sobre el régimen y su existencia dentro de un entramado más amplio de elementos

constituyentes de la historia de un país (Soler, 2014a).

Prosiguiendo con las cuestiones sociales y discursivas sobre las que nos interesa reflexionar, también podemos mencionar que Soler (2014a) sostiene que el régimen stronista tuvo elementos de imprevisibilidad que deben ser mejor analizados. Plantea que existió un proceso de cambio, lo que nos lleva a pensar que el stronismo no fue un régimen dentro de un tiempo de parálisis social, política y económica, como si treinta y cinco años de poder hubiesen pasado con total estabilidad bajo control absoluto y con la previsibilidad total de sus actores sociales. La perspectiva de la “falta” corroborada por Silva (2018) y las reflexiones del autor sobre el espacio de expresión pública durante el régimen dialogan con lo que Soler propone.

La socióloga cuestiona las explicaciones unívocas sobre el stronismo hipotetizando que existieron elementos que responden a un proceso interno de cambio. Por eso, en el capítulo del libro llamado *Stronismo Asediado*, para estudiarlo propone las siguientes preguntas:

(...) es preciso recobrar una mirada que atienda tanto a las estructuras sociales donde se insertó como a los mecanismos de legitimidad que recrearon una sociabilidad política determinada. ¿Cómo es posible que los hombres estén predispuestos a obedecer? Y por consiguiente, ¿en qué sustratos sociales se apoyó la dominación política? Finalmente nos debería guiar la voluntad de explicar el misterio que siempre provoca la construcción de hegemonía en un período determinado de tiempo. ¿Qué observar para demostrar la impronta de cambio del stronismo y su legitimidad política? ¿Cuáles son las condiciones sociohistóricas que habilitaron la experiencia stronista y dónde encontrarlas? Pero también, ¿cómo demostrar la imprevisibilidad del stronismo? (Solera, 2014, p. 21)

Otro aspecto interesante resaltado por Soler (2014a) tiene que ver con entender las dictaduras institucionales ocurridas en el Cono Sur como regímenes que se establecieron sin disolver todas las estructuras e instancias políticas. Al decir de la autora, “la política no desapareció ni se transformó en pura violencia”. La socióloga también indica que: “el terrorismo de Estado, bajo los basamentos ideológicos de la Doctrina de Seguridad Nacional no fue exclusivo de las dictaduras, dado que también fue puesto en funcionamiento en Colombia y Venezuela bajo «democracias controladas»” (Soler, 2014a, p. 22 - 23).

El stronismo no escapa a esta premisa, pues la legitimidad del régimen también fue una cuestión que resolver dentro de la sociedad como un todo, es decir, el stronismo tuvo que pensar sus justificaciones y los fundamentos para permanecer y contener las crisis sociales una y otra vez, en las más de tres décadas de gobierno. Pensamos, entonces, que tiene sentido cuestionar ideas que, sin detenerse a detallar

nexos o matices sociales, dan una explicación verosímil que coloca a la represión/sumisión como principal elemento de la estructuración de un régimen como el stronismo.

Algunos mecanismos de perpetuación del poder fueron un tanto más sofisticados. Como Soler (2014a; 2014b) propone, no es la existencia de la pura violencia lo que garantiza el poder político. El ejercicio del poder de manera ilegítima se hace posible y real por el establecimiento de una democracia aparente, siendo esta una condición para el mantenimiento del stronismo y para el *consenso* de la sociedad en torno a un régimen autoritario en la práctica. Esta es una razón por la que el stronismo utiliza en diversos momentos elementos de negociación en el ámbito político. Algunos rasgos “democráticos” del gobierno tienen que ver con concebir la presencia formal de otros partidos alentados por el oficialismo pero sin asegurar condiciones de igualdad para la puja electoral y para disputar el poder hegemónico (Soler, 2014a).

En la práctica esto se materializó como un bipartidismo con hegemonía del Partido Colorado. La apuesta a la democracia aparente significó una forma de incorporar a posibles opositores, validando de alguna forma el sistema electoral y la estructura política vigente. Es decir, se buscaba una legitimidad política vinculada a la democracia liberal (Soler, 2014a), elemento que se suma a la persistente preocupación del stronismo con la legitimidad proveniente de la legalidad, de la fachada de regularidad de sus actos dentro de lo que establece la constitución nacional y el marco jurídico en general.

Como último punto de este apartado también pretendemos atenernos a los fundamentos ideológicos del autoritarismo, que circularon entre oficialistas y disidentes, y continuaremos viendo ejemplos de eso a lo largo de este trabajo e inclusive en las músicas analizadas en esta investigación.

De acuerdo a lo estudiado en el primer capítulo, que versa sobre las cuestiones historiográficas que nos ayudan a entender los aspectos que circundan los relatos sobre Paraguay, el hecho de que hayan sido reproducidos discursos similares a los del régimen stronista, por parte de sectores en oposición, no quiere decir que exista una homogeneidad de sentidos. Creemos que en realidad hay un intento de apropiación y de generación de sentidos nuevos por parte de los distintos grupos sociales. Sin embargo, no siempre la reproducción o selección de dichas narrativas es lo suficientemente consciente como para producir sentidos contra-hegemónicos. A veces las narrativas de siempre apenas escapan y se arrastran en nuestros discursos que pretenden ser

contra-hegemónicos, pero que reproducen las versiones y sentidos convenientes al régimen autoritario de turno.

Esto lo explica muy bien Ticio Escobar al hablar sobre la circulación de las narrativas del autoritarismo entre oficialistas y disidentes en el campo cultural. El reconocido crítico de arte escribía ya en un texto de 1992 que las ideas de la cultura estatal estaban de alguna manera también en los discursos disidentes, lo que de alguna manera acaba dificultando un modelo cultural alternativo:

Es que los fundamentos ideológicos de la cultura estatal, bien enraizados en diferentes tradiciones culturales del Paraguay, no sólo sirvieron como avales legitimadores de la hegemonía militarista oficial, sino que se apuntalaron mutuamente con los aspectos autoritarios de la cultura eclesial y se filtraron en los precarios discursos culturales de la oposición y aun en los de sectores que pretendían constituirse en un modelo cultural alternativo. (Escobar, 2021, p.190)

Entonces vemos que estos modelos ideológicos que circulan, y que se reproducen con mayor o menor conciencia al respecto de sus sentidos, acaban incidiendo en nuestras visiones y nuestras prácticas. Entendemos que la música no escapa a estas perspectivas críticas y, por eso, al estudiar las canciones, que son sonido/texto/discurso, también nos obligamos a intentar percibir esa multiplicidad de elementos que coexisten en la música. Llevamos en cuenta esto, con más razón, para referirnos en este trabajo a un tipo de música que dialoga implícita o explícitamente con las circunstancias sociales y políticas dentro de un régimen autoritario y que entendemos transitan dentro de los marcos discursivos expuestos.

## 2.2 DISCUSIONES SOBRE EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN

Para hablar sobre el proceso de modernización durante el régimen stronista, en este apartado, partimos de la propuesta de Lorena Soler (2014a; 2014b) de denominar dicho proceso como modernización conservadora. Nos dedicaremos a entender mejor un periodo caracterizado por una serie de obras llevadas a cabo por el régimen para dotar de infraestructuras de desarrollo y de tecnología al país, con algunas reformas económicas que fueron acompañadas por un fuerte control estatal hacia la sociedad, de modo a conservar las estructuras y mantener los valores sociales que el régimen propone.

La modernización incide en diversos aspectos sociales, políticos y sobre todo económicos, con reflejos en la discursividad del stronismo y de los movimientos disidentes o de oposición. El proceso de modernización atrelado a lo económico y al

desarrollo de obras públicas, coexistía con una ideología conservadora, que se ocupaba principalmente de recalcar los valores tradicionales y de imponer una forma homogeneizada de vivir a la sociedad. La suma de estos dos polos que se dan en forma simultánea es lo que Lorena Soler estudia al hablar de la modernización conservadora en Paraguay (2014a, 2014b) y es sintetizado de la siguiente forma:

La modernización conservadora consistía en modernizar la economía por medio de la iniciativa del Estado, a la vez que se preservaban formas de vida y valores tradicionales. Generalmente, los procesos exitosos de esa modalidad de cambio social fueron llevados a la práctica mediante el empleo de formas autoritarias de regulación del sistema político y cooptación de clases sociales o élites políticas. (Soler; Quevedo, 2015, p.32)

En el centro del proceso de modernización se encuentra la cuestión de la tierra y de las transformaciones que se fueron dando en el sector agropecuario, aspecto que tuvo sus reflejos también en los sectores urbanos y principalmente en la capital, donde hubo una reconfiguración social debido a la migración de poblaciones rurales a las zonas urbanas. Otros aspectos relevantes tienen que ver con el contexto internacional, tanto en relación con la Doctrina de Seguridad Nacional impulsada y promovida por Estados Unidos en América Latina, hecho que deriva en una fuerte participación de dicho país en la región, como también con hitos regionales como la construcción de la hidroeléctrica Itaipú binacional, que tendrá un reflejo importante en las relaciones con Brasil, causando diversos y profundos impactos políticos, sociales y económicos.

En un capítulo del libro *Stronismo. Nuevas Lupas*. Mónica Nykolajczuk, hace un estudio en el que transita por las transformaciones económicas que se dan en Paraguay, a partir del estudio de la conformación de una especie de élite económica del sector agropecuario, grupo social que gana relevancia durante el stronismo. Como el sector agropecuario es uno de los sectores que creció en preponderancia económica durante el stronismo, una actividad económica que ostenta gran peso en el PIB, y considerando que en Paraguay no había otras industrias o actividades con el mismo grado de incidencia económica, nada más justo que incluir el estudio de los ciclos agropecuarios para comprender parte de las transformaciones económicas y sociales que sobrevivieron del proceso de modernización.

A partir de la década del 60 Paraguay emprende una modificación sustancial de su estructura agropecuaria y comienza un proceso de reestructuración de la economía en su conjunto. Como advierte Rivarola (2018), tales modificaciones se basaron en la acelerada expansión de la empresa agrícola comercial, la modernización del aparato productivo agrícola, las nuevas pautas de acumulación y la polarización interna del sistema productivo agrario. (Nikolajczuk, 2021, p. 87)

La autora hace una división interesante en dos momentos de la economía durante el régimen, una división que parece didácticamente útil para sintetizar a grandes rasgos ciclos económicos a partir de los procesos por los que atraviesa el sector agropecuario. La primera etapa, según Nykolajczuk (2021), comienza en 1963 con el Programa de Colonización y culmina con la finalización de la construcción de la Hidroeléctrica Binacional de Itaipú en 1982. Dice la autora:

La misma se caracterizó por una fuerte alianza entre el Estado stronista y el capital, producto de la consolidación de un régimen político autoritario y un proceso de modernización de la estructura agropecuaria y de la economía en su conjunto. Sus pilares fueron el control del conflicto social -a través de la represión, cooptación, canalización e institucionalización de las demandas campesinas y obreras- y la incorporación definitiva de las dinámicas de producción global en la escala local. (Nikolajczuk, 2021, p. 82)

El programa de colonización, con el que comienza esta etapa se refiere a una serie de reformas burocráticas y administrativas que incentivaron la compra de grandes extensiones de tierras por extranjeros. Básicamente este fue un periodo de cierto crecimiento económico y de consolidación de la estabilidad política, concretada a través de los mecanismos de control social. Fue la etapa donde ocurre la ascensión y consolidación del stronismo en la forma de régimen autoritario.

La segunda etapa mencionada por la autora se desarrolla a partir de 1983 y tiene que ver con el inicio de una crisis económica, que tuvo como elemento importante el “shock endógeno de Itaipú”, ya que la finalización de las obras de la hidroeléctrica generó una recesión económica. Como explica Arditi (1992, p. 75) la construcción de la represa hidroeléctrica fue un “poderoso motor del auge” para un país con una pequeña economía y las grandes inversiones en obras relacionadas a Itaipú tuvieron un gran impacto dinamizador sobre las demandas de bienes y servicios nacionales, con un cuantioso ingreso de divisas, dinero que acabó siendo gastado en el país (Arditi, 1992, p. 75).

Una vez terminadas las obras hubo una disminución en los ingresos de capitales, entonces quedó en evidencia que el crecimiento económico que dotó a parte de la sociedad de un “bienestar” que era artificial en cierta forma, por ser apenas ocasional y no fruto de una política económica que promoviera algún tipo de equidad social, ya que los planes económicos fueron más pensados para beneficiar a los grupos de poder. La conducción económica, dice Arditi (1992 p. 77) “esperó ingenuamente encadenar el impulso de Itaipú con el inicio de las obras hidroeléctricas de Yacyretá”, represa hecha en condominio con Argentina, siendo que el inicio de las obras de dichas obras fue

postergado por la grave crisis de endeudamiento externo que atravesó dicho país.

Esta etapa del régimen llega a su fin en 1989, con la caída del régimen stronista. Junto con la crisis económica también se presentaron las diversas crisis que fueron producto de los cambios sociales producidos en medio del proceso de modernización (Nykolajczuk, 2021, p. 82), incluyendo aquí los desarreglos internos entre los consolidados grupos oligárquicos detentores de poder político y las élites económicas.

Además de la crisis económica, en el plano social, el proceso de modernización trajo consigo una abrupta urbanización y descampesinización (RIVAROLA, 2018) y devino en una plataforma de creciente conflictividad. Asimismo, la nueva dinámica global del capital apelaba a una relajación de los controles del Estado y a la liberalización y desregulación de los mercados. En este escenario, los actores surgidos en la fase anterior comenzaron a ver al régimen como un obstáculo para su expansión. (Nykolajczuk, 2021, p. 82)

Como mencionamos anteriormente una de las cuestiones centrales para pensar la serie de cambios en la sociedad paraguaya tiene que ver con los procesos relacionados a la distribución y los usos de la tierra en contextos rurales, la migración formada por la venta de grandes extensiones de tierra, que algunas veces quedaron como latifundios improductivos, y otras veces beneficiaron a empresarios del sector agropecuario, los cambios económicos en este sector son determinantes en el devenir social y político del país.

Recordemos que al inicio del stronismo, Paraguay tenía algunas características como una estructura agropecuaria en donde coexisten el minifundio y el latifundio. El estado gozaba de autonomía respecto de la élite económica y también tenía un caudal de herramientas “para controlar y dirigir la política agraria y las relaciones al interior del campo paraguayo”, dice Nykolajczuk (2021, p.86) refiriéndose con esto a una buena cantidad de tierras fiscales que no habían sido liquidadas tras la Guerra de la Triple Alianza y que, posteriormente, serían objeto de una reforma agraria que fue agenciada de forma conveniente al gobierno.

El otro punto que también tuvo un impacto importante en las políticas agrarias tiene que ver con el contexto internacional, referido a la polarización mundial causada por la Guerra Fría, que también incidió en los procesos de modernización del sector agropecuario. La estrategia política internacional de los Estados Unidos incluye propuestas de reforma agraria en la región y en el contexto de la llamada Alianza para el Progreso, por la cual el dicho país determina condiciones para la realización de las reformas en los otros países (Nykolajczuk, 2021). A través de este tipo de política, Estados Unidos amplía su influencia en la economía regional y controla aspectos sociales

importantes.

Lo que el contexto internacional agrega en el devenir del sector agropecuario en Paraguay, marcado desde el comienzo por una fuerte estatización, es el expendio de ayudas financieras de los Estados Unidos para planes de desarrollo rural. Con ello, Estados Unidos también consiguen dar una cierta direccionalidad para la regulación de las actividades económicas agropecuarias proveniente de ese alineamiento:

El contexto internacional es un factor ineludible en este proceso. La Alianza para el Progreso, como estrategia norteamericana contra el avance de los regímenes comunistas en la región, implicó la implementación de programas agrícolas y reformas agrarias con el fin de contener desde arriba potenciales crisis sociales y políticas en América Latina. Como resultado de este cambio geoestratégico se implementaron distintos planes de desarrollo rural sustentados en ayuda financiera y se incentivó la reforma agraria en aquellos países donde la cuestión de la tierra implicaba un foco de conflicto. La Alianza para el Progreso estimulaba el rol del Estado en la dirección de los mercados. En este período el stonismo adquiriría una fuerte impronta estatista y regulacionista. La creación de una serie de empresas monopólicas estatales en rubros estratégicos de servicios públicos fue buen ejemplo de ello. (Nikolajczuk, 2021, p. 87)

El monopolio estatal de algunos rubros estratégicos y la estatización de la regulación de los mercados, ocurren como formas de control de la actividad económica agropecuaria. La autora desarrolla la idea de que durante el stonismo y a partir de ciertas condiciones que se dan tanto por reformas internas como también por procesos internacionales, el crecimiento y las transformaciones del sector agropecuario devienen en la conformación de una *burguesía agropecuaria*, conforme los cambios apuntados por la autora:

Nuestra hipótesis de largo alcance es que la conceptualización de Paraguay como un país con una estructura agropecuaria atrasada, con características propias de las sociedades agrarias tradicionales, no resulta adecuada a la luz de los cambios desarrollados a partir de la década del 60, cuando el stonismo inicia un proceso de transformación radical de la economía. A partir de allí, la estructura agropecuaria y el modelo productivo guaraní mantiene las particularidades de una economía capitalista dependiente. Asimismo, las clases económicamente dominantes no pueden caracterizarse como una oligarquía terrateniente, sino como una burguesía agraria moderna. (Nykolajczuk, 2021, p. 81)

El esfuerzo de la autora por nombrar a este grupo social, colocando en nuevos términos a la élite económica cuyas riquezas provienen del sector agropecuario, evidencia los procesos sociales y económicos que nos parecen importantes, en primer lugar por traer elementos que muy resumidamente tienen que ver con un cambio de visión hacia la política económica del régimen Stronista, que mucho tiempo pareció hasta disociada de proyectos económicos neoliberales que se sostuvieron en toda la región, durante los regímenes autoritarios militares, mediante la influencia de los Estados Unidos.

En su texto Nikolajczuk (2021, p. 89) revela que el modelo de producción agropecuaria cambia por medio de las reformas promovidas y dirigidas por el Estado. Estas reformas son direccionadas para un sector específico de la población, a través de instrumentos jurídicos, mecanismos institucionales y de la aplicación selectiva de políticas públicas. La autora concluye que de este conjunto de esfuerzos estatales deriva la conformación de la Burguesía Agropecuaria, caracterizada por un lado por “el empresariado identificado al capital extranjero - especialmente brasileño-” pero también por el “surgimiento de un incipiente empresariado nacional vinculado al régimen, germen de la naciente clase empresarial stronista” (Nikolajczuk, 2021, p. 89).

Los nuevos cuestionamientos y términos dejan en evidencia la relación estrecha entre las medidas tomadas por el régimen, que lo aproximaron en alguna medida del capitalismo, lo que acaba siendo determinante en la conformación de esta clase social que sería nombrada como burguesía agropecuaria. Por otro lado, dicho análisis también nos interesa porque se relaciona con las cuestiones discursivas que nos interpelan en este trabajo. La misma autora justamente lo coloca de la siguiente manera:

En el campo de las ciencias sociales paraguayas esta discusión ha logrado trascender hasta la actualidad. Se encuentra generalizada la tesis (de origen desarrollista) de que el país mantiene un ritmo de desarrollo menor que el resto de las economías latinoamericanas, especialmente comparado con sus vecinos Argentina y Brasil. Esta afirmación ha llevado a distintos autores a pensar a las clases sociales como incompletas, no desarrolladas o premodernas. (Nikolajczuk, 2021, p. 80)

Encontrar nuevas explicaciones y términos, además de desafiar los discursos previsibles, nos confronta con esta relación entre el stronismo y el capitalismo, dándonos la posibilidad de entender cómo se conforma la visión de que una sociedad es homogéneamente “no desarrollada” o “incompleta” por ejemplo, lo que analizando los datos no se sostiene en la realidad. No es real porque, como seguiremos viendo más adelante, el proceso de modernización sentó bases de desarrollo direccionadas por una aproximación regional a las políticas neoliberales.

El mismo proceso que posibilitó la conformación de esa *burguesía agropecuaria*, por otro lado, implicó el enriquecimiento de los grupos políticos oligárquicos por medios moralmente cuestionables e inclusive ilícitos en muchos casos. El Estado fue equipado con prácticas de control y esto fue instrumentalizado para utilizar la burocracia estatal de forma ilegítima en beneficio de pocos grupos oligárquicos políticos y burgueses/empresariales. A pesar de que hubo un intento por mantener la apariencia legítima y legal de muchas arbitrariedades, los casos de corrupción de los grupos políticos

acababan saliendo a la luz. Disputar estas conceptualizaciones nos lleva a la reiterada presencia de la perspectiva de la “falta”.

Um país sem infraestrutura, sem indústrias, sem cidades, sem movimentos político-sociais efetivos ou de resistência e sem um “modelo de desenvolvimento”. Essas são apenas algumas das imagens frequentemente relacionadas ao Paraguai, país cuja história, memória e identidade são profundamente marcadas pela “falta”. Não é casual que a identidade paraguaia seja bastante relacionada às duas guerras que marcam a história do país, a da Tríplice Aliança (1864-1870) e a do Chaco (1932-1935). (Silva, 2018, p. 3-4)

Como vemos la perspectiva de la “falta” está anclada en narrativas sobre la historia, cuyas discursividades son activadas en distintos contextos y procesos. En este caso vemos que se mantuvo la idea de Paraguay como un país “sin un modelo de desarrollo”, a pesar de que claramente con una serie de acciones, reformas y con un proyecto económico que sentó las bases de una búsqueda económica tendiente al neoliberalismo posteriormente, el stronismo constituyó un modelo de desarrollo; un proyecto corrupto y entreguista, pero esto es muy diferente a pensar que el Paraguay no tuvo un modelo de desarrollo. Lo que no funcionó tiene que ver con la desigualdad e inequidad que fue proyecto de un Estado monopolista, oligárquico y corrupto.

Cíclicamente la “falta” aparece, para fundamentar las explicaciones sobre distintos procesos y problemáticas de ámbitos sociales, económicos y culturales, por veces encubriendo algunas responsabilidades mucho más concretas y tangibles. Siendo así, culparnos por ser apenas “deficientes” es un aparato ideológico efectivo para desmotivar la organización de las clases populares y de los grupos minorizados y desmovilizar a quienes podrían unirse en torno a exigir los cambios en las estructuras y la responsabilización de sujetos y grupos que usan y abusan del poder estatal.

2.2.1 Crecimiento económico y consenso pasivo: Todos de acuerdo en que no podemos hacer nada más.

A pesar de reconocer que el “todos” colocado en el título no existe y no podría existir porque no es posible tal grado de homogeneidad, al leer esta afirmación estamos ante una frase que parece categórica. Entonces nos cuestionamos hasta qué punto la sociedad paraguaya puede lidiar con una fuerte presencia simbólica de esta afirmación. En este apartado, llegaremos a fundamentar que existía un grado importante de consenso al respecto de no ir contra el régimen, con varios mecanismos funcionando para promover la quietud de la sociedad y evitar los enfrentamientos sociales ante los

desajustes del régimen. Este aspecto de pasividad social fue potenciado por el régimen no solo por medio del terror, sino también por medio de otros mecanismos materiales de control.

Por eso, es interesante pensar en que también los atravesamientos económicos fueron convenientemente direccionados para viabilizar la permanencia del régimen. La etapa de crecimiento económico durante el stronismo se combina con el crecimiento del estado, el uso de la “influencia” de sus gobernantes en la gestión y el manejo clientelar del mismo, todo esto mediado a través del partido de gobierno, el partido colorado.

La habilidad política y el empleo del terror selectivo permanente permitió que el régimen mantuviera a la oposición débil y dividida durante décadas. De esta manera se proyectó una imagen de *omnipotencia* del caudillo y del régimen y, a la vez, se fomentó un sentimiento de impotencia y vulnerabilidad generalizado en la población. El miedo y la creencia en la futilidad de toda iniciativa son excelentes disuasivos para la acción opositora en cualquier latitud. (Arditi, 1992, p. 11)

Como ya hemos dicho, ciertamente la vigencia del stronismo durante tanto tiempo no solo es producto de aciertos en los cálculos políticos y del establecimiento del control autoritario sobre la sociedad. Además de eso, tenemos *un consenso pasivo cómplice*, como lo plantea Arditi (1992, p. 34-37), haciendo mención a las formas por las cuales se crean las condiciones para generar “un consentimiento voluntario de la burocracia y de los sectores subordinados”, es decir “una base consensual más o menos amplia” para que el orden que se buscaba establecer fuera reconocido como legítimo por una buena parte de la sociedad y los mandatos y autoridades sean obedecidos de una forma voluntaria. Allí es donde aparecen, además de un discurso legalista y una fachada democrática construida de una forma convincente, los mecanismos como el clientelismo, la prebenda y el tráfico de influencias, aspectos ampliamente estudiados y conocidos, que se constituyeron en formas esenciales de la manutención del régimen a través del *consenso pasivo cómplice*:

Como es sabido el apoyo basado en clientelas está siempre condicionado por la capacidad y efectividad de proveer cargos, empleos, servicios, contratos o favores a clientes [...]. El auge económico provocado por la construcción de la hidroeléctrica de Itaipú brindó esos recursos al régimen, permitiendo institucionalizar el tradicional dispositivo del clientelismo como nunca antes. Esto permitió fomentar un apoyo pasivo o *consenso pasivo cómplice* entre los beneficiarios, sean sectores comercial y financiero, tecnócratas civiles y militares o capas medias, como señala Fogel, o cuadros partidarios de extracción popular que accedían a empleos y cargos de prestigio en la administración pública y a los directorios de entes descentralizados. (Arditi, 1992, p. 35)

Como parte de ese momento de modernización se dan procesos como la expulsión de familias campesinas de sus tierras, la reconfiguración social con la creciente descampesinización y el éxodo masivo de la población rural a las regiones urbanas, en donde fueron creciendo las zonas que podemos tratar como cinturones periféricos de pobreza. El crecimiento económico fue base de una estructura desigual que implicó también el consenso pasivo cómplice, pues la abundancia del dinero que ingresaba al Estado daba la posibilidad de una gestión corrupta y prebendaria. Fue visible el enriquecimiento de las elites ligadas al poder político, hubo casos de “amigos” del régimen beneficiados con la permisividad y complicidad de los actores políticos para ejercer negocios ilegales como el contrabando, tráfico de vehículos robados y otros.

Mientras una parte importante de la población rural realiza el éxodo por los cambios estructurales ligados a la economía, en Asunción y en las zonas urbanas la clase media y media baja se benefician con algunos procesos que dotan a esta parte de la población de poder adquisitivo para el consumo de bienes, y con esto se alcanza un cierto grado de bienestar social, un grado de satisfacción que contiene de alguna forma posibles crisis sociales. Entre los factores que posibilitan este boom de consumo está el contrabando, el ingreso ilegal de productos en general.

El contrabando era - y sigue siendo - otra de las modalidades principales de corrupción. Se estima que el valor de las importaciones y exportaciones legales registradas por el Estado paraguayo oscilaba entre la mitad y la tercera parte del valor real de las transacciones comerciales con el exterior. En parte, ello se debe a la gran diferencia existente entre el precio oficial de las monedas extranjeras y su cotización paralela. Inmediatamente después del golpe de estado de febrero de 1989<sup>11</sup>, se reemplazó el sistema de cambios múltiples por un tipo de cambio único. El efecto de esta medida sobre el contrabando fue inmediato puesto que ese mismo año las importaciones registradas experimentaron un crecimiento espectacular de más de 200%. (Arditi, 1992, p. 36)

Como señala Arditi (1992) el ingreso ilegal de automóviles era algo común. Algunos orígenes de esos automóviles apuntados por el autor tienen que ver con el robo de los mismos en Argentina o Brasil, siendo que, entrando en Paraguay, estos eran “lavados”. Otros vehículos producidos en el extranjero eran introducidos sin pagar impuestos, en ambos casos era fácil regularizar la situación de los automóviles pagando una tasa fiscal reducida, a pesar de no ser revelado el origen.

El contrabando también ocurría con electrodomésticos, alimentos, ropas,

---

<sup>11</sup> El stronismo termina con un golpe de estado. El Gral. Andrés Rodríguez estaba a la cabeza del ejército que derrocó a Stroessner. Andrés Rodríguez era consuegro de Stroessner y fue su aliado durante los 35 años de gobierno dictatorial. Stroessner fue beneficiado por un asilo del gobierno brasilero y vivió allí hasta su muerte.

repuestos de automóviles, artículos suntuarios en general. Ante esta situación se creó la ilusión de progreso y bienestar socio-económico que se desparramaba hacia los sectores de las clases media y media-baja. El régimen “inventó una clase media”, dice el autor, al dotarla de “un nivel de consumo y poder adquisitivo al que de otro modo no hubiese podido acceder”, dice el autor (Arditi, 1992, p. 37). En la década del setenta, con productos al alcance del consumo de las clases media y media-bajas –y la suma de factores como la construcción de Itaipú, el ingreso de capitales extranjeros o el crecimiento del sector agropecuario con el aumento de los precios de algunos commodities– la percepción sobre la economía para esas mismas clases era de estabilidad, y este periodo fue aprovechado por el stronismo para realizar una fuerte propaganda política sobre la idea del “progreso”, también por medio de la promoción de obras de infraestructura que construyó mediante el “boom” económico. Sin embargo la pobreza persiste y se agudiza en la década de los ochenta, con la nueva crisis económica, como lo señala Silva (2014)

(...) a pobreza persistia no Paraguai, apesar da “modernização” promovida pela ditadura, representada por “grandes” obras como estradas, pontes e a Usina Hidrelétrica de Itaipu, dentre outras. Consideramos que uma resposta da ditadura a esses questionamentos políticos e à percepção de que a pobreza continuava no país tenha sido a construção do período anterior a 1954 como “anárquico” e “caótico”, especialmente os anos compreendidos entre 1904 e 1947, caracterizados pelo predomínio do Partido Liberal. A persistência da pobreza era relacionada a esse período anterior e, conseqüentemente, aos opositores da ditadura. (Silva, 2014, p.114)

Como percibimos en las explicaciones de Silva, la retórica a la que apelaba el stronismo se basaba en el miedo al pasado reciente, constantemente retratado como caótico, atribuyendo al régimen stronista haber constituido orden, estabilidad y, por medio de esto, el progreso. El stronismo propagaba la idea de haber superado el “caos” por medio de la “mano firme” y el combate a los enemigos externos e internos, constituyendo el “orden” en la sociedad, lo que derivaría en la posibilidad de un desarrollo económico de la mano de la pacificación social. El stronismo se colocaba, entonces, en contraposición con los periodos de gobiernos anteriores, gobiernos liberales en gran parte, opositores a la dictadura como señala Silva. La retórica gubernamental sobre la estabilidad política y sus usos es suficientemente explicada por Arditi:

Como ya fue señalado, uno de los temas recurrentes de la retórica gubernamental y colorada era el de la estabilidad política, esto es, la continuidad institucional del orden político y sus autoridades sin los sobresaltos de frecuentes situaciones de excepción (golpes, guerras civiles o levantamientos armados). El discurso oficial insistía en que la estabilidad política había permitido garantizar las condiciones para el desarrollo de la economía, la tranquilidad de los hogares

y la seguridad física de las personas. (Arditi, 1992, p.50-51)

Pensamos que el país de los pobres no fue y no es hoy el país de todos/as/es y que la modernización se sostuvo en procesos de explotación y precarización de la vida de la población campesina, indígenas y otras comunidades y grupos subalternizados. Aquí creo que merece un destaque la condición de los migrantes rurales que pasan a establecerse en las regiones urbanas con muchas dificultades, sufriendo prejuicios raciales, de clase y lingüísticos. Recordemos que hablar guaraní de forma exclusiva (a pesar de ser la lengua que la mayor parte de la población hablaba) o no hablar bien el español era un motivo de menoscabo, de imposibilidad de acceder a empleo, estudios, a posiciones de poder y también era motivo de burla en sí mismo.

Algunos mecanismos contuvieron a la sociedad, a partir de negociaciones, lo que evitó una explosión social. Como venimos hipotetizando, a través del estudio sobre las pujas discursivas, nuevamente encontramos que la retórica de la estabilidad atraviesa también el discurso de sujetos disidentes u opositores políticos. Como ejemplo de esto vemos a continuación un trecho del análisis que realiza Silva (1992) sobre aspectos discursivos relativos a esta asociación sobre estabilización-modernización-desarrollo, como si estos aspectos tuvieran una concatenación indisoluble, lo que en este caso se evidencia en el discurso de Alfredo Boccia Paz, que acaba reproduciendo un modelo narrativo del propio régimen. Esto se da a pesar de que Alfredo Boccia es un relevante escritor y periodista, que ha hablado del autoritarismo de la dictadura de manera pública, haciéndolo con mucha firmeza a través de sus textos y con su propia participación en procesos de denuncia de los abusos del régimen, en particular dando conocimiento de contenidos del archivo del terror<sup>12</sup>. Esto es lo que plantea Silva (2018):

Alfredo Boccia Paz, por sua vez, considera que a “estabilidade” foi conquistada com repressão. “Con la violenta pacificación de los ánimos colectivos, Stroessner pudo iniciar obras de infraestructura que modernizaron en algo al paupérrimo Estado paraguayo”. A seguir mostraremos que Boccia Paz foi um dos primeiros a destacar e denunciar o autoritarismo da ditadura paraguaia a partir da análise dos arquivos secretos da polícia stronista. Porém, consideramos que a relação entre repressão e “modernização” destacada acima reproduz,

<sup>12</sup> En 1992 fueron encontrados los llamados Archivos del Terror, eran toneladas de documentos que confirmaban la violación sistemática de derechos humanos por parte del Estado y ponían al descubierto detalles de la sistematización e integración de las prácticas de terrorismo de Estado en la región, permitiendo también revelar detalles del Plan Cóndor. El Operativo Condor fue un acuerdo de colaboración entre las dictaduras militares del Cono Sur, con el objetivo de vigilar y reprimir militantes políticos opositores. Más información en: <https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/2-uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-no-brasil-analise-de-documentos-desclassificados> (Último acceso em: 12/11/ 2025)

ainda que involuntariamente, um elemento bastante controverso e ainda muito presente na memória de setores expressivos da sociedade paraguaia: a repressão como um custo do “progresso”, o que justificaria o autoritarismo. (Silva, 2018, p. 11-12)

Entonces vemos de cuántas formas el discurso atraviesa a la sociedad creando un filtro de lectura de la realidad, un filtro esquizofrénico, siendo esquizofrénico un adjetivo con el que se referiría Ardití (1992) al propio discurso del régimen. Es un discurso esquizofrénico en el sentido de mezclar elementos verdaderos con elementos verosímiles todo el tiempo, al punto de establecer una narrativa insalubre que se auto relata, que habla a través de los sujetos sociales y se cuenta como verdadera cuando intentamos hablar sobre el régimen. Para el autor, es esa misma esquizofrenia social causada por el régimen la que comienza a hacerse evidente en la década de los ochenta, cuando las personas comienzan a comprender que por detrás de las invenciones del discurso hay una realidad latente, viva y mucho más evidente.

Durante el stronismo hubo muchas medidas y reformas que respondieron a un modelo de economía capitalista pero bajo un control estatal que tuvo que ir cediendo conforme ocurre la liberalización del mercado. Al mismo tiempo funcionó facilitando la concentración de las riquezas en manos de esas pocas élites económicas y políticas. Debemos indicar también que las obras públicas construidas por el gobierno fueron direccionadas y construidas para la integración del territorio y la apertura de nuevos mercados, con la consecuente integración al capitalismo mundial, es lo que explica Soler (2014b):

Las obras públicas dirigidas especialmente al desarrollo y la integración del propio territorio favorecieron la apertura de nuevos mercados y produjeron un sostenido aumento de la actividad económica. La unificación del territorio implicaba además de la creación de un mercado nacional, indispensable para cualquier país exportador e integrado al capitalismo mundial, la posibilidad de poner en circulación bienes materiales pero también simbólicos, para dar lugar tanto a la presencia del Estado como a la nación, en su doble función simbólica y de disciplinamiento. El crecimiento experimentado fue por lo tanto «hacia afuera», pero partiendo de la integración y el control hacia adentro. (Soler, 2014b, p. 142)

Las nuevas elites económicas, empoderadas por el proceso de modernización emprendido por el Estado, gracias a diversos desarreglos con el stronismo, posteriormente intervienen en la crisis política que termina con la salida de Stroessner del poder. Al respecto Ardití (1992) explica muy bien el proceso de decadencia y división entre las oligarquías detentoras del poder político y la clase social emergente de las transformaciones económicas e identificada como empresariado:

La corrupción - que generalmente asume la forma de comisiones ilegales, pero imprescindibles para agilizar trámites - siempre formó parte del cálculo normal de todo empresario local o inversionista extranjero, pero adquirió proporciones inmanejables para un sector privado que había ingresado en un proceso de modernización y necesitaba criterios más estables para la planificación a mediano y largo plazo. (Arditi, 1992, p. 61)

Estos sectores económicos, que luego se convirtieron en actores plenos del neoliberalismo, comienzan a percibir que precisan de una previsibilidad más amplia y estructural, y que el Estado se convierte en un peso burocrático cuyo costo era imposible de calcular, al tener una organización paralela corrupta y clientelar, que siendo ilegal, dejaba al sector empresarial a merced de mecanismos ilegítimos y por lo tanto, en muchos casos, arbitrarios.

El declive del stonismo es acompañado y reforzado por la incapacidad del núcleo stonista en mantener la promesa de “progreso” libre de cuestionamientos, pues cada vez es más evidente que el discurso era fisurado por la realidad. El lema repetido de “Paz y progreso”, el resumen de la propuesta del stonismo, colocada en forma de necesidad de ejercer el poder de forma autoritaria, de modo a pacificar a la sociedad para hacer posible la “modernización”. Vemos entonces una linealidad discursiva que para los años ochentas se vería cuestionada, por los diversos sectores tanto burgueses como populares:

Durante el stonismo, hubo demasiados casos que reforzaban el sentimiento ciudadano de una suerte de esquizofrenia entre los enunciados del discurso y la materialidad de las prácticas. [...], el orden y la estabilidad de las instituciones venían acompañados de frecuentes escándalos financieros que involucraban a altos funcionarios gubernamentales, y el contrabando, que aparentemente constituía una economía subterránea, que operaba de forma abierta hasta el punto de superar el valor total del comercio registrado en el país. (Arditi, 1992, p 62)

Arditi también da una serie de ejemplos como el uso constante de frases como “la paz que vive el país”, país en el que al mismo tiempo se reprimía abierta e impunemente a dirigentes políticos y sociales, o se violaban derechos que en teoría eran garantizados por ley como la libertad de prensa. O bien la existencia de elecciones presidenciales, en donde “se exige que la oposición demuestre su vocación democrática”, mientras las propagandas de los mismos eran borradas y se hostigaba a sus dirigentes (Arditi, 1992, p. 62).

Algunas de las medidas que fueron usadas en peso para reforzar la ideología stonista, en realidad evidenciaron la insustentabilidad del “progreso” obtenido

por vías cuestionables. Ejemplos de esto son desde el hecho de recurrir a la fachada democrática, hasta establecer discursos que fueron modificándose de a poco; ejemplos como cambiar el anticomunismo por “democracia sin comunismo”, sostener la obediencia y lealtad a través de un clientelismo creciente y el agrandamiento del Estado, mientras eran cada vez más evidentes las prácticas corruptas, los beneficios a amigos, los negocios ilícitos.

Nos hacemos eco de los aspectos citados, para seguir en línea con Ardití (1992) al entender que el régimen producía discursos, discursividades e ideologías contradictorias que fueron funcionales por un largo tiempo, pero en los años de declive entran en colapso. La crisis deviene de la manutención de un sistema contradictorio, alimentado con un discurso contradictorio, como explica Ticio Escobar:

Este sistema contradictorio (al mismo tiempo retrógrado y desarrollista, simultáneamente nacionalista y cipayo, tanto populista como oligárquico, indigenista como etnocida) logró cuajar en una firme matriz cultural cuyas claves (Nación, Pueblo, Indio, Progreso, Anticomunismo) inficionaron imaginarios y conceptos no siempre oficiales y conformaron un común espacio de autoritarismo compartido por discursos diferentes. (Escobar, 2021, p. 191)

Al decir de Ticio Escobar, la sociedad mayoritariamente participó hasta cierto punto de esta creación “esquizofrénica”. Construimos a lo largo del texto las razones por las cuales creemos que las infiltraciones de un discurso y sistema contradictorio habitaron y continúan coexistiendo en nuestros imaginarios, lo que nos propone el gran desafío de reinvencción de la propia mirada. Esto es así quizás por la cualidad “omnívora” en la vocación estatal del stronismo y por lo que Ardití (1992) también describe como el deseo de “la muerte del otro”. El autor se refiere en estos términos a la movimentación constante del régimen para acabar con la pluralidad, recurriendo a una memoria histórica en donde, como estudia Silva, las representaciones antagónicas con esos “otros” ganan un lugar extrañamente privilegiado para la construcción de una identidad nacional por oposición:

O “outro” é um elemento presente na construção de todas as identidades nacionais, mas o caso do Paraguai nos chama a atenção pela centralidade deste elemento na identidade nacional, como é possível observar, por exemplo, no Panteão Nacional dos Heróis, localizado no centro de Asunción. O Panteão é, basicamente, um monumento às duas guerras que marcam o país. Acreditamos que essa centralidade do “outro” contribui para deslocar a dinâmica dos processos histórico-culturais para “fora” do país, pois enfatiza a responsabilidade dos países vizinhos pelo que aconteceu – e acontece – no Paraguai. (Silva, 2018, p.3-4)

Es decir, hay una fuerza simbólica en esta forma de construcción de la identidad nacional llamativamente centrada en esos “otros”, que son antagónicos al “nosotros/paraguayos”, contra quienes se justifica cualquier proceso ilegítimo que pueda vulnerar derechos. Esto resuena también con lo que Escobar (2021) denuncia en su texto escrito originalmente en 1992, en donde habla del fuerte apelo homogeneizador del régimen y sus resultados en cuanto al hecho de descartar a los “otros” dentro del proceso modernizador:

Al cruzar, desahogada y voraz, esta escena inerte, la propuesta stronista de Progreso avanzó depredando la ecología, el patrimonio histórico y las identidades étnicas e intentando desesperadamente homogeneizar la memoria y los deseos colectivos sobre el fondo real de discriminaciones y diferencias brutales. (Escobar, 2021, p. 191)

En el campo de la cultura, la omisión de las políticas públicas direccionadas al sector fue evidente. Escobar (2021) propone que no existía un plan estatal al respecto del campo de la cultura: aunque existían medidas puntuales y concretas para censurar disidentes o para beneficiar a los “amigos”, una u otra maniobra para usar el aparato cultural como propaganda del régimen, no se puede decir que había una propuesta cultural como tal. En este sentido, las visiones del régimen sobre la cultura se expresaron, en mayor medida, desde una centralidad en el intento de reprimir y censurar lo que amenazaba el discurso político, un discurso estrechamente ligado a la modernización.

Lo citado en el párrafo anterior viene de la mano con el control rígido que la dictadura aspiraba a ejercer dentro de la sociedad, muchas veces con violencia, lo que según Silva (2014) tiene relación con la creación de una representación de los opositores como “enemigos”, discurso que era utilizado como justificación para reprimir. Entonces no es apenas “a pesar” del intento de invalidación de cualquier voz disidente que persistió un disenso social, también podemos interpretar que justo porque este disenso existía, el stronismo se veía obligado a recurrir constantemente a este tipo de justificación.

Esta explicación cobra fuerza cuando verificamos lo que manifiesta Escobar (2021), sobre las razones de intento de censura y control en el arte, que para el autor tenía que ver con censurar las expresiones que se manifestaban, a través del arte, críticas al tan propagandeado “progreso” del stronismo, motivando el control, la censura y la asimilación de personas disidentes como “enemigos/legionarios/subversivos”. En el fondo esto es un apelo a la descaracterización moral de personas no conformes con el

régimen, intentando interdictar opiniones por medio del descrédito hacia la persona que las emite.

Dentro de este apartado pensar la homogeneización como propuesta stronista nos interesa porque este es el fundamento de la justificativa utilizada para desconsiderar o borrar a estos “otros” en medio de un proceso de modernización. Como Escobar (2021) expresa, el proyecto de modernidad no contemplaba grupos subalternizados, colectividades rurales o indígenas, estos simplemente eran tratados como grupos que invariablemente debían desaparecer o ceder ante las formas de “progreso” propuestas. Es posible ubicar parte de este discurso en las consideraciones sobre la cultura popular, según explica Escobar (2021):

La consideración de las manifestaciones del arte popular como si fueran los últimos estertores de un mundo tradicional condenado por el proyecto moderno. Según esta postura, las formas de la cultura rural e indígena son rémoras que deben aceptar resignadamente el destino de una ya cercana e inevitable extinción o bien son valiosos ejemplares sobrevivientes del derrumbe inexorable de un tiempo arcaico que deben ser conservados en archivos, bibliotecas y museos como muestras para una posteridad nostálgica. (Escobar, 2021, p. 193-194)

Por esto en el ámbito de la cultura, los procesos de reivindicar la cultura popular como un lugar de fuerza expresiva popular, nueva y contemporánea, partieron en gran medida de los grupos disidentes al régimen, lo que toca de cerca al movimiento del NCP. Según Escobar (2021, p.192) el stronismo respondía con persecución a quien con su arte o práctica cultural amenazaba la visión de “armonía” impuesta por el modelo oficial o expresaba un “mentís” sobre las propuestas de “modernización, progreso y desarrollo”. Uno de los miembros del NCP, José Antonio Galeano señala otro aspecto interesante, que nos sirve de ejemplo sobre la gran contradicción del stronismo:

El Paraguay bajo Stroessner fue, como alguna vez señaló un avezado analista político, un “país en libertad condicional”. Ambas constituciones nacionales durante cuya vigencia se desarrolló el largo oprobio stronista, las de 1940 y 1967, consagraban la figura del “Estado de Sitio”, entendido como un instituto excepcional al que solo podía apelarse en casos muy específicos de conmoción interna o de conflicto internacional. Por su palmaria condición de excepcionalidad, no podía durar más de 90 días. El único decreto que el dictador jamás olvidó firmar, religiosamente cada tres meses, fue el de renovación del “Estado de Sitio”, prenda y garantía de “la Paz que vive la República”, uno de los eslóganes predilectos del aparato stronista. (Galeano, 2019, p. 159)

Aquí vemos, el nivel absurdo del formalismo jurídico. Tomamos las reflexiones del mismo Galeano (2019), en notas al pie de página, para pensar en que, si

existía paz, ¿cuál era la necesidad de firmar con tanta asiduidad el decreto de Estado de Sitio? Si todo era homogéneo y si realmente la mayoría apoyaba el régimen, ¿por qué hacer uso de una figura tan excepcional de una forma insistente? Y, al mismo tiempo, si realmente fuese verdad que la nación vivía en paz, firmar el decreto de Estado de Sitio sería algo absolutamente innecesario, visto que el mismo tenía como condición para su legitimidad un estado excepcional de conmoción interna.

En palabras cortas, “paz y progreso”, el lema del stronismo siempre contradictorio con la realidad material, resumía un discurso esquizofrénico, una distorsión latente en la sociedad, lo que con el tiempo fue evidenciándose con más fuerza, a pesar del empeño de la dictadura por mantener sus discursos y sus prácticas materialmente contradictorias, a todo costo, como incuestionables formalmente.

## 2.3 NARRATIVAS SOBRE MEMORIA, HISTORIA E IDENTIDAD NACIONAL

En este apartado veremos que el discurso del stronismo sobre la memoria, historia e identidad nacional se agarra de elementos que no eran nuevos, pero que pasan por una reapropiación. Durante el stronismo existe una puja sobre memorias, símbolos y productos de la cultura que constituyen la identidad paraguaya y las apropiaciones de estos y otros elementos se vuelven parte del discurso político.

La reescritura de la historia en Paraguay, es un aspecto discursivo estructural de la política y la construcción de una identidad nacional, este proceso habría comenzado a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, (Quinteros, 2021). En este periodo comienzan a editarse las primeras biografías nacionales escritas por paraguayos de forma posterior a la Guerra de la Triple Alianza y es en ese contexto que se articulan los discursos identitarios y nacionalistas ampliamente debatidos en el primer capítulo del de este trabajo.

Es interesante observar la progresión histórica y la trayectoria de consolidación del revisionismo que comienza con los procesos de reescritura de la historia a comienzos del siglo XX. Se consolida después de la Guerra del Chaco y se establece como historia oficial con el stronismo (Quinteros, 2021, p. 176). Con el revisionismo son contestadas versiones de la historia construidas en la llamada era liberal, en la que se trataba al Paraguay como un país de atraso, propiciado por el aislacionismo que mantuvieron los gobernantes más relevantes del periodo independiente anteriores a la Guerra contra la Triple Alianza: José Gaspar Rodríguez de Francia, Carlos Antonio López

y el Mariscal Francisco Solano López.

El otro pie del establecimiento de las versiones de la historia provenientes del revisionismo de comienzos del siglo XX, fue el esfuerzo estatal del stronismo en colocar en las escuelas, con una cierta inmutabilidad e incontestabilidad, una idea de historia nacional que se basaba en los autores revisionistas, aunque, claro, este proceso lo hicieron agregando las narrativas convenientes para el régimen, que tenían que ver con el culto a la personalidad de Stroessner:

Mientras el régimen adoptaba el revisionismo histórico como la historia oficial del país, un conjunto de “mediadores” culturales formaba parte de las reformas educativas necesarias para garantizar no solo la hegemonía de esta interpretación, sino también para vincular la figura de Stroessner como el continuador de la obra de los grandes héroes: Solano López y Bernardino Caballero, siendo este último uno de los generales que participó en la Guerra Guasu y fundador del Partido Colorado. (Quinteros, 2021, p.180)

Aspectos como el culto al Mariscal Francisco Solano López, la resistencia militar heroica en la Guerra de la Triple Alianza y la posterior Guerra del Chaco, son contenidos y hechos históricos a los que frecuentemente recurren diversos sectores sociales, para diversas finalidades, de modo a hacer un discurso que apela a lo nacional. Eso fue lo que hizo el stronismo de forma conveniente dentro de *marcos ideológicos* similares en sus repeticiones.

Cuando hablo de *marcos ideológicos* me refiero a los aspectos que no son hechos históricos concretos, pero componen un conjunto de ideas que modelan la forma de ver a la historia. Entre los marcos por los que hemos pasado están las ideas relativas al aislamiento y la metáfora de la “isla rodeada de tierra”, los mitos de la búsqueda de retorno a una “edad de oro”, la perspectiva de la “falta” y la construcción identitaria en antagonismo con los “otros”. Estos son algunos marcos ideológicos que vemos repetirse y que funcionan como filtros para mirar a la historia, filtros sobre los que pretendemos lanzar algún cuestionamiento que nos permita revelar claves para reconformar nuestras propias visiones.

Los marcos mencionados nos traen en todos los casos una tensión relativa a la identidad nacional, aspecto que se encuentra reflejado en los procesos ligados al campo musical. Es eso lo que nos interesa en este trabajo y por eso estudiamos la historiografía referente al régimen stronista, para entender cuales son las tensiones identitarias vehiculadas en las disputas discursivas.

En adelante queremos puntualizar aspectos que nos permitan entender el

funcionamiento de estas representaciones del revisionismo histórico en el discurso stronista propiamente dicho e intentaremos sintetizar algunas cuestiones puntuales relacionadas con las disputas sobre identidad nacional y memoria histórica que nos servirán para pensar el análisis de las canciones.

### 2.3.1 Un caso que parece improbable: cuando el Lopismo y el sufragio femenino se cruzan en las re-apropiaciones simbólicas del stronismo

La forma de presentar el discurso histórico y el foco en la reapropiación simbólica de personajes como el Mariscal López y otras figuras relacionadas con la Guerra de la Triple Alianza fue un mecanismo utilizado por el régimen como fundamento de la necesidad de un gobierno militar personalista por un lado, y por otro lado también sirvió como un elo con la sociedad, en el sentido de movilizar sentimientos relacionados con una historia en común.

Para la historiadora Natania Neres da Silva (2020, p. 206) “el nacionalismo lopista se mostró un mecanismo eficiente de control de la sociedad civil” por la efectividad para movilizar a la población. La historiadora hace un estudio interesante sobre cómo el stronismo participa de alguna forma también en la revisión sobre la figura de Elisa Lynch, que fue compañera del Mariscal López, por mucho tiempo criticada y cuestionada en los textos de carácter histórico que atribuían a ella una personalidad que subvertía lo que era esperado de las mujeres. Los cuestionamientos encontrados en diversos textos van de críticas sobre su comportamiento y participación pública, hasta aspectos morales que tenían una consideración negativa en la sociedad, como vemos en el siguiente trecho, en el que Natania Silva comienza destacando la diferencia temporal entre la reivindicación de la figura del mariscal en la relación con la figura de su compañera, Elisa Lynch:

Diferente de Solano López, que foi convertido em um herói nacional em 1936 –logo após a Guerra do Chaco –(CAPDEVILA, 2010), a controversa Elisa Lynch continuava relegada às sombras, e as imagens críticas a seu respeito prevaleciam, a despeito do avanço do revisionismo. A personagem ainda era retratada como uma mulher gananciosa, sensual, mau-caráter, prostituída e até mesmo “histérica”, cuja influência sobre o marechal teria se desdobrado aos aspectos fundamentais de sua política (DECOUD, 1939). Essa leitura crítica tinha bastante espaço nos circuitos que defendiam a interpretação tradicional sobre a Guerra, enquanto os revisionistas

dedicavam poucos esforços para refutá-la. (Silva N., 2020, p.205)

La figura de Elisa Lynch demoró más tiempo en ser reivindicada y curiosamente esto acontece en los primeros años del stronismo, cuando se notabilizan trabajos biográficos sobre la misma. Textos que por primera vez de alguna forma buscan colocarla en el arco de discursos positivos sobre figuras que participaron en la guerra. Las producciones anteriores tendían a una crítica o simplemente omisión de su figura.

Natania Silva analiza dos textos biográficos producidos en el periodo del stronismo. El primero es *Madama Lynch*, una biografía escrita por el francés Henri Pitaud (1899- 1991), que sería la primera biografía de carácter nacionalista sobre Elisa Lynch publicada en 1958, apoyada por el propio Alfredo Stroessner<sup>13</sup>, consolidada como biografía oficial durante el régimen. El segundo texto analizado es *Madama Lynch: Evocación* (1957), publicado en Buenos Aires. Texto que viene de otro contexto, no precisamente ligado al stronismo, a pesar de haber sido producido en el mismo período y de ostentar también un carácter nacionalista, según la historiadora.

La autora del segundo libro *Madama Lynch: Evocación* es Maria Concepción Leyes de Cháves, una notoria escritora que se dedicó a promover el sufragio femenino en Paraguay y que llegó a tener relevancia internacional. Según menciona la historiadora Silva (2020), la obra de Leyes de Chaves, es una biografía que a pesar de tener un apelo nacionalista, no retrata a los personajes López y Lynch de la misma forma que el discurso stronista, siendo incluso, en cierta forma, divergente en varios aspectos, lo que pudo haber sido un factor por el cual la obra no tuvo apoyo gubernamental (Silva, 2020).

Es importante decir que las biografías de este periodo también fueron producidas dentro de los imaginarios de género tradicionales, como explica Silva (2020) cuando habla por ejemplo de que los hombres son recordados con imágenes de héroes viriles, que no tuvieron miedo y fueron corajosos, y de que a las mujeres es dado el trazo de “abnegación”. La historiadora también refiere sobre el hecho de que en las biografías más “positivas” sobre Lynch hay un silenciamiento sobre su actuación pública y se engrandece su rol como compañera fiel y abnegada del Mariscal López, de ahí su carácter de heroína nacional, narrativa que dialoga con la exaltación de mujeres que

---

<sup>13</sup> Como menciona Natania Silva, *Madama Lynch* fue reeditada cuatro veces en un momento en que la actividad editorial era limitada. Además, fue apoyada por Juan O’leary, el más renombrado autor del revisionismo histórico y amigo personal de Stroessner. La obra también fue declarada útil a las fuerzas armadas y se puede considerar como la biografía oficial de Elisa Lynch durante el stronismo. (Silva, 2020, p. 208)

acompañaban voluntariamente al ejército paraguayo (Silva, 2020, p.207).

Como vemos, en el ejemplo de la figura de Elisa Lynch, la forma de retratarla llamativamente toma otras características dentro de las biografías surgidas en el periodo de Stroessner. La biografía, que fue escrita por el francés Pitaud y oficializada por el stronismo, atribuye a Lynch características que son hasta contrastantes con textos anteriores, lo cual habla de la reapropiación de estas figuras para configurar un discurso político. Esto también se constata en las narrativas sobre otras figuras que participaron de la guerra, entre las que se encuentran las *residentas*:

A propaganda ideológica foi intensamente utilizada desde o início do governo e Alfredo Stroessner chegou a se colocar como um herdeiro político de López, considerado herói nacional máximo (LAMBERT, 2013). Ao mesmo tempo, é possível identificar não apenas o enaltecimento de líderes militares, mas também a celebração dos “heróis anônimos”, que se sacrificaram para salvar a pátria. Entre eles, foram exaltadas as residentes que ajudaram a defender o país “sem abdicar dos seus deveres de mães e esposas” (CAPDEVILA, 2010, p. 227 e 231). (Silva, 2020, p.206)

Las *residentas* fueron las mujeres a las que frecuentemente se les atribuye el rol de “madres y esposas”, que durante la guerra dieron algún tipo de ayuda sea en el cuidado de las familias, los heridos, o provisión de alimentos a los soldados en las campañas militares. Fueron mujeres que, ante la muerte de gran parte de la población y de la mayoría de los hombres que fueron enlistados en el ejército, sobrevivieron y tuvieron el papel de “reconstruir la nación” asumiendo, además de los roles tradicionalmente femeninos, papeles que comúnmente eran atribuidos a los hombres.

Siendo así vemos esta llamativa exaltación de mujeres surgir durante el stronismo, siempre con elementos conectados al discurso lopista nacionalista. La historiadora Natania Silva, propone que el enaltecimiento de mujeres en el discurso político, como es el caso de las *residentas* y de Lynch, se da no solo por el proceso de revisionismo nacionalista, sino también tiene que ver con el contexto mundial de crecientes demandas de derechos políticos por parte de las mujeres, proceso que también toca a Paraguay:

Esse processo foi resultado de um aprofundamento do revisionismo, da conversão da história nacional em um assunto de Estado e de uma conjuntura histórica na qual o reconhecimento dos direitos políticos das mulheres paraguaias se impunha, uma vez que o Paraguai foi o último país da América Latina a aprovar o sufrágio feminino. (Silva, 2020, p.206)

Creemos que la propuesta de la historiadora tiene sentido, ya que el

análisis de las biografías nos coloca como espectadores de un proceso de reivindicación de la figura de Lynch que ocurre concomitantemente con la aprobación del sufragio femenino en Paraguay, en 1961, y es posible observar además, nuevamente con este ejemplo, que el discurso stronista también era pautado por las movilizaciones de otros sectores y de situaciones ajenas a los intereses propiamente stronistas, como venimos reflexionando a partir de los textos del profesor e historiador Paulo Silva (2014; 2018).

El stronismo, desde los lugares discursivos que asume, crea una posición política que le permite dialogar con el contexto, sin retroceder en las posiciones que fundamentan material e ideológicamente el régimen. Para Natania Silva (2020), la celebración a las mujeres que participaron de la guerra no fue un “simple recurso teórico”, fue funcional al debate público que existía en la sociedad sobre los derechos civiles y políticos de las mujeres, al insistir en el lopismo e instrumentalizar personajes del pasado.

Así también Stroessner habría intentado por este medio generar la idea de ser gestor de la concesión del voto femenino en Paraguay. La autora también recalca la idea de que esta habría sido una de las formas en la que el gobierno hace este reconocimiento de las demandas de las sufragistas, pero con un cierto tinte conservador a partir del apelo a los papeles tradicionales de las mujeres, siendo esta finalmente una estrategia para conseguir apoyo político (Silva N., 2020, p.206).

### 2.3.2 La “tradición nacional” como sustrato de la estabilidad del stronismo.

El gobierno de Stroessner se sirvió de la articulación de una memoria histórica conveniente, en parte porque necesitaba realizar esa apropiación para fundamentarse desde un lugar nacionalista “auténtico”, en contraposición con sus opositores que serían vistos como enemigos de la nación. Es lo que propone el historiador Paulo Silva (2014) cuando afirma que en estas apropiaciones hay una disputa con opositores y no mera propaganda:

Essa apropriação também deve ser analisada como uma resposta da ditadura a apropriações da história nacional que também eram feitas pelos opositores de Stroessner. Como bem assinala o sociólogo paraguaio José Carlos Rodríguez, em entrevista concedida a Lorena Soler, “Ellos, los colorados, eran lopistas; la guerrilla de los setenta también era lopista. Eran lopistas los de izquierda, los de derecha y los de centro. (...). Yo no, yo nunca fui lopista, te cuento...Pero tampoco antilopista...”. Ou seja, o uso que a ditadura fez da memória da Guerra da Tríplice Aliança e de Francisco Solano López não representa, necessariamente, um mecanismo de “mistificação das massas”; pelo contrário, também representa um dos pontos de disputa e tensão entre Stroessner e os opositores. (Silva, 2014, p. 116)

En este trecho ya aparece un lugar común de las discusiones sobre memoria histórica en relación a Paraguay: la apropiación discursiva sobre figuras y héroes históricos. Estas apropiaciones son una constante a lo largo del tiempo en la sociedad paraguaya, sobre todo en la post-guerra de la Triple Alianza, en donde el apelo a estas figuras pasa por una suerte de reivindicación identitaria nacionalista de modo a reconstruir el país.

Sabemos que antes del stronismo estas reapropiaciones ya eran cuestiones del debate público y que ya venían siendo objeto de una discusión sobre la historia. Es el caso del Lopismo, corriente ideológica referida a la defensa de la figura del Mariscal Francisco Solano López, presidente y comandante de las tropas paraguayas en la guerra de la Triple Alianza, que fue colocado como tirano en algunos momentos y como héroe de la patria en otros. Con el lopismo también se tejen esta serie de ideas nacionalistas que giraban en torno a la reinterpretación de la propia guerra con apelo de reconstrucción, de amor a la patria, en fin, aquí aparece toda la exaltación a la identidad nacional comúnmente caracterizada como la “raza guaraní”, idea ligada a ser una “raza luchadora”.

Stroessner se colocó discursivamente como continuador de esos líderes fuertes, próceres y héroes de la nación (Silva, 2018; Soler, 2014a; Quinteros, 2021). Este discurso generaría consecuencias en la autoimagen del paraguayo como parte de una sociedad que precisaría de un liderazgo autoritario. Lorena Soler (2014a), al referirse a Stroessner, destaca:

Se apropió de identidades históricas nacionales y las reelaboró, con lo que dio lugar al nacimiento de un nuevo régimen discursivo. De ahí que el imaginario lopista, al que podría habersele restado importancia, terminó hegemonizando el orden político y simbólico ante la necesidad de una lectura para el nuevo proceso histórico, pero también ante la urgencia de reinventar héroes y crear discursos en busca de la nueva legitimidad que debía acompañar el cambio puesto en marcha (Soler, 2014a, p.25)

Concordando con Silva (2014) en la forma de entender a la opinión pública en medio de la dictadura, pensamos lo que plantea Soler (2014a) más como un destaque de la relevancia que el stronismo dio a la “reinvención de héroes” y a esa búsqueda de legitimidad a través de un discurso nacionalista, que como un dominio absoluto del discurso stronista sobre la historia.

Lo destacable es la relevancia que el Lopismo gana como corriente ideológica y filtro de interpretación histórica, justamente por volverse un centro de disputa

sobre aspectos identitarios, por ser un tema recurrente en los discursos políticos, pero también en un ámbito público más general que incluye a la sociedad como un todo. Soler (2014a) hace referencia a la puesta en marcha por parte del stronismo de una “propuesta modernizadora y de cambio” que “recreó parte de su estabilidad política reivindicando un principio de legitimidad que buscó su sustento en la «tradición nacional»” (Soler, 2014a, p. 24-25).

Como ya hemos observado en el apartado anterior, el proceso de modernización se dio de una forma propositiva por parte del stronismo, que privilegiaba una visión capitalista y produjo nuevos patrones de acumulación como sostiene Soler (2014a). Por otro lado, en este apartado sobre la disputa de símbolos y memoria nacional observamos un poco más de cerca el aspecto conservador del proceso de cambios, procesos anclados en un modelo discursivo nacionalista. Como deducimos a través de textos de la socióloga, en este secuestro de la memoria sobre hechos históricos, está asentada parte de la estabilidad política que sirvió para que el stronismo se mantenga en el poder.

A partir del análisis de la literatura stronista que circuló durante la dictadura, el historiador Silva (2014) nos muestra cómo otras palabras relacionadas más con la oposición al régimen son apropiadas por el stronismo. Una particularmente relevante para nuestro trabajo es la palabra *revolución*, siendo esta una palabra que está muy relacionada a los movimientos socialistas/comunistas que se conformaron en el mundo con el surgimiento del proyecto socialista de la Unión Soviética y luego en el marco de la disputa entre la misma y los Estados Unidos por la influencia política, tecnológica y cultural en todo el mundo, dentro de la Guerra Fría. En América Latina la *revolución* representativa de este contexto de mundo polarizado es la *Revolución Cubana*, que supone un cambio de paradigma en la geopolítica latinoamericana, con grandes reflejos en la cultura a partir del posicionamiento y la producción antiimperialista, frente a los Estados Unidos, que se fomenta desde Cuba y que influye en toda la región.

A continuación usaremos un ejemplo sobre el que discurre el historiador, que se encuentra en el libro *La época de Stroessner* (1966), el texto es de Augusto Moreno, y se encuentra entre las obras de la literatura stronista seleccionados por Silva (2014) como corpus de estudio:

En su mensaje a la Cámara de Representantes del 1º de Abril [de 1959], el Jefe de Estado hace un breve paréntesis para referirse a quienes desde el exterior se constituían en crónicos y porfiados detractores de su gobierno.

Para desdicha de esa gente, incluso cuando ofenden y agravan participan del firme sostenimiento de la REVOLUCIÓN COLORADA (...). Porque precisamente esos corifeos de la mentira, se hallan emparentados a las oligarquías que sumieron al país, por largas y sangrientas décadas, en un caos tremendo (...) (Moreno apud. Silva, 2014, p. 112)

Con el cierre del congreso en 1959, según indica Silva (2014), grupos armados surgen, tomando como referencia la Revolución Cubana. Nuevamente es colocado por el autor que este tipo de movimientos de alguna forma coloca al stronismo la necesidad de “realizar una lectura propia de lo que sería una *auténtica revolución paraguaya*” (traducción mía) (Silva, 2014, p. 113) . Como indica el historiador, al analizar algunos ejemplos más, la palabra *revolución* no era nueva en el vocabulario político, lo que se consolida como diferente es la conformación discursiva que comporta una relación estrecha entre democracia, revolución y anticomunismo (Silva, 2014, p. 113). Otro término relacionado con la apropiación de la palabra revolución, que es mencionado por Silva (2014) es la colocación de Stroessner como “líder americano”, sobre lo que el autor escribe:

Outra característica da apropriação do conceito de revolução pelo stronismo é a construção de Stroessner como um “líder americano”. Antes de prosseguir, vale frisar o seguinte: o termo “americano” é mais recorrente do que “latino-americano” no discurso stronista. Acreditamos que isso decorra das relações estreitas que a ditadura de Stroessner estabeleceu com os Estados Unidos. Esse discurso “americanista” está presente desde a posse de Stroessner em 1954, quando o presidente argentino Juan Domingo Perón (1946-1954 e 1973-1974) devolveu ao Paraguai os troféus que os argentinos tinham conquistado durante a Guerra da Tríplice Aliança. Além de “americanismo”, outro termo recorrente no discurso stronista é o da “fraternidade” ou “confraternidade”, seja do Paraguai com a “América” ou com algum país específico da região.(Silva, 2014, p.114).

Me interesa traer en este texto estas apropiaciones sobre la idea de *revolución* porque, como término en disputa, esta palabra aparece también dentro de las músicas del NCP, y llamativamente aparece no solo atrelada a una idea política de socialismo, este que es su sentido más explícitamente utilizado por los diversos movimientos socialistas en América Latina. La palabra revolución en la obra del NCP aparece colocada con un tono nacionalista, en sintonía con la idea de “antiimperialismo” y lucha por la soberanía nacional histórica.

El fundamento que el stronismo reelaboró constantemente en “la tradición nacional”, es una línea discursiva que toca de alguna manera en puntos sensibles de la sociedad paraguaya, como la reivindicación de aspectos identitarios nacionales desde elementos relacionados a la Guerra de la Triple Alianza, la posguerra y la Guerra del

Chaco, la reivindicación de los distintos gobiernos anteriores marcados por liderazgos fuertemente personalistas, la exaltación de figuras militares, la adaptación de la figura del “legionario” como enemigo interno, entre otros.

La idea de “tradición nacional” también está coligada con el conservadurismo que fue visible en el ámbito cultural. El nacionalismo se constituyó en estrategia para colocar a artistas disidentes como enemigos de la patria, sujetos que representan un peligro para la nación. Este es otro punto de tensión en relación con la construcción identitaria nacional en antagonismo con los “otros”. Como “enemigos de la patria” son categorizados los “comunistas y subversivos” y es con estos nombres que el stronismo se refiere a los artistas del NCP. La misma etiqueta fue puesta, con o sin razones, a muchos de los que alzaban la voz para elevar reclamos sociales o que simplemente disienten con el régimen o que de alguna forma, explícita o implícitamente, mostraban las vetas en la construcción ideológica sobre la que se fundamenta el stronismo.

Reconocemos que estas apropiaciones se tornan muy relevantes en la propia fundamentación del stronismo y en la capacidad del régimen de conectarse con algunos deseos sociales preponderantes para establecer su poder a través de un “consenso pasivo” de una parte expresiva de la sociedad, pero también adherimos a la tesis de Silva (2014), sobre el hecho de que la existencia de grupos de oposición y disidentes no fue inocua para el stronismo.

Discursivamente es posible ver que el stronismo operó intentando contrarrestar ideas que amenazaban tanto la idea de progreso y paz que buscaba mantener, como también el hecho de que no existió un secuestro unilateral sobre los símbolos patrios o la historia nacional. Esto no nos exime de pensar en que una parte del discurso stronista, una parte nociva para la sociedad, se calcó en la oposición en medio del afán por reivindicar para sí el nacionalismo promovido por la corriente revisionista, establecido como historia oficial por el stronismo. Dentro de la inserción del discurso stronista en la oposición también vemos que fue reproducida la asimilación del stronismo como un régimen imposible de evitar debido a las circunstancias históricas.

Hablamos de muchas relaciones discursivas dentro de esta disputa por sentidos identitarios nacionales. Fuimos del lopismo a la construcción de una historia a partir de la constitución de héroes nacionales, consolidada durante la primera mitad del siglo XX, pasando por el lugar de las mujeres dentro de dicho discurso y finalmente por la apropiación nacionalista de la expresión “revolución” en Paraguay, dentro del contexto de

la polarización de la Guerra Fría y el anticomunismo. Decidimos traer algunos pocos pero significativos ejemplos posibles de una tensión identitaria y sobre la historia, que más adelante analizaremos con más detalle, para entender los reflejos de estas relaciones discursivas en la producción del NCP.

### 3 EL NUEVO CACIONERO: RELEVANCIA COMO ACTORES CULTURALES DURANTE EL STRONISMO.

*Si la garganta nos duele para cantar con el pueblo,  
es mejor que se nos quemen las palabras y el aliento.*

Augusto Roa Bastos

Hablamos de muchas relaciones discursivas dentro de esta disputa por sentidos identitarios nacionales. Observamos algunos aspectos ideológicos de la construcción identitaria como los mitos y microrrelatos que pueblan el imaginario histórico como lo son: la idea una búsqueda de retorno a la “edad de oro”, las variadas implicaciones discursivas del aislamiento, la caracterización de una historia contada de la “falta”, entre otros marcos que fueron asimilados a lo largo del tiempo.

Estudiamos el stronismo y dos aspectos discursivos que sobresalieron en este periodo y que nos interesa profundizar para encarar la tarea de entender el rol del NCP como catalizador de la opinión pública disidente al stronismo. Trabajamos entonces para comprender mejor tanto las crisis sociales en torno al proceso de modernización conservadora que se da entre las décadas del setenta y ochenta, como la disputa sobre los elementos identitarios nacionales.

Para profundizar en las relaciones discursivas en torno a elementos de la identidad nacional y símbolos patrios, fuimos del lopismo a la construcción de una historia a partir de la constitución de héroes nacionales como líderes ejemplares, consolidada durante la primera mitad del siglo XX, pasando por el lugar de las mujeres dentro de dicho discurso y finalmente llegando a la apropiación nacionalista de la expresión “revolución” en Paraguay, dentro del contexto de la polarización de la guerra fría y el anticomunismo.

Decidimos traer algunos ejemplos posibles de la tensión identitaria y sobre la historia, y ahora nos proponemos a analizar con más detalle esto en el flujo artístico y creativo del movimiento NCP, para entender los reflejos de estas relaciones discursivas en la producción del movimiento. A continuación nos toca traer un poco de la trayectoria del movimiento como actor cultural durante el stronismo para pasar después al análisis de algunas canciones, que nos muestran a través del discurso sonoro y lírico, los aspectos discursivos trabajados a lo largo de esta investigación

Para abordar la trayectoria del NCP hemos recurrido a fuentes disponibles como el libro *Nuevo Cancionero Paraguayo: Su historia, sus protagonistas, su legado*

(2018) de Oscar Bogado Rolón, en el que el autor se encarga de recopilar información sobre los principales actores y hechos relacionados a la trayectoria del movimiento, así como también nos presenta al final del libro un interesante recuento de los álbumes y músicas grabadas por el movimiento y que fue sumamente útil a la hora de identificar las músicas para buscar informaciones específicas. También recurrimos al libro de Carlos Noguerra, que es un material testimonial escrito por uno de los más importantes representantes del movimiento y que tiene como aspecto interesante el hecho de desarrollar mejor las relaciones internas del NCP con otros actores disidentes pertenecientes al campo político opositor al stronismo.

En este recorrido encontramos otras fuentes, como algunos capítulos dentro del libro publicado por la Secretaría de Cultura de Paraguay a partir del I Simposio de la Música en Paraguay, entre estos textos destacamos el capítulo escrito por José Antonio Galeano, quien también forma parte del NCP . Estas son las pocas bibliografías calificadas que encontramos para apuntar información sobre actores, hechos y circunstancias de producción del movimiento. Nos apoyamos también en entrevistas y un documental disponibles en internet.

La escasez de textos e información sobre el NCP revela una dificultad siempre presente a la hora de investigar sobre la música en Paraguay, que es la dificultad de consolidación de un cúmulo de materiales y bibliografía calificada, y la dificultad para acceder a archivos o documentos, debido en parte a la ausencia del rol estatal en las políticas de preservación de la memoria. Por esto también investigar archivos o documentos es algo complicado, porque el Estado no se preocupa ni ocupa en promover o generar incentivos para realizar estos trabajos.

### 3.1 HISTORIA Y TRAYECTORIA DEL NUEVO CACIONERO PARAGUAYO

El NCP tuvo una prominente labor creativa, manifestada a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, prolongándose hasta los años posteriores al régimen. En sus antecedentes encontramos diversas iniciativas dentro del espacio universitario, pues quienes son considerados como precursores del movimiento transitaban los ámbitos estudiantiles universitarios.

Los nombres más conocidos dentro de la composición musical son Maneco Galeano y Carlos Noguera. Bogado (2018) remonta los orígenes de lo que sería el NCP en torno al encuentro que se da entre estos dos músicos con otros artistas, entre los cuales se destacan, en esta primera etapa de juventud, Juan Manuel Marcos, Mito

Sequera y José Antonio Galeano, este último hermano de Maneco Galeano; todos ellos eran músicos, a excepción de Juan Manuel Marcos que se convertiría en escritor.

El *Festival de Música Nueva* (1970), promovido por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Asunción, fue uno de los primeros espacios en donde algunos de los músicos coinciden, a partir del cual comienzan a reunirse. En medio de este intercambio informal, surgen las primeras canciones de los compositores (Bogado, 2018, p 29).

Además, según el relato de Bogado (2018), en 1970, Noguera y Marcos tendrían veinte años, siendo ellos bastante jóvenes. Algunos de los miembros del NCP formaron parte del ala cultural del Movimiento Independiente (MI), según lo menciona Noguera (2019), y esto, como veremos más adelante, es un dato fundamental para entender distintos momentos de la trayectoria de los mismos, que ya comenzaba dentro de un movimiento universitario que históricamente fue crítico al stronismo.

El MI surgió en la segunda mitad de la década del sesenta y propuso diversas acciones de crítica al gobierno como la edición del periódico *Frente*, y en el ámbito cultural diversas actividades. Otros colectivos, como grupos de teatros y artistas de diversas disciplinas, también habrían trabajado en conjunto con el MI para promover actividades culturales en ese medio estudiantil universitario (Noguera, 2019, p. 65).

Siendo adultos jóvenes, los músicos y artistas mencionados tenían una vida musical que pasaba entre reuniones informales, siendo que uno de los puntos de encuentro era la casa de Maneco Galeano. Ya cuando se trata de localizar la trayectoria pública de los músicos un lugar relevante, mencionado en diversos textos sobre el NCP, es el local llamado *Guarida del Matrero*, gestionado por Santi Medina. En este lugar era común la reunión de artistas que hacían presentaciones musicales diversas. Por *La Guarida del Matrero* también pasaron artistas de otros países, destacándose en 1972 la presentación de Jorge Cafrune y Mercedes Sosa (Galeano, 2019, p. 147). En ese entonces, Sosa tenía una carrera consolidada en Argentina y estaba comenzando a ser reconocida en otros países de la región.

Sobre los músicos locales que circulaban en *La Guarida del Matrero*, José Antonio Galeano describe algunas de las presencias más significativas:

Por el pequeño escenario de La Guarida pasaron en 1971 y 1972, creadores como Maneco, Mito Sequera, quien musicalizaba poemas de Juan Manuel Marcos, el mismo Noguera, e intérpretes como quienes entonces tenían el cursi nombre de “Los Ñanduties de Itauguá” y que luego optaron por el de “Duo de los Hermanos Pettengill” para finalmente recalar en el ya mítico de “Grupo Vocal Dos”. Quien

esto escribe decía poemas de Héctor Gagliardi y se sumaban con su necesidad de canto y poesía Marcos Brizuela, intérprete, por entonces, de canciones tradicionales del Paraguay con acento sentido y un estilo peculiarmente propio; Carlitos Azud, un “cantorazo” de tangos que con su participación diversificaba la oferta musical con obras del mejor repertorio rioplatense; Graciela Abbate, intérprete de obras de la peruana Chabuca Granda que, por entonces, no era muy conocida de nuestro público salvo su inmortal La flor de la canela; y Enrique “Gua’i” Torales, gran guitarrista y estupendo compositor, pareja sentimental, por entonces, de Abbate y acompañante del dúo de los hermanos Pettengill. (Galeano, 2019, p. 147)

Entre los artistas citados, vemos que la gran mayoría, si no todos, son vinculados posteriormente al NCP. Además, es relevante ver cuán presente era la interpretación de música latinoamericana de diversas regiones, países y autorías en el repertorio presentado. Es posible entender, al leer la descripción de Galeano (2019), cómo, a pesar de la juventud, existía una visión amplia a nivel artístico y cultural del movimiento en cuanto a referencias y quehacer artístico. También se vislumbra que los intercambios no se restringen a la música, que había una conexión intensa con otras artes y particularmente de forma muy fluida con la palabra y la poesía, una característica que se mantienen en el NCP durante su actuación a lo largo del tiempo.

El movimiento de los músicos para establecer redes colectivas más estructuradas se inicia en 1971, con la creación de la llamada *Joven Alianza*, conformación que daría origen a los esfuerzos de hacer una gestión colectiva de los espacios musicales. Dicha organización se propone ser una especie de cooperativa de creadores e intérpretes con objetivos artísticos: organizar festivales, editar discos y difundir cultura (Noguera, 2019; Galeano, 2019). El grupo estaba conformado por Maneco Galeano, Mito Sequera, Carlos Noguera y Juan Manuel Marcos, que según menciona José A. Galeano, serían los miembros fundacionales del NCP.

### 3.1.1 La Joven Alianza

Los artistas que deciden crear la Joven Alianza, en general tenían dificultad para realizar presentaciones en los espacios que existían en la ciudad. Esto se daba en parte por hacer música nueva, de autor y por lo tanto con alguna diferencia de la música que ya circulaba, pero también por el carácter más contestatario de la misma y aparentemente menos apegada a lo que se esperaba dentro de los espacios musicales de entretenimiento o de los espacios más ligados al gobierno. Los artistas se propusieron preparar por lo menos una vez al mes durante el año eventos con énfasis en presentar obras nuevas, teniendo gran cuidado con la calidad en el montaje de los eventos (Galeano, 2019). Estos encuentros en su mayoría eran realizados en el Centro Paraguayo

Americano - CCPA.

La Joven alianza dura entre 1971 y 1972, los eventos más relevantes relatados por los miembros del movimiento se encuentran sintetizados en el cuadro de arriba. Sus miembros preparan, en 1972, la obra *Ñandejara rekove (La vida de nuestro Señor)*, una obra con temática religiosa y contestataria, con libreto de Juan Manuel Marcos y puesta en escena de un grupo de teatro de Areguá, dirigido por Antonio Pecci, y el grupo Teatro Popular de Vanguardia, dirigido por Rudy Torga. Fue musicalizada con canciones originales de Mito Sequera. La obra hace una relectura de la vida de Jesucristo, con énfasis en la reinterpretación de las Bienaventuranzas (Bogado, 2018). La idea era hacer el estreno en la semana santa de dicho año, pero la obra se presenta de forma adelantada y se hace el montaje en el festival realizado en Areguá a finales de febrero de 1972.

A la vuelta del festival realizado en Areguá, poco tiempo después ya en Asunción, los artistas son sorprendidos con una redada policial. La causa sería la delación de algún *pyrague*, disconforme con la organización del Festival de Areguá, y algunos miembros son detenidos en el departamento de investigaciones, sede a cargo del jefe policial y torturador Pastor Coronel. Los detenidos son amenazados de muerte por el mismo Pastor Coronel antes de ser liberados, según refiere el propio Carlos Noguera (2019), una de las víctimas de la represión. Después de pasar por dicha experiencia Noguera compone la canción *¡Viva!*, que es claramente un himno de resistencia y que nos muestra la convicción que poseía el autor respecto a sus ideales y la necesidad de hacer un llamado a la sociedad, buscando la unión contra el régimen. La letra de la canción expresa lo siguiente:

Yo no soy un guitarrero que canta por cantar,  
yo me siento compañero del que lucha por ganar  
una nueva y limpia tierra cultivada con amor;  
enterradas las recillas, hermanando la canción.

Viva la Patria que nace de la semilla y del sol  
de los brazos populares, del trabajo y del sudor.  
Viva el campesinado que ya canta su canción.  
Vivan los campos arados, viva toda la nación.

Ya llegó la hora hermano en que debes comprender  
que la patria que anhelamos palpitando está en tu ser,  
Lo que yo no puedo solo juntos podremos lograr.  
Si luchamos codo a codo nadie nos derrotará.

Como vemos en la canción compuesta por Noguera, el mismo continuaba convencido de sus ideales, a pesar de haber pasado esta persecución y detención. Una

anécdota interesante que él mismo relata es que originalmente en la frase que dice “*Viva el campesinado que ya canta su canción / Vivan los campos arados, viva toda la nación*”, que corresponde al estribillo, en realidad la letra original, en vez de finalizar con “*viva toda la nación*”, terminaba con *Viva la revolución!*, pero la canción fue grabada con la letra con la que hoy es conocida (Bogado, 2018, p. 40).

Según consta en los prontuarios sobre la detención de Carlos Noguera, los artistas participantes del festival de Areguá fueron “Las niñas de nuevo día”, un coral de niñas de 11 años dirigido por José Antonio Galeano y los miembros de la *Joven Alianza*, aparecen en la lista los siguientes participantes: “Maneco Galeano, Mito Sequera, Santi Medina, Los unicos [sic.] - cuarteto vocal , Victor Manuel Britez, Amambay Cardozo Ocampo, José Antonio Galeano, Graciela y Enrique.” (Noguera, 2019, p. 69).

Entre el 17 y 21 de marzo, en el marco de la delación, fueron detenidos Carlos Noguera, Ramon del Río, Antonio Pecci y Mito Sequera. Unos meses después también son detenidos Santi Medina y Maneco Galeano, quienes son liberados por intercesión de sus familiares, ya que ambos eran hijos de importantes funcionarios del estado (Bogado 2018, p. 39).

Mientras la primera detención estaba fundamentada en que los detenidos hacían promoción de la subversión e ideas marxistas, la segunda fue realizada bajo el fundamento de una supuesta conspiración de los detenidos con una guerrilla urbana argentina, lo que habría sido inventado. Siendo advertidos por familiares, tras conocer esta segunda detención y la gravedad de los hechos que fueron inventados, Noguera decide esconderse y vivir en la clandestinidad por tres meses y Mito Sequera sale del país, en un exilio que se extenderá por 14 años (Noguera, 2019, p 77-81). Estos hechos fueron determinantes para el fin de la *Joven Alianza*.

### 3.1.2 Persistencia del movimiento, resistencia y crítica al gobierno

Los artistas del NCP continuaron siendo perseguidos de una forma u otra por el régimen, sea a través de la vigilancia, como también por medio de amenazas, como ocurrió en una ocasión particular con Juan Manuel Marcos y Maneco Galeano, eran profesores de un tradicional colegio privado de la capital, el colegio San José. En 1973, en medio de los quehaceres como docentes, un alto funcionario del Ministerio de Educación les menciona que el gobierno de Stroessner no permitirá actos de rebeldía en medio a la firma del Tratado de Itaipú. Los artistas entienden que esto es una amenaza a fin de

disuadirlos de la participación en algunas manifestaciones sociales que cuestionaban la firma del tratado.

La firma del tratado entre Paraguay y Brasil, para la construcción de la Hidroeléctrica Binacional Itaipú, como ya vimos, fue un difundido símbolo del progreso y de la modernidad para el stronismo y supuso también un momento de activación de diversas protestas sociales, un momento de crisis, con la opinión pública dividida al respecto. En este proceso hubo una participación activa y visible del movimiento NCP (Velázquez, 2019). La amenaza que recibieron los músicos no los desalentó de participar en las protestas, tanto que posteriormente se unen más concretamente a las voces disidentes y críticas a la firma del tratado, creando en coautoría la canción *El agua será nuestra*, justamente en forma de protesta (Bogado, 2018, p 40-41).

En el mismo año de la firma del tratado de Itaipú, teniendo como antecedente el montaje exitoso de la obra *Ñandejara rekove*, el grupo de artistas se propone realizar una nueva obra en formato teatral. En este contexto se idealiza y se estrena *López*, una obra compuesta por poemas y canciones de los integrantes del NCP. La obra fue pensada como una forma de *teatro documento*. La idea original fue concebida por Juan Manuel Marcos, quien traza la narración histórica y conforma el montaje con una perspectiva antiimperialista de la Guerra de la Triple Alianza y tuvo la participación de varios artistas entre actores, actrices y músicos. (Galeano, 2019). Si en la idea de *Ñandejara rekove*, existía un apelo a retratar una narrativa religiosa de una forma revolucionaria y políticamente posicionada, en esta segunda puesta que es *López*, se pone en relieve la reapropiación y reasignación de sentidos al discurso nacionalista histórico, proveniente del revisionismo, tan relevante para el gobierno de Stroessner.

La obra fue presentada en la sala Emilio Petorutti de la Embajada Argentina. Estuvo a cargo del grupo experimental de teatro Angekói, con participación de José Antonio Galeano, Amambay Cardozo Ocampo, María Graciela Mendoza, Juan Duarte Burró, Ruben Mujica y Ana María Valinotti, y como músicos invitados estuvieron Juan Carlos Dos Santos, en el cello, y Juan Cancio Barreto, en el requinto (Bogado, 2019, p 41-42). Posteriormente, según relata José A. Galeano (2019), la obra también fue llevada a facultades y colegios y, en 1974, formó parte de la programación de la II Muestra Paraguaya de Teatro, donde estaban reunidas otras propuestas opuestas al régimen.

Siendo el libreto de Juan Manuel Marcos, para la puesta en escena de *López*, el autor pidió a Maneco Galeano y Carlos Noguera que musicalizaran varios poemas. A los poemas musicalizados por Carlos Noguera, Maneco Galeano y Mito

Sequera fueron sumadas dos obras del repertorio de la música tradicional paraguaya con temática sobre la guerra y con apelo épico: “Cerro Corá”, con letra de Félix Fernández y música de Herminio Giménez, y “Campamento Cerro León”, canción anónima arreglada para la ocasión por el maestro Alejandro Cubilla (Bogado, 2018, p. 41).

De manera posterior a *López*, en 1974 los artistas se propusieron montar una tercera obra de realización colectiva, nuevamente con libreto de Juan Manuel Marcos. La obra proyectada se llamaba *Comuneros*, dicha obra nuevamente se propone traer una temática histórica, esta vez sobre la Revolución Comunera (1721-1735). La elección temática tenía que ver con el contexto histórico, ya que la Revolución Comunera implicó una serie de levantamientos contra el ejercicio arbitrario del poder de las autoridades españolas dentro del sistema colonial. El compositor Carlos Noguera relata que la obra detalla de forma poética el origen, las luchas y el desenlace de la gesta anticolonialista, para hacer un llamado a la “resistencia contra toda forma de opresión” (Noguera, 2019, p. 81).

La Revolución Comunera ocurrió entre 1721 y 1735, en el periodo pre-independiente, en el territorio de Asunción, y tuvo en su seno una serie de levantamientos populares. Un grupo bajo el liderazgo de José de Antequera y Castro actúa en defensa de la autonomía del municipio como reacción a los abusos de poder del gobernador Diego de los Reyes Balmaseda y la influencia de los Jesuitas. El conflicto estuvo estrechamente ligado con la cantidad de impuestos que las autoridades coloniales obligaban a pagar. Dicha revolución se desarrolló también bajo la idea de que el poder del pueblo es superior al del rey. La revolución no tuvo éxito, pero fue un hito histórico importante.

En este caso, hasta la cercanía entre los términos *Comuneros* y *Comunista* parece jugar un papel importante en la forma discursiva en la que es utilizada por el NCP, ya que la Revolución Comunera también es un antecedente de lucha popular contra los excesos del ejercicio del poder por parte de las autoridades coloniales y carga consigo la relación con el antiimperialismo. El NCP propone la colocación de un momento histórico de un periodo pre-independiente en línea evolutiva con los otros hechos marcantes, como la lucha por la independencia, la Guerra contra la Triple Alianza y la Guerra del Chaco.

En algunas obras del NCP, principalmente en poesías de Juan Manuel Marcos, vemos que incluir a la Revolución Comunera acaba generando una tensión por la apropiación y captura de los significados de la propia palabra *Revolución*, tanto en el

orden de lo que sería verdaderamente una “revolución paraguaya”, en ese lugar de nacionalismo como plantea Silva (2014) cuando se refiere a las apropiaciones del stonismo, como también en lo que tiene relación con la reivindicación de elementos históricos que constituyen la “revolución” entre las izquierdas latinoamericanas, con aspectos como la búsqueda de una Latinoamérica unida y la crítica al avance de la influencia de Estados Unidos. ¿De qué lado estarían los verdaderos “revolucionarios”?, esta cuestión es una puja incesante de sentidos para reivindicar una legitimidad desde el discurso histórico.

Estas tres obras, concebidas por Juan Manuel Marcos, *Ñandejara rekove* (1971), *López* (1973) y *Comuneros* (1974), de por sí podrían ser objeto de un análisis extenso, por la forma teatral y la forma de musicalizar los textos que esto conlleva, así como también por el apelo discursivo a aspectos tan disputados y tan importantes en el imaginario popular, como lo son la cuestión religiosa y la cuestión histórica.

En el contexto político del régimen stonista, que era un régimen conservador ligado a las autoridades eclesiales del catolicismo, con una discursividad fundamentada en el revisionismo histórico, estas obras se realizan como un medio de exposición de ideas y pensamientos que buscan causar algún matiz diferente dentro de los grandes relatos hegemónicos de la época. Esto significa que si bien no cambiaban el relato en su forma macro, generaban una interpretación con algún contraste en relación con la apropiación de las narrativas por parte del stonismo: el contraste era el posicionamiento “revolucionario”. Esto es constatable en algunos elementos que apunta Quinteros (2020):

Por exemplo, Juan Manuel Marcos produziu letras de cunho social, as traduziu ao guarani e cantou os personagens históricos da Guerra Guasu pela perspectiva de um movimento cultural opositor à ditadura. Com isso, ele não rompia com os elementos simbólicos do revisionismo, mas os situava em um lugar diferenciado no mapa das representações. A capacidade de “traduzir” e “ressignificar” se estendia a outros momentos da história paraguaia ou da religiosa [sic.]. (Quinteros, 2020, p 193) .

Lo que Quinteros encuentra en estas obras, es que tienen un sentido de continuidad y relación entre ellas mismas:

Em 1971, Manuel Marcos apresentava sua obra *Ñande Jara Rekove*, em guarani, salientando o carácter revolucionário de Jesus Cristo. Poucos anos depois, outra obra sua remetia-se ao movimento comunero, representado como o primeiro “Grito de liberdade” do continente (Noguera apud. Quinteros, 2020, p. 193)

Vemos en estos procesos que se coloca siempre como elemento

persistente el carácter revolucionario de los protagonistas en los relatos. Entendemos que la característica revolucionaria es atribuida a Jesucristo en *Ñandejara rekove*, que además se caracteriza por ser una obra presentada en su traducción al guaraní. También es dado este carácter revolucionario al Mcal. López y a los distintos líderes del Paraguay independiente apuntados como héroes por el revisionismo histórico en la obra *López*; y en *Comuneros*, es reivindicada la propia gesta revolucionaria durante el periodo colonial como una de las primeras luchas de ese tipo en el continente.

El estreno de la obra *Comuneros* fue previsto dentro de un ciclo de conciertos organizados por José Antonio Galeano y Juan Manuel Marcos. El ciclo tenía como objetivo la difusión de música paraguaya, por eso la propuesta suponía la participación de dos artistas por recital, el primero representando al cancionero tradicional y el segundo trayendo composiciones nuevas. Para disminuir las posibilidades de represión, injerencia o censura del gobierno, los idealizadores articularon la realización de conciertos en distintos templos e iglesias católicas en Asunción. De este ciclo participaron, entre los representantes del cancionero tradicional, Alejandro Cubilla y su Banda Koyguá, Eladio Martínez, la orquesta Perurimá, de Mauricio Cardozo Ocampos, José Magno Soler, Amambay Cardozo Ocampo, Cristino Baez Monges y Julián Rejala; dentro de los nuevos autores se encuentra el ensamble vocal *Las voces Nuevas* dirigido por Carlos Schwartzman, Maneco Galeano y Marcos Brizuela, Los troveros de América (Bogado, 2018).

La obra *Comuneros*, sin embargo, no pudo ser presentada en público, ya que por el contenido, que era posicionado políticamente contra el autoritarismo, las salas e instituciones tuvieron un recelo en sediar la presentación (Noguera, 2019). Además, la obra se encontraba en el radar de censura del stronismo y fue prohibida (Bogado, 2018). Algunas de las músicas que formaban parte de la obra circularon y fueron grabadas posteriormente, como es el caso de “Por encima de los océanos” y “Una antigua sangre”, ambas musicalizadas por Noguera.

Cuando fue grabado el primer álbum del grupo Juglares, denominado *Canción de mi tiempo* (1977), fue condicionada la publicación del mismo a la exclusión de todo y cualquier texto de Juan Manuel Marcos, y la canción llamada inicialmente “Una Antigua Sangre” tuvo tanto el título como la letra cambiada de emergencia ante este requerimiento. La música con nuevo título y letra pasó a llamarse “Sangrando por la herida del amor” (Bogado 2019). Este ejemplo pone en evidencia los mecanismos de censura y el control que el régimen instituyó sobre los espacios culturales para ese

entonces.

Además de la creación, otra faceta significativa del movimiento es la actualización de los sentidos de canciones que ya pertenecían al repertorio de la música paraguaya. Muchas de las músicas creadas en otros contextos ganaron nuevos sentidos en medio de los festivales organizados durante el stronismo, ejemplo de esto son canciones como “Mi patria Soñada”, de Carlos Jiménez, o “*Tetagua Sapukaí*”, en español “El grito del pueblo”, de Víctor Montórfano y Félix Pérez Cardozo.

Las canciones de Emiliano R. Fernández también son objeto de resignificación a través de un festival dedicado exclusivamente al creador, cuya obra es caracterizada por su vinculación a la cultura popular, por el nacionalismo y por incluir una representativa cantidad de canciones con letras que retratan sus propias vivencias como soldado en la Guerra del Chaco (1932-1935) y se inspiran en el conflicto que se dio entre Paraguay y Bolivia.

El autor también se caracterizó porque la mayor parte de su obra tenía letra escrita en guaraní o jopara, sus poesías y canciones se arraigaron profundamente en la cultura popular y se expandieron a nivel nacional. Los sectores populares de la sociedad se identificaban con las canciones y los relatos contenidos en ellas. Algunas de sus obras reconocidas y relacionadas con esa temática que se consolidaron como parte del repertorio de la música popular folklórica en Paraguay son: “Adiós che paraje kue”, “13 *Tujuti*” y “Che la reina”.

El Festival para Emiliano, referido a Emiliano R. Fernández, fue organizado a varias manos, con miembros de los movimientos y organizaciones estudiantiles y universitarias. El MI (Movimiento Independiente), ya había formado parte de la organización de otros proyectos culturales, entre ellos el Festival de Música Nacional, y para este evento nuevamente se coloca como uno de los organizadores e idealizadores del Festival para Emiliano. Como prueba de la envergadura del festival, tenemos el hecho de que se estima que participaron en la organización y logística más de 150 personas y unas 40 entidades, entre centros de estudiantes, organizaciones y otros movimientos sociales. La afluencia de público estimada por la prensa fue de 15.000 personas, un número importante que habla del éxito del evento (Bogado, 2018).

Es relevante señalar que las mismas canciones que el NCP recoge en el Festival para Emiliano son interpretadas por artistas afines a la dictadura, lo que también nos pone en contacto con las discusiones sobre el sentido de la narrativa histórica, ya que a pesar de que las mismas músicas son interpretadas con ímpetu nacionalista no es

posible decir que los intérpretes en los distintos contextos les dieran los mismos sentidos a las canciones del repertorio popular.

Otro festival importante se realiza en 1975, denominado Festival en Homenaje a la Guaranía, por los cincuenta años de creación del género musical. Como menciona Bogado (2018), mal podía ser nombrado el compositor y creador de la guaranía José Asunción Flores, quien por ser comunista fue exiliado, y a pesar de haber fallecido en 1972, seguía siendo censurado por el régimen. La figura de Flores, era objeto de reivindicación constante de los músicos del NCP, por lo que el festival si bien no lo mencionaba directamente claramente reivindicaba su figura. En el festival hizo su debut el conocido grupo Juglares.

Para la ocasión fue solicitado a Mercedes Sosa participar del evento, la misma no pudo asistir por haber sido prohibida su entrada al país y, sin embargo, grabó un mensaje que ingeniosamente hizo llegar hasta los organizadores del festival, junto con el mensaje dirigido al público del festival. En este mensaje estaba grabada la canción “Despertar”, de Maneco Galeano, con la colaboración de Oscar Cardozo Ocampos y del arpista Amadeo Monges (Bogado, 2018).

Cuadro 1: Eventos importantes con organización y/o participación del NCP en la década del 70

<b>Año</b>	<b>Organización</b>	<b>Evento</b>	<b>Datos relevantes</b>
1971	Joven Alianza	Festival benéfico para colaborar con el CONEB, con motivo de la crecida del Río Paraguay	Se realiza a beneficio de los damnificados por la crecida del río Paraguay. Se estrena la canción “Soy de la Chacarita”, de Maneco Galeano
1972	Joven Alianza	Festival en Areguá	Presentación de <i>Ñandejara rekove</i>
1973	Colectiva NCP - Grupo de teatro Angekói, idealizado por Juan Manuel Marcos	<i>López - Teatro</i>	

Fuente: Elaboración propia.

La organización de eventos culturales se vio disminuida a finales de la década de los setenta, ante una serie de eventos. El gobierno descubre y desmantela la OPM, Organización Político Militar, un movimiento de la lucha armada contra el régimen. Sus miembros fueron duramente perseguidos y reprimidos, algunos inclusive fueron muertos, como es el caso de los líderes Mario Schaerer Prono, Juan Carlos Da Costa y Martín Rolón. A esto se siguió la llamada Pascua dolorosa, que tuvo como objetivo disuadir a las organizaciones campesinas de la Liga Agraria. El evento trágico consistió en el asesinato de diversos campesinos en Misiones. A partir de estos hechos, se desató

una persecución mucho más asidua del régimen a disidentes u organizaciones sociales y por esto también disminuyeron las iniciativas culturales (Bogado, 2018; Noguera 2019).

Para entonces la cárcel de la ciudad de Emboscada se convirtió en un campo de concentración de los presos políticos y allí se gestó una vida paralela, que incluyó también la circulación de arte y cultura como formas de resistencia. En el libro *El cautiverio de los genios* (2015), Fernando Robles, abogado y músico, relata aspectos de esta vivencia como preso político y habla sobre las formas de resistencia, que incluyeron la conformación de un coro llamado *Tetagua Purahéi*, que significa “Canto del Pueblo” en traducción nuestra.

Del coro formaron parte muchos miembros amadores, todos y todas estaban en prisión por motivos políticos. Entre las y los integrantes había algunas personas con conocimiento musical. Entre ellas se encontraba Mauricio Schwartzman, quien dirigió el coro por algún tiempo, pero salió antes del estreno, y Arnaldo Llorens, que lo reemplazó (Bogado, 2018). Las músicas cantadas por el coro, que ensayaba bajo un frondoso árbol de Guapo’y, fueron grabadas y registradas de forma clandestina, y hoy existe una iniciativa llamada *Sonidos de la Memoria*<sup>14</sup> que busca difundir el archivo sonoro grabado en la cárcel de Emboscada y su historia. También se encontraba en Emboscada Celsa Rodas, cuya trayectoria de vida en parte se encuentra retratada en el relevante documental llamado *Guapo’y* (2022) de Sofia Paoli de Thome. Rodas fue arpista y llegó a conocer a José Asunción Flores. Como muchos presos políticos, ella fue torturada, aunque se encontraba embarazada al ser detenida y dio a luz en la cárcel.

Cuando Fernando Robles, quien formó parte del coro y grabó de forma clandestina los ensayos de las músicas, salió de la cárcel de emboscada, tuvo contacto con los miembros del NCP y se unió a ellos. Robles integró el dúo *Ara Pyahu*, junto con su hermano, cantando música del repertorio tradicional. En el lanzamiento del disco denominado *Canción de mi tiempo* (1977) que tuvo como intérprete al grupo Juglares, comparecieron algunos familiares de presos políticos de la cárcel de emboscada (Noguera, 2019).

Como ya mencionamos, terminando la década del setenta sobrevinieron

---

<sup>14</sup> En youtube se puede acceder a videos realizados por el proyecto que difunde la historia de los presos de emboscada, llamado también El cautiverio de los Genios, igual que el libro de Fernando Robles, disponible en: [El Cautiverio de los Genios](#). (Último acceso en 11 set. 2025)  
También existe un disco con el archivo sonoro editado. La introducción del disco Sonidos de la Memoria, editado por Fernando Robles y publicado en 2005 se encuentra disponible en: [Sonidos de la Memoria](#), (Último acceso en 11 set. 2025)

muchas dificultades por la represión del gobierno. La revista cultural llamada *Criterio*, que ya había sido publicada entre los años 1965 y 1969, en una segunda etapa es reactivada y tiene una ligación con el MI. Los principales dirigentes de MI editan la revista y, por 1976, se comienzan a difundir a través de ella firmes críticas al stronismo, sumándose en línea editorial, por ejemplo, a la campaña contra la Hidroeléctrica Itaipú (Noguera, 2019).

El 19 de junio de 1977, varios redactores de la revista fueron detenidos, entre ellos estaban Juan Manuel Marcos y Emilio Perez Chaves, siendo Marcos uno de los miembros más presentes en los emprendimientos del NCP y ambos escritores de canciones del movimiento. Mientras Mito Sequera ya se había exiliado en Francia, luego de haber sido detenido y, ante el insistente hostigamiento del gobierno, le sigue en el proceso de exilio Marcos, quien transita por varios países y termina en los Estados Unidos (Noguera, 2019).

Maneco Galeano, desanimado con la situación social y política, deja de componer por algunos años y se dedica al periodismo deportivo. El mismo solo retoma la composición poco tiempo antes de morir. Maneco es aquejado por un cáncer de pulmón que termina con su vida en muy corto tiempo y fallece en 1980, con apenas 35 años. El compositor Carlos Noguera se queda en Paraguay pero viviendo en la clandestinidad por algunas temporadas, intentando escapar de la persecución del régimen, aunque sin dejar de ejercer actividades artísticas.

### 3.2 DÉCADA DE LOS 80: CONSOLIDACIÓN DEL NUEVO CACIONERO Y DECADENCIA DEL RÉGIMEN

En este periodo se da en el NCP la expansión por medio de la incursión de nuevos artistas en las propuestas culturales vinculadas al movimiento. Encontramos tanto nuevos compositores como una cantidad mayor de intérpretes que participan de las distintas actividades culturales, diversificando las voces críticas al stronismo. Como sabemos la decadencia del régimen se acentúa en los últimos años del gobierno, sin embargo el comienzo de la década de los 80 se caracteriza por una fuerte represión y control. Durante este periodo en los países de la región como Uruguay, Argentina y Brasil también se encuentran todavía instaladas dictaduras en plena vigencia.

Según menciona Bogado (2019), en el año 1979, Carlos Noguera realiza un viaje a México y Estados Unidos y, saliendo de Paraguay, toma contacto con la obra de Elvio Romero, poeta paraguayo, que por ser comunista fue totalmente censurado por el régimen, sendo por lo tanto un desconocido en Paraguay. Veremos que, después de esto,

Noguera musicaliza varias poesías de Elvio Romero, logrando hacer circular en Paraguay los poemas que eran prohibidos. Estos poemas fueron convertidos en canciones referenciales del NCP, entre ellas encontramos “Por qué”, “Guitarra de sembradores” (1986) o “Color del Alba” (1981). En el mismo viaje, Noguera toma contacto por primera vez con un disco de Silvio Rodríguez. El compositor retorna al Paraguay en 1980, con muchas referencias nuevas que comenzaron a aparecer posteriormente en el quehacer del NCP.

Así como Noguera toma nuevas referencias, también la presencia de otros artistas con sus propias propuestas sonoras y estéticas llevan a un cambio generacional gradual en la denominada canción de protesta. Comienzan a ser incluidos instrumentos como la guitarra eléctrica, bajo la influencia del rock. En los últimos años de la década de los 80, los géneros musicales comienzan a experimentar fusiones mucho más evidentes. La influencia de otros cantautores de la nueva canción latinoamericana también comienza a hacerse presente y los intercambios con esos artistas acontecen a través de festivales como el Festival de Ypacarai, sobre el cual hablaremos también en los siguientes apartados.

Una de las demandas crecientes por parte de sectores de la población urbana tiene que ver con el derecho a la libre expresión. Esto se vuelve cada vez más potente a finales de los 80, ya que, ante la crisis enfrentada por el stronismo, los medios de comunicación que no se encuentran estrictamente alineados con el régimen tienen un papel cada vez más importante al dar espacio a las críticas y denuncias contra el gobierno. La clausura del diario ABC por orden del gobierno y el cierre de Radio Ñanduti, también por la falta de garantías para su funcionamiento, por causa de las constantes amenazas y hostigamientos, son hechos que movilizan fuertemente a los sectores culturales y a las organizaciones sociales.

La producción discográfica de los artistas del NCP también crece, a la par que las posibilidades de grabar en Paraguay mejoran. También se amplía la difusión en medios de comunicación a través de la presencia de las grabaciones en radios y la presentación de los artistas en televisión. Los festivales se convierten en vehículo canalizador del deseo social de libertad, de expresar los cuestionamientos, de protestar de alguna manera identificándose con el movimiento. No solo por las cuestiones citadas encima, sino porque también era cada vez más evidente la estructura social desigual y el terrorismo ejercido por el estado para mantenerse en el poder.

### 3.2.1 Consolidación de los músicos de NCP en la escena cultural.

Para los años 80 los intérpretes y compositores del NCP, tenían ya un nombre consolidado en algunos casos. En la década anterior se grabaron álbumes importantes y tanto los grupos como solistas compositores fueron reconocidos en el ambiente cultural. El Festival del Lago Ypacaraí surge en 1980, y se torna con el tiempo uno de los festivales más importantes de música folklórica de Paraguay junto con el festival del Takuare´e realizado en Guarambaré.

Con motivo de la primera edición del Festival del Lago Ypacaraí, el cantante Marcos Brizuela se aproxima a Maneco Galeano, quien se encontraba ya en un deteriorado estado de salud y llevaba ya algún tiempo sin componer, para pedirle una composición con el objetivo de presentarla en concurso dentro del festival. En esas circunstancias nace “Poncho de sesenta listas”, la última canción compuesta por Maneco Galeano, interpretada por Marcos Brizuela y el trío Los Carlos, quienes obtuvieron el segundo puesto en el festival. El jurado entonces estaba compuesto por nombres importantísimos de la música paraguaya como Mauricio Cardozo Ocampos, Florentin Gimenez, Felipe Sosa y José Magno Soler (Bogado, 2018).

En la primera edición del festival también fue galardonado Vocal Dos, dúo conformado por los hermanos Carlos y Jorge Pettengil con el trofeo Recuerdos de Ypacaraí. Distintos grupos y artistas vinculados al NCP participaron en las ediciones siguientes en calidad de intérpretes, compositores e inclusive como jurados, lo que, dada la relevancia del festival a nivel nacional, nos brinda una noción del espacio conquistado por los artistas en esos años. Entre otros artistas premiados con el trofeo Recuerdos de Ypacaraí se encuentran Juglares (1982), Liza Bogado (1984), Sembrador (1985), entre otros (Bogado, 2018; Noguera, 2019).

Por esos años, las iniciativas de represión estatal se multiplicaron en lo que respecta a la censura y la persecución a medios de comunicación. El periodista Humberto Rubin era el director de Radio Ñandutí, una radio fundada en 1962, cuya programación no se curvaba ante el régimen que había establecido un control de las pautas de la prensa. Tanto la persona de Rubin como la radio sufrieron claros hostigamientos por parte del stronismo desde 1983, con amenazas, determinaciones de cierre temporario de la emisora en diversos momentos, chantaje a anunciantes, sabotaje al sostenimiento de la radio, lo que llevó al cierre definitivo de la radio en 1987, por la imposibilidad de operar debido a las condiciones caracterizadas por la falta de garantía a

los derechos, según consta en la resolución del CIDH - Comisión Interamericana de Derechos Humanos (1987), emitida a partir de una denuncia de la parte afectada contra el Estado.

También fue clausurado por el gobierno el periódico ABC en 1986, lo que ocasionó una serie de protestas. Miembros del NCP participan activamente en estas protestas y posteriormente en las manifestaciones en favor de Radio Ñanduti. Las medidas tomadas por el gobierno tenían un tinte aleccionador para otros medios periodísticos y periodistas, ya que la prensa comenzaba a dar un espacio mayor a las voces disidentes y críticas a las determinaciones del régimen.

Cuadro 2. Canciones con las que artistas del NCP ganaron premios en la categoría de composición del Festival del Lago Ypacaraí

<b>Año</b>	<b>Canción</b>	<b>Autores</b>
1980	Poncho de sesenta listas	Maneco Galeano
1981	Vy'apave nendive	Rudi Torga, Cesar Cataldo
1981	En verde y rojo	Carlos Federico Abente, Cesar Cataldo
1983	El canto del hombre	Rudi Torga, Cesar Cataldo
1983	En cualquier primavera	Humberto Rubin , Alberto de Luque

Fuente: Elaboración propia

La canción “En cualquier primavera”, que tenía como letrista al periodista Humberto Rubín, obtuvo un premio en la edición de 1983, a pesar de haber sido objeto de una prohibición del gobierno, que habría advertido a los organizadores que la misma no debería ser premiada. Juan Carlos Galaverna, quien entonces era intendente de Ypacaraí y dirigía el festival, fue destituido del cargo por el incumplimiento de dicha prohibición (Bogado, 2018).

La receptividad del festival con artistas y canciones de “izquierda” o de “comunistas”, incomodaba al régimen. Sin embargo, el festival continuó realizándose con un público numeroso en todas las ediciones, según relata Carlos Noguera (2019). Inclusive fueron invitados artistas extranjeros ligados a la Nueva Canción. En la edición de

1986, los organizadores del festival deciden homenajear a Maneco Galeano. Esto fue la gota que colmó el vaso para el régimen, que decidió prohibir la realización del festival (Bogado 2018).

Ante esta situación extrema se da una respuesta inesperada por parte de la organización, que decide llevar a cabo el festival, pero realizándolo en otro país. Así es realizado el Festival del Lago Ypacaraí en el exilio, en el auditorio Manuel Antonio Rodríguez en Posadas, Argentina. El festival fue realizado con éxito y varios artistas paraguayos y ligados al NCP participaron de la programación, a pesar de la incerteza que tenían sobre la postura que el gobierno podría adoptar cuando volvieran a Paraguay.

### 3.2.1 Festivales Mandu'arã

Entre los eventos más importantes propiciados por el NCP están los festivales *Mandu'arã*, que en español significa “Para recordar”. El festival nace por iniciativa de Rudi Torga, Fernando Robles, Carlos Noguera y Ricardo Flecha. El objetivo en principio no era explícitamente político, tenía la finalidad de ser un espacio de contribución artística y cultural. Según el arpista Cesar Cataldo (apud. Bogado, 2018) el nombre fue elegido en una votación entre los artistas que participaron del evento. La idea era llamar al festival con un nombre que “pase más bien desapercibido, pues el gobierno siempre estaba dispuesto a reprimir cualquier expresión”. Así también Cataldo expresa que el nombre tenía “cierto tono romántico o nostálgico”, pero que al referirse a la idea de recordar apelaba también a la memoria colectiva.

El primer festival se realizó en la Misión de la Amistad en 1982, la idea era realizar un ciclo de eventos semanales, durante dos meses. El primer día, según relata Noguera (2019), al festival llegó un público pequeño, de aproximadamente 20 personas, pero esto no desanimó a los organizadores y con el pasar de las jornadas el público fue creciendo hasta llenar el local, que tenía capacidad como para 200 personas.

Si bien el festival no era exclusivo del NCP, sus artistas eran protagonistas de las jornadas. En el festival participaron los artistas y grupos más representativos del movimiento, entre ellos los ya consolidados artistas como los grupos Vocal Dos, Juglares, Sembrador y el cantante Victor “Pato” Britez, cuyas formaciones y apariciones ya se dan en los años 70, con los inicios de lo que podría denominarse posteriormente NCP. También aparecen nuevos nombres, como el dúo Ara Pyajhú, Gente en Camino o Cantamérica. Tras seis años de crecimiento, el *Festival Mandu'ara* se realiza por última

vez en 1987, la decisión de no continuar en los años posteriores se da principalmente por el desgaste de los organizadores, quienes trabajaban de forma voluntaria (Bogado, 2018). A continuación dejo un recuento de los artistas del NCP y de artistas que trabajaron en algún momento ligados al movimiento.

Cuadro 3: Agrupaciones musicales ligadas al NCP

<b>Grupos musicales</b>		
<b>Nombre</b>	<b>Año/ Periodo de la conformación del grupo</b>	<b>Integrantes</b>
Quinteto Vocal de la Facultad de Derecho UNA	s/a	José A. Galeano Maneco Galeano Chela Villagra Marsal Gilda Aria Obs. Grupo de antecede a la creación del Grupo Sembrador
Sembrador	s/a	Miembros que pasaron por el grupo: Maneco Galeano Derlis Esteche Chela Villagra Marsal Gilda Arias Claudia Abente Jorge Arturo Aponte Luis "Pulgo" Barriocanal Julia Peroni Jorge Garbett Gilda Heisecke Jorge "Tuga" Ramirez José A. Galeano
	2019	Última conformación José Antonio Galeano Gilda Heisecke Jorge "Tuga" Ramirez
Juglares	1975-1977	Carlos Noguera

<b>Grupos musicales</b>		
<b>Nombre</b>	<b>Año/ Periodo de la conformación del grupo</b>	<b>Integrantes</b>
		Juan Carlos dos Santos Juan Carlos "Ñeco" Chaparro Chondi Paredes
	1980- 1984	Jorge Krauch Chondi Paredes Juan Manuel Rivarola Ricardo Flecha Cesar Cataldo John Baldwin Oswaldo Rodriguez
Ñamandu	1986	Chondi Paredes, Ricardo Flecha, Cesar Cataldo Obs. El terceto se desprende del grupo Juglares.
	1987	Chondi Paredes Ricardo Flecha Rolando Chaparro
	1997-2008	Chondi Paredes Ricardo Flecha
Vocal Dos		Jorge Pettengill Carlos Pettengill
Ara Pyahú		Braulio Robles Fernando Robles Nestor Rojas
Gente en Camino		Hugo Pomata y Gustavo Berna
Cantamerica		Menchi Barriocanal y Eduardo Valladares

Fuente: Elaboración Propia

Cuadro 4. Solistas ligados al NCP

<b>Solistas</b>	<b>Datos sobre los artistas</b>
Victor "Pato" Britez	Cantante
Alejandro "Chondi" Paredes	Cantante/ Cantautor
Ricardo Flecha	Intérprete/Cantante
Arnaldo Llorens	Compositor/Intérprete
Cesar Cataldo	Arpista/ Interprete/ Compositor
Rafael Acosta Vallovera	Cantante
Alejandro Cubilla	Director de la Banda Koygua. Intérprete/Compositor.
Marcos Brizuela	Intérprete
Alberto Rodas	Cantautor
Rolando Chaparro	Guitarrista/Cantautor
Justi Velazquez	Bajista
Liza Bogado	Cantante
Toti Morel	Barterista
Oscar Cabrera	Tecladista
Oscar Gómez	Cantante

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 5: Escritores que tuvieron sus letras musicalizadas por NCP y grupos de teatro que montaron obras con el movimiento

<b>Narración /Literatura</b>	
<b>Nombre</b>	<b>Género textual dentro del NCP</b>
Augusto Roa Bastos	Poesía en español
Carlos Villagra Marsal	Poesía

<b>Narración /Literatura</b>	
<b>Nombre</b>	<b>Género textual dentro del NCP</b>
Carmen Soler	Poesía bilingüe
Elvio Romero	Poesía bilingüe
Emilio Perez Chaves	Poesía en español
Esteban Cabañas/ Carlos Colombino	Poesía en Español
José Luis Apleyard	Poesía en español
José María Gomez Sanjurjo	Poesía en español
Juan Manuel Marcos	Poesía en español Obras para teatro en español y una traducida al guaraní.
Luis Maria Martinez	Poesía en español
Miguel Angel Meza	Poesía
Ramón Silva	Poesía en guaraní
Ruben Bareiro Saguier	Poesía en español
Rudi Torga	Poesía bilingüe
<b>Teatro</b>	
Teatro Estudio Libre	Dirigido por Rudi Torga
Teatro popular de Vanguardia	Dirigido 'por Antonio Pecci
Grupo de teatro Angekói	

Fuente: Elaboración propia

### 3.3 CULTURA DE MASAS, GUARANIA-BOLERO, POLCA KELE'E Y CONTROL ESTATAL

La llamada cultura de masas, en el período de surgimiento del NCP, tiene un gran impacto en América Latina. Este es uno de los aspectos que motiva a los artistas del NCP a tomar una postura de defensa de la cultura nacional frente a lo foráneo, muy en

sintonía con la propuesta y las ideas que circulaban dentro del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, sumando desde este contexto una concepción que buscaba contraponerse al imperialismo, que estaría expresado también en la influencia cultural, y en general en la política exterior promovida por los EEUU para tener una influencia y control en diversas regiones, en medio de la Guerra Fría.

La canción popular en América Latina, durante el surgimiento de la Nueva Canción, pasaba por transformaciones en los procesos culturales. Estos cambios eran perceptibles en la vivencia cotidiana a través de la descaracterización y pérdida de costumbres locales, sustituidas por la cultura de masas, cuya canalización se daba a través de la propaganda estandarizada y la difusión de los medios de comunicación. (García, 2005, p.174). Lo que expresa Tania da Costa Garcia (2005) tiene relación o similitud en algunos puntos con lo que pasaba en Argentina:

Entre los diferentes procesos en los que se enmarca la emergencia de este movimiento pueden mencionarse: las modificaciones en el perfil social de las grandes ciudades con la migración desde “afuera” y luego la migración interna, proceso que se profundiza desde la década del cuarenta; el auge de géneros musicales norteamericanos y latinoamericanos impulsados por la radio, el disco, la televisión y el cine; y las corrientes nativistas del folklore que propician la difusión masiva de músicas regionales. Los factores mencionados eclosionan hacia finales de la década del cincuenta con el fenómeno marcado por la migración interna en el país y denominado “el boom del folklore”. (García M. et al, 2014, p.91)

Para Tania García (2005), el fenómeno de la cultura de masas desató un intento de respuesta de algunos sectores especialmente de aquellos ligados a las artes de espectáculo, entre ellos, la música. La “onda asfixiante” producida por la difusión masiva de productos culturales foráneos, se veía como algo que desde lo externo amenazaba la cultura e identidad nacional. La autora también señala que existían grupos que *“preconizavam a defesa da canção nativa em seu estado puro, estático, evocando o passado contra as transformações impostas”* y menciona que los sectores ligados a movimientos de izquierda tenían otras formas de reivindicar la canción popular:

Distinguindo-se deste grupo, setores oriundos das camadas médias e/ou de segmentos menos privilegiados da sociedade, muitas vezes atrelados a movimentos de esquerda, reivindicavam a canção popular como patrimônio cultural, mas com o compromisso de atualizar o discurso, isto é, ampliar a temática, incorporando elementos da cultura urbana e informações sonoras contemporâneas, visando comunicar-se com um público mais amplo. (García, 2005, p.174)

En su testimonio Ricardo Flecha<sup>15</sup>, cantante y exponente del NCP, hace

---

<sup>15</sup>Ricardo Flecha habla de los Festivales Mandu´ara. Disponible en: [Ricardo Flecha habla de los Festivales Mandu´ara](#) (Último acceso en 10/09/2025)

referencia a que existía una circulación de las músicas que para ellos era “sin contenido”, refiriéndose a músicas vehiculadas por medios de comunicación que tenían una presencia importante en la sociedad. El cantante expresa que en ese contexto el NCP intentaba ser una “contracultura”, colocando al NCP de forma antagónica en relación con los productos culturales que comenzaban a circular masivamente por causa de la mediatización a través de la radio y de la televisión (Flecha, 2013, 03min55s). Pensamos que estos productos foráneos eran vistos como cultura de masas, pero también eran vistas de esa forma aquellas músicas locales que contaban con apoyo del régimen, las Guaranias-Bolero a las que se refiere José Antonio Galeano (2019).

Los festivales, los conciertos, las peñas, las actuaciones populares, fueron congregando a un público que quería disfrutar del valor estético de la música, pero que buscaba, principalmente, un espacio en el cual expresar sus ansias de libertad y de cambio de un estado de cosas que ya duraba demasiado y, por lo mismo, se tornaba hartamente intolerable, junto a artistas que, venciendo el miedo, proponían canciones que se constituían en una bocanada de aire fresco en medio de tanta chatura musical alentada por la opresión. (Galeano, 2019, p.162)

En Paraguay, el proceso de modernización y transformación de la economía también tiene su reflejo en la industria cultural, que amplía la industria radiofónica y al mismo tiempo viabiliza la aparición de televisión a finales de la década del 60. Esto impacta en el ámbito musical y es un proceso que se da bajo el control del gobierno de Stroessner, como lo explica Velázquez (2019):

El comportamiento económico de la población comienza a girar, lentamente, hacia el consumo de bienes suntuarios, tras el boom de la soja y el algodón. Aparece la televisión en 1965; y hasta 1982, sólo existirá un canal de TV. Desde 1989 existirán dos, pero ambos de propietarios vinculados por lazos comerciales y políticos al gobierno de Stroessner, y, por lo tanto, bajo censura previa y sin libertad de expresión. Ambos canales también serían medios para difundir la música folklórica “aceptable” para el gobierno. (Velázquez, 2019, p. 42)

Este proceso de modernización tardío pero ágil tiene impacto en el ámbito cultural, en medio de las transformaciones tecnológicas, los músicos que se encontraban en diálogo con el gobierno tendrán un lugar privilegiado para el acceso a los medios de comunicación. Es posible que algunos de estos artistas y sus expresiones artísticas, ante la mediaticidad, hayan servido como soportes del eslogan estatal de “paz y progreso”, surgiendo figuras que representan la idea de nacionalismo unida a la de modernidad, como pudo haber acontecido con lo que Galeano (2019) denomina como Guaranía-bolero.

La “guaranía bolero” sería un tipo de música dentro del género musical

nacional denominado como Guaranía, pero “estereotipada y dulzona”, con temáticas amorosas (Galeano, 2019). Para ejemplificar la idea, el autor transcribe frases de la música “Imposible”, una guaranía con letra de Rubén Enciso Yegros y Juan B. Mora, músicos vinculados al stronismo. La “guaranía bolero” a la que se refiere Galeano podría haber sido influenciada por el bolero latinoamericano en algunos aspectos como: los estereotipos en cuanto a la imagen y estética visual que los músicos utilizan en sus presentaciones públicas, en vivo o en producciones audiovisuales y los estereotipos de sujetos cosmopolitas representados por el bolero en la música, estudiados por Santamaría (2008), que influyen también las temáticas de las músicas nacionales.

El bolero, género musical latinoamericano surgido en Cuba y solidificado en México, se popularizó en América Latina durante la primera mitad del siglo XX. La investigadora Santamaría (2008) estudia el proceso de consolidación del bolero entre las décadas del 30 al 50 en Medellín, Colombia. En este proceso es interesante notar el papel que jugaron los sellos discográficos para la distribución y presencia del bolero en distintos países del continente. Vemos que desde México, lugar de popularización del bolero, hasta Argentina, extremo sur del continente, el surgimiento de la radio y la televisión posteriormente, las estrategias de ventas y difusión en el mercado, las giras de los artistas y el sentido de “cosmopolitismo” que fue asociado al género, hicieron del mismo un producto musical de distribución masiva con representaciones de clase, género y raza que atraviesan su evolución. Santamaría llega a la siguiente conclusión:

Narraciones basadas en la historia del consumo cultural como la presente nos enseñan lo que el discurso romántico sobre el bolero muchas veces nos oculta: que más allá de su contenido musical, poético y emocional, es una expresión cultural profundamente mediada por los intereses del capital, por los requerimientos comerciales de las industrias culturales, por las luchas de clases e incluso por las reivindicaciones de identidad étnica y de sexo. (SANTAMARÍA, 2008, p.29)

Planteando esto como hipótesis, creemos que lo que dice Galeano también se puede relacionar con músicas como las del conocido cantante Luis Alberto del Paraná, en cuya discografía aparecen músicas tradicionales paraguayas y, en general, músicas de otras regiones del continente que tuvieron este espacio dentro de la circulación mediática; entre estas músicas mexicanas. Pensamos que estas canciones son consideradas típicamente latinoamericanas al cumplir con estereotipos esperados dentro de esta categoría de consumo. Cuando hablamos de “música latinoamericana”, en este contexto, hablamos de una categoría creada en conformidad con un mercado

musical que se globaliza en la medida que la mediatización lo permite y que responde a una lógica capitalista, en donde las músicas regionales se compran más como objetos exóticos dentro de la llamada *world music*, siempre que tengan la “cara” del producto deseado en el mercado global y para eso hay una construcción sonora y de imagen.

Estos son aspectos que pueden ser estudiados más profundamente y requieren nuevas indagaciones en lo que respecta tanto a la estética sonora, como los repertorios y la estética visual con la que artistas paraguayos se colocaban dentro de esta idea homogeneizada de lo que sería una apariencia “típicamente latinoamericana”, para ser “productos” en cierta medida reconocibles en las góndolas del mercado musical global.

Esto es particularmente relevante si pensamos en cómo esta estética de la música y de los músicos paraguayos, más insertada dentro del mercado mediatizado y por lo tanto con más inserción global, puede convertirse en una forma de promoción de ideas de modernización sobre el Paraguay que el stronismo intentaba promover. Podemos pensarlo a partir de lo que menciona Velázquez (2019) sobre Luis Alberto del Paraná, el reconocido cantante que tuvo una trayectoria marcada por giras en Europa:

La música tradicional fue además utilizada por el propio Dictador como elemento de promoción del Paraguay en el exterior. El caso más paradigmático, quizás, es el de Los Paraguayos, el trío liderado por Luis Alberto del Paraná. El indiscutido carisma de Paraná lo hizo atractivo para varias de las principales compañías discográficas del mundo. Paraná incorporó a su repertorio música internacional, y se convirtió en poco tiempo en el músico paraguayo más conocido en el ámbito mundial (Velazquez, 2019, p.42)

El caso de Luis Alberto del Paraná es importante, por ser un artista que tuvo una buena relación con la dictadura, tanto que en sus vueltas a Paraguay se encargaba de visitar a Stroessner en su despacho y estos acontecimientos eran ampliamente aprovechados por el régimen para hacer una extensa propaganda en favor del gobierno (Noguera 2019).

Algunos artistas como Luis Alberto del Paraná encarnaban un cierto estereotipo de artista cuya imagen estaba vinculada a la radio.<sup>16</sup> La opción estética parece conectarse con los estereotipos de cierta sofisticación y modernidad, vinculados a su vez

<sup>16</sup> Entendemos que sobre este estereotipo hay mucho más por investigar, por ejemplo con respecto a la difusión de los géneros relacionados a la música ranchera mexicana en Paraguay, los llamados “Mariachis” que también se popularizaron bastante, quizás dentro de este contexto de mediatización. En el caso de Paraná y su conjunto, la estética visual alterna entre una imagen típicamente nacionalista en el vestir, como son más representados en Paraguay, y otras vestimentas más asemejadas a veces con ropas de música ranchera mexicana. Esta última forma de vestir aparece sobre todo en videos de sus presentaciones en el exterior. Esto es posible de verificar con una búsqueda rápida en youtube de las presentaciones realizadas por el mismo y en este trabajo colocamos una imagen de la película *La burrerita* de Ypacarai (1962), para observar los elementos tanto de “modernidad”, así como las propias vestimentas del cantante.

a la mediatización y la cultura de masas sin perder alguna conexión con lo tradicional. Esto sirvió al gobierno de Stroessner que en el marco de una política exterior que incluía a la cultura, promovió la idea de una nación en progreso.

Figura 1: Fotograma extraído de la película La burrerita de Ypacaraí (1962), dirigida por el director argentino Armando Bó y con participación de Luis Alberto del Paraná.



Fuente: [Película La Burrerita de Ypacarai disponible en youtube](#)<sup>17</sup>

Todavía pensando en cómo la música nacional tuvo una relevancia para el stronismo, sabemos que además de las “guaranias-bolero”, existía la Polca Kele’e. Así eran denominadas las polcas tradicionales en guaraní y/o en español cuyas letras eran de adulación a Stroessner. Diferente a la guarania-bolero, estas polcas sirvieron exclusivamente a la promoción interna del stronismo y a la identificación de los sectores populares con el gobierno. En la difusión de las mismas tuvo un rol visible Autores Paraguayos Asociados - APA, como es relevado en los diversos textos sobre la música durante la dictadura (Bogado, 2018; Noguera, 2019; Velazquez , 2019).

La polca kele’e surge como una entre tantas formas de culto a la personalidad de Stroessner que se propagaban en la época (Velazquez, 2019). Hay una fecha en especial, citada tanto por la historiografía como por los testimonios<sup>18</sup> en la que músicos que tenían afinidad con el régimen operaban de manera visible: era cada 3 de

<sup>17</sup>Película La Burrerita de Ypacarai. Disponible en: <https://youtu.be/ZfqvUEyJI-Y?si=Cw5mit5ZfPL83-3D> (Último acceso en 10/09/2025)

<sup>18</sup> Extraído del documental “La voz de los sin voz” disponible en: [Nuevo Cancionero: La voz de los sin voz](#) (Último acceso en 10/09/2025)

noviembre, en la llamada fecha feliz, el cumpleaños de Alfredo Stroessner. En esta fecha APA organizaba un gran festival con los artistas afines al régimen y ciertamente la kele´e era una parte indispensable.

Creemos que se podría seguir investigando más sobre espacios musicales del stronismo, ya que sería interesante entender mejor dónde era producida la música oficial, cómo circulaba y cuál era su recepción por el público tanto dentro como fuera del país, como fue vehiculada desde el estado como parte de la política exterior o desde organizaciones civiles como APA o a través de artistas y personas afines al régimen.

La música al parecer tuvo más relevancia para el stronismo que otras artes, como lo muestra Elias (2016) al hacer un recuento de la situación cultural durante la dictadura y verificar que hubo mucha influencia del stronismo en los espacios musicales por medio de organizaciones que acompañaron fielmente las festividades stronistas, siendo que entidades como APA o AMP, Asociación de Autores Paraguayos y Asociación de Músicos del Paraguay respectivamente, se convirtieron en estructuras al servicio del régimen.

Vemos que los artistas vinculados al NCP crearon espacios propios, fuera de estos organismos mediadores del stronismo que tenían un control en la masa de artistas. Los espacios del NCP fueron creciendo de a poco y a través de un trabajo colectivo sostenido en el tiempo, que implicó diversas etapas y colaboraciones, cruzando por lo menos dos generaciones de artistas, dialogando con la tradición, con los artistas del exilio y también con las propuestas de Nueva Canción que se daba en otros países.

Como los mismos músicos vinculados al movimiento relatan, en principio el grupo de músicos ocupó espacios pequeños, “de nicho”. Con el paso de los años, por la insistencia en lo que respecta a crear espacios para los nuevos compositores, los mismo van integrando espacios culturales más amplios, menos restrictivos, llegan a un público más diverso, siempre con la apuesta en crear, en muchos casos interseccionando el trabajo musical con otras artes.

Un poco por la firmeza de los artistas en sus posicionamientos y el encuentro constante de perspectivas colectivas en común, se origina el movimiento NCP, y ganan ese nombre a partir de la observación que realiza el periodista Andrés Comán, quien los denomina de esa forma. Pero esto no se da exclusivamente por lo que el periodista escribe, sino porque la sociedad aparentemente, según los relatos de los músicos y por lo que sabemos a través de documentos del propio régimen stronista, la

sociedad fue testigo de una confluencia que se repetía en distintos momentos y lugares, estos artistas eran los “de izquierda”, los “subversivos” y creaban espacios artísticos críticos mucho antes de ganar el nombre de movimiento.

El NCP es la confluencia de artistas en proyectos que pretendían, en primer lugar, el incentivo a la creación y, en segundo lugar, tenían la característica de aguantar las embestidas del gobierno a cambio de incentivar la libertad de expresión y de proteger la libertad de creación, poniendo el propio cuerpo en juego. Esos eran frecuentemente los objetivos de los eventos y festivales organizados, porque la mayoría de las veces no se trataba de confrontar al gobierno por la simple oposición, sino de decidir mantener los espacios de expresión vivos, de querer seguir creando y de querer seguir dando voz a lo que estaba interdicto en otros locales.

### 3.3 EL NUEVO CANCIONERO PARAGUAYO Y LA MODERNIZACIÓN

El stronismo recurre a un discurso sumamente homogeneizante, el eslogan de paz y progreso parecía abarcar y controlar a toda la nación. En ese sentido los festivales organizados por el NCP y los contenidos de las músicas eran una demostración de las grietas, era un lugar en donde se hablaba de todo aquello que estaba censurado por el gobierno, en forma de arte.

Parte de las temáticas recurrentes en las letras tiene que ver con el rápido periodo de modernización por el que pasaba el país en la década del 70, tanto con la modernización como un hecho que afectaba la cotidianeidad de todos los sectores de la sociedad, por los avances tecnológicos y la posibilidad de compra y consumo de bienes, como también sobre la conformación de nuevas subjetividades e identidades a partir de la reestructuración social, tanto de las regiones rurales, como de las urbanas. Con los nuevos procesos y ciclos económicos, se fueron haciendo visibles algunos cambios en las clases sociales, cambios consecuentemente coligados también a las oligarquías políticas que ostentaban el poder político y que, a través de los privilegios, accedieron a un notorio poder económico, con lo cual mantuvieron una distinción social.

Como ya mencionamos en el capítulo 2, la idea de progreso, fue desparramada hacia las clases medias urbanas a través de generar una facilidad de consumo. Esta facilitación para el consumo de bienes, como hemos visto, estaba asociada tanto al agrandamiento del Estado –que comenzó a emplear más y más afiliados al Partido Colorado de una forma clientelar, es decir, a cambio de fidelidad política– como también al hecho de que los negocios ilícitos, como el contrabando, fueron de alguna

forma estimulados por la permisividad del gobierno, como parte de un esquema de favores a amigos.

En particular, Maneco Galeano escribió algunas de sus primeras canciones trayendo la atención para cuestiones relacionadas a la actualización de la identidad de los sujetos urbanos en medio de estos procesos de “derrame” de bienestar a través del acceso al consumo. El compositor, que convive, en medio de sus quehaceres, con una parte de la clase media alta de Asunción, habla de las características de estos nuevos sujetos y de las peripecias que producía la modernización. Lo hace de manera explícita en canciones escritas entre 1969 y 1972 como *La Chuchi*, *Tomás té canasta*, *El ejecutivo* y *Los problemas que acarrea un televisor en la casa de un hombre como yo*, que son todas canciones que contienen alguna sátira sobre los nuevos sujetos urbanos y sobre las transformaciones en la vivencia de las clases con mayor capacidad de consumo, la burguesía asuncena. Estos sujetos podían acceder a algunos bienes de alto costo que comienzan a circular para el comercio, como el televisor o el automóvil. Aquí un fragmento de *El ejecutivo*, compuesta en 1971:

Para pasar desapercibido / compraste un coche color dorado.  
Te gusta andar a lo potentado, / adoptás poses de marqués o barón.  
Vos sos un hombre muy distinguido, / te sobra plata, tenés caudal.  
Hacés alarde de tu apellido, / ojalá llueva y te lleve el raudal.

Por otro lado, canciones de diversos autores, hacían eco al llamado a los sectores pobres rurales a luchar, ya que la percepción de la explotación del campesino aparece desdibujando la modernidad, opacando la idea de progreso de un gobierno que oculta la concesión desigual de tierras a pocos beneficiarios para la explotación agropecuaria o para ser acumuladas con fines latifundarios, lo que marcará una inequidad profunda con consecuencias sociales nefastas. Algunas canciones que se refieren a los sujetos rurales son “¡Viva!”, de Carlos Noguera, o “Para un rostro labrador”, de Maneco Galeano.

El uso del bilingüismo en la producción del NCP, siendo un grupo de artistas que desarrolló la producción musical en los espacios urbanos, también merece un destaque en el contexto de un país que tenía una porción importante de habitantes que hablaban guaraní, más asociado a las regiones rurales, o el jopara (mezcla de español y guaraní). Los artistas usaron los dos idiomas nacionales y fueron vehículo de las demandas colocadas, sea por la proximidad con el guaraní o por decisión expresiva.

Nesse caminho, os integrantes do Novo Cancioneiro Paraguaio tinham conciliado a produção musical com conteúdo social, mantendo a redação das letras em guarani e em espanhol. O fenômeno confirma tanto o compromisso do movimento, quanto o domínio da língua guarani como uma realidade difundida entre os setores letrados que se reapropriaram dela para denunciar os atropelos do stronismo. (Quinteros, 2020, p193)

Queda claro que, aunque bajo amenazas y estricto control, el stronismo dejaba que los festivales fueran realizados. En el documental *Nuevo Cancionero: La voz de los sin voz* (2020)<sup>19</sup>, algunos de los representantes del movimiento mencionan este hecho, relatan las amenazas que recibían, así como también la prisión sufrida en algunos casos por hacer “canciones de protesta”, llamadas así despectivamente por el stronismo. Es interesante que cuando los mismos hablan de los festivales expresan que, de cierta manera, acontecían porque había un público que iba, y según los testimonios estas personas que iban, con menor o mayor noción de que estar allí era un acto político, eran una especie de blindaje para que los artistas que actuaban puedan circular entre los espacios de entretenimiento, arte y acción política.

El aparato oficial estatal fue mucho más duro con sus adversarios políticos, quienes de forma generalista eran tratados como comunistas y por lo tanto antipatriotas. Esto es visible en los datos arrojados por la Comisión Verdad y Justicia, en cuyo informe se puede dimensionar la gran proporción de personas desaparecidas y torturadas clasificadas como miembros de partidos o movimientos políticos opositores. Esclarecemos también que la persecución política no fue la única razón de asedio y terrorismo de Estado contra miembros de sociedad civil, personas que no estaban relacionadas a la política también sufrieron represión.

El terrorismo de Estado, las muertes y desapariciones eran un inmenso agujero de un gobierno que se presentaba con un ropaje legal democrático, al respecto existen metáforas en las letras de los autores del NCP pues los músicos tenían un cierto cuidado, son los poetas en el exilio como Elvio Romero o Carmen Soler quienes mejor consiguen expresar esa realidad.

---

<sup>19</sup> Documental disponible en youtube [Nuevo Cancionero Paraguayo: La voz de los sin voz](#) (Sara Paredes dir., Paraguay, 2020)

#### 4. UNA MEMORIA TEJIDA CON PALABRAS Y SONIDOS DE RESISTENCIA

En este capítulo traemos reflexiones a partir del análisis de algunas canciones del NCP. Elegimos cuatro músicas que nos interesan por el repertorio textual y sonoro que traen consigo, representando distintos momentos del movimiento. Recordamos que metodológicamente hemos hecho la opción de trabajar con un análisis integrado, llevando en cuenta lo musical y sonoro, así como también el contenido de las letras y el contexto de producción.

Es probable que al adentrarse el texto en los aspectos musicales, el lector se depare con términos técnicos que puedan resultar muy específicos o un tanto difíciles de comprender para quien no tiene relación directa con el área, a pesar de esto hemos hecho lo posible para que inclusive dentro de este contexto el análisis sea comprensible en su conjunto. Optamos por mantener un cierto rango de vocabularios y expresiones técnicas debido a que no sería posible llevar a cabo este tipo de trabajo sin nombrar procedimientos musicales que nos permiten fundamentar nuestras hipótesis.

##### 4.1 DISCURSOS HISTÓRICOS Y NACIONALISMOS EN EL TEATRO DOCUMENTO LÓPEZ.

*Lopez* es un teatro documento sobre la Guerra de la Triple Alianza, que como ya hemos señalado fue presentado públicamente en 1973. Es importante resaltar nuevamente que todas las músicas de *Lopez*, tienen un vies no solo Lopista, sino de reivindicación de muchos aspectos que son exaltados con el revisionismo histórico. Además reivindica a los más diversos líderes independentistas de América.

A continuación veremos un ejemplo en la letra de Marcos con esta combinación discursiva, la canción en cuestión es *Lope tiempo*, y comienza con los siguientes versos: “*Que se oiga la voz de Bolívar diciendo: la patria es América / Que venga el caimán de Martí navegando los ríos patricios*”. En la obra tenemos estos otros trechos, en donde abundan referencias a líderes independentistas diversos junto con los del discurso nacionalista, aparece la idea de ser una “América libre y unida” atrelada a la reivindicación de la figura de López:

¡Es Zapata! Hermano del pobre, capitán generoso del pueblo.  
Estos son los que vienen ahora a inclinar sus proféticas voces,  
sus esdrújulas voces, sus voces de implacable y feroz testimonio.  
Y le cubren la espalda a Francisco del pueblo Solano del pueblo  
mientras López abraza la causa de la patria de todos que es tuya y es mía.

(...)

¡Patria Grande! Mañana seremos una América libre y unida.  
 Lope tiempo que América entera protestó con su débil palabra.  
 Lope tiempo que vino el comercio a cambiarnos el ritmo y la cara.  
 Lope tiempo que vino la espada con su filo banquero y podrido.  
 Lope tiempo que el sol se hizo mierda con la muerte, la muerte y la muerte.

“A la residenta” es una canción compuesta por Carlos Noguera y Juan Manuel Marcos, dentro de la obra *López (1973)*. En este caso la letra de la música refleja un aspecto que generalmente es retratado en la bibliografía sobre la Guerra de la Triple Alianza, que es el hecho de que la mayor parte de la población de hombres se alistó al ejército, y una considerable proporción de ellos fueron muertos en combate. El país quedó con una población de sobrevivientes mayoritariamente femenina como ya hemos explicado en un apartado anterior.

En una entrevista de 2023 para radio Ñanduti<sup>20</sup> Carlos Noguera menciona esta canción como una de las músicas que considera más relevantes entre sus composiciones, por la propia reivindicación histórica de la figura de las residentas, siendo esta poco común en obras de arte según expresa el autor (Noguera, 2023). Esta reivindicación podemos ubicarla dentro de los aspectos históricos y discursivos, levantados en el capítulo dedicado a aspectos del discurso stronista. En ese capítulo exploramos aspectos sobre la reivindicación de figuras femeninas, que venía dándose en el marco del creciente reconocimiento de los derechos políticos para las mujeres, principalmente a través del derecho al sufragio femenino.

La inclusión de esta agenda en el discurso político va de la mano con el apareamiento de perspectivas que buscan incluir a las mujeres dentro del discurso histórico nacionalista, inclusive dentro del régimen stronista, como ya habíamos visto. En primer lugar se vuelve evidente que existía una necesidad de hablar sobre las mujeres y de darles alguna relevancia discursiva dentro de la coyuntura regional y global de conquistas de derechos políticos de las mujeres, que se dieron a través de las ondas de movimientos feministas. En ese contexto, la creación de una canción que homenajea a las residentas dentro del repertorio del NCP dice al respecto de la presencia de esta reflexión en la sociedad en general.

---

<sup>20</sup>Entrevista disponible en: <https://nanduti.com.py/a-las-residentas-es-la-obra-mas-representativa-del-nuevo-cancionero>. (Último acceso 10/09/1015)

#### 4.1.1 *A la Residenta*: Revisión de características musicales, sonoras y líricas de la canción

La grabación de referencia utilizada para el análisis es de 1976, del dúo Vocal Dos, integrado por los hermanos Jorge y Carlos Pettengil<sup>21</sup>. Esta fue realizada en formato de Vinilo LP por ediciones discográficas Naranja. Dentro de los aspectos referentes a la estructura formal podemos decir que la música está compuesta por una breve introducción y dos partes levemente contrastantes, debido a los ritmos musicales diferenciados para los segmentos, estas partes se intercalan a lo largo de la música. A pesar de que la música, en las diferentes partes, se repite de una manera más o menos similar, la letra no lo hace. Siendo esta un poema de Juan Manuel Marcos, todos los versos de la música son diferentes, conservando la forma del propio poema.

Cuadro 6: Síntesis de la estructura formal de *A la Residenta*

PARTE A Marcha	Instrumental	Introducción breve con Guitarra, bajo, redoble de caja.
	Verso 1	A
	Instrumental	Interludio similar a la introducción
	Verso 2	a
	Instrumental	Interludio similar a la introducción
	Verso 3	a
	Instrumental	Interludio similar a la introducción, el motivo se desarrolla para finalizar la primera parte de la música e introducir la segunda parte
Parte B Guarania	Verso 1	a
	Verso 2	b
	Puente	Interludio para volver a la Parte A
La misma forma se repite una vez completa con nuevos versos y para finalizar existe una pequeña coda		

Fuente: Elaboración propia

En el inicio de la canción se puede escuchar con redoble de cajas, similar al de las marchas militares, con una guitarra que mantiene un gesto sonoro un tanto percusivo también, con una cierta estabilidad y repetición melódica. La guitarra va encima

<sup>21</sup>Link para escuchar *A la residenta*: <https://www.youtube.com/watch?v=B8g2gQ32HK8> (Último acceso en: 12/11/2025)

de la percusión y la armonía se mueve entre el I (primero) y el IV (cuarto) grado, sobre un bajo pedal que suena marcando la música casi como un bombo, creando con la resonancia una atmósfera suspensiva y al mismo tiempo nostálgica, clima acompañado por las melodías con notas en intervalos de tercera, que reproduce la guitarra con constancia.

En esta introducción vemos la insistencia de los elementos percusivos que formulan un gesto sonoro que remite a algo militar, y esta es la clave de ambiente sonoro que se genera en la primera parte de la propia música, que acaba trayendo a nuestro imaginario el sonido una marcha militar lenta.

En la parte A el desarrollo de los motivos de la introducción se inserta continuamente, insistentemente, alternando los versos de la poesía. Cuando se introduce la voz a la música, después de cada verso cantado, aparece nuevamente el motivo introductorio con leves variaciones. Terminado el último verso de la parte A, este mismo motivo instrumental es desarrollado con mayor amplitud armónica y temporal para cerrar la parte A y dar paso a la parte B.

Es relevante la aparición de la letra del poema en la parte A y gana destaque con la formulación armónica por la que el autor opta. La parte cantada comienza con la tónica Mi mayor, a la que le sigue el IV grado que está por primera vez en estado fundamental, porque, recordemos que hasta entonces el bajo era pedal en Mi, entonces cuando comienza el canto es la primera vez que la armonía desprende del bajo pedal que hacía parte de la introducción. La melodía de la voz se desarrolla sobre el pasaje con varias notas repetidas, que se alían a patrones rítmicos que refuerzan la cuestión percusiva, inclusive en la voz. La progresión armónica sobre la letra de primera frase de la poesía es la siguiente:

Cuadro 7: Síntesis armónica de los primeros versos

Grados	I	IV	V	I	VIIb	I
Acordes	E	A	B	E	D	E
Letra	y ya presta	ves compa nos tu mi -	ñera la rada y tu	patria está en canta - ro		llamas seco

Fuente: Elaboración propia

Esta progresión que se repite en todos los versos de la primera parte tiene un acorde llamativo, que es el Re mayor, VIIb grado, que podría considerarse un acorde

prestado de otra tonalidad. Este acorde prestado da a la música una sonoridad particularmente interesante para la reproducción de esta estética que remite a lo bélico.

En esta música nos deparamos con el uso repetido de elementos que traen desde todos los lugares el sonido de un canto de guerra: el uso del redoble de la caja, la melodía de la guitarra con una repetición de notas y patrones rítmicos, la armonía con el uso del bajo pedal, el acorde VIIb y esto también lo acompaña la voz. En la melodía principal de la música, el canto tiene aspectos rítmicos muy marcados y la finalización de las frases en notas repetidas también es característica en la Parte A.

La primera parte como hemos dicho, es una marcha militar en 3/4, pero es una marcha lenta, en cierta medida nostálgica y esto lo entenderemos mejor más adelante observando aspectos de la letra de la música que comienza con el siguiente párrafo:

Y ya ves compañera, la Patria está en llamas  
Préstanos tu mirada y tu cántaro seco  
El arado cansado y el sudor de tu frente  
Residentita de fuego, mujer de manos claras.

De comienzo nos encontramos en este primer párrafo con el yo lírico en la obra, que son hombres que le hablan a la residentita, para quien el poema está direccionado y a quien se dirigen como “compañera”. Las imágenes como la “patria en llamas”, “el cántaro seco”, “el arado cansado”, “el sudor en la frente”, son reveladoras de este momento histórico sobre el que la canción intenta hablar, que es sobre una nación bajo el fuego de la guerra, devastada materialmente y también anímicamente por lo que representa una tragedia.

En este primer verso aparece la caracterización de la mujer como “residentita de fuego” que, colocada en el contexto de una “patria en llamas”, es una metáfora que denota quizás el sentido de resiliencia en las situaciones adversas. Ser fuego en el propio fuego, entre caos y muerte, es una idea interesante en el contexto de la resignificación del papel de las residentitas en la postguerra.

Luego entramos a la parte B, con arpeggios leves de la guitarra sola prepara el cambio de ritmo y da entrada a una guaranía. La guaranía es un género musical nacional, de ritmo lento y cadencioso, por lo que el aire nostálgico se acentúa, pero ya desde un lugar sonoro mucho más relacionado a la música nacional.

Continuamos entonces, pensando en la letra de la música en esta nueva sección, en la que, por el propio ritmo de la guarania y la melodía de las voces, se evidencia la idea de recordar a los caídos en batalla y se genera un clima de pesar, sentimientos entre los cuales nace este llamado a la residenta, que también podemos pensar como una urgencia de hablar del dolor y de la forma en la que ese dolor puede ser re-habitado por algún tipo de reconstrucción social. La letra sigue de la siguiente forma:

Tus hijos se quedaron detrás de la campaña  
Y en tus ojos hay lunas y detenidas lágrimas  
Quisiéramos que sea tu cuerpo de madera,  
La matriz fulgurante de una nueva era.

En las primeras dos líneas se expresa la idea de la muerte de los hombres en la guerra, refiriéndose también al sufrimiento emocional de perder a los hijos. Hablar de “detenidas lágrimas” también remite un poco a la idea de no poder dejar caer esas lágrimas, quizás porque además de llorar era tiempo de reconstruir y trabajar.

Aquí también aparece una cuestión de género, que es la asociación de la mujer como madre, este estereotipo típicamente colocado como un lugar de importancia de las mujeres como procreadoras y madres cuidadoras. En este contexto, los dos últimos versos del párrafo, expresan una idea de esperanza puesta en la mujer desde este lugar de cuidadora y procreadora, y esto es resaltado por el discurso sonoro, como intentaremos explicar a continuación.

Algunos de los giros armónicos son llamativos dentro de la guarania que se encuentra en la tonalidad de Mi mayor. Entre estos elementos está el uso de una cadencia suspendida en una tonicización<sup>22</sup> que prepara el final de la sección B. En ese momento se usa el VI grado, que es el acorde C#m, como pivot para tonicizar aparentemente a la tonalidad de Si mayor, en donde el C#m es II y es seguido por el acorde de F#, generando la cadencia ii -V en Si mayor. Sin embargo esta cadencia no se resuelve, no va a la tónica, y la progresión continúa con el acorde de La mayor/A en función de IV, o predominante de la tonalidad de Mi/E.

---

<sup>22</sup> El término es utilizado para identificar un breve pasaje de uso de acordes que se encuentran funcionalmente dentro de otra tonalidad que no es la predominante en la canción o pasaje de la misma. Por ser una elaboración armónica muy breve y pasajera, preferimos diferenciarla de una modulación tonal propiamente dicha.

En la cadencia suspendida mencionada anteriormente se genera una impresión de cambio de tonalidad, por la tonicización que amplía el campo armónico. Sobre la cadencia de C#m - F# o ii - V, se encuentra la letra cantada con la metáfora que dice “matriz fulgurante de una nueva era”, esto genera realmente una sensación de amplitud de posibilidades, un gesto musical que remite a algo de esperanza, lo que contrasta con lo que hablábamos de la nostalgia el dolor y la tristeza. Dentro del ritmo lento, el giro armónico parece conducirnos a otro tipo de sentimientos, los sonidos dialogan con una idea de futuro posible que se relaciona con lo que dice la letra. Este juego armónico que resulta en un movimiento de apelo emocional tiene que ver con la lógica de musicalizar un poema, y de hacer música para teatro, porque la música debe acompañar al texto y a la puesta, generando emoción.

Sobre la idea de pensar la relevancia de la mujer asociada con la procreación y la maternidad, que es una idea que se extiende a lo largo del texto, creemos que es un cliché, pero, a pesar de eso, una crítica a esta relación que hace la letra sobre el rol de la mujer y la maternidad sonaría un tanto anacrónica en el contexto de este trabajo, y sin embargo optamos de dejar aquí constancia de que esta forma de pensar a las mujeres viene de un estereotipo que el feminismo se ha encargado de cuestionar con los años.

A pesar de no detenerme en este punto, sí es notable afirmar que estos son lugares en común entre discurso del stonismo y del NCP. Podemos ver que aquí hay una reproducción de sentidos, porque en estas ideas no diferirá mucho el discurso stonista. Como mencionamos a lo largo del texto, las reapropiaciones se dan en torno a algunas cuestiones específicas, pero no precisamente implican la ruptura y el enfrentamiento con lo que fue colocado en parte desde el propio revisionismo histórico o desde el discurso stonista. O sea, de las mujeres se hablaba, era un tema en boga, según fuimos viendo, pero los discursos que fueron predominando guardaban una forma conservadora en mayor o menor medida, y el discurso histórico revisionista sobre el que se construye el apelo a la feminidad es uno de los que más sirvió al stonismo y al conservadurismo en general.

Por otro lado debo apuntar que representaciones de la mujer como “amiga”, “compañera” dan el tono a la idea de la existencia ciudadana de las mujeres, más allá de su rol de madres y esposas. A pesar de que el texto reproduce la idea de

mujer-madre, mujer-matriz, también emerge una representación más aproximada a la paridad, lo que es contradictorio al analizarlo, contradictorio como todo proceso de cambio. Nombrar a la residenta como “compañera” o “amiga”, talvez provenga de un vocabulario que se adquiere en la medida en que es posible vislumbrar a las mujeres trabajando en los movimientos sociales o culturales, insistiendo en ocupar espacios de participación social, política y artística militante. Ejemplos de esto sí existían, ejemplos de mujeres que se posicionaron políticamente y acompañaron los distintos movimientos culturales opositores al régimen, como es el caso de la poeta Carmen Soler o la artista Olga Blinder, entre otras.

No decimos aquí que la idea de igualdad entre hombres y mujeres fuese extendida, inclusive porque el NCP es un movimiento casi exclusivamente de hombres, con algunas incursiones excepcionales de mujeres, que no conforman el canon de nombres “representativos”, pero estos vocabularios comienzan a circular con los nuevos roles de las mujeres en la sociedad. Es más posible pensar en mujeres como “amigas”, en un sentido de camaradería, cuando estas comienzan a insertarse en espacios que antes eran exclusivamente masculinos.

En las primeras estrofas existe una justa valorización de “la residenta” como aquella sobreviviente, que además de cuidar a los hijos y de sostener el dolor de los muertos, trabaja con el “arado” y literalmente reconstruye la nación al encargarse de las labores consideradas entonces como típicamente masculinas. En las últimas estrofas de la música lo que vemos, a pesar de las críticas tejidas anteriormente, es que hay una reivindicación del papel de la residenta en el resguardo de la memoria histórica, como veremos a continuación:

Residenta doliente, residenta callada  
 Prosigue tu raquílica y larga y vaga marcha  
 No olvides que cantamos para que no te olvides  
 De llevar de los héroes caídos la bandera.

Acuérdate amiga de todos los que fuimos  
 Vencedores sangrantes del que ganó la guerra  
 Y escúchanos hermana, fecunda la semilla  
 Porque estamos esperando debajo de la tierra.

En un sentido más amplio, en estas últimas estrofas se desnuda una inquietud que, desde nuestra interpretación, se relaciona con las cuestiones que venimos

trabajando: la preocupación que proviene de revisionismo histórico y se coloca socialmente como necesidad de recuperar una centralidad en los héroes en cuanto referencias para la reconstrucción de la nación. En este sentido, este es un nuevo ejemplo, de cómo esa idea se expresa por parte de gobiernistas y opositores.

Otra referencia fuerte en el texto es el “no olvides”, que no se dirige apenas a la residenta, es un requerimiento mucho más amplio, un discurso sobre la necesidad de reivindicar una vez más el relato histórico nacionalista que hemos desmenuzado suficientemente en los capítulos anteriores. Este apelo aparece de una forma expresiva y reiterativa, porque esto es en parte lo que se propone el NCP: ser vehículo de memoria, al decir claramente “no olvides que cantamos para que no te olvides”

En este caso, el contexto de producción de la canción, dentro de la obra *López*, nos coloca con la cuestión de la que hemos hablado a lo largo de este trabajo, de que a pesar de la circulación discursiva del revisionismo histórico entre gobiernistas y opositores, el contexto de reproducción o el objetivo al expresar este discurso no es el mismo entre estos grupos.

El NCP enmarca la reivindicación de una memoria histórica en el gesto revolucionario opositor al gobierno, es decir, el apelo nacionalista tiene un objetivo diferente al del stronismo. La idea de “no olvidar” trae a lo largo del texto una “espera”, porque quienes hablan están “esperando debajo de la tierra”, son los muertos en el combate, a la espera de un tiempo nuevo, casi como una idea de resurrección que en última instancia es la reivindicación de sus luchas.

El pedido de “fecundar la semilla” nos remite a algo que apenas nace, que está haciéndose. Esta es la perspectiva de un futuro diferente posible, porque el NCP, en cuanto opositor al régimen, se contrapone al discurso stronista de que el estado de las cosas era de “paz y progreso”. La idea de la espera que es en cierta medida esperanza nos trae un discurso claramente revolucionario en el sentido de recurrir a la memoria de los héroes y de la guerra como un lugar desde donde buscar otro futuro posible, inclusive a través de una revolución. Esta es la disputa que se traba desde lo discursivo, la búsqueda de los diferentes sujetos, que intentan colocarse como continuadores de esos héroes para afirmar la legitimidad de su movimiento en cuanto revolución y lucha. El NCP no solo espera sino que propaga la esperanza de gestar cambios sociales.

## 4.2 DESPERTAR: DESDE LA TRADICIÓN A LA RENOVACIÓN DISCURSIVA

*Si América es una y su grito es canto  
si arado y guitarras te llevan ideas  
dale tú la mano tu voz de guaranias  
dale la plegaria de tu arpa y tu canto*  
Maneco Galeano

*Despertar* es un álbum grabado en 1983 por el grupo Juglares, conformado entonces por Ricardo Flecha, Juan Manuel Rivarola, Cesar Cataldo, Jorge Krauch y Alejandrino “Chondi” Paredes. El álbum trae una selección de obras del repertorio tradicional de Paraguay y de compositores del NCP. En el álbum fueron grabadas canciones de Maneco Galeano, que para entonces ya había fallecido y comienza con la música *Chokokue Kera Yvoty*, de Mauricio Cardozo Ocampos, prosigue con músicas de Carlos Noguera, Agustín Barboza, Julio A. Yegros, Cesar Cataldo y Pedro Barboza.

Imagen 2: Portada del album Despertar



Fuente: Spotify

El álbum tiene una portada que retrata un visual asociado a la música tradicional, y efectivamente se trata de un álbum que parte de la música tradicional, tanto

por las vestimentas usadas, como lo son los ponchos, como por las guitarras, instrumentos bastante tradicionales y populares. La estética tradicional de las músicas está presente a lo largo del material, en el que se intercalan polcas, guaranias y rasguidos dobles, géneros musicales locales, con el uso de instrumentos tradicionales como el arpa y la guitarra, con algunos arreglos que incluyen cuerdas.

Algunas pequeñas innovaciones sonoras se pueden detectar en este álbum, pero son muy sutiles, como pasa en el caso de las canciones “Horizontes” y “Una Antigua Sangre”. Cuando eso ocurre las innovaciones parecen venir de las referencias de músicas regionales, inclusive desde la Nueva Canción Latinoamericana, que los autores tenían también como referencia, sin tratarse de una experimentación radical, es decir la instrumentación y la estética del álbum continúan apegados a la sonoridad de la música paraguaya tradicional.

El uso de varias voces, el canto colectivo, el ensamble vocal es una característica marcante de los grupos del NCP y en este álbum también hay arreglos vocales muy bien logrados. Cuando hablamos de las letras, estas expresan de una forma poética e implícita el contenido ideológico del movimiento, siendo posible vislumbrar un apelo social. El álbum lleva el nombre de la canción “Despertar”, de Maneco Galeano, contenida en el material. La canción que da nombre al material comienza con los siguientes versos:

Quando en la quimera se forja la idea  
el canto que nace se hace pensamiento  
entonces el cielo, el hombre y su tiempo  
transitan los surcos del campo y el viento

Y de la quimera canto y pensamiento  
va naciendo el hombre surco de su tiempo  
y la noche queda detrás de la aurora  
entonces el cielo se hace campo y viento

En esta canción de Galeano, la frase “*Y de la quimera, canto y pensamiento / va naciendo el hombre surco de su tiempo*” es un poco reveladora del ideario del NCP, aún más si consideramos el hecho de que el álbum lleva el nombre de esta canción. Nos trae una relación directa con la búsqueda de un tiempo nuevo, o canciones hechas para un tiempo nuevo. La canción “Despertar” también hace mención a la unidad de América Latina, lo que nos cuenta un poco de esta relación ideológica con La Nueva Canción en América Latina.

#### 4.2.1 Color del Alba: Antiguas verdades, viejos textos y nuevos discursos.

“Color del Alba”<sup>23</sup> es una música de Carlos Noguera sobre la letra de Elvio Romero. Esta es una polca paraguaya llena de profundidad y fuerza poético-musical. La canción fue ganadora del Premio Nacional de la Música en 2007, en la categoría de musical popular.

El grupo que grabó la música por primera vez en 1981 es Juglares, en soporte cassette. Luego en 1983, sale el álbum *Despertar* en formato Vinilo LP y Cassette, siendo “Color del Alba” la cuarta música del mismo. Juglares fue un grupo fundado en ocasión de un festival en 1975, en homenaje a José Asunción Flores (1904-1972), por el cincuentenario de la creación de la guarania, de modo a reivindicar la figura de este creador musical a quien todavía era prohibido nombrar, según fue establecido por el régimen, debido a la vinculación del mismo con el Partido Comunista (Noguera, 2019).

El grupo Juglares estaba conformado en sus inicios por Chondi Paredes, Juan Carlos Chaparro, Juan Carlos Dos Santos y Carlos Noguera. Luego de algunas reestructuraciones quedaron en su formación Jorge Krauch, Chondi Paredes, Ricardo Flecha, Juan Manuel Rivarola y Cesar Cataldo, quienes grabaron el álbum *Despertar* en el que se encuentra nuestra grabación de referencia.

Esta grabación de “Color del Alba” en 1983, nos revela una estética establecida en los conjuntos y grupos que participaban del movimiento NCP. Esta estética, que se repite en las músicas del álbum *Despertar* (1983), está caracterizada como dijimos por algunos elementos como un trabajo de arreglos vocales apurado, consolidado como una marca sonora característica, con predominancia del canto en dúos, tríos, cuartetos, casi nunca individual. Es un patrón el uso de la guitarra criolla y el arpa paraguaya como instrumentos de base, también fueron incluidos arreglos orquestales para algunas músicas.

La estructura formal es bastante fácil de percibir a grandes rasgos (sin entrar en un análisis detallado). Tenemos tres estrofas cantadas seguidamente generando una unidad (a - b - c), que se alternan sucesivamente con un interludio instrumental con melodías en arpa y guitarra. Este trecho instrumental que suena a lo largo de la música funciona como introducción al comienzo de la canción, después es retomado entre las repeticiones de las estrofas.

---

<sup>23</sup> Link para escuchar Color del alba en youtube. Disponible en: [https://youtu.be/o\\_imwbTPbaE?si=mzKj9rH5JEtAd1WT](https://youtu.be/o_imwbTPbaE?si=mzKj9rH5JEtAd1WT) (Último acceso en: 13/09/2025)

Cuadro 8: Síntesis formal de “Color del Alba”

Descripción	Forma
Instrumental con melodía en Arpa y Guitarra	Introducción
Estrofa 1	a
Estrofa 2	b
Estrofa 3	c
Instrumental Idéntico a la introducción	Interludio
Estrofa 4	a
Estrofa 5	b
Estrofa 6	c
La primera parte del instrumental puede considerarse como C, por la armonía y melodía, esta última es tocada por las cuerdas en esta sección	Interludio
Segunda parte instrumental Idéntica a la introducción	
Estrofa 7	a
Estrofa 8	b
Estrofa 9	c+ Coda

Fuente: Elaboración propia.

Siendo la tonalidad de la música Gm, en la introducción nos deparamos con el del acorde de Fa como VIIb, un acorde que no es común dentro de la música paraguaya tradicional. A pesar de que el VIIb también aparece en “A las Residentas”, en este caso se da el uso de una escala menor antigua, en razón de las notas que conforman la melodía de la introducción, lo que nos sirve para explicar armónicamente el contexto. El acorde llama nuestra atención, pero no implica una ruptura con la música tradicional. Al final, los aspectos normativos de la organización formal y tonal tradicionales en las músicas nacionales se imponen como elementos estructurales en “Color del Alba” en todas las partes de la música.

En cuanto a la estética sonora, la instrumentación está dentro de lo que consideramos convencional en la polca paraguaya: uso de guitarras y arpa, un arreglo orquestal bien pensado dentro de la armonía tradicional, que incluye el uso de cuerdas en algunos momentos. La relación con la tradición de la polca es clara, la música se mimetiza con el lenguaje tonal y ritmo convencionales para el género.

Sabemos que el NCP se encontraba en la búsqueda expresiva, exploran gestos dentro del lenguaje musical para dar contenido sonoro a la poesía. Este aspecto sobresale en “Color del Alba”, el gesto musical acompaña de una forma eficiente el texto de la letra y la profundidad de las palabras. En este caso en particular el centro es la búsqueda del lenguaje sonoro que acompañe a la palabra, al ser la canción un poema musicalizado. La elección de elementos sonoros cumple con eso. Es una música que habla de las estructuras sociales, de los sujetos en medio de los proyectos políticos autoritarios y en donde encontramos diversas vivencias que coexisten en la realidad social.

Se puede decir que hay procesos importantes del NCP, que construyen la identidad discursiva, como la elección de una lírica poética y la predilección por el contenido que dialogue con la realidad. Esto con un sonido todavía apegado a la tradición, lo que es concordante con lo que manifiestan los miembros del movimiento cuando exponen constantemente una filiación al camino recorrido por grandes creadores de la música popular paraguaya pero buscando dar testimonio del tiempo de ellos.

Elvio Romero, reconocido poeta paraguayo y autor de la poesía en color del alba, fue exiliado en 1947, con apenas 21 años, durante el gobierno autoritario de Higinio Morinigo que duró de 1939 hasta 1948. Este es un régimen que se encuadra dentro de un periodo más amplio caracterizado por una gran inestabilidad política y por el autoritarismo de los diversos y sucesivos gobernantes que desde 1936 se alternaban en medio de continuos golpes de estado. Elvio Romero fue exiliado debido a su filiación al Partido Comunista. Nunca volvió al Paraguay, falleció en Buenos Aires en 2004.

La poesía fue publicada en 1956 en el libro *El sol bajo las raíces*<sup>24</sup>. El libro es un conjunto de poesías reunidas, escritas entre 1952 y 1955, según consta en la portada. La poesía, escrita en un momento previo al establecimiento pleno del régimen stronista, posee sin embargo una letra que se relaciona plenamente con el régimen,

---

<sup>24</sup> Link para ver los poemas del libro en portal Guaraní: [El sol bajo las raíces](#) (Último acceso en: 13/09/2025)

probablemente debido a que la ascensión de regímenes autoritarios a través de golpes militares fue muy común ya durante décadas antes del stronismo.

Recordemos que los textos de Romero no circulaban en Paraguay y eran desconocidos en el país. Como relatamos en este trabajo, Noguera toma contacto con la obra del poeta en un viaje que hace en 1979, en el que pasa algunos meses recorriendo varios lugares del mundo. O sea, Noguera conoce los poemas y escribe esta canción antes de conocer personalmente a Elvio Romero. Este es el caso de un texto a pesar de ser de la década del cincuenta, en el momento de la composición de la canción, fue una novedad para un país que vivía bajo censura y desconocía la obra de uno de los poetas más importantes nacidos en el territorio. La obra de Romero, con un texto que podría considerarse como viejo, se expresaba con absoluta actualidad discursiva sobre la situación del país en ese momento histórico.

Con sus nueve estrofas de cuatro versos cada una, esta es una poesía que habla de un país multifacetado. En las tres primeras estrofas, encontramos la representación de la clase trabajadora con sus angustias y placeres. La vida es así, el gran pueblo pasa por explotaciones con las que convive en medio de penurias y algunos momentos de ocio.

Para el hombre que trabaja  
y en los montes deja el jugo,  
se enciende un alba de yugo,  
cuchillo, caña y baraja.

Decoración de las parras,  
campos, casas y viñedos,  
sol y música en los dedos,  
el alba de las guitarras.

Si es muda ceniza, cobre  
que no brilla ni resuena,  
triste, vendida y ajena,  
es alba de gente pobre.

Vemos que el autor presenta la sobreexplotación del trabajador rural y de la gente pobre que es “triste, vendida y ajena”, gente que muchas veces es manipulada porque la falta de acceso económico genera una situación de vulnerabilidad existencial. En la pobreza también hay una especie de anonimato, de sufrimiento silencioso porque la ocupación es sobrevivir al día a día y de alguna forma eso diluye la potencia que puede llegar a tener el reclamo de las clases populares. En las siguientes tres estrofas vemos otra faceta, que imagino sería marcante en la época en la que Romero escribe este texto, siendo ya exiliado.

Fulgor de un hacha violenta  
que al pueblo arroja de bruces,  
sembrando el suelo de cruces,  
¡alba de sangre y de afrenta!

Revienta salvas de vinos,  
de horror en su laberinto,  
puñal sangrante en el cinto  
si es un alba de asesinos.

Romero nos cuenta que hay gente que mata, gente que reprime, hay terrorismo de estado y la letra lo expresa con el uso imponente de recursos imagéticos en frases como *“fulgor de hacha violenta”*, *“sembrando el suelo de cruces”*, *“puñal sangrante en el cinto”*, o más:

Herrumbrando los llaveros  
sobre los hombres dormidos,  
frior de rifles tendidos,  
¡alba de los carceleros!

La herrumbre es una imagen muy potente, la oxidación nos habla de algo que permanece en un estado de abandono, de corrosión y desgaste continuo. La herrumbre de las llaves *“sobre los hombres dormidos”*, es una imagen que llama nuestra atención, porque el control de las llaves es de los aparatos represores. La herrumbre de las llaves es como la libertad inaccesible. También vemos en el texto una cierta parálisis, cuando imaginamos a los hombres dormidos o los rifles tendidos. Esta es la parálisis de una estructura social en la que se mantiene el status quo de la peor forma posible, a partir de la amenaza de un Estado autoritario, violento y que permite el ejercicio del poder a figuras sádicas. Este sistema se beneficia con la quietud y se alimenta del miedo. La música continúa con las siguientes estrofas:

Capitán de resplandores  
que echa flores y claveles,  
vino puro en los manteles  
¡el alba de los cantores!

Alba destilada en rachas  
de perfumados jazmines,  
alba de amorosas crines:  
¡el alba de las muchachas!

Y hay hombres que entre los dientes  
llevan albas de emociones,  
albas de hermosas canciones,  
¡albas de los combatientes!

En estos versos, tenemos estas otras facetas de la sociedad, otras imágenes, la de los cantores y la de las muchachas. Es interesante pensar en clave de

que estos serían grupos sociales donde se conserva la esperanza y la resistencia. La poesía termina finalmente colocando la idea de lucha, exaltando la figura de los combatientes, que en este caso llamativamente no son referidos en un sentido bélico predominante, sino asociados a emociones y canciones. Esto nos conduce a la idea de lucha desde un lugar de pensar y sentir, que es parte de lo que se generaba en los movimientos opositores o disidentes al régimen, caracterizados por una rica circulación de ideas y pensamientos que motivaban la lucha y la movilización combativa.

Las inquietudes artísticas atraviesan al NCP como un todo, en un momento en donde era necesario poner el cuerpo y el propio proceso artístico dentro del contexto político y social. Esto produjo cambios graduales, que podremos evidenciar al presentar los siguientes análisis y reflexiones, ya que al hacer música nueva se comienza a diversificar la producción musical en el NCP. En un proceso muy gradual, vamos viendo que la suma de pequeñas ampliaciones o innovaciones del lenguaje sonoro, búsquedas y procesos colectivos, generan una identidad sonora en las obras y desembocan finalmente en cambios expresivos a finales de la década del ochenta.

#### 4.3 A PESAR DEL OTOÑO: LA COSECHA DEL NUEVO CACIONERO PARAGUAYO

*Conoce la tierra que abonamos  
aunque roben sudores y trabajo.  
Conoce la siembra clandestina  
y cómo cuida el pueblo cada grano*

*para avanzar camino hacia el futuro  
para buscar la luz y aprehenderla  
porque debe llegar, porque no somos  
esta trágica noche que nos puebla*  
Carmen Soler.

El álbum *A pesar del otoño* (1986)<sup>25</sup> del Terceto *Ñamandu*, conformado entonces por César Cataldo en el arpa, Alejandrino “Chondi” Paredes y Ricardo Flecha en guitarra y voces, es sin dudas referencial para observar una muestra de lo que la producción del NCP gestó en sus años más álgidos de producción, ya más diversificada en cuanto a autores, propuesta estética y géneros musicales abordados.

<sup>25</sup> Link para escuchar el álbum *A pesar del Otoño* (1986) <https://www.youtube.com/watch?v=m-W-aGXGzrU> (último acceso 10/09/2025)

Figura 2: Portada del álbum A pesar del otoño (1986)



Fuente: Portal Guaraní<sup>26</sup>

Una mención aparte merece la tapa del disco, grabado originalmente en formato LP, disco de Vinilo. La portada posee una semántica muy interesante, la estética es rústica, posee elementos asociados a la urbanidad, el asfaltado, el muro y el graffiti. Una línea roja delimita la parte central de la portada, pero la imagen completa escapa a ella. En la muralla se aprecia un graffiti con partes ilegibles, entre lo escrito apenas es posible distinguir el texto BERTAD, explicitando la idea de falta, denunciando de una forma visual y textual lo que toda persona al leer consigue completar mentalmente, pero que no está, es decir, todos leemos LIBERTAD y también sabemos lo que falta.

Además, es interesante observar que el título del álbum se encuentra escrito entre paréntesis, de la siguiente forma: (A PESAR DEL OTOÑO), y los paréntesis son usados generalmente para algo accesorio o complementar, por eso tal vez hay algo por decir, el título también parece incompleto en este sentido.

Con la frase “*No nos van a impedir la primavera*” comienza la primera música del álbum, la canción en cuestión es “Creceremos”, del cantautor de la Nueva Trova Cubana, Amaury Perez. Esta música se volvió un himno del NCP en Paraguay, en las voces de Ricardo Flecha y Chondi Paredes. El nombre del álbum es sugestivo, y

<sup>26</sup> Imagen disponible en Portal Guaraní:

[https://portalguarani.com/literatura\\_obras/Tapa-1---A-pesar-del-otono---Ricardo-Flecha---PortalGuarani---Paraguay.jpg](https://portalguarani.com/literatura_obras/Tapa-1---A-pesar-del-otono---Ricardo-Flecha---PortalGuarani---Paraguay.jpg) (último acceso en 10/09/2025)

entendiendo el subtexto quizás remite a algo como: a pesar del otoño vendrá la primavera. Esta es apenas una forma subjetiva e imaginaria de completar creativamente el título de un álbum, que ya no es meramente implícito en su mensaje, sino más bien poéticamente explícito en algunas de sus canciones.

*A Pesar del Otoño* es un álbum que nace en medio de las crecientes reivindicaciones en torno a la libertad de expresión y con una cada vez más presente denuncia sobre la violación de derechos humanos y el terrorismo de Estado. Según mis consideraciones, en los finales de la década del setenta las canciones trataban muy sutilmente la crítica al stronismo, de una forma muy cuidadosa y la censura actuaba muy fuertemente, como vimos el caso de la canción “Una Antigua Sangre”, incluida originalmente en el álbum *Canción de mi tiempo (1977)*, del grupo Juglares, pero que tuvo su letra censurada y excluida del álbum por menos de lo que está contenido en algunas canciones de *A pesar del Otoño*, grabado una década después.

A la canción “Crecemos” le siguen una serie de composiciones de autores nacionales, escritas en guaraní y en español. Este es un álbum con músicas de diversos compositores del NCP, entre ellos están algunos referentes como Carlos Noguera, Mito Sequeira y Alberto Rodas, pero también incluye a algunos autores menos conocidos, como es el caso de Marcos Prado y Justi Velázquez, sobre quienes casi nada, o nada además de sus nombres, es mencionado en textos escritos sobre el NCP. En el álbum hay poesías musicalizadas de diversos y reconocidos escritores como Rubén Bareiro Saguier, Emilio Perez, Elvio Romero, Carmen Soler, Juan Manuel Marcos, Rafael Alberti y Ramon Silva; el álbum también tiene una canción con letra de Jorge Garbett.

#### 4.3.1 Yvaga Purahéi/ Canto del cielo.

Esta es una canción de Mito Sequera, compuesta sobre una poesía en guaraní<sup>27</sup> de Carmen Soler. Mito Sequera es antropólogo, músico e investigador. Como ya hemos dicho, es considerado uno de los pioneros del NCP y tempranamente eligió salir del país después de haber sufrido una detención arbitraria por parte de la policía. Fue a Europa, residiendo por varios años en París, época en la que conoció a Carmen Soler (Bogado, 2018, p. 212).

Carmen Soler fue una poeta sumamente relevante, por su militancia y comprometimiento político, y porque como explica Noelia Cuenca (2020) “Su obra posee

---

<sup>27</sup> Para este trabajo encargué una traducción al español de la poesía a Angie Genes, quien es profesora de guaraní.

una particularidad especial dentro del corpus de la literatura paraguaya moderna: es la expresión lírica de su propia acción revolucionaria en tiempos de terrorismo de Estado.” (Cuenca, 2020, p. 1). Es decir la obra de Soler es en gran medida testimonial: “El destierro, el reiterado regreso a su patria, la prisión, la tortura, la organización insurgente y una fe inexorable en la humanidad, marcaron su poesía” (Cuenca, 2020, p. 1). Carmen Soler nace en Asunción en 1924 y fallece en el exilio en 1985, en Buenos Aires.

En una carta dirigida a Olga Blinder en 1958, Soler expresa algunas de las ideas que nortean su trabajo comprometido con el tiempo en el que vivió, habla de aspectos que son siempre puntos de tensión cuando hablamos del arte. Soler escogió hacer arte desde la realidad y este pensamiento se puede percibir claramente en sus obras.

La canción tiene ritmo de polca paraguaya, con una armonía ciertamente tradicional pero con algunas intervenciones que hacen de ella una polca no convencional. Un dato interesante es que, en el vinilo, la autoría de la letra consta con las siglas D.R y no con el nombre de Carmen Soler. La primera cuestión relevante es cómo comienza la música en la grabación, con varias voces repitiendo la palabra “pehendú”, que en guaraní significa “escuchen”. Estas voces en el inicio dan una sensación de multitud hablando y en medio de las voces comienza a sonar la canción, cantando desde el inicio la primera frase de la poesía, que funciona como un estribillo durante toda la canción

*Pehendu, pehendu / Escuchen, escuchen*  
*oguahe-ma amandau kerambu / ya llega el el estruendo del granizo*

Esta frase llega con el acompañamiento de polca presente, la armonía de I - V -I en tonalidad menor, nada fuera de lo convencional en ese sentido. El estribillo se repite dos veces siempre y la palabra *Pehendu* parece ser un llamado hecho con fuerza y con bastante énfasis. Posteriormente aparece el primer verso:

*Ouva tou, ohova toho / Que venga quien venga, que vaya quien vaya,*  
*opytáva toñorairö / que luche quien se queda*

El granizo que cae implica el anuncio de un tipo de evento climático peligroso e intenso, de modo que el llamado a escuchar es también el llamado a estar atentos a lo que se viene. Ya en el verso cuando dice “*Ouva tou, ohova toho*”, es casi como una exhortación, que propone que las personas decidan si van o se quedan, y

quienes se quedan tendrán que lidiar con ese momento, con esa lucha. Esta idea se evidencia como una metáfora al avanzar en el texto, que sigue con el siguiente verso:

*Mboriajhú ry'ái jatevu oipyte / la garrapata chupa el sudor del pobre  
anive reheja / no dejes que eso pase.*<sup>28</sup>

En este verso se explicita el reclamo social y el contenido político de la poesía, el llamado a levantarse contra aquello que consume y chupa la sangre del pobre. Luego de un puente instrumental con la guitarra tenemos el estribillo y un nuevo verso:

*Ysapy oguejy /Cae el rocío  
ha ore korasö mbarete hoky. / y brota nuestro fuerte corazón*

En este verso la armonía cambia, para dar énfasis a la letra que nos habla de hacer brotar con fuerza el corazón, expresión que se junta al clima sonoro general para traernos una energía de lucha en cierto sentido, ya que en este momento temporariamente la música pasa por una tonización breve al III grado, que es un acorde mayor relativo. Este procedimiento simple, dentro de una música que transcurre entre el I y el V7, naturalmente aporta una expresividad junto con la melodía que también direcciona este *clímax* en la música. Luego tenemos inmediatamente un puente instrumental con solo de percusión, este solo de percusión se mantiene inclusive cuando llega el último verso que dice:

*Avati soka ojupi, oguejy, /El brazo del mortero sube, baja,  
angu'a ojoka. / se rompe el mortero*

Sobre este último verso es difícil hacer una interpretación unívoca, pero la idea del mazo del mortero subiendo y bajando puede entenderse como un gesto de fuerza que acaba rompiendo el propio recipiente que lo contiene. La canción termina con el mismo estribillo, de forma enérgica y dejando en el aire ese rugir de los granizos. Mirando a la canción en su integralidad se puede interpretar que es una exhortación a levantarse contra el régimen, contra la opresión.

---

<sup>28</sup> Esa línea del texto no se encuentra en el poema original, fue readaptada para esta grabación de la canción, el texto del poema dice "Epu'a ejuka" que significa Levántate y mata. En interpretaciones y grabaciones posteriores se puede escuchar la inclusión de la frase original en la canción.

En dos partes de la música tenemos como aspecto llamativo los puentes instrumentales que se salen de lo que comúnmente se espera en una polca. En el primero tenemos la aparición de una guitarra sola con efectos, que se sale del rasgado tradicional de la polca, la armonía también viaja para otro lugar no tradicional. Este momento está completamente articulado en la música, dentro del contraste que proporciona no se siente un quiebre en la propuesta, sino una suma muy rica desde el punto de vista sonoro, es un elemento novedoso que se coagula muy bien en ese contexto. El otro puente se articula con un solo de un instrumento de percusión que tampoco es típicamente utilizado en la música paraguaya. Son dos sonoridades que nos llevan a lugares no comunes.

Vemos entonces que las formas tradicionales ya no aparecen intocadas, hay un juego desde el comienzo de la grabación con la idea de las voces repitiendo Pehendu, como una llamada de atención, y luego vemos que hay pasajes musicales que se alejan de lo considerado tradicional en la música paraguaya. Creo que esto expresa el lugar discursivo del NCP, en cuanto al quehacer artístico que ya para 1986, continuaba afiliado a la música tradicional paraguaya, pero empezaba a explorar fusiones con otros sonidos, otros caminos armónicos, que venían de otras referencias. Tanto los tambores como la sonoridad que se sale de lo “tradicional”, nos cuentan un poco sobre la aproximación a otras sonoridades de América Latina y la propia Nueva Canción.

#### 4.3.2 Evidencia

“Evidencia” es una canción compuesta por Marcos Prado y escrita sobre una poesía homónima de Rubén Bareiro Saguier, publicada en el libro *Estancias / Errancias / Querencias* (1982). Una descripción posible para la canción “Evidencias” es que ella es circular, porque sus elementos se repiten constantemente. Esta canción no se identifica dentro de los géneros musicales nacionales como la polca y guarania. La poesía dice:

Y de golpe comprendo  
que mi patria,  
la antigua tierra abierta  
de los dueños del viento,  
se ha vuelto este pedazo de sombra,  
entre cuatro paredes  
y una reja.

La poesía no necesita muchas explicaciones. Sus versos, el ritmo de la música y la progresión armónica se repiten varias veces, la canción va saturándose

progresivamente en esas repeticiones. “Evidencia” comienza con una breve introducción en donde suenan apenas arpeggios de una guitarra e instrumentos de viento con una melodía sencilla, cuando comienza el canto se introduce una leve percusión, la melodía es claramente expresada y resalta el texto del poema, en una estructura formal unitaria.

En la repetición se suma otra voz sobre el canto y el texto que había sido presentado en el comienzo, esta segunda voz funciona como un eco textual, pues repite fragmentos de la poesía, su estructura melódica es diferente a la principal y también la instrumentación acaba siendo más cargada de elementos sonoros. La misma estructura armónica con la melodía presentada como tema vuelven a repetirse dos veces, sumándose diversos elementos más en estas repeticiones. Antecede a la segunda repetición un fragmento instrumental que sirve como puente para volver a la estructura de los versos cantados, a este fragmento instrumental, con melodía de los instrumentos de viento, es agregada una guitarra rítmica y percusiones más presentes.

La segunda repetición es similar a la primera, en la tercera repetición se incluye una nueva voz cantada sobre las voces anteriores, formando aquí diversos “ecos textuales” contrapuntísticos, ya que la letra del poema es cantada por todas las voces, siempre de forma fragmentaria, pero generando la saturación textual. Por último tenemos una cuarta repetición muy parecida a la tercera.

El texto repetido hasta el cansancio, las voces repitiendo el texto, repitiéndose unas por encima de otras, la progresión armónica siendo siempre la misma en los versos cantados, la saturación progresiva de elementos y sí, ¡el texto!, la necesidad de decir hasta el cansancio y a muchas voces que “mi patria (...) se ha vuelto ese pedazo de sombra, entre cuatro paredes y una reja”, esto es lo que hace de la canción una especie de catarsis sobre lo que estaría prohibido decir y que aquí se repite hasta el agotamiento.

Al final el discurso solo trae una cuestión que el propio título de la poesía nos plantea: hablar de lo que comenzaba a ser evidente, y dejarlo realmente tan dicho y en evidencia. Porque algo que “*de golpe comprendo*” es imposible de desver después, comienza a elaborarse en la mente de una forma clara y lo que es tan evidentemente horrible no conseguimos solo decirlo con un tono pasivo, o por lo menos esto era así para una parte de la sociedad que contestaba al régimen.

Como hemos visto, el régimen autoritario ejerce algunas prácticas con las que buscaba mantener una fachada democrática y también se apropiaba de fórmulas

discursivas para dicho efecto. El profesor Paulo Renato Silva lo coloca en los siguientes términos:

(...) a apropriação do conceito de democracia pelo stonismo não começa na década de 1980. Trata-se de um processo iniciado já em 1954, com a posse de Stroessner e, ao longo da ditadura, vários outros conceitos – relacionados ou não diretamente com a democracia – foram apropriados pela ditadura. Dentre esses conceitos destacamos liberdade, justiça social, soberania e inclusive o de Revolução. (Silva, 2014, p112)

Así como el stonismo buscaba colocarse como democrático y dedicaba esfuerzos para esto, existían denuncias al régimen, y una música como esta simbólicamente dice mucho, porque representa esas muchas voces denunciando lo “evidente”, la repetición y reiteración también nos habla de un momento en el que el régimen no solo empieza su decadencia, sino también comienza a quedar explícita la pérdida de control.

Paradójicamente ordenar cerrar medios de comunicación o boicotarlos, como ocurrió en la segunda mitad de la década de los ochenta, lo que nos demuestra es la firme intención de callar lo que circulaba en la sociedad con mucha “evidencia”: violaciones a los derechos humanos, tráfico de influencias, corrupción y terrorismo de Estado.

#### 4.4 MEMORIAS SONORAS: LO QUE LAS CANCIONES NOS CUENTAN.

En este breve apartado recopilamos algunas de las cuestiones expresadas en las canciones comenzando por “A la Residenta” (1976), en la que pudimos ver el uso de la narrativa sobre la Guerra de la Triple Alianza desde el discurso sonoro y textual. Mientras los sonidos al inicio y durante el desarrollo de la música, nos remiten claramente a una estética marcial, la letra nos trae los anhelos de reivindicación de memoria desde un imaginario de lucha por el porvenir.

Esta idea orienta no solo “A la Residenta”, también encontramos otras músicas que hacen uso de ese discurso sonoro asociado a un canto marcial. Es el caso de una de las canciones más populares del NCP, y sin dudas la canción más difundida y tocada de Carlos Noguera que se llama Canto de Esperanza. La letra y música son de Noguera, y tiene el siguiente texto:

La lluvia y el viento  
 Me llaman amigo  
 La noche y la luna  
 Me quieren besar

Y en nubes llameantes  
 Navegan mis sueños  
 Hacia la alborada  
 De un tiempo mejor

La estrella en el pecho  
 En la boca una flor  
 La música, el trigo, la paz  
 Los niños, el cielo más claro y azul  
 Esa es la Patria en que quiero vivir

Despiértate hermano  
 Ya llega la aurora  
 Recoge tus cosas  
 Y ven junto a mí

Es largo el camino  
 Pero andando juntos  
 Verás compañero  
 Que todo es mejor

La estrella en el pecho  
 En la boca una flor  
 La música, el trigo, la paz  
 Los niños, el cielo más claro y azul  
 Esa es la Patria en que quiero vivir

Mis primeras memorias sobre “Canto de Esperanza” se remiten a una imagen todavía vívida, en la que mirando al mástil con una bandera paraguaya que se izaba, cantaba junto con tantas otras voces, finitas e infantiles, el verso inolvidable que dice: La estrella en el pecho/ en la boca una flor / La música, el trigo, la paz/ Los niños y el cielo más claro y azul / Esa es la patria en que quiero vivir. Como en la escuela se alternaban entre los días de la semana algunas canciones patrióticas, a la hora de izar a la bandera, “Canto de Esperanza” era sin dudas mi favorita.

“Canto de esperanza” pasó de ser un himno del NCP y de la canción disidente, a ser un himno nacional que, como pasa por mis memorias de infancia, se canta en las escuelas. Con su ritmo marcial y su apelo patriótico, ganó una especie de oficialidad. Sin embargo a veces se desconoce que nació como una canción de protesta. Yo no lo supe hasta la adultez, en la que por mi interés en el NCP comencé a indagar que por trás de los nombres de autores que conocemos hay un cúmulo de repertorio que tiene difusión y circulación, que a veces escuchamos como si fueran canciones meramente patrióticas o tradicionales, despojadas en algunas ocasiones de sus sentidos revolucionarios. Por un lado, es bueno que circulen, que estas músicas sean conocidas, por otro lado pienso que todavía hay un trabajo necesario en la recuperación de la memoria sobre estas y otras canciones.

Conocí “A la Residenta” con veinte y pocos años, a través de una amiga mía, que también era amiga del compositor. Me impresioné, hasta entonces no conocía la obra y comprendí que era diferente de todas las “músicas paraguayas” que había estudiado o escuchado. Esta canción era mucho menos conocida que “Canto de Esperanza”, pero fue a través de ella que supe de la existencia de Carlos Noguera, el compositor que ha escrito cientos de canciones y continúa componiendo hasta la

actualidad. Fue revelado ante mí que había un repertorio un tanto desconocido dentro del NCP .

En ese mismo periodo mi interés por la música latinoamericana me hizo devorar álbumes de Silvio Rodríguez, escuchar músicas grabadas por Mercedes Sosa, deleitarme con las canciones de Víctor Jara y Violeta Parra, en fin, buscar con cada vez más profundidad el repertorio de los más diversos creadores y creadoras de nuestra América, inclusive menos conocidos, ir a fondo por el mundo sonoro en el que habitaban los idearios de la Nueva Canción Latinoamericana.

Mucho después llegando a los treinta años, comenzó mi verdadera obsesión por escuchar las músicas compuestas en el contexto nacional por el NCP. Y desde ese lugar una de las más marcantes fue “Color del Alba”, que nuevamente estaba firmada por Noguera como autor. Como analizamos, esta canción es típicamente una polca paraguaya, en su instrumentación, armonía y sonoridad.

El detalle interesante aquí es la lírica. La poesía de Elvio Romero que nos trae estas imágenes censuradas por el régimen, las de la represión policial y violencia del Estado. Censuradas literalmente, porque como vimos, los textos de Romero, militante comunista, no eran conocidos en Paraguay. “Color del Alba” quiebra de alguna forma esa censura, porque si bien los libros y textos de Romero no circulaban internamente, la voz del poeta comienza a escucharse en las canciones.

Por esto “Color del alba” es una de las canciones que analizamos, porque desde una música tradicional y un texto ya “viejo”, pensando que fue escrito y publicado en los primeros años de la década del cincuenta, surge con fuerza el mensaje del NCP, y esto es muy simbólico si pensamos nuevamente el papel del NCP en la conservación de la memoria y en la actualización de los sentidos también, porque el contexto de producción, interpretación y grabación de las músicas hacen ganar otra potencia al texto. La música sigue siendo tradicional, el mensaje es nuevo no por fecha de escritura sino por los sentidos que gana en el nuevo contexto.

Aquí exploramos también, a través de un breve levantamiento sobre el álbum *Despertar* (1983), la filiación del movimiento a la tradición en la música popular paraguaya y el carácter de renovación mucho más colocado en el contenido lírico, en la poesía y en los textos, en donde por medio de metáforas y subtextos implícitos era colocada la cuestión social y los idearios del NCP .

Por último vimos un poco de lo que pasaba en *A pesar del Otoño* (1986), que ya nos presenta algunas ideas estéticas más osadas, una portada conceptual, que acompaña también lo que pasaba en las músicas. Dentro de este álbum se vislumbra una diversidad de géneros y sonoridades musicales. También existe una denuncia más explícita, que va de la mano con la decadencia del stronismo, las crisis sociales, económicas y políticas por la que respondía el régimen y principalmente se vincula con el creciente apelo de la sociedad por libertad de expresión y la manifestación en favor de los derechos humanos.

Las músicas analizadas “*Yvaga purahéi*” y “*Evidencia*”, mantienen algunas consignas que vimos en *Despertar* (1983) en donde la lírica es un aspecto fundamental y la música pasa a ser un puente para la palabra. Las obras fueron hechas sobre poesías de Rubén Bareiro Saguier y de Carmen Soler, dos autores que eran comunistas, fueron perseguidos por el stronismo, detenidos por su compromiso en la militancia clandestina dentro de grupos considerados subversivos.

En el caso de “*Evidencia*”, hablamos de un texto sumamente breve y explícito en su denuncia social. En las dos canciones vemos que nuevamente es el NCP el que pone a circular los discursos clandestinos, las palabras que no podían circular abiertamente o decirse en voz alta en el territorio nacional, los libros de todos estos autores eran censurados, pero ganaron un espacio en la música y de alguna forma esto fue rompiendo también el aislamiento cultural, porque en la música comenzaban a circular estas otras referencias.

En las dos últimas canciones analizadas vemos también que el discurso sonoro gana fuerza en sus innovaciones, en gestos conceptuales, como la saturación por repetición en el caso de “*Evidencias*” y en “*Yvaga Purahéi*”. La introducción que también trae la idea de saturación por repetición de la misma palabra, de modo a llamar la atención del oyente. Además, en “*Yvaga Puraheí*” tenemos los cambios rítmicos, sonoros e instrumentales que intervienen en los interludios de la canción. “*Yvaga Puraheí*” podría ser tranquilamente una polca típica, su conexión con la tradición popular está dada no solo por ser una polca paraguaya sino también por tener una letra en guaraní, pero no es eso lo que pasa y esto es proposital, es el signo de las nuevas búsquedas estéticas que extrapolan las referencias tradicionales generando gestos sonoros diferentes para hablar de cuestiones de un tiempo nuevo.

Las nuevas generaciones necesitan acceder al sentido revolucionario de hacer arte, y recolocar entre las discusiones actuales la importancia y el significado de que haya existido una forma de música de protesta, los sonidos del pasado que nos interpelan frente a la actualidad del autoritarismo que sigue vigente. Hacer arte comprometido socialmente continúa siendo importante, con nuevos desafíos, pero con compromiso con la reflexión sobre la memoria histórica.

## CONSIDERACIONES FINALES

Con esta investigación me propuse abordar cuestiones de memoria histórica que permean el imaginario sobre el Paraguay. La cultura y el arte hacen eco de estas cuestiones. Comenzamos con la inquietud de entender cómo la producción y trayectoria del NCP refleja las tensiones discursivas de los sectores disidentes con el stronismo. Me encontré entonces con que las propias ideas que eran compartidas entre los distintos actores culturales, que posteriormente fueron relacionados con el NCP, son ideas que circulan hace siglos en algunos casos y que tocan aspectos sociales e identitarios profundos.

Al inicio de este trabajo nos encontramos con el desconocimiento del NCP en la región, es decir, en libros, textos, artículos que hablan de la Nueva Canción Latinoamérica, el NCP casi no es mencionado, habrá poquísimas excepciones. Este desconocimiento se extiende también a la propia dictadura de Paraguay, la que hace una década también era muy poco mencionada o estudiada en la literatura especializada sobre dictaduras militares en Latinoamérica, lo que lleva a la socióloga Soler (2010) a indagar sobre este desconocimiento, explorar aspectos relacionados a una forma de narrar la historia en la que la idea de aislamiento es uno de los elementos fundamentales, en la propuesta de la autora. La idea del aislamiento fue difundida en las últimas décadas a partir de la forma en la que Augusto Roa Bastos define al Paraguay como una “isla rodeada de tierra”, retomando una metáfora preexistente.

Comenzamos a entender, que había no solo una serie de investigaciones, indagaciones y pensadores a lo largo de la historia con interés en esta cuestión del aislamiento, sino también que los fundamentos y las ideas que se relacionan con este mito datan de cuadernos de viajeros en la época de conquista, persisten durante la época colonial y toman nuevos sentidos y nuevas construcciones en el periodo independiente, lo que hace de esta cuestión, un aspecto central en el pensamiento sobre Paraguay y las cuestiones identitarias

Esto nos llevó a incluir en la investigación, en un primer capítulo para sobre las cuestiones historiográficas que circundan el aislamiento y el desconocimiento de una forma profunda. Queríamos también, traer al texto aspectos sobre cómo el NCP se relaciona con estas cuestiones y por eso nace este apartado que en principio no estaba previsto y que nos puso en contacto con el rol del NCP en relación a su participación en la abertura cultural.

El NCP fue puerta de acceso de referencias externas en un país en el que el stronismo propugnaba una “muerte del otro” (Arditi, 1992), es decir: todo lo que no se alía a la ideología dominante no debería circular, no debe existir. Como pudimos ver en este capítulo, por un lado, el NCP toma contacto con la Nueva Canción Latinoamericana, teje algunas relaciones con referentes de estos movimientos artísticos, pero también tiene otra faceta que es sumamente relevante que es la de ser un movimiento que naciendo durante la dictadura, tiene su auge haciendo música en Paraguay pero produciendo en contacto estrecho con los autores y autoras de la literatura que sufrieron persecución, exilio y censura. Siendo así, en la producción del NCP estas referencias, de artistas paraguayos migrantes y exiliados, ganan un espacio dentro del territorio nacional, cuando ni los libros de estos autores y autoras en muchos casos podían circular.

El análisis que propusimos, sobre la trayectoria del NCP y la producción en relación con las disputas discursivas con el stronismo, implicaba necesariamente entender las prácticas y narrativas del régimen. Por lo que a lo largo del trabajo nos dedicamos a desmenuzar aspectos discursivos de los que se valió en el stronismo, como es el caso del uso conveniente de las ideas de la corriente de pensadores revisionistas de comienzos del siglo XX.

Estos pensadores cuyas ideas circulan con fuerza a partir del periodo del centenario de la independencia nacional, reivindicaban la figura de López y la de los héroes militares, y dan cuerpo a la idea de que antes de la tragedia de la Guerra de la Triple Alianza, habría existido una comunidad social ideal y esto también se articula con la lectura de que los primeros gobernantes unipersonales como el dictador Gaspar Rodríguez de Francia y Carlos Antonio López fueron hombres patriotas y moralmente ejemplares en cierto sentido. Stroessner, en uso de ese discurso revisionista, se coloca a sí mismo como continuador de ese liderazgo (Silva, 2014, 2018; Soler, 2010, 2014a, 2014b; Brezzo, 2011; Cáceres, 2015).

Una de las cuestiones colocadas para el estudio fue la disputa sobre cuestiones identitarias y símbolos nacionales, y desde la abundante bibliografía es posible encontrar estos puntos de tensión, tanto con respecto a algunos mitos o aspectos ideológicos en los que fundamenta la narrativa del stronismo, como también al respecto los contextos discursivos en donde el régimen se apropia de algunas terminologías y de temáticas convenientemente para hacerlas caber en su discurso. Como ejemplo vimos cómo se inserta la figura femenina dentro de los discursos históricos revisionistas, con finalidades políticas. Esto ocurrió como una forma de sustentar la concesión de derechos

ciudadanos y políticos a las mujeres, en un contexto en el que los movimientos sufragistas femeninos se encontraban en auge regional y globalmente, y por medio de una retórica nacionalista que mantenía la narrativa sobre feminilidades en un rol estereotipado, fue posible hacer esta transición de una forma conservadora.

También dentro de las cuestiones discursivas, desarrollamos en este trabajo la constante tendencia del régimen a articular un ropaje democrático y una cierta “máscara” de legalidad para el gobierno. Esta decisión lleva al stronismo a adoptar prácticas y fórmulas discursivas que permitieron siempre desviar los cuestionamientos sobre el gobierno y colocarlos en los “legionarios” o “subversivos”, que son catalogados como quienes atentan contra la “paz y el progreso”. Caracterizamos entonces al régimen como “esquizofrénico”, que es una descripción que nos trae Benjamin Arditi (1992), desde un adjetivo válido para colocar el hecho de que el stronismo ejerce prácticas y discursos basados en verosimilitudes, con lo que consigue dar una impresión formal correcta, pero nunca realmente conforme con la realidad.

Si los opositores hablan de revolución, el stronismo les llama “legionarios y subversivos”, y dice: nuestra revolución es la “verdaderamente paraguaya”. El régimen mantiene elecciones pero persigue opositores. No existían grupos paramilitares o parapoliciales para ejercer la violencia, el stronismo lo hace con la misma estructura oficial que es la policía, sostiene una gran estructura que cumple todos los formalismos, pero que en su seno es omnívora, con una vocación de devorar todo, que es otra característica apuntada por Arditi (1992). El discurso de “paz y progreso”, la promesa de modernidad, aunque haya tenido sus obras, se desmorona en la década de los 80, porque estas prácticas y discursos esquizofrénicos se vuelven insostenibles, y esto se refleja en la crisis económica, política y social que desgasta el stronismo.

Pese a las versiones que sostienen que el stronismo terminó exclusivamente por presiones externas y desacuerdos internos dentro de la misma élite oligárquica, sostenemos que estos fueron algunos factores, pero la crisis y la revuelta social, sobre todo el reclamo en torno a garantizar los derechos humanos y la libertad de expresión, generaron movilizaciones importantes y cambios profundos en la forma en la que la sociedad veía al stronismo. Esta era una disputa importante que permitió la abertura de grietas en la apariencia formal democrática que el stronismo tanto se esforzó en mantener.

Este aspecto de la memoria social, es una de las cuestiones sobre las que nos propusimos pensar porque dialoga profundamente con cuestiones contemporáneas

sobre la sociedad paraguaya. Las estructuras sociales y políticas, y sobre todo la forma de ejercicio del poder que tiene claros trazos autoritarios, nos interpelan en el sentido de provocarnos a pensar sobre cómo inicia un régimen autoritario y cómo este se mantiene. Visto que el stronismo cumplió con el ritual de las elecciones y mantuvo una fachada legal para sus abusos, nosotros no podemos creer que Paraguay es un país libre a penas por formalismos que se mantienen unas veces sí y otras veces no.

Vivir en un estado de derecho es tener la plena seguridad de que el estado no funcionará como una mano que golpea a los disidentes. Eso no ocurre en Paraguay. Mientras la esquizofrenia persista no tendremos libertad, mientras la persecución a disidentes y opositores persista no tenemos democracia; y lo principal, mientras el poder esté concentrado en un mismo grupo político, con mayoría y amplia predominancia en el poder judicial, en el congreso y en el ejecutivo no existe forma de ejercer algún control sobre los que gobiernan de forma corrupta y/o autoritaria.

En un país en el que las estructuras políticas responden mayoritariamente a un mismo grupo político, no nos extraña que la “vocación omnívora” se multiplique. Vemos ideas homogeneizantes expandirse en los discursos cada vez más explícitamente autoritarios. Y frente al avance de estas visiones nos queda reflexionar sobre las trayectorias que se propusieron visibilizar la expresión social popular, las realidades desiguales, las injusticias.

La cultura y el arte pueden articularse como espacios de nuevas búsquedas, y en muchos casos lo son. Este es el ejemplo del NCP, movimiento dentro del cual lo nuevo se genera a partir del espacio compartido de expresión artística y social. Por eso no nos resulta raro observar cómo los mecanismos estatales y judiciales se articulan en la actualidad para actuar dificultando el trabajo de gestores y espacios culturales que propician el surgimiento de esa disidencia y de la propia novedad.

Lo vimos en el caso del espacio cultural la Chispa, que llegó a movilizar cientos de personas en sus eventos y que posteriormente fue sujeto a un proceso judicial en donde uno de sus gestores fue enjuiciado por polución sonora, siendo condenado a prisión domiciliaria por un tribunal de jueces. Todo esto se dio en medio de un conflicto sobre la aplicabilidad de una ley derogada, hecho que puso en duda la tipicidad de la conducta que fue objeto de juicio y por esto inclusive una de las juezas del tribunal votó de forma disidente en este caso.

Nos disponemos a pensar sobre el NCP en este espacio discursivo como un actor que estaba en contra de un régimen omnívoro, vemos la progresión temporal de

las producciones analizadas y observamos cómo de críticas más implícitas en los primeros años, las expresiones textuales van tomando con el tiempo forma de denuncias explícitas, lo que nos habla de esta transformación y de este espacio que se torna realmente un catalizador de la opinión pública y de las cuestiones sociales relevantes. Por lo menos es visible una forma de nombrar mucho más directa, como es el caso de la canción “Evidencia” donde las palabras de Ruben Bareiro Saguier, que se refiere al país como *un “pedazo de sombra entre cuatro paredes y una reja”*, resuenan en un álbum grabado en Paraguay en 1986. En el mismo álbum, *A pesar del Otoño* (1986) estaba la canción “Pequeño Adrián”, de Alberto Rodas, que se inspira en un niño nacido dentro de la prisión, siendo hijo de una presa política (Bogado, 2018; Noguera, 2019). De este álbum también analizamos “*Yvaga Purahéi*”, canción de Mito Sequeira con letra de Carmen Soler, dos personas que vivieron en el exilio. “*Yvaga Purahéi*” es un grito de llamado a la liberación y a la lucha.

Además hay otra cuestión sobre los inicios del movimiento, en donde más que una crítica política, en el centro del movimiento, hay una inquietud ligada a las propuestas estéticas que se vehiculan a través de los medios de difusión masiva. Quizás la cuestión era no dejar que las personas se transformaran en oyentes pasivos de músicas que no representaban “lo popular”. Lo popular para el NCP parece estar atrelado a las identidades culturales que coexisten tanto en el campo como en la ciudad, a las prácticas musicales locales, cuyas transformaciones y actualizaciones fueron puestas en marcha.

Eis o alvo do Manifesto: a renovação do cancionero popular –experimentação e fusão de gêneros, timbres e ritmos– como resposta às formas estereotipadas impostas pelo mercado –o tango para exportação e os ritmos estrangeiros professados pelos meios de comunicação de massa. (Garcia 2005, p.177)

En la nueva canción latinoamericana, el hecho de representar realidades de sujetos diversos generó un mosaico interesante dentro de cada uno de los países, y le dio al movimiento una enorme proyección que conecta y vincula a América Latina. Así, músicas con ritmos, géneros y formas de tocar muy locales, acaban resonando con personas de otras regiones con las que, a pesar de las diferencias, existe un sentir común. La posibilidad de albergar distintas subjetividades y contextos sociales, con temas y luchas en común, pero sin la obligación de que el movimiento sea unitario, es una característica que también se proyectó en el NCP.

En el caso de Paraguay, en contraposición con el nacionalismo oficial, que perpetuaba un sentido identitario homogeneizante, el NCP tiene como búsqueda la

identidad latinoamericana, desde la idea contracultural, es decir, no estereotipada, contrariamente a lo que pasaba con las músicas “bolerizadas”. Esta identificación no se trata entonces de una identidad unitaria, pautada por el gobierno o por el mercado. Eso es importante resaltar porque es lo que permite que el NCP se proyecte como nacionalista y al mismo tiempo latinoamericanista, que se proponga alguna novedad vinculada a la búsqueda de una identidad multifacetada.

En la medida en la que avanzan los años, los compositores que se juntan al NCP aumentan en cantidad y se diversifican los géneros musicales utilizados y las propuestas estéticas. Esto es algo que también sugerimos en nuestras reflexiones del último capítulo: el uso de elementos textuales, sonoros y semióticos se entrecruzan, creando algunas innovaciones y abriendo camino para futuras fusiones, que van a caracterizar un momento posterior de renovación de la música paraguaya entre finales de la década de los ochenta e inicio de los noventa.

El NCP tuvo un papel como canalizador de las ideas vigentes en el continente desde distintos colectivos: artistas y escritores paraguayos migrantes y exiliados, representantes del Nuevo Cancionero Latinoamericano, así como los pensadores que surgen a partir de la Revolución Cubana y su influyente proyección en el ámbito cultural, artístico e intelectual. Existía atención a algunos movimientos que actuaban en diversas regiones del mundo y que generaron rupturas ideológicas y epistemológicas importantes: los movimientos anticoloniales en África y otras regiones, la lucha contra la discriminación racial, movimientos antiimperialistas, guerrillas y movimientos políticos de izquierda, movimientos de reivindicación de los derechos de la mujer (Bogado, 2018, p.23).

Estos movimientos que continúan vigentes, con nuevas y postergadas consignas, se encontraban en pleno auge, generando debates muy profundos en un mundo convulso. Todo esto no era fácil de pensar ni de transmitir, y al mismo tiempo se tornaba necesario para traer una crítica social. José Antonio Galeano (2019) nos muestra una frase de su hermano, Maneco Galeano, que representa el rol del NCP en cuanto movimiento que tenía esa sintonía y sensibilidad intelectual para comenzar a debatir cuestiones que en Paraguay eran censuradas:

En un reportaje le preguntaron, a bocajarro: “¿Por qué cantan canciones que nadie entiende?” y él respondió, desde la firmeza de sus más profundas convicciones: “Porque si no cantamos esas canciones que nadie entiende, nunca terminarían de entenderlas...” (Galeano, 2019, p. 164 )

En este trabajo optamos por poner foco en la relación del NCP con el stronismo y la disputa discursiva. Desde esa mirada propusimos ver al NCP como un sujeto colectivo, artístico y político que se posicionó por algunas vías frente al stronismo: el cuestionamiento a las formas de modernización, la disputa del imaginario de lo nacional y la reapropiación de la memoria histórica, preservando por otro lado, una búsqueda por cambios.

Vemos una disputa con el stronismo en cuanto ente que afirmaba una modernización sin grietas, con progreso en obras y economía, paz y seguridad para el pueblo. El stronismo pretendía dejar bajo el tapete los problemas sociales que surgían con la conformación de clases sociales con visible poder económico en el espacio urbano y su contracara, el éxodo de los campesinos a la ciudad, la pobreza y las condiciones de vida indignas de las clases sociales pobres, que conforman los barrios marginales en medio de la modernidad conservadora que se gestaba y que dotaba de nuevas características a los sujetos de la urbanidad, así como las injusticias que reproducía el estado autoritario.

En esta línea encontramos como ejemplo las canciones escritas, en distintos momentos, durante las dos décadas de actividad del movimiento en plena dictadura. Mencionamos algunas canciones escritas entre finales de la década del sesenta y principios de la década del setenta, como son “Soy de la chacarita”, y las canciones en forma de sátira como “La Chuchi” o “El ejecutivo”, entre otras de Maneco Galeano.

Entre las composiciones de la década de los ochenta tenemos los poemas “Color del Alba” , con poesía de de Elvio Romero, o “Las sombras por la tierra” , de Carlos Villagra Marsal, ambos musicalizados por Carlos Noguera. Este último forma parte de la *Cantata del pueblo y sus banderas torrenciales* (1987), y es un texto en homenaje a Aurelio Silvero y Francisco Martínez, dos campesinos muertos en manos de militares en medio de una ocupación en Juan E. O’leary. Este hecho ocurrió cuando apenas comenzaba a existir una discusión sobre los llamados *campesinos sin tierra*, grupos de campesinos que luego de la reforma en la que grandes cantidades de tierras fueron vendidas o cedidas a pocos empresarios y oligarcas, se vieron sin lugar donde vivir y trabajar y se organizaban para ocupar tierras. Con los títulos de inmuebles circulando en manos de unos pocos, estos campesinos comienzan a pedir que el Estado les garantice el derecho constitucional a la tierra, y por esta razón comienzan a ocupar para reclamar un pedazo de territorio.

En el mismo periodo, ya casi a finales del régimen, surgen las canciones “Pequeño Adrián” y “Dónde están”, creaciones de Alberto Rodas. El cantautor comienza a presentarse en los escenarios en los años finales del régimen, cuando se hace evidente la transición generacional en el movimiento. La música de Rodas es caracterizada por la influencia de géneros musicales como el rock. El cantautor hace una exposición explícita de casos de violación de derechos humanos por el régimen de Stroessner, de prisiones con motivación política, de desapariciones de personas y del terrorismo de estado en general. A nivel social y comunitario, se expresa la manifiesta vocación de los artistas del NCP de usar la música como vehículo de la expresión social contra la censura.

Específicamente, a nivel musical, la búsqueda de cambios se da en la preservación y creación de espacios y posibilidades para “lo nuevo”, abriendo caminos a la novedad y no precisamente desde un confronto drástico con formas canónicas de hacer arte. Creemos que en el contexto artístico de ese período existían esas discusiones sobre nuevas formas de hacer arte, pero en la música en particular no hubo un quiebre expresivo con las formas hegemónicas. Hubo pequeños momentos que fueron relevantes, a la hora de pensar otras posibilidades formales, como la ya citada cantata “Premoniciones”, que tuvo como autores a Esteban Cabañas (alias de Carlos Colombino) y a Carlos Noguera, siendo esta una obra claramente experimental e interdisciplinar, o los ejemplos analizados dentro del álbum *A pesar del Otoño* (1986) dentro de la música popular.

Por otro lado, el NCP va a disputar también el imaginario de lo nacional, a través del uso común de géneros de la música tradicional como la polca, la guarania, el rasguido doble y reinterpretando músicas del pasado como forma de dar lugar a las expresiones populares nacionales, afiliándose de alguna manera a la tradición musical de la llamada “generación de oro” de la música que tiene como figura más importante a José Asunción Flores. En algunos casos las canciones compuestas tienen elementos épicos y nacionalistas, se recurre a la memoria de las guerras, -principalmente la de la Triple Alianza- a partir de elementos musicales presentes en las composiciones, como las marchas militares.

Elementos sonoros que hacen referencia a lo bélico se encuentran principalmente en algunas de las composiciones de Carlos Noguera como el “Canto de la Esperanza”, “Lope tiempo” o “A las Residentas”, aunque otros compositores también abordan en sus letras estas temáticas de la historia de las guerras dentro de un discurso nacionalista, dando también un nuevo sentido con la idea de revolución. A pesar de estos

elementos que componen el quehacer musical del NCP, el mismo es un movimiento que disiente del conservadurismo cultural del stronismo.

Giménez (1997, p. 33), expresa que el NCP nada aporta a la música paraguaya, al decir que es “desposeído de identidad nacional”, expresando visiones que se suman con lo que, en expresiones de músicos complacientes con el régimen y en periódicos alineados con el stronismo, aparece como crítica al movimiento al decir que el movimiento nada aporta de “nuevo” (Galeano, 2019, p.152-153). Entendemos que esta visión sobre el NCP, además de ser parte de una propaganda del stronismo, desconsidera cómo se dinamiza un proceso en donde hacer música paraguaya deja de requerir un conservadurismo como obligación y explicamos esta coexistência aparentemente contradictória de las prácticas tradicionales con “lo nuevo”, a continuación.

Estos artistas recurren a los ritmos tradicionales como la polca, la guarania, el rasguido doble, pero agregan aspectos de la urbanidad; la balada también es utilizada y a finales de la década de los ochenta se insertan en el mapa sonoro del NCP otros géneros musicales. Gana relevancia la exploración de campos de expresión por encima de la conservación de las formas y los géneros. Recurrir a los géneros tradicionales se torna un camino posible y deseable en algunos casos, con posibilidades y necesidad de actualización. La canción “Patria”, de Alberto Rodas, es un ejemplo de esto: en ella se conjugan elementos como el ritmo del 6/8 que remite a la música paraguaya, con bajos característicos de la polca, pero con una armonía no muy tradicional, y una estética sonora influida por el rock, conjugando todo esto con una letra que reflexiona sobre aspectos de lo nuevo y lo tradicional.

Esta es una característica que también se encuentra en el NCP Latinoamericano dentro del cual existía una idea de dar voz a quienes hacían “música nueva”. La música nueva no implicaba traer rupturas o cambios totalmente contrastantes con respecto a estéticas del pasado, lo importante no era renovar todo, lo importante era dar espacio para que novedades aparezcan. Ricardo Flecha<sup>29</sup>, señala que en los festivales cada artista tenía que estrenar por lo menos dos canciones. Eso era algo pautado por los integrantes del movimiento, y nos muestra la relevancia que tenía la creación en dicho ambiente. Esto es algo similar a lo que el manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino expresa. Después de analizar el documento, Costa (2005) señala que: “Os representantes do Novo Cancioneiro não vinham propor estritamente uma

---

<sup>29</sup> Ricardo Flecha habla de los Festivales Mandu'ara. Disponible en: [Ricardo Flecha habla de los Festivales Mandu'ara](#) (Último acceso en 10/09/2025)

revolução estética, pretendiam ainda a democratização da produção, isto é, socializar a arte” (Costa, 2005).

De esta contracultura alentada por el NCP surgen nuevos escenarios artísticos. Los Festivales *Mandu'ara* fueron festivales que abrazaron a los nuevos artistas, no solo a los músicos. También era común encontrar poetas, representantes de las artes plásticas, danza y teatro, cuenteros, con la consecuente integración de las manifestaciones artísticas.

Una cantidad importante de canciones hechas por integrantes del NCP fueron compuestas con letras de renombrados poetas como Elvio Romero, Augusto Roa Bastos, Carmen Soler, Rudi Torga, entre otros. A muchos de ellos la crítica al gobierno les valió la persecución y/o el exilio. Las producciones de estos artistas fueron la insignia de una generación que abrió caminos a un arte inquieto, rebelde y disconforme en el periodo post dictatorial, inspirando a quienes nacimos en democracia.

En cuanto a la música, se puede decir que después del NCP, en la época de la transición democrática fue visible la continuidad de la música con carácter social, y fue todavía más clara la renovación de lo que es considerado música paraguaya. En la última década del siglo veinte se empieza a conocer la *Canción Social Urbana*, denominación que fue dada a aquellos artistas que siguieron en la línea marcada por el NCP de crítica social, pero que hicieron mucho más evidente estéticamente la opción por fusionar géneros musicales nacionales con otros géneros y sonoridades que circulan a partir de la música popular mediatizada y globalizada. Entre los artistas que se destacan en este grupo se encuentran: Victor Riveros, Hugo Ferreira, Ricardo Flecha, este último desarrolló su carrera como solista en el período democrático.

Como movimiento el NCP fue un canalizador de la opinión pública, existiendo una intersección de elementos internos y externos en las temáticas escogidas: las referencias internas son las observaciones de los propios artistas sobre los hechos políticos y sociales que acontecían y las vivencias personales, ya como referencias externas tenemos tanto los artistas y músicos de la Nueva Canción de América Latina como los propios artistas que salieron del país en distintas ondas de migración y exilio.

El NCP puede ser caracterizado como un movimiento musical urbano que dialoga con otras artes, principalmente la literatura. Redefinió sentidos de lo nacional y se posicionó contra el conservadurismo cultural posibilitando la circulación de ideas censuradas y el texto de artistas prohibidos por el régimen. Tuvo un papel importante en la crítica al stonismo canalizando inquietudes de varios sectores con respecto al proceso

de modernización llevado a cabo en la dictadura.

En la aceptación o la crítica a estos procesos musicales, relacionados a la estética sonora de lo que sería nacional, pesa mucho el campo ideológico. Recordemos que por medio de la música muchos sentidos de identidad continúan siendo percibidos e internalizados por la sociedad. En cuanto a la música, quisiera reafirmar que el NCP representó una transformación importante en la forma de concebir la música paraguaya al proponer una reflexión social y una transformación paulatina del repertorio popular, renovando sentidos sobre aspectos históricos y culturales.

Lo nuevo no es apenas una vía de experimentación con materiales, en el proceso de creación se pone en juego lo que existe culturalmente, lo que cohabita simbólica y materialmente en el territorio por el que transitamos. Lo nuevo en el arte es aquello a lo que decidimos dar existencia en nuestras comunidades, los textos y sonidos no solo expresan algo de quien los crea sino también nos ayudan a entender el mundo en el que estamos parados. Crear es un acto político siempre y por eso es necesaria la conciencia de que la creación pone en circulación y (re)produce sentidos, los sentidos que circulan pueden hacer mucho más de lo que a veces pensamos.

## REFERENCIAS

ARDITI, Benjamín. Adiós a Stroessner: la reconstrucción de la política en Paraguay. Asunción: Centro de Documentación y Estudios y RP Ediciones, 1992.

BÓ, Armando. La burrerita de Ypacarai. 1962. 1h33min. Argentina. Sociedad Independiente Filmadora Argentina. Disponible em: <https://youtu.be/ZfqvUEyJl-Y?si=Cw5mit5ZfPL83-3D>. Acesso em: 10 set. 2025.

BOGADO, Oscar. Nuevo Cancionero Paraguayo: Su historia, sus protagonistas y su legado. Asunción: Uninorte-Editora Intercontinental, 2018.

BREZZO, Liliana. "Reparar la nación": discursos históricos y responsabilidades nacionalistas en Paraguay". Historia Mexicana, vol. LX, núm. 1, p. 197-243, 2010.

BURACOSUBTERRANEO. Terceto Ñamandú - A Pesar Del Otoño (album completo 1986). YouTube, 2023. Vídeo online. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=m-W-aGXGzrU>. Acesso em: 12 nov. 2025.

CABRERA, Damián. El navío paraguayo: Entrar y salir del espacio insular. In: GARCIA DINIZ, Alai; ARAUJO PEREIRA, Diana; KAMINSKI ALVES, Lourdes (Orgs.). Poética e Políticas da linguagem em vias de descolonização. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. p. 99-120.

CÁCERES, Sergio. Memoria e Historia: La imprescindible labor del historiador. In: Cuadernos Salazar #3 Memorias. Asunción: Centro Cultural Juan de Salazar, 2015. p. 74-84.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Operação Condor e a Ditadura no Brasil: análise de documentos desclassificados. Disponible em: <https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/2-uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-no-brasil-analise-de-documentos-desclassificados>. Acesso em: 12 nov. 2025.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE LOS DERECHOS HUMANOS. Resolución N. 14/87, Caso 9642, Paraguay. Washington, D.C., 28 de marzo de 1987. Disponible em: <https://cidh.oas.org/annualrep/86.87sp/Paraguay9642.htm>. Acesso em: 13 set. 2025.

CUENCA, Noelia. La Asunción Clandestina de Carmen Soler. Asunción, 2020. Disponible em: <https://mail.carmensolerpy.com/>. Acesso em: 13 set. 2025.

ELCAUTIVERIOPY. ElCautiverioPy [canal no YouTube]. Disponible em: <https://www.youtube.com/@elcautiveriopy>. Acesso em: 12 nov. 2025.

ENCINA, Paz. Hamaca paraguaya. 2006. 1h18min. Paraguay; Argentina; Francia; Países Bajos. Lita Stantic Producciones.

ESCOBAR, Ticio. Contestaciones: Arte y Política desde América Latina- Textos Reunidos de Ticio Escobar (1982-2021). Buenos Aires: CLACSO, 2021.

FEDERICO TATTER. SONIDOS DE LA MEMORIA - Por Fernando Robles. YouTube, 2015. Vídeo online. Disponível em: <https://youtu.be/lGKPcLj7cVc?si=sSezA8-ILfaHSsfk>. Acesso em: 11 set. 2025.

FLECHA, Ricardo. Ricardo Flecha - Entrevista por Carlos Gimenez, 2013. 4min30s. Disponível em: <https://youtu.be/zHOaaC43k0s?si=PcX8Efr3hUoel8h>. Acesso em: 13 set. 2025.

FOIS, Montserrat. Entre gritos del presente y ecos del pasado stronista: apuntes sobre la lucha estudiantil en la Universidad Nacional de Asunción. In: SOLER, Lorena (Org.); SILVA, Paulo Renato da (Org.). Stronismo: nuevas lupas. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2021. p. 36-55.

FRIGOTTO, G. A interdisciplinaridade como necessidade e como problema nas ciências sociais. *Ideação*, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 41–62, 2010.

GALEANO, José A. Quebracho de estirpe que no tumba nadie: Breve aproximación al nuevo cancionero popular paraguayo. In: PONENCIAS DEL 1º SIMPOSIO DE LA MÚSICA EN PARAGUAY. SITUACIÓN ACTUAL Y PERSPECTIVAS DE FUTURO, p. 143-166. 1ª ed., Asunción, 2019.

GARCÍA, María Inés. Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta. *Resonancias*, v. 18, n. 34, p. 89-110, jan.-jun. 2014.

GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: Manifesto e Manifestações latinoamericanas no cenário político mundial dos anos 60. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA ESTUDO DE LA MÚSICA POPULAR, 6., 2005.

GIMENEZ, Florentín. La música Paraguaya. Asunción: El lector, 1997.

JUGLARES: TEMA. Color del Alba. YouTube, 2019. Vídeo online. Disponível em: [https://youtu.be/o\\_imwbTPbaE?si=v5JGDWLoH4YcUjZM](https://youtu.be/o_imwbTPbaE?si=v5JGDWLoH4YcUjZM). Acesso em: 12 nov. 2025.

LANGA PIZARRO, Mar. Paraguay: narrativa e historia de una isla sin mar. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ESTUDIOS HISPANOAMERICANOS, III, 1998, Tabarca. La isla posible: Actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos. Murcia: Universidad de Alicante, 2001. Disponível em: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-isla-posible--0/html/ff3ea91c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_148.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-isla-posible--0/html/ff3ea91c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_148.html). Acesso em: 10 set. 2025.

LEIS, Hector Ricardo. Especificidades e desafios da interdisciplinariedade nas ciências humanas. In: PHILIPI Jr., Arlindo e SILVA NETO, Antônio J. (Orgs.). Interdisciplinaridade em Ciência, Tecnologia & Inovação. Barueri, SP: Manole, 2017.

LEZCANO VERÓN, Elisa Mercedes. Piano Paraguayo: Testimonio de Músicos en exilio. 2019. 156 p. Dissertação (Mestrado em Estudios Latinoamericanos) - Universidad Federal de Integración Latino-Americana (Unila), Foz do Iguaçu, 2019.

MAKARAN, Gaya. ¿Isla rodeada de tierra? Una mirada histórica a los encierros y las aperturas del Paraguay en el contexto nuestroamericano. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM; Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2016. Disponible em: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5000033>. Acesso em: 16 jul. 2024.

MELIÁ, Bartolomeu. Diglossia en el Paraguay (o la comunicación desequilibrada). In: ORLANDI, Eni (Org.). Política Lingüística na América Latina. Campinas: Pontes Editores, 1988.

NIKOLAJCZUK, Mónica. Burguesía agropecuaria y transformación económica durante el stronismo (1963-1989). In: SOLER, Lorena (Org.); SILVA, Paulo Renato da (Org.). Stronismo: nuevas lupas. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2021. p. 79-97.

NOGUERA, Carlos. La canción de la resistencia: La música en tiempos de la dictadura. Asunción: Arandurá, 2019.

ÑANDUTI. “A las Residentas’ es la obra más representativa del ‘Nuevo Cancionero’”. Ñandutí Diario Digital, 12 mar. 2023. Disponible em: <https://nanduti.com.py/a-las-residentas-es-la-obra-mas-representativa-del-nuevo-cancionero>. Acesso em: 12 nov. 2025.

PAOLI DE THOME, Sofía. Guapo'y. 2022. 1h11min. Paraguay; Argentina; Catar. Tekoha Audiovisual.

PARAGUAY PU. A la residenta – Vocal Dos. YouTube, 2013. Vídeo online. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=B8g2gQ32HK8>. Acesso em: 12 nov. 2025.

PAREDES, Sara. Nuevo Cancionero - La voz de los sin voz. YouTube, 2018. 33min23s. Disponible em: [https://youtu.be/0X3\\_4sOMIsQ?si=uK0XkLruVhmWtyAK](https://youtu.be/0X3_4sOMIsQ?si=uK0XkLruVhmWtyAK). Acesso em: 13 set. 2025.

PORTAL GUARANÍ. Portal Guaraní – Arte y Cultura del Paraguay. Disponible em: <https://portalguarani.com/>. Acesso em: 12 nov. 2025.

QUINTEROS, Marcela Cristina. A Guerra Guasu na construção da identidade nacional no Paraguai. Diálogos, Maringá-PR, Brasil, v. 24, n. 3, p. 178-197, 2020.

QUINTEROS, Marcela Cristina. Entre el Exilio Dorado y la Guerra Fría Cultural: la producción cultural de los intelectuales colorados de derecha durante el stronismo. In: SOLER, Lorena (Org.); SILVA, Paulo Renato da (Org.). Stronismo: nuevas lupas. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2021. p. 173-192.

RIVAROLA M., Juan Bautista. La Isla sin mar. Asunción: Arte Nuevo, 1987.

ROA BASTOS, Augusto. "Paraguay, Isla rodeada de tierra". In: Para hacer memoria. París: UNESCO, 1977, p. 57. Disponível em: [http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad\\_06\\_07\\_56-59-paraguay.pdf](http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_06_07_56-59-paraguay.pdf). Acesso em: 16 jul. 2024.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Guido. La Guerra del Chaco, 1932-1935 | Chákope guare Ñorairõ, 1932-1935. Secretaría Nacional de Cultura, 28 mai. 2011. Disponível em: <https://cultura.gov.py/2011/05/la-guerra-del-chaco-1932-1935/>. Acesso em: 12 nov. 2025.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Guido. La Guerra de la Triple Alianza, 1864-1870 - Ñorairõ Guasu, 1864 guive 1870 peve. Asunción: Secretaría Nacional de Cultura, 28 mai. 2011. Disponível em: <https://cultura.gov.py/2011/05/la-guerra-de-la-triple-alianza-1864-70/>. Acesso em: 12 nov. 2025.

SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. Bolero y Radiodifusión: Cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950. Signo y Pensamiento, Bogotá, n. 52, p. 16-30, jan./jun. 2008.

SILVA, Natania Neres. Elisa Lynch como heroína nacional no stronismo: Representações de gênero, domesticidade e sufragismo. Diálogos, Maringá-PR, Brasil, v. 24, n. 3, p. 198-220, 2020.

SILVA, Paulo Renato da. A Oposição na "Literatura Stronista" e a opinião pública na ditadura do general Alfredo Stroessner (Paraguai, 1954-1989). In: Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá, vol. 7, n. 1, jan.-jun., 2014.

SILVA, Paulo Renato da. Uma historiografia sobre a "falta": a ditadura do general Alfredo Stroessner no Paraguai (1954-1989). Revista de História, [S. l.], n. 177, p. 01-28, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/127742>. Acesso em: 25 nov. 2023.

SILVA, Paulo Renato da; SOLER, Lorena. Introducción. In: SOLER, Lorena (Org.); SILVA, Paulo Renato da (Org.). Stronismo: nuevas lupas. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2021.

SOLER, Lorena. ¿El mito de la isla? Acerca de la construcción del desconocimiento y la excepcionalidad de la historia política del Paraguay. In: Paraguay: reflexiones mediterráneas. Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín, año 3, n. 6, Buenos Aires, 2010.

SOLER, Lorena. Una vez más, cómo pensar el stronismo. Una agenda de inconformidades. In: SOLER, L.; CARBONE, R. (Org.). Stronismo asediado: 2014-1954, pp. 65-106. Asunción: Germinal/Arandurá, 2014a.

SOLER, Lorena. Paraguay: La larga invención del golpe. Asunción: Arandurá, 2014b.

SOLER, Lorena. Entrevista a Lorena Soler. Entrevista concedida a Paulo Renato Silva. Revista Sures. Paraguai, novos temas, novas abordagens: arte, cultura e história, v. 1, n. 4, 2014c.

SOLER, Lorena; QUEVEDO, Charles. Prácticas culturales y socialización de las élites ilustradas. Arte y ciencias sociales durante el stronismo. REVICSOV2, Asunción, v. 2, n. 3, 2015.

UNILA. Entrevista a Paz Encina: Generando memorias, generamos territorios. YouTube, 25 ene. 2024. 18min37s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fF2c1hjbdl4>. Acesso em: 13 set. 2025.

VELÁSQUEZ, David. Las condiciones sociales y políticas, y la música en el Paraguay. Una Aproximación. In: PONENCIAS DEL 1º SIMPOSIO DE LA MÚSICA EN PARAGUAY. SITUACIÓN ACTUAL Y PERSPECTIVAS DE FUTURO, p. 33-44. 1ª ed., Asunción, 2019.

VELÁSQUEZ, David. Educación, memoria y autoritarismo: historia y memoria del stronismo en la educación paraguaya (1989–2019). Nuevo Mundo Mundos Nuevos, ISSN-e 1626-0252, n. 20, 2020.