

24. EL DEBUT DISCOGRÁFICO DE NACHA GUEVARA EN ESPAÑA: ENTRE EL CABARÉ Y LA CANCIÓN DE AUTOR

ROSALÍA CASTRO PÉREZ*
Universidad de Oviedo

Resumen: El binomio artístico formado por Nacha Guevara y Alberto Favero se asienta en España entre 1976 y 1982 huyendo de la dictadura argentina. El carácter polifacético de Guevara, unido a su despliegue interpretativo y a la novedad del espectáculo con el que se presentan, “Nacha de noche”, produce un importante impacto en el público español de la Transición. Ello se traduce en giras por el país, apariciones en televisión y la publicación de siete discos con la discográfica Hispavox. Con el propósito de retratar la imagen sonora con la que Guevara se presenta en España, este ensayo ofrece un análisis performativo de sus dos primeros discos; *Nacha de noche* y *Amor de ciudad grande*. Estas producciones de 1977 son, en cierta medida, complementarias, ya que buscan dar al público español la idea de una artista heterogénea. Así, en el primer disco se rescata su faceta teatral y la cantante asume diferentes personajes a través de *performances* cargadas de crítica social e ironía, mientras en el segundo se muestra su vertiente más melódica asociada a la canción de autor. Para este estudio se presta especial atención a los conceptos de vocalidad de Leslie Dunn y Nancy Jones y al análisis de la canción grabada, tal y como propone Allan Moore.

* Beneficiaria de una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Universidades, Gobierno de España. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)” (MCI-20-PID2019-108642GB-I00) de la Universidad de Oviedo, financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España.

Palabras clave: Nacha Guevara, Alberto Favero, Hispavox, análisis de la canción grabada, vocalidad.

NACHA GUEVARA'S DEBUT ALBUMS IN SPAIN: BETWEEN CABARET AND SINGER-SONGWRITER MUSIC

Abstract: *The artistic duo formed by Nacha Guevara and Alberto Favero settled in Spain between 1976 and 1982 fleeing the Argentine dictatorship. Guevara's multifaceted character, together with her interpretative display and the novelty of the show with which they perform, "Nacha de noche", produces an important impact on the Spanish public of the Transition. This resulted in tours around the country, television appearances and the release of seven albums on the Hispavox record label. This essay offers a performative analysis of his first two albums, Nacha de noche and Amor de ciudad grande with the intention of portraying the sonic image with which Guevara presents himself in Spain. These 1977 productions are, to a certain extent, complementary, as they seek to give the Spanish public the idea of a heterogeneous artist. Thus, in the first album, her theatrical side is brought to the fore, where the singer takes on different characters through performances charged with social criticism and irony. The second shows her more melodic side associated with singer-songwriters' songs. For this study, special attention is paid to the concepts of vocality by Leslie Dunn and Nancy Jones and to the analysis of the recorded song, as proposed by Allan Moore.*

Keywords: Nacha Guevara, Alberto Favero, Hispavox, recorded song analysis, vocality.

INTRODUCCIÓN

A finales de 1975, como consecuencia de la muerte de Franco, se produce en España una apertura ideológico-política, favorecida por las transformaciones gubernativas que se adivinaban, y que contribuyeron a desencadenar una serie de cambios en lo que a la situación social de la mujer se refiere. Declarado el Año Internacional de la Mujer, se produce entonces una eclosión de asociaciones feministas, así como la organización clandestina de las I

Jornadas de la Liberación de la Mujer, cuya importancia radica en la llegada a un consenso respecto a la discriminación que sufrían y al reclamo de justicia, y un protagonismo en la reivindicación de sus derechos (Borreguero *et al.* 1986: 14). Hay que tener en cuenta que, por poner algunos ejemplos, el uso de anticonceptivos estuvo prohibido en España hasta 1978 o que la ley de divorcio y los bienes gananciales no se aprueba hasta 1981 (Garrido 1997: 560).

En el ámbito artístico, el cine se contagia del nuevo espíritu social del momento y comienza a producir películas con un claro sesgo crítico e implicación política que, a su vez, conviven con otras tipologías que se empiezan a desarrollar ya a finales de los sesenta como el “Spaguetti Western”, el “Landismo”, cuyo protagonista más característico es Alfredo Landa, o el cine del “destape” (Fraile 2013: 189). Es en este último donde se produce una mercantilización de la anatomía femenina que, tal como apunta Mulvey (1975), da lugar al voyeurismo, al instinto escopofílico de un público masculino por antonomasia. En el teatro también se va a seguir esta tendencia. Con la paulatina abolición de la censura, las vedettes y vicetiples centrarán sus espectáculos en la exhibición del cuerpo en detrimento de argumentos previsibles, que buscan la carcajada del público y que recurren con frecuencia, musicalmente, a éxitos del pasado (Montijano 2011: 467).

En el campo de las cantantes encontramos en la década de los setenta varias soluciones. Junto a la escena de la música melódica, con artistas como Rocío Jurado o Rocío Dúrcal, convive también una música más ligera e ingenua representada por Karina o Marisol. Una tercera vía la configura la canción de autora, donde voces como Rosa León, Elisa Serna o Cecilia muestran un compromiso con los conflictos sociales y políticos, equiparándose a sus colegas varones.

En este contexto, y tras ser perseguidos por la Triple Alianza Anticomunista (AAA) y pasar por México y Perú, Nacha Guevara y Alberto Favero se asentaron en España durante seis años. El carácter polifacético de Guevara y su despliegue interpretativo llama la atención al público español, quien da una gran acogida a su espectáculo “Nacha de noche”, como recoge la prensa. Esto conllevará que medios de comunicación, como la televisión, también se interesen por ella, con toda la promoción que eso supone. Asimismo, surge también una fructífera colaboración con la discográfica Hispavox que,

en su afán por conseguir la hegemonía en el mercado hispano, le producirá siete discos. Así, bajo la dirección artística de Rafael Trabuchelli y el músico, compositor y arreglista Waldo de los Ríos, los discos de Guevara presentan el característico “Torrelaguna sound” (Party 2009: 83), que toma el nombre de la calle donde estaba situado el estudio de Hispavox, presente también en discos de cantantes como Karina, Raphael o Miguel Ríos y que se caracteriza por el empleo de sobregrabaciones, sonidos cuidados, etc. Esta sonoridad la encontramos en todos los discos, excepto *Nacha de noche*, donde realizan la transposición del espectáculo teatral al disco y, por tanto, conserva los efectivos vocales de Guevara y Favero y el acompañamiento pianístico.

Con el objetivo de analizar cómo Guevara se presenta ante el público español y se hace un hueco dentro del mercado discográfico y teatral de este país, repararemos en el análisis performativo de sus dos primeros discos: *Nacha de noche* (Guevara 1977a) y *Amor de ciudad grande* (Guevara 1977b). Lanzados en 1977, ambos presentan soluciones diferentes. El primero es la translación a LP de una función de su espectáculo, concretamente del realizado el 29 de octubre de 1976 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid. En el segundo, grabado de junio a noviembre de 1977, Guevara se presenta como una intérprete de canciones de cantautores y poetas latinoamericanos dejando, de este modo, constancia de su procedencia. Observamos así que con estos discos la artista debuta en el mercado español presentando su amplio abanico expresivo y creativo, lo que llamará la atención del público español y favorecerá una pronta aceptación de su propuesta por parte de la crítica y el público.

Teniendo en cuenta que la *performance* constituye al actor, siendo su identidad un mero efecto (Franco Peplo 2014: 7), el análisis de estos discos nos permitirá indagar en su discurso como artista, marcado por su sarcástica vocalidad femenina, en cuanto a la construcción de significados no verbales, y por un contenido definido por la ironía y la sátira, si nos centramos en los significados verbales. Así, partiendo del enfoque de la *performance* que presenta Butler (1995) y su aplicación a la música de la mano de Cusick (1994), analizaremos sus dos primeros discos y su puesta en escena apoyándonos en diversos autores: Moore (2012) y Tatit (2003) para la proxemia y los significados de las canciones; Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones (1994) para el estudio del *embodied* y la vocalidad; y Hutcheon (1995) para la comprensión de

su discurso, donde la ironía y la sátira se emplean para deconstruir realidades asentadas de carácter social y político.

I. DEL DI TELLA AL VALLE-INCLÁN

Nacha Guevara nace en Mar de Plata el 3 de octubre de 1940 y es anotada en el Registro Civil como Clotilde Acosta Badaluco. A partir de 1967 empieza a utilizar el seudónimo Nacha Guevara, en honor a su padre y a Ernesto Che Guevara (1928-1967).¹ Estudió baile y actuación, fue modelo e hizo teatro dirigida por Juan Silber en *Locos de verano* de Gregorio de Laferrere en 1965. Todo ello se va a ver reflejado en sus espectáculos, como así lo señala Alberto Favero en una entrevista para la revista *Crisis* de 1974, a propósito del espectáculo *Las mil y una Nachas*:

“No puede haber otra persona que haga *Las mil y una Nachas*. Ponele [sic] que haya una intérprete que tenga suficiente capacidad para ser actriz cómica y dramática, y cantante, y bailarina. Ya es bastante ¿no? Pero aun así no podría hacer este espectáculo, porque la velocidad de los cambios es tan grande que tendría que haber sido también modelo para lograr el cambio rápido de los vestidos”.²

Su primer recital lo ofreció en Buenos Aires con el título de *Nacha de noche*; pero, en realidad, su primer gran éxito lo consiguió en 1969 con la obra “Anastasia querida”, montada en colaboración con Alberto Favero, que se convirtió en su compañero artístico y personal (González Lucini 2007: 298). Esta propuesta se enmarcaba en el ámbito transgresor del Instituto Di Tella. Recordemos aquí que el Instituto Torcuato Di Tella se fundó en 1960 y en 1963 abrió su emblemática sede en la céntrica calle Florida de Buenos Aires, en donde desarrollaban sus tareas el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva; el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), a cargo de Alberto Ginastera,

¹ “Nacha Guevara”, en *EcuRed. Enciclopedia cubana*. https://www.ecured.cu/Nacha_Guevara#cite_note-Che_Guevara-2 [Consultado 20/09/2022].

² Mario Benedetti, “Cantar opinando”, en *Crisis*, n.º 12, abril de 1974: 22-26.

y el Centro de Artes Visuales (CAV), liderado por Jorge Romero Brest. Este espacio era conocido como el “templo de las vanguardias artísticas” (Longoni y Mestman 2008: 52).

En 1971 estrenan un nuevo espectáculo periodístico-musical titulado *Éste es el año que es*, en el que Guevara interpreta canciones de autores como Boris Vian, Sheldon Harnick o Tom Lehrer, entre otros (González Lucini 2007: 298). Este espectáculo se grabó en directo y se publicó en un LP manteniendo el título del espectáculo teatral (Hispavox, 1971), editado luego en España, en 1978, con el nombre de *Sus primeras grabaciones*.

Dos años más tarde, estrena *Las mil y una Nachas*. En 1974, tras verse amenazada de muerte por el régimen derechista que gobernaba en Argentina, Guevara se exilia en México y realiza una intensa gira por todo el país. Más tarde, también se va a Perú. Será en 1975 cuando regrese a su lugar de origen para realizar una versión modernizada de *Las mil y una Nachas*, pero el día del estreno estalla una bomba en el teatro. A raíz de ello, Guevara suspende las representaciones y vuelve a salir de Argentina (González Lucini 2007: 298).

Durante 1976 realiza una gira por toda Latinoamérica y aterriza en España, en el Teatro Valle-Inclán de Madrid. Llega con un pequeño contrato en el que se fijaban doce funciones semanales. Allí conseguirá hacer más de trescientas representaciones, manteniéndose en cartel hasta el 3 de julio del año siguiente, es decir, más de treinta y cinco semanas.³ Posteriormente hace giras por toda España con ese mismo espectáculo y siempre acompañada por Alberto Favero. Guevara hace referencia en sus entrevistas y en sus redes sociales a que llegaron en el momento exacto a España, ya que aquí se estaba empezando a gestar un cambio político y social que hizo posible la acogida de su espectáculo, en el que se abordaban temas que no se tocaban en España desde hacía años.⁴ Entre esos contenidos a los que hace referencia podemos señalar la crítica a las clases dirigentes, la falta de libertad o las injusticias fruto de estar inmersos en regímenes totalitarios.

³ Información extraída del apartado “Cartelera” del diario *ABC* desde el 29 de octubre de 1976 hasta el 3 de julio de 1977.

⁴ “Nacha Guevara. Mis primeros años en España” [vídeo], https://www.youtube.com/watch?v=7ty_8jjnc9I [vídeo] [Consultado 23/04/2022].

Junto con *Nacha de noche*, cabe mencionar los discos publicados con la discográfica Hispavox y Warner, así como sus apariciones en televisión. En cuanto a los primeros, la discográfica Hispavox publica siete discos: *Nacha de noche*. *Nacha Guevara en vivo con Alberto Favero* (1977), *Amor de ciudad grande* (1977), *Sus primeras grabaciones* (1978), *Para cuando me vaya* (1978), *Nacha Guevara con Benedetti y Favero* (1979), *Aquí estoy* (1981) y *Viva Sevilla* (1982). En el caso de *Sus primeras grabaciones*, cabe apuntar que lleva el sello de la discográfica Warner, aunque fue distribuido en España por Hispavox, lo que nos muestra la ambición internacional de la compañía y la prueba práctica que llevaba a cabo la discográfica, consistente en distribuir a artistas de otros sellos extranjeros. El hecho de que la artista publicara con esta compañía durante esos años fue debido a la relación que se estableció entre el dúo y el director de Hispavox por aquel entonces, José Luis Gil. Después de ir a ver uno de sus espectáculos, Gil detectó un contenido válido y con potencial para ser también discográfico; de ahí surge el LP *Nacha de noche*, al que seguiría muy de cerca en tiempo *Amor de ciudad grande*. Guevara señala que se sintió muy cómoda trabajando con él, al igual que Favero, lo que dio lugar a un fructífero trabajo y numerosas ventas.⁵

El eco de Guevara se hizo notar también en la televisión. Desde su llegada a este país, aparece al menos una vez por año, aumentando sus intervenciones progresivamente con el paso del tiempo, lo que demuestra la buena acogida de la artista por los medios y el aumento de su impronta en nuestro país. Según la información extraída de la prensa y la televisión, Guevara aparece en programas como “Esta noche... fiesta”,⁶ “Retrato en vivo”,⁷ “Música maestro”⁸ o “De ahora en adelante”,⁹ así como también eran frecuentes

⁵ “Nacha Guevara. Mis primeros años en España”...

⁶ “Esta noche... fiesta” [vídeo], 23 de septiembre de 1976, Televisión Española, <https://www.rtve.es/play/videos/esta-noche-fiesta/esta-noche-fiesta-23-11-1976/4610922/> [Consultado 07/09/2022].

⁷ “Segundo programa”, en *ABC*, “Retrato en vivo”, 21 de julio de 1981: 102 (Nacha Guevara, invitada al programa “Retrato en vivo”).

⁸ “Música, maestro. Su nombre es Nacha”, en *La Vanguardia*, “Programas para hoy”, 11 de diciembre de 1981: 59.

⁹ “De ahora en adelante”, en *La Vanguardia*, “Programas para hoy”, 12 de febrero de 1982: 56.

la presencia de alguna de sus canciones en la “Carta de ajuste”.¹⁰ De gran interés son los especiales que se hacen a su figura, como el del día 16 de septiembre de 1977 en Televisión Española.¹¹ Todo ello evidenciaba el interés y el apoyo depositado en la artista por parte de los medios. Estas apariciones supusieron un trampolín enorme para ella, pasando de ser escuchada apenas por aquellos que compraban sus discos o acudían a sus espectáculos (teniendo en cuenta que solo actuó en las ciudades más grandes de nuestro país), a poder ofrecer su repertorio a un público muchas más amplio y variado que podía escucharla y verla al encender su televisor.

2. VOZ Y PERFORMANCE

Partiendo del enfoque de la *performance* que presenta Butler (1995) y su aplicación a la música de la mano de Cusick (1994), podemos afirmar la existencia de un carácter performativo en el lenguaje, de modo que todo uso de este hace, realiza y produce las realidades que enuncia. Desde esta perspectiva, los constructos tomados como datos, naturales, esenciales y estables, pasan ahora al campo de las contingencias y son, por tanto, susceptibles de ser cuestionadas. Asimismo, Cusick, tomando como referencia a Butler, señala que las representaciones corporales pueden ser tanto constitutivas del género como metáforas de este, por lo que pueden establecer realmente el género para los intérpretes y pueden ser reconocibles como metáforas de género para quienes presencian las representaciones de los intérpretes (Cusick 1994: 14-15). Esto nos llevará a un análisis del discurso de Guevara que parte de su propia imagen hasta su proyección en los medios.

En sus discos y actuaciones, Nacha Guevara utiliza lo que podemos denominar como un “lenguaje inteligente” en tanto que a través de las letras que canta, de otros autores y suyas propias, es capaz de generar un discurso en el

¹⁰ “Carta de ajuste”, Nacha Guevara: “Amor de ciudad grande”, “Valsecito”, “Te quiero”, “Vos lo dijiste”, “Todavía”, “No llores por mí Argentina”, “El tiempo pasado”, “Ustedes y nosotros”; véase “Programas de televisión”, en *La Vanguardia*, 15 de febrero de 1978: 47.

¹¹ “Nacha (Especial Nacha Guevara)” [vídeo], 16 de septiembre de 1977, Televisión Española, <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/nacha-especial-nacha-guevara/3904958/> [Consultado 07/09/2022].

que prima el mensaje crítico, tanto en temas sociopolíticos como de género. Esto trae como consecuencia que, a diferencia de lo que suele ocurrir con las artistas femeninas, los críticos dejen las opiniones sobre su cuerpo en un segundo plano. Con todo, a la hora de hacer nuestro análisis, diferenciaremos el discurso performativo que desarrolla en ambos discos, *Nacha de noche* y *Amor de ciudad grande*, ya que pone el foco en aspectos diferentes.

2.1. *Nacha de noche*: el espectáculo y el disco

Según recoge la prensa, la primera actuación que realiza Nacha Guevara en España es el 29 de octubre de 1976, por lo que coincide con la grabación del espectáculo que un año después se editará en LP con el nombre homónimo: *Nacha de noche*. Guevara se presenta ante el público español con un espectáculo caracterizado por el uso de la ironía. A pesar de la dificultad que conlleva realizar un acercamiento descriptivo a este concepto, Linda Hutcheon (1992: 177) señala que “la ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificar con respecto al texto en sí mismo”. Esto es: para comprender la ironía es necesario darse cuenta de que es un complejo diálogo que involucra al autor del intento, al texto que lleva el mensaje y al lector que la interpreta como tal y la lleva a su máxima expresión (Hutcheon 1995: 124). Dada la importancia que presenta el público para que la recepción del mensaje sea la correcta, es particularmente significativo el momento en el que Guevara presenta este espectáculo, una época en la que el país estaba comenzando a gestar cambios sociales y políticos, permitiendo empatizar más con el discurso de la artista.

Partiendo del análisis de su vocalidad, la artista encaja dentro de la categoría de soprano ligera, siendo su impostación un tanto nasal. Si atendemos a un estudio de su voz desde una perspectiva de género, es importante tener en cuenta a Freya Jarman-Ivens y sus premisas sobre la relación entre cuerpo, vocalidad y sexualidad. Jarman señala que “la voz tiene una función mediadora entre el cuerpo y el lenguaje, y es la medida en que el primero ha llevado durante mucho tiempo la carga de un discurso feminizador y el segundo se ha considerado un privilegio de la masculinidad racional, el hecho de que se

sitúe en la frontera de estos espacios de género lo convierte en algo ‘queer’” (Jarman-Ivens 2011: 10).

Teniendo en cuenta esta afirmación, se entiende la voz como un espacio propicio para la subversión del género ya que, siguiendo con las premisas de la autora, es al mismo tiempo material (procede o la imaginamos procedente de un cuerpo humano) e inmaterial (es intangible). Por tanto, funciona como un “tercer espacio” entre el cantante y el oyente que resulta especialmente apropiado para la desestabilización, ya que en el proceso de asociación de la voz con un cuerpo existe una codificación de género con la que se puede jugar y donde se puede producir una transgresión (podemos “fallar” en dicha asignación). Nacha Guevara utiliza su voz para lanzar un mensaje de crítica social, política y de género a través de las letras que canta. Este hecho podemos relacionarlo con lo que señala Jarman-Ivens en tanto que el lenguaje, considerado como racional y propio de la masculinidad, tiene en Guevara reivindicación y queja, y no es superfluo, rompiendo así la barrera de la asociación del estereotipo clásico de mujer/emoción vs. hombre/razón. De cara a ejemplificar estas afirmaciones profundizaremos ahora en el contenido del disco *Nacha de noche*.

Así, por ejemplo, en la canción “Soy snob”, que parte de la letra y música de Boris Vian con un arreglo de Alberto Favero, Guevara critica con humor lo que se entendía por ser esnob. Esto se debe a que, en una primera etapa de su trayectoria, algunos críticos la caracterizaban como tal, aunque ella alegaba que lo que dio esa impresión a la prensa fue su época en el Instituto Di Tella. Guevara señala, además, que fueron los diarios los que ayudaron a crear esa imagen, a veces con mala fe.¹² El tono jocosos que emplea se aprecia en que arrastra sílabas; canta jipiando versos como “soy esnob, soy esnob y cuando hago el amor lo hago con guantes y en el comedor”; juega con la agógica, acelerando las palabras, lo que genera la idea de que se superponen una

¹² Información extraída de la revista *Crisis*, n.º 12, abril de 1974: 22. Asimismo, cuando interpreta esta canción en 1996, Guevara hace una introducción con el siguiente texto: “los snobs íbamos al Di Tella, tomábamos café en el Bárbaro, leíamos a Cortázar y nos encantaba que Manucho Mujica Laínez nos invitara a su villa de Alta gracia”. Con todo, en ese espectáculo la letra está modificada, actualizada a la década de los noventa, según comenta la artista; véase “Nacha Guevara. Soy snob (Boris Vian)” [vídeo], 1996, <https://www.youtube.com/watch?v=NnjejitubxA&t=176s> [Consultado 23/04/2022].

a otras (“terriblemente”, “para hacer juego con las medias”, etc.), exagera el vibrato en ocasiones como sobre la palabra “son” o “entierro” e incluso parece que se ríe después de algún verso (“más patética y menos piruja”). También encontramos oscilaciones melódicas que se asemejan a la queja de un niño en “agotada”, una fluctuación melódica exagerada sobre “encantada” que genera la idea de exclamación o, inclusive en algunas ocasiones, pronuncia mal deliberadamente la frase que da nombre a la canción. Todo ello combinado con una impostación que sugiere una sonrisa exagerada que modifica levemente su voz. Estos elementos podrían denominarse como “golpes de efecto cómico” o *gag*, ya que lo que busca Guevara es la risa y la empatía en el espectador. Este recurso proviene del género del *music hall* del que bebe la artista, mostrándonos así aquí su vertiente más cabaretística y vodevil, al utilizar una expresividad oral variada y multiforme propia del teatro.

Esta idea sonora también la encontramos en otras canciones del disco como en “Mi hombre”. Aquí, bajo un ritmo de tango-milonga, Guevara parodia a todas aquellas letras del género en las que la mujer calla y acata lo que el hombre le dice. Nos presenta así una relación donde la toxicidad existente no deja a la mujer plantearse dejarlo y se consuela pensando que algún día será él el que se acabe cansando y rompa el vínculo amoroso. En el plano sonoro encontramos dos características principales. La primera es un descenso melódico a medida que avanza el verso, como ocurre en “aunque a veces huele mal, para mí no hay nada igual” o “trabajo no le dan, por ser sucio y haragán”. La segunda consiste en un descenso en la primera parte del verso que luego vuelve a ascender, como es el caso de “yo le espero al llegar, nunca dejo de pensar”, “y si algo no resulta hay que verlo como insulta” o “aunque a veces me pateo porque dice que soy fea”, entre otros. Con ello podemos discernir entre afirmaciones (en las secciones en las que se produce un descenso) y desasosiego (en las que terminan en ascenso, reforzando el significado de la canción). Así, Guevara ejerce aquí una burla a través del ingenio y del humor hacia un repertorio tradicional y significativo de su país de origen. Lo hace, además, acercando, en ciertos pasajes, su impostación a la de Tita Merello, artista reconocida del género en Argentina. Con ello, podemos hablar de “escena translocal”, siguiendo a Bennett y Peterson (2004: 8) en cuanto a que Guevara recurre a un género propio de la escena argentina, pero lo suficientemente difundido como para ser reconocido por

el público español, lo que permite hacer identificable el recurso antifrástico de la canción.

En esta línea temática se encuentra también “La mucamita”. Aquí, el propio ritmo de vals ayuda en el argumento de la canción. Género musical usado en el cine y el teatro como tópico de la gente de clase alta, Guevara lo utiliza para ubicarnos en la escena de un hombre rico que tiene empleada del hogar (mucama) y que, a su vez, desea ser su amante. También se hace referencia a los amigos del hombre, dando a entender que igualmente ha sido amante de ellos. Se muestra así una clara situación de abuso de poder que Guevara expone, pero no critica, mostrando tan solo la cara de una mujer agradecida por sentirse deseada pero que, si ahondásemos en el trasfondo, nos hablaría en realidad de una mujer vulnerable. La canción que combina partes de la narradora y de los dos personajes protagonistas (el señor Durand y la mucamita) le permite a Guevara desplegar sus dotes interpretativas, cantando con más pausa y con una impostación más engolada cuando hace del hombre rico, y más infantil y anodina cuando hace de la mucamita. Asimismo, encontramos recursos de *gag* como, por ejemplo, sobre la frase “En mi vida vi mejores...”, cuya pausa provoca la carcajada en el público al sobreentenderse que se refiere a los senos.

Para cerrar esta línea temática y, de cara a mostrar cómo sigue siendo un contenido en el que Guevara repara en sus trabajos futuros con Hispavox, mencionemos “Yo soy la secretaria”, incluida en el disco *Nacha Guevara con Benedetti y Favero* (1979). Bajo un ritmo de *ragtime*, Guevara hace una descripción del personaje a través de la instrumentación. Aquí, nos presenta en boca de la secretaria una situación de abuso de poder por parte de su jefe y, aunque lo presenta con humor y el personaje parece estar contento con la situación que vive, el cambio instrumental (destacando los *glissandos* que se producen en el trombón) y vocal que se produce a partir del 1:19 de la canción,¹³ moviéndose hacia una zona más íntima, deja entrever que la frase “yo soy la secretaria ideal” que se repite en contables ocasiones, no es otra cosa sino un recordatorio que se hace a sí misma para no sentirse mal, al darse cuenta que no es más que la veleta de un hombre que hace con ella lo que quiere.

¹³ “Nacha Guevara. Yo soy la secretaria” [vídeo], https://www.youtube.com/watch?v=y_yRS18cG8Y [Consultado 01/07/2022].

Retomando el LP *Nacha de noche*, y abordando ya una temática diferente, encontramos en la segunda canción, titulada “Yo soy la Nacha”, la presentación de la artista. Aquí, Guevara se satiriza a sí misma y utiliza recursos como los cambios de tempo o las exageraciones de vibrato para resaltar el tono irónico de la letra. Dado que es la canción con la que sale a escena en el espectáculo teatral de nombre homónimo al disco, es interesante también analizar la vestimenta con la que aparece. Guevara se presenta ante el público español con el pelo corto peinado hacia atrás al estilo *garçon* y esmoquin con pajarita, que a veces cambia por un *maillot*. Su compañero Alberto Favero lleva también esmoquin y permanece siempre sentado al piano en un lado del escenario, dejando a la artista el centro de este, en la mayoría de los casos. El decorado es minimalista, tan solo un fondo negro y el piano, aunque a veces Guevara recurre a la utilización de una silla y un bastón al más puro estilo de cabaré. Con todo, en la canción que mencionábamos, se acompaña de un coro de seis hombres vestidos igualmente con esmoquin, pajarita, sombreros de copa, guantes y bigote.¹⁴ Su forma de moverse por el escenario recuerda también al cabaré, aunque combinado con movimientos de carácter histriónico. Todos estos elementos hacen que la vestimenta juegue un importante papel, puesto que constituye un elemento más con el que generar dinamismo al espectáculo.

Siguiendo con el repertorio del LP, “Las damas de beneficencia” constituye otro ejemplo de empleo de un tono jocosos, imitando el temblor de la voz de una señora mayor sobre “haz bien mirando bien a quién”; exagera el vibrato sobre, por ejemplo, “para ser dama de beneficencia”; se acerca al habla sobre “hay que ser buena sin condescendencia”; y hace una interjección después de “yo tuve que borrar de mi lista a una pobre que amaba a un comunista”, entre otros. Si reparamos en cómo se presenta ante el público del teatro con esta canción, vemos que lo hace con vestimentas de anciana, remarcando así los elementos de *gags* verbales que se complementan aquí con *gags* visuales.

En el caso de “El vals del minuto”, la canción en sí es un *gag* al constituir una parodia del virtuosismo. Guevara canta a una velocidad muy elevada

¹⁴ Análisis realizado a través de la visualización de “Nacha Guevara. Canción final de Nacha de noche” [vídeo], 1977, <https://www.youtube.com/watch?v=br4A3Tccb6w> [Consultado 01/07/2022].

imitando el acento ruso mientras Favero toca al piano el *Vals en Re bemol Mayor Op. 64 n.º 1* de Frédéric Chopin (1810-1849), conocido como “El Vals del minuto”. Esa base melódica le sirve para hacer alusiones al público para que no reclamen el dinero invertido en ver su espectáculo. Es una demostración de virtuosismo vocal y buena expresión lingüística con la que Guevara demuestra que es mucho más que un personaje humorístico.

Con todo, también encontramos en el LP registros diferentes. Un ejemplo es “Un padrenuestro hispanoamericano”, donde la canción no es propiamente cantada, sino que Guevara la recita haciendo alusión a la oración cristiana por excelencia. En el caso de “Te quiero”, “Yo te nombro” y “Versos sencillos”, la cantante nos traslada a la canción melódica con una sonoridad más redonda y sin elementos de tono jocoso. Aquí, la dicción y pronunciación de Guevara son muy cuidadas, observando la tendencia a un uso de la máscara que recuerda a la impostación de canto lírico, con una articulación marcada y precisa y una actitud enérgica y firme. Todo ello conlleva una comprensión clara por parte del oyente y, en definitiva, a una voz con energía, cuerpo y claridad. Al introducir en el LP estas canciones con un registro y una impostación diferentes, Guevara nos muestra la versatilidad vocal de la artista y su adaptabilidad a distintos repertorios.

Teniendo en cuenta los elementos de la proxemia, es particularmente interesante el caso de esta artista ya que, a pesar de contar con muy pocos efectivos (tan solo el piano y la voz de Favero que a veces le hace los coros), el abanico de espacios proxémicos que consigue es bastante amplio. De este modo, encontramos desde ejemplos donde se mueve en una zona íntima más solemne como es el caso de “Un padrenuestro latinoamericano”, hasta ejemplos en los que predomina una zona mucho más amplia, como en “Yo soy la Nacha” o en los clímax de canciones como “Te quiero” o “Yo te nombro”. Todo ello le confiere también versatilidad y nos habla de sus dotes como cantante y como actriz. Así, en el caso de las canciones con una sonoridad más melódica, encontramos un mayor abanico, ya que va desde un registro íntimo hasta uno mucho más amplio cuando “rompe” la canción. En el caso de las piezas con tono jocoso no llega a ese nivel íntimo, sino que más bien transita entre zonas intermedias.

Antes de concluir este apartado, es necesario señalar que, aunque nuestro estudio se centra en la figura de Nacha Guevara por ser la protagonista

del espectáculo, su compañero artístico y personal, Alberto Favero, también cumple un papel muy importante. Por una parte, es el encargado de los arreglos del disco, como también constituye el único apoyo instrumental a la voz de la artista con su piano. Asimismo, es el responsable de abrir el espectáculo y disco con la canción “Presentación”, en la que habla brevemente sobre su vida y en la que presenta a Guevara. También le hace los coros en “Yo soy la Nacha”. Con ello, se demuestra que, en esta canción, Guevara no siempre se acompaña del coro de seis hombres que mencionábamos antes, probablemente por una cuestión económica. Por último, también escuchamos la voz de Favero al inicio de “El vals del minuto”, cuando Guevara le pregunta: “¿tiene todo?”; a lo que responde: “hasta ahora no he recibido ninguna queja”.

2.2. *Amor de ciudad grande*: recordando otras escenas

En el disco *Amor de ciudad grande* vemos a una Guevara muy diferente a la presentada en *Nacha de noche*. Observamos un repertorio que se acerca a la balada pop del momento, con canciones de contenido crítico con las que la artista hace referencia a su país de procedencia, buscando llamar así la atención del público español. Se trata de un disco compuesto por diez canciones que versionan a autores como Josep Martí y Pablo Milanés en la canción de nombre homónimo al disco, Vinícius de Moraes y Chico Buarque de Holanda en “Valsecito (Valsinha)”, Georges Brassens en “El tiempo pasado”, a Gian Franco Pagliaro en “Yo te nombro”, así como también las musicalizaciones de Favero de varios poemas de Mario Benedetti, como son los casos de “Te quiero”, “Vos lo dijiste”, “Todavía”, “Ustedes y nosotros” o “Si el llanto fuera lluvia”. Asimismo, encontramos aquí una de las canciones más interpretadas por la artista, “No llores por mí, Argentina”, extraída de la ópera rock *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, y adaptada al castellano por Jaime Azpilicueta y Nacho Artime. Con la elección de estas canciones, Guevara acerca estos repertorios al público español, produciéndose una “traducción cultural” (Desblache 2018) al recurrir a un sistema de significados poético-sonoro cercanos al contexto donde se realizan para que la canción “pueda entenderse de forma transcultural” (Schachtner 2020).

Con esta finalidad, traduce el repertorio francés o brasileño al español y acerca temáticas pensadas en otros contextos, pero que también funcionaban aquí; crítica a los gobernantes, a las injusticias, canciones de amor o ansias de libertad, como en “Yo te nombro”, cuyo éxito radica en la empatía del público hacia el mensaje de la letra.

Si reparamos particularmente en el análisis de su voz, siguiendo a Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones (1994), cabe diferenciar los términos voz y vocalidad. Ambas autoras señalan que el término voz se confunde, a menudo, con el habla, identificando así el lenguaje como el principal portador de significado. Sin embargo, el término vocalidad abarca todas las manifestaciones de la voz revestidas de significados sociales que no están totalmente determinados por el contenido lingüístico. De este modo, poner el énfasis en la vocalidad significa centrarnos en la construcción de significados no verbales; esto es, de atender y articular lo que Barthes denomina “grano” de la voz (Dun y Jones 1994: 1-2).

Repararemos en diferentes elementos a fin de analizar su vocalidad. Por una parte, cabe señalar que encontramos en este disco una sonoridad muy cuidada que no tiene nada que ver con el cariz cómico e irónico que encontrábamos en *Nacha de noche*. La artista presenta un timbre redondo y claro, cuya resonancia se apoya principalmente en los resonadores faciales, confiéndole una sonoridad un tanto nasal. El acento vocal es directo, pero con idea de *crescendo*. Guevara juega con un rango de dinámicas variables que hacen más solemne su canto, como por ejemplo en “No llores por mí, Argentina”, donde la canción rompe a una zona amplia cuando Guevara canta los versos del título, al igual que ocurre en “Yo te nombro” sobre la palabra “libertad”, clave en el significado de la pieza. Asimismo, la artista presenta una buena dicción y pronunciación, con posiciones vocales muy abiertas que son el reflejo de su formación teatral y vocal. En cuanto a los rasgos agógicos, encontramos, por norma general a lo largo de todo el disco, una tendencia a alargar las penúltimas sílabas de los versos y, en menor medida, las últimas. Es ahí donde sale a relucir especialmente su vibrato, entendido como oscilación de la voz realizando variaciones muy leves en la altura de las notas.

Mención especial requiere “Ustedes y nosotros” por ser la canción en que Guevara sigue la estela comenzada en *Nacha de noche*. Aunque de manera más sutil, encontramos también aquí elementos que la acercan al registro có-

mico. Juega un papel importante la instrumentación, cuya sonoridad nos recuerda a un tema infantil. A su vez, Guevara canta con un tono que también nos transporta a las canciones para niños, donde se exagera la pronunciación buscando la risa. Con ello, Guevara nos habla de las diferencias de clases como si de un juego de niños se tratase lo que, en cierta medida, nos pone nuevamente ante el recurso antifrástico tan presente en el otro disco de 1977.

3. LAS DIFERENTES CARAS DE UNA ARTISTA

A través del análisis de sus dos primeros discos hemos podido comprobar el discurso que Guevara elabora como artista a su llegada a España. Con dos propuestas diferentes, y con la idea de abrirse a un mayor abanico de audiencias, Guevara nos presenta a dos personajes distintos en sendos discos. En el caso de *Nacha de noche*, es importante tener en cuenta el contexto del que emana y no solo analizar el repertorio, sino también la dimensión de espectáculo teatral, la caricaturización y el atuendo, representando a diferentes personajes. Señalábamos la indumentaria con la que se presenta en “Yo soy la Nacha”, que la acerca a lo masculino, pero no es solo eso. Guevara también se viste con el traje de chulapo madrileño cuando interpreta “El Pichi”, canción que no aparece recogida en su discografía, pero de la que tenemos constancia a través de la entrevista televisiva para el programa “Retrato en vivo” (1981);¹⁵ se vuelve anciana en “Las damas de beneficencia”; o una mujer con vestimentas pomposas en “Envenenando palomas por plaza San Martín”. Estos ejemplos demuestran cómo el personaje que crea Guevara en su espectáculo no se corresponde con lo esperado de una artista femenina del momento. Andrew Goodwin afirma que “la música de los artistas ha sido interpretada en parte a través de las percepciones de su personaje” (Goodwin 1992: 111). Partiendo de esta premisa, los diferentes personajes que Guevara muestra encima del escenario constituyen un aspecto crucial para mantener la inestabilidad de los significados que se derivan de su música y son la muestra de su gran versatilidad, aspecto que tanto la prensa como los presen-

¹⁵ “Retrato en vivo. Nacha Guevara” [vídeo], 21 de julio de 1981, Televisión Española, https://www.youtube.com/watch?v=YgvF_Nd6Pvw [Consultado 26/05/2022].

tadores de televisión destacan de ella. Cabe mencionar que incluso acabará vistiéndose de sevillana en 1981 en un programa de Televisión Española,¹⁶ demostrando así un interés por integrarse en la cultura del país.

Con la caricaturización y el atuendo en sus espectáculos al representar a diferentes personajes, Guevara lleva el aspecto performativo a otro nivel, puesto que problematiza en mayor medida las representaciones corporales que constituyen o representan su género para la audiencia que la ve y escucha. Ello contrasta con sus apariciones en televisión, donde se muestra una Guevara más refinada y preocupada por la moda. De este modo, podemos diferenciar lo que Philip Auslander (2009), partiendo de los propuestos de Simon Frith (1998) propone: la distinción entre “persona real” (el *performer* como ser humano), la “persona de la *performance*” (el *performer* como ser social) y el “personaje” (el *performer* como la figura o protagonista de la canción) (Moore 2012). Siguiendo a Moore (2012), la “persona real” hace referencia al individuo, a la identidad del músico con su historia. La segunda se corresponde con la visión que el oyente crea de la “persona real” al oír sus actuaciones. Por último, el “personaje” remite al protagonista que el artista crea en cada una de las canciones y que no tiene cabida fuera de ellas. En nuestro estudio, nos hemos centrado especialmente en este último parámetro, analizando cómo a través de los medios sonoros, visuales y de efectivos Guevara construye personajes marcados ampliamente por la ironía y la sátira, en el caso de *Nacha de noche* y más cercanos a una postura antidictadura y crítica en *Amor de ciudad grande*. Con todo, hay ocasiones como en las canciones “Soy snob” o “Yo soy la Nacha” donde el personaje que crea tiene una relación directa con su persona, haciendo que se cuestione la relación entre persona y personaje, entre real y ficción, entre lo privado y lo público, dando como resultado la reafirmación de su identidad ya que, aunque el resto del repertorio del disco no es de su autoría, su elección está igualmente premeditada, por lo que sabemos que también están relacionadas, de una manera u otra, con sus pensamientos o creencias. Analizado desde una perspectiva de género, el hecho de que Guevara hable de sí misma la relaciona con las demás mujeres, por semejanza o diferencia, con plena conciencia de

¹⁶ “Nacha Guevara. “Viva Sevilla” (TVE-España 1981)” [vídeo], <https://www.youtube.com/watch?v=LqHmDF-jE7k> [Consultado 31/05/2022].

pertenecer a un género condicionado por cánones androcéntricos (Lecarme y Lecarme-Tabone 1997).

CONCLUSIONES

A través del análisis de los dos primeros discos que Nacha Guevara publica con la discográfica Hispavox hemos podido comprobar la dualidad con la que la artista se presenta en el mercado español. Por una parte, *Nacha de noche* es el reflejo del aprovechamiento del tirón del espectáculo con nombre homónimo con el que la artista establece un primer contacto con este público, una audiencia minoritaria y urbanita cuyo boca a boca y la buena acogida en prensa, por su carácter novedoso, contribuirá a que se mantenga en cartelera durante meses, haciendo incluso una gira por el país. Conocedora del éxito que estaba cosechando, decide utilizar el impacto para lanzar este disco, que no es más que la transcripción a LP de la *performance* teatral. Por otra parte, en *Amor de ciudad grande* nos muestra a una Guevara más convencional, ofreciéndole al público la imagen que, difundida desde los ámbitos universitarios e intelectuales, se esperaba de un artista argentino del momento: un repertorio cargado de crítica social que deja entrever un trasfondo político al versionar a autores como Pablo Milanés, Josep Martí o Mario Benedetti, entre otros. Trabaja así la translocalidad, acercando repertorios propios de otras escenas, pero lo suficientemente conocidos para ser entendidos y aceptados por el público receptor.

Los recursos vocales que utiliza en ambos discos son el reflejo de la versatilidad de una artista que, si bien se amolda a una vocalidad más propia de una cantante melódica en *Amor de ciudad grande*, también nos muestra una expresión lingüística cargada de efectos vocales, manifestando su vena teatral en *Nacha de noche*. Será precisamente en este último donde, a través de la impostación de su voz, los cambios de registros unidos a su lenguaje (corporal, si tenemos en cuenta también el espectáculo) destaque la ironía, que le sirve para ridiculizar estereotipos tradicionales, tanto femeninos como masculinos. Todo ello hace que encontremos en Guevara una idea de transgresión a varios niveles. En primer lugar, desde la perspectiva intelectual, puesto que a

pesar de su contenido crítico no podría encajar en la misma categoría que las cantautoras, debido a su faceta teatral. Pero también a nivel corporal, dado que con su caracterización e indumentarias no encaja con el modelo de mujer cantante del momento, al no tener reparo en hacer travestimientos hacia el otro sexo o transformismo hacia otras edades. Guevara se presenta como una mujer moderna, sin prejuicios, que se ríe de sí misma y que no tiene reparo en exponer temas poco tratados en nuestro país por aquel entonces como la crítica a quienes gobiernan, a las injusticias o a la falta de libertad. Sin embargo, sí se echa en falta una posición más deconstruida al abordar temas de género, vislumbrada en “Mi hombre” pero no continuada en “La mucamita”, lo que no es más que el reflejo de una sociedad temerosa a un posicionamiento radical a este respecto.

Con todo y, en conjunto, no cabe duda de que la artista consiguió ser considerada como una expresión autorizada de una nueva teatralidad y un discurso heterogéneo en nuestro país, dejando sus huellas en los medios de comunicación más importantes del momento y logrando vender un gran número de discos con la compañía discográfica española Hispavox. Resulta, pues, evidente que Guevara es la muestra de una artista capaz de adaptarse a los medios y las circunstancias, logrando el éxito en un país que no era el suyo pero que, desde entonces, considera también como parte de ella; España considera a la artista como parte de la historia de su música popular urbana.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSLANDER, Philip (2009): “Musical Persona: the Physical Performance of Popular Music”, en Derek B. Scott (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate, pp. 303-315.
- BENNETT, Andy y PETERSON, Richard (2004): *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- BORREGUERO, Concha; CATENA, Elena; DE LA GÁNDARA, Consuelo y SALAS, María (dirs.) (1986): *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)*. Madrid: Tecnos.
- BUTLER, Judith (1995): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

- CUSICK, Suzanne G. (1994): "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem", en *Perspectives of New Music*, 32/1, pp. 8-27.
- DESBLACHE, Lucile (2018): "Translation of Music", en Sin-Wai Chan (ed.), *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*. Hong Kong: The Chinese University Press.
- DUNN, Leslie C. y JONES, Nancy A. (eds.) (1994): *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRAILE, Teresa (2013): "Libertad provisional: la convulsión musical del cine español en los años 70", en *Musiker*, 20, pp. 187-205.
- FRANCO PEPLO, Fernando (2014): "El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler", en *Colección Documentos de Trabajo*, 1/3: pp. 5-10.
- FRITH, Simon (1998): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- GARRIDO, Elisa (ed.) (1997): *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (2007): *Y la palabra se hizo música*, vol. 3: *El canto emigrado de América Latina*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, Fundación Autor.
- GOODWIN, Andrew (1992): *Dancing in the Distraction Factory, Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HUTCHEON, Linda (1992): "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *Poétique*, 45, pp. 173-193.
- (1995): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London / New York: Routledge.
- JARMAN-IVENS, Freya (2011): *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan.
- LECARME, Jacques y LECARME-TABONE, Eliane (1997). *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2008): *Del Di Tella a "Tucuman Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2011): "Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: La revista (1864-2010)", en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20: pp. 447-470.
- MOORE, Allan F. (2012): *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- MULVEY, Laura (1975): "Visual Pleasure, Narrative Cinema", en *Screen*, 16/3: pp. 6-18.
- "Nacha Guevara", en *Ecured. Enciclopedia cubana*. https://www.ecured.cu/Nacha_Guevara#cite_note-Che_Guevara-2 [Consultado 20/09/2022].

- PARTY, Daniel (2009): “Placer culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival”, en *Latin American Music Review*, 30/1: pp. 60-98.
- RTVE (2006): “Década de los 50. Los inicios de Televisión Española”, en *50 años de TVE década a década*. https://web.archive.org/web/20080220115240/http://www.rtve.es/failover/archivos_comunes/TVE_50Anyos/decada_50_50anyos.htm [Consultado 07/09/2022].
- SCHACHTNER, Christina (2020): “Narrative Production of Culture”, en *The Narrative Subject. Storytelling in the Age of the Internet*. London: Palgrave Macmillan, pp. 249-265. https://doi.org/10.1007/978-3-030-51189-0_7 [Consultado 20/08/2023].
- TATTI, Luiz (2003): “Elementos para a análise da canção popular”, en *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1/2: pp. 7-24.

PERIÓDICOS

- ABC* (Madrid, 1976-1977, 1982)
- Crisis* (Buenos Aires, 1974)
- La Vanguardia* (Barcelona, 1978, 1981-1982)

GRABACIONES SONORAS Y AUDIOVISUALES

- “Esta noche fiesta”, 23 de septiembre de 1976, [vídeo]. Televisión Española. <https://www.rtve.es/play/videos/esta-noche-fiesta/esta-noche-fiesta-23-11-1976/4610922/> [Consultado 07/09/2023].
- GUEVARA, Nacha (1977a): *Nacha de noche. Nacha Guevara en vivo con Alberto Favero* [LP]. Hispavox HXS-001-51.
- (1977b): *Nacha Guevara. Amor de ciudad grande* [LP]. Hispavox HHS-11347.
- “Nacha Guevara. Mis primeros años en España” [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=7ty_8jjnc9I [Consultado 23/04/2022].
- “Nacha Guevara. Yo soy la secretaria” [vídeo]. 1972. https://www.youtube.com/watch?v=y_yRS18cG8Y [Consultado 01/07/2022].
- “Nacha Guevara. Canción final de Nacha de noche (1977)” [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=br4A3Tccb6w> [Consultado 01/07/2022].
- “Nacha (Especial Nacha Guevara)” [vídeo]. 16 de septiembre de 1977, Televisión Española. <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/nacha-especial-nacha-guevara/3904958/> [Consultado 07/09/2022].

- “Nacha Guevara. ‘Viva Sevilla’ (TVE-España 1981)” [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=LqHmDF-jE7k> [Consultado 31/05/2022].
- “Nacha Guevara. Soy snob (Boris Vian)” [vídeo]. 1996. <https://www.youtube.com/watch?v=NnjejitubxA&t=176s> [Consultado 23/04/2022].
- “Retrato en vivo. Nacha Guevara” [vídeo]. 21 de julio de 1981, Televisión Española. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/retrato-en-vivo/retrato-vivo-nacha-guevara/5674396/> [Consultado 26/05/2022].