



Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Facultad de Ciencias Sociales – Escuela de Historia
Licenciatura en Historia mención Estudios Culturales

“HAY QUE COMPROMETERSE, COMPAÑERO”

La Nueva Canción Chilena y el gobierno de la Unidad Popular: Tensiones frente a la construcción de un discurso en conjunto. (1970-1973)

Estudiante: Nicolás Hermosilla
Profesor Guía: Franck Gaudichaud

TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE: LICENCIADO EN
HISTORIA MENCIÓN ESTUDIOS CULTURALES

Santiago, Noviembre 2015.

*Agradezco a todos aquellos luchadores cotidianos.
A la familia, a “los cabros”, a los compañeros y compañeras
A los que se dieron el tiempo y espacio de compartir su experiencia: Ricardo
Venegas, Marcelo Coulón y Juan Pino. A la ayuda desinteresada de Marisol
García, Mario Salazar y Alberto Ortiz por guiarme.*

A todos y todas.

*“La poesía es un acto solidario.
Mantener la historia es un acto revolucionario”*

INDICE

Introducción	5
Planteamiento del problema.....	7
Hipótesis.....	9
Marco Teórico.....	11
Discusión Bibliográfica.....	17
Metodología.....	20
CAPITULO I: Contextualización y Coyuntura Histórica	23
1.1 Una revolución cultural.....	23
1.2 Primavera de Praga: Cuestionamiento del Socialismo real.....	24
1.3 El movimiento <i>Hippie</i> : una respuesta contracultural.....	25
1.4 El Mayo francés: La materialización de un descontento.....	27
1.5 Anti-imperialismo y hombre nuevo.....	28
1.6 La Realidad Nacional previa a la Unidad Popular.....	31
CAPITULO II: La génesis de un movimiento comprometido	34
2.1 Orígenes de un canto social.....	34
2.2 La Lira Popular.....	34
2.3 Influencia externa.....	40
2.4 El neofolklore; un antecedente a considerar.....	46
2.5 Parra, Manns y Alarcón: Germinación de una idea.....	48
2.6 Ricardo García y el nacimiento de un concepto.....	57
2.7 Los primeros exponentes: Víctor Jara, Quilapayún e Inti Illimani.....	62
2.8 Consolidación de las cantatas.....	77
2.9 Emergencia del pueblo.....	82

CAPITULO III: “Cultura y Educación: Una cultura nueva para la sociedad”	87
3.1. El ‘hombre nuevo’ y la culturización de la clase trabajadora.....	87
3.2 Institucionalidad y materialización de políticas culturales.....	93
3.3 Fundación de Quimantú, IRT e importancia de DICAP.....	106
CAPITULO IV Masividad y definición: Caracterizaciones en la práctica artística y discurso de la NCCH	115
4.1 Disidencias y convergencias: Música popular vs Música para el pueblo..	115
4.2 “No hay revolución sin canciones”.....	127
4.3 Emplazamiento, compromiso y autocrítica.....	131
REFLEXIONES FINALES	150
BIBLIOGRAFIA	156
ANEXOS	168

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de la Nueva Canción Chilena constituye un proceso de amplio trabajo artístico así como de un compromiso político característico y reconocible. Su construcción se vio enriquecida por factores musicales internos y externos. La influencia del Neofolclore, figuras como Violeta Parra, Patricio Manns, Rolando Alarcón, los sonidos latinoamericanos provenientes de artistas como Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, o la Nueva Trova Cubana que emergían durante los '60 constituyeron características primordiales para el desarrollo de la Nueva Canción. Por otro lado, el surgimiento de lo popular y los nuevos actores sociales confluyeron en un discurso reflexivo y crítico de la sociedad en general.

De esta forma, el movimiento de la Nueva Canción Chilena establece una particularidad hacia otras manifestaciones musicales: Nos posiciona ante un discurso en particular y por ende remite a un estudio problematizador desde la construcción de sus manifestaciones.

Por otro lado, la ascensión de la Unidad Popular establece el otro punto en tensión. El desarrollo del proyecto socialista obligaba a la consideración de diversos elementos presentes en la esfera social, y que por cierto tuvieron un carácter inclusivo ante el surgimiento de este nuevo actor transformador: el pueblo. Uno de estos elementos fue la cultura.

En su programa de gobierno, la Unidad Popular apelaba abiertamente la construcción de una nueva sociedad basada en el pueblo trabajador como su ente transformador y articulador. Esto se enmarcaba en el desarrollo de un 'hombre nuevo' y que en consecuencia debía constituirse como un sujeto consciente de su momento histórico y constructor de su realidad.

Por tanto, la consideración de estos dos actores nos remite a una relación característica: Política y Cultura. De esta forma el objetivo de este trabajo se centrara en las tensiones producidas entre el proyecto político de la Unidad Popular hacia el discurso musical-social de la Nueva Canción Chilena, a fin de reconocer las convergencias y disputas en torno al proceso histórico que se iba desarrollando.

Para ello tanto los elementos estructurales como el surgimiento de identidades, nos plantean un importante escenario de relaciones que se enmarcan en un proceso histórico en particular. Esto nos remite a un estudio de los distintos factores tanto internos como externos que propiciaron la emergencia de diversos movimientos sociales. Ante esto y si consideramos a la Nueva Canción Chilena como un movimiento musical amplio y de gran relevancia en el mundo popular, su importancia recaerá en cómo se fue relacionando con el oficialismo, considerando las implicancias que tenía la música en la experiencia del pueblo.

De esta manera, la caracterización de estos actores se realizara metodológicamente mediante el estudio y descripción de sus elementos constituyentes, considerando al programa y sus instituciones, desde la Unidad Popular, y la producción discográfica y las composiciones musicales, en la Nueva Canción Chilena, así como de las distintas tensiones que se producían en el espacio público, principalmente en las publicaciones de prensa y revistas. Para ello es fundamental considerar la visión oficialista, pero también los elementos externos a ella. De esta forma, el espectro entregado por las revistas especializadas, o bien las críticas existentes en las propias disidencias musicales a la Nueva Canción Chilena (y que no eran considerados como parte del proyecto cultural de la Unidad Popular), nos llevara a establecer un entendimiento generalizado del proceso histórico entre la política oficialista y la cultura considerando los factores que consolidaron la ampliación artística de su discurso, pero que también pusieron en cuestión el proyecto cultural de la Unidad Popular.

Este trabajo se estructura en torno a cuatro capítulos, los cuales desarrollaran los principales elementos que propiciaron la relación que se generó entre el movimiento de la Nueva Canción Chilena y el gobierno de la Unidad Popular. En el primer capítulo se realizara una contextualización general del escenario sociopolítico, tanto internacional como nacional, para así comprender la emergencia de lo contracultural como una categoría identitaria.

El segundo capítulo trata sobre la emergencia de la NCCH como movimiento musical y a la vez su desarrollo e implicancias dentro de la esfera sociocultural, a fin de identificar los factores que determinaron su devenir y propiciaron un mayor alcance en torno a la esfera pública y la relación directa con el público, así como su posicionamiento frente a la estructura política y su autodefinición en torno a la

construcción de un discurso característico.

El tercer capítulo se centra en el ámbito cultural del proyecto político de la Unidad Popular. Para ello, se trabajó en base al programa de gobierno considerando las diversas políticas públicas que se llevaron a cabo, dentro de la configuración de una institucionalidad cultural en torno a la construcción del “hombre nuevo”, considerando el ámbito artístico como un elemento estructural en torno a la internalización de este discurso en el ideario público.

Y finalmente, el cuarto capítulo abordará las caracterizaciones existentes que definen una identidad artística en torno a la práctica como tal. En este sentido, la idea es establecer las tensiones que se produjeron desde el movimiento de la NCCH hacia la música comercial, y la emergencia de manifestaciones musicales alternativas, junto a las definiciones del movimiento en torno a su discurso y el posicionamiento frente a la oficialidad.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El ascenso de la Unidad Popular al poder y el proceso de consolidación del ideal socialista durante la ‘Primavera de los 1000 días’, estableció la construcción de un programa de gobierno enmarcado en la configuración de un Estado definido como Popular. La vía chilena al socialismo planteaba el desarrollo de un proyecto vinculante desde la institucionalidad hacia el reconocimiento de los sectores subalternos dentro de la lógica del “poder popular”. Estos elementos confluían en la sinergia producida desde la cúpula de poder hacia las masas, propiciando una intrínseca reciprocidad entre el gobierno y el pueblo.

Uno de estos elementos fue la cultura. El Estado reconocía su importancia en torno a la materialización de un proyecto político, fundamentalmente porque esto se sustentaba en la configuración de un pueblo “*socialmente consciente, solidario, y educado para ejercer el poder y defenderlo*”¹ bajo el cual el valor cultural e intelectual de una masa politizada y consciente del proceso histórico, constituía un factor primordial para llevar a cabo el sistema socialista. La cultura fue desde el comienzo una prioridad para el gobierno, considerándola como uno de los principales ejes en post de emplazar al proletariado como el sujeto constructor de una nueva sociedad

¹ Unidad Popular, *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular* (Santiago, 1969), 14.

por sobre los valores dominantes provenientes desde la oligarquía tradicionalista. En este sentido el ideal del “hombre nuevo” comienza a ser parte del discurso político de la Unidad Popular, bajo el cual la cultura se erigía como un potente medio de integración a fin de suprimir la fragmentación social, en donde la labor proyectiva y transformadora de este nuevo sujeto, consciente de asentar una nueva estructura social, debía llevar a cabo la materialización del proyecto socialista en cada uno de los espacios donde estuviera situado:

“La cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización”.²

Por tanto, la cultura desde el comienzo se posicionó como un elemento primordial y prioritario a fin de extender sus “condiciones” y propiciar la emergencia y naturalización de un ideario consciente, clasista y transformador desde las bases, enmarcado en la construcción de un proyecto en conjunto. De esta forma, el gobierno comenzó a actuar sobre todo en el área de las artes.

Se fundó el Departamento de Cultura de la Presidencia, responsable de diversas actividades de difusión artística, como “El Tren de la Cultura” (1971), la compra de la editorial Zig-Zag transformándola en “Quimantú” (1971), constituyendo uno de los primeros intentos de estatización de la industria literaria, la realización del tercer “Festival de La Nueva Canción Chilena” (1971) ahora auspiciada por el Departamento de Cultura, a diferencia de sus dos primeras versiones por la Universidad Católica, la nacionalización del sello RCA (1971) o el rol de DICAP en la producción musical, constituyen algunos de los elementos plausibles en esta materialización del ideal cultural fomentado desde el gobierno. En este caso y si seguimos la lógica del “hombre nuevo”, el esfuerzo parte por extender hacia las masas estas prácticas en la medida que estén enmarcadas en un discurso reconocible y definido pragmáticamente en lo que es funcional a la construcción de

² Unidad Popular. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular* (Santiago, 1969),14.

un proyecto en conjunto y vinculante.

En este contexto, se consolida un movimiento musical que venía desde finales de los '60, y alcanza su mayor punto de inflexión durante el gobierno de la Unidad Popular: La Nueva Canción Chilena. Frente a este fenómeno surgen diversas hipótesis; por un lado se reconoce abiertamente una congruencia con el proyecto político de la Unidad Popular, ya sea por la militancia de gran parte de los músicos pertenecientes al movimiento, o bien por las afinidades comunes hacia la Unidad Popular, y por otro, la articulación de una reciprocidad político- cultural entre el gobierno y la NCCH. Ante esto, la emergencia y consolidación de estos músicos en el nuevo escenario sociopolítico propicio el desarrollo de una plataforma artística sólida y enmarcada en un apoyo oficialista. De todas formas, esta intrínseca relación debe tensionarse en la medida de que si esta posibilidad constituyo una limitante o no en la creación musical, considerando la reconocible propuesta cultural del gobierno, y si esto se articuló y materializo en una institucionalidad como tal, o solo constituía una parte del discurso en su proyecto político.

HIPOTESIS

La relación entre música y Estado es un elemento de vital importancia a momento de identificar las políticas culturales desarrolladas en un gobierno, sobre todo en la masificación y naturalización de un proyecto en la población desde manifestaciones artísticas interiorizadas en el ideario colectivo, hacia su expresión materializada en un discurso político alineado con la institucionalidad oficial. Para ello, la hipótesis fundamental de este trabajo será clarificar y desmenuzar esta dependencia en la medida de problematizar la relación existente entre ambos actores (Unidad Popular y Nueva Canción Chilena). La directriz de este trabajo se basa en reconocer la concepción de cultura emanada, por una parte, desde la estructura oficialista, en este caso el Gobierno, considerando los fundamentos ideológicos y definiciones a priori en la construcción de un ideal cultural, y por otra, desde la creación musical como tal producida por sus propios actores y sus implicancias en las letras a medida que estas se relacionan con la coyuntura política de la época y la población.

De esta forma, nuestra base argumentativa se situará en conceptos como industria cultural, cultura de masas, mercantilización del arte, autonomía creativa y discurso político, entre otros. La utilización de estos elementos tiene como fin construir una

discusión historiográfica que problematice la relación entre ambos actores. Para ello se intentara producir un desarrollo cronológico desde la ascensión de la Unidad Popular hasta el golpe de Estado, reconociendo las diversas políticas y medidas materializadas en una difusión y expansión real de la música que estaba enmarcada en el proyecto y discurso de la Unidad Popular, centrándonos en el caso de la Nueva Canción Chilena, así como también la emergencia de ciertas “disidencias” artísticas y la mirada que tenía el gobierno ante la música que no era considerada como parte constructiva de la nueva sociedad.

Por tanto, plantearemos la siguiente hipótesis: Considerando esta sinergia que emerge entre el discurso político y la alineación artística hacia el proyecto socialista **¿Cuáles son las tensiones que surgen en torno a la relación entre el gobierno de la Unidad Popular y el movimiento de la Nueva Canción Chilena?**

Ante esto surgen las siguientes preguntas para dirigir la discusión:

Reconociendo la emergencia del concepto del *hombre nuevo* ¿Cuál es la definición de cultura producida por la UP, emanada desde su programa, y sus implicancias en la construcción de esta ‘nueva sociedad’? ¿Cuáles fueron las principales instituciones implicadas en la materialización de la difusión y expansión artística? ¿Cómo se manifiesta el discurso político en la Nueva Canción Chilena y cuál es su implicancia en la población? ¿Cuáles son las limitantes y posibilidades en la materialización musical de la Nueva Canción Chilena considerando su relación y alineación con el programa de la Unidad Popular? ¿Se puede generar una autonomía artística enmarcada en un discurso y proyecto oficialista? Y si fuera posible, ¿Las políticas de gobierno actúan en concordancia con una legitimización del arte?

Estas interrogantes nos llevarán a desarrollar una problematización y comprensión en torno a los procesos tanto de convergencia como de disidencia frente al proyecto cultural de la Unidad Popular, considerando la emergencia de diversos actores enmarcados en las distintas manifestaciones artísticas y que construían su propio discurso o bien se alineaban y vinculaban al oficialismo.

MARCO TEORICO

En el presente marco teórico se desarrollarán diversos conceptos a fin de comprender la importancia del gobierno como actor preponderante en la cultura y su expansión, entendiendo esto dentro de la consolidación de un proyecto político; la naturalización de sus condiciones, la construcción de un programa vinculante y las diversas concepciones e implicancias en las políticas aplicadas a la cultura.

De esta forma, el primer elemento a dilucidar será el valor de la cultura en tanto construcción de subjetividades y su relación con la esfera pública, puntualmente en la emergencia de una industria cultural.

Estado y manifestación cultural: tensiones y posibilidades

La cultura es un elemento de vital importancia en torno a la configuración de identidades puesto que en ella confluyen elementos tanto internos como externos que producen la emergencia de sujetos y colectivos con características particulares, dando lugar a diversas manifestaciones y a su vez erigiéndose como un recurso fundamental al momento de estructurar, por ejemplo, un proyecto político. El desarrollo de políticas culturales se enmarca en un conjunto de actividades e iniciativas dirigidas a satisfacer las necesidades derivadas del ámbito expresivo-simbólico, generando perspectivas y naturalizando conceptos y actitudes. De este modo, la política cultural se materializa en un conjunto de instancias que llevan a la acción el discurso emanado desde su concepción ideológica, abarcando un cúmulo de instituciones que actúan como garantes y legitimadores del proyecto cultural. Las dimensiones de lo cultural se podrían situar, como diría Manuel Garretón, en dos momentos: por una parte los modos de ser de una sociedad, su *autorretrato*, configuración de sentidos comunes, naturaleza y formas de convivencia; y una segunda clasificación que corresponde a las manifestaciones en el espacio en sí mismo, difusión artística, cultura popular e industria cultural:

“La política cultural básica o referida al sustrato cultural de la sociedad, abarca entre otros diversos aspectos: el debate sobre el pasado, las proyecciones del país hacia el futuro y sobre los temas valóricos; las conexiones entre política cultural, educacional, científico y tecnológica; la inserción del país en el mundo; la reflexión, debate y acción sobre la

información y comunicación; el desarrollo, protección y proyección nacional de las culturas de los pueblos originarios y de las identidades regionales, locales, etarias y de género”³.

Para esto, la cultura supone una responsabilidad fundamental para el Estado. Considerando sus implicancias en la esfera pública, comienza a construirse una industria cultural caracterizada por diversas representaciones. *“Tendencias artísticas como el multiculturalismo que subrayan la justicia social y las iniciativas para promover la utilidad sociopolítica y económica que se fusionaron en el concepto de lo que llamo 'economía cultural' ”*⁴. Esta idea se enmarca en la importancia de lo cultural en tanto valor y constructor de ideas, refiriéndose a su utilidad discursiva en promover y materializar un proyecto político. Al situarse este marco dentro del proyecto de la Unidad Popular, se apela a la revalorización de las expresiones artísticas en un discurso de difusión cultural, promoviendo esta construcción de “conciencias transformadoras”, considerando al mundo popular compuesto por sujetos activos dentro de esta industria cultural.

Esta lógica de integración sistemática de lo popular al discurso y proyecto político comienza a reposicionar su condición dentro de la esfera sociopolítica. En este sentido, pasa de ser marginal a “oficial”. Esto se relaciona a lo planteado por Yúdice, el cual postula que posterior a la revolución cubana, Latinoamérica comienza a percibir un proceso de cambio estructural emergiendo un empoderamiento de las clases populares interiorizándose en los discursos ideológicos

“Cuando esos movimientos comenzaron a desempeñar papeles en el proceso hegemónico, sus perspectivas fueron relativamente incorporadas en la ideología vigente hasta el punto que los institutos dedicados a las ciencias sociales, los organismos estatales y los centros de producción independientes adhirieron todos a la ‘cultura popular’ “.⁵

³ Manuel Garretón., “Las Políticas Culturales: Conceptos y Tendencias en Chile.” en *Nosotros los Chilenos, un desafío cultural*. Revista Latinoamericana de Desarrollo Humano. Santiago, Chile (2002): 2.

⁴George Yudice, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2002), 30.

⁵Yudice, *El recurso de la cultura*, 95.

Espacios de representación: Subalternidad y oficialidad dentro de la cultura de masas.

Si tomamos como referencia a Walter Benjamin y su visión en torno a la cultura de masas, comienza a surgir una relación desde la institucionalidad hacia la subalternidad:

“En el ámbito de la cultura, la producción de bienes mediante procesos de industrialización y la enorme difusión que estos alcanzaron gracias a los nuevos medios de comunicación de masas, hizo posible que las clases subalternas tuvieran acceso al disfrute y recreación de un capital simbólico antes inaccesible para éstas”⁶.

Esta idea la podemos relacionar con el concepto de *Habitus* desarrollado por Pierre Bourdieu, que plantea la naturalización de ciertas prácticas e ideas dentro de un grupo social específico, produciendo la construcción de un capital cultural en el ámbito de lo simbólico y materializándolo en diversas prácticas enmarcadas en un proceso de legitimación de las relaciones en la esfera pública y privada. Esto permite explicar y comprender el actuar a nivel macro-estructural (en este caso como grupo social, “Lo popular”) y a nivel micro-subjetivo (la emergencia del cantautor como actor político). Bajo esta idea: “*La potencialidad del concepto de Habitus cobra fuerza en el proceso de conformación y continuidad de las disposiciones de los agentes tanto singulares como colectivos*”⁷, lo que explicaría este “sincretismo político” entre la institucionalidad y subalternidad en la conformación de un discurso transversal y congruente con la propia experiencia de los sujetos y su posicionamiento como actores políticos transformadores.

Ahora bien, para Bourdieu un modelo de sociedad se configura en torno a un espacio social de interacciones. En ese sentido plantea el concepto de Campo a fin de comprender las diversas transformaciones que surgen dentro de esta lógica de relaciones dentro de los diversos campos (cultural, político, económico, científico,

⁶María José Cisneros, “Walter Benjamín: cultura de masas y esteticismo político” en *Especulo, Revista de estudios literarios* N°43. Universidad Complutense (2009). (Citado en oct. 2014) Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3099953>

⁷Julietta Capdevielle: “El concepto de Habitus: Con Bourdieu y contra Bourdieu” en *Anduli- Revista Andaluza de Ciencias Sociales*. N° 10 (2011) (Citado en oct. 2014) Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3874067>

etc.), enmarcada en un sistema de reglas internas naturalizadas y que funcionan determinadas por la posesión de capital (económico, material, cultural, etc.) lo que posiciona y organiza al individuo dentro de su capacidad de acción al interior del campo. En el ámbito del campo cultural, Bourdieu plantea una jerarquización de representaciones en tanto su función dentro de las significaciones culturales acorde a un proceso de naturalización y legitimización de las mismas. En cierto modo, cada elemento tiene su prioridad dentro del discurso político, si consideramos esto como una sistematización de las relaciones en la esfera social, de tal forma que la cultura se sujetaría a dos escenarios; por un lado la institucionalización de la misma bajo la lógica hegemónica, y por otro, la resistencia emanada desde la marginalidad acorde a las representaciones no legitimadas en el proyecto político dominante:

“Dicho de otro modo, los diferentes sistemas de expresión, desde el teatro a la televisión, se organizan objetivamente de acuerdo a una jerarquía que, independientemente de las opiniones individuales, define la legitimidad cultural. Ante las significaciones situadas fuera de la esfera de la cultura legítima, los consumidores se sienten autorizados a seguir siendo .ellos mismos y a juzgar libremente; por el contrario, en el dominio de la cultura consagrada se sienten constreñidos a normas objetivas y obligados a adoptar una actitud solemne, ceremonial y ‘ritualizada’ “⁸

Sin embargo, ante esta doble implicancia, el Estado identifica estos dos elementos en concordancia con un discurso adyacente a toda la esfera cultural, a fin de naturalizar sus condiciones sin “omitir” las representaciones contrarias o externas a su proyecto. Si consideramos este elemento y la emergencia del concepto de lo popular, la institucionalización de la cultura va en función de establecer una sinergia entre lo oficial y marginal, legitimando ciertas estéticas y prácticas en la medida que estas se sujeten a una sistematización cultural dentro del discurso político hegemónico.

De esta forma se amplifica el desarrollo de una cultura de masas, apelando a una construcción de lo popular desde la oficialidad. En este sentido si bien se intenta desarrollar o naturalizar ciertas prácticas y representaciones acorde a un proyecto

⁸Pierre Bourdieu: “La jerarquía de las legitimidades” en *Un Arte Medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003),163.

específico y particular (en el caso de la U.P, la construcción del “hombre nuevo), al mismo tiempo se reconoce la emergencia de diversos tipos de públicos, entendiendo esto como el constante dialogo entre culturas dispares. En este caso particular y considerando la institucionalización de la cultura popular, debemos reconocer que existe una cultura burguesa latente, que histórica y constantemente se ha erigido como dominante, y que ahora se posiciona desde el otro lado, más bien desde una estética elitista por sobre su valor hegemónico en la población. Se podría establecer que su discurso ya no apela a la naturalización de sus condiciones sino a una “auto-marginación” frente a la cultura de masas. *“La masificación de la industria cultural no implica la homogeneización de los públicos, sino más bien una estructura de consumo altamente segmentada donde coexisten grupos, preferencias y hábitos dispares”*⁹.

Mercado, Industria cultural y resistencia artística.

El reconocimiento en la diversidad de públicos, tiene que ver con la reestructuración cultural que establece la instauración de un proyecto transversal y que en este caso incluya lo popular dentro del discurso, pero que al mismo tiempo identifica en la cultura burguesa un elemento en tensión frente a la “fetichización” de ciertas manifestaciones culturales que se extrapolan a la oficialidad (la estética elitista v/s la masificación popular). Si volvemos a Benjamin y su concepción de la cultura de masas, podemos reconocer esta disparidad frente a la mercantilización de las prácticas culturales, y particularmente en las manifestaciones artísticas, en las cuales su valor dentro de un proyecto político va ir en concordancia con una significación y simbolismo en torno a la práctica material, en tanto esta funcione como articulador de ideas y se internalice en las subjetividades de los individuos. *“La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias”*¹⁰. De tal manera que el valor del arte se sujeta a la masificación del mismo frente a una industria que funcione en post de la centralización cultural hacia una clase en particular en la

⁹ Marcelino Bisbal: “Cultura y comunicación: signos del consumo cultural Una perspectiva desde América Latina” en *Revista Nueva Sociedad*. (2001) N° 175: 89.

¹⁰ Walter Benjamín: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. (Buenos Aires: Taurus, 1999), 2.

búsqueda de sus ganancias. En cierto modo, Benjamin plantea implícitamente que la mercantilización artística constituye una dificultad ante la configuración de un proyecto, si es que el Estado quisiera actuar como garante de la difusión cultural, ya que entraría en disputa en la esfera pública frente a los intereses emanados desde sectores privados con mayor poder económico, si consideramos su carácter de monopolizador en la cultura frente a la masificación de la misma.

Ante esto, García Canclini problematiza frente a la disputa de lo que el mercado legitima v/s la posibilidad reivindicadora de diversas manifestaciones excluidas. En este sentido, la lógica creadora debe funcionar en niveles de disputa de los espacios culturales frente a la homogenización de las representaciones. Bajo esta lógica, el Estado debiera surgir como un articulador de políticas vinculantes con las minorías y escapando a la hegemonía de la industria, o más bien, reconsiderando su rol dentro de la industria cultural, entendiendo esto como una reapropiación de los medios masivos de difusión.

“La creación cultural de cada sociedad no se agota en lo que el mercado reconoce, y mucho menos en lo que aceptan las megadisqueras, editoriales y televisoras. Los Estados pueden proteger legalmente y auspiciar económicamente programas de producción y distribución que ayuden a existir a los grupos y redes menos poderosos, más innovadores o representativos de minorías”¹¹

Por tanto, las manifestaciones artísticas deben escapar a esta mercantilización, o más bien, romper el cerco que condiciona la producción de la misma. En cierto modo, lo que se plantea es una especie de dialéctica entre autonomía y oficialismo, considerando la independencia creativa de cada artista pero al mismo tiempo, emplazando al Estado como garante y sustento en la creación de instancias y espacios donde se posibilite, por una parte, el desarrollo de una cultura vinculante desde las subjetividades hacia lo colectivo, y por otro, la capacidad de generar una interiorización del arte en el acceso de las masas, a fin de suprimir la práctica elitista de la misma.

¹¹Néstor García Canclini: “Porque legislar sobre industrias culturales” en *Revista Nueva Sociedad*. (2001) N° 175: 67-68.

De esta forma y siguiendo estas concepciones teóricas podemos establecer un marco de análisis en torno a la articulación de diversas prácticas culturales en función de un discurso emanado desde el Estado, y como esto va produciendo una relación con las distintas manifestaciones en el espectro público. Si consideramos estas temáticas debemos definir y reconocer lo que es una política cultural, y como esta, desde una concepción ideológica lleva a la acción sus condiciones en la medida que se va relacionando con la legitimidad del proyecto como tal. Si definimos la Unidad Popular como un Estado Popular, debemos comprender su discurso en la materialización e interiorización con la práctica cultural, y si esta acción se vuelve recíproca desde la creación musical, en la vinculación de intereses o bien las contradicciones que se producen dentro de esta dualidad.

DISCUSION BIBLIOGRAFICA

La articulación del movimiento de la Nueva Canción Chilena durante la ascensión de la Unidad Popular, constituye un importante foco de análisis en la mencionada relación entre Estado y Cultura. En este sentido, la construcción histórica de la música popular nos entrega diversos aportes en dilucidar los elementos estructurales de las creaciones como tal. Diversas publicaciones nos hablan de esta relación entre discurso político y música popular, en la medida de que se va generando una ampliación de los contenidos en la composición como tal, así como una reestructuración de la canción en función de una significación y compromiso sociopolítico sobreponiéndose a lo netamente artístico.

Es el caso de Canción Valiente (2013) publicado por Marisol García, en la cual establece un estudio cronológico (1960-1989) sobre las principales expresiones musicales populares, identificando su desarrollo histórico pasando desde la propia producción y creación hacia el compromiso social de las mismas.

Puntualmente en su estudio de la Unidad Popular (1970-73) la autora reconoce una ampliación de los espacios dentro de la lógica de integración de masas en el sentido discursivo en la construcción del Estado Popular, lo que conlleva a la consolidación de diversas expresiones artísticas, que si bien ya venían realizando un importante trabajo durante la década de los '60, sobre todo desde el neofolklore (Violeta Parra, Patricio Manns, Rolando Alarcón, etc.) fue durante el ascenso de la UP que la música paso a constituirse como parte de un discurso oficial. Ante esto postula que

el movimiento de la Nueva Canción Chilena no tuvo problemas en ponerse al servicio del proyecto socialista, principalmente por esta política de retro alimentación entre el gobierno y la música. Estas afinidades se constituyeron en un marco institucional pocas veces visto y que enaltecieron los lazos en relación a un proyecto político con el compromiso social de los cantautores.

Por otra parte, la identificación de esta sinergia música-gobierno, se refleja en el trabajo de Claudio Rolle “LA NUEVA CANCION CHILENA – el proyecto cultural popular, la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende” (2002), en el cual comienza a dilucidar una transformación de la protesta en la canción hacia una visión constructora de proyecto, posicionándose activamente dentro del desarrollo del socialismo, y bajo la cual el gobierno reconoce una utilidad importante sobre todo considerando el valor popular que tenía la canción y su interiorización en las masas, teniendo como fieles representantes de esta corriente a Víctor Jara, Inti Illimani y Quilapayún: *“Los artistas que habían estado en la campaña y habían preparado con sus voces e instrumentos a un pueblo para elegir la vía chilena al socialismo cambiaron a partir de esa fecha su discurso. El tono dominante será en los años siguientes el de invitar a trabajar por construir el nuevo Chile”*¹². En cierto modo, esta doble implicancia iba a sustentar, para Rolle, la consolidación y materialización del programa socialista directamente en el pueblo, incitando a la construcción de un proceso en conjunto, en donde identifica la creación de numerosas canciones que más allá de la denuncia, pasan a exaltar el protagonismo histórico de los sectores populares destacando la toma de conciencia política y social en función de un rol activo y transformador. De esta forma conceptos como revolución, transformación y compromiso social comienzan a ser cada vez más visibles en las letras de las canciones, además de generar un lazo y apropiación de un discurso político enmarcado en este proyecto.

En este sentido el trabajo musical se politiza y lo popular se hace visible en la esfera pública de la cultura institucional. Este vínculo entre músico y Estado viene dado por un discurso de abertura y expansión hacia la emergencia de estos sujetos como portadores de un mensaje. La gran mayoría de estas expresiones estarán enmarcadas en el movimiento de la NCCH, lo que se refleja en el trabajo de Cesar

¹² Claudio Rolle: “LA NUEVA CANCION CHILENA. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende” en *Revista Pensamiento Crítico*.Nº2 (2002): 9.

Albornoz “La cultura en la Unidad Popular” (2005), el cual identifica las diversas prácticas de difusión musical generadas desde el oficialismo, así como también el posicionamiento asumido, fundamentalmente por los músicos de la Nueva Canción Chilena ante el proyecto socialista. Según Albornoz: *“La revolución y la construcción del hombre nuevo tenía un sentido local, pero junto a él, y casi imperiosamente un sentido continental. (...) Acompaño por ello tanto la campaña como el gobierno de la Unidad Popular en su totalidad”*¹³.

De igual forma, Albornoz no es absolutista en su planteamiento, ya que intenta reconocer las divergencias emanadas sobre todo desde otras corrientes culturales, minimizadas o bien marginadas discursivamente del proyecto cultural de la Unidad Popular (el caso de Los Jaivas o Aguaturbia en el ámbito musical, o la crítica de Enrique Lihn presente en el campo literario), de manera que intenta de-construir esta reciprocidad identificando las “disidencias” entre la autonomía del artista hacia el discurso oficialista.

Otro elemento a considerar en el trabajo de Rolle es la construcción y utilización de la canción como forma de propaganda. En su publicación “Del ‘Cielito Lindo’ a ‘Gana la gente’: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular” (2002) realiza un estudio la utilización de la música en las campañas presidenciales, partiendo desde Arturo Alessandri y su icónico “Cielito Lindo”, pasando por la Unidad Popular y la representación del “Venceremos” (Quilapayún) y “Canto al Programa” (Inti Ilimani). En este sentido, la relevancia de este trabajo, se centra en como la función del artista se comienza a reposicionar en la esfera sociopolítica pasando de ser un mero creador artístico, a constituirse como un ejecutor y transmisor de ideologías a fin de interiorizar los diversos proyectos emanados desde las candidaturas hacia la población. En este ámbito, Rolle produce un relato en torno a los espacios de disputa que se generaban mediante la música, reconociendo la utilización de distintos estilos musicales alineados históricamente con una cultura, así como también un lenguaje en particular acorde al electorado que buscaba cada candidatura.

¹³Cesar Albornoz. : “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente” en Julio Pinto et al. *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. (Santiago: LOM, 2005), 149.

Por otra parte, otro punto a considerar será la convergencia producida entre las distintas manifestaciones artísticas materializadas en los diversos espacios generados desde el oficialismo. Ante esto el trabajo desarrollado por Nadinne Cantón nos entrega un amplio espectro en torno a la sinergia producida entre “socialismo” y “cultura”. En la publicación “El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo: notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular” (2012) se realiza una sistematización de los elementos y figuras conceptuales que producen el relato de un proyecto cultural enmarcado en la idea del ‘hombre nuevo’. Ante esto la autora problematiza en torno a la política representadora de “lo popular” bajo la visión política del proyecto de la Unidad Popular en torno a la formulación integradora de una nueva unidad social, poniendo en juego las diversas identidades que emergen frente a este posicionamiento de lo popular como nueva figura hegemónica. De esta forma, la idea es tratar de vincular las políticas culturales frente a las diversas representaciones que surgen ante este nuevo escenario propiciado por el gobierno, considerando que la cultura debe abarcar la concepción de lo popular como idea preponderante en la construcción de sus manifestaciones, poniendo en juego las relaciones de alineación y oposición que emerjan frente a esta política representacional.

Por lo tanto estos planteamientos materializados en las publicaciones presentadas, nos entregan un espectro conceptual en función de un análisis heterogéneo y considerando las distintas aristas presentes en la problematización del Estado y la escena musical. Frente a esto, la tarea es tratar de reconocer los límites historiográficos que nos presentan estas publicaciones con el fin de que este trabajo constituya un aporte hacia la discusión del problema como tal. La idea es tratar de llenar esos vacíos historiográficos, más allá de lo cronológico, sino que aportando en torno a la problematización de la relación que se dio entre la Unidad Popular y la Nueva Canción Chilena, tomando en cuenta las referencias teóricas complementándolas junto a los relatos que clarifiquen o desmitifiquen las tensiones que se generaron en torno a esta relación.

METODOLOGIA

El desarrollo de la discusión historiográfica plantea un proceso de investigación en particular. En este sentido, la idea es abarcar la mayor cantidad de aristas y factores

que se vinculan al proceso histórico trabajado en torno a la construcción de un estudio detallado.

Por una parte, consideraremos el programa de la Unidad Popular, como elemento estructural fundamental para comprender las diversas concepciones en torno a sus políticas gubernamentales emanadas y materializadas en la esfera pública. Bajo esta idea, trataremos de desmenuzar los elementos ideológicos y conceptuales que argumentan su relación con la cultura, considerando la idea del 'hombre nuevo', a fin de extrapolarlo hacia la música.

Y por otra, las obras musicales de la Nueva Canción Chilena y su construcción artística, a fin de reconocer las influencias históricas en el desarrollo de un discurso político dentro de las composiciones y como este se va relacionando con el proyecto oficialista.

En el caso de las obras, utilizaremos la discografía existente a nivel general, a fin de reconocer las diversidades musicales presentes en el movimiento y las principales características de la producción musical. Para ello nos centraremos fundamentalmente en el catálogo perteneciente a DICAP, considerando su primera etapa desde 1967 como el momento de gran auge de la música popular hasta el cierre en 1973 por consecuencia del Golpe de Estado. Esto no significa el desconocimiento de otros sellos como el caso de IRT, que fue el sello preponderante desde el oficialismo, y que surge posterior a la nacionalización del sello RCA en 1971 y que se constituyó uno de los principales garantes de la producción musical abarcando una gran cantidad de artistas desde la Nueva Canción Chilena así como de otros estilos particularmente resistidos dentro de la escena más comprometida (Ejemplo: Los Jaivas *La Ventana* (1973, IRT). Esto en función de identificar las dificultades que existieron y las posibilidades que se gestaron posteriormente a la ascensión de la Unidad Popular. La idea es revalorizar la obra musical como un recurso real y que sirva para la discusión historiográfica al momento de identificar los discursos emanados desde los creadores artísticos y la injerencia que tenga su obra en la relación establecida con los diversos actores presentes en el contexto histórico.

Por otra parte, si consideramos los elementos disidentes y externos a la NCCH, la idea es considerar la producción musical resistida por el oficialismo. Para ello hay

que considerar las implicancias desde ambos lados, por una parte el gobierno y su no-reconocimiento de estas manifestaciones en su proyecto, y por otra, los actores musicales disidentes y los motivos de su no alineación con el discurso de la UP. Para ello, la idea es recopilar la visión de revistas musicales, tanto oficialistas como externas, sobre todo considerando su relevancia en la esfera colectiva. Entre las revistas a estudiar en este caso mencionaremos tres: Revista Ritmo (1965-1975) considerando su valor y masividad en el público juvenil en general; Revista Ramona (1971-1973) y su implicancia en los sectores de izquierda y Revista Onda (1971-1973) de Editorial Quimantú como representante de la visión oficialista de la cultura. La idea es caracterizar la construcción de diversas identidades en torno al consumo musical, para lo cual reconocemos la intencionalidad y búsqueda de un determinado público, o bien la alineación hacia manifestaciones artísticas en particular. Para ello lo principal es tratar de tensionar las publicaciones de las revistas mencionadas con el fin de producir un relato que abarque las distintas visiones frente a un proceso en común.

Finalmente, estas fuentes serán complementadas mediante la realización y recopilación de entrevistas sobre los actores preponderantes durante el periodo. La idea es tratar de rescatar elementos que no se encuentran presentes en documentos, identificando los vacíos historiográficos en el reconocimiento de los actores como sujetos directos en el quehacer histórico, a fin de producir una especie de “microhistoria” reinstalando el relato como un recurso primordial al momento de generar la discusión.

De esta forma la investigación estará centrada principalmente en reconocer los diversos procesos bajo los cuales, por un lado, la Nueva Canción Chilena, fue capaz de construir un discurso característico considerando sus influencias y elementos tanto internos como externos hacia la materialización de su práctica musical, y por otro, la Unidad Popular y la construcción de un proyecto político basado en la concepción de lo popular como elemento estructural en la configuración de su ideario cultural.

CAPITULO I:

Contextualización y Coyuntura histórica

1.1 Una Revolución Cultural

La década de los 60 constituyó un periodo de diversos cambios e importantes procesos de configuración identitaria. El desarrollo de distintos movimientos sociales a escala mundial presenta un escenario caracterizado por una especie de empoderamiento por parte de las minorías que se extiende hacia diversos sectores.

En este sentido, la emergencia de nuevos actores con abiertos cuestionamientos a la estructura sociopolítica de la época, o bien con intereses particularizados en situaciones locales, va a poner en jaque a una sociedad cada vez más fragmentada.

Por un lado, los cambios tecnológicos modernizaron aún más los procesos productivos y por otro, se gestaron las bases para una sociedad de consumo en Occidente. Las transformaciones abarcaron no solo la esfera sociopolítica, sino que configuraron identidades emplazando a nuevos sujetos como actores preponderantes en los procesos históricos. Los jóvenes, las mujeres, el obrero, etc., comenzaron a erigirse como la expresión de un descontento generalizado, materializado en una cultura disidente. En cierto modo se ampliaba la creencia de que una revolución era posible:

“La revolución cultural considerada en sentido amplio, incluía el comportamiento y las costumbres, el modo de disponer del ocio, las formas de sociabilidad, las letras y las artes y era en definitiva una revolución que configuraba el contexto en el que se movían las personas en los centros urbanos”¹⁴.

Ahora bien, para comprender este escenario, hay que tener en cuenta que el

¹⁴ Elena Piñeiro: “Paz, Amor y rock and roll. Cultura y contracultura juvenil en la década del '60” Ponencia presentada en las *XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia* - Universidad Nacional del Comahue, Argentina (2009): 3.

contexto internacional se encuentra en un proceso de reestructuración política, fundamentalmente por las consecuencias que trajo la Segunda Guerra Mundial.

Este proceso va a estar determinado por una disputa armamentista-ideológica llevada a cabo entre EE.UU. y la URSS, (Guerra Fría), y que se extrapola más allá de lo propiamente político, produciendo la emergencia de un cumulo de sujetos e identidades subalternas (Pacifismo, Anti-imperialismo, etc.) que van a llevar a cabo la configuración de proyectos e ideas alternativas enmarcadas en una profunda crítica hacia la sociedad en general:

“La guerra fría había transformado la escena internacional. En primer lugar, había eliminado o eclipsado totalmente las rivalidades y conflictos, salvo uno, que configuraron la política mundial antes de la segunda guerra mundial. Algunos de ellos desaparecieron porque las grandes potencias coloniales de la época imperial se desvanecieron, y con ellas sus rivalidades sobre las dependencias que gobernaban.”¹⁵

Sin embargo, como plantea Eric Hobsbawm, lo interesante de esto es que la política de “coexistencia pacífica” va a sufrir diversas tensiones, y no se refiere solo al ámbito puramente militar o de la disputa directa, sino más bien la emergencia de movimientos y/o demandas emanadas al interior de las propias potencias o bien como una crítica directa hacia ellas. Para ello, reconocemos tres grandes sucesos.

1.2 Primavera de Praga: Cuestionamiento del Socialismo Real.

Surgen las primeras divergencias frente al sistema socialista soviético. El reformismo Checoslovaco planteaba una reestructuración basada en una crítica frente al totalitarismo, promoviendo una mayor democratización y apertura del socialismo, tal como lo plantea Jan Patula:

“Por primera vez en la historia de los países de democracias populares se procedió de hecho y no solo de palabra (como el caso del “octubre polaco” en 1956) a cambiar radicalmente la práctica política, la relación entre los gobernantes y los gobernados, el sistema de economía centralizada y la

¹⁵Eric Hobsawm. *Historia del Siglo XX*. (Buenos Aires: Crítica 2008), 253.

vida cultural”.¹⁶

En cierto modo, este hecho constituyó un antecedente primordial para las posteriores experiencias socialistas, que adaptaron y localizaron su proyecto en base al contexto en el cual se desarrollaba. El ejemplo más claro es la Vía Chilena al Socialismo, reflejada en la elección democrática de un representante socialista, sobreponiéndose o más bien estableciendo una alternativa a la modalidad revolucionaria soviética:

“Es de suponer que un modelo de socialismo diferente, democrático y pluralista, podría inquietar a la URSS en varios sentidos, servir de modelo en América Latina creando una nueva alternativa no controlada; dar alas al eurocomunismo europeo, que se había convertido en un dolor de cabeza para los soviéticos; introducir nuevas inquietudes en las sociedades del socialismo real del tipo de las que dieron lugar a la Primavera de Praga”.¹⁷

1.3 El Movimiento Hippie: Una respuesta contracultural.

La emergencia de este movimiento se da en un escenario de amplio desarrollo. La sociedad norteamericana se encontraba en pleno proceso de auge enmarcado en la preponderancia del Estado de Bienestar dentro de una lógica keynesiana, que propiciaba una mayor injerencia del Estado en los procesos productivos. Esto generó mejoras sobre todo en la clase media, que vio en la sociedad de consumo la posibilidad de escalar económicamente hacia un status superior. Estos factores van a recaer en la juventud, herederos directos de este progreso, los cuales van a comenzar a cuestionar los valores clásicos del tradicionalismo estadounidense, y a la vez, una crítica hacia estos nuevos elementos que nacen desde el consumo de masas. Frente a esto emerge el Hippie, un sujeto proveniente de los sectores burgueses, heredero del movimiento literario de la generación beat y que va a dar cuerpo a un proyecto más bien profundo que político. La vida comunitaria, la libertad sexual, el antimilitarismo y la crítica a la sociedad burguesa, son sus principales consignas, y que surgen fundamentalmente por las propias limitantes que ven estos

¹⁶ Jan Patula. *Europa del Este: Del Stalinismo a la Democracia* (Iztapalapa: Siglo Veintiuno Editores, 1993), 184.

¹⁷ Jesús Sánchez :“Reflexiones sobre la revolución en Chile” en *Archivo CEME* (2003 [Citado en jul. 2015]): Disponible en http://www.archivochile.com/S_Allende_UP/otros_doc/SAotrosdoc0025.pdf

jóvenes en sus contextos personales, lo que es llevado hacia la esfera pública y se plasma en un movimiento de carácter contracultural emanado desde capas acomodadas de EE.UU como una consecuencia de su propio sistema:

“Los hippies consiguieron ir más allá del «existencialismo» genérico de sus ancestros para articular propuestas alternativas mucho más elaboradas y extendidas: la desafiliación respecto de la familia e instituciones sociales; el flowerpower frente a la sociedad tecnocrática de consumo; la utopía pastoral frente al industrialismo; la creación de una verdadera sociedad alternativa con sus propias cooperativas de producción y consumo, canales de comunicación, criterios estéticos, lenguajes, formas de alimentación y rituales”¹⁸

El elemento Hippie va a ser un concepto de gran preponderancia y que va a recalar sobre todo en Latinoamérica, aunque de distintas formas. El caso Chileno es bien característico, ya que era bien ambiguo lo definido como hippie, no existía un reconocimiento de un movimiento como tal (salvo algunas manifestaciones artísticas puntuales, como el Festival de Piedra Roja en 1970), además la construcción de una nueva identidad juvenil y de carácter crítico proveniente de los sectores burgueses va a tener una doble implicancia en el contexto político, eran resistidos tanto por izquierda como por la derecha. Esto se ve en la visión que existía frente a dos de los conjuntos más importantes de la época, y asociados al movimiento: Los Blops y Los Jaivas. Esta era la visión de Eduardo Gatti, integrante de Los Blops:

“Tanto a Los Jaivas como a los Blops nos hacían pedazos desde la derecha y desde la izquierda. No sabían dónde ponernos. Para algunos, el hecho de tener una guitarra era ya imperialismo. Llego a rumorearse que éramos agentes de la CIA. En tiempos de tanta ideologización, fuimos como seres extraterrestres.”¹⁹

Por otra parte, así eran caracterizados Los Hippies en Valparaíso por la Revista Onda:

“Jóvenes libres. Jóvenes que se aman en las calles. Jóvenes que hacen

¹⁸ Carles Feixa. *De jóvenes bandas y tribus. Antropología de la Juventud* (Barcelona: Ariel, 1998). 79.

¹⁹ Marisol García. *Canción Valiente*. (Santiago: Ediciones B, 2013), 78.

dedo. Jóvenes que fuman yerba, de la buena y de la mala. Todo un panorama vivo y real encontramos en una breve y rápida gira por Valparaíso y playas adyacentes. Teníamos que hacer una crónica playera. Ojala con muchos artistas y caras conocidas. Pero no los encontramos ni debajo de las rocas. Todos se guardan para febrero, para los días del Festival. Nadie dispara sus cartuchos antes de tiempo. Mantienen en secreto sus armas: trajes, pelucas, bisoñés, amores, escándalos, etc.”²⁰

De todas formas, el movimiento hippie no fue aislado. En el ámbito musical sobre todo, la relación con la Nueva Canción Chilena tuvo sus manifestaciones puntuales, por ejemplo Los Blops fueron los más prolíficos en este ámbito: primero colaboraron en la grabación de *El Derecho de Vivir en Paz* (1971, DICAP) de Víctor Jara y posteriormente aportaron en las canciones *Sol, Volantín y Bandera*²¹ y *Pobre del Cantor* (original de Pablo Milanés) en el disco *Canciones de Patria Nueva/Corazón Bandido* (1971, DICAP) de Ángel Parra.

1.4 El Mayo Francés de 1968. La materialización de un descontento

Si hay un suceso que marco este periodo fue el levantamiento estudiantil de 1968 en Francia. Este proceso respondió a un descontento generalizado desde las capas universitarias. En un primer momento surgió puntualmente como un movimiento estudiantil, sin embargo, a medida que avanzaba la protesta se convirtió en un alzamiento multisectorial que involucro al movimiento obrero a través de una huelga general e incluso al Partido Comunista Francés. De esta forma, para el autor Juan María Sánchez-Prieto, este movimiento se podría dividir en tres fases fundamentales: a) Fase estudiantil b) Fase social c) Fase política, y que concluiría con la dimisión de Charles De Gaulle de la presidencia francesa.²² Ahora bien lo

²⁰ “Hippies místicos, un primo de los Kennedy: todos juntos y revueltos en la playa” - *ONDA*, vol.3, N°37. (Febrero, 1973): 32-34.

²¹ En este enlace se puede escuchar un registro de aquella colaboración <https://www.youtube.com/watch?v=tz06lpeM950>

²² “La primera etapa movilizó a los estudiantes. Ante el asombro del Gobierno un movimiento de activistas de una universidad de las afueras de la capital se transformó en un movimiento de masas, que integra de modo virtual a todos los estudiantes de París, y gozando de un inmenso apoyo popular, que da lugar a una insurrección simbólica del Barrio Latino. El gobierno se replegó ante el movimiento y eso hizo que éste se extendiera a las provincias y, especialmente, a los obreros. La fase social consistió esencialmente en la generalización de una huelga general espontánea de enormes proporciones, y culminó con el rechazo por parte de los huelguistas del acuerdo que en su nombre negociaron los líderes oficiales de los sindicatos y la patronal bajo la tutela del gobierno. Para Hobsbawm sólo la segunda fase creó posibilidades

interesante de este proceso más allá de su real operatividad política y las consecuencias que trajo a nivel particular en Francia, es su injerencia en la escena mundial, sobre todo porque su propia génesis se enmarca en un periodo de cuestionamientos hacia la sociedad en general. La amplitud de este movimiento se materializa en el empoderamiento del estudiante como un actor político, pero también con la inclusión multisectorial, propiciando la construcción de un proyecto político en conjunto con los diversos movimientos alternativos y que comparten el diagnóstico frente a la estructura política hegemónica. Por otra parte, a nivel cultural comienza a surgir un ideario del “joven” como sujeto histórico. Esta identidad va a marcar los movimientos estudiantiles que emergen al interior de las casas estudiantiles, vinculando sus demandas con los procesos de reestructuración institucional interna (Por ejemplo, la Reforma Universitaria de 1967 en Chile), pero que a la vez abren este escenario hacia la construcción de propuestas inclusivas y relacionadas directamente con otros actores:

“Lo que pasaba en Francia con Mayo del 68, el movimiento de los jóvenes universitarios, con Rudi ‘el Rojo’ (Rudi Dutschke) también creo que para toda la gente sobre todo los que estábamos en la universidad fue un movimiento que en el fondo nos hizo reflexionar sobre lo que estaba pasando en la sociedad chilena, digamos, una sociedad occidental desarrollada en donde los jóvenes se pararon, habían muchas consignas que de alguna forma miradas a la distancia también eran como válidas y para nosotros eran toda una simbología, bueno, una serie de carteles, prohibido prohibir, etc.”.²³

1.5 Antiimperialismo y Hombre Nuevo

Durante este periodo en Latinoamérica el concepto de antiimperialismo comienza a solidificarse fundamentalmente en torno a la crítica hacia EE.UU. A diferencia de una primera etapa más asociada a los populismos y posturas reivindicadoras de los caudillismos locales y nacionalistas, lo que surge en los sesenta es la instalación de

revolucionarias y obligó a reaccionar al Gobierno. La fase política es a menudo la más olvidada y, sin embargo, la dimisión final de De Gaulle en 1969 no puede considerarse al margen del movimiento” Juan María Sánchez-Prieto: “La historia imposible del Mayo Francés” en *Revista de Estudios Políticos* Nº112. (2001): 111.

²³ Ricardo Venegas entrevistado por Nicolás Hermosilla, Santiago 23 de Junio de 2015. Integrante de Quilapayún.

ideas fundadas en procesos revolucionarios. Por un lado, la experiencia de la Revolución Cubana atrajo la atención de las fuerzas políticas latinoamericanas de izquierda, asumiendo una postura radical y tomando el modelo cubano como una vía factible para su proyecto revolucionario. Y por otro, la Guerra de Vietnam surge como un elemento de resistencia, y por sobre todo, se vuelve la mayor crítica hacia el expansionismo militar norteamericano y su invasión hacia el sudeste asiático:

“Uno estaba viviendo una experiencia muy rica, en el sentido de que había muchas cosas que estaban pasando, no solo en Chile sino en el mundo entero. No hay que olvidar que los sesenta fueron años muy importantes y hubo muchas cosas que pasaron. Por ejemplo la Guerra de Vietnam, que a pesar de ser una cosa que uno podría decir que era lejana, era todo un símbolo para todas las personas que pensábamos que era una guerra justa del pueblo vietnamita contra un imperio muy grande que ocupabas armas terríficas, como el napalm, sin embargo el pueblo se paró en su dignidad y le hizo frente y al final lo derrotó. Entonces, la guerra de Vietnam que duró muchos años y que fue muy cruel, para nosotros era todo un símbolo, para nosotros todos los jóvenes que creíamos en la libertad de los pueblos y que éramos fundamentalmente antiimperialistas”.²⁴

Ambos hechos constituyen una especie de bandera de lucha simbólica que se extiende por todo el continente, desde posicionamientos radicalistas de izquierda hacia la emergencia de identidades particulares enmarcadas en movimientos artísticos de carácter pan-americanista, como es el caso de la Nueva Canción Chilena.²⁵

Podemos establecer que este discurso “anti-estadounidense” es un elemento de unión entre los diversos sectores, más allá de lo heterogéneo que sea el escenario de movimientos que emergen en el contexto latinoamericano. En cierto modo, el

²⁴ Ricardo Venegas, entrevista.

²⁵ “Existe, desde los inicios de los años sesenta, una clara conciencia del peso de problemas y desafíos compartidos por todas las naciones de Latinoamérica así como también la individualización de un enemigo común en los Estados Unidos de América y la idea de un patrimonio histórico y cultural que es preciso compartir a través del intercambio, entre otras cosas, de influencias musicales, como propone muy explícitamente Rolando Alarcón en su *Si somos americanos*, y se hace evidente en la adopción por parte de intérpretes chilenos de creaciones de autores como Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, Rubén Lenna o Rubén Ortíz y de varias tradiciones populares de Latinoamérica” Claudio Rolle: “De ‘Yo canto la diferencia’ a ‘Qué lindo es ser voluntario’. Cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad (1963-1973)” En *Cátedra de Artes Universidad Católica* N°1, (2005): 90.

antiimperialismo constituye un concepto estructural para comprender la conformación de una identidad crítica, enraizada en un profundo latino americanismo y con proyectos generados desde sus propias experiencias locales:

“El discurso antiimperialista se hace aún más fuerte en la segunda mitad de los sesenta cuando se crece la denuncia sobre Vietnam y de modo especialmente claro cuando muere Ernesto Guevara, el Che, al cual se dedicaron una notable cantidad de canciones, poemas y otras formas de homenaje. En estos momentos la opción revolucionaria armada parece ser la alternativa más atractiva para amplios sectores de las izquierdas del continente y Chile no resulta una excepción. La creación del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR, y la resolución del Partido Socialista de asumir la estrategia revolucionaria son dos expresiones de esta orientación más radical de la acción política de la izquierda chilena”²⁶

Otro elemento que comienza a tener preponderancia dentro del ideario en la construcción de estas nuevas identidades, es la figura de Ernesto “Che” Guevara, fundamentalmente bajo su concepción de *Hombre Nuevo*. En este ámbito, esta conceptualización surge dentro lo que Guevara entendía como socialismo, en el cual la emergencia de este nuevo sujeto histórico debía comprenderse dentro el proceso revolucionario, lo cual a la vez implicaba un cambio de mentalidad asumiendo un compromiso de labor constante en post de llevar a cabo la revolución:

“Una Revolución sólo es auténtica cuando es capaz de crear un ‘Hombre Nuevo’ y este, para Guevara vendrá a ser el hombre en el siglo XXI, un completo revolucionario que debe trabajar todas las horas de su vida; debe sentir la revolución por la cual esas horas de trabajo no serán ningún sacrificio, ya que está implementando todo su tiempo en una lucha por el bienestar social”²⁷

Lo interesante de este punto es que el concepto de Hombre Nuevo, más que una mera abstracción, pasa a ser parte estructural de proyectos políticos. Es el caso del

²⁶ Rolle. “LA NUEVA CANCIÓN CHILENA-El proyecto cultural popular...” 3-4.

²⁷ Fidel Canelón: “El Hombre Nuevo según Ernesto Che Guevara” en *Archivo CEME*. [Citado en jul. 2015]: 4 Disponible en: http://www.archivochile.com/America_latina/Doc_paises_al/Cuba/Escritos_sobre_che/escritossobrech e0192.pdf

programa de la Unidad Popular levantado para las elecciones de 1970, en el cual se apela abiertamente a la construcción de este sujeto en su apartado *CULTURA Y EDUCACION: Una cultura nueva para la sociedad*. De todas formas este elemento será desarrollado posteriormente.

1.6 La Realidad Nacional previa a la Unidad Popular.

Finalmente, todos estos factores nos presentan un contexto local caracterizado por una sociedad en reestructuración. La experiencia de la *Revolución en Libertad* planteada por la Democracia Cristiana comienza a ser cuestionada. Los sectores populares empiezan a empoderarse, sobre todo en el mundo de la marginalidad urbana, propiciada en parte por las políticas de vivienda del gobierno de Frei Montalva a través de los Planes de Ahorro Popular (PAP)²⁸ que agruparon hacia ciertos sectores de la ciudad el grueso de población popular, generando una identidad emanada desde las bases. Por otra parte se aceleró el proceso de politización de la sociedad, la izquierda comienza a tener una amplia fuerza en diversos sectores, se empiezan a levantar movimientos de carácter político pero que a la vez incluyen las distintas manifestaciones de la sociedad, esto propiciado por la ampliación de la cultura de masas y la consolidación de una industria cultural:

“En general, una población letrada accede progresivamente a los circuitos de comunicación y surge una incipiente industria cultural. Desde la década del 60 podrá hablarse, propiamente, del surgimiento en Chile de una cultura de masas, en el sentido que se desarrolla un mercado de mensajes y que los públicos consumidores se amplían y diversifican a lo largo de todo el espectro de la sociedad”²⁹

Por otro lado es fundamental considerar la re-interpretación interna que viven las coaliciones de izquierda frente a sus lineamientos estructurales. Por ejemplo, el programa de la UP v/s el programa del FRAP. Si consideramos este proceso, podemos reconocer que la instalación de la Democracia Cristiana como “tercera vía”

²⁸ “Los Planes de Ahorro Popular (PAP) trataron de concentrar el escaso ahorro de las masas populares; las poblaciones de viviendas livianas, entregadas sin el mínimo equipamiento urbano, dispersaron, desplazaron, deshincharon por un momento el problema”. Manuel Castells, “Movimientos de pobladores y lucha de clases en Chile” en *Revista Eure* vol. 3 N°7 Santiago, (1973): 11.

²⁹ José Joaquín Brunner: “Cultura e Identidad Nacional: 1973-1983” en *Programa FLACSO* N°177 Santiago, (1983): 3.

política frente a la dualidad izquierda-derecha, determino la reorganización de los lineamientos ideológicos de los partidos de izquierda, a fin de buscar respuestas frente a la derrotas electorales de 1958 y 1964. En el caso de la UP, el PC y el PS pasaron a ser preponderantes en la construcción del programa para el '70, y el Partido Radical si bien era parte fundamental de la coalición, perdió su peso histórico que mantuvo desde el Frente Popular hasta el periodo del FRAP. Este elemento es de vital importancia considerando la emergencia de la “vía chilena al socialismo” como elemento preponderante en su programa, y que emplazaba al trabajador como sujeto transformador:

“Que los destinos del país los resuelva la voluntad limpia y representativa de la gran mayoría de la población adulta y no una pequeña minoría como sucede en la actualidad”³⁰

“Transformar las actuales instituciones para instaurar un nuevo Estado donde los trabajadores y el pueblo tenga el real ejercicio del poder”³¹

Considerando estas dos referencias reconocemos una diferencia programática primordial. En el caso del FRAP, existe una visión ampliada de su concepto de la “voluntad popular”, en la cual apela a un tipo determinado de población, la adulta, sin establecer diferencias que condicionen su capacidad de acción. En el caso de la UP explicita su emplazamiento al pueblo trabajador en la refundación del Estado, priorizando su rol histórico transformador frente a otros actores sociales. Además esta reestructuración posibilito la comunión entre las líneas programáticas del PS y PC:

“Es a partir de esta experiencia unitaria que las relaciones se estabilizan, aunque no por ello dejan de ser conflictivas por momentos, especialmente durante la segunda etapa de la UP. Pero ya durante la vigencia del FRAP se produce uno de los más importantes debates ideológicos entre el PS y el PC, iniciado por Ampuero y Millas en 1962, en el que se deslindan las posiciones diferentes de cada partido” ³²

³⁰ Frente de Acción Popular. *Programa de gobierno* (Santiago, 1958), 10.

³¹ Unidad Popular. *Programa de gobierno*, 13.

³² Sánchez: *“Reflexiones sobre la revolución chilena”*, 57.

Todo este proceso desencadena un nuevo escenario. La población comienza a tener una crítica, se da un sentido mucho más amplio a las expresiones en variadas áreas, y es en este contexto cuando se consolida el movimiento musical de la Nueva Canción Chilena, como una expresión politizada de una manifestación artística, y que coincide con la ascensión al poder por parte de la Unidad Popular.

CAPITULO II:

La génesis de un movimiento comprometido

2.1 Orígenes de un canto social.

Para comprender el desarrollo del movimiento de la Nueva Canción Chilena debemos ir a sus raíces más profundas. En este sentido, anterior a esto existen diversas manifestaciones que presentaron las características del mundo popular y que llevaron a cabo una crítica social y política, siendo estos factores parte estructural de lo que contempla el arte de los sectores populares. La construcción del artista en este escenario, constituye un sentido de pertenencia con la comunidad, y a la vez, asume el rol de materializar en su obra los distintos conflictos, vivencias, denuncias, etc., que afecten al colectivo. El cantor y el *pueta*³³ son dos sujetos icónicos de esta primera etapa, caracterizada por el constante tránsito entre lo urbano y lo rural. Ese elemento va a ser primordial en la cotidianeidad del artista al momento de plasmar la oralidad en su obra. La experiencia individual en relación a este tránsito campo-ciudad va a constituir la transformación en la funcionalidad del arte, pasa de ser una recreación de la tradición hacia la transmisión de los hechos reales, basados en sus propias vivencias en relación a la comunidad y el contexto nacional. Es en este escenario cuando surge la Lira Popular.

2.2 La Lira y los poetas populares.

A finales del siglo XIX, Chile presentaba un contexto político bastante ajetreado. Los efectos que trajo la Guerra del Pacífico, o bien la crisis política generada durante el gobierno de José Manuel Balmaceda³⁴, marcaron la segunda mitad de este siglo.

³³ “Cuando el *poeta popular ciudadano*, autor de poesías impresas destinadas a su difusión y venta, se transformó en el *pueta rural* compositor de versos destinados a la amenización re-creadora comunitaria de especificidad local, adquirió en su ambiente una altura social, un prestigio de sabiduría”. Manuel Dannemann. *Tipos Humanos en la Poesía Folclórica Chilena*. (Santiago: Universitaria, 1995),169.

³⁴ La figura de Balmaceda ha sido un factor de importante estudio en torno a la creación de poesía popular. Un reflejo de esto es el trabajo realizado por Micaela Navarrete “Balmaceda en la Poesía Popular 1886-1896”, en la cual pone énfasis en torno a la creación de poesía popular a finales del siglo XIX, y como la figura de Balmaceda generó simpatías y discrepancias materializadas en la obra artística. Para ello utiliza a la poesía popular como fuente histórica en torno a la construcción de un diagnóstico socio-político. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000640.pdf>

En relación a esto, la Lira Popular emerge como un medio de expresión en torno a la visión que existía desde los sujetos populares ante los hechos del contexto nacional, con un lenguaje y perspectivas propias. Consistía en la publicación de decimas octosílabas³⁵, encabezadas generalmente por una ilustración, las cuales eran impresas y presentadas a través de literatura de cordel. Lo interesante de esto, es que se manifestaba como una forma literaria bastante asequible a la gran población, presentadas en hojas de bajo precio y lectura rápida, la cual era difundida principalmente en sectores de alta afluencia popular:

“A finales del siglo XIX la venta de estos pliegos, según Lenz, se hacía en el gran Mercado Central, en plazas, ferias y estaciones de ferrocarril, y no solo en la capital. Las Liras recorrían las provincias de la mano de los verseros. Resulta difícil fijar los límites de los pliegos de cordel. Gozaron de una tremenda aceptación en el pueblo la expansión. Corrían de mano en mano de boca en boca: era el destino de la literatura popular”³⁶.

A través de sus publicaciones, fundamentalmente mediante el Canto a Lo Humano³⁷ se daba espacio para la presentación de payas, cuecas, tonadas y contrapuntos que reflejaban la relación vivida en la experiencia de los poetas populares, materializando en el papel las expresiones que emergían desde sus vivencias:

“Los autores de las hojas lucen el comentario de sucesos nacionales desde el nivel del pueblo. Lo representan con fidelidad, porque ellos mismos son pueblo. Aunque se inspiraron para la confección de sus hojas en los diarios satíricos más en boga, la verdad es que trajeron una voz nueva con gran

³⁵ La más recurrente era la Décima Espinela, proveniente de España y que fue en cierto modo apropiada por los sectores populares: “La décima espinela acompañó la evolución social de nuestro pueblo. Primero fue cortesana, académica y reservada para las grandes celebraciones y festejos que organizaban las autoridades españolas”. Juan Uribe Echevarría. *Flor de Canto a Lo Humano*. (Santiago: Gabriel Mistral, 1974), 6.

³⁶ Micaela Navarrete. *La lira popular impresa del siglo XIX. Colección Alamiro de Ávila*. (Santiago: Universitaria, 1999)

³⁷ “El canto a lo humano abarca una temática más libre y diferenciada. En términos generales, para nuestros cantores y poetas todo verso cuyo punto o fundamento no es bíblico o religioso, es verso a lo humano. En éste se expresa toda la vida nacional. El repertorio es muy amplio y comprende versos por el amor; acontecimientos políticos y sociales; versos patrióticos; brindis; esquinazos y parabienes a los novios; encantamientos y brujerías; crímenes, fusilamientos; terremotos y catástrofes de toda especie; pallas y contrapuntos; ponderaciones; versos por Literatura; por astronomía, mitología y geografía; por jolgorios variados, etcétera” Uribe. *Canto a lo Humano*, 22-23.

riqueza de expresiones y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del habla popular campesina y ciudadana, que hasta entonces no había alcanzado los honores del papel impreso.”³⁸

De esta forma sus versos abarcan la propia realidad, caracterizada principalmente por la relación rural-urbano y el constante tránsito que vivían los creadores-artistas, hacia la construcción de un discurso en torno a la contingencia nacional, generando una especie de relato emanado y producido en su realidad complementado con esta internalización dentro de los procesos nacionales. En cierto modo, se produce una construcción particularizada de un discurso el cual es llevado a cabo mediante la obra de los poetas y cantores populares, donde se configura una identificación local de ciertos sujetos, como el roto o el huaso, entre otros, enmarcados en una sociabilidad cotidiana. Esta construcción va a producir un imaginario popular de identidades heterogéneas, que posteriormente va a extrapolar la condición local de la creación artística y naturalizar ciertas prácticas asociativas a sujetos en particular; comienza a gestarse la idea de identidad popular.

Para ejemplificar, el caso de los contrapuntos es bien interesante. Consisten en la oposición mediante versos entre dos polos opuestos, donde el poeta los pone frente a frente en un espacio de diálogo/debate, en la cual cada sujeto presenta su postura hacia un hecho en común o bien la visión de la realidad como tal, por lo que se genera una doble implicancia: por un lado el autorretrato del sujeto popular, y por otro la construcción hacia la elite. Lo interesante de esta dialéctica, es que nos muestra una visión generada desde los propios sujetos populares, la cual va perfilando a través del poeta, un diálogo entre dos oposiciones construidas y configuradas en un entorno social, de manera que se vincula directamente con la realidad nacional, entregando una caracterización en particular frente a la construcción cultural de una sociedad cada vez más atomizada, lo que propicia el empoderamiento artístico y creador emanado desde lo popular como una categoría identitaria. El contrapunto no es ajeno a la estructura sociopolítica, más bien surge como una expresión y manifestación de la misma:

“El contrapunto propiamente tal prefiere como tema la oposición de dos personajes característicos de diferentes clases sociales o grupos políticos.

³⁸Uribe. *Canto a lo Humano*, 16.

Así encuentro en mi colección repetidas veces el futre (lechuguino) con el *huaso*, con su lenguaje característico, el anciano i el moderno, el Yankee i el chileno, Balmaceda i Jorje Montt, el presidente anterior i el actual. En otra hoja discute Jorje Montt con «el Pueblo* que se queja de los nuevos impuestos, de modo que el contrapunto llega a ser un acre *sirventés* político”³⁹.

Daniel Meneses⁴⁰, una de las figuras más relevantes en la poesía popular, refleja en su obra esta contradicción cultural:

El Obrero

Pretenden los millonarios
les diré yo en mi entender,
como dueño del poder
quitarnos nuestros salarios.
Fíjense, pues, perdularios
que el pueblo es soberano;
ya verán su fin cercano
los de la infame impiedad;
reclamemos libertad
compatriota ciudadano

El Rico

El pueblo con su insolencia
sigue en las marchas airosas,
reclamando tantas cosas
me va sacar de paciencia;

³⁹ Rodolfo Lenz. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. (Santiago: Memorias científicas y literarias, 1894), 549-50.

⁴⁰ Daniel Meneses fue uno de los creadores más prolíficos en torno a la poesía popular. Definido como poeta y cantor, su constante recorrido que realizó a través del país lo hizo adentrarse en distintos contextos caracterizados por problemáticas particulares que aquejaban directamente al pueblo. Esto lo llevó a levantar obras de postura sumamente crítica para la época. Una de sus obras más icónicas fue la publicación de “**Triste fusilamiento de Emilie Dubois en Valparaíso**” en 1907, que llegó a tener la impresión de 18.000 ejemplares. Algunas de sus obras se encuentran recuperadas en : <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96870.html>

castígalo Providencia
porque es ignorante
está por salir triunfante
en un letargo profundo;
siendo que por todo el mundo
yo soy rico retumbante⁴¹

De esta forma la dialéctica entre estas dos visiones refleja la existencia de una lógica de denuncia. El contrapunto se erige, por tanto, como el espacio de luchas entre cosmovisiones de la realidad, poniendo en disputa, por un lado, el autorretrato popular y sus demandas emanadas en el propio contexto, posicionándose desde una perspectiva de resistencia, y por otro, el reconocimiento de un sector diametralmente opuesto (en este caso, reflejado en *el rico*), el cual apela al control histórico que ha mantenido de la sociedad, erigiéndose paternalistamente frente al pueblo, por lo que observa a este nuevo sujeto, *el obrero*, como una anomalía que escapa a su condición natural.

La poesía popular, por tanto, es entendida como un espacio donde confluían tanto cantores como poetas, en la cual construyeron una visión de la realidad nacional, amparándose en un posicionamiento de resistencia cultural. No obstante, sería pretencioso asumir que se estableciera una conciencia de clase en estas manifestaciones, más allá de su relevancia artística. Sin embargo, esta dinámica de resistencia, y al mismo tiempo la adaptación e inclusión en la cultura hegemónica, nos refleja que existió una labor creadora interesante en el desarrollo de una construcción emanada desde los propios sectores populares. El tratamiento de diversas identidades reflejadas en el ideario popular, presentan la configuración de una forma particular de percibir la sociedad chilena, lo que se enmarca en un discurso congruente con la nueva conciencia creadora que se producía en su contexto, asumiendo un posicionamiento de denuncia y representación de una voz históricamente marginada. Por consiguiente, comienza a surgir una visión que

⁴¹Grinor Rojo: "Crítica del canon, estudios culturales, estudios postcoloniales y estudios latinoamericanos : una convivencia difícil" en *Mapocho* N°43 (Primer semestre, 1998 [Citado en agos. 2015]) Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mapocho-revista-de-humanidades-y-ciencias-sociales--0/html/ff1e7926-82b1-11df-acc7-002185ce6064_35.htm

posteriormente se extrapolaría hacia la Nueva Canción Chilena; la protesta en la obra.

Para comprender este elemento, habría que situar el concepto de folklore, no como una asociación a la lógica tradicional de construcción artística remitida al costumbrismo patronal y que se define en un canto nacional-identitario paternalista y funcional al Status Quo⁴², sino más bien, como una categoría musical-social que refleja el autorretrato de la realidad nacional surgida desde un sector determinado:

“El folklore autentico o folklore vida, es aquel material significativo o manifestación que es considerado como propio por los individuos de una comunidad que los une, cohesiona, representa – por tanto los identifica – y que se ha transmitido por herencia – que se ha obtenido por medio de la tradición – o bien por convención, es decir que en algún momento la comunidad a través de un comportamiento empírico de los sujetos que la conforman, ha concertado signos que les son comunes. Es falso señalar que en tanto anónimo o antiguo tenga el atributo de folklórico, ni tampoco que se limite a comunidades rurales, de bajo estrato económico o de escasa formación educacional”.⁴³

Por tanto, para el caso que nos convoca, la creación folklórica va a estar definida por realidades comunes. La obra artística como tal, va a estar construida en torno a la constante interacción entre realidad local y contexto nacional. No obstante, el elemento primordial en la reestructuración de una nueva conciencia y posicionamiento ante la obra como tal, tiene que ver con la materialización de su denuncia y la construcción de un discurso con características de resistencia. En este ámbito, la protesta se erige como un concepto relevante al momento de desarrollar la obra artística. Margot Loyola, por ejemplo, en su labor de investigadora, establece un primer momento en el que se desarrolla la protesta como un elemento estructural en la canción:

“El canto protesta empieza en Chile alrededor de 1920 con el vals *El dolor del minero* de Ester Martínez y Carlos Ulloa (grabado por mí en 1972).

⁴² García. *Canción Valiente*, 25.

⁴³ Patricia Díaz-Inostroza. *El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical*. (Santiago: Universidad Bolivariana, 2007), 30-31.

Ahora, estas primeras canciones de denuncia social se mantuvieron fieles a todos los parámetros estilísticos de la canción tradicional. La canción protesta de los años 60 se desligó de esos parámetros para dar paso a una expresión mucho más rica en el aspecto melódico y armónico”⁴⁴

En este momento lo que surge es una sinergia entre el criollismo característico del tradicionalismo musical-nacional y esta nueva manifestación artística enmarcada en la denuncia social. Las distinciones se basan fundamentalmente en el contenido más que en la forma, por lo que el rescate tanto de la poesía popular como de las expresiones asociadas al criollismo folklórico, va a constituir parte primordial en la conformación y cuerpo del movimiento de la Nueva Canción Chilena.

2.3 La influencia externa

La conformación del movimiento de la NcCH fue generado en un contexto de constantes relaciones interculturales que se extendieron más allá de sus fronteras. El desarrollo de esta vertiente se va a caracterizar por una dinámica de intercambios, experiencias y prácticas emanadas en Latinoamérica, lo que fue generando una especie de sincretismo cultural, o más bien una identidad pan-americanista que se materializaba en la configuración de la manifestación musical. El reconocimiento de demandas comunes y la emergencia de nuevos actores sociales, van a propiciar esta conjunción entre realidades a veces lejanas territorialmente, pero emparejadas social y políticamente. El concepto de Nueva Canción se erige, por tanto, como una categoría generalizada y propia de la región, tal como lo esboza el cantautor y escritor, Osvaldo Rodríguez:

“Naturalmente hubo coincidencias como los hay en todo movimiento: influencias, corrientes análogas, momentos históricos semejantes. Por ejemplo en 1968 esa Nueva Canción estuvo, entre otras cosas, al servicio de la Reforma Universitaria, mientras en París los obreros y los estudiantes ponían en jaque al Gobierno, en México y en Brasil la dictadura iniciaba una

⁴⁴ Agustín Ruiz “Conversando con Margot Loyola” en *Revista Musical Chilena* N°183 (Enero-Junio, 1995):17.

feroz represión contra la población civil encabezada también por los estudiantes”⁴⁵

Esta definición que enuncia Rodríguez va a ser un elemento central al momento de reconocer la construcción musical de la NcCH. En este sentido, su extensión lírica abarca distintos procesos históricos, más allá del presente y lo local, lo que explicaría esta distinción social que define a la Nueva Canción como un espacio de sinergia cultural extrapolada a la realidad Chilena.

La interacción con estilos musicales externos, entre ellos, la samba o la guajira, complementado con el rescate de sonidos folklóricos tradicionales chilenos, como la cueca o la tonada, va a definir la conducción e intencionalidad de la NCCH:

“Los músicos de la Nueva Canción, en cambio, prefirieron géneros bolivianos, peruanos y ecuatorianos, de acuerdo a su impulso americanista. Quilapayún grabó desde 1966 música andina boliviana y argentina, e Inti-illimani grabó desde 1969 música andina boliviana y ecuatoriana”⁴⁶

Para Marcelo Coulón, integrante de Inti Illimani, este factor va a ser característico al momento de constituir un sonido característico, permeado por la constante búsqueda de elementos externos que se complementen con los recursos clásicos de la música nacional:

“Lo que pasa es que el Inti nació de una idea bien curiosa, de tener una orquesta igual que una filarmónica, que tenga 12 violines, 6 violas, 4 celos, y además de zampoñas y de hecho esto nace de un conjunto de la escuela de artes y oficios, de 12 personas y de ahí se redujo a lo que fue el Inti, después influenciados también por la música argentina, mucho de la samba. Pero básicamente lo que busca el Inti es esa integración con la música del altiplano, música boliviana, y recopilamos, recopilamos, de los discos que encontrábamos, y después cuando estaba Max (Berrú), que era ecuatoriano, y todo eso fue muy dinámico, el inicio es muy explosivo o sea iba creciendo muy rápidamente, fuimos a Bolivia y grabamos nuestro primer

⁴⁵Oswaldo Rodríguez. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena* (Madrid: LAR, 1984), 23.

⁴⁶Luis Advis y Juan Pablo González. *Clásicos de la Música Popular Chilena* (Santiago: Ediciones UC), 20.

disco y después a las peñas de Mendoza. Buscábamos mucho la música en Latinoamérica.”⁴⁷

Esta constante relación con la región va a constituir diversos canales de transculturación y reciprocidad artística. Por ejemplo, la canción *No nos Moverán* del conjunto chileno Tiemponuevo, va a ser interpretada por Dean Reed (“El Elvis Rojo”) y utilizada en la campaña presidencial del Frente Amplio en Uruguay en 1971⁴⁸:

¡No, no, no nos moverán! ¡No, no, no nos moverán! ¡Y quien no crea, que haga la prueba! ¡No nos moverán! Con todos los obreros no nos moverán, Con todos los obreros no nos moverán.

¡Y quien no crea, que haga la prueba! ¡No nos moverán! ¡No, no, no nos moverán! ¡No, no, no nos moverán!

¡Y quien no crea, que haga la prueba! ¡No nos moverán! Con los campesinos no nos moverán. Con los campesinos no nos moverán.

¡Y quien no crea, que haga la prueba! ¡No nos moverán! ¡No, no, no nos moverán! ¡No, no, no nos moverán! ¡Y quien no crea, que haga la prueba! ¡No nos moverán!

Con los estudiantes no nos moverán. Con los estudiantes no nos moverán. ¡Y quien no crea, que haga la prueba! ¡No nos moverán! ¡No, no, no nos moverán! ¡No, no, no nos moverán!

Además, el cantautor uruguayo Daniel Viglietti fue un importante nexo entre ambas naciones. Así se refería en una entrevista realizada por la revista *Ramona*, en 1973, en torno a la influencia musical chilena, sobre todo de Violeta Parra, en su obra:

- “¿Cómo llegaste a conocer la obra de Violeta?”

⁴⁷ Marcelo Coulón, entrevistado por Nicolás Hermsilla el 23 de abril de 2015. Integrante de Inti Illimani y Huamari.

⁴⁸El registro de aquella interpretación puede reproducirse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=GeKoZxbg2nc>

⁴⁹ La canción encuentra en el disco *Conjunto de música popular Tiemponuevo de Valparaíso* del año 1970 y producido por DICAP.

- Mira debo confesar que cuando vine a Chile, en el año 65, creo, trabé conocimiento con ella... pero fue después, mucho después, cuando realmente sentí la grandeza de su obra. Para mí su disco con *Las Últimas Composiciones* es algo notable. Por otra parte, ella fue la llave para que yo me acercara a Chile y a su música, a través de sus hijos (Isabel y Ángel) y a través de toda la corriente posterior de compositores y cantantes.”⁵⁰

Por su parte, la NCCH respondía con la adaptación de la canción *A desalambiar*, del mismo autor y popularizada por Víctor Jara⁵¹.

Otro de los principales exponentes de esta vertiente extranjera fue Atahualpa Yupanqui, uno de los compositores más importantes de Latinoamérica, y que vendría siendo como el homólogo en Argentina de lo que fue Violeta Parra para la Nueva Canción Chilena, tal como lo indica Osvaldo Rodríguez:

“Deberíamos hablar acaso de una gran familia latinoamericana en la música. Como decían cierta vez los Inti Illimani en Madrid: Atahualpa Yupanqui viene a ser algo así como el padre de la Nueva Canción. Entonces la madre sería Violeta, extraña pareja que al parecer nunca se encontró, pero engendraron una tremenda cantidad de hijos, es decir, una familia con tíos, primos y parientes lejanos, allegados disidentes, contradictores, fariseos y hasta traidores”⁵²

Este misticismo en torno a la relación de Violeta y Atahualpa, y la verificación de si alguna vez compartieron un encuentro de retroalimentación musical, tenía sus antecedentes principalmente en la creación musical, sobre todo por la crítica que ambos esbozaron hacia la iglesia católica, lo cual va a establecer de que si bien no existe registro de algún encuentro entre ambos, las similitudes y posturas son claras al momento de reconocer su obra artística:

⁵⁰ Ricardo García: “La Voz de Viglietti” en *Ramona*. Vol. 2 N°70. (Febrero,1973): 12.

⁵¹ La canción se encuentra presente en el disco *Pongo en tus manos* abiertas de 1969 producido por DICAP, donde además están las versiones de *Duerme negrito* de Atahualpa Yupanqui, *Zamba del Che* del mexicano Rubén Ortiz, y *Cruz de luz o Camilo Torres* de Daniel Viglietti, entre otras.

⁵²Rodríguez. *Cantores que reflexionan*, 29.

“Con escritos como ‘Coplas del payador perseguido’ y ‘Preguntitas por Dios’, el argentino había conseguido mostrar una voz insumisa a la jerarquía católica, y acorde a los movimientos sociales de liberalización y mayor compromiso social entonces al interior de esa propia iglesia. Pero Ángel Parra asegura que su madre no conoció al argentino hasta mucho después de haber compuesto, por ejemplo, ¿Qué dirá el Santo Padre? – canción inspirada en el asesinato del comunista español Julián Grimau, ejecutado por el franquismo en 1963 (pese a esfuerzos por su liberación hasta de Juan XXIII) y ‘Porque los pobres no tienen’, dos títulos pioneros en ubicar en la mira de su disparo poético a sacerdotes y sumos pontífices”.⁵³

Por otro lado, es importante mencionar la relación que existió con la Nueva Trova Cubana. Sus canciones constituyeron un puente creativo considerando que ambas partes asumían un canto comprometido. Además, esta animadversión frente a todo lo que proviniera de EE.UU., como sinónimo y reflejo del imperialismo, va a extrapolarse hacia la música, lo que va a llevar a constituir propuestas artísticas de carácter local y a la vez re legitimando el elemento latinoamericano, materializando en colaboraciones concretas.

“La relación entre la música cubana y la música chilena ha sido rica y profunda. Uno de los ejemplos es la creación y el desarrollo del Conjunto Manguaré, quienes vivieron en Chile durante largo tiempo para aprender a tocar toda la gama de instrumentos latinoamericanos que emplean Quilapayún e Inti Illimani. Isabel Parra fue desde un comienzo (y sigue siendo) una auténtica embajadora de las canciones de la Nueva Trova. Y, sin duda, uno de los mejores discos de Patricio Manns es el que lleva por título Canción sin límites grabado en La Habana con instrumentación y arreglos de Leo Brower”.⁵⁴

La emergencia de músicos como Silvio Rodríguez, Noel Nicola y Pablo Milanés, va propiciar una relación mucho más directa complementando la diplomacia política que existía entre Chile y Cuba. El factor cultural va a ser un nexo de gran relevancia para acercar aún más, dos contextos que se encontraban en plenos procesos de reestructuración política, enmarcados en su proceso de construcción del socialismo.

⁵³ García. *Canción Valiente*, 37.

⁵⁴ Rodríguez. *Cantores que reflexionan*, 133.

Esto va a ser considerado enormemente durante el gobierno de la Unidad Popular, lo que llevo a establecer las gestiones para traer a este trio de músicos al país, durante 1972:

“En septiembre de 1972 llego por primera vez a Chile la que un lustro más tarde sería la triada de gloria de la Nueva Trova Cubana: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola aterrizaron en Santiago por directa gestión de Gladys Marín e Isabel Parra (...) Los tres cubanos se presentaron durante dos semanas casi a diario en La Peña de los Parra, compartiendo escenario con Inti-Illimani, Isabel y Ángel Parra, Tito Fernández, Osvaldo *Gitano* Rodríguez, Los Curacas, Quilapayún y Víctor Jara”⁵⁵

Por lo demás, la mayoría de estos artistas congeniaron al momento de gestionarse el Primer Festival de Canción Protesta, en 1967 por la Casa de la Cultura en Cuba, lo que constituyó un hecho clave para estrechar los lazos de los artistas, y por sobre todo, para definir los principios esenciales que construyeran un canto comprometido y congruente con la realidad de la región:

“Ese viaje al Caribe fue revelador para los compositores chilenos: se encontraron con portentos como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Cesar Isella, Mercedes Sosa y Pete Seeger, y participaron de un encuentro privado con Fidel Castro, quien alentó a los chilenos con la frase :<<Es importante lo que hacen ustedes, chicos, porque una canción vale más que mil discursos >>”⁵⁶

Además, la participación quedo plasmada en una grabación gestionada por la misma casa de cultura, la cual conto con el registro de tres chilenos. Ángel Parra con “Me gustan las estudiantes” (original de Violeta), Isabel Parra con “Porque los pobres no tienen” y Rolando Alarcón con la interpretación de “Coplas del pajarito”⁵⁷

De esta forma, la relación que existió con Latinoamérica fue mucho más allá de la influencia en las letras o en la adaptación de nuevos sonidos, sino que consistió en

⁵⁵ García. *Canción Valiente*, 152-153.

⁵⁶ García. *Canción Valiente*, 120.

⁵⁷ Obra Colectiva. *Canción Protesta, Casa de las Américas Cuba* (1967) [Citado en oct, 2015]. Disponible en <http://perrera.org/obras-colectivas/obra-colectiva-cancin-protesta-casa-de-las-amricas-cuba-1967/1951/>

un verdadero círculo de redes materializada en hechos concretos. Los diálogos musicales, las visitas constantes, el reconocimiento mutuo y el rescate de la obra musical extranjera, van a ser características fundamentales en el desarrollo de la Nueva Canción Chilena como un movimiento fundado en un sincretismo cultural a fin de construir una manifestación musical-social nutrida en torno a lo nacional-popular pero vinculando directamente con los procesos latinoamericanos, situando su obra en torno a esta doble función. Este concepto es rescatado por Fabio Salas en su obra “La Primavera Terrestre”, en torno a lo planteado por Pablo de Rokha y su visión frente a la funcionalidad de la intelectualidad y el arte en el desarrollo del socialismo, a fin de construir una cultura nacional que soslaye el elemento hegemónico emanado desde el ideario nacionalista-burgués:

“La mención rokhiana que aquí señalamos aporta una visión programática del arte nacional asimilada a la tesis marxista de lucha de clases, pero su radical originalidad reside en su percepción de la historia como un continuo dialéctico donde la correspondencia entre solidaridad y libertad es simétrica, pues provocan, en palabras del poeta “a grandes masas, grandes formas de arte”⁵⁸

2.4 El neofolklore: un antecedente a considerar

La génesis del neofolklore tuvo como misión reivindicar la música tradicional folklórica frente a la emergencia de nuevos estilos como el Beat, el Rock y, sobre todo, la Nueva Ola, que iban adquiriendo gran masividad popular. En este sentido, la construcción de un movimiento de carácter nacional tenía como fin el recuperar los espacios arrebatados por estas expresiones artísticas de carácter foráneo y a la vez, posicionarse como un estilo musical reivindicatorio y de vanguardia:

“Siguiendo con un sentido nacionalista los intérpretes utilizan recursos armónicos para ‘revitalizar’ el folklore y situarlo en un contexto urbano, ya que los ritmos escogidos son principalmente de formas tradicionales rurales. Su repertorio está basado tanto en canciones de repertorio folklórico tratadas con armonizaciones de voces muy cuidadas cuya temática aborda principalmente hechos históricos, de exaltación de valores patrióticos o de

⁵⁸ Fabio Salas. *La primavera terrestre: Cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena* (Santiago: Cuarto Propio, 2003), 56.

personajes chilenos y sus oficios, como el ovejero, el pescador o el campesino”⁵⁹

Bajo esta lógica, el neofolklore se erige como una reestructuración musical adecuada a los nuevos tiempos. El surgimiento de diversos sujetos que extrapolan la “ruralidad” característica del tradicionalismo folklórico nacional, va a replantear los objetivos artísticos del neofolklore, abordando por una parte nuevos recursos musicales, y por otro, el reconocimiento de temáticas mucho más extensas, que amplían la lógica local y costumbrista del folklore, hacia la conquista del mercado musical, poniéndose de igual a igual frente a las novedosas propuestas musicales que se instalaban con fuerza en el ideario popular:

“La incorporación a la música popular chilena de los años sesenta de géneros y repertorios ajenos al habitante de las ciudades, puso en la escena urbana a protagonistas socialmente distintos al intérprete y al auditor de la música popular de entonces. De este modo, el cantante dejó de referirse a sí mismo o a su público en la canción y empezó a hablar del ‘otro’, un personaje extraño para los ojos y oídos del auditor urbano. El ‘otro’, cuya sabiduría había sido rescatada por los recolectores del folclore, apareció primero como una figura de costumbres diferentes y pintorescas, pero poco a poco fue revelando una dimensión social no exenta de problemas, a la cual la música popular chilena casi no se había referido”⁶⁰

Un ejemplo de esto es el disco *Al 7º de Línea* del conjunto Los Cuatro Cuartos y producido en 1965 por la discográfica RCA Víctor, el cual consistía en un disco de carácter conceptual y que relataba a través de canciones distintos hechos acaecidos durante La Guerra del Pacífico, a fin de revitalizar las glorias del ejército nacional. Fue de gran popularidad y considerada una de las primeras obras conceptuales de la música chilena.

Además de Los Cuatro Cuartos podemos identificar a Las Cuatro Brujas, Los de Ramón, Willy Bascañan, Pedro Messone, Hernan *Kiko* Alvarez, Los de Las Condes, Patricio Manns, Rolando Alarcón, entre otros.

⁵⁹Díaz-Inostroza. *El Canto Nuevo Chileno*, 48-49.

⁶⁰ Advis y González. *Clásicos de la Música Popular Chilena*, 19.

El aporte del Neofolklore a la NCCH va a situarse en el quiebre que establece con el tradicionalismo folklórico fundamentalmente en la composición e interpretación musical, abarcando novedosos recursos tanto instrumentales como sonoros, escapando al cerrado círculo del folklore clásico de antaño:

“Lo positivo de este movimiento fue que en medio de este inquietante formalismo, estos mismos grupos comenzaron a incluir verdaderas canciones creativas en su repertorio, y fueron ellos los primeros intérpretes de estos grandes compositores y poetas populares que por aquella época comenzaron a asomar la nariz en el ambiente artístico nacional: me refiero a la Violeta ya nombrada, a sus hijos Ángel e Isabel, a Víctor Jara, a Rolando Alarcón, a Patricio Manns y a tantos otros, todos ellos, primero confundidos con esta ola de ‘neofolklore’ y más tarde cada vez más distanciados de ella”⁶¹

2.5 Parra, Manns y Alarcón: Germinación de una idea

Si hablamos de **Violeta Parra (1917-1967)**, hay que considerar su relevancia en torno a la construcción de un canto en particular. La creación de una obra problematizadora contra elementos valóricos tradicionales en la época (“Que dirá el Santo Padre”), o bien las consideraciones frente a la emergencia de nuevos actores preponderantes (“Que Vivan los Estudiantes”) posiciona a Violeta como una de las figuras esenciales para entender la idea de canción protesta en el origen del movimiento de la NCCH. Por otra parte, el hecho de que sea una especie de eslabón perdido entre el neofolklore y la NCCH va a sugerir que su caso constituye una particularidad histórica hacia la construcción de la obra artística. Su investigación musical rescata importantes elementos del folklore y del canto popular, y es considerada de las más importantes al momento de reivindicar a diversos cantores desconocidos para el tradicionalismo musical. El reconocimiento de una poesía con tintes de denuncia y desamparo, van a producir la inclusión de lo social en su obra, reconociendo en este elemento un factor trascendental para llevar a cabo la construcción de una canción problematizadora desde la propia experiencia individual hacia el “enfrentamiento” directo contra la sociedad en sí:

⁶¹ Eduardo Carrasco. *Quilapayún la Revolución y las Estrellas*. (Versión digital [Citado en agos. 2015]). Disponible en <http://www.quilapayun.com/docs/LRYLElosorigenes.php>

“En aquellas primeras poesías populares que combinaron con audacia mundo campesino, esfuerzo trabajador y explotación figuran rasgos que fueron cruciales para el tipo de canción social que Violeta Parra desarrolló más consistentemente a partir de los años sesenta. En un folclore hasta entonces asentado en la referencia costumbrista y la apelación al objeto amoroso, cantar sobre el compatriota agobiado por problemas y abusos constituyó uno de los muchos pioneros aportes de la chillaneja al cancionero chileno”⁶²

En este ámbito, la tensión que establece Violeta se da en torno a poner en contrapunto la dinámica del folclore tradicional, considerando su valor mucho más allá de la mera caracterización de la sociedad como tal, basada en prefijos y prototipos de sujetos dentro de una lógica costumbrista-tradicional. En general, a lo que apela explícitamente es a reconsiderar la canción como un arte que va más allá de la propia denuncia, la cual se concibe como una manifestación vivencial más que la representación artificial de la realidad. La canción, por tanto, se extrapola a su condición de mera creación musical, algo que Violeta entendió como parte fundamental de su obra:

“La problemática de Violeta Parra no es solamente la incorporación de lo social en la canción, sino concebir el género de la canción como arte, como instrumento de expresión total desde una dimensión transcendentamente artística. Lo grandioso es concederle esa facultad al género desde una categoría popular”⁶³

Por otra parte, la experiencia individual de Violeta va a ser primordial para comprender esta sinergia que surge entre el momento histórico en el cual desarrolla este nuevo canto y las vivencias de la cantautora, principalmente porque va a ser su condición de mujer y origen campesino mezclada con este tránsito hacia lo urbano despojando en cierto modo la territorialidad subjetiva de los sujetos, lo que va a definir la construcción de un nuevo ideario creador, permeado por esta cooptación hacia la vida moderna:

⁶² García. *Canción Valiente*, 28.

⁶³ Díaz-Inostroza. *El Canto Nuevo Chileno*, 79.

“Violeta Parra y Pablo de Rokha parecen haber experimentado muy intensamente el dolor de Chile, la desarticulación de una sociedad tradicional, de una vida ingenua y sencilla, el fin de la inocencia, la ruptura de la quietud de la vida provinciana ante el impacto de los tiempos modernos. Ellos trataron de rescatar esos fundamentos nacionales que se iban perdiendo”⁶⁴

Lo que surge en este caso es la concepción de una nueva creación. El desentierro del folclor emerge como una respuesta que va a definir la práctica artística, mezclado con la emergencia de lo popular como una sinergia entre los aportes emanados desde sujetos que navegan entre lo rural y lo urbano, así como la emergencia de nuevos actores surgidos en la ciudad, como los estudiantes o el poblador:

“Las composiciones de Violeta, por otra parte, irían enseñando nuevas posibilidades expresivas tanto en el aspecto inventivo como en el interpretativo. Ella, por decirlo así, en sus primeros discos con composiciones propias, es la representante ‘avant la lettre’ de la Nueva Canción Chilena, a través de un conjunto de canciones donde textos de gran fuerza y belleza poéticas se aúnan con una música en cierta manera elemental, pero con resultados sorprendentemente insólitos y siempre atractivos.”⁶⁵

De esta forma, y considerando los elementos analizados, el aporte de Violeta Parra para la conformación de la Nueva Canción va a ser desde una perspectiva musical y creadora, hacia la consideración de nuevos actores y elementos que van permear el contexto histórico bajo el cual se desarrolla este movimiento como una manifestación social-artística. Estos aportes se pueden resumir en tres elementos:

“El rescate de la música folk de extracción campesina así como su versión transpuesta al medio urbano, el folklore musical de los arrabales ciudadanos; la aparición, a través de su persona, del arquetipo del cantautor, una figura

⁶⁴Darío Oses: “Las décimas del dolor” en *Ercilla*. N°2809 (31 mayo 1989): 35.

⁶⁵ Advis y González. *Clásicos de la música popular*, 33.

no existente hasta entonces; y la premisa inédita de mensajes de contenido social y de crítica política en las letras de las canciones”⁶⁶

Violeta marca el camino, va a ser la primera en poner en la palestra la denuncia como una manifestación de carácter social, y va a definir un nuevo posicionamiento del artista más allá de lo meramente musical. Su legado va a ser continuado prolíficamente por sus hijos: Ángel e Isabel Parra.

El caso de **Patricio Manns (1937-)** es bien especial pensando en su doble labor como músico y escritor. Considerado uno de los principales exponentes de la música popular, ha sabido complementar de manera interesante estos dos elementos. A su vez, la experiencia y constante recorrido por Chile, lo ha llevado a oscilar entre diversas vertientes tanto musicales como líricas. La primera etapa de Patricio la podríamos definir como de experimentación artística. Se sumerge en una profunda creación poética plasmada en obras musicales que abarcan una gran cantidad de elementos provenientes del folklore chileno y latinoamericano, situándose como uno de los principales exponentes de la corriente neofolklorica:

“Entre los quince y los treinta y cinco años recorrí cientos de veces mi país. No solo las vías principales, sino los caminos pequeños, los pasos cordilleranos, los salitrales abandonados, los canales del sur, las montañas, los ríos, los valles, los pueblos perdidos en andurriales difíciles de describir. Conocí a cientos de miles de chilenos”⁶⁷

La incorporación de su vivencia empírica recorriendo el país complementada con este rescate de lo folklórico en una perspectiva popular, lo va a llevar a componer una obra situada en la reivindicación de héroes ausentes en la canción nacional junto a la emergencia de nuevos actores emanados desde el silenciado mundo popular:

“Por sus temas pasaban pescadores (‘Los Mares vacíos’), mineros (‘En Lota la noche es brava’), serranos de rifle al hombro (‘Bandido’) o el ya célebre cuatrero de ‘Arriba en la Cordillera’ (un tema arreglado por Chino Urquidi y con coros de integrantes de Los Cuatro Cuartos y Las Cuatro Brujas, como

⁶⁶ Salas. *La primavera terrestre*, 58.

⁶⁷ Álvaro Godoy: “Volver en alma y en hueso” en *La Bicicleta* N°40 (Noviembre, 1983), 21.

prueba del cruce de géneros e idearios de esa época). Manns también le canto a próceres escindidos hasta entonces del canto orientado a radios, como fue el caso de 'Lautaro en el viento', sobre el toqui mapuche y la conocida 'El Cautivo de Til-Til', para Manuel Rodríguez”⁶⁸

Su propuesta surge como una especie de puente entre la canción folklórica y la incorporación del actor popular en la obra artística. Por otro lado, el aporte poético es fundamental para dar una estética particular a su composición musical. La inclusión de un conjunto de imágenes y realidades complementándolas con el contexto histórico de la época, van a construir una narración poética primordial para desarrollar una canción que incluya el sentido de lo literario en una perspectiva política:

“Cuando la Poesía abandonó los lindes –bellos, pero estrechos al fin- del corazón humano y salió a bucear la vida en toda su dimensión; cuando metió los dedos en el trabajo, en el garito, en la cárcel, en los hospitales, en los vicios, en los fusiles, en la guerra sin nombre y sin causa, para nadie fue un misterio que la Poesía comenzaba a ensanchar cada vez más sus horizontes. Pero ocurre que cuando ese mismo proceso alcanza a nuestra canción (y la canción también es poseída) un pequeño sector, frustrado y oscuro, aboga por que ella permanezca en el ciego metro de tierra que ocupaba sin usar –a diferencia de los pájaros- las alas que su propia naturaleza le concede. (Y la canción también debe ser pájaro)”⁶⁹

Este posicionamiento lo llevo a publicar su primera producción discográfica *Entre mar y cordillera* (1966, DEMON) del cual se extrae la canción *Arriba en la Cordillera*, su primer gran éxito nacional. Con una importante rotación en las radioemisoras se convirtió en uno de los primeros himnos populares y situó a Patricio dentro del imaginario colectivo nacional.

Sin embargo, el punto de inflexión en su obra lo va a constituir la publicación de *El Sueño Americano* (Arena, 1967) junto al conjunto Voces Andinas. Esta producción, sin duda lo va a llevar a posicionarse como uno de los precursores en el origen de

⁶⁸ García. *Canción Valiente*, 45.

⁶⁹ José Miguel Varas "En busca de la música chilena" en *(Cuadernos Bicentenario)* [Citado en agos. 2015] Disponible en http://manns.cl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=181&Itemid=42

la Nueva Canción Chilena, aportando un novedoso elemento a la obra musical: la construcción de un relato histórico.

Para Osvaldo Rodríguez, la importancia de esta obra recae en posicionarse como una de las primeras cantatas de carácter latinoamericanista, rescatando la raíz del folklore en un sentido historicista, para lo cual la música funcionaria como un recurso que extrapola la estética de su arte, fusionando lo poético con lo histórico, hacia la instalación de un relato significativo dentro del ideario popular:

“Se trata nada menos que la historia completa de América Latina, desde la época precolombina hasta la las luchas de nuestra época, abarcando los hechos claves de la colonia, la primera independencia, la esclavitud y el imperialismo. Es decir, hay una unidad de contenido que la diferencia de las obras anteriores, desde el punto de vista histórico americanista.”⁷⁰

Este valor historicista reconocido en la obra de Manns va a ser uno de sus aportes esenciales. Además de los recursos poéticos utilizados en su obra, la conjunción entre la realidad con la perspectiva artística de la música va a generar una influencia tanto en su obra, como la de nuevos cantautores y conjuntos emergentes. Este nuevo escenario, encuentra a Manns instalándose de lleno tanto artística como ideológicamente dentro de la Nueva Canción Chilena. Su constante presencia en La Peña de Los Parra compartiendo escenario y experiencias con artistas como Rolando Alarcón o Víctor Jara, colaboraciones con Inti Illimani⁷¹, y una fructífera producción discográfica van a situar a Patricio como uno de los más cantautores más activos e icónicos de la NCCH.

Por tanto, Manns compone un nexo clave entre el folklore y la Nueva Canción, y lo más interesante, reposiciona el valor del autor dentro de la función social/política que adquiere la obra artística; el contar y cantar las cosas de y para Chile.

La vida de **Rolando Alarcón (1929-1973)** podríamos entenderla en base a su vocación como profesor normalista y sus experiencias directas con la música tradicional chilena. Fue fundador y primer director musical del conjunto Cuncumén

⁷⁰ Rodríguez. *Cantores que reflexionan*, 82.

⁷¹ Su disco homónimo de 1971, *Patricio Manns* producido por el sello Phillips, cuenta con colaboraciones de Inti Illimani, Los Blops y la Orquesta Filarmónica de Santiago, además fue dirigido por Luis Advis, una de las figuras más importantes en la dirección orquestal de Chile.

1955 con el cual realizo giras por Chile y Europa (entre ellas se registra una visita a la URSS en 1957⁷²).

Caso parecido al de Patricio Manns, esta primera etapa de Rolando, lo encontraba en una constante búsqueda de elementos folklóricos. El costumbrismo y las tradiciones campesinas, fueron elementos característicos en la construcción de su obra musical, a fin de rescatar sonidos folklóricos escondidos en el entramado de manifestaciones populares:

“Luego de estudiar y proyectar el folclore de diversas regiones del país, lo incorporó a su propia creación, haciendo énfasis en los géneros menos conocidos o en vías de extinción. Esto le permitió enriquecer la rítmica de la guitarra popular chilena, utilizando y mezclando patrones de acompañamiento poco usados hasta entonces en la música popular.”⁷³

En este ámbito, produjo sus primeros discos solistas, entre los cuales destacamos: *Rolando Alarcón y sus canciones* (1965, RCA Víctor) y *Rolando Alarcón* (1966, RCA Víctor). Además su postura era abierta hacia los distintos escenarios y propuestas musicales que se daban durante la época, por lo que su misión en este punto, se centraba en la experimentación folklórica más que en un sentido crítico social:

“No era posible agrupar aun a Alarcón dentro del creciente interés por el canto político, pues su filosofía promocional difería por completo de la de los músicos militantes: no tenía problemas en participar de festivales masivos (también en el de Viña del Mar), grabar temas con citas al go-go en boga (‘Vienes de un mundo triste’) y ‘No juegues a ser soldado’, ambas con el grupo Los Tickets) o aparecer en televisión cantando boleros con Luz Eliana, estrella de la Nueva Ola.”⁷⁴

De todas formas, a pesar de esta distancia, un sentimiento latinoamericanista es esbozado en la canción “Si somos Americanos” de su primera producción, por lo

⁷² En esta visita también se encontraba Víctor Jara. Fue una de las primeras giras internacionales realizadas por *Cuncumen*. En este enlace se puede escuchar un registro de aquella presentación: <https://www.youtube.com/watch?v=iUKBQUcc9B4>

⁷³ Advis y González. *Clásicos de la Música popular*, 15.

⁷⁴ Garcia. *Canción Valiente*, 52.

que podríamos enunciar que ya existía un pensamiento a lo menos de reconocimiento del contexto en el cual estaba inmerso.

Sin embargo el punto de inflexión en su obra lo va a constituir la producción de su disco *El nuevo rolando Alarcón* (1967, EMI Odeon) en el cual se establece una postura de abierta denuncia. La inquietud en torno a los procesos que se vivían tanto en el país como en Latinoamérica, lo hizo replantear su posicionamiento como artista, y por sobre todo, la visión que tenía sobre la canción folklórica.

Esta abertura hacia la crítica implícita lo hizo establecer nexos con cantautores activos en el movimiento de la NCCH. Fue uno de los cuatro artistas que se presentaban regularmente en La Peña de Los Parra, junto a Patricio Manns, Ángel e Isabel Parra. Compromete en cierta medida su canción a las causas sociales, y se posiciona como uno de los principales exponentes de la canción protesta. Ese 1967, fue un año que marco la trayectoria de Rolando Alarcón siendo participe del primer gran encuentro de canción latinoamericana, el Festival de la Canción Protesta en Cuba.

Este cambio en el repertorio de Alarcón va tener una respuesta tanto a nivel personal, como por el diagnostico que establecía el cantautor de la realidad que estaba viviendo. Ya no bastaba con la mera representación artificial de tradiciones históricas ahondadas en un costumbrismo clásico que se sustentaba el ideario histórico nacional. Más bien lo que interesaba ahora, era dar un sentido claro a la canción, interpelando directamente al cantautor como un sujeto de acción comprometido en la reconstrucción de un folklore congruente con la realidad del pueblo. Así lo esbozaba en la caratula de *El Nuevo Rolando Alarcón*:

“Hubo un tiempo, no lejano, en que la canción folklórica fue la pasión de algunos y la obsesión de otros. Pero estos y aquellos ignoraron que la canción folklórica debía correr a la par con el devenir y acontecer de los pueblos, con los sueños de hombres y mujeres que pueblan el mundo, con la historia que suele escribirse con sangre, con las madrugadas felices que terminan en anocheceres feroces y despiadados... y al ignorarlo, no lograron formar su propio mundo folklórico. Y sus voces y palabras se fueron con el viento y no regresaron; y se quedaron por ahí, ignorando su propio

mundo y escondiéndose de palabras tan enormes como el vacío de su propio destino”⁷⁵

Ya en 1968, Alarcón graba su primera producción puramente política. Como un homenaje a la resistencia española durante la guerra civil, mediante la adaptación de cantos populares. *Canciones de la guerra Civil Española* (Tiempo, 1968), marca un momento clave en la vida del artista, dándole un aire renovador a su propuesta artística, y por sobre todo, posicionando su discurso en una clara perspectiva política:

“Cuando Rolando graba las canciones de la Guerra Civil Española es una novedad para una nueva generación, algunos habían escuchado vagamente la primera versión de las canciones cuando eran niños y ahora las revivieron en unas circunstancias diferentes. Eso tal vez explica la popularidad que alcanzaron, había un terreno histórico abonado, de tradición y ahora captaron a un público nuevo y se insertaban en este proceso político que era tan agudo, que era la víspera de la Unidad Popular”⁷⁶

El abierto compromiso de Alarcón se debe en gran parte a su labor como profesor. Su constante trayecto por las aulas de diversas localidades del país, transitando desde Santiago hasta Chiloé, lo va a llevar a establecer un nexo directo de su canto con la experiencia pedagógica:

“Durante más de veinte años Rolando – nacido en Chillan – avanzó por los pupitres de los alumnos obedeciendo a sus inquietudes de maestro. Después abandonaba las salas de clases y partía tras el cantar popular. Con paso firme, fue uno de los tantos folkloristas que removió el polvo del viejo folklore, del tradicional, de nuestra ya tan manoseada. Se comprometió con su canto y decidió su lucha. Jamás escondió su música o su voz.”⁷⁷

⁷⁵ García. *Canción Valiente*, 53.

⁷⁶ Carlos Valladares y Manuel Vilches. *Rolando Alarcón. La canción en la noche* (Santiago: Ventana Abierta, 2015), 130.

⁷⁷ ONDA “Adiós Rolando: El silencio de una guitarra” en *ONDA* N° 38 (16 de febrero de 1973): 5.

Su importancia educativa va a ser mucho más evidente, cuando fue designado un par de meses antes de su muerte, como Asesor de Educación Musical del Ministerio de Educación. Así se refería a este importante nombramiento:

“Esto es tan grande como escribir una sinfonía. Ahora mis canciones son para todos los niños de Chile, escribir para ellos, ayudar a los maestros a encontrar su verdadero trabajo, poder viajar a lo largo de mi Patria y aprender también de ellos su experiencia, su valor de lucha, la riqueza de su región y la sabiduría de su pueblo ¿Puede pedir más un artista popular?”

78

La trayectoria de Alarcón, constituye un tránsito entre el folklor, su labor como profesor, y la postura comprometida que fue asumiendo, a medida que iba reconociendo las verdaderas realidades que le presentaba la vida. Vivencias que en un momento fueron silenciadas por el mismo folklor que el cantautor practico y que posteriormente puso en entredicho. Ese es el aporte fundamental de Rolando para el desarrollo de la NCCH, empoderarse del folklor y darle una dirección que vaya de la mano con la realidad y los intereses del pueblo.

2.6 Ricardo García y el nacimiento de un concepto

La canción social comienza a tomar una real fuerza. Diversas propuestas musicales se empiezan a expandir dentro del territorio nacional. Violeta Parra muere en 1967, pero su música trasciende y marca el camino en un tipo de hacer música. Alarcón y Manns lo siguen prolíficamente con sendas producciones discográficas. Conjuntos como Millaray o Cuncumén realizan giras nacionales e internacionales. Un joven Víctor Jara comienza a gestar sus primeras armas como solista. Quilapayún, Inti Illimani y Aparcoa emergen como los primeros conjuntos con una postura política reconocible. Ángel e Isabel Parra continúan el camino de su madre y fundan La Peña de Los Parra, espacio fundamental para el desarrollo de la escena de la Nueva Canción. Y así se van a ir gestando distintas manifestaciones posicionadas desde esta vereda crítica. Sin embargo faltaba algo para llegar al público masivo. La Nueva Ola tenía la hegemonía en los rankings musicales. El Neofolklor se negaba a sucumbir y daba la pelea por reivindicar su música. El rock y el Beat planteaban la

⁷⁸ ONDA. “Adiós Rolando: El silencio de una guitarra”, 5.

apertura hacia sonidos experimentales y proponían una alternativa musical interesante que de a poco comenzaba a atraer por sobre todo a la juventud.

Ante esto, la Nueva Canción debía constituirse como un movimiento que pudiera complementar su postura política y propuesta musical, principalmente, para que pudiera establecer un nexo directo hacia al actor que apelaba mayoritariamente en su obra: el pueblo.

Ya Patricio Manns en 1966 daba indicios del rol que debía tomar la canción y el posicionamiento tanto cultural como político que debía asumir el cantautor para construir el puente necesario que pudiera instalar a la Nueva Canción como una manifestación significativa y atrayente para el público:

"Es indispensable tornar los ojos a los temas que nos ofrece la vida que circula alrededor nuestro -señala-. Contar y cantar las cosas de Chile, definiendo poco a poco las raíces de nuestra nacionalidad. Para ello, es necesario leer, hurgar, investigar, recrear, pues la poesía no se improvisa. Es hora de despertar en conjunto-continúa-, que no haya más voces aisladas, que seamos unidad a sangre y fuego, que nos vinculemos a la vida, al trabajo, a la realidad. Esta es una etapa verdaderamente importante -finaliza Manns- como para no luchar porque nuestras manos tengan en ella su lugar de batalla. "⁷⁹

Sin embargo, pasarían años para que este ideal se pudiera concretar y ampliar públicamente. No fue hasta finales de los 60 cuando *El Primer Festival de la Nueva Canción Chilena* marco un antes y un después para el movimiento. Es en este momento cuando se materializa y formaliza todo el entramado de nuevas propuestas musicales que abordaban fundamentalmente la temática social y política durante los años 60.

Ricardo García fue la piedra angular en este proceso. Destacado radiodifusor chileno, supo darle cuerpo, espacio y orgánica a un cumulo de artistas que emergieron como una respuesta contracultural desde una perspectiva tanto artística como ideológica al tradicionalismo musical. Fue el encargado de gestar en gran medida las posibilidades de difusión en un medio tan cerrado y elitista como son las

⁷⁹Advis y González. *Clásicos de la Música Popular*, 21.

comunicaciones, y les dio voz a aquellos artistas que no eran considerados o resistidos por la escena musical y comercial:

“Ricardo García encarna la imagen pasional del creador y comunicador de masas. Hombre orquesta, revoluciona la radio y la televisión de su tiempo. Despliega el dinamismo nato del que organiza y anima sentires colectivos. Fue una fábrica de ideas y un motor de nobles proyectos culturales. Temprano inquietador del ambiente, se convierte pronto en el joven ídolo de Discomania. Difusor de la canción para muchos, con la puerta abierta a las voces nuevas, tejera la Ronda Juvenil y hará oír lejos el profundo canto estremecedor de Violeta Parra. Sostiene que la música es el ‘sonido de la historia’ y debe llegar lejos.”⁸⁰

Este sentir de abertura comercial y difusión artística, va a ser primordial en el pensamiento de García, bajo el cual comienza a reconocer que dentro de esta camada de artistas sociales existe una materia prima creadora primordial para llevar a cabo la construcción de un movimiento que extrapole su propia función artística hacia una relación directa con el público, por lo que la aparición del concepto ‘Nueva Canción’ va ir mucho más allá del elemento musical; va a constituirse como un espacio para la reconfiguración del sentido cultural y social que comienza a adquirir la canción gracias al posicionamiento que asumen estos artistas. El panorama que diagnosticaba García era bien claro al respecto:

“Un día cualquiera nació la idea de agrupar a los compositores y cantantes que cultivaban este género musical. Que estando del lado de los trabajadores y sus luchas no tenían cabida en ninguno de los medios de comunicación. Me acuerdo claramente como nos reunimos y pensamos con muchos de ellos la manera de hacer un festival que mostrase al público la existencia de una canción distinta a la que las radios entregaban día y noche. Todo venía naciendo lenta pero firmemente. Durante años la música chilena había sido un muestrario de paisajes, de amores entre la china y el huaso, de alamedas y sauces, puestas de sol, trillas y cantaritos de greda.

⁸⁰ Jorge Osorio. *Ricardo García Un Hombre trascendente*. (Santiago: Pluma y Pincel, 1996), 6.

Pero tras ese paisaje tan idílico estaban las luchas campesinas, el hambre, las masacres, la tierra mal repartida”⁸¹

En términos generales, la realización del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena fue gestionada por iniciativa de García junto al apoyo de la Vicerrectoría de Comunicaciones, de la Universidad Católica. Conto con la presencia de 12 cantautores: Rolando Alarcón, Kiko Álvarez, Willy Bascuñán, Martín Domínguez, Víctor Jara, Patricio Manns, Alsino Fuentes, Ángel Parra, Raúl de Ramón, Richard Rojas, Sergio Sauvalle y Sofano Tobar, en el cual se armaron diversas mesas redondas para formular los objetivos del Festival. En este punto, se planteaban los siguientes postulados:

- Promover, a nivel nacional, la música popular chilena pretendiendo redescubrir el auténtico sentir de la música popular y folklórica. Esto mediante la revisión crítica de lo que había sido el movimiento musical chileno y la creación de nuevas formas expresivas de la canción.
- Denunciar la política que ha determinado, en la práctica la total ausencia de la canción folklórica chilena de la sintonía nacional
- Producir polémica en los diversos sectores de la comunidad nacional para crear las condiciones necesarias que permitan introducir la nueva canción chilena en la televisión y la radio, así como encontrar un público que la acoja
- Distinguir a los mejores compositores nacionales y presentar doce nuevas canciones⁸²

Considerando estos elementos, el Festival tenía como función, por un lado, la reconstrucción musical chilena, instalando lo nacional como un factor reivindicador de las nuevas propuestas musicales, dando el espacio correspondiente a las manifestaciones artísticas que planteaban la abertura de problemáticas y realidades distintas a los convencionalismos folklóricos tradicionales, y por otro, la interacción directa con su público considerando su relevancia como un sujeto activo de los procesos históricos:

⁸¹ Ricardo García: “La nueva canción chilena también vencerá” en *Ramona*. vol. 2. N°27 (1 de mayo de 1973): 28.

⁸² Luis Domínguez: “Primer Festival de la Nueva Canción Chilena”. [Citado en agos. 2015] Disponible en http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/msj/docs/1969/n181_374.pdf

“Por eso fue que nació el Festival de la Nueva Canción Chilena. Era la única manera de agrupar a los compositores chilenos y mostrar una nueva expresión, abrirles un camino, una puerta, a través de un festival al cual asistieran trabajadores y estudiantes, los que mejor podían comprender el sentido de esa Nueva Canción.”⁸³

En lo formal, la competencia fue ganada por dos canciones: *La Chilenera* de Richard Rojas y *Plegaria a un Labrador* de Víctor Jara (que fue interpretada junto a Quilapayún, a pesar de que no eran parte de la competencia:

Como se vivía aún bajo la gestión de la Democracia Cristiana las máximas autoridades de la Universidad, aunque aceptada la reforma, no habían cambiado demasiado. Los organizadores, deciden excluir al grupo Quilapayún por considerarlo muy politizado y traer como invitados de honor, para la noche de la inauguración, al conjunto Los Huasos Quincheros. Quilapayún llegó a participar, no como grupo concursante sino como acompañante de Víctor Jara, quien ganó el primer premio con una canción que iba a ser histórica: *Plegaria a un labrador* (en rigor el premio fue compartido con una canción festiva, *La chilenera*, de Richard Rojas, cuya popularidad fue efímera).⁸⁴

El balance de esta primera versión fue completamente exitoso. Tuvo una gran asistencia y acogida en el público, pero lo más importante, fue que estableció un nexo directo con los actores a los cuales emplazaba la Nueva Canción. Se abrieron los canales de comunicación y emergieron relaciones dentro de los mismos espacios donde convivían trabajadores y estudiantes. La canción paso de ser una representación de la realidad a constituirse en un medio de acción. El pueblo comenzó a ver al músico como un portavoz de sus propias vivencias y le respondió abriéndole su mundo interno:

“Así fue como la Nueva Canción tuvo su festival y su nombre. Pero la vida de esa canción, que reflejaba y manifestaba el sentir de los trabajadores campesinos y de la ciudad, nació en los sindicatos, las fábricas, los centros campesinos y estudiantiles. Porque cuando en los auditorios de las radios

⁸³García: “La nueva canción chilena también vencerá” 29-30.

⁸⁴ Rodríguez. *Cantores que reflexionan*.

y en la TV se negaba la posibilidad de actuación a un conjunto como Quilapayún, ‘porque hace política’, esa nueva canción se hacía voz en las peñas, en las universidades, en las fábricas y sindicatos. Los artistas identificados con la lucha de la clase trabajadora habían encontrado nuevos vehículos de difusión. Al calor y en contacto con los propios trabajadores los compositores comprometidos ya abiertamente con la causa popular, componían y cantaban.”⁸⁵

2.7 Los primeros exponentes: Víctor Jara, Quilapayún e Inti Illimani.

La incansable labor artística de **Víctor Jara (1932-1973)** va a estar definida por el trayecto que fue tomando su vida. Vivió la mayor parte de su infancia oscilando junto a su familia por Chillan y la comunidad de Lonquén, evidenciando una realidad de contradicciones sociales, que tempranamente instalaba en Víctor un pensamiento particular. *“Mis padres trabajaban como inquilinos en un fundo de las cercanías de Chillan. Éramos seis hermanos. Cuando comíamos carne era una fiesta. Yo no sabía porque; después supe. . . los inviernos eran largos. Sentíamos frío”*⁸⁶. Su tránsito a la ciudad, precisamente hacia el sector de Los Nogales en la comuna de Estación Central, no hizo más que enriquecer su experiencia de vida, estableciendo un nexo de pertenencia hacia esta comunidad que cada vez se llenaba de experiencias traídas de inmigrantes rurales y los emergentes pobladores ciudadanos.

Ya en su juventud, y permeado por una importante efervescencia crítica y social que se comenzaba a instalar en Latinoamérica, inicia sus estudios de Teatro en la Universidad de Chile. En este contexto, se integra al conjunto Cuncumén, en el cual desarrolla una prolífica carrera que mezcla su labor teatral con la musical:

“Es precisamente por esta época que la música y el teatro empiezan, paulatinamente, a convivir en forma más estrecha en la vida de Víctor Jara. Si bien siempre estuvo, de alguna u otra forma, ligado al canto, la guitarra y la composición con su ex grupo Cuncumén, es a partir de 1965, cuando

⁸⁵ García: *“La nueva canción chilena también vencerá”*, 30.

⁸⁶ Carmen Grandé: *“Víctor Jara: el canto un arma de lucha”* en *La Nación*. (24 de enero de 1971): 9.

comienza a manifestarse la veta por la que sería conocido e inmortalizado para siempre: la de cantautor.”⁸⁷

Cuncumén proyectaba una propuesta vinculada hacia el rescate del mundo popular, y planteo una ruptura con el convencionalismo folklórico tradicional:

“Cuncumén presento por primera vez en nuestra música popular una composición mixta de artistas, mujeres y hombres, que llevaban al escenario la música, las danzas y los atuendos del campesinado real, hecho cuya autenticidad les valió el reproche indisimulado de la prensa, interesada en opacar la reivindicación del mundo rural y su pobreza, pues hasta ese momento nunca había aparecido en nuestro medio la figura del inquilino con su propia problemática”⁸⁸

Con diversas giras nacionales e internacionales, dentro de su labor como director del conjunto, tomando el relevo de Rolando Alarcón, comienza a surgir en Víctor la inquietud por construir un canto de carácter popular. Esta experiencia, va a replantear sus intereses dentro de lo que buscaba principalmente en la construcción de su obra. Por ende, empieza a forjar una carrera solista centrada en la representación de lo popular enmarcada en una perspectiva crítica del mismo folklore, planteando el empoderamiento de esta corriente a fin de construir un canto que sea coherente con la realidad histórica y proyecte un sentido de acción en las clases populares:

“Creo que ninguno de nosotros tiene el derecho de colocarse como juez implacable, incluso dogmático, frente al folklore en general. El folklore autentico es vigente, vivo, actual; no es asunto muerto. Me parece muy peligroso, antojadizo y un poco egoísta considerar que el folklore es una obra arqueológica del siglo pasado, y que debe ser interpretada como tal, o si no, no es válida. Eso es absurdo. El folklore es un arte en todo el sentido de la palabra. Su esencia es humana. Ahora, el artista que interprete esa esencia humana es el verdaderamente valido. Quien quiera interpretar realmente el alma del pueblo debe recorrer muchos caminos. Y va a tener que recorrer esos caminos junto a ellos, a la mujer que lava, al hombre que

⁸⁷Gabriel Sepúlveda. *Víctor Jara: hombre de teatro* (Santiago: Sudamericana, 2001), 110.

⁸⁸ Salas. *La Primavera Terrestre*, 58.

hace lazos, al que abre surcos, al que baja a la mina, al que tiene una red en el mar etc. y no pasar en un auto mirando por la ventanilla”⁸⁹

En 1966, Jara empieza a consolidar su propuesta solista con la publicación de su primer disco *Víctor Jara* (1966, DEMON). Esta producción lo posiciona como un artista reconocible dentro de la escena nacional. Con canciones como “El Arado” y “El Cigarrito” empieza a instalarse rápidamente como uno de los cantautores más importantes de la Nueva Canción, y lo lleva a participar activamente de La Peña de los Parra. Además, este disco cuenta con la colaboración de Quilapayún en la canción “Ojitos Verdes”, lo que abrió una intrínseca relación entre el cantautor y el conjunto. Este nexo va a ir solidificándose notoriamente con el tiempo. Un encuentro en Valparaíso en ese mismo año va a materializar y formalizar esta colaboración cuando Víctor Jara se convierte en el director artístico de Quilapayún:

“A partir de la dirección de Víctor Jara, la puesta en escena que propuso Quilapayún ya no se limitó a la exclusiva interpretación musical. El mismo Eduardo (Carrasco) recalca ‘con Víctor hicimos un trabajo minucioso de los movimientos arriba del escenario. Llegamos a ser un grupo que, en cada presentación, teníamos todo estudiado, tal como en una obra de teatro. O sea, de donde entrábamos a escena, que actitud teníamos frente al público, el vestuario, todo fue estudiado en función del propósito que teníamos que era hacer una música muy expresiva’. Así, tanto el mensaje de los textos de las canciones como la música propiamente tal, se veían realzados por el elemento expresivo visual.”⁹⁰

El aporte de Jara va a ser vital para el desarrollo de Quilapayún como un conjunto con una propuesta reconocible tanto en lo musical como en lo escénico. Supo complementar esta beta teatral con las pretensiones artísticas que tenía el conjunto, dándoles una imagen que sería reconocible y trascendental a la trayectoria del grupo.

La materialización de este trabajo va a tener sus frutos con la producción en conjunto del disco *Canciones folklóricas de América Latina* (1967, EMI Odeon) el cual se componía por la recopilación e interpretación de distintas obras latinoamericanas

⁸⁹ Felipe Alba: “Es un pecado dogmatizar sobre el folklore” en *El Siglo*. (24 de septiembre de 1967): 7.

⁹⁰Sepúlveda. *Víctor Jara: hombre de teatro*, 118.

correspondientes a destacados autores de la región⁹¹. Además, Quilapayún acompañó a Víctor Jara en la presentación de “Plegaria a un Labrador”, canción triunfadora del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena en 1969.

Ese mismo año, Víctor publica quizás su álbum más trascendental dentro del posicionamiento que iría asumiendo el cantautor a medida que desarrollaba su obra: *Pongo en tus manos abiertas* (1969, DICAP). Esta producción, la cual también contó con musicalización por parte de Quilapayún, constituyó la propuesta más acida y directa de Víctor, e instaló explícitamente el pensamiento en torno a la funcionalidad de la canción protesta. Obras como “A Luis Emilio Recabarren” en homenaje al destacado sindicalista comunista de principios del siglo XX, “Te recuerdo Amanda” instalando la canción romántica en una perspectiva política, situándola en torno a la relación de un obrero y el lamento de su amada, entre otras. Sin embargo, su canción más polémica fue “Preguntas por Puerto Montt” en el cual denunciaba la Masacre de Puerto Montt ocurrida el 9 de marzo de ese mismo año hacia un grupo de pobladores que hicieron ocupación de unos terrenos en el sector de Pampa Irigoín:

“Alrededor de 90 familias pobres hicieron una ocupación de terreno en el sector llamado Pampa Irigoín en Puerto Montt, con la intención de lograr un lugar donde poder construir sus mediaguas, ranchas y sus futuros hogares (...) Los carabineros (dependientes del Ministerio del Interior) dispararon contra la multitud y causaron la muerte de 10 personas y una cincuentena de heridos”.⁹²

Lo más relevante de esta obra, es que fue una de las primeras manifestaciones artísticas en emplazar directamente a una autoridad. En este caso, la letra iba dirigida directamente al Ministro del Interior de Eduardo Frei Montalva; Edmundo Pérez Zujovic.

Esta canción le trajo varios problemas a Víctor⁹³, pero lo más trascendental, es que puso en la palestra una temática hasta el momento omitida. Preguntas por Puerto

⁹¹ El listado de canciones recopiladas y sus respectivos autores puede ser visto en el siguiente enlace: <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=10>

⁹² “Masacre de Puerto Montt” en *Archivo CEME* [Citado en agos. 2015] Disponible en http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/pmontt/HCHpmontt0003.pdf

⁹³ “Es bastante conocida la historia de que cuando, en julio de ese año, Víctor Jara canto el tema durante una presentación en el colegio Monjas Argentinas, un grupo de alumnos del Saint George’s (que incluía

Montt constituyó la primera gran ofensiva de la canción como una obra artística significativa y con un sentido de protesta, vinculándose directamente con el pueblo y generando la posibilidad de que estos actores puedan alzar la voz a través de sus creaciones.

En 1972, ya durante el gobierno de la Unidad Popular, Víctor Jara se encuentra en un activo trabajo musical y político. La mezcla de estas dos vertientes lo va a llevar a publicar su producción más cercana al pueblo; *La Población (1972, DICAP)* propuesta de carácter conceptual, en la cual Víctor posiciona políticamente a los pobladores en una perspectiva de recuperación de sus experiencias en la conformación de una historia del mundo popular, emanada desde la palabra de sus propios actores.

“La producción de *La población* es también muy elocuente al situar a los pobladores como sujetos de la historia que es pasado, presente y futuro y con ello contribuir a hacer de este grupo un sector activo en la construcción del nuevo Chile. El tono de este trabajo, en el que Jara contó con la colaboración de pobladores y otros artistas además de la participación de Alejandro Sieveking en la escritura de los textos, destaca por la distancia de los tonos quejumbrosos con que en ocasiones se presentó el mundo poblacional y por el contrario aparece como una manifestación de confianza en los desposeídos y marginados, constructores del futuro y del propio destino”⁹⁴

En este disco, Víctor se instala directamente en el espacio popular, estableciendo lazos de fructífera retroalimentación, ya que supo dar a los pobladores una voz silenciada por la historia tradicional, y al mismo tiempo, el pueblo vio en el cantautor a una persona cercana, comprometida y leal a su propia causa.

Canciones como “Luchín”, que representa la difícil vida que se lleva en las poblaciones, desde la experiencia de los niños, o “El Hombre es un creador”

al hijo del ministro aludido) le respondió con pedradas que lo obligaron a salir del escenario ‘Incidentes por penetración marxista en colegio católico’ título luego *El Mercurio* una nota que detallaba el hecho”. García. *Canción Valiente*, 112.

⁹⁴ Rolle. “*La Nueva Canción Chilena, el proyecto cultural popular...*”, 11.

invitando al pueblo a la acción y al trabajo en conjunto, son el reflejo de la postura que iba a tomar Víctor en el final de su carrera.

Este escenario va a encontrar a un Víctor Jara sumido en la dualidad entre trabajo artístico y político, lo que establecerá un compromiso directo con el proceso histórico que se estaba viviendo, promoviendo una interacción en terreno con aquellos actores a los cuales emplazaba la canción.

El cantautor, concluye Víctor, debe ser la voz de aquellos que la historia ha silenciado, y la canción su arma de lucha:

"La canción autentica, la revolucionaria, tiene que cambiar al hombre para que este cambie el sistema. Este intento de búsqueda de los compositores sigue estando comprometido con la realidad de Chile. Hay que seguir profundizando. Ahora que vamos a ser escuchados debemos elaborar nuestra categoría por medio de estímulos y elevar el nivel del pueblo"⁹⁵

Tres jóvenes universitarios; Los hermanos Julio y Eduardo Carrasco, junto a Julio Nuhmahuser, dieron vida a uno de los conjuntos más característicos y trascendentales de la Nueva Canción Chilena; **Quilapayún**. Su historia podría definirse como una constante conjunción entre principios ideológicos e inquietudes musicales. Desde un comienzo empieza a suscitarse la posibilidad de plasmar en una propuesta artística, las ideas que emergían dentro de un contexto permeado por el tradicionalismo folklórico. En una perspectiva semántica, ya establecían un quiebre; el vocablo Quilapayún significaba 'Tres barbas' en mapudungun, en clara alusión a las características de sus integrantes, pero lo más importante, desligándose del constante asociamiento que hacían las bandas tradicionales del folklore. Así define Eduardo Carrasco el origen del nombre:

"Un día se nos ocurrió buscar en un diccionario mapuche alguna palabra que nos cuadrara. En esa época, la mayoría de los conjuntos folklóricos chilenos en boga llevaban nombres como éstos: "Los de las Condes", "Los de Ramón", "Los de Santiago", y este tipo de apelativos no nos sonaban bien. Nos parecía siútico, de mal gusto y poco original encuadrarnos en esta corriente que inclusive en lo musical encontrábamos algo mediocre. Aunque

⁹⁵Carmen Grandé: *"Víctor Jara: el canto un arma de lucha"*, 9.

todavía no supiéramos definir con exactitud lo que nos proponíamos hacer, teníamos muy claro lo que no queríamos, y este tipo de música “folklórica”, entonces tan de moda, no nos gustaba casi nada. Por eso, para desmarcarnos de estas tendencias, buscábamos un nombre indígena.⁹⁶

El atrevimiento de su propuesta va ir en clara alusión a establecer un quiebre con los conjuntos presentes en el neofolklore. Sin embargo, el trayecto no fue fácil. La primera etapa fue más bien de definiciones. La materia prima estaba pero faltaba la formalización. Fue en este escenario cuando empiezan los contactos con Ángel Parra, quien fuera el primer director artístico de Quilapayún:

“El trabajo con Ángel fue breve e inorgánico, pero al menos nos dejó algunas enseñanzas: habíamos experimentado el montaje colectivo de algunas canciones, sabíamos por fin donde poner los dedos para tocar la quena o el charango, y habíamos sido escuchados por alguien exterior al grupo, sin producirle demasiado malestar con nuestro desentono. Nuestro proyecto parecía cada día menos una locura. En definitiva, no sabría decir si él nos tomó o no en serio, pero a nosotros este corto período nos convenció de que, con un poco más de trabajo, seríamos capaces de salir adelante sin destrozarle los oídos a nadie”.⁹⁷

Bajo su alero, el proyecto empieza a formalizarse. La identidad que comienza a tomar el conjunto, se asienta con su acercamiento a las peñas. Su primera experiencia en la Peña de Valparaíso compartiendo escenario con destacados artistas porteños como Payo Grondona u Osvaldo Rodríguez, va a marcar su instalación en los espacios musicales. Posteriormente comienza un periodo de construcción musical. Se integra Patricio Castillo al conjunto y surgen los primeros intentos por llevar a cabo una propuesta propia y que sepa conjugar las visiones musicales de los cuatro integrantes junto con un innovador mensaje, adaptando canciones populares chilenas y latinoamericanas, además de construir sus primeras obras propias.⁹⁸

⁹⁶Carrasco. *La revolución y las estrellas*.

⁹⁷Carrasco. *La revolución y las estrellas*.

⁹⁸ El "Canto de la Cuculí" y "La Paloma" fueron las primeras creaciones musicales de Quilapayún, La primera es un instrumental y la segunda con letra original de Eduardo Carrasco. Ambas se encuentran presentes en su disco debut de 1967.

En esta etapa, Víctor Jara se convierte en el director musical. Su aporte va a ser fundamental; define y da cuerpo a la propuesta artística del conjunto, y por sobre todo, les va a entregar una identidad escénica reconocible que se va a plasmar en sus presentaciones; los ponchos negros, las barbas y un cuidadoso trabajo vocal se hacían presentes.

Bajo la dirección de Jara, realizan sus tres primeros discos: *Quilapayún* (1967, Odeón), *Canciones Folclóricas de América* (1967, Odeón) y *Por Vietnam* (1968, DICAP). La carrera del conjunto se estaba definiendo, tanto musical como por el mensaje que empezaban a mostrar. Su postura trajo ciertas tensiones, sobre todo con las discográficas que trabajaban. Este hecho los llevo a establecer nexos con las Juventudes Comunistas, que buscaban la consolidación de una propuesta cultural congruente con los intereses del partido:

“Las Juventudes Comunistas de Chile andaban buscando iniciativas que sirvieran para realzar la participación nacional en el IX Festival de las Juventudes Democráticas, a realizarse en Bulgaria en esos meses, llegamos con ellas a un acuerdo. Aunque nosotros todavía despertábamos una cierta desconfianza entre los comunistas, por nuestro pasado mirista, se aprobó la iniciativa de grabar un disco con canciones revolucionarias”⁹⁹

La producción del disco *Por Vietnam* fue el puntapié inicial y tuvo una doble implicancia; por una parte, definió el mensaje que buscaba la banda a través de su música, y por otro, marcó el camino de lo que se podría definir como música política, constituyéndose como una de las primeras producciones con una clara intencionalidad ideológica, lo que se materializó en la fundación de DICAP:

“El disco “Por Vietnam” fue una experiencia interesante, si se considera que no tuvo ningún apoyo en los medios de difusión de masas: las radios lo ignoraron completamente, y hasta mucho tiempo después, ninguna de las canciones fue difundida por los medios normales. Como nosotros no cobramos ningún derecho, parte de los fondos que se juntaron pudieron servir para grabar otros discos: así comenzaron a editarse otros artistas, con los cuales se fue formando uno de los catálogos más interesantes de la historia de la canción chilena. El sello pasó a llamarse Dicap, y fue recibido

⁹⁹ Carrasco. *La revolución y las estrellas*.

por todos los cantautores del movimiento, como una iniciativa que había que defender y proteger, y en la cual, cual más, cual menos, contribuyó a su crecimiento”¹⁰⁰

Instalados de lleno en la escena artística, Quilapayún empieza a redefinirse musicalmente; la producción de *Basta* (1969) ya sin Víctor Jara en la dirección, demostraba una madurez musical y propuesta artística que a estas alturas ya era familiarizada por el público. Con una reestructuración en su formación, Eduardo Carrasco, Carlos Quezada, Willy Oddó, Patricio Castillo, Hernán Gómez y Rodolfo Parada, se encaminaban para lo que sería su obra más trascendental en la trayectoria del conjunto: “*La Cantata de Santa María de Iquique*” (DICAP, 1970).

Compuesta por Luis Advis en 1969 basándose en el libro “Reseña Histórica de Tarapacá”, marcó el inicio de una nueva forma de hacer música. Musicalizada y presentada por primera vez en el contexto del II Festival de la Nueva Canción Chilena, simbolizaba el interés que comenzaba a tener el conjunto en ampliar su espectro musical. Ya no bastaba solo con el compromiso y la canción política, ahora era necesario llevar esta propuesta hacia otra dimensión. Lo escénico, la historia y la música empiezan a confluir de manera intermitente. La evocación hacia este hecho significaba un compromiso importante, y que tenía por fin elevar al pueblo a tomar una conciencia reprimida por la historia oficial:

“En 1969 aparece la cantata de Santa María de Iquique, lo que significo también una explosión para la gente, o sea como a través de la música tu podías dar a conocer un hecho que era desconocido para la gran mayoría de los chilenos, que fue ocultado. Yo cuando estudie historia jamás me mencionaron sobre la matanza de la escuela de Santa María y no solo yo, en general a todos, y a través de una obra genial incorpora y fusiona la música de raíz folklórica con la música docta o clásica y hace esta obra y la gente la toma como una cosa propia. Pero además la cantata lo que tiene es que no solo relata un hecho que paso sino que hay un mensaje, o sea el gran mensaje de la cantata es unámonos como hermanos, que nadie nos

¹⁰⁰ Carrasco. *La revolución y las estrellas*.

pueda vencer en la medida que permanezcamos unidos y toda la gente tomo ese disco casi también como una bandera de lucha”¹⁰¹

Esta obra abrió no solo un nuevo escenario para la Nueva Canción, sino que redefinió la perspectiva de la música popular en Chile, al establecer esta comunión entre el folklore y la música docta. La ambiciosa propuesta va a favorecer la construcción de una obra que explote al máximo los recursos entregados por ambas vertientes, y que a la vez conceda un mensaje significativo para el público, situándola a un hecho histórico con un trasfondo puramente político.

Este momento marcará la carrera de Quilapayún. Empiezan comprender que el valor histórico de la obra musical trasciende a la población, y la música popular comienza a ser apropiada como una bandera de lucha.

De todas formas, su postura va tener varios ribetes, partiendo por la autodefinición del conjunto. En este sentido, su visión iba en ser portavoz del sentir popular más que en enfrascarse en disputas ideológicas dentro de la esfera partidista. Lo que intentaban era desligarse del rotulo que empezaba a familiarizarse con la Nueva Canción: La canción protesta:

Esta era la perspectiva que tenía Carrasco en 1971, reflexionando acerca de la constante asociación que se hacía al conjunto con este tipo de canto:

“La protesta es... (¡gesto de desagrado!) Artificial, es una evasión a definirse, nosotros nunca hemos querido que se nos califique de cantantes protestas, aunque se nos dice de protesta, somos cantantes revolucionarios. Lo malo de la llamada canción protesta – explica Carrasco – es que se meten a hacerla ¡porque es comercial! Gente que protesta por cualquier cosa ¡Se hace un solo atado y hay protestas muy diferentes!”¹⁰²

Esta problematización tiene que ver principalmente con la errónea enunciación que plantea Carrasco, de que las canciones están al servicio de intereses partidistas o bien como un aprovechamiento de las coyunturas sociales, más bien su definición va en una perspectiva revolucionaria, en donde el compromiso del cantautor debe

¹⁰¹ Ricardo Venegas, entrevista.

¹⁰² María Yolanda González: “Quilapayún: Ante todo somos artistas” en *RITMO*. N° 315 (14 de Septiembre de 1971): 63.

asumir un posicionamiento político que tenga congruencia con el verdadero sentir del pueblo :“*La canción política es clara, definida, no comercial; en el caso de nosotros es canción revolucionaria, no al servicio de un partido político sino de la causa de los trabajadores*”¹⁰³.

En líneas generales, la propuesta de Quilapayún planteo un quiebre en el movimiento de la NCCH; puso en la palestra el papel político que debían asumir los artistas. Esta visión va a constituir un elemento primordial para comprender por qué los cantautores y conjuntos de la NCCH se alinearon con ciertas posturas políticas. Quilapayún le dio una voz característica al movimiento, y no solamente musical, pudiendo conjugar el elemento artístico con el mensaje político, explotando al máximo los recursos y las posibilidades que la escena artística les entregaba en post de generar un lazo directo con la causa del pueblo.

La perspectiva latinoamericanista complementada con la reivindicación de una identidad nacional popular tiene su expresión más representativa en **Inti Illimani**. Este conjunto supo relacionar estas dos vertientes, llevando a cabo la construcción de una propuesta original, ligando fuertemente las raíces folklóricas nacionales junto con la apertura hacia los sonidos que entregaba la región:

“Comienzan difundiendo folclor latinoamericano. En sus voces se hicieron famosas las canciones de la revolución mexicana, los cantos libertarios de Argentina, de Venezuela, de Perú y por supuesto toda la riqueza de la música andina que gracias a ellos comienza a sentirse como parte de nuestro folclor, de esa ‘macedonia musical chilena’ que nos identifica. Ellos son uno de los primeros grupos , quizá el primero, que combina los diversos instrumentos latinoamericanos como el bombo leguero argentino, el charango, y la quena altiplánica, el cuatro venezolano y el tiple que componen ese sonido que en el mundo se identifica ya como la música chilena”¹⁰⁴

En 1967 y bajo el alero de la Universidad Técnica de Santiago, Horacio Duran, Max Berrú, Jorge Coulón y un joven Horacio Salinas, comienzan a gestar lo que sería el inicio del *Inti*. El rescate de las raíces latinoamericanas sobre todo de los pueblos

¹⁰³González: “*Quilapayún: Ante todo somos artistas*”, 63.

¹⁰⁴ Álvaro Godoy: “Inti Illimani, vivos y chilenos” en *La Bicicleta*. vol. 9 v. N° 35 (Junio de 1983): 16.

andinos, va a materializarse en una propuesta instrumental que conllevara la inclusión de recursos musicales insospechados para la música folklórica chilena. Por otra parte, el compromiso asumido en una perspectiva musical va a establecer nexos directos con un mensaje reivindicador, posicionándose desde el comienzo en post de construir un relato congruente con la historia de los pueblos enalteciendo la riqueza cultural de estos a través de su propuesta artística.

El inicio del conjunto va a oscilar entre constantes presentaciones en peñas del círculo universitario, sobre todo en la peña de la UTE, además de viajes alrededor de Latinoamérica que enriquecieron instrumentalmente lo que se sería la piedra angular del Inti:

“En cuanto a la peña, esta fue esencialmente una iniciativa de Claudio Sapiaín, pero en su organización original participaron también Horacio (Durán), que había llegado ese año de Valparaíso donde había trabajado en la Peña Universitaria, Willy Oddó y otros. Mis recuerdos de esos días son un tanto borrosos, debido al volumen de la actividad estudiantil en la UTE. Horacio en ese tiempo no tocaba charango todavía y ahí comenzó a tocar con una guitarrilla infame. Sólo después del viaje a Argentina el 68 vinimos a tener instrumentos decentes. Las zampoñas las trajimos de Bolivia el 69 y el tiple de Colombia el año 71.¹⁰⁵

Los primeros antecedentes musicales del Inti mostraron luces de lo que sería su posterior posicionamiento político. La grabación de dos temas referidos a la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), materializados en el EP *Por la CUT (1969, DICAP)* demuestran las primeras inquietudes que comienzan a permear el pensamiento del conjunto. La construcción de esta obra plantea una especie de vínculo explícito de los cantautores hacia la causa de los trabajadores, ya no como un mero discurso atrayente, sino vinculándose directamente con la orgánica laboral.

Central Única de Chile,
maciza como el acero,
que velas por las conquistas

¹⁰⁵ Luis Cifuentes Seves. *Fragmentos de un sueño. Inti Illimani y la generación de los 60.* (Versión digitalizada [Citado en sept. 2015]) Disponible en: <http://www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno>

del trabajador chileno.

El pampino, el chilote, caramba,
y el campesino
con los mineros luchan, caramba,
por su destino

Por su destino sí, caramba,
preciosa joya,
la unidad de la clase, caramba,
trabajadora.

Qué vivan los obreros, caramba,
del mundo (de Chile) entero

La materialización formal de su propuesta, se va a concretar al momento de producir su primer disco: *Si somos Americanos (1969 Impacto Records)* en el cual a través de la interpretación de diversas canciones populares de la región, buscaban dar una conceptualización centrada en esta perspectiva latinoamericanista que promulgaba la banda. Por lo demás, lo más significativo fue que este disco se produjo en Bolivia:

“El año siguiente fuimos a Bolivia, donde grabamos nuestro primer disco que se llamó "Si somos americanos", como la canción de Rolando Alarcón. En Bolivia llamó la atención un conjunto chileno tocando música altiplánica y con un nombre aymará. En ese disco quedó el último testimonio de la influencia de Los Cuatro Huasos, una tonada que comenzaba ‘voy a remontar los montes...’ “¹⁰⁶

No obstante, el regreso los encontró en un contexto nacional sumamente politizado. Ad portas de una nueva elección, las fricciones dentro de la órbita política se hacían más evidentes, y obligaba en cierto punto a tomar posición en esta dimensión. Esto lo va asumir directamente el conjunto, promulgando un discurso explícitamente político, lo que comienza a vislumbrarse con la publicación de sus siguientes discos. *A la Revolución Mexicana (1969, Edición Independiente)* es uno de ellos. Consistía

¹⁰⁶ Cifuentes Seves. *Fragmentos de un sueño. Inti Illimani y la generación de los 60.*

en la adaptación de canciones populares mexicanas centradas en la revolución. Además, esta producción se publicó en conjunto con *A la Revolución Española* de Rolando Alarcón, lo que refleja el interés por parte de los artistas en llevar a cabo propuestas caracterizadas por procesos históricos externos y localizarlos hacia la realidad chilena. Pero por sobre todo, será la publicación de *Canto al Programa* (1970, DICAP), el que marcará la autodefinición política del conjunto, asumiendo una postura de apoyo explícito hacia el gobierno de la Unidad Popular. Este elemento va a ser clarificado por Marcelo Coulón:

“Las discusiones con Sergio Ortega eran geniales, porque Sergio era como el compositor musical del comité central del Partido Comunista, sacaba las frases que iban a hacer el eslogan del disco, de ahí viene el ‘Venceremos’. En el momento en que el PC dijo aquel “Si el pueblo se une estamos hasta las pelotas”, cambio todo, por lo tanto, ‘Venceremos todos juntos’, y de ahí sale la canción que fue muy impactante para el pueblo y nosotros, además que es muy bonita y se convirtió en un himno de la época, y por sobre todo del momento que vivíamos durante la UP”¹⁰⁷

El disco consistía en una obra conceptual, en el cual a través de canciones se iban mostrando las principales medidas presentes en el programa de gobierno de la UP. La música fue compuesta por Luis Advis y Sergio Ortega, quienes serían a la postre, los principales encargados de conceptualizar la música a través de obras artísticas centradas en hechos históricos y propuestas coyunturales. Lo interesante de esta producción es que marca un momento clave en la trayectoria de la NCCH; se comienza a instalar la obra artística al servicio discursivo del oficialismo.

Lo que vino después para el Inti fue la construcción de una obra que rescatará el canto popular fusionándolo con la postura política que ya constituía un elemento característico de los conjuntos presentes en la NCCH. *Autores Chilenos* (1971, DICAP) y *Canto para una semilla* (1972, DICAP), se enmarcan en levantar una propuesta instalada en la “cultura del pueblo” completándola con la legitimización de la obra musical chilena enraizada en la experiencia popular. En *Autores Chilenos*, destaca la presencia de lo que posteriormente serían sus más clásicas canciones, entre ellas, *Charagua*, un arreglo instrumental compuesto por Víctor Jara, que sería

¹⁰⁷ Marcelo Coulón, entrevista.

parte de la franja televisiva de TVN¹⁰⁸o 'La Exiliada del Sur', junto a la colaboración de Patricio Manns. Por su parte, *Canto Para Una Semilla*, se basó en plasmar musicalmente las decimas autobiográficas de Violeta Parra, junto a la colaboración de Isabel Parra, la actriz Carmen Bunster como relatora y la composición conceptual nuevamente de Luis Advis:

“Isabel Parra y el conjunto Inti-Illimani dieron vida al CANTO PARA UNA SEMILLA, elegía de Violeta Parra, con música de Luis Advis. Es la vida de Violeta Parra, innovadora de la música popular chilena, a través de sus propios versos. Están sus vivencias, sus dramas, los gritos de protesta, las denuncias... y sus amores. El estreno fue en el Gran Palace, con la actuación de Marés González.”¹⁰⁹

Esta etapa supuso la profesionalización musical del conjunto, llevando a cabo una propuesta artística enriquecida por la utilización de elementos, musicales y líricos, que abarcaran la construcción de una nueva cultura popular, posicionados bajo el alero proyectual de la UP. El levantamiento de este vínculo directo con el pueblo, los va a llevar a replantear sus objetivos musicales, ahora situados en un escenario totalmente distinto al de la década pasada, lo que implicaría una redefinición de sus principios esenciales y a la vez una proyección externa en base al valor activo que venía ocupando el pueblo como actor político. Así delimita los principios del conjunto, José Seves:

“Esta mucho la idea de trabajar con materiales fundamentales en el lenguaje y la cultura de un pueblo. Estoy de acuerdo con la importancia de la investigación folklórica, es decir, tomar la tradición que han acumulad capas del pueblo, en especifica los campesinos, buscarles un desarrollo y reconocerlas como expresión nuestra. Pero no es todo. Si vemos, por ejemplo, la poesía de Pablo Neruda, nos damos cuenta que el no uso – en cuanto forma – la décima popular. Se apropió de las reglas de la cultura universal y es fundamental para la cultura nacional. Es complicado meterse en esto. Por eso pienso que es importante darle la posibilidad a todas las expresiones. Porque nosotros también estamos hechos de boleros y

¹⁰⁸ La canción sería utilizada para el inicio de transmisiones de Televisión Nacional de Chile, durante el periodo de la Unidad Popular. Para ver la presentación dirigirse a este enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=NiEwgcbipxg>

¹⁰⁹ Francisco Leal: “Canto para una Violeta” en *Onda*. vol.3. N° 45 (17 de mayo de 1973): 50-51.

radioteatros. Sin duda, cada cosa tiene un peso diferente... pero gravita de todas maneras”¹¹⁰

La redefinición de música popular que plantea Inti Illimani, va a ser uno de sus aportes más trascendentales. Su propuesta constituye un elemento característico al momento de reconocer los intereses que supone el movimiento de la Nueva Canción. La abertura musical, junto a la construcción de un mensaje que rescate al pueblo en torno a una redefinición de su propia cultura, serán factores primordiales para comprender el sentido de la obra artística del conjunto, y al mismo tiempo, va a constituir una forma particular de conjugar el significado de las canciones junto a un compromiso adyacente a la causa del pueblo.

2.8 Consolidación de las cantatas

La música popular se nutrió de diversos recursos artísticos que propiciaron la construcción de propuestas originales, pudiendo conjugar elementos de distintas áreas, a fin de establecer una relación atrayente con su público. En esta perspectiva, se comienza a dar acercamientos con compositores provenientes de la formación clásica, o ‘músicos de conservatorio’, fusionando los elementos folklóricos tradicionales junto a lo docto. Es en este escenario donde se consolida un género que va enriquecer musical, lírica y escénicamente a la Nueva Canción; Las cantatas.

Estas obras de carácter conceptual se situaban en base a narraciones musicalizadas a través de canciones, las cuales iban conformando un relato histórico integrador entre el discurso narrado y la instrumentalización musical.

Ya en décadas pasadas existen antecedentes en torno a este tipo de género. *Cantata Patética (1942)* y *Cantata de Arauco (1942)*¹¹¹ reflejan este intento por llevar a cabo una propuesta conceptualizada de la obra musical. Sin embargo, es en la década de los 60 donde se produce el gran auge. Durante este periodo comienza a surgir un interés por parte de conjuntos y cantautores, en plasmar a través de sus composiciones la representación de una narrativa en particular, dándole un sentido

¹¹⁰ Any Rivera: “Inti Illimani: el canto de lejos, el canto de cerca” en *La Bicicleta*. N°6 (marzo-abril de 1980): 32.

¹¹¹ “Ambas obras -en términos generales, progresistas y empapadas de una religiosidad auténtica- fueron compuestas por Francisco Dussuel, a la sazón sacerdote jesuita, que fue conocido como crítico literario”. Soledad Bianchi y Luis Bocaz. *Discusión sobre la música Chilena* [Citado en sept. 2015] Disponible en <http://www.patriciocastillo.com/pdf/discusion.pdf>

discursivo a su obra, extrapolando la funcionalidad puramente musical. La transversalidad de esta propuesta va a ser un elemento característico, reflejado en la diversidad de producciones discográficas que se realizaron. Por ejemplo, *Al 7° de Línea* (1965, RCA Víctor) de Los Cuatro Cuartos, adaptación del libro "*Adiós al Séptimo de Línea*" (1955) de Jorge Inostroza y musicalizado por Guillermo Bascuñán. No obstante, el origen creador dentro de la NCCH, se dará con *Oratorio para el Pueblo* (1965, Demon) de Ángel Parra, y *El Sueño Americano* (1966, Arena) de Patricio Manns. Para Osvaldo Rodríguez, ambas obras van a marcar el camino de lo que sería la propuesta artística de la NCCH en torno a la conceptualización musical, principalmente, porque apelan a principios históricos ligados directamente a la experiencia del pueblo, a fin de producir una significación que extrapole el valor musical de la canción hacia un discurso vinculante con el contexto histórico:

“Ángel Parra es el primero con su Oratorio para el Pueblo en 1965, con el Coro Filarmónico de Santiago, arreglos y dirección coral de Waldo Aránguiz y participación de Isabel Parra, Rolando Alarcón y Julio Mardones. Ángel compuso esta obra, según sus propias palabras, "para hablar con Dios de otro modo" utilizando un lenguaje "claro, directo, realista" (...) Y, por último, la segunda de ese año (1966), estrenada parcialmente en Diciembre en la Televisión y en Enero de 1977 en la Peña del Hotel France: El Sueño Americano. Como dije hace años ya, ésta es la primera vez que en Chile se intenta crear una unidad americana a través de la música”.¹¹²

La abertura hacia esta construcción discursiva de la obra musical, va a tener una injerencia fundamental en torno a las interacciones que se dieron en el asidero de la música popular. La consolidación de la cantata tendría lugar cuando se materializan los acercamientos esbozados entre compositores clásicos y la NCCH, teniendo su punto de mayor representación con la *Cantata de Santa María de Iquique* (1970), lo que daría inicio a un nuevo concepto: La Cantata Popular:

“Con esta obra Advis inició el desarrollo de la cantata popular; género que poco después atrajera a Sergio Ortega a producir ‘La Fragua’, obra de naturaleza similar. En éstas se pone en juego la canción misma, que representa aquí al arioso o aria, con recitativos hablados o cantados, con

¹¹²Rodríguez. *Cantores que reflexionan*.

interludios instrumentales y coros, es decir, todos los componentes de la cantata barroca asimilados a las tradiciones vernáculas a que nos hemos referido anteriormente y tratados en un lenguaje accesible al pueblo y a fin a las realidades históricas y sociales vigentes”¹¹³

Gustavo Becerra, Luis Advis y Sergio Ortega, serán los principales encargados en llevar a cabo una fructífera relación con los músicos de la NCCH, lo que se materializará en una importante producción discográfica. Becerra abrió un escenario de vínculo entre poesía y composición musical centrado fundamentalmente en una perspectiva latinoamericanista. El interés en la obra de Pablo Neruda, lo va a llevar a la musicalización de diversas composiciones, estableciendo un nexo directo con los conjuntos de la NCCH, lo que se refleja en la producción de *Canto General* (1971, DICAP) presentada por Aparcoa, la cual se basaba en el poemario de igual nombre del poeta. La importancia de Becerra, recae en situar la diversidad de recursos dentro de la música popular y que provienen principalmente del mundo de lo docto, constituyendo un puente interdisciplinario-artístico, abriendo un espacio que va a propiciar la construcción de una estética característica en la obra artística de la Nueva Canción:

“(Becerra) Produce un torrente de composiciones que parecen no excluir género alguno, desde su temprano neoclasicismo, pasando por el empleo de técnicas politonales y dodecafónicas, de fusiones con la tradición popular, procedimientos aleatorios hasta el empleo de los medios electroacústicos. En éstas y mucho más, se expresa dentro del espacio de una estética muy personal, afines a las motivaciones que le proveen sus ideas, en el momento histórico y sociopolítico en que le toca vivir”¹¹⁴

Por su parte Advis y Ortega, que eran discípulos de Becerra, componen el fiel reflejo de un trabajo constante y duradero, y que en definitiva constituyó uno de los aspectos esenciales en la obra artística de la NCCH. Advis, fue el responsable de musicalizar, entre otras obras, la *Cantata de Santa María de Iquique*, interpretada por Quilapayún, y *Canto Para una Semilla*, de Inti Illimani. Ambas propuestas,

¹¹³Juan Orrego Salas: “Espíritu y contenido formal de su música en la nueva canción chilena” en *Literatura Chilena. Creación y Crítica*. N°33 (Julio/Septiembre 1985): 11.

¹¹⁴ Eduardo Carrasco: “Recordando a Gustavo Becerra” en *Revista Musical Chilena*. vol. 64. N° 213. (Junio de 2010 [Citado en sept. 2015])Disponible en: <http://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v64n213/art19.pdf>

significaron un hito en la construcción de una obra conceptual que rescate una temática histórica relacionándola directamente con el contexto de la sociedad chilena. En el caso de *Canto Para una Semilla* simbolizó la relegitimación del canto popular a través de las Decimas Autobiográficas de Violeta Parra, en una perspectiva de unión entre el movimiento de la NCCH, la cantautora y la realidad nacional, estableciendo una construcción discursiva-artística que entregaba nuevos recursos a la cantata popular, centrados en la subjetividad de un trasfondo personal y su vínculo con la experiencia del pueblo:

“En Canto para una semilla (1972), la tensión dramática y trágica de la cantata es reemplazada por la emocionalidad y el mundo de los sentimientos humanos, internos y personales. Sirviéndose como texto de las autobiográficas Décimas de Violeta Parra, Advis logró superar lo que había hecho con sus anteriores obras, al expandir el lenguaje y la forma de Santa María de Iquique con un mayor aprovechamiento de los timbres y la inclusión de una solista femenina, en este caso la hija de Violeta, Isabel Parra, que se sumaba al conjunto Inti-Illimani (...) Las pasiones humanas, el dolor y las alegrías que contienen los textos de nuestra gran cantora popular son reflejados en música que trasunta estos sentimientos, lo que deja en claro el carácter romántico de Advis.”¹¹⁵

Ortega representa una visión abiertamente politizada de la música. Militante comunista desde 1958, concibió la obra artística como una expresión cultural enmarcada en un discurso de directo vínculo con la sociedad. En este sentido, la vanguardia del arte debe ir orientada en construir una canción popular enmarcada en compromiso activo con la realidad:

“Su interés por una comunicación profunda y directa con la sociedad, permite que una parte importante de su producción musical la oriente hacia la canción popular comprometida social y políticamente. Este rasgo lo

¹¹⁵ Álvaro Gallegos: “Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis” en *Revista Musical Chilena*. vol. 60. N° 206. (Diciembre de 2006 [Citado en Septiembre de 2015]). Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902006000200006

destaca como paradigma del creador que hace de su arte una herramienta de lucha, un medio de comunicación social¹¹⁶.

Dentro de esta labor, se enfrasco en un constante trabajo artístico con los conjuntos de la NCCH, colaborando en diversas musicalizaciones, entre ellas, *Canto Al Programa* (1970, DICAP) de la cual se extrae el “Venceremos” que se convertiría a la postre en un himno popular y característico del periodo de la UP, *Canto General* (1971, DICAP) junto a Gustavo Becerra, y su obra quizás más emblemática *La Fragua* (1973, DICAP), interpretada por Quilapayún, en la cual Ortega escribió y musicalizo la totalidad del trabajo. Esta obra se compone en torno a cinco partes: 1) Las Claves. 2) Las luchas. 3) La Herencia. 4) El puño del pueblo 5) Canciones Contingentes. La estructuración permite el desarrollo de un relato que va narrando la historia social de Chile, abarcando en las primeras cuatro el retrato de los procesos que han marcado la construcción de una identidad político-social en la realidad nacional, recuperando su riqueza ideológica dentro de una configuración histórica que reinstale las vivencias de los actores populares. La obra finaliza con una quinta parte que invita directamente al pueblo a ser parte de su propia historia, concluyendo con un mítico mensaje en su canción final, “El puño del pueblo”:

De pie los obreros
De pie los campesinos
El puño del pueblo se levantará
Y aquellos que intenten cerrarnos el camino
el puño del pueblo los castigará.

Así se refiere Ortega a las primeras cuatro partes que componen el relato histórico de *La Fragua*:

“La primera de ellas se llama ‘Las claves’ y representa a nuestro ser de chilenos; la segunda se denomina ‘Las luchas’ y se dirige al carbón. Se muestra al obrero industrial. La tercera parte es ‘El campo’, que toca el problema agrario. Se destacan dos figuras símbolos: Lautaro y Valdivia. Esta parte termina con un llamado al campesino y al mapuche. La parte final

¹¹⁶ Silvia Herrera Ortega: “Una aproximación a la relación musica-política a través de la cantata *La Fragua* del compositor Sergio Ortega (1938-2003)” en *Revista Neuma*. Año 4 vol. 1. (2011): 11.

es la llamada 'El puño del Pueblo', en que la canción de fondo es una especie de guajira de tipo ritual con un estribillo que propone la realización de tareas difíciles."¹¹⁷

Por lo tanto, el valor de las cantatas va en cómo se comienza a redefinir la perspectiva artística de la obra musical, representando a través de una conjunción entre narrativa y musicalización, la construcción de un relato histórico que sea relevante para la experiencia popular. En este sentido, esta unión entre lo docto y lo popular va a sugerir la inmersión directa del pueblo, como un sujeto activo en la creación de un discurso dentro de la obra musical. Esta superación del elitismo artístico, va a estar relacionada con la injerencia que empiezan a tener las masas dentro del consumo artístico. Para Walter Benjamín es un proceso que se da cuando el empoderamiento de las masas empieza a interiorizarse directamente con la creación de las obras de arte¹¹⁸, lo que implica un posicionamiento particular por parte de los artistas generando un escenario de constante retroalimentación enmarcado en una doble abertura; por una parte, la dimensión escénica y espacial del arte hacia el mundo popular, y por otro, las experiencias del pueblo y su naturalización dentro de la obra artística como una realidad concreta.

2.9 Emergencia del pueblo.

A lo largo de este capítulo, pudimos identificar que la conformación de la NCCH como un movimiento musical-social tuvo diversas implicancias en un ámbito artístico y discursivo. La consolidación de propuestas musicales enriquecidas por la constante interacción de los diversos recursos musicales presentes en la escena artística, tanto chilena como latinoamericana, hizo que los músicos de la NCCH profesionalizaran su práctica, extendiendo sus fronteras creativas y fortaleciendo una obra original y atrayente para el público. Esto propicio una abertura de los espacios hacia los sujetos que emplazaba la Nueva Canción, generando un lazo retroalimentador entre los artistas y un actor que comenzaba a ser parte activa del

¹¹⁷ "La Fragua" en *RITMO* (5 de septiembre de 1972 [Citado en sept. 2015]) Disponible en: <http://www.quilapayun.com/prensa/72fragua.php>

¹¹⁸El concepto de consumo de masas desarrollado por Benjamín, entrega una definición que aporta considerablemente a la reconfiguración que empiezan a tener las obras artísticas. En este caso, la injerencia directa del consumo masivo implica la interacción de los artistas con el público, generando la construcción de un arte en conjunto: "La masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación" Benjamín. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 17.

proceso histórico y político: el pueblo.

Eduardo Carrasco, de Quilapayún, plantea su visión en torno al posicionamiento que empiezan a tomar los artistas frente a la emergencia de las fuerzas sociales populares, asumiendo un rol de directo vínculo, eludiendo la condición mercantilista que ha germinado el sistema capitalista en el arte en post de construir una manifestación significativa dentro de la identidad cultural-nacional:

“Del mismo modo como cada chileno comenzó a ver en la lucha política la forma más adecuada de acercar los sueños a la realidad, nosotros comenzamos a ver en el movimiento popular una fuerza capaz de asumir la defensa de nuestra identidad cultural, y de trazar una política de inserción del arte en las masas. Para nosotros esto era indispensable para terminar con el imperio del economicismo y del insoportable “liberalismo”. ¿Cómo introducir en la vida de nuestro pueblo estas canciones que querían hacerse tradición? ¿En qué fuerzas sociales apoyarse, para que el arte pudiera liberarse de las trampas que la sociedad capitalista le tendía? ¿Cómo hacer de la poesía una fuente de conciencia nacional? Todas estas preguntas parecían tener una respuesta en el movimiento social emergente, que fácilmente parecía asimilar en sí todas las inquietudes de los intelectuales y artistas chilenos”¹¹⁹

La interacción, en este punto, se va a dar en base a una emergente identidad del pueblo, elevando la culturización popular hacia la apropiación del arte. La apertura de los espacios va a ser un elemento crucial y tendrá una doble implicancia; Por una parte, El Primer Festival de la NCCH y Las peñas, constituyeron un escenario que va favorecer la inmersión del pueblo en el círculo artístico, y por otro, desde la interna del sector popular se da una respuesta al abrir los espacios cotidianos, constituyendo verdaderas redes de intercambio que va a nutrir artísticamente al pueblo, y vivencialmente a cantautores y conjuntos.

Así lo esboza Juan Pino, cantautor y dirigente sindical de FENSA:

“Había hartos alcances populares, ahí llegaba la gente, porque las peñas fueron muy famosas en esa época, y eso fue algo que nació de las raíces del

¹¹⁹ Eduardo Carrasco. *La Revolución y las Estrellas*.

pueblo, donde interveníamos tantos lugares y la gente, se llenaba, por ejemplo la peña de Chile, Rie y Canta de Rene 'Largo' Farias, La Peña de los Parra en Carmen #940, se llenaban esas peñas, y en las poblaciones y en las industrias hacíamos peñas también. Eran de libre acceso o se cobraba lo mínimo, era para pasarlo bien más que nada”¹²⁰

En esta perspectiva, lo que se da es la construcción de una cultura de y para el pueblo, la cual implica una directa inmersión de estos actores en el devenir del arte. Esto sugiere un posicionamiento de los artistas en constituir un puente entre su obra y las experiencias emanadas de la realidad popular. Dentro de esta lógica, la “naturalización” de las canciones va a estar en directa relación con la apropiación que surja por parte del pueblo. Por ejemplo, el disco *La Población* de Víctor Jara, supone un intento por llevar a cabo la apropiación popular del arte, vinculándolo no solo discursivamente con las letras, sino que situándose directamente en el terreno. De esta forma, la creación artística de la NCCH se asienta en la superación de la elitización del arte, llevándolo directamente a la experiencia del pueblo, lo que plantea un determinado posicionamiento, y por sobre todo, interaccionándolo con su realidad:

“El pueblo tiene sus propios cánones estéticos, sus métricas, sus estilos. Ahora la canción social es una canción como de elite, la nueva canción parece llegar en general a universitarios, a un público intelectual; en suma, minoritario. El pueblo está muy por encima de todo eso. Te repito, el mensaje artístico político debe llegar con palabras claras, con formas sencillas y puras”¹²¹

La crítica que establece el cantautor Héctor Pavez, tiene que ver con el desafío y compromiso que debe asumir la NCCH en una perspectiva de quiebre con la fetichización del arte y su exclusividad. En este sentido, el lenguaje no puede escapar a la realidad popular, sino que debe ser parte primordial en la construcción artística de los músicos, soslayando las distancias que presentan al arte como un producto de consumo elitista, a fin de generar una apropiación por parte del mismo en el pueblo. Esto se relaciona a la conceptualización que realiza Pierre Bourdieu

¹²⁰ Juan Pino, entrevistado por Nicolás Hermosilla, el 20 de abril de 2015. Cantautor popular y dirigente sindical de FENSA.

¹²¹ Ricardo García: “Héctor Pavez: larga búsqueda de la canción popular” en *Ramona*. vol.2 (1973).

en torno a la lógica de Campo y Capital. En este ámbito, la apropiación se daría en torno a esta dialéctica, lo que llevaría a la construcción de una cultura popular producida desde su propia realidad:

“La inclinación de las clases populares a recurrir a determinados "conceptos" -de género o de perfección- capaces de proporcionar la norma de la que pueda deducirse la valoración expresa también la relación que todo grupo culturalmente desfavorecido está condenado a mantener con la cultura legítima, de la que de hecho está excluido: privadas por definición del conocimiento implícito y difuso de las normas del buen gusto, las clases populares siempre están en busca de principios objetivos, los únicos capaces, en su opinión, de fundar un juicio adecuado y que sólo pueden ser adquiridos por una educación específica”¹²²

Las consideraciones en torno al discurso que se plasma en la NCCH, tiene que ir en función de vincular al pueblo haciéndolo protagonista de sus canciones, elevando la capacidad de acción que surja desde los sectores populares hacia la construcción de su propia cultura.

“Ahora la NUEVA CANCIÓN espera también algo nuevo: la incorporación a sus filas ya no de nuevos compositores de laboratorio, sino de trabajadores, de campesinos, de estudiantes que vengan a aportar su propia experiencia y sus propias inquietudes. Son ahora los mismos trabajadores, quienes a través de sus organismos culturales, de sus propios festivales, de su propia iniciativa deben dar la parte más valiosa y fecunda”.¹²³

El diagnóstico que hace Ricardo García, va a ser una realidad a finales de los '60. Este escenario encontraba a la NCCH sumida en un arduo trabajo artístico complementado con una perspectiva social en la creación de una identidad popular, lo que implicaba una presencia en el terreno al cual apelaba directamente. La reciprocidad constituyó un factor clave para dar al pueblo las canciones que guiaran su camino, construyendo un discurso que se plasmó en consignas y simbolismos característicos al momento de alzar la voz y dar sentido a sus demandas.

¹²² Bourdieu. *“La jerarquía de las legitimidades”*, 162.

¹²³ García. *“La nueva canción también vencerá”*, 30.

Esta sinergia entre pueblo y artistas, fue entendida considerablemente por la Unidad Popular, haciéndolos parte activa de su proyecto, lo que propicio la construcción de una perspectiva multi-sectorial en torno a la creación de una cultura para el pueblo.

Lo que vendría posteriormente sería la materialización de este ideal, dándole un sentido discursivo mucho más amplio a la cultura. En este sentido, el desarrollo de una política cultural enmarcada en la visión constructiva del “hombre nuevo” dentro del proyecto socialista, va a implicar la injerencia activa del sujeto popular al interior del accionar programático del programa oficialista, estableciendo características particulares en su proceso de “culturización”, o como diría Garretón, la configuración de una *política cultural sectorial*:

“Las políticas culturales sectoriales o específicas se refieren al financiamiento, desarrollo y acceso equitativo de la gente respecto de los campos de la creatividad y la difusión artística, el patrimonio cultural, las industrias culturales (libro, audiovisual, música, etc), entre las cuales la comunicaciones ocupan hoy un lugar muy importante, el intercambio internacional”¹²⁴

La utilización de los medios artísticos va a generar un lazo de mayor interacción con la masa popular, suprimiendo la distancia que existía frente al arte hegemónico. Por tanto, la victoria de Allende va a consagrar una forma de hacer política, y al mismo tiempo recibirá una respuesta por parte del mundo artístico.

¹²⁴ Garretón. “Las Políticas Culturales: Conceptos y Tendencias en Chile.”, 2.

CAPITULO III:

“Cultura y Educación: Una cultura nueva para la sociedad”

Aproximaciones al proyecto cultural de la Unidad Popular.

3.1. El ‘hombre nuevo’ y la culturización de la clase trabajadora.

Con el concepto de “una cultura nueva”, la Unidad Popular comienza a plantear un proceso de reestructuración en torno a la configuración de un proyecto cultural congruente con su realidad histórica, enmarcada en la construcción del socialismo chileno. En esta perspectiva, su desarrollo va a estar en concordancia con el reconocimiento de los actores primordiales para la instauración de su proyecto. La misión para este caso, será preparar a la población en función de promover los cambios sociales definidos en su programa:

“Las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición a1 socialismo abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto”¹²⁵

Ahora bien, ¿Cómo y cuándo entra la idea de *hombre nuevo* dentro de esta definición? Si bien no existe una enunciación explícita propiamente ideológica, se reconoce una caracterización en particular en torno a la construcción de un determinado sujeto, el cual se funda en un diagnóstico socio-histórico establecido por el programa de la Unidad Popular. En este sentido, existe una conjunción entre la labor política de la población y sus prácticas en la dimensión cultural. La preponderancia de “lo popular” comienza a erigirse dentro de la esfera pública, propiciando la naturalización de un determinado actuar en los actores implicados.

Para ello, la interacción entre pueblo e intelectualidad, va a sugerir una sinergia en torno a la preponderancia que comienza a tomar la concepción de hombre. Bajo esta perspectiva y desde una mirada marxista, se recurre a la potencialidad que surge en torno a la dualidad hombre -realidad histórica, del cual debe surgir la conciencia transformadora para a llevar a cabo la apropiación de su determinado

¹²⁵ Unidad Popular. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*, 28.

contexto:

“Es claro que la universalidad (lo ‘genérico’ del hombre) radica en la capacidad de su conciencia para *convertir su existencia histórica* en ‘un objeto suyo’; es decir: en un proceso de autoconstrucción, a cuyo efecto echa mano, tanto de la naturaleza material que lo rodea, como de su propia naturaleza espiritual (...) El permanente y libre ejercicio de esa capacidad universalizadora es lo que permitirá al hombre llevar a cabo, constantemente, la ‘apropiación de su mismo, de su esencia y de su vida humana’ “¹²⁶

Esta perspectiva se fundaba en la construcción de una visión crítica promoviendo la configuración de un sujeto altamente empoderado y en sintonía con el proyecto conducido por la Unidad Popular, a fin de escatimar las contradicciones de clase expuestas en la estructura moderna propia del sistema capitalista. La moral revolucionaria y construcción del hombre nuevo, tomando los lineamientos de Ernesto Guevara, van a implicar una reivindicación marxista frente a la sociedad. En este sentido, la labor del hombre va a suponer un compromiso directo con el proceso revolucionario, apelando tanto a la materialidad y reconocimiento de su contexto como una realidad histórica concreta, así como también el posicionamiento de una conciencia en particular, lo que va a revalorizar y dar un sentido a la objetivación de sus actos:

“El hombre comienza a liberar su pensamiento del hecho enojoso que suponía la necesidad de satisfacer sus necesidades animales mediante el trabajo. Empieza a verse en su obra y a comprender su magnitud humana a través del objeto creado, del trabajo realizado. Esto ya no entraña dejar una parte de su ser en forma de fuerza de trabajo vendida, que no le pertenece más, sino que significa una emanación de sí mismo, un aporte a la vida común en que se refleja; el cumplimiento de su deber social”¹²⁷

La redefinición del trabajo planteada por Guevara, va a suponer la instalación de una visión reivindicadora, promoviendo la apropiación de sus propios medios por

¹²⁶ Gabriel Salazar. *Del poder constituyente de asalariados e intelectuales*. (Santiago: LOM, 2009), 261-262.

¹²⁷ Ernesto Guevara. *El socialismo y el hombre nuevo*. (Siglo Veintiuno, 1977), 10.

parte de los trabajadores, lo que posibilitaría el arraigamiento de la práctica laboral, no como una acción en función de los intereses de la clase hegemónica, sino en concordancia con los intereses comunes del grueso de la población.

La potencialidad de esta perspectiva se extrapola a la construcción de una cultura congruente con la realidad de los trabajadores, emanada desde su propia experiencia. El levantamiento de lo popular se erige como una categoría preponderante en el entramado de relaciones sociales, considerando la injerencia de los actores implicados en el proyecto de la UP. Esta lógica se va a dar dentro de un proceso de construcción en torno a una cultura para y desde los trabajadores. La culturización del proletariado va a constituir un elemento vital en la reformulación estructural de la sociedad, planteada en el axioma ideológico de la vía chilena al socialismo. Según Lenin, este proceso se generará mediante la recuperación del conocimiento en contraparte a la estructura capitalista, y su posterior conducción por la clase trabajadora:

“La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la sociedad terrateniente, de la sociedad burocrática. Todos esos caminos y senderos han conducido y continúan conduciendo hacia la cultura proletaria, del mismo modo que la Economía política, transformada por Marx, nos ha mostrado dónde tiene que llegar la sociedad humana, nos ha indicado el paso de la lucha de clases, al comienzo de la revolución proletaria”.¹²⁸

En este sentido, el contexto de la Unidad Popular nos presenta la génesis de una intrínseca relación entre política y cultura, sobre todo en el desarrollo de una estrategia programática guiada por un sistemático diálogo entre el gobierno y la población. Esta abertura, va a suponer la consolidación de un discurso particular, permeado por la instalación de lo cultural como un elemento preponderante en la asimilación de los intereses de la clase proletaria complementado con la labor de los intelectuales, así como también la construcción de un imaginario en particular en torno a las representaciones artísticas, potenciando la naturalización de ciertas prácticas culturales emanadas desde el discurso socialista, o como diría Bourdieu,

¹²⁸ Vladimir Lenin. *Obras escogidas*. (Moscú: Editorial Progreso, 1971), 635.

la consolidación de un determinado *Habitus* y su relación con los espacios de estilos de vida, materializadas en una dimensión de simbolismos característicos enriquecidos por el capital cultural, y en este caso, deliberado por el oficialismo y su proyecto cultural: ¹

“La relación que se establece de hecho entre las características pertinentes de la condición económica y social (el volumen y la estructura del capital aprehendidos sincrónicamente y diacrónicamente) y las características distintivas asociadas con la posición correspondiente en el espacio de los estilos de vida, sólo llega a ser una relación inteligible gracias a la construcción del *habitus* como fórmula generadora que permite justificar simultáneamente las prácticas y los productos enclasables, y los juicios, a su vez enclasados, que constituyen a estas prácticas y a estas obras en un sistema de signos distintivos ¹²⁹,

Para Nadinne Canto, la dualidad política-cultura va a tener una doble implicancia.

“Por un lado, desde un punto de vista discursivo, hubo un despliegue teórico a través del posicionamiento de ciertos nudos problemáticos en el campo político-intelectual de la época, que fueron reflexionados desde distintas tradiciones filosóficas ligadas al marxismo; por otro, y con el objetivo de asentar y alinear la escena intelectual de izquierda e incorporar nuevos agentes a la discusión, se levantó cierta infraestructura de orden institucional para la promoción de la cultura a través del desarrollo de un significativo número de conferencias, discusiones y publicaciones, una importante producción artística que se pensó a sí misma como potencial cognitivo, además del accionar de asociaciones populares”¹³⁰

La búsqueda por consolidar este proceso, va a ir de la mano con el pensamiento que se empezaba a generar al interior del mundo de las artes, así como también el diagnóstico teórico realizado frente a la operatividad de las obras:

“Esta búsqueda de la autonomía crítica –lo que postulamos es el proyecto inmunológico de izquierdas de la Unidad Popular- venía de la mano con la

¹²⁹ Pierre Bourdieu. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. (México: Taurus, 2002), 170.

¹³⁰ Nadinne Canto: “El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo: notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular” En *Pléyade*. N°9. (Enero-junio 2012), 154.

seguridad 'de que el arte es verdad, justicia y libertad, anhelos permanentes del pueblo'. Así, 'las verdaderas obras de arte son valiosas para el hombre no como una sustitución de la realidad, sino como imagen artística que lo ayuda a reconocer y revelar la realidad' ¹³¹

En este sentido, los propios lineamientos intrínsecos dentro de los partidos políticos, como es el caso del PC, supone una redefinición en torno a la funcionalidad que adquiere la dimensión artística en la transición al socialismo: *"El hombre es como una esponja' decía Volodia Teitelboim frente a la Asamblea de Artistas e Intelectuales del Partido Comunista en 1971, 'que absorbe por todos los poros (...) los contenidos irracionales y obsoletos' del subdesarrollo cultural"* ¹³².

Por otro lado, las manifestaciones artísticas comenzaban a explicitar su posicionamiento, enmarcados en la lógica signifiante que empezaba a tomar la práctica artística al interior de la reconstrucción cultural, fundada en la búsqueda de una identidad popular-nacional producida por la solidificación entre la interacción de la clase proletaria con la intelectualidad.

De esta forma, la visión de los artistas alineados con la Unidad Popular va a estar permeado por un posicionamiento en post de continuar el camino empezado durante la década pasada, enriqueciéndola desde la participación activa del pueblo en su obra, y por sobre todo, la conformación de un discurso característico con una explícita definición política. La materialización de esta perspectiva, se va a producir a través de una diversidad de movimientos que en sus principios planteaban una abertura hacia la construcción de una cultura popular. Ya vimos la relevancia que tuvo el *Canto al Programa* o *Las 40 medidas Cantadas* dentro de las definiciones ideológicas que caracterizaron a la Nueva Canción Chilena. Por lo demás, el *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*¹³³, o *El Taller de Escritores de la Unidad Popular*,¹³⁴ constituyen ejemplos claros de esta inmersión directa planteada

¹³¹ Martín Bowen: "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política" En *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. (2008 [Citado en oct. 2015]): 11. Disponible en: <https://nuevomundo.revues.org/13732>

¹³² Bowen, "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena...", 9.

¹³³ El Manifiesto puede visualizarse en el siguiente enlace: http://www.archivochile.com/S_Allende_UP/doc_de_UP/SAdocup0007.pdf

¹³⁴ El taller lo firmaban: Alfonso Calderón, Enrique Lihn, Poli Delano, Hernán Loyola, Luis Domínguez German Marín, Ariel Dorfman Waldo Rojas Jorge Edwards, Antonio Skarmeta, Cristian Huneeus Federico Schopf, Hernán Lavín y Hernán Valdés.

por las artes, en torno a la configuración retro alimentadora de la cultura y que considere activamente tanto a los artistas como al pueblo trabajador. Así define sus lineamientos el Taller de Escritores de la UP en Revista Cormorán de 1970, en torno al rol del artista y su injerencia en la política cultural:

“Hemos dicho que el papel del intelectual y del artista verdaderos, debe ser el de vanguardia y el de crítica, el de celador. ¿Cómo puede cumplirse dicho papel en la práctica? Entendido en los términos aquí señalados, impulsado por el espíritu aquí inscrito, solo puede cumplirse mediante la incorporación de los artistas e intelectuales a ciertos y determinados organismos de poder, siempre que tales organismos se estructuren bajo una genuina inspiración y cuente con un apoyo oficial que comprenda la auténtica y vital función de la cultura.”¹³⁵

A grandes rasgos, la construcción del hombre nuevo, más que una categorización, va a suponer la configuración de un determinado tipo de sujeto capacitado para llevar a cabo los cambios propuestos por la Vía Chilena al Socialismo. La participación del pueblo, en conjunción con la vanguardia intelectual, supone la identificación de una triada interrelacionaría entre gobierno-arte-pueblo, caracterizada por estrechos canales de diálogo, los cuales deben ser abiertos por la política cultural del gobierno.

En definitiva, el hombre nuevo de la Unidad Popular, va a presentar una definición caracterizada por una cultura emanada desde el contexto popular, y de los sujetos populares, bajo la cual, se potencia su capacidad de creación por sobre el consumo de la industria cultural elitista, y para ello, los artistas e intelectuales se posicionan como agentes enriquecedores en la amplitud de su campo, con la función de elevar y conducir al nuevo pueblo a ser actor principal y transformador de su realidad. :

“Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios (...) Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la

¹³⁵ Taller de escritores de la Unidad Popular: “Por la creación de una cultura nacional y popular” en *Cormorán*. N°8 (Diciembre de 1970): 8.

generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas. No debemos crear asalariados del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo”.¹³⁶

3.2 Institucionalidad y materialización de políticas culturales.

La gestación de una propuesta concreta en torno a la construcción de una nueva cultura, conllevaba la materialización de prácticas que plasmaran objetivamente los pergaminos ideológicos planteados en el programa de la Unidad Popular. Para ello, el desafío consistía en posicionar el elemento cultural como una prioridad para el gobierno, considerando su relevancia en la conformación de un ideal creador emanado desde las propias bases populares. El gobierno dentro de este ámbito, asumiría un rol operativo, garante y posibilitador de las condiciones, por sobre todo materiales, para construir el escenario propicio en el levantamiento de una cultura popular congruente con el proceso socialista:

“La voluntad del gobierno popular era la de transformar la creación en un agente de revolución, resguardando la libertad merecida por todo creador, pero tendiendo a que la obra fuera accesible y ejecutable por todos, que fuera verdaderamente democrática”¹³⁷

El programa de Gobierno en su párrafo de *Cultura y Educación*, concretamente planteaba la construcción de “*Una red de Centros Locales de Cultura Popular*”¹³⁸ los cuales tendrían como fin impulsar “*la organización de las masas para ejercer su derecho a la cultura*”¹³⁹. Además la última de *Las primeras 40 medidas*, presentadas por la Unidad Popular como tarea inmediata, planteaba la “*Creación del Instituto Nacional del Arte y La Cultura*”¹⁴⁰, lo que nos exhibe un discurso volcado a la materialización de medidas concretas en el ámbito cultural.

Ahora bien, la situación en la praxis tuvo variados ribetes. Si bien el proyecto gubernamental planteaba una abertura hacia un ordenamiento institucional de las

¹³⁶ Guevara. *El Hombre Nuevo*, 14.

¹³⁷ Albornoz, “*La cultura en la Unidad Popular...*”, 148.

¹³⁸ Unidad Popular. *Programa de gobierno*, 28.

¹³⁹ Unidad Popular. *Programa de gobierno*, 28.

¹⁴⁰ “*Las primeras 40 medidas del gobierno popular*” [Citado en oct. 2015] Disponible en: http://www.salvador-allende.cl/Unidad_Popular/40%20medidas.pdf

prácticas culturales, la diversidad de manifestaciones artísticas presentaba un escenario de multiplicidades creativas, por lo que el imperativo de cultura popular emanado desde el discurso oficialista, debía ser cuidadoso para así no caer en una burocracia homogeneizante y que a la postre fuera contraproducente. Lo que se generaría en este ámbito, sería la construcción de una *economía cultural*, concepto enunciado por George Yúdice, bajo el cual existe el reconocimiento de una multiplicidad de manifestaciones artísticas y donde el Estado actuaría como un agente garantizador de las posibilidades para llevar a cabo una diversidad cultural, potenciando los canales de relaciones entre su política institucional y el campo artístico:

“La noción de cultura ha cambiado, empero, lo suficiente para satisfacer los requisitos exigidos por el resultado final. Las tendencias artísticas como el multiculturalismo que subrayan la justicia social (entendida de un modo estrecho como una representación visual equitativa en las esferas públicas) y las iniciativas para promover la utilidad sociopolítica y económica se fusionaron en el concepto de lo que llamo «economía cultural»”.¹⁴¹

El camino de la cultura debía avocarse a un pluralismo creativo, rompiendo con la segregación y marginalización:

“El tono algo burocrático y funcional del proyecto gubernamental, que generó múltiples iniciativas de fomento y difusión del arte y la cultura a través del Departamento de Cultura de la Presidencia, los comités provinciales de cultura y las secciones culturales de diversos ministerios, no obstaculizó que la producción artística -profesional y vocacional- transitara por el ancho camino de la diversidad y la libertad creativa, clave para el desarrollo de una cultura popular”.¹⁴²

En este ámbito, los esfuerzos del gobierno tuvieron sus primeros frutos. La creación del Departamento de Cultura de la Presidencia, planteo un momento inaugural en post de ampliar los canales comunicativos entre el oficialismo y las manifestaciones artísticas. Bajo la dirección de Waldo Atias, esta entidad se encargó de darle una

¹⁴¹ Yúdice. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, 30.

¹⁴² Leopoldo Pulgar: “Teatro en tiempos de Allende” En *Punto Final* N° 665. (26 de junio de 2008 [Citado en oct. 2015]) Disponible en: <http://www.puntofinal.cl/665/teatro.php>

orgánica coherente a la política cultural del gobierno, siendo en cierto punto el antecedente más directo de lo que proyectaba la Unidad Popular a través de su medida número 40 y la anhelada creación del Instituto Nacional del Arte y la Cultura (INAC). Así analizaba este escenario, Carlos Maldonado, encargado cultural del Partido Comunista, a propósito de la política cultural, en el primer número de la revista “La Quinta Rueda”:

“El punto 40 del programa de la Unidad Popular contempla la creación del Instituto Nacional del Arte y la Cultura (INAC), cuya labor debiera ser el coordinar, impulsar y orientar las actividades de los diferentes canales creadores y difusores de la cultura en el país (universitarios, estatales, municipales, privados). Por otra parte, debe impulsarse cualquier cantidad de Centros de Cultura Popular y otras actividades masivas que sirvan de base a la expresión cultural del pueblo, que debe ser un activo participante del proceso cultural, no un pasivo receptor, como tantas sucediera hasta ahora”¹⁴³

La institucionalización cultural entregaba sus primeros matices en post de establecer un ordenamiento de las diversas expresiones artísticas en función de vincularlas a su proyecto cultural, así como en la interacción de estos hacia la población y sus espacios. En esta perspectiva, se gestionó una propuesta que pudiera entrelazar ambas tareas, complementándolas con un acercamiento territorial a escala nacional, en el cual se posibilitara la abertura cultural del arte hacia las masas. Gracias al Departamento de Cultura de la Presidencia, en 1971 *El Tren Popular de la Cultura* fue una realidad. El testimonio de Eulogio Dávalos, músico participante del tren, presenta las circunstancias y principales motivaciones que dieron vida a la propuesta:

“Arturo San Martín me cita para mantener unas entrevistas en el Palacio de La Moneda con el Director del Departamento Waldo Atías, con Felipe Ravinet, Arnoldo Lattes y el propio San Martín, donde me dan a conocer que quieren fletar un tren por todo el sur de Chile, llevando las más variadas expresiones de la cultura. La idea constituía un desafío inmenso, ya que nunca antes se había realizado una actividad parecida en Chile y se

¹⁴³ Carlos Maldonado: “¿Dónde está la política cultural?: teoría y práctica. “ En *La Quinta Rueda*. N°1 (octubre 1972): 12.

esperaba contar con el apoyo de los artistas invitados, los trabajadores del tren y una cantidad inmensa de personas, amigos, compañeros, asociaciones culturales, junto a los intendentes, gobernadores, alcaldes y sindicatos, que harían de esta gira una muestra del 'Arte Para Todos' ".¹⁴⁴

Su iniciativa estaba centrada en la difusión y acercamiento al público de diversas disciplinas artísticas, (aprovechando las posibilidades que daba la extensa red ferroviaria chilena fundada durante el gobierno de Balmaceda¹⁴⁵) mediante la participación directa de sus protagonistas;

“En el tren empezamos a vivir un sueño único. Cada grupo tenía su organización interna, aspecto necesario para coordinar a grupos tan variopintos: en el tren viajaban escritores, poetas, mimos, actores, folkloristas - junto a la danza de los tiempos de La Independencia de Chile, a través del estupendo grupo Rauquén-, la danza contemporánea representada por el Ballet Popular de la Universidad de Chile, a cargo de Fernando Cortizo y Rayen Méndez. También tuvo su espacio la llamada canción popular a través de Osvaldo Madera y el conjunto Dimensión Latina, el mensaje social del acontecer del día a día a través del joven y prestigiado cantautor Nano Acevedo. Con su inconfundible voz; Rolando Alarcón junto a Carlos Valladares y Enrique San Martín (que integraba el dúo Los Emigrantes) emocionaban a centenares de auditores”¹⁴⁶.

La travesía partió desde la Estación Central hasta Puerto Montt en el verano de 1971, contemplando alrededor de un mes de viaje por distintas ciudades y localidades del sur. Así relataba el diario La Nación, el trayecto y las labores que cumpliría el Tren al momento de su llegada:

¹⁴⁴ Eulogio Dávalos: “*La medida 40 y el Tren Popular de la Cultura*” [Citado en oct. 2015] Disponible en <http://www.sociedadsonora.com/trencultura/pdf/La%20medida%2040.pdf>

¹⁴⁵ “El presidente José Manuel Balmaceda (1840-1891) con el propósito de modernizar, creó la más grande red de ferrocarriles de Chile conectando a los más apartados pueblos y dándole un nuevo impulso al país. Para Allende, los trenes eran un medio expedito de acercarse a los habitantes de este largo país y comunicarse directamente con ellos, es así como los usó en sus campañas (el Tren de la Libertad, en 1958), sobre todo en la última, donde el Tren de la Victoria llegó a apartados ramales congregando en mítines a millares de habitantes” Virginia Vidal: “*El Tren Popular de la Cultura*” (7 de diciembre de 2008 [Citado en oct. 2015] Disponible en : <http://www.memoriapopular.cl/documentos/gobiernopop/up/trencultura.html>

¹⁴⁶ Dávalos. “*La medida 40 y el Tren Popular de la Cultura*”

“Si, un mes recorrerá el sur el TREN POPULAR DE LA CULTURA. El primer punto será Puerto Montt para luego comenzar el trayecto de regreso, haciendo escala en todas las cabeceras de provincia, donde permanecerá dos días. El primer día será presentar el espectáculo conjunto con artistas de teatro, artistas folklóricos populares y clásicos. El segundo día cada área cultural y artística presentara su número por separado en distintos lugares”¹⁴⁷.

El nexo generado a través de esta caravana, posibilito la injerencia directa de múltiples manifestaciones artísticas en la cotidianeidad espacial del mundo popular, estableciendo un quiebre con la mirada elitista y exclusiva del arte, reinstalando el carácter inclusivo de la cultura artística desde una mirada subalterna potenciada por una política cultural. Lo interesante de esto, es que la importancia del Tren recaía en su función posibilitadora hacia la abertura de los espacios, y por sobre todo, el acercamiento dialógico entre oficialismo y pueblo, a fin de llevar a cabo conjuntamente la conformación del INAC:

“La misión de esta primera embajada cultural es llevar el arte hasta aquellos lugares que nunca antes habían tenido acceso a ello. Por otra parte es lograr estimular a la gente para la reacción del Instituto Nacional del Arte y la Cultura, que cumplirá la tarea de mantener un nexo permanente entre todos los puntos del país”.¹⁴⁸

Esta dialéctica conceptual basada en levantamiento de lo subalterno desde la institucionalidad, se fundaría en el hecho de que lo popular empieza a instalarse públicamente como un elemento preponderante al momento de materializar las prácticas culturales, redefiniendo la industria cultural hegemónica, o como diría Marcelino Bisbal, el *adueñamiento* del consumo cultural a través de sus usos, permeada por un determinado tipo de construcción estructural de la sociedad:

“En el consumo cultural están involucrados no solo el hecho de la apropiación o del adueñarse, sino también las variables de los usos sociales, la percepción / recepción, el reconocimiento cultural, así como la

¹⁴⁷ “Cultura sobre Ruedas” en *La Nación*. (17 de Febrero de 1971 [Consultado en oct. 2015]. Disponible en: http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20140911/imag/foto_0000001420140911083819.jpg

¹⁴⁸ “Cultura sobre Ruedas”

«construcción» de ciudadanía en sentido de pluralidad, por tanto de concepción democrática de la vida”.¹⁴⁹

En líneas generales, El Tren de la Cultura constituyó un éxito de adhesión. Bajo la premisa Arte Para todos, significó el primer gran intento de conexión sociocultural emanado desde un discurso en particular, y por sobre todo, posibilitó la relación directa entre los actores implicados en el proyecto cultural del gobierno. Las artes se expandían por el país, y la construcción de una nueva cultura daba su primer paso.

“En muchos pueblos era la primera vez que se presentaba un espectáculo con artistas profesionales y una puesta en escena de gran calidad. No olvidó cuando llegamos a Lebu. Nos esperaba casi toda la población con el alcalde a la cabeza. En ese poblado minero, la gente lloraba de emoción, porque no podían creer que los tomaran en cuenta, tan olvidados estaban. Lo mismo en Lota, donde muchos artistas hasta bajaron a los chiflones del carbón”.¹⁵⁰

Por otra parte, y en el ámbito legislativo, existió un intento por llevar a cabo políticas culturales que protegieran y regularan el tránsito de las obras artísticas, sobre todo en el área de propiedad intelectual y en la difusión del producto nacional por sobre el extranjero. Más allá del discurso, la materialización de una política pública coherente con su proyecto cultural, debía solidificarse en hechos concretos, ante lo cual, existieron dos reglamentos esenciales dentro de este espectro. Por un lado, el Decreto N°1.122 del 17 de Mayo de 1971, aplicado por el Ministerio de Educación y referente a la aprobación y aplicación de la Ley 17.336 sobre *Propiedad Intelectual*. Y por otro, la Ley 17.439, aplicada por el Ministerio del Trabajo y Previsión Social, la cual *Establece que en los Espectáculos artísticos de números vivos que indica, el 85% de los artistas que se expresen en el idioma castellano, a lo menos, deberán ser chilenos* publicada el 19 de Junio de 1971.

En el caso del primer decreto, su aplicación deriva en la Ley 17.336, que fue promulgada el 28 de Agosto de 1970, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva

¹⁴⁹ Bisbal: “Cultura y comunicación: signos del consumo cultural Una perspectiva desde América Latina”: 96.

¹⁵⁰ Virginia Vidal: “El Tren Popular de la Cultura”.

y aprobada el 2 de Octubre de 1970, ya en el mandato de Salvador Allende. En su publicación original, la Ley plantea lo siguiente:

“ ARTICULO 1° La presente ley protege los derechos que, por el solo hecho de la creación de la obra, adquieren los autores de obras de la inteligencia en los dominios literarios, artísticos y científicos, cualquiera que sea su forma de expresión, y los derechos conexos que ella determina. El derecho de autor comprende los derechos patrimonial y moral, que protegen el aprovechamiento, la paternidad y la integridad de la obra.”¹⁵¹

El factor “derecho de autor”; va a ser un elemento permanente en las discusiones gubernamentales sobre el valor artístico y patrimonial que adquiere la obra, dentro de la dimensión cultural. Por ejemplo, el 16 de Febrero de 1955, el gobierno de Carlos Ibañez del Campo, a través de su Ministerio de Relaciones Exteriores y adhiriendo a la *Convención Interamericana Sobre Derechos de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas*¹⁵², oficializó formalmente, bajo Decreto N°74, una de las primeras políticas referentes a la protección de la obra artística:

“ARTICULO XI

El autor de cualquiera obra protegida, al disponer de su derecho de autor por venta, cesión o de cualquiera otra manera, conserva la facultad de reclamar la paternidad de la obra y la de oponerse a toda modificación o utilización de la misma que sea perjudicial a su reputación como autor, a menos que por su consentimiento anterior, contemporáneo o posterior a tal modificación, haya cedido o renunciado esta facultad de acuerdo con las disposiciones de la ley del Estado en que se celebre el contrato” .¹⁵³

Este antecedente es vital para comprender la relevancia que empieza a adquirir la obra artística dentro de las políticas gubernamentales. En el decreto promulgado por Allende comienza a existir un interés por constituir un *Patrimonio Cultural Común*

¹⁵¹ Ley N° 17.337. Santiago, Chile. (2 de octubre de 1970 [Citada en oct. 2015]). Disponible en: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=28933>

¹⁵² “POR CUANTO, la Republica de Chile, suscribió con fecha veintidós de Junio de mil novecientos cuarenta y seis la Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas concertada en Washington, en la fecha arriba indicada.” Decreto N° 74. En *Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas*. (21 de julio de 1955 [Citado en oct. 2015]). Disponible en: <http://www.bcn.cl/leychile/Navegar?idNorma=400535&idParte=>

¹⁵³ Decreto N° 74.

que interactué directamente bajo dos dimensiones; por un lado, regulando el tránsito entre los creadores de obras hacia una legalidad controlada por el Estado, y por otro, invirtiendo el dinero generado por los pagos de propiedad intelectual dentro del *Patrimonio Cultural Común* hacia actividades materializadas en el espacio público:

“ARTICULO 2° Pertencen al Patrimonio Cultural Común, todas las obras señalados en el artículo 11 de la ley y quienes la utilicen deberán pagar los siguientes derechos:

- a) El 1% del precio de venta al público, descontados los impuestos, de los ejemplares que se publiquen y
- b) En el caso de las obras que sujeten a las normas establecidas para el Contrato de Representación los señalados en los artículos 61° y 62° de la ley.

ARTICULO 3° Para utilizar obras que pertenezcan al Patrimonio Cultural Común, los usuarios deberán acreditar previamente el pago de los derechos establecidos en el artículo precedente, los cuales serán depositados en la cuenta a que se refiere el inciso final del artículo 76° de la ley e invertidos en actividades culturales.”¹⁵⁴

En el mismo decreto, se clarifica aún más la injerencia del gobierno en la regulación de las obras, a través de organismos intermedios, como el *Departamento de Derechos Intelectuales*, el cual abarcaba el espectro de relaciones formales entre los autores y el Estado:

“ARTICULO 10° El Departamento de Derechos Intelectuales que establece el artículo 90° de la ley tendrá a su cargo el Registro de la Propiedad Intelectual, la atención de las consultas e informes que formulen o soliciten los particulares y los servicios públicos y el asesoramiento del Gobierno en todo lo relativo a derechos de autor, derechos conexos y materias afines”.¹⁵⁵

Lo que sucede en este ámbito, es que el Estado, en cierto punto comprende que su proyecto cultural debe ser legitimado, en la medida que actué en concordancia con

¹⁵⁴ Decreto N°1.122 referente a Ley 17.337 del 2 de octubre de 1970. Santiago, Chile. (17 de mayo de 1971 [Citado en oct. 2015]) Disponible en: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=16914>

¹⁵⁵ Decreto N°1.122

un discurso adyacente a las dimensiones implicadas, en este caso, la artística. La idea de *Patrimonio Cultural Común*, constituido fundamentalmente por obras artísticas, y la injerencia directa de los autores, plantea un quiebre directo con la fetichización del arte, o como diría Walter Benjamín, a través de la emancipación del *regazo ritual* que implica la exhibición del arte como una práctica exclusiva a ciertos espacios:

“Hoy nos parece que el valor cultural empuja a la obra de arte a mantenerse oculta: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles a los sacerdotes en la «cella». Ciertas imágenes de Vírgenes permanecen casi todo el año encubiertas, y determinadas esculturas de catedrales medievales no son visibles para el espectador que pisa el santo suelo. A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos. La capacidad exhibitiva de un retrato de medio cuerpo, que puede enviarse de aquí para allá, es mayor que la de la estatua de un dios, cuyo puesto fijo es el interior del templo. Y si quizás la capacidad exhibitiva de una misa no es de por sí menor que la de una sinfonía, la sinfonía ha surgido en un tiempo en el que su exhibición prometía ser mayor que la de una misa.”¹⁵⁶

Por su parte, la Ley 17.439, estaba centrada fundamentalmente en situar y reivindicar el producto artístico nacional por sobre la arremetida que significaba la instalación de manifestaciones foráneas. Esta idea, se puede enmarcar dentro del discurso deliberado por la Unidad Popular, en una perspectiva anti-imperialista, enaltecendo la visión de lo nacional-popular como parte estructural de su proyecto cultural:

“El modelo cultural nacional-popular se posiciona, a luz de este argumento, no solo como un repertorio que permitiría subsanar la falta de expresiones locales haciéndole frente al influjo cultural europeo y norteamericano, sino que respondería a una operación más compleja: proceder como una nueva síntesis que permita vencer la fragmentación social”.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Benjamín, “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, 7.

¹⁵⁷ Nadinne Canto, “*CULTURA Y HEGEMONÍA. Notas sobre la construcción del «Hombre Nuevo» en la Unidad Popular*” (Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del

De esta forma, la premisa de que *el 85% de los artistas que se expresen en el idioma castellano, a lo menos, deberán ser chilenos* va en directa sintonía con el discurso estructural que planteaba el gobierno, ya que significaba el rescate de la tradición artística chilena, en post de construir un proyecto sociocultural en comunión con los planteamientos ideológicos provenientes del socialismo chileno, junto a la experiencia popular-nacional:

“ARTICULO 1°- En los espectáculos artísticos de números vivos que se presenten en radioemisoras, canales de televisión, salas de espectáculos, boites, cabarets, casinos, hosterías, clubes sociales, quintas de recreo, restaurantes, rodeos, ramadas, exposiciones, gimnasios, circos y carpas móviles y establecimientos similares, el 85% de los artistas que se expresen en el idioma castellano, a lo menos, deberán ser chilenos. Los conjuntos se considerarán para estos efectos como un todo indivisible y su nacionalidad se determinará por la del 85% de sus componentes”.¹⁵⁸

El primer artículo, plantea explícitamente la instalación en espacios donde transcurría la práctica artística, considerando la diversidad de público que transitaba entre variados lugares (por ejemplo el contraste entre una sala de espectáculos y un gimnasio). Para llevar a cabo lo propuesto, la Ley promulgaba la injerencia directa del Estado como garante en la difusión de manifestaciones artísticas chilenas, en donde el Ministerio de Educación asumía el rol operador”

“ARTICULO °5 El Ministerio de Educación Pública incluirá en los planes en que se imparta instrucción musical, la música y el baile folklóricos chilenos. Asimismo, deberá procurar la edición y grabación de música de compositores chilenos, aunque no sea folklórica.”¹⁵⁹

Además, se incurría en el apoyo a la organización sindical de los artistas, posibilitando el financiamiento en la gestación de espacios, como lo fue el caso del Sindicato Profesional de Folkloristas y Guitarristas de Chile:

“ARTICULO °6 Con cargo a los excedentes de financiamiento producidos

Arte, 2010 [Citada en oct. 2015]]. Disponible en: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-canto_n/pdfAmont/ar-canto_n.pdf

¹⁵⁸ Ley N° 17439. Santiago, Chile. (19 de Junio de 1971) [Citada en oct. 2015]]. Disponible en: <http://www.bcn.cl/leychile/Navegar?idNorma=29016&idParte=0>

¹⁵⁹ Ley N° 17439.

por la aplicación de la ley número 15.478, sobre Previsión del Artista, la Caja de Previsión de Empleados Particulares deberá entregar, por una sola vez, dentro del plazo de 30 días contado desde la vigencia de la presente ley, al Sindicato Profesional de Folkloristas y Guitarristas de Chile, la cantidad de E° 500.000 con el objeto de que adquiera y alhaje un bien raíz, donde funcionará la sede social del referido Sindicato. Una vez cumplida esta finalidad, se destinará un 5% anual de dichos excedentes a la adquisición de alhajamiento de sedes sociales para los diversos sindicatos de artistas, en la forma que determine el Reglamento”.¹⁶⁰

En lo concreto, la difusión musical se dio fundamentalmente en radioemisoras las cuales ya venían haciendo un trabajo de reivindicación artística nacional. Por ejemplo, el programa “Chile, Ríe y Canta” de Radio Minería, dirigido por René Largo Farías, (Y que posteriormente tendría su propia peña, del mismo nombre) desde 1963 que daba espacio para las manifestaciones locales, principalmente folklóricas, bajo el cual, y por sobre todo la NCCH, encontró un importante espacio expansivo de su obra, lo que se vio reflejado en una serie de publicaciones, comenzando con el compilado *Chile, Ríe y Canta en Minería* (1965, RCA VICTOR).

Por lo demás, el escenario propiciado por la Unidad Popular e implícitamente, la Ley 17.439, propicio la emergencia de radios que basaban su parrilla programática en torno a la emisión de música chilena, y fundamentalmente de izquierda:

“Se debe mencionar al programa “Vox Populi” de radio Luis Emilio Recabarren, emisora que pertenecía a la Central Única de Trabajadores, CUT. Este programa sólo transmitía discos de la NCCH y consistió en un valioso aporte para su posicionamiento en la radiofonía. Entre las radios leales al gobierno de Allende merecen citarse Radio Corporación, del partido Socialista, después confiscada por la dictadura para ser radio Nacional, de muy triste recuerdo; radio Magallanes del partido Comunista, una de las últimas en silenciarse la mañana del once; radio Nacional, del M.I.R., que no debe confundirse con la otra emisora pinochetista y radio Sargento Candelaria, del M.A.P.U.”¹⁶¹

¹⁶⁰ Ley N° 17439.

¹⁶¹ Salas. *La Primavera Terrestre*, 83.

La legislación cultural, abrió un escenario bajo el cual el Estado, se posiciona como un actor preponderante dentro de esta dimensión. Lo interesante, es que para comprender su rol, hay que considerar las convergencias existentes entre lo formal y el proyecto cultural promulgado por la Unidad Popular. Más allá de lo puramente reglamentario, el valor que se da, tanto en el Decreto N°1.122 como en la Ley 17.439, es la invitación directa hacia los actores que transitan activamente bajo la dimensión cultural-artística. El hecho de que la Propiedad Intelectual entregue un aval de protección hacia la obra, o bien, que la difusión del 85% de los artistas nacionales se materialice en hechos concretos (como la expansión radial), significaba por un lado, el verdadero interés en regular la práctica artística, y por otro, la inclusión activa hacia su proyecto, posibilitando la abertura en los canales de interacción entre Estado y artistas.

No obstante, las tensiones frente a la política cultural del gobierno eran evidentes. Desde la intelectualidad, se explicitaban las críticas, en torno a la burocracia que engloba al concepto *cultura* en una perspectiva gubernamental:

“¿Qué interés puede haber en atender lo cultural si aparece tan desprovisto de contenido? ¿Por qué sorprenderse del trato burocrático que recibe si se entiende como algo tanto subsidiario e indefinido? La burocracia surge precisamente en aquellos organismos cuyos funcionarios desconocen o pierden de visión las características generales y la finalidad de su actividad y carecen de contactos con las masas, con lo que extravían el sentido social de su trabajo.

A nadie extrañe entonces, que la cultura sea todavía entre nosotros, la *quinta rueda* del coche y no su eje delantero, a través de cuyo control racional se le imprime dirección y destino al movimiento general de nuestra sociedad que se orienta revolucionariamente hacia el socialismo.”¹⁶²

En este aspecto, los cuestionamientos surgen en torno a que el gobierno mediante la institucionalización burocrática de lo cultural, desprovee su potencialidad en torno a la capacidad de acción surgida desde las masas. Por lo mismo, cuando se apela

¹⁶² Enrique Rivera: “Para comenzar a hablar” en *La Quinta rueda*. N° 3. (Noviembre de 1972): 9

a la construcción de los *Centros de Cultura Popular (CCP)*¹⁶³, es precisamente por la capacidad de acción que se le da al pueblo en gestionar su propia cultura:

“Estas mayores responsabilidades requieren de los obreros, campesinos, pobladores, empleados y demás capas populares, más conocimientos y más clara conciencia revolucionaria.

Por ello, dentro o junto a cada organización del pueblo debe funcionar un Centro de Cultura Popular (CCP), o sea, la organización de masas que se preocupa de atender, planificar e impulsar las necesidades culturales en un sindicato, en una Junta de Vecinos, en un Asentamiento Campesino o Centro de Reforma Agraria, en una Asociación de Empleados, en un colegio, en un barrio o en un villorrio”.¹⁶⁴

De todas formas, más allá de la institucionalidad, surgieron un cúmulo de propuestas espontáneas desde los distintos grupos sociales. Por ejemplo, en el ámbito teatral, *El Teatro Nuevo Popular* fundado por la CUT o la *Federación del Nuevo Teatro*¹⁶⁵ constituyeron ejemplos de esta vertiente cultural surgida en las bases.

En líneas generales, la institucionalización cultural fue una realidad que se materializó en propuestas reales y que iban en sintonía con la construcción de un proyecto cultural explícito bajo la premisa de una *cultura nueva*. No obstante, si bien se produjo un escenario de constantes aberturas, sobre todo desde las artes hacia el pueblo, sería erróneo mermar la capacidad de acción producida en la esfera popular. Desde los sindicatos, hasta sectores rurales, la gestación de espacios fue un ejercicio que se produjo constantemente, lo que refleja una acción de clase emanada espontáneamente, que por cierto, la Unidad Popular supo entender y apoyar más allá de las distancias institucionales y/o burocráticas. Así recuerda Juan Pino:

“Nosotros a través de los sindicatos, a través de las conexiones con otras

¹⁶³ Un ejemplo de CCP fueron los surgidos a través del convenio entre el Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP) y la Confederación Ránquil, en Julio de 1971 “En este convenio se establecía la realización de cursos para encargados generales de cultura y monitores de diversas ramas artísticas: teatro, folklore, títeres, artesanía, pintura mural y periodismo popular” Albornoz, “*La cultura en la Unidad Popular...*”, 152.

¹⁶⁴ Carlos Maldonado, “*¿Dónde está la política cultural?...*”, 13.

¹⁶⁵ Albornoz, “*La cultura en la unidad popular...*”, 153.

empresas, participábamos, había unidades culturales, obviamente con el apoyo del gobierno, pero no necesariamente ir a una oficina, nacía de las raíces, nosotros apoyábamos y hacíamos actividades en distintos lugares y solidarizábamos”¹⁶⁶

La cultura popular surgía por y para el pueblo.

3.3 Fundación de Quimantú, IRT e importancia de DICAP.

El gobierno comenzó un proceso de apropiación artística en función de realzar el producto local, lo que se materializó en la adquisición de empresas privadas las cuales manejaban, en gran medida, la creación de obras nacionales. En este contexto, el 12 de Febrero de 1971, se funda la *Editorial Quimantú*, siendo parte del proyecto estatal referido a la conformación del *Área de Propiedad Social*¹⁶⁷ adquiriendo los derechos que poseía la *Editorial Zig-Zag*:

“Cuando la editorial Zig Zag, al borde la quiebra en diciembre de 1970 e incapaz de pagar los sueldos a sus empleados, propuso vender la empresa al Estado, por medio de la Corporación de Fomento (CORFO), el proyecto obtuvo el apoyo completo del recién elegido Presidente Salvador Allende (...) Después de un par de meses de negociaciones encabezadas por Jorge Arrate, nombrado personalmente por el Presidente para representar el gobierno, el acuerdo de compra fue firmado en febrero de 1971.”¹⁶⁸

Al adquirir las oficinas, talleres y personal dejado por Zig-Zag, el trabajo editorial de Quimantú se realizó fructíferamente. El reflejo de esto, es que durante el periodo contemplado durante 1971 y 1973, la editorial publicó más de 12 millones de libros¹⁶⁹, distribuidos en nueve colecciones: *Cordillera*, *Quimantú para Todos*, *Camino Abierto*, *Cuadernos de Educación Popular*, *Nosotros los chilenos*, *Clásicos del Pensamiento Social*, *Cuncuna*, *Minilibros* y *Figuras de América*. Lo interesante, es que cada colección tenía una directriz marcada. Por ejemplo, *Nosotros los*

¹⁶⁶ Juan Pino, Entrevista.

¹⁶⁷ “El proceso de transformación de nuestra economía se inicia con una política destinada a constituir un área estatal dominante, formada por las empresas que actualmente posee el Estado más las empresas que se expropien”. Unidad Popular. *Programa de gobierno*, 19.

¹⁶⁸ Solene Bergot, “Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular (1970-1973)” En *Pensamiento Crítico*. N°4 (Noviembre, 2004): 5-6.

¹⁶⁹ Bergot, “Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular (1970-1973)” 16.

Chilenos, apelaba directamente a la construcción de una identidad nacional, a través de publicaciones que enaltecieran la tradición chilena en un sentido de apropiación, desde una perspectiva re-valorativa de la experiencia local:

“Esta serie apareció en octubre de 1971 con el número Quién es Chile: Serie Hoy Contamos”. Nosotros los Chilenos apostó por entregar una óptica muy amplia de la cultura nacional, abarcando diversos temas y proposiciones que tenían como uno de sus objetivos, buscar nuevas formas de conocimiento al alcance de las masas. Esta revista propuso otra "tradición chilena" que incluye a sectores sociales de los que la "tradición oficial burguesa" no se había hecho cargo, y se inicia un proceso de valoración de dichos sectores.”¹⁷⁰

La cantidad de publicaciones producidas en las nueve series, entre el 4 de noviembre de 1971 y 11 de septiembre de 1973, se distribuyen en la siguiente tabla:

Nombre de la colección	Fechas de publicación	Numero de títulos	Tiraje global	Promedio de ejemplares por título
Cordillera	Mayo de 1971 – Septiembre de 1973	18	203.000	11.277,7
Quimantú para todos	Agosto de 1971 – septiembre de 1973	48	2.252.000	46.916,6
Camino Abierto	Septiembre de 1971 – Mayo de 1973	44	395.000	8.977
Cuadernos de Educación Popular	Octubre de 1971 – Julio de 1973	13	1.210.000	93.077
Nosotros los chilenos	Octubre de 1971 – Septiembre de 1973	49	2.420.000	49.388
Clásicos del Pensamiento Social	Diciembre de 1971 – Julio de 1973	23	351.000	15.261
Cuncuna	Abril de 1972 – Junio de 1973	20	430.000	21.500
Minilibros	Agosto de 1972 – septiembre de 1973	55	3.780.000	68.727
Figuras de América	Marzo de 1973 – Agosto de 1973	7	52.000	7.428,5
Total		277	11.093.000	40.046,9

Tabla N°1 - Colecciones publicadas por Editorial Quimantú. Fuente: *Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular chilena (1970-1973)*.

¹⁷⁰ Página web Editorial Quimantú: <http://www.quimantu.cl/editoranacional.html>

Además, se dio un amplio trabajo periodístico materializado en la producción de una amplia gama de revistas, las cuales se concentraban en diversos públicos existentes en la sociedad en general. *Onda, Paloma, Ramona, La Quinta Rueda, La Firme, Cabrochico, Historietas Q*, las revistas Quimantú, caracterizaron realidades, expusieron inquietudes y simbolizaron a través de sus publicaciones, una interesante propuesta en abrir el escenario cultural-artístico hacia la población, utilizando los recursos que entregaban las artes gráficas en su totalidad. Un ejemplo de esto, lo constituye el caso de la *Historietas Q*:

“El proyecto de Editorial Quimantú fue sumando distintas inquietudes a su labor de difusión cultural. Es así como aparecen las *Historietas Q* que respondían a la importante demanda de publicaciones de este género pero con la perspectiva de abordar nuevos temas, personajes e historietas "basadas en nuestra realidad". Este desafío se apoyó en el trabajo dedicado de muchos dibujantes chilenos, adaptadores de cuentos y guionistas para las historietas. De esta manera nacieron y se multiplicaron las revistas *El Guerrillero, Guerra...!, Dimensión Cero, La Jungla, Delito, El Jinete fantasma*, entre otras.”¹⁷¹

La relevancia que constituye el caso Quimantú, representa la construcción de un verdadero proyecto que reconfigure el panorama cultural, mediante la utilización de un recurso que si bien era ampliamente masivo, aun limitaba parte de su producción hacia cierto tipo de público, como lo era la literatura. Considerando esta premisa, Quimantú trato de abrir el espectro de obras hacia la multiplicidad de actores presentes en la dimensión nacional. Tanto libros como revistas, actuaban en post de reconocer la emergencia de nuevos sujetos. Desde los niños (*Revista Cabrochico*), hacia los intelectuales (*La Quinta Rueda*), todos tenían su espacio de representación. A su vez, no se puede desligar el hecho de que el nacimiento de Quimantú se da por una iniciativa oficialista, bajo la cual, la construcción de su discurso va a estar permeado implícitamente por la injerencia que tenga el Estado en su estructuración. En esta perspectiva, la editorial significo un gran paso para la instauración del proyecto cultural de la Unidad Popular. Los libros se expandían, y el *hombre nuevo* se cultivaba de lectura.

Dentro de esta política de apropiación en torno a las empresas privadas y

¹⁷¹ Página web Editorial Quimantú: <http://www.quimantu.cl/editoranacional.html>

extranjeras, proyectada por el gobierno socialista, se da una iniciativa que concierne directamente a una industria que venía desarrollando un fructífero trabajo de producción artística; la industria musical. De esta forma, en marzo de 1971 se funda el sello IRT (Industria de Radio y Televisión). A diferencia de Quimantú, IRT se dio dentro de un marco de capitales nacionales y extranjeros, a través del *Área Mixta*¹⁷² que proponía el programa gubernamental. Para ello, la CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) adquirió el 51% de las acciones correspondientes a la discográfica norteamericana RCA VICTOR¹⁷³, la cual tenía a su haber un importante trabajo de producción musical nacional:

“Desde el año 1927 la compañía prensaba discos en Chile, que eran grabados en Argentina, y desde 1930 que comienza a grabarlos en Santiago, desarrollando un abundante catálogo con artistas nacionales que se sumaban a la producción de discos de músicos latinoamericanos y europeos, en base a matrices traídas del exterior”¹⁷⁴

Caso parecido a lo de Quimantú con Zig-Zag, IRT al adquirir gran parte de las instalaciones y equipos pertenecientes a RCA, pudo realizar un prolífico trabajo de producción. Además, la intervención de la CORFO fue primordial, ya que desde lo material hasta las cúpulas administrativas, el control de la discográfica pasó mayoritariamente a manos del Estado, dándole una marcada directriz al nuevo sello:

“La remoción de Héctor Urbina, como gerente de discos, y su reemplazo por el ex director de Radio Corporación, el socialista Cesar Aguilera, así como la renuncia de Camilo Fernández como director artístico – gran productor independiente – y su reemplazo por un compositor Ariel Arancibia, vinculado a los Cuatro de Chile y al llamado folclor poético, marcaban el nuevo rumbo político cultural que se le estaba dando a la empresa”¹⁷⁵.

¹⁷² “Este sector será mixto porque se compondrá de empresas que combinen los capitales del Estado a los particulares. Los préstamos o créditos concedidos por los organismos de fomento a las empresas de esta área podrán serlo en calidad de aportes para que el Estado sea socio y no acreedor. Lo mismo será válido para los casos en que dichas empresas obtengan créditos con el aval o garantía del Estado o de sus instituciones.” Unidad Popular. *Programa de Gobierno*, 21.

¹⁷³ Cesar Albornoz, Juan Pablo González y Gustavo Miranda: “Sociedad y nueva cultura” en *Chile 1971: El primer año de gobierno de la Unidad Popular* (Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013 [Citado en oct. 2015]) Disponible: <https://books.google.cl/books?hl=es&id=aJ0BCgAAQBAJ>

¹⁷⁴ Albornoz, González y Miranda, “Sociedad y nueva cultura”.

¹⁷⁵ Albornoz, González y Miranda, “Sociedad y nueva cultura”.

Esta apertura discursiva, hacía hincapié en potenciar las distintas manifestaciones musicales que emergían en la escena nacional. De esta forma, la producción discográfica de IRT, se abrió a diversas y variadas propuestas musicales. Para ello, se designó a Julio Numhauser, fundador de Quilapayún y Amerindios, como director del sello, el cual posibilitó la injerencia de nuevas bandas como Los Jaivas, Panal, Congregación, En Busca del Tiempo Perdido, Parafina, entre otras, que se enmarcaron bajo el alero de dos series creadas por el propio Numhauser, y que reflejaban las vertientes fundamentales de IRT; La política con *Cobre* y la experimental con *Machitún*:

“Forme entonces dos series dentro de la misma IRT, que salieron con etiqueta propia. Uno era el sello *Cobre*, que se le puso a todos los temas que tenían algún contenido político, de ahí salió *El Dialogo de América*, *Chile Gran Desafío*, *Chile Pueblo*, varios discos de la época pero todos con contenido político muy marcado. Y después venía la serie *Machitún*, que era la integración justamente de una corriente nueva, donde podíamos mezclar con libertad absoluta, el folklor con lo que fuera, con el jazz por ejemplo, para poder alcanzar y llegar no solamente a la gente que le gustaba la música folklórica, sino lograr y competir con la música comercial entre comillas.”¹⁷⁶

Por tanto, IRT planteaba una interesante alternativa dentro de la producción discográfica nacional, ya que daba lugar a propuestas que estaban emergiendo como una opción real frente a la industria musical dominada principalmente por las grandes discográficas, a través de estilos arraigados al gusto comercial, como lo eran, por ejemplo, la Nueva Ola y la música romántica. Además, la injerencia inmediata de músicos en la dirección del sello, como lo fue el caso de Julio Numhauser, establecía un posicionamiento empírico de la práctica musical junto a la apertura de los canales dialógicos entre los artistas y el sello. Junto a esto, si bien el sello era parte del oficialismo, esto no mermó las posibilidades de apertura discursiva hacia propuestas experimentales como las mencionadas anteriormente, lo que refleja la amplitud del proyecto cultural socialista, más allá de las lecturas

¹⁷⁶ Entrevista a Julio Numhauser. Presente en el programa radial “*Perspectivas a través de la Nueva Canción Chilena*” Capítulo 56 “[Citado en oct. 2015]. Disponible en <http://perspectivasnuevacancionchilena.blogspot.cl/2014/11/perspectivas-ruch-57-julio-numhauser-1.html>

ideológicas particulares. De esta manera, IRT significó una experiencia proyectada por el gobierno, para potenciar el producto nacional, dándole un importante espacio de creación y difusión sin afectar la autonomía artística de los músicos.

El trabajo elaborado por IRT complemento en gran medida lo que venía realizando la discográfica por excelencia en torno a las producciones musicales de la NCCH: La Discoteca del Cantar Popular (DICAP).

Surgida originalmente bajo la etiqueta de *Jota-Jota* (termino referido coloquialmente a las Juventudes Comunistas), su nacimiento se remonta a 1967, como iniciativa del Partido Comunista, a través de las JJ.CC.

El catálogo de DICAP, está definido principalmente por los principios proyectados por el PC, donde se determinaban a priori las producciones que serían gestionadas, las cuales generalmente eran congruentes con su discurso:

“No había fines de lucro, sino que las ganancias quedaban para la dirigencia del Partido Comunista, el que servía tanto de financista de cada proyecto como de ente regulador de los criterios artísticos del sello. Ello explica la ortodoxa similitud en el mensaje incluido en estos LPs y la casi total ausencia de elementos musicales ajenos al folclore o la canción de protesta”¹⁷⁷

Un reflejo de esto, es que la primera publicación discográfica de DICAP, fue “*X Vietnam*” de Quilapayún, disco que contaba con un claro mensaje político y de solidaridad con Vietnam, además de enmarcarse en un saludo al IX Festival Mundial de las Juventudes Democráticas en Sofía, Bulgaria:

“La decisión de celebrar el IX Festival se toma en momentos en que en todos los continentes las luchas de los jóvenes y de los estudiantes junto a sus pueblos, se fortalecen en pro de la liberación nacional, la consolidación de la paz mundial. En el IX Festival, los jóvenes delegados del mundo entero, se encontrarán con los representantes de la heroica juventud del Vietnam y les expresarán su plena solidaridad con su lucha por la libertad

¹⁷⁷ “Un fruto de su época: el sello de DICAP”[Citado en oct.2015] Disponible en: http://www.nuestro.cl/biblioteca/textos/nueva_cancion7.htm

de su patria y la paz”¹⁷⁸

Este mensaje político va a encontrar en DICAP, una plataforma de masiva expansión para los conjuntos musicales generalmente omitidos por las grandes discográficas, y que en su mayoría eran parte de la NCCH. Si analizamos el catálogo de DICAP, este se encuentra dividido en dos grandes series paralelas: JJL y DCP. La primera, se podría decir que está compuesta en su mayoría de obras políticas, en donde destacan: *Por Vietnam* (Quilapayún), *Por la Cut* (Varios Interpretes), *Canto al Programa* (Inti Illimani), *Oratorio de los trabajadores* (Huamarí) entre otras. Mientras que la segunda y la más fructífera, se compone de variadas propuestas que oscilan desde diversas formas de folklore: *Norte* (Curacas), *Música Andina* (Illapu), *El Amor* (Tito Fernández), hacia manifestaciones experimentales e incluso cercanas al rock: *Blops* (Los Blops), *Canciones de patria nueva / Corazón de bandido* (Ángel Parra), *Combo Xingú* (Combo Xingú).

En cuanto a la cantidad de producciones, se podría dividir en dos etapas; primero, desde 1967 que fue el periodo fundacional de la discográfica, a 1970, referido a la etapa final del gobierno de Eduardo Frei, y segundo, desde 1971, correspondiente al segundo año de gobierno de Salvador Allende, hasta 1973, momento en que la discográfica desaparece.

De esta forma, la distribución de publicaciones por etapas, se dio de la siguiente forma:

Catalogo	N° de Producciones		Total
	1967-1970	1971-1973	
JJL	10	8	18
DCP	11	37	48

Tabla N°3 - Catalogo de DICAP. Fuente: <http://www.abacq.net/imaginaria/disc00a.htm>

La cantidad de álbumes producidos entre ambas series fue de 66, destacando el

¹⁷⁸ Quilapayún. *Por Vietnam* (1968, DICAP) Contratapa del disco [Citado en oct.2015]. Disponible en: <http://perrercac.org/chile/quilapayn-x-viet-nam-1968/1785/>

periodo 71-73 con 45, siendo 37 de DCP y 8 de JLL. En este sentido, se podría establecer que la etapa más politizada de DICAP, fue la primera, y esto se debe en gran parte, a que la canción protesta emergía como una manifestación de denuncia frente a las cúpulas de poder, alejándose de las posturas oficialistas, lo que posicionaba a la discográfica en una especie de “marginalidad cultural”. Mientras que el segundo periodo, refleja una abertura de estilos hacia propuestas de diversas corrientes, lo que responde a que DICAP al pertenecer al PC y alinearse con el oficialismo, establecía un vínculo de sintonía con el discurso preponderante, lo que se traspasó a las propuestas de los conjuntos de la NCCH, ya que el mensaje ahora incitaba al trabajo en comunión con el gobierno socialista considerando las afinidades de los artistas con su proyecto.

De esta forma, el escenario abierto por DICAP, constituye un reflejo de la práctica artística durante la emergencia y consolidación de la NCCH, en torno a la caracterización de un mensaje político.

En este sentido, se da una conjunción en torno a la construcción de un discurso en particular, lo que generó una identidad y estética característica al mensaje configurado por la izquierda, apoyado también por el gran trabajo visual materializado en las caratulas realizadas por Vicente Larrea e Ignacio Larrea:

“Tanto DICAP como la obra de los Larrea agudizaron el sentido práctico en la producción de dispositivos que llevaron el programa y discurso oficial del gobierno popular, a aquellos espacios donde lo ideológico aparece desde márgenes distintos. La discografía ocupaba no solo espacios artísticos sino cotidianos, participando tanto de la producción cultural profesional como de la estética cotidiana. La configuración de espacios cotidianos fue altamente significativa en la apreciación visual que ambas experiencias estimularon desde la conformación de entramados culturales simplificados, generando tensiones políticas que desarrollaron dicho interés¹⁷⁹.

No obstante, esto se debe entender en base al origen de la discográfica y su intencionalidad. Bajo esta lógica, el hecho de que el sello haya nacido como una

¹⁷⁹ Gory Soto: “Estética juvenil e identidad de izquierda en la imagen discográfica de la UP: Las portadas de DICAP” (Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, 2014 [Citado en oct.2015]), 122. Disponible: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/117635/SOTO-MELLA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

propuesta directa del PC, indica una determinada funcionalidad emplazada a las artes, como parte de su proyecto cultural. En esta perspectiva, es fundamental comprender que las consideraciones hacia ciertos artistas, estaban involucradas en la construcción un discurso característico congruente con la causa socialista. Este escenario, tuvo una doble implicancia: por un lado, se convirtió en la plataforma por excelencia para aquellos músicos resistidos por la escena comercial, fundamentalmente por su mensaje político, y por otro, se excluyó a músicos que no congeniaban con el mensaje proyectado por el sello.¹⁸⁰ Las tensiones producidas dentro de esta vertiente, se extrapolaron hacia artistas que inclusive pertenecían al movimiento de la NCCH, ya sea por temas puramente artísticos, o bien hasta supuestas visiones homofóbicas que existían desde el partido ¹⁸¹ como lo fue el caso de Rolando Alarcón. Juan Carvajal, uno de los encargados artísticos del sello menciona al respecto:

“No era de mi gusto, su música la encontraba un poco anodina, salvo las cosas anteriores que eran muy bonitas. Venía un poco distanciado con nosotros (...) En mi parecer él estaba más atrasado en términos que los Parra y Manns, no tenía el impulso creativo de antes (...) En los 70 yo creo que estaba en una pausa de su carrera o estaba algo agotado”¹⁸²

Por tanto, la relevancia que adquiere DICAP, se basa, por un lado, en la construcción de un discurso característico, proyectado por lineamientos ideológicos delineados desde la cúpula del Partido Comunista en base a la configuración de su proyecto cultural, y por otro, la caracterización de la práctica musical, la cual se va a definir en base a un determinado mensaje, lo que emplaza al artista a asumir un posicionamiento en particular.

¹⁸⁰ Uno de los casos más icónicos fue el de Quelentaro, grupo de vasta trayectoria folklórica y que venía forjando un mensaje político bien ofensivo. Un ejemplo es la producción de ***Coplas Libertarias a la Historia de Chile*** disco publicado en 1970 por el sello EMI-Odeon. Por lo demás, el conjunto no produjo ni un disco en DICAP.

¹⁸¹ Considerando la condición sexual de Rolando Alarcón: “El propio Corvalán confirmo en sus memorias que su actitud y en general la de gran parte de esos años, no era tan abierta como se menciona y dice en su libro *De lo vivido y lo peleado* que ‘entre mis pecados tengo el de haberme o puesto, en cierta ocasión, al ingreso del partido de un valioso artista por el solo hecho de que era mariquita” Valladares y Vilches. *Rolando Alarcón, la canción en la noche*, 185.

¹⁸² Valladares y Vilches. *Rolando Alarcón, la canción en la noche*, 180.

CAPITULO IV

Masividad y definición: Caracterizaciones en la práctica artística y discurso de la NCCH.

4.1. Disidencias y convergencias: Música popular vs Música para el pueblo.

La consolidación de la NCCH se apoyó en dos elementos claves; por una parte, la alineación discursiva con el gobierno de la Unidad Popular, le dio un nuevo posicionamiento dentro de la escena musical, erigiéndose como un movimiento socio-político con una identidad característica. Y por otro, la relación que sostuvo con el mundo popular. En este segundo punto, es interesante sostener cual fue la verdadera implicancia que tuvo la NCCH para la experiencia popular.

Para ello, habría que considerar la dualidad existente entre música popular, como una categoría referente a la creación de una cultura popular, o bien, referida puramente al consumo musical.

Dentro del primer enunciado, George Yúdice, plantea que la apropiación de *la música del pueblo*, va en la oposición que surge desde lo popular hacia la subordinación de la elite, lo cual supone la naturalización de un determinado gusto emanado en las capas bajas, poniendo como ejemplo el caso de la música Funk en Brasil:

“El vuelco al funk significo el apartamiento de la tradicional adhesión a la samba, “La música del pueblo”. En efecto, los *funkeiros* procuraron oponerse a la performance de <<lo popular>>, subordinado a las elites pero aceptado por estas, con música que desafiaba esa conciliación. El funk y otras músicas provenientes de la diáspora negra como el rap y el reggae, impugnaron el lugar ocupado por los negros en Brasil, y el control de su acceso al espacio público privatizado”¹⁸³

Mientras que en el segundo, Néstor García Canclini plantea en como el mercado de

¹⁸³ Yúdice. *El recurso de la cultura*, 19.

la música, a través del consumo, ha ido gestando la creación de un recurso de identificación y memoria colectiva.¹⁸⁴

Ambas definiciones, nos entregan un importante foco de análisis para comprender la relevancia que adquiere la música dentro de la experiencia del público.

En este sentido, las autodefiniciones musicales constituyen un elemento primordial para entender el discurso proyectado, los actores considerados, y la intencionalidad final de su propuesta.

En el caso de la NCCH, el gestor del concepto, Ricardo García, planteaba en una especie de manifiesto, lo que él consideraba como canción popular, y las distancias que establecía frente a los otros estilos enmarcados dentro de la escena comercial:

“Durante muchos años la canción popular comprometida, identificada con la causa de los trabajadores, fue condenada al silencio, relegada al rincón de los conspiradores, como perturbadores del “orden”. La industria capitalista del disco fabricaba canciones por millones que hablaban de todo, del amor, de los juegos, de las tardes nubladas, etc., menos de aquello que constituía peligro para el sistema. Había lugar para todos los temas, excepto para hablar de la desigualdad social, la injusticia, la explotación”¹⁸⁵

A grandes rasgos, el emplazamiento planteado por García va en directa mención hacia las corrientes musicales con las cuales, la NCCH se disputaba la popularidad musical. En este sentido, la Nueva Ola, el Folklore tradicional, incluso el Rock, eran vistos como la contra-parte para la NCCH. Para comprender este escenario, existían diversos recursos que reflejaban el nivel de arrastre que poseían estos estilos. Uno de ellos, fueron los rankings musicales.

Este sistema de medición agrupaba en gran medida las ventas de los discos nacionales e internacionales, estableciendo un parámetro de popularidad reconocible, a través de un sistema de medición que incluía a radiotransmisores y disqueras. Dentro de estos, se encontraba el ranking de la revista *Ritmo*, el cual estaba dividido en cuatro partes; popularidad, ventas nacionales-internaciones y

¹⁸⁴ García Canclini. “*Porque legislar sobre industrias culturales*”, 67.

¹⁸⁵ Ricardo García, “La Nueva Canción Chilena también vencerá” 27-28.

folclóricas, ranking regional y ventas de long play.

Respecto a la popularidad, la metodología se basaba en torno al material aportado por las radioemisoras:

“Este *Ritmo Ranking* esta realizado por Alfredo Ureta (Revista Ritmo) con la colaboración de los siguientes disc-jockeys: Freddy Hube (Radio Chilena), Carlos Alfonso Hidalgo (Radio Santiago), Alejandro Chávez (Radio Minería), Elián Nelson (Radio Agricultura), Sergio Marquetti (Radio del Pacífico), y Ricardo García (Radio Corporación)”¹⁸⁶

En este sentido, el ranking era dividido en base a las diez canciones más populares en el ámbito nacional e internacional, y las cinco más populares en el folclórico. Es interesante esta división, sobre todo en la música nacional y el folklore, ya que se constituía una marcada diferencia entre ambos estilos, estableciendo a lo nacional bajo ciertos rangos de estilos, mientras que el folklore era apartado hacia una categoría particular, por lo que era difícil determinar un parámetro común entre la NCCH y la música *popular-nacional*.

De todas formas, para comprender mejor este panorama, en la siguiente tabla, se presentan las cinco canciones mejor ubicadas en el ranking de popularidad entre música nacional y folklore:

POSICION	NACIONAL	FOLKLORE
1	Canción: Viva mi amor, viva tu amor Artista: Paola Sola Sello: RCA.	Canción: A la ronda ronda Artista: Charo Cofré Sello: IRT
2	Canción: Juan Artista: Los Dos Sello: Caracol	Canción: Viejo Puente Artista: Los Lazos Sello: IRT
3	Canción: Por dios que no te nombren Artista: Carlos Alegría Sello: Polydor	Canción: Dicen que Viña del Mar Artista: Aparcoa Sello: Phillips
4	Canción: Canción para una esperanza Artista: Marisa Sello: Polydor	Canción: Viaje a Concepción Artista: Charo Cofré Sello: IRT
5	Canción: Una vez un niño	Canción: Mi amigo el viento

¹⁸⁶ “RITMO-Ranking” en *Revista Ritmo* N°344 (4 de abril de 1972): 74.

	Artista: Patricio Renán Sello: Odeón	Artista: Nano Parra Sello: IRT
--	---	-----------------------------------

Tabla N°3 - Ranking musical de popularidad, Revista *Ritmo*. Fuente: Revista Ritmo N°344, 4 de Abril 1972.

En líneas generales, el ranking nacional está dominado principalmente por artistas de la Nueva Ola: Buddy Richard con dos publicaciones, Carlos Alegría, Patricio Renán, Paola Sola y Marisa con una. Mientras que en el ranking folclórico, destaca la presencia de Aparcoa y Nano Parra como exponentes de la NCCH, además de Charo Cofré, cantautora especializada en folklore infantil y que también se enmarcaba en el movimiento. Por lo demás, es importante mencionar la presencia del sello IRT, con cuatro publicaciones en el ámbito folclórico, lo que refleja la importancia que tuvo la discográfica en la producción sobre todo para la NCCH.

En el ámbito de las ventas, el panorama varía un poco, ya que el ranking agrupaba tanto artistas nacionales como internacionales, en el cual estos últimos, dominan considerablemente:

POSICION	NACIONAL - INTERNACIONAL	FOLKLORE
1	Canción: K-Jee Artista: The Nine-Liters Sello: RCA.	Canción: Charagua Artista: Inti Illimani Sello: DICAP
2	Canción: Soley, Soley Artista: Middle of the Road Sello: RCA	Canción: Ala ronda, ronda Artista: Charo Cofré Sello: IRT
3	Canción: Poppa Joe Artista: The Sweet Sello: RCA	Canción: Mi amigo el viento Artista: Nano Parra Sello: IRT
4	Canción: Tu sei tu Artista: Enrico Chiari y su conjunto Sello: RCA	Canción: Viejo Puente Artista: Los Lazos Sello: IRT
5	Canción: Por Dios que no te nombren Artista: Carlos Alegria Sello:	Canción: El Atrinke Artista: Tito Fernandez Sello: Peña de los Parra

Tabla N°4 - Ranking musical de Ventas, Revista *Ritmo*. Fuente: Revista Ritmo N°344, 4 de Abril de 1972.

De todas formas, la Nueva Ola sigue siendo el estilo más representativo en el

consumo nacional-musical, al tener al único representante nacional en el ranking de ventas: Carlos Alegría. Por otra parte, en lo folclórico, la NCCH sigue predominando, ahora con la injerencia de Inti Illimani en el primer lugar de ventas y su instrumental *Charagua*, cuya masividad se debió en gran parte al constituirse como la canción de entrada para las transmisiones de Televisión Nacional.

Por lo demás, la presencia de la NCCH va a ser una permanente, erigiéndose constantemente en los rankings de popularidad y ventas. Por ejemplo “Ni Chicha ni Limoná” de Víctor Jara, aparece en el lugar N°5 del ranking de popularidad, correspondiente al mes de septiembre de 1971¹⁸⁷. Además, el cantautor, aparece como el sexto artista más vendido en LP (Long Plays), lo que significaba una gran relevancia en torno a la cantidad de ventas, ya que se consideraba tanto a artistas nacionales e internacionales, entre ellos The Who, Santana, Janis Joplin, etc. En esta misma medición, aparece “La Batea” de Quilapayún, la cual se posiciona en el lugar N°12 en el ranking de popularidad y N°14 en el de ventas¹⁸⁸, siendo el único conjunto representante de la NCCH en esta última.

Además, en los rankings regionales, la NCCH tiene un considerable éxito. Por ejemplo, en febrero de 1972, la canción “Al final de este viaje” (original de Silvio Rodríguez), interpretada por Isabel Parra, se encontraba en el puesto número uno, tanto en Talca como en Concepción¹⁸⁹. Mientras que en abril del mismo año, “Mi amigo el viento” de Nano Parra, y “La Madre del cordero” de Tito Fernández, eran las más populares de Cauquenes y Talca, respectivamente.¹⁹⁰

No obstante, la presencia del rock nacional es casi nula en estas mediciones. Sin embargo, la banda Panal, fue una excepción a la regla. Conjunto nacido bajo el alero de IRT¹⁹¹, tuvo en el sencillo “Alma Llanera”, el gran éxito de su propuesta, ocupando el tercer lugar de popularidad en julio de 1973¹⁹², y siendo la canción más popular

¹⁸⁷ “RITMO-RANKING” en *Revista RITMO* N°315 (4 de septiembre de 1971), 73.

¹⁸⁸ “RITMO-RANKING” N°315.

¹⁸⁹ “RITMO-RANKING” en *Revista RITMO* N°338 (22 de febrero de 1972), 75.

¹⁹⁰ “RITMO-RANKING” en *Revista RITMO* N°334 (4 de Abril de 1972), 75.

¹⁹¹ “ El versátil bajista José Pepe Ureta repartía su tiempo como músico de acompañamiento en innumerables grabaciones y conciertos, cuando recibió en 1972 la propuesta del director artístico del sello IRT, Julio Numhauser, para dirigir una agrupación basada en la fusión de rock y folclor a la manera de Los Jaivas, que tan buenos dividendos traía a esa casa discográfica” “Panal” [Citado en oct.2015]

Disponible en <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=282>

¹⁹² “RITMO-RANKING” en *Revista RITMO* N°412 (24 de Julio de 1973), 74.

para la región de Puerto Montt, en el mes de agosto del mismo año.¹⁹³

Dentro de la práctica musical como tal, las definiciones y diferencias entre los estilos eran marcadas. En el caso de la Nueva Ola, su representación evoca a una juventud heredera de los años 60's, y que plasma su identidad en performatividades foráneas, *chilenizando* el aparataje de cultura occidental que se implantaba en la sociedad nacional:

“La Nueva Ola Chilena vino a ser la versión nacional del modelo rockanrollero americano con varios años de retardo, pues su auge se da entre los años 1960 y 1964, justo en los instantes en que el rockabilly estadounidense se batía en retirada para revivir transformado por la influencia del pop británico. Y aunque este desfase temporal es detectable, la Nueva Ola no sufrió una minusvaloración frente al modelo yanqui ni tampoco anduvo en la saga de los diversos resultados del rockabilly aparecidos en el Cono Sur.”¹⁹⁴

De todas formas, hubo pequeños acercamientos que pudieron vincular el sonido de la NCCH y la Nueva Ola. Una de ellas, fue la colaboración del conjunto Los Tickets, en el disco *El Nuevo Rolando Alarcón* (1967, Odeón), del cantautor Rolando Alarcón. Esta colaboración tuvo sus frutos en la composición de dos canciones: “Vienes de un mundo triste” y “No juegues a ser soldado”:

“En medio de estas ideas neofolkloricas ya plasmadas en otros discos, aparece el elemento “moderno” de la nueva producción y que, de alguna manera justifica el nombre del trabajo (...) El primero, *Vienes de un mundo triste*, donde le canta a una persona de origen social humilde, y *No juegues a ser soldado*, donde repite su vieja inquietud sobre los adolescentes que siguen la carrera militar”¹⁹⁵

Por su parte, el folklore tradicional se resistía a la ruptura que planteaba la NCCH, sobre todo por su carácter político y el alejamiento de lo tradicional. En este sentido, la visión que existía en torno a la canción comprometida, era de mantener una distancia, sobre todo, considerando el valor ideológico del cual estaba impregnado

¹⁹³ “RITMO-RANKING” en *Revista RITMO* N°417 (28 de Agosto de 1973), 74.

¹⁹⁴ Salas. *La primavera terrestre*, 25.

¹⁹⁵ Valladares y Vilches. *Rolando Alarcón, La canción en la noche*, 123.

el folklore político. Esta era la visión de Benjamin Mackenna, integrante de Los Huasos Quincheros, para una entrevista en *Ritmo*, en relación a esta corriente:

- “¿Qué te parece el folklore comprometido?”
- Me parece que el arte al servicio de una ideología política o de una causa...pierde gran parte de su valor. A mí personalmente el folklore comprometido no me agrada...Creo que hay algunos jingles musicales muy hermosos que ellos llaman canciones comprometidas...pero están al servicio de un partido...”¹⁹⁶

Las distancias eran claras, para el folklore tradicional, lo primordial era mantener los valores clásicos de lo nacional, apelando a una lírica basada en el costumbrismo: “Yo creo que nosotros estamos más cerca de la poesía, del paisaje, de las costumbres...Pienso que son valores bastante definitivos”¹⁹⁷ Si consideramos este elemento, las diferencias parten por la esencia y autodefinición que plantea cada movimiento. En el caso de la NCCH, Quilapayún en sus inicios, esgrime muy bien la directriz que se funda en torno a su música, estableciendo una ruptura que parte con la propia abertura y evolución del folklore tradicional hacia la experimentación de nuevos sonidos: “Nosotros creemos que hace falta una evolución. Y lo estamos haciendo, incorporando a nuestro conjunto instrumentos del folklore chileno, con una armonización diferente. Creo que no es necesario buscar la belleza convencional, sino más bien una elocuente expresividad”¹⁹⁸

En este punto, es interesante lo que plantean ambos conjuntos, ya que se convirtieron a la postre, en las representaciones más significativas de ambas corrientes. De hecho, fueron partícipes de uno de los momentos más icónicos en este enfrentamiento que se daba entre un *Canto en Oposición a otro*¹⁹⁹: La XIV versión del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar en febrero de 1972. Ricardo Venegas recuerda:

“Cuando en el verano del 73 invitaron a Quilapayún, ahí quedo la escoba, toda la plata que supuestamente iba ganar el conjunto, se le dio a las

¹⁹⁶ Alfredo Lamadrid, “Benjamín Mackenna (Los Huasos Quincheros) ¡Secretísimo!” en *Revista RITMO* N°412 (28 de Agosto de 1973): 3.

¹⁹⁷ Alfredo Lamadrid, “Benjamín Mackenna (Los Huasos Quincheros) ¡Secretísimo!”: 4.

¹⁹⁸ “Conjunto ‘Quilapayún’ busca nuevas armonizaciones” En *Revista ECRAN*. (9 de Agosto de 1966[Citado en oct. 2015]) Disponible en: <http://www.quilapayun.com/prensa/66haciadonde.php>

¹⁹⁹ Garcia. *Canción Valiente*, 113.

federaciones y a las juventudes de los partidos políticos, entonces la mitad del público estaba a favor y la otra estaba en contra. Durante 15 minutos la mitad pifiaba y la mitad apoyaba, incluso la televisión corto la transmisión”²⁰⁰

El ajetreado escenario político de la época, tuvo su representación en la polarización de la música, bajo el cual, por un lado, Quilapayún simbolizaba a la izquierda oficialista, mientras que los Huasos Quincheros, eran el reflejo de la música patronal de derecha.

La noche de presentación de Quilapayún, fue un momento cargado de simbolismo, bajo el cual las divisiones políticas se hicieron presentes a través de un público, que veía en el conjunto la fiel representación de un discurso que contrastaba transversalmente a la sociedad chilena. Eduardo Carrasco recuerda:

“Nuestra intención estaba lejos de ser provocadora, queríamos hacer un buen papel, mostrar nuestro nivel profesional, el contenido amplio de nuestras canciones más importantes. Al momento de salir al escenario, la reacción del público fue inmediata. Tengo todavía en los oídos el chiflido apocalíptico que resultaba de esas treinta mil personas, la mitad aclamando, la mitad repudiando. Las primeras palabras de Willy Oddó apenas pudieron escucharse. Y cuando mencionó a la Nueva Canción Chilena” y dedicó su actuación a Violeta Parra y Rolando Alarcón, los alaridos de indignación de los opositores a la UP subieron de tono”²⁰¹

“Nuestro Cobre”, “La Batea” y “Las Ollitas”, fueron algunas de las canciones que alcanzaron a interpretar, complementadas con un agudo discurso de Rodolfo Parada: *“Aquellos que pifian a lo nacional y aplaude a lo extranjero son los mismos que hablan de libertad y pluralismo. ¿De qué libertad se trata, entonces? Queremos advertir que esto es fascismo, y el fascismo en nuestra patria ¡no pasará!”*²⁰².

El ambiente generado posterior a la presentación de Quilapayún, se hizo insostenible. Las divisiones políticas marcaban el momento de la época, lo que recayó en la presentación de Los Huasos Quincheros, los que finalmente declinaron

²⁰⁰ Ricardo Venegas, Entrevista.

²⁰¹ “Quilapayún en el festival de Viña del Mar de 1973” En *Crónica Digital*. (25 de febrero de 2006 [Citado en oct. 2015]) Disponible en <http://www.cronicadigital.cl/2006/02/25/cronica-2006-p3102/>

²⁰² García. *Canción Valiente*, 114. *Para escuchar el discurso, dirigirse a este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=BYYMzOZwHiM>

actuar, debido en parte, a que la organización les solicito no interpretar su éxito “El Patito”, uno de sus temas más polémicos. Esta era la versión de Benjamin Mackenna respecto a este suceso:

- **Recuerdo que en el Festival de Viña recién pasado se eliminaron los dos conjuntos más conflictivos...”Los Quilapayún” y “Los Quincheros” y esta decisión tuvo carácter político... Se argumentó que ambos conjuntos representaban tendencias de opinión y que – lógicamente – eran diametralmente opuestas...**
- Yo pienso que los marxistas son muy amigos de etiquetar a la gente y a los grupos. Me da la impresión que lo han logrado, sin que nosotros hayamos tenido ninguna intervención...con la complicidad – sin duda – de todos los regidores de Viña.²⁰³

Este enfrentamiento, no es más que el sinónimo de una ruptura que el propio movimiento de la NCCH, planteo abiertamente. Más que el conciliamiento hacia los otros estilos, el movimiento realizaba una aguda crítica sobre las corrientes popularmente comerciales, sobre todo por la función que tenían aquellas canciones centradas en temas básicamente vanales, desligando del impulso consciente y revolucionario al pueblo, tal como lo planteaba Ricardo García,:

“Se argumentaba que la canción debería referirse a las cosas lindas, que debía hacer olvidarse de las preocupaciones y de los problemas; el objetivo era claro: adormecer, tranquilizar, arrancar al trabajador de su realidad cotidiana de explotado y presentarle imágenes rosadas y hermosas, que le quitaran cualquier ímpetu de rebeldía”²⁰⁴

De todas formas, este pensamiento fue proclive a aberturas musicales, fundamentalmente experimentales. Esta relación, se dio de forma espontánea y casi anecdótica con los conjuntos emergentes del rock, a pesar de las caracterizaciones que existían, sobre todo desde la prensa izquierdista. Por ejemplo, esta es la visión que establecía la revista *Ramona* respecto a los *lolos rockeros*, en un recital realizado en diciembre de 1972, en la comuna de La Reina, donde participaron los principales conjuntos de la escena rockera nacional, entre ellos Los Jaivas y Los

²⁰³ Alfredo Lamadrid, “Benjamín Mackenna (Los Huasos Quincheros) ¡Secretísimo!”: 3.

²⁰⁴ Ricardo García “La Nueva Canción Chilena también vencerá”, 27.

Blops:

“El recital hizo noticia por la concentración de pájaros raros, vagos y marihuaneros que se produjo. El aire del lugar, aunque bastante alejado del centro, no era en absoluto puro, sino que apestaba a mucha yerba. Algunos lolos extasiados escuchaban pasivamente la música otros se separaban del grupo semitransportados se movían desesperados en una extraña danza solitaria”²⁰⁵

Desligándose de estos rótulos, la NCCH y el rock, tuvieron acercamientos reales, que se materializaron en interesantes propuestas. Ya mencionamos el caso de Panal, conjunto proyectado por el sello IRT, el cual establecía una especie de fusión entre el rock local y las distintas vertientes latinas. La publicación de su primer y único disco, *Panal* (1973, IRT), consistió en la adaptación de canciones clásicas del folklore latino y nacional, entre las cuales se encontraba “Si Somos Americanos”, original de Rolando Alarcón, músico insigne de la NCCH:

“El álbum contenía solo covers de temas latinoamericanos clásicos remozados bajo la óptica de fusión de los años setenta y el resultado se nota, pues las versiones tienen ese toque de sofisticación y modernidad que las hace muy escuchables hoy en día pese a que la sonoridad de la música pop ha cambiado sustantivamente²⁰⁶.

La misma IRT, a través de su serie *Machitún*, y mediante una invitación de Julio Numhauser, contrato al cantautor brasileño Manduka, el cual en 1972, publicó su disco homónimo, *Manduka* (1972, IRT) el que contó con colaboraciones de Amerindios, Congregación y Los Jaivas:

“Lo interesante de esta producción es su espíritu experimental y enteramente acústico donde las canciones remiten a crónicas históricas (“Brasil 1500”), o bien a climas intimistas (“Naranjita”), pero lo más rescatable es su transfigurada versión de “¿Qué dirá el santo Padre?” de Violeta Parra, donde la indignación del original se transforma en una larga

²⁰⁵ Patricia Politzer, “¡Estos sin que son raros! Jaivas que ‘vuelan’ “ en *Revista Ramona*, N°63, (9 de enero de 1973): 13.

²⁰⁶ Fabio Salas. *Aguaturbia: una banda chilena de Rock*. (Santiago: Bravo y Allende, 2006), 72.

improvisación vocal e instrumental”²⁰⁷

Otra interesante colaboración la constituyó la grabación de la canción “La muerte de mi hermano”, del disco *Kaleidoscope Men* (1967, RCA) perteneciente al conjunto de rock nacional Los Mac’s, y compuesta por uno de los más representativos cantautores de la NCCH, Payo Grondona, lo que significó la creación de “la primera canción rock chilena con trasfondo político y además es el punto de partida para la colaboración entre RCH y NCCH”²⁰⁸. Un caso icónico fueron Los Blops. Primero, la grabación de su disco inicial, *Blops*, fue desarrollado por DICAP, lo que constituyó una especie de rareza para el catálogo de la discográfica, especializado principalmente en canto comprometido y en el folklore de la NCCH. Por otro lado, a la ya clásica colaboración junto a Víctor Jara, en su disco *El Derecho de Vivir en Paz* y la presencia en *Canciones de Patria Nueva/Corazón Bandido* de Ángel Parra, se suma la participación en cuatro canciones: “Su nombre ardió como un pajar”, “Tamara Bunke” “Estación Terminal” y “Eduarne”, para el disco homónimo de Patricio Manns, *Patricio Manns* (1971, Phillips)²⁰⁹.

Los lazos musicales generados por Los Blops, se dieron sobre todo por las afinidades artísticas que existían hacia a los músicos de la NCCH, lo que incluso les abrió las puertas para poder grabar su primer disco en DICAP. Este acercamiento, se dio en gran parte, gracias a la relación que generaron con Víctor Jara, y la figura de Violeta Parra:

"Bueno, en ese tiempo había que romper una serie de prejuicios. El hecho de tocar guitarra eléctrica era considerado imperialista o, como le pasó a Dylan, el símbolo de entregarse a un sistema superficial. Pero, por suerte, contamos con dos personas que eran fundamentales en la Nueva Canción y que eran dos personas cultas: Víctor Jara y Ángel Parra. Y con esos dos puntales los comentarios sobaban. Víctor nos apoyó siempre. Decía que los Blops eran como un pequeño tesoro".²¹⁰

Por lo demás, surgieron propuestas en variados espacios, por ejemplo en el teatro.

²⁰⁷ Salas. *La primavera terrestre*, 93-94.

²⁰⁸ Salas. *La primavera terrestre*, 43.

²⁰⁹ Patricio Manns. *Patricio Manns* (1971, Phillips) [Citado en oct. 2015] Disponible en <http://perrerac.org/chile/patricio-manns-patricio-manns-1971/46/>

²¹⁰ “El mundo rockero de Eduardo Gatti” En *ChileRock* [Citado en oct. 2015] Disponible en: <http://www.chilerock.cl/reportajes/gatti.html>

Uno de estos fue el montaje teatral *El Degeneresis* (1971), llevado a cabo por la Universidad de Chile, mediante la colaboración entre Sergio Ortega, uno de los más importantes instrumentalistas de la NCCH, y el conjunto de rock, Los Beat 4, lo que se materializó en una interesante iniciativa, entregándole un valor crítico-discursivo y escénico al rock:

“La positiva recepción crítica del musical rock en el caso de *El Degeneresis*, se deriva de una interpretación de este como texto “revolucionario”, en función de una idea de pueblo que legitima el uso del rock en el contexto de la escena teatral.”²¹¹

Y por último, y no menor, se llevó a cabo una atrayente apuesta bajo el alero de DICAP, mediante la publicación del disco *Combo Xingú* (1971, DICAP), correspondiente a la banda del mismo nombre. Lo más llamativo de esta producción, es que responde a cánones básicamente comerciales, a fin de acercar los nuevos sonidos que permeaban a la sociedad chilena durante los setenta, y por ende, construir una llamativa propuesta para atraer nuevos tipos de público, sin dejar de lado el discurso comprometido proyectado por la discográfica: “*Con su colorida y osada apuesta – fresca aun cuando se la escucha décadas más tarde - , Combo Xingú consiguió despojar por completo de solemnidad a canciones enlazadas a la UP y su gesta revolucionaria*”²¹²

En términos generales, las definiciones que surgen en torno a lo que es la música popular vs la música para el pueblo, debe ser entendida bajo diversos parámetros, entendiendo esto, desde una lógica de *popularidad* concebida más allá de lo puramente comercial. No obstante, el panorama esclarecido nos entrega elementos que dan para distintas lecturas. Por una parte, el consumo musical estaba permeado por elementos surgidos en diversos ámbitos, por ejemplo, las revistas y sus rankings, reflejaban los niveles de adhesión en base a mediciones que surgían en la relación directa con el público a través de las radioemisoras, y que por cierto, entregaba un interesante escenario al momento de comprender la injerencia de los

²¹¹ Javier Osorio: “Rock, dependencia y apropiación. Los Beat 4 y la crítica a la imitación en los años sesenta” Ponencia presentada en el *Primer Congreso Chileno de estudios de Música Popular* (ASEMPCh 2011 [Citado en oct. 2015]) Disponible en: http://www.academia.edu/4809422/Rock_dependencia_y_apropiacion%3%B3n._Los_Beat_4_y_la_cr%C3%ADtica_a_la_imitaci%C3%B3n_en_los_a%C3%B1os_sesenta

²¹² García. *Canción Valiente*, 96.

artistas considerados por la industria musical, así como también el trabajo de los sellos discográficos. Por otro lado, las significaciones que producían las canciones. El caso de Quilapayún y Los Huasos Quincheros en Viña del mar, refleja que la popularidad iba en congruencia con el simbolismo que entregaban las canciones en base a las definiciones existentes en torno a ambos conjuntos y como estas contrastaban a una sociedad sumamente polarizada.

De todas formas, la NCCH representa un caso especial, en torno al tránsito que establece frente a la dualidad enunciada. Más allá de las definiciones políticas, el movimiento supo acoplarse a vertientes a las cuales en su momento se distanciaba, como planteaba Ricardo García en un comienzo. El reflejo de esto va a ser la gran cantidad de producciones discográficas y el número de ventas durante el periodo 70-73, junto a la experimentación musical abierta con otras manifestaciones. Por lo demás, esto no soslayo su adhesión al mundo popular y el desligamiento de su discurso, sobre todo considerando que durante este contexto, la NCCH se encontraba en pleno compromiso junto al gobierno, lo que se entiende si pensamos el escenario de división política dado en la época y la implícita adhesión del movimiento al proyecto cultural de la UP.

Por tanto, la música popular como tal, debe ser entendida en torno a la relevancia que tenga esta manifestación en la memoria e historia colectiva del pueblo, y como esta va adquiriendo un valor que sobrepasa su pura definición artística convirtiéndose en el aliado melódico perfecto para comprender culturalmente la experiencia popular.

. 4.2. “No hay revolución sin canciones”

La década de los 60 podríamos decir que fue el periodo donde las artes, y fundamentalmente la música, experimentaron sus mayores avances a nivel creativo e ideológico. Los distintos movimientos sociales y políticos extendidos en el orbe, implicaron la génesis de pensamientos con una amplia crítica, materializados en la idea de revolución cultural, sobre todo presente en la cultura juvenil, lo que en consecuencia se plasmó en la diversidad de propuestas artísticas. En este sentido, para comprender a grandes rasgos el compromiso tomado por la NCCH, hay que considerar el contexto histórico y los antecedentes que existieron respecto a la redefinición de la canción como una extensión discursiva de un pensamiento político.

El contexto chileno nos entrega claros ejemplos. Ya en el siglo XIX se podía ver como la poesía popular interactuaba sus versos con la política a través de la imagen proyectada por José Manuel Balmaceda:

Invito a todo chileno
a brindar jeneralmente
Por el nuevo presidente,
Que en Chile será el más bueno.
Ya que por derecho pleno
Merece un titulo tal
I como servidor leal,
El señor Santa Maria
Preparada le tenía
La Silla Presidencial²¹³

Entrando en el siglo XX, para las elecciones de 1920, “El Cielito Lindo” (adaptación de la popular canción mexicana) se convirtió en una de las primeras canciones de campaña política. Levantada por la candidatura de Arturo Alessandri Palma, constituyo una expresión masificada de los deseos de la población, materializándose en esta especie de himno que refleja la conjunción entre proyecto político y adhesión popular. Esta capacidad de movilización daba un nuevo sentido a la obra musical, generando un lazo de unión mucho más directo con el electorado, lo que posibilitaba la proyección de un discurso vinculado a las masas a través de una expresión fundamentalmente popular:

“Cielito lindo represento un espíritu de fiesta popular que comenzaba a entrar en la política y se convirtió en un mito por el éxito alcanzado, por las expectativas generadas y por la divulgación alcanzada por el lenguaje de la canción popular que servía de vehículo al espacio del poder.”²¹⁴

Este momento amplió la gama de recursos persuasivos a utilizar por parte de los partidos políticos, interaccionando directamente con el ‘lenguaje popular’. Carlos Ibañez, Gustavo Ross, Marmaduke Grove, Pedro Aguirre Cerda, Gabriel Gonzalez

²¹³ Micaela Navarrete. *Balmaceda en la poesía popular*. (Santiago: Universitaria, 1993), 26

²¹⁴ Claudio Rolle, “Del Cielito Lindo a Gana la gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular” en *Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM*, (México, 2002), 5

Videla, Eduardo Frei Montalva, entre otros²¹⁵ utilizaron la canción en sus respectivas campañas o bien dentro de sus gobiernos, demostrando que la música daba un tinte de mayor cercanía con el pueblo, a través del carisma y liderazgo que veía su reflejo en la creación de melodías o jingles atrayentes para el electorado.

Para 1970, la utilización de la propaganda política se volcó hacia los “restos” dejados por los procesos históricos de los 60, promulgando una visión militante en sus discursos. Esta perspectiva se hará presente en las tres candidaturas en disputa, las cuales tuvieron sus respectivas canciones de apoyo marcadas por esta visión de compromiso y acción política. Radomiro Tomic tuvo como gran eslogan “Ni un Paso Atrás” que se materializó en un himno caracterizado por una instrumentalización marcial de fondo junto al contraste de voces masculinas y femeninas²¹⁶. La idea era evocar una perspectiva continuista al gobierno de Frei Montalva, por lo mismo se levantó ese concepto, a fin de establecer un compromiso que no diera pie atrás con la labor demócrata-cristiana:

“En el caso de la candidatura del número 1, Radomiro Tomic, se insistió mucho en lo que ya se había conquistado: era el candidato de continuidad, el candidato que si bien estaba a la izquierda de la Democracia Cristiana y quería – en cierta forma – promover una radicalización de lo que se había venido haciendo, al mismo tiempo aspiraba a mantener la línea de continuidad con el gobierno de la Democracia Cristiana”.²¹⁷

La candidatura de Jorge Alessandri por su parte apelaba fundamentalmente a la imagen caudillista y restauradora del orden político. Esto se reflejó en un discurso guiado por el mesianismo histórico característico del *alessandrismo*, lo que concebía un programa centrado en los logros de su primer gobierno (1960-1964) complementado con las nuevas coyunturas sociales heredadas del gobierno anterior, como por ejemplo los efectos de la Reforma Agraria²¹⁸. Para ello, se utilizó

²¹⁵ Claudio Rolle, *“Del Cielito Lindo a Gana la gente...”*, 5-8.

²¹⁶ El Himno puede ser reproducido en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/ricardo-pe-a-7/ni-un-paso-atr-s-70>

²¹⁷ Claudio Rolle, *“La campaña electoral en Chile 1970: El país en que triunfa Salvador Allende”* (Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013 [Citado en oct. 2015]) Disponible en: <https://books.google.cl/books?id=r5wBCgAAQBAJ&pg>

²¹⁸ “En cuanto a Reforma Agraria: Alessandri la completara, considerando cinco puntos esenciales: hacer propietario a los campesinos, individual o colectivamente, según ellos mismos prefieran; estimular la productividad agropecuaria, respetando la propiedad del mediano y pequeño agricultor; mejorar remuneraciones, régimen de trabajo y previsión de los campesinos; eliminar la intromisión de la

una canción centrada en la idea del retorno, materializada en el himno “Alessandri Volverá”, puntualizando principalmente la imagen de ‘referente político’ mediante la exaltación personalista del candidato, a través de las posibilidades gestadas por su gobierno y la capacidad del mismo en llevar a cabo las soluciones pertinentes en el ordenamiento de la nación:

“El himno de Alessandri apostaba a la restauración del orden y la prosperidad bajo la guía de un hombre sabio y experimentado. Su himno, siempre con tonos algo marciales tenía con todo un aire más alegre y afirmaba: ‘Flamearan en septiembre banderas, nuestra estrella confiada alumbrara y en coro las voces chilenas dirán Alessandri, ¡Alessandri volverá!’ “²¹⁹

La Unidad Popular por su parte, estableció un vínculo directo con la música, caracterizado principalmente por la militancia de los artistas de la Nueva Canción Chilena. Anteriormente, ya existían antecedentes de producciones artísticas profundamente politizadas y con un claro mensaje ideológico. Sin embargo, será durante el contexto electoral de 1970 donde se gestara una relación de abertura explícita por parte del proyecto político de la Unidad Popular hacia la música. A través del lema *No Hay revolución sin canciones*, la Unidad Popular entendió la importancia que empezaba a adquirir la canción dentro del ámbito discursivo, lo que propiciaba una relación intrínseca con el electorado. La presencia de diversos artistas del movimiento en la campaña va a ser el fiel reflejo de la retroalimentación entre música y mensaje político. Esta perspectiva se materializara en la construcción de una consigna direccionada hacia una visión sumamente comprometida y politizada. El *Venceremos* se constituirá como el himno de la candidatura de Salvador Allende. A través de su mensaje definía ideológicamente a los actores implicados en su discurso, estableciendo una perspectiva de labor en conjunto mediante el sentir colectivo, que suponía la construcción y posterior legitimización del proyecto socialista:

“Llama la atención en el Venceremos esta dimensión de utopía y promesa, pero al mismo tiempo un cierto criterio de realidad, en la última parte

politiquería en esta importante esfera de la producción; otorgar créditos y asistencia técnica a la agricultura” – *Alessandri Volverá*. [Citado en sept. 2015] Disponible en:

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-10060.html>

²¹⁹ Claudio Rolle, “*Del Cielito Lindo a Gana la gente*”, 12.

diciendo: ‘Si la justa victoria de Allende la derecha quisiera ignorar, todo el pueblo resuelto y valiente como un hombre se levantará’. Y en ese sentido, es un himno que, fundamentalmente, apelaba a la participación popular”²²⁰

Lo interesante de esto, fue que el Venceremos planteo una nueva forma de intencionar las canciones, comenzando una prolífica producción discográfica direccionada hacia la construcción de un discurso en sintonía con las coyunturas políticas.

Otro ejemplo lo constituye el trabajo realizado por Sergio Ortega (miembro activo del PC), y por sobre todo en su sociedad con Quilapayún, siendo el fiel reflejo de este discurso fundado en un posicionamiento político mucho más ofensivo y comprometido abiertamente con la izquierda, materializado, por ejemplo, en producciones como *La Fragua* o la primera versión de *El Pueblo Unido Jamás Sera Vencido* publicada meses antes del Golpe Militar:

“Entre 1970-73, período de máxima congestión político-social en el país, el compositor escribe canciones destinadas a destacar acontecimientos político-sociales importantes como por ejemplo, estimular la campaña presidencial de Salvador Allende (Venceremos, 1970), denunciar el boicot de la derecha contra el gobierno de la Unidad Popular (El pueblo unido jamás será vencido, 1973) y/o rendir homenaje a los 50 años del Partido Comunista de Chile con la creación de su cantata *La Fragua* (1971)”²²¹

De todas formas, la utilización de la obra artística no fue un elemento exclusivo de la izquierda, más bien se constituyó ampliamente en base a los distintos intereses políticos, estableciendo verdaderas consignas que simbolizaron las campañas electorales. Desde *El Cielito Lindo* hasta *Venceremos*, existió una intencionalidad fundada en la apertura discursiva de la clase política hacia la amplitud popular, a través de manifestaciones que se interiorizaran en la conciencia colectiva.

4.3 Emplazamiento, compromiso y autocrítica.

Los principios y planteamientos definidos por la Unidad Popular en torno a su

²²⁰ Claudio Rolle, *“La campaña electoral en Chile 1970: El país en que triunfa Salvador Allende.*

²²¹ Silvia Herrera Ortega: *“Una aproximación a la relación música-política a través de la cantata La Fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003)”* 11.

proyecto, establecían una determinada visión hacia la injerencia que tendrían los actores implicados, dentro de la consolidación y materialización del discurso propuesto. En este sentido, aquel Recital de Folkloristas en el Teatro Caupolicán en abril de 1970, y la famosa frase de Allende, “*No Hay revolución sin canciones*”, representa algo más que una proclama de apoyo; es el momento inicial de un compromiso mutuo, un emplazamiento del gobierno a ser protagonistas de un proyecto, y una posición activa por parte de los artistas:

“SALVADOR ALLENDE: ‘Esta no es la adhesión a un hombre, sino la convicción de que la Unidad Popular realizará las profundas transformaciones que Chile exige y reclama’

ANGEL PARRA: En esta lucha estamos y en ella continuaremos. El deber del cantor popular es estar junto a su pueblo. Si hoy el pueblo marcha tras la Unidad Popular, los cantores populares vamos a ella”²²²

Ya sea por militancias políticas en los artistas, o bien pura espontaneidad, la fructífera relación dada entre la UP y NCCH, debe entenderse bajo diversos parámetros. En este sentido, habría que considerar cual es el valor real que adquiere la obra artística como representación de un discurso. En términos puramente marxistas, un ejemplo, respecto a la canción, lo constituye el Plan Quinquenal de los compositores y músicos de Checoslovaquia, elevado por el Partido Comunista, esclarece la definición que existe en torno al canto como un acto significativo en torno a la representación del pensamiento revolucionario:

“Educaremos nuestro pueblo en un nuevo patriotismo usando nuestras fuerzas creadoras para señalar la belleza de la aparición del hombre nuevo y para señalar sus tareas como un combatiente constructivo y revolucionario. La música vocal debe ser un reflejo de la lucha de clases en contra de la reacción adentro y fuera de nosotros mismos. Es por esto que debemos terminar con toda tentativa de música vocal apolítica y por lo tanto sin contenido ideológico”²²³

²²² “Recital de Folkloristas de la UP: La canción también es un arma revolucionaria” – *El Siglo*, (Jueves 30 de Abril de 1970), 13.

²²³ Domingo Santa Cruz: “Las normas musicales del comunismo”. En *Revista Musical Chilena*. vol. 5, N° 34 (1949 [Citado en oct. 2015]). Disponible en <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11814>

Esta definición, nos entrega un interesante panorama para comprender las acciones concretas en las cuales el gobierno emplazo directamente a la NCCH a ser parte de su proyecto. Bajo esta lógica, el triunfo de la UP propicio la injerencia de actores sumamente variados dentro de la dimensión política, ahora desde una lógica oficialista. Si recurrimos nuevamente a las definiciones del proyecto cultural de la UP, el factor multisectorial va a ser clave al momento de establecer un discurso pluralista. Por un lado, se emplazaba directamente al proletariado como sujeto de acción histórico y transformador de los cambios sociales emanados desde el socialismo, y por otro, se abría el espacio de relaciones dentro de las decisiones programáticas, por ejemplo, en las artes y la influencia de los intelectuales:

“Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción”²²⁴

En este espectro se vieron involucrado artistas de las diversas áreas, asumiendo un posicionamiento de acción en función del proyecto socialista. Esto conllevó a que el movimiento de la Nueva Canción se alineara con esa directriz, comprometiendo gran parte de su obra musical al servicio del oficialismo. La materialización de esta lógica, suponía la creación de una producción que constituyera explícitamente una proclama de apoyo al gobierno, la cual fue llevada a cabo por iniciativa de las JJ.CC. a través del *Canto al Programa (1970, DICAP)*:

“Las Juventudes Comunistas conscientes de su responsabilidad y de la necesidad de usar todos los medios de comunicación a su alcance concibió la idea de difundir el Programa mediante un disco. Esta, se concretó gracias al aporte creador de Luis Advis y Sergio Ortega, en lo musical y Julio Rojas en la adaptación poética del texto, quienes después de un arduo trabajo colectivo nos entregan este conjunto de canciones de CANTO AL PROGRAMA que toman las formas de nuestro folklore y que logran, en la interpretación del

²²⁴ Unidad Popular. *Programa de gobierno*, 28.

conjunto INTI ILLIMANI una gran calidad artística”²²⁵

Mediante la construcción de una narrativa basada en 12 canciones (con relatos intermedios), representaba una estructuración que abarcaba la dimensión multisectorial concentrada en el discurso de la Unidad Popular, presentando a través de sus principales medidas las características esenciales del programa.

Para muestra, el listado de canciones.

1. Introducción Musical.
2. Canción del poder popular
3. El vals de profundización de la democracia
4. Cueca de las Fuerzas Armadas y Carabineros
5. El fin de la nueva Constitución
6. Canción de la propiedad social y privada
7. Canción de la reforma agraria
8. Tonada y sajuriana de las tareas sociales
9. Canción de la nueva cultura
10. Vals de la educación para todos
11. Canción de las relaciones internacionales
12. Venceremos.

Lo interesante de esto, es que la diversidad de sujetos y temáticas presentes en la narrativa, invita a los actores históricos de la época a ser parte activa del programa. Más allá de la persuasiva retórica presente, por ejemplo, en la campaña presidencial, esta representación concretiza su discurso y, emplaza directamente, a través de una obra puramente conceptual, el llamado a la acción y que debe ser realizado por sus protagonistas, en sintonía con el gobierno.

Sin embargo, los reparos surgían directamente de los músicos, principalmente por la implicancia que podía tener la producción dentro del público. Ciertamente, la idea era establecer un vínculo directo con el discurso, sin dejar de lado el verdadero compromiso musical, más allá del nexo entre NCCH y oficialismo. Este es el diagnóstico de Horacio Salinas, integrante de Inti Illimani:

²²⁵ Inti Illimani. *Canto al Programa* (1970, DICAP). Contraportada del Disco [Citado en sept. 2015]. Disponible en: <http://perrercac.org/chile/inti-illimani-canto-al-programa-1970/3993/>

“Fue un disco funcional, grabado muy rápidamente. Y su preparación surgió en medio de un debate muy vivo sobre los límites entre canción y panfleto, que era algo sobre lo que discutíamos mucho. Como grupo no tenemos prejuicios sobre lo política, pero sabemos que una canción panfletaria puede generar el efecto contrario al que se busca si no pasa el filtro del rigor y el daño puede ser muy grande. Entonces nos preocupaba que toda canción no denigrara la nobleza del canto popular ni la tradición de la raíz folclórica. Nos fijamos como modelo a Violeta Parra, autora de un tipo de canción social que nunca hizo concesiones”²²⁶

Los debates en torno a la canción van a ser un elemento de constante discusión, sobre todo en el peligro que consistía caer en el “panfleto”. Ahora bien, esta producción estableció la construcción discursiva de un relato en conjunto, ya que la música puso su arte en función de los intereses oficialistas no por un interés comercial o por ser parte de la “cultura oficial”, sino que había una comunión ideológica mucho más fuerte, por lo que el posicionamiento de los músicos fue una acción superpuesta a la operatividad que representaba el hecho de hacer un “disco para el gobierno”, más bien consistía en propiciar la injerencia de los actores directamente en el proyecto socialista.

El escenario propiciado por El Canto al Programa, va a generar la producción de distintos discos enmarcados en esta vertiente de militancia política. Uno de estos va a ser el *Oratorio de los Trabajadores (1972, DICAP)*, interpretado por el conjunto Huamarí:

“Con Huamarí hicimos el Oratorio de los Trabajadores, una especie de cantata que nos pidió la CUT, donde hiciéramos la historia del movimiento sindical. Más que un panfleto yo diría que consistió en una obra puramente histórica”.²²⁷

Musicalizado por Jaime Soto León, y letras de Julio Rojas, este disco consistía en un relato histórico del sindicalismo chileno, bajo el cual se iba caracterizando el trayecto desarrollado por el movimiento obrero a través de sus principales consignas

²²⁶ García. *Canción Valiente*, 129.

²²⁷ Marcelo Coulón, Entrevista.

y momentos. “Canción de las mutuales” “FOCH” “Recabaren” o “C.U.T”, son el fiel reflejo de una instrumentalización narrativa cargada de mensaje político en post de construir una perspectiva histórica que evoque y rescate la memoria de los trabajadores. Lo interesante de esto, es que al ser desarrollado por encargo de la CUT, el funcionalismo del disco extrapolaba su valor puramente artístico, llamando a la acción de los trabajadores, en post de organizarse ahora dentro del proyecto socialista:

“Pero ha tomado forma la esperanza,
la historia en avalancha proletaria
irrumpe por el tiempo,
como volcán o trueno endurecido.
El largo sueño de la patria
se hace verdad de mayorías
en un gobierno popular.

La C.U.T., conservando su independencia
se incorpora a las labores del proceso.
1970 trajo puños y banderas,
el gobierno es para el pueblo,
sólo falta construir”²²⁸

Anteriormente ya existía un antecedente dentro de esta perspectiva. El EP *Por la Cut* (1968, DICAP) interpretado por varios artistas, entre ellos Inti Illimani y músicos de Quilapayún, demuestran la injerencia que tenía el mensaje político de la CUT al interior del trabajo artístico.

Otra de las producciones destacadas dentro de este espectro, será lo realizado por el Grupo Lonqui, a través de su disco “*Las 40 medidas cantadas*” (1971, DICAP). Con letra y música de Richard Rojas, mediante la utilización de variados ritmos folklóricos como cachimbo, parabién, cueca, refalosa, tonada, sajuría, canto a lo humano y a lo divino, trastasera, vals, trote y periconas²²⁹ se relataban a través de una narrativa conceptual, las primeras 40 medidas del gobierno de la Unidad

²²⁸ Fragmento *Última Canción – Oratorio de los Trabajadores*.

²²⁹ Grupo Lonqui. *40 medidas cantadas*. Contraportada del Disco (1971, EMI-ODEON) [Citado en sept. 2015]. Disponible en <http://www.music-bazaar.com/album-images/vol1/101/101999/619461-big/Las-40-Medidas-Cantadas-2-picture.jpg>

Popular:

“Aparece la necesidad de renovar las formas de comunicación, de acortar las distancias con el pueblo, perenne fuente de creación: ‘nuestro canto es tu canto, compañero y hermano’... Y esta integración debe ser facilitada, dejando de lado todo rebuscamiento: ‘Canto hecho verdad, melodía y testimonio’ ... Si la comunicación más llana y comprensible, he aquí lo que son las cuarenta medidas cantadas, de Richard Rojas y el Conjunto Lonqui: Testimonio y Melodía”²³⁰

Tal como se enuncia en la contratapa del disco, la producción tenía como fin establecer un acercamiento desde el gobierno hacia el pueblo, utilizando a la música como un canal comunicativo primordial al momento de vincular las clases populares con el discurso oficialista. La integración iba de la mano con un llamado a la acción que convenciera al pueblo de ser parte activa y transformadora de su entorno mediante el proyecto socialista. Las 40 medidas debían ser una realidad, y para ello plasmo sus principales consignas a través de estas melodías:

“Nuestro canto es tu canto compañero, hermano.

Canto hecho verdad, melodía, testimonio.

Con tu canto tierno, alegre y decidido,
con tu forma de angosta faja de tierra.

Canto mío, canto tuyo,
canto nuestro, canto nuevo.
Cantando a la patria nueva
que camina firme por los senderos
hacia la luz de la esperanza
despertando al hombre nuevo”²³¹

Consideramos estas tres producciones, ya que fueron, en parte, las expresiones más explícitas en torno al posicionamiento de activismo político asumido por los artistas ante la ascensión de la Unidad Popular al gobierno. De todas formas, el

²³⁰ Contratapa LP “40 medidas cantadas”.

²³¹ Epilogo – 40 medidas cantadas. [Citado en oct. 2015] Disponible en: <http://pacoweb.net/Cantatas/Cuarenta.htm>

escenario abierto fundamentalmente por *El Canto al Programa*, propició la emergencia de diversas propuestas musicales alineadas al gobierno, o bien levantadas desde una marcada línea ideológica. La producción de *La Fragua* por Quilapayún celebrando el 50 aniversario del Partido Comunista, el LP *El Gran Desafío* de Amerindios musicalizando los discursos realizados por Salvador Allende a fines de 1972 en México, la ONU y URSS., canciones como *Nuestro Cobre* de Eduardo Yáñez en relación a la nacionalización del mineral chileno, *En Septiembre cantará el gallo* De Isabel Parra como una analogía al triunfo Allendista, *Canto al Trabajo Voluntario* de Osvaldo Rodríguez, *Unidad Popular* de Ángel Parra, incluso propuestas cercanas al rock, como lo desarrollado por Combo Xingu y la instrumental *4 de Septiembre de 1970* presente en su disco homónimo, demuestra que los artistas cercanos a las ideas oficialistas asumieron un posicionamiento de activa militancia plasmada en sus obras extrapolando la retórica discursiva de sus letras hacia una acción política concreta. Sin embargo, este elemento no fue una característica exclusiva de la izquierda. Existieron interesantes respuestas artísticas disidentes como lo fue la producción del *DesU.Pelote*, coordinado por Camilo Fernández y grabado por Horacio Saavedra y su orquesta, levantando una crítica hacia el gobierno de Allende, lo que demuestra la trascendencia que adquiría la obra artística en función de plasmar una visión de la realidad enmarcada en un discurso puramente político:

“*¡El DesU.Pelote!* (1973) es, probablemente, el más recordado de los discos anti Allende de esa época, en parte por su título y caratula (que remedaba la gráfica muralista para ilustrar a un país sumido en el pandemonio), y en parte por su muy peculiar construcción musical, que se aprovechaba de los mismos estilos reconocibles en las estrellas de la Nueva Canción para cantar contra el gobierno”²³²

A través de un mensaje irónico y utilizando ritmos de música pop de la época, *Miente Compañero* del mismo compilado, refleja la visión que planteaban los sectores disidentes frente al gobierno:

“El gobierno tiene la distribución y el mercado negro ya se terminó,
Hoy es este es un templo de pura honradez

²³² García, *Canción Valiente*. 159.

No meten las manos tampoco los pies,
Miente miente miente que siempre algo queda
Miente miente miente compañero,
Miente miente miente que en marzo se acaba,
Porque la democracia cristiana te gana”²³³

La importancia que comenzaban a adquirir las artes dentro de la dimensión cultural, constituye un elemento esencial para comprender el vínculo que existía entre el estado y su proyecto, en función de acercar el discurso oficialista hacia el pueblo.

La respuesta del gobierno se dio en torno a la consolidación de ciertos espacios, Uno de estos, fue la organización del Tercer Festival de la Canción Chilena en 1971, cuya gestión se dio bajo el alero del Departamento de Cultura de la Presidencia, y que anteriormente había sido realizado por la vicerrectoría de la Universidad Católica:

“El evento se enmarcó en las Jornadas de la Nueva Moral del Trabajo impulsadas por la misma instancia (Departamento de Cultura), que también incluía una serie de concursos de serigrafías, teatro, libretos de radio y de televisión con contenido social. Asimismo, dentro de las actividades se generaron talleres de estudio y foros sobre temas como la participación popular en la producción, los medios de comunicación de masas o la educación, con el objeto de recoger críticas ante las experiencias del gobierno y encaminarlas a la creación cultural”²³⁴

La oficialización de esta instancia constituyó un hecho simbólico, dándole un carácter sumamente político, lo que también supuso una mayor definición respecto a las mismas manifestaciones participantes:

“El viejo intento de balance entre folclore tradicional y canto político ya se había descompensado, con el estreno de *La Fragua* de Sergio Ortega – un homenaje al cincuentenario del Partido Comunista chileno – ‘Elegía para una muchacha roja’ de Patricio Manns, ‘Muchachas del telar’ de Víctor Jara, y ‘A mi comandante’, de Richard Rojas, como pruebas de que el tipo de

²³³ En el siguiente enlace puede reproducirse la canción:

<https://www.youtube.com/watch?v=oSmiUf8oZQI>

²³⁴ Albornoz, “La cultura en la Unidad Popular...” 158.

canto alentado por la oficialidad era el de mayor apego a la lucha proletaria y revolucionaria”²³⁵

Además, se dio la emergencia de instancias alternativas que reflejaron este apoyo mutuo entre gobierno y NCCH. Por ejemplo, el cuarto Festival de la Canción Comprometida realizado en conjunto entre la Municipalidad de Valparaíso y el Instituto Chile-Cubano de Cultura, contó con la presencia de destacados artistas del movimiento: Inti Illimani, Quilapayún, Nano Acevedo, Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Illapu, mientras que en ámbito internacional participaron Daniel Viglietti, Numa de Moraes, José Carvajal, Manduca, Raúl Vásquez, y Ofelia Lazo. Su lema era “Dale un golpe de fuego a tu guitarra, levántala quemando, es tu bandera”:

“Los artistas también participaron en otras actividades. El sábado por la mañana asistieron al acto en el cual el Presidente Salvador Allende recibió el soporte en maquinarias y equipo técnico que venía desde la República Democrática Alemana. Todos fueron saludados por el Jefe de Estado y presenciaron la ceremonia, colaboraron a darle un mayor realce al momento, con sus canciones. Más tarde fueron a un encuentro con los trabajadores de la Empresa de Transportes Colectivos del Estado, donde se produjo un fuerte y estrecho vínculo de trabajadores, con un intercambio de canciones. Y los trabajadores también cantaron (...). Las guitarras se han levantado quemando, tras los golpes de fuego de los artistas comprometidos con el proceso revolucionario. Y se han convertido en bandera.”²³⁶

Otra instancia surgió a finales del gobierno socialista, con la Ofensiva Cultural Antifascista, en junio de 1973 una respuesta de apoyo masificada a las distintas expresiones artísticas que mostraron su compromiso con la UP, sobre todo considerando el tensionado momento histórico por el cual se vivía durante aquellos momentos:

“El clima de radicalización ideológica ya se sentía, la preparación de muestras de alguna colección “comprometida” con el gobierno popular urgía. Por ello, y es un dato a la causa para considerar, posteriormente se

²³⁵ García. *Canción Valiente*, 65.

²³⁶ “El compromiso de un canto” – En *Revista Onda* N°37 (Febrero 1973).

realizará la enigmática muestra 'Ofensiva contra el fascismo', en el mismo Parque O'Higgins, exposición que probablemente se realizó para disponer obras de alto contenido político y de carácter más bien figurativo, con las cuales se pudiese aleccionar a los visitantes del parque. En los últimos meses antes del Golpe de Estado ya no había más opción que relacionarse con una expresión visual que reflejase radicalmente la fidelidad al gobierno. En el arte comprometido se 'debe cumplir la función de abrirse al pueblo, dejando de ser elitista y recobrando su función social, identificándose con las esperanzas y los objetivos revolucionarios del pueblo. Tiene, por tanto, el deber de denunciar a la oligarquía y de proclamar el camino al socialismo'

"²³⁷

Por lo demás, es importante mencionar que dentro del imaginario de manifestaciones, se da una especie de "marginalización" hacia otras propuestas que no se enmarcan dentro del discurso oficialista. En este sentido, se apela al compromiso artístico como un posicionamiento político, dándole un carácter que extrapola la propia acción de "hacer música", por lo que implícitamente, la autonomía de los músicos se ve emplazada, tanto en el fondo como en la forma, minimizando aquellas propuestas que no proyectaban un mensaje congruente con la "causa revolucionaria". Por ejemplo, la Revista Ramona caracterizaba de la siguiente forma a Los Jaivas, en una entrevista con la banda:

"Conversar con Los Jaivas no es como para quedar con el ánimo muy bueno. Resulta difícil dar un diagnóstico. Insistimos en que musicalmente algunos aplausos, pero su aporte a los valores de la juventud no es precisamente para ponerlo en un marco. En momentos en que el pueblo construye, en momentos en que lo mejor de la juventud chilena se sacrifica en los trabajos voluntarios, Los Jaivas resultan una flor exótica, trasplantada incluso, que tiene poco o nada que ver con nuestro país, que en fondo, imita la 'onda' hippie europeizante, el modo pretendidamente 'libre' de vivir, pero en los hechos falsamente libre, y si prisionero de las formas más

²³⁷ Matías Allende: "*Gran Santiago. Discusiones y combinaciones plásticas durante la Unidad Popular*" (Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, 2014 [citado en oct. 2015]). 172 Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/129658/Gran-Santiago.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

decadentes de escapar del mundo que ha difundido la burguesía“ .²³⁸

Incluso los artistas, a pesar de que no había una disputa y reconocían su aporte a la escena musical, se desmarcaban o bien apelaban a la falta de compromiso por parte de estilos experimentales como el rock. Marcelo Coulón de Inti Illimani, se refiere de esta manera a Los Jaivas:

“Los Jaivas que son los más viejos en todo esto, son los primeros en mezclar el rock con el folk por así decirlo, es un gran aporte, ojala se hubiesen desarrollado más, eran importantes y tenían su cabida. Pero siempre con un poquito de este temor hacia el hipismo, porque, hay que ser militante pues compañero”²³⁹

En este sentido, se podría establecer que la definición existente frente a la música se da en base a principios puramente ideológicos, bajo los cuales, ciertas manifestaciones discursivas e incluso estéticas entra deliberadamente en su proyecto. La valorización de lo nacional-popular como un elemento preponderante dentro de lógica cultural, recaía directamente en la música. De esta forma, los mismos músicos de la NCCH, definían su canción en un sentido congruente con esta propuesta. Esta era la visión de Víctor Jara, en torno a la publicación de su disco *Canto por travesura* en 1973:

“En este vaivén de la canción comprometida, en esta discusión diaria que hay sobre ella, me pareció que se le estaba dando importancia a unos materiales que no nos corresponde; una insistencia en incluir dentro de nosotros unos ritmos foráneos que si bien son del patrimonio cultural latinoamericana, no podemos dejar de considerar como de fuera. Me pareció conveniente hacer un disco con este material tan chileno, tan nuestro... Además creo necesario recordar que no todo lo chileno es quena, charango y bombo....”²⁴⁰

Ahora bien, habría que considerar como esta dualidad entre emplazamiento y compromiso, tensiono el posicionamiento tanto creativo como discursivo de los

²³⁸ Patricia Politzer, “¡Estos sin que son raros! Jaivas que ‘vuelan’ “, 16.

²³⁹ Marcelo Coulón, Entrevista.

²⁴⁰ Ricardo García: “Víctor Jara canta por travesura” En *Revista Ramona*, vol.2, (11 de septiembre de 1973) , 12

músicos de la NCCH. En este punto, la visión de los propios sujetos pertenecientes al movimiento es primordial para comprender esta disyuntiva.

Quilapayún, por ejemplo, se intentó desligar del asociativo panfletario que se le estaba dando a su canción. Si bien desarrollaron un importante trabajo de obras con una clara intencionalidad política (*La Fragua* como homenaje al Partido Comunista, o *Vivir como El* inspirada en el guerrillero vietnamita Nguyen Van Troi), los reparos surgían en torno al funcionalismo partidario sobre el que estaba incurriendo la canción, como una extensión puramente discursiva y permeada por intereses ideológicos pertenecientes a un partido particular. Eduardo Carrasco, en una entrevista para Revista RITMO, dice: *“No somos expresión de una política partidista. No cantamos ni por ni para un partido político. Tomar una posición no significa estar afiliado a un partido político. No es que nos dejemos utilizar ‘lo que pasa es que somos el movimiento al que cantamos”*²⁴¹

Junto a esto, la autonomía artística se veía tensionada respecto a la visión existente en torno a la obra de arte y su funcionalidad. En este punto, el mantener una postura que fuera congruente con la experiencia del conjunto se volvía primordial, y a la vez un problema, considerando el rol artístico y la relación que existía con el Partido. Respecto a esto, Carrasco recuerda:

“Nosotros fuimos comunistas con todo lo que eso implica de bueno y de malo, asumimos en bloque las posiciones del partido, aunque con respecto a nuestro propio territorio mantuvimos una postura independiente. En el terreno cultural intentamos mantener una fidelidad a lo que eran nuestras propias experiencias. Esto se dio, sin una conciencia cabal de nuestra misión de artistas, siendo víctimas nosotros mismos de las deficiencias generalizadas con respecto a las concepciones del rol del arte en la sociedad. Del mismo modo como hay obreros sin conciencia de clase, nosotros fuimos artistas sin conciencia”²⁴²

En este ámbito, el conjunto replantea su visión en relación al papel de la canción popular, bajo el cual, comprenden que el posicionamiento asumido responde a coyunturas históricas, en donde la obra como tal se enmarca en un determinado

²⁴¹ María Yolanda González: *“Quilapayún: Ante todo somos artistas”*, 63.

²⁴² Eduardo Carrasco. *La revolución y las estrellas*

discurso. No obstante, esto no debe soslayar su valor como creación artística, más bien enriquecerse de ello y convertirse en una manifestación relevante tanto para la experiencia popular, como para el arte en su totalidad:

“A la canción popular se le hace exigencias desmedidas para su rol cultural, hay periodos históricos donde los artistas se sienten llamados a comprometerse con el destino que está viviendo su país, y nosotros tenemos una alta valoración de eso (...) Una canción que recupere los derechos irrenunciables del arte: la imaginación, la poesía, el reencuentro del hombre consigo mismo, con sus amores, sus soledades, sus ansias de vivir, su necesidad de comunicarse con la naturaleza de manera distinta”²⁴³

Por otra parte, y considerando el momento histórico, la ascensión del gobierno socialista, a grandes rasgos planteaba un ventajoso escenario para el movimiento. Bajo esta lógica, las definiciones iban en cómo construir un canto que fuera congruente con el proceso, y a la vez asumiendo un posicionamiento de acción en la construcción del *hombre nuevo*. Esta era la visión de Víctor Jara, respecto a la función que debía asumir tanto la canción como el artista:

“La conquista del gobierno popular nos presenta un camino más ancho, se abre. El artista se siente más libre, más optimista (...) La canción auténtica, la revolucionaria tiene que cambiar al hombre para que este cambie al sistema. Este intento de búsqueda de los compositores sigue estando comprometido con la realidad de Chile. Hay que seguir profundizando. Ahora que vamos a ser escuchados debemos elaborar nuestra categoría por medio de estímulos y elevar el nivel del pueblo”²⁴⁴

No obstante, lo favorable del momento al mismo tiempo supone compromisos, y no solo referido a la NCCH. En este punto, el debate que abre Ricardo García, plantea una interesante reflexión respecto a la falta de definiciones y concretización cultural por parte del gobierno, y sobre todo considerando el rol asumido por la NCCH en función de su discurso:

“El problema principal está en los compositores que durante mucho tiempo

²⁴³ “Quilapayún: mirando las estrellas se oye respirar la tierra” en *Revista La Bicicleta*, N°38, (Septiembre 1978) 16.

²⁴⁴ Carmen Grandé: “*Víctor Jara: el canto, un arma de lucha*”, 9.

entregaron lo mejor de su talento y de su esfuerzo al periodo de lucha, de combate, de denuncia y protesta (...). La revolución a la cual cantaron como una esperanza se hace realidad diaria, comienza, exige, plantea dudas y conflictos.(...) Sobre todo porque, hay que reconocerlo aunque nos duela, los artistas que lucharon por un cambio total se han encontrado con que sus esfuerzos no son utilizados, no son dirigidos y orientados en su totalidad”.²⁴⁵

Dentro de esta misma perspectiva, las mismas producciones musicales entran en tensión, considerando el compromiso asumido al crear una obra totalmente funcional al gobierno. El cuestionamiento surge, al no cumplir a cabalidad con lo propuesto. En este sentido, una de las publicaciones icónicas de la época, *Canto al programa* es problematizada por uno de sus creadores. Marcelo Coulón se refiere de la siguiente forma:

“Bueno en el Canto al programa hay varias promesas que no se alcanzaron a cumplir, ahí hay una discrepancia natural, Era extraño a veces cantar cosas que no son ‘cantables’, por ejemplo a mí me tocaba cantar “Tan solo el 11% de nuestro sueldo” y se refería a que tan solo el 11% de nuestro sueldo se iba a pagar por los arriendos, lo que finalmente no se cumplió.”

246

Lo que ocurre en este ámbito, es que en cierto punto, si en algún momento la canción fue protesta o promesa, ahora cae en un vacío creativo. La falta de una propuesta tanto discursiva como estética, se plasmaba en la falta de una invitación directa a construir en conjunción con el público el proceso de cambio proyectado en sus letras. La autocrítica era clara. Esta era la conclusión sacada por Isabel Parra, respecto al III Festival de la Canción Chilena en 1972:

“No existe la misma mística. Parece que era más fácil protestar que cantar al hombre nuevo, y a las cosas que estamos viviendo. Por otra parte nos ha visto mucho. Yo creo que la gente está bastante choreada con ver siempre las mismas caras. También se muestra pesimista en cuanto a un futura organización entre los compositores y cantantes.”²⁴⁷

²⁴⁵ Ricardo García – *Un Hombre trascendente*, 107-108.

²⁴⁶ Marcelo Coulón, Entrevista.

²⁴⁷ “Isabel Parra: No solo de canto vive el hombre” En *Revista Onda* N°11 (4 de Febrero de 1972), 53.

Junto a esta carencia en la creación e inclusión de nuevos sujetos en el movimiento, surgía un problema respecto a la forma. Anteriormente pudimos ver como la polarización política recayó directamente en la música, lo que se explica en torno a la respuesta que adquirieron las denominadas “canciones contingentes” por parte del público. En este punto, la folklorista Raquel Barros, planteaba los peligros que traía el caer ácidamente en el mensaje político, desligándose de la esencia artística e incluso de una calidad musical sobreponiendo el discurso ante la construcción creativa. Bajo esta lógica, los reparos surgen en torno a la misma distancia que existe entre el músico y el pueblo, en torno a la experiencia como tal, lo que posiciona a la obra como una mera proclama discursiva, más que una representación fidedigna de la realidad popular :

“La nueva canción chilena es como el aliño: es necesario, pero cuando se abusa de él, la gente termina odiándolo. Por eso ha creado anticuerpos; mucha gente rechaza recibir mensajes a través de la canción. Generalmente, la Nueva Canción chilena cae en uno de dos extremos: o un autor que no ha vivido los problemas por lo que no trasciende al pueblo y se queda con el entusiasmo de los universitarios o intelectuales, o cae en la vulgaridad buscando precisamente conquistar a las masas. (...) Lo que la caracteriza es lo siguiente: tiene un contenido social, de mensaje y una inspiración latinoamericana. Me parece legítimo usarla para entregar un mensaje social. Pero el ropaje musical tiene que superar el mensaje. De lo contrario, se cae en el panfleto, que es lo que sucede generalmente.”²⁴⁸

Este diagnóstico es compartido por el cantautor Héctor Pavez, el cual reconoce que la NCCH ha caído en un bagaje de mensaje poético-intelectual alejado del propio mensaje popular:

“Nadie podría discutir que es un movimiento importante (...). Pero creo que en la producción general hay una tendencia excesiva a decir cosas en forma muy complicada. El mensaje es muy elevado, tienen mucho vuelo poético las canciones, pero resulta que cuesta entender lo que se quiere decir”²⁴⁹

²⁴⁸ Fernando Barraza “NUEVA CANCIÓN: Personaje sin carnet” en *LA QUINTA RUEDA* N°5, (abril 1973), 6.

²⁴⁹ Ricardo García. “Héctor Pavez: Larga búsqueda de la canción popular”.

El debate también se abre en torno a la música que está siendo utilizada para construir el mensaje. En este punto, Ricardo García, reconoce que para generar un discurso atrayente y significativo para el pueblo, debe existir una conjunción entre mensaje y música, para lo cual, los recursos existentes tienen que ser utilizados en post de constituir una obra que no recaiga en una banalidad lírica, o bien en una música “fácil” solo para levantar una proclama:

“Es preciso que muchos de nuestros compositores reconozcan que la canción popular para llegar a la gran masa de oyentes, a través de la radio o el disco, debe complicar con ciertas normas elementales. Que no se pueden hacer bellos poemas con música detestable, o que no se puede hacer una buena música para agregarle pésimos versos (...) No basta con mencionar la palabra ‘revolución’ para que esa canción sea revolucionaria.”

250

Para el conjunto Inti Illimani, el quehacer musical iba en elevar al pueblo a hacer sus propias canciones, en un sentido de integración con un proyecto cultural, más que erigir a la NCCH como un sector de “iluminados” cantautores. En este punto, apelan a un trabajo que desligue el populismo en la canción como una forma de atraer a las masas, de manera que surja una real propuesta que conecte la obra musical con los sectores populares, revalorizando la definición del canto como una práctica que traspase su función puramente artística y escape de los rótulos funcionales a la industria musical:

“¿Será finalmente el destino de la nueva canción chilena recurrir a lo fácil o simplemente grosero? ¿Es esa la herencia de Violeta Parra? ¿No se estará dando un respaldo muy importante al “populismo” (...) La solución no es ‘hacer música para las masas’, sino que las masas hagan música: no que un grupito de iniciados haga ‘música popular’, sino que se trabaje para que grandes sectores populares tengan acceso a las manifestaciones culturales”²⁵¹

²⁵⁰ Ricardo García. *Un hombre trascendente*, 8.

²⁵¹ Inti illimani: “¿Terrorismo musical?” en *La Quinta rueda* N°4, (Enero-Febrero 1973).

En términos generales, la autocrítica fue un elemento constante para el movimiento, sobre todo considerando tres elementos que posicionaron a la NCCH como una manifestación relevante para la realidad sociopolítica de la época: discurso, emplazamiento y compromiso. En este punto, el apoyar en su gran mayoría un proyecto político como el socialista, implicaba la adhesión no solo desde un ámbito discursivo, sino en una perspectiva de acción y trabajo para conectar sus canciones con el proceso histórico que se estaba llevando a cabo. De esta forma, el desarrollo de producciones discográficas enmarcadas en un mensaje político e intencionado hacia una directriz ideológica, implicaba un posicionamiento característico, cuestión que fue asumida por los músicos de la NCCH, y al mismo tiempo, constituyó un emplazamiento por parte del gobierno. Esta definición de la NCCH como un movimiento musical comprometido, los llevó a establecer una relación directa con el gobierno, ya sea por militancia, afinidades políticas, o incluso las espontaneidad del momento, que los llevó a trabajar en post de un proyecto conjunto y al mismo tiempo, este paradigma estableció una especie de puente bajo el cual las canciones invitaban directamente al pueblo a ser parte activa del proceso. Por ejemplo “Canto al trabajo voluntario” de Osvaldo Rodríguez, reflejan esta directriz:

“Bajo ese cielo sobre este suelo
Que la brigada ya comienza a despejar
es la cosecha como nosotros
lo que sembramos es de todos los demás,
por eso canto voy con tu nombre
Es mi bandera y todo el mundo lo sabrá

Soy voluntario sin rumbo fijo
iremos donde nos manden a trabajar”²⁵²

Por otra parte, la problemática de la autonomía entra en disputa al momento de interiorizarse ya no solo discursivamente con el oficialismo, sino que siendo parte de sus propias políticas gubernamentales, participando en sus instituciones y poniendo su obra musical al servicio de su propuesta. Por ejemplo, durante los tres años del gobierno de la UP, en cada uno de estos, se publicaron a lo menos una producción

²⁵² La canción pertenece al sencillo *Canción de cuna / Canto al trabajo voluntario* y publicado por DICAP en 1973 poco antes del Golpe de Estado y el posterior exilio del músico.

discográfica referente al aniversario del ascenso socialista; “*Se cumple año ¡¡¡ y se cumple!!!* (1971, MAPU) – que entre otras composiciones, incluía dos cuecas allendistas de Roberto Parra – 4 de noviembre de 1971. Primer año de gobierno popular (1971, IRT), *Chile pueblo (en el 2 año del Gobierno popular)* (1972, IRT) y *No volveremos atrás!* (1973, DICAP)”.²⁵³

Por lo tanto, la obra musical de la NCCH se enmarcó en una perspectiva discursiva y a la vez estética, dándole una caracterización particular al mensaje que proyectaba. En este sentido, la creación artística como tal representa una manifestación ad-hoc a ciertas experiencias dentro de la realidad histórica, por lo que el hecho de que la NCCH refleje en sus canciones la injerencia de actores que al mismo tiempo son parte del proyecto cultural de la UP, produce una sinergia entre ambas, dándole un simbolismo característico a la experiencia del pueblo:

“Contribuyó activamente en la promoción de las actividades del gobierno de la Unidad Popular generando una producción de temas orientados a crear conciencia política entre los sectores populares, a replantear la historia del movimiento popular y a destacar las responsabilidades planteadas por la vía chilena al socialismo. Simultáneamente, y al tenor de la oposición que los sectores de derecha iniciaron aún antes de que Allende fuese investido como Presidente de la República, los artistas vinculados a la Nueva Canción Chilena desarrollaron una línea de creación caracterizada por la crítica y sátira política y de comentario de la contingencia, en la que defendieron la gestión del gobierno popular”²⁵⁴

De esta forma, la legitimación del proyecto cultural oficialista va a encontrar en estas canciones un mensaje congruente con su propio discurso y que se materializa en un apoyo concreto revalorizando este tipo de manifestación musical por sobre otras., de manera que la interacción entre NCCH y UP se da en una perspectiva de sintonía en la cual ambas actúan en concordancia, solidificando por un lado, una propuesta musical comprometida con un mensaje, y por otro, generando los canales y espacios necesario para la consolidación de la práctica artística.

²⁵³ García. *Canción Valiente*, 139.

²⁵⁴ Claudio Rolle, “LA NUEVA CANCIÓN CHILENA El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende”: 2.

REFLEXIONES FINALES

El reconocimiento de dos actores para establecer un contraste entre obra artística y proyecto político-cultural, fue la base esencial de este trabajo de investigación. Para ello, se propuso caracterizar a la NCCH como un movimiento musical y a la vez sociocultural que se constituyó en base a definiciones particulares. Por otro lado, se trató de desglosar el proyecto cultural de la Unidad Popular a fin de reconocer su discurso en función de generar un determinado tipo de sujeto. En este sentido, la problematización se basó en tensionar el discurso generado por la NCCH a través de sus obras, y el emplazamiento realizado por la Unidad Popular en la injerencia de estos actores en su proyecto cultural. De esta forma, en el caso de la NCCH, la propuesta se guió en rescatar las influencias más prematuras que determinaron la constitución de su obra como un canto comprometido. En esta lógica, creo pertinente el poder realzar la poesía y el canto popular como antecedentes reales en la construcción de un discurso que refleje la realidad y experiencia del pueblo, por lo que su mención al inicio de este trabajo me pareció primordial sobre todo para comprender las principales motivaciones que determinaron un nuevo posicionamiento en la obra de arte como una creación significativa y vinculante con la realidad. Por lo demás, la conformación de la Lira Popular planteó, a mi parecer, el primer gran momento respecto a la relación establecida entre manifestación artística y discurso político, sobre todo considerando la relevancia que tuvo el Canto a lo Humano y los contrapuntos, en torno a posicionar las experiencias de los sujetos populares como una manifestación que podía llegar a tensionar su realidad contrastándola con el contexto histórico nacional. En este punto, creo que la investigación folclórica en su totalidad supone un recurso primordial para comprender los nexos existentes entre la poesía popular y NCCH, tanto en la forma como en el fondo. A pesar de la distancia temporal, considero que ambas manifestaciones comparten diagnósticos comunes, sobre todo al momento de direccionar su obra en un sentido significativo para la realidad y experiencia del pueblo.

Por otra parte, la relación de la NCCH con el contexto histórico de la época abrió

un escenario de canales comunicativos afines con las manifestaciones de la región. En este sentido, el diálogo artístico generado, por ejemplo, con la Nueva Trova, el Folklore Argentino, la Nueva Canción Uruguaya, entre otros, demuestra que la NCCH no fue un movimiento aislado, y representó una respuesta artística a la coyuntura de la época. Esto se esclarece, al momento de realizar obras con contenidos que apelaban a la denuncia o el reconocimiento de procesos históricos foráneos, como lo fue el caso de la Guerra de Vietnam (Quilapayún, *Por Vietnam*), la Guerra Civil Española (Rolando Alarcón, *Canciones de la Guerra Civil Española*), o bien la importancia que adquirirían personajes históricos afines con el socialismo como el Che (Víctor Jara, *El Aparecido*) o Nguyen Van Troi (Quilapayún, *Vivir Como El*).

Junto a esto, la redefinición respecto al folklore como tal, representó un rescate de la obra nacional-popular en una perspectiva de vínculo con la realidad histórica. Para ello, la obra de Violeta Parra fue clave en los inicios de la NCCH, estableciendo un parámetro inexplorado o al menos no materializado en la práctica folclórica; el cantar y contar las cosas por su nombre. Esta distancia que marca Violeta frente al folklore tradicional, va a ser un elemento estructural en la constitución posterior del movimiento, ya que empieza a surgir una canción congruente con las experiencias del pueblo, más que en un retrato idealizado de la realidad. La ruptura que plantea la obra de Violeta Parra, va a producir la idea de canto como una práctica más allá de los límites artísticos, produciendo una manifestación relevante y congruente con las vivencias del pueblo.

Por otro lado, la constitución de movimiento como tal, se debe a la gran gestión que realizó Ricardo García, no solo por ser el ideólogo del concepto en Chile, sino porque planteó los principios primordiales para darle a la NCCH un sentido mucho más amplio que el del propio quehacer musical. Más bien lo que provocó, fue una identidad tanto discursiva como estética al momento de la producción musical, agrupando a diversos conjuntos y cantautores que vieron en la figura de García al gestor fundacional en la difusión de este tipo de canto. En este punto, el Primer Festival de la Nueva Canción fue el momento clave para darle cuerpo a un movimiento que venía en plena consolidación, pero que al mismo tiempo carecía de una orgánica que definiera y caracterizara a este grupo de

artistas que deambulaban por la escena musical. Bajo esta misma lógica, el valor escénico que tuvo la NCCH fue esencial para reconocer en el movimiento una propuesta característica. Luis Advis y Sergio Ortega fueron las figuras claves para entablar una sintonía insospechada entre canto popular y música docta, complementando de una forma excepcional ambos elementos en torno a una representación que apelará tanto al rescate histórico de sujetos olvidados por la memoria oficial, así como la revalorización de un mensaje que congeniara con la realidad nacional. *Cantata de Santa María de Iquique*, *La Fragua* (Quilapayún), *Canto para una Semilla* (Isabel Parra e Inti Illimani), *Canto al Programa* (Inti Illimani), entre otras, son algunas de las obras que desarrollo el dúo. Un aporte que definió conceptualmente al movimiento, y que a la postre se convirtió en una de las características más reconocibles de la NCCH.

En relación al *Canto al programa*, es trascendental el escenario que abre como una producción artística emanada tanto por la relación y afiliación política de sus integrantes, como por la funcionalidad que adquirió para el gobierno. La construcción de una obra que reflejara musicalmente las principales medidas propuestas en el programa de gobierno, abrió una forma particular de vincular la obra con el discurso oficialista. En este sentido, la relevancia que adquiere la canción, se extrapola hacia la definición de un mensaje intencionado con la coyuntura política, y que al mismo tiempo, recibe una respuesta tanto del Estado, como del público, bajo la cual, se empieza a comprender que la obra de arte en su totalidad se concibe más que una mera representación de la realidad, sino que funciona en post de establecer una construcción cultural de un discurso basado en una intencionalidad congruente con la proyección ideológica que exista respecto a un fenómeno en particular, en este caso la materialización de un programa de gobierno.

De esta forma, se establece una conexión directa con el emplazamiento que se emana en el proyecto cultural de la UP. En este sentido, la injerencia activa de los artistas e intelectuales en la construcción de la una *nueva cultura* para un *hombre nuevo*, supone la materialización de iniciativas concretas que promuevan la participación directa de estos actores en su programa. En este punto, lo que tratamos de deliberar fue una deconstrucción conceptual de la

definición de cultura emanada desde el oficialismo y la configuración del hombre nuevo, como una categoría identitaria y a la vez, como la idealización de un tipo de sujeto particular necesario para llevar a cabo el desarrollo cultural del socialismo. Para ello, reconocemos las políticas culturales como una materia esencial en la materialización de su discurso. Por lo mismo, la relación existente entre los postulados del programa junto a su concretización en el espacio público, constituye una problemática primordial, Por lo mismo, cuando hablamos de las instituciones implicadas en el desarrollo de estas políticas, junto a la injerencia directa de estas en el escenario cultural, como lo fue el caso de la Ley de Propiedad Intelectual, o que el 85% de espectáculos en castellano debían ser chilenos, nos referimos a la importancia que adquirió la cultura en el panorama programático de la UP.

Por lo tanto, la injerencia activa de los actores tránsito entre varias propuestas Por un lado identificamos la fundación de Quimantú como la extensión literaria hacia los diversos sujetos identificados en la sociedad, El Tren de la Cultura y la masificación de las artes en una intrínseca relación de estas con el pueblo, o bien la nacionalización de IRT y la proyección de un producto musical nacional.

A grandes rasgos, lo que se dio fue una conjunción entre el proyecto cultural de la Unidad Popular y la relación en torno a la masividad que proyectaba la NCCH y su injerencia dentro de los sectores populares. Creemos que la valorización del movimiento como una expresión artística vinculada hacia la experiencia del pueblo, significó un aliado primordial para extender el mensaje de la UP. Esta asociación se dio en base a espacios canalizados por el propio oficialismo, así como también en torno a instancias espontáneas de apoyos directos emanados desde las bases artísticas y su relación con el pueblo, lo que sustentaba su mensaje en post de fundar una nueva cultura.

La Nueva Canción acompañó tanto el trayecto como el desenlace del proyecto de la Unidad Popular, y las canciones se convirtieron en las consignas melódicas del sueño socialista.

En términos metodológicos, lo que me propuse para este trabajo fue reposicionar la obra musical como una fuente válida para el estudio histórico de un

determinado contexto. En este sentido, creo que la canción como tal, representa la manifestación de un ideal en particular, y que cada obra artística tiene un mensaje que debe ser comprendido en base a las motivaciones personales del creador y su intencionalidad, junto al contexto histórico que permea tal creación. Por otro lado, el indagar respecto a la materialización de políticas culturales me pareció pertinente, ya que siento que es un área que debe ser potenciada como fuente real en torno a las definiciones discursivas respecto a un proyecto político como tal. De todas formas, en este segundo punto creo que hay un área inexplorada y que espero pueda ser trabajado ¿Cuál fue la injerencia real de los artistas en la producción artística de IRT? ¿Por qué el INAC nunca llegó a concretarse como una real propuesta? ¿Cuál fue la verdadera relevancia del Departamento de Cultura de la Presidencia? ¿Por qué los Centros de Cultura Popular no se masificaron en su totalidad y constituyeron básicamente iniciativas particulares? Son las principales interrogantes que me deja esta investigación, ya que el vacío historiográfico respecto a la institucionalidad cultural de la Unidad Popular es una temática a considerar.

Por lo demás, creo que en términos de prensa hay bastante información para explorar. En este caso puntual me centre básicamente en tres revistas; Onda, Ramona y Ritmo. No obstante creo que la gran cantidad de fuentes periodísticas constituye un recurso importante para poder trabajar sobre todo en torno a las caracterizaciones que existen frente a una sociedad en general.

Durante este proceso, trate de contrastar las entrevistas realizadas y recopiladas a través de medios afines, con las publicaciones respecto al tema. De todas formas, creo que la consideración de los actores pertenecientes al círculo artístico, es una temática a seguir trabajando, sobre todo para poder problematizar las visiones que surgen respecto a su condición de creador y la relación en torno a su contexto político. Junto a esto, la dificultad que me apareció fue el tratar de rescatar la visión oficialista mediante sus actores directos, ya sea desde las cúpulas partidistas o bien desde la misma institucionalidad. En este sentido, la misma falta de información respecto a las instituciones culturales de la época constituye una problemática al momento de contactar a los sujetos implicados en estos organismos. Es un desafío a futuro y

que merece un importante trabajo.

De todas formas, creo haber aportado a la discusión sobre todo en la problematización de un movimiento sumamente emblemático como lo fue la NCCH y la relación que estableció con la Unidad Popular, a través de sus canciones y el discurso proyectado por el oficialismo.

La discusión tiene que seguir, porque la música debe ser entendida como un acto de creación que sobrepasa sus límites artísticos. Una manifestación emanada de la experiencia, y que refleja la realidad a través de un mensaje que conecta emociones, recuerdos y vivencias, aportando una visión hacia un país de incalculable valor artístico, pero mezquino en su historia.

BIBLIOGRAFIA

- ALBA, Felipe: "Es un pecado dogmatizar sobre el folklore" en *El Siglo*. 24 de septiembre de 1967.
- ALBORNOZ, Cesar: "La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente" en Julio Pinto (ed.) *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular* Santiago: LOM, 2005, pp.147-176
- ALBORNOZ, Cesar, GONZALEZ, Juan Pablo y MIRANDA, Gustavo: "Sociedad y nueva cultura" en "*Chile 1971: El primer año de gobierno de la Unidad Popular*". Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013 Disponible: <https://books.google.cl/books?hl=es&id=aJ0BCgAAQBAJ>
- ALLENDE, Matías: "Gran Santiago. Discusiones y combinaciones plásticas durante la Unidad Popular" (Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, 2014[citado en oct. 2015]). Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/129658/Gran-Santiago.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- BARRAZA, Fernando: "NUEVA CANCIÓN: Personaje sin carnet" en *LA QUINTA RUEDA* N°5, (abril 1973),
- BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1999.
- BERGOT, Solene., "Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular (1970-1973)" En *Pensamiento Crítico*. N°4. Noviembre, 2004. 1-25
- BIANCHI, Soledad y BOCAZ, Luis: "Discusión sobre la música Chilena". Disponible en <http://www.patriciocastillo.com/pdf/discusion.pdf>

BOURDIEU, Pierre: “La jerarquía de las legitimidades” en *Un Arte Medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, pp. 162-171

BOURDIEU, Pierre. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 2002. 97-113

BOWEN, Martín: “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política” En *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. (2008) Disponible en: <https://nuevomundo.revues.org/13732>

BRUNNER, José Joaquín: “Cultura e Identidad Nacional: 1973-1983” en *Programa FLACSO N°177* Santiago, (1983).

CANELON, Fidel “El Hombre Nuevo según Ernesto Che Guevara” en *Archivo CEME*. Disponible en http://www.archivochile.com/America_latina/Doc_paises_al/Cuba/Escritos_sobre_che/escritossobreche0192.pdf

CAPDEVIELLE, Julieta: “El concepto de Habitus: Con Bourdieu y contra Bourdieu” en *Anduli- Revista Andaluza de Ciencias Sociales*. N° 10, 2011. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3874067>

CARRASCO, Eduardo: “Recordando a Gustavo Becerra” en *Revista Musical Chilena*. Vol. 64. N° 213. (Junio de 2010) Disponible en: <http://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v64n213/art19.pdf>

CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún la Revolución y las Estrellas*. Versión digitalizada Disponible en <http://www.quilapayun.com/docs/LRYLElosorigenes.php>

CANTO, Nadinne, “CULTURA Y HEGEMONÍA. Notas sobre la construcción del «Hombre Nuevo» en la Unidad Popular” (Tesis para optar al grado de

Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, 2010).
Disponible en: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-canto_n/pdfAmont/ar-canto_n.pdf

CANTO, Nadinne: "El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo: notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular" En *Pléyade*. N°9. Enero-junio 2012. 153-178

CASTELLS, Manuel: "Movimientos de pobladores y lucha de clases en Chile" en *Revista Eure* vol. 3 N°7 Santiago, (1973): 9-35

CISNEROS, María José: "Walter Benjamín: cultura de masas y esteticismo político" en *Especulo, Revista de estudios literarios* N°43. Universidad Complutense de Madrid, 2009. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3099953>

DANNEMANN, Manuel. *Tipos Humanos en la Poesía Folclórica Chilena*. Santiago: Universitaria, 1995.

DÁVALOS, Eulogio: "La medida 40 y el Tren Popular de la Cultura" Disponible en <http://www.sociedadsonora.com/trencultura/pdf/La%20medida%2040.pdf>

DIAZ-INOSOTROZA, Patricia. *El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical*. Santiago: Universidad Bolivariana, 2007.

DOMINGUEZ, Luis: "Primer Festival de la Nueva Canción Chilena". Disponible en http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/msj/docs/1969/n181_374.pdf

FEIXA, Carles. *De jóvenes bandas y tribus. Antropología de la Juventud*. Barcelona: Ariel, 1998.

Frente de Acción Popular. *Programa de gobierno del FRAP*. Santiago, 1958

GALLEGOS, Álvaro: "Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis" en *Revista Musical Chilena*. vol. 60. N° 206. (Diciembre de 2006). Disponible en

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902006000200006

GARCIA, Marisol: *Canción Valiente: 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B, 2013.

GARRETON, Manuel Antonio: "Las políticas culturales: Conceptos y Tendencias en Chile" en *Revista Latinoamericana de Desarrollo Humano*. 2002

GODOY, Álvaro: "Inti Illimani, vivos y chilenos" en *La Bicicleta*. vol. 9 v. N° 35 Junio de 1983. 15-20

GODOY, Álvaro: "Volver en alma y en hueso" en *La Bicicleta* N°40. Noviembre, 1983. 19-26

GONZALEZ, María Yolanda: "Quilapayún: Ante todo somos artistas" en *RITMO*. N° 315. 14 de Septiembre de 1971. 62-63

GRANDÉ, Carmen: "Víctor Jara: el canto un arma de lucha" en *La Nación*. 24 de enero de 1971.

GUEVARA, ERNESTO. *El socialismo y el hombre nuevo*. Siglo Veintiuno, 1977.

HERRERA, Silvia: "Una aproximación a la relación musica-política a través de la cantata La Fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003)" en *Revista Neuma*. Año 4 vol. 1. 2011. 10-42

HOBBSAWM, Eric. *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Critica, 2008.

INTI ILLIMANI:" ¿Terrorismo musical?" en *La Quinta rueda* N°4, (Enero-Febrero 1973)

LENIN, Vladimir. *Obras escogidas*. Moscú: Editorial Progreso, 1971.

LENZ, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. Santiago: Memorias científicas y literarias, 1894.

MALDONADO, Carlos: "¿Dónde está la política cultural?: teoría y práctica. " En *La Quinta Rueda*. N°1. Octubre 1972. 12-14

NAVARRETE, Micaela. *La lira popular impresa del siglo XIX. Colección Alamiro de Ávila*. Santiago: Universitaria, 1999.

NAVARRETE, Micaela.. *Balmaceda en la poesía popular*. Santiago: Universitaria, 1993.

ORREGO SALAS, Juan: "Espíritu y contenido formal de su música en la nueva canción chilena" en *Literatura Chilena. Creación y Crítica*. N°33. Julio/Septiembre 1985. 5-13

OSÉS, Darío: "Las décimas del dolor" en *Ercilla*. N°2809. 31 mayo 1989: 35.

OSORIO, Javier: "Rock, dependencia y apropiación. Los Beat 4 y la crítica a la imitación en los años sesenta" Ponencia presentada en el *Primer Congreso Chileno de estudios de Música Popular*, ASEMPCh 2011. Disponible en:

http://www.academia.edu/4809422/Rock_dependencia_y_apropiaci%C3%B3n._Los_Beat_4_y_la_cr%C3%ADtica_a_la_imitaci%C3%B3n_en_los_a%C3%B1os_sesenta

OSORIO, Jorge. *Ricardo Garcia Un Hombre trascendente*. Santiago: Pluma y Pincel, 1996.

PATULA, JAN. *Europa del Este: Del Stalinismo a la Democracia*. Iztapalapa: Siglo Veintiuno Editores, 1993.

PIÑEIRO, Elena: "Paz, Amor y rock and roll. Cultura y contracultura juvenil en la década del '60" Ponencia presentada en las *XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia - Universidad Nacional del Comahue*, Argentina, 2009.

PULGAR, Leopoldo: "Teatro en tiempos de Allende" En *Punto Final* N° 665. 26 de junio de 2008. Disponible en: <http://www.puntofinal.cl/665/teatro.php>

QUILAPAYÚN: "Mirando las estrellas se oye respirar la tierra" en *Revista La Bicicleta*, N°38, (Septiembre 1978), 16.

RIVERA, Enrique: "Para comenzar a hablar" en *La Quinta rueda*. N° 3. Noviembre de 1972. 8-9

RODRIGUEZ, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid: LAR, 1984.

ROJO, Grinor: "Crítica del canon, estudios culturales, estudios postcoloniales y estudios latinoamericanos: una convivencia difícil" en *Mapocho* N°43. Primer semestre, 1998. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mapocho-revista-de-humanidades-y-ciencias-sociales--0/html/ff1e7926-82b1-11df-acc7-002185ce6064_35.htm

ROLLE, Claudio: "Del Cielito Lindo a Gana la gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular" en *Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM*, México, 2002.

ROLLE, Claudio: "De 'Yo canto la diferencia' a 'Qué lindo es ser voluntario'. Cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad (1963-1973)" En *Cátedra de Artes Universidad Católica* N°1, Santiago, (2005): 81-97

ROLLE, Claudio: "LA NUEVA CANCIÓN CHILENA. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende" en *Revista Pensamiento Crítico*. N°2 (2002)

ROLLE, Claudio: "La campaña electoral" en *Chile 1970: El país en que triunfa Salvador Allende* (Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013. Disponible en: <https://books.google.cl/books?id=r5wBCgAAQBAJ&pg>

RUIZ, Agustín: “Conversando con Margot Loyola “en *Revista Musical Chilena* N°183. Enero-Junio, 1995. 11-42

SALAS, Fabio. *Aguaturbia: una banda chilena de Rock*. Santiago: Bravo y Allende, 2006.

SALAS, Fabio. *La primavera terrestre: Cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.

SALAZAR, Gabriel. *Del poder constituyente de asalariados e intelectuales*. Santiago: LOM, 2009.

SANCHEZ, Jesús: “Reflexiones sobre la revolución en Chile” en *Archivo CEME*. 2003. Disponible en http://www.archivochile.com/S_Allende_UP/otros_doc/SAotrosdoc0025.pdf

SANCHEZ-PRIETO, Juan María: “La historia imposible del Mayo Francés” en *Revista de Estudios Políticos* N°112. (2001): 109-133

SANTA CRUZ, Domingo: “Las normas musicales del comunismo”. En *Revista Musical Chilena*. vol. 5, N° 34 (1949) .Disponible en <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11814>

SEPULVEDA, Gabriel. *Víctor Jara: hombre de teatro*. Santiago: Sudamericana, 2001.

SOTO, Gory: “Estética juvenil e identidad de izquierda en la imagen discográfica de la UP: Las portadas de DICAP” (Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, 2014). Disponible: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/117635/SOTO-MELLA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Taller de Escritores de la Unidad Popular: “Por la creación de una cultura nacional y popular” en *Cormorán*. N°8 (Diciembre de 1970): 8

Unidad Popular. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*. Santiago,

1969.

URIBE ECHEVARRIA, Juan. *Flor de Canto a Lo Humano*. Santiago: Gabriel Mistral, 1974.

VALLADARES, Carlos y VILCHES, Manuel. *Rolando Alarcón. La canción en la noche*. Santiago: Ventana Abierta, 2015.

VARAS, José Miguel: "En busca de la música chilena" en *Cuadernos Bicentenario*. Disponible en http://manns.cl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=181&Itemid=42

VIDAL, Virginia: "El Tren Popular de la Cultura". 7 de diciembre de 2008. Disponible en: <http://www.memoriapopular.cl/documentos/gobiernopop/up/trencultura.html>

YUDICE, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002

REVISTAS MUSICALES

ONDA

"El compromiso de un canto" – En *Revista Onda* N°37 (Febrero 1973)

"Adiós Rolando: El silencio de una guitarra" en *ONDA*, vol. 3. N° 38.16 de febrero de 1973.

"Hippies místicos, un primo de los Kennedy: todos juntos y revueltos en la playa" *ONDA*, vol.3, N°37. (Febrero, 1973): 32-34.

"Isabel Parra: No solo de canto vive el hombre" En *Revista Onda* N°11. 4 de Febrero de 1972. 50-53.

LEAL, Francisco: "Canto para una Violeta" en *Onda*. vol.3. N° 45. 17 de mayo de

1973. 50-51

RAMONA

GARCIA, Ricardo: "Héctor Pavez: larga búsqueda de la canción popular" en *Ramona*. vol.2 (1973).

GARCIA, Ricardo: "La nueva canción chilena también vencerá" en *Ramona*. vol. 2. N°27. 1 de mayo de 1973. 27-31

GARCIA, Ricardo: "La Voz de Viglietti" en *Ramona*. Vol. 2 N°70. Febrero, 1973: 11-13

GARCIA, RICARDO: "Víctor Jara canta por travesura" En *Revista Ramona*, vol.2, 11 de septiembre de 1973.

POLITZER, Patricia: "¡Estos sin que son raros! Jaivas que 'vuelan' "en *Revista Ramona*, N°63. 9 de enero de 1973. 12-16

RITMO

GONZALEZ, María Yolanda: "Quilapayún: Ante todo somos artistas" en *RITMO*. N° 315. 14 de Septiembre de 1971. 62-63

LAMADRID, "Benjamín Mackenna (Los Huasos Quincheros) ¡Secretísimo!" en *Revista RITMO* N°412 28 de Agosto de 1973. 2-5

"RITMO-RANKING" en *Revista RITMO* N°344 (4 de abril de 1972).

"RITMO-RANKING" en *Revista RITMO* N°338 (22 de febrero de 1972),

"RITMO-RANKING" en *Revista RITMO* N°334 (4 de Abril de 1972),

"RITMO-RANKING" en *Revista RITMO* N°412 (24 de Julio de 1973),

“RITMO-RANKING” en *Revista RITMO* N°417 (28 de Agosto de 1973),

LEYES Y DECRETOS

Ley N° 17.337. Santiago, Chile. (2 de octubre de 1970) Disponible en: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=28933>

Decreto N° 74. En *Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas*. 21 de julio de 1955. Disponible en: <http://www.bcn.cl/leychile/Navegar?idNorma=400535&idParte=>

Decreto N°1.122 referente a Ley 17.337 del 2 de octubre de 1970. Santiago, Chile. (17 de mayo de 1971). Disponible en: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=16914>

Ley N° 17439. Santiago, Chile. 19 de Junio de 1971. Disponible en: <http://www.bcn.cl/leychile/Navegar?idNorma=29016&idParte=0>

ENTREVISTAS:

Pino, Juan, entrevista de Nicolás Herмосilla. Santiago, Quinta Normal (20 de Abril de 2015)

Coulón, Marcelo, entrevista de Nicolás Herмосilla. Santiago, La Pintana (23 de Abril de 2015)

Venegas, Ricardo, entrevista de Nicolás Herмосilla. Santiago, Peñalolén (23 de Junio de 2015)

OTROS RECURSOS

Alessandri Volverá. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article->

[10060.html](#)

“Conjunto ‘Quilapayún’ busca nuevas armonizaciones” En *Revista ECRAN*. (9 de Agosto de 1966[Citado en oct. 2015]) Disponible en: <http://www.quilapayun.com/prensa/66haciadonde.php>

“Cultura sobre Ruedas” en *La Nación*. 17 de Febrero de 1971. Disponible en: http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20140911/imag/foto_0000001420140911083819.jpg

“El mundo rockero de Eduardo Gatti” En *ChileRock*. Disponible en: <http://www.chilerock.cl/reportajes/gatti.html>

Entrevista a Julio Numhauser. Presente en el programa radial “Perspectivas a través de la Nueva Canción Chilena” Capitulo 56. Disponible en <http://perspectivasnuevacancionchilena.blogspot.cl/2014/11/perspectivas-ruch-57-julio-numhauser-1.html>

Grupo Lonqui. *40 medidas cantadas* (1971, EMI-ODEON). Disponible en <http://pacoweb.net/Cantatas/Cuarenta.htm>

Inti Illimani. *Canto al Programa* (1970, DICAP). Disponible en: <http://perrerc.org/chile/inti-illimani-canto-al-programa-1970/3993/>

“La Fragua” en *RITMO*. 5 de septiembre de 1972. Disponible en: <http://www.quilapayun.com/prensa/72fragua.php>

“Las primeras 40 medidas del gobierno popular” Disponible en: http://www.salvador-allende.cl/Unidad_Popular/40%20medidas.pdf

“Masacre de Puerto Montt” en *Archivo CEME* Disponible en http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/pmontt/HCHpmontt0003.pdf

Recital de Folkloristas de la UP: La canción también es un arma revolucionaria” – *El Siglo*, (Jueves 30 de Abril de 1970), Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-75041.html>

Obra Colectiva. *Canción Protesta, Casa de las Américas Cuba* (1967)]. Disponible en <http://perrera.org/obras-colectivas/obra-colectiva-cancin-protesta-casa-de-las-amricas-cuba-1967/1951/>

Página web Editorial Quimantú: <http://www.quimantu.cl/editoranacional.html>

“Panal” Disponible en <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=282>

Patricio Manns. *Patricio Manns* (1971, Phillips). Disponible en <http://perrera.org/chile/patricio-manns-patricio-manns-1971/46/>

“Un fruto de su época: el sello de DICAP” Disponible en: http://www.nuestro.cl/biblioteca/textos/nueva_cancion7.htm

ANEXOS

ARCHIVO FOTOGRAFICO.

FOTOGRAFIA N°1



Patricio Manns, Isabel Parra y Víctor Jara en los inicios de la Peña de los Parra, 1965.

Fuente: *Revista La Bicicleta N°40* Noviembre de 1983

FOTOGRAFIA N°2



Víctor Jara junto a Quilapayún en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena en 1969. Fuente: *Diario Ultima Hora*, 14 de Julio de 1969.

FOTOGRAFIA 3



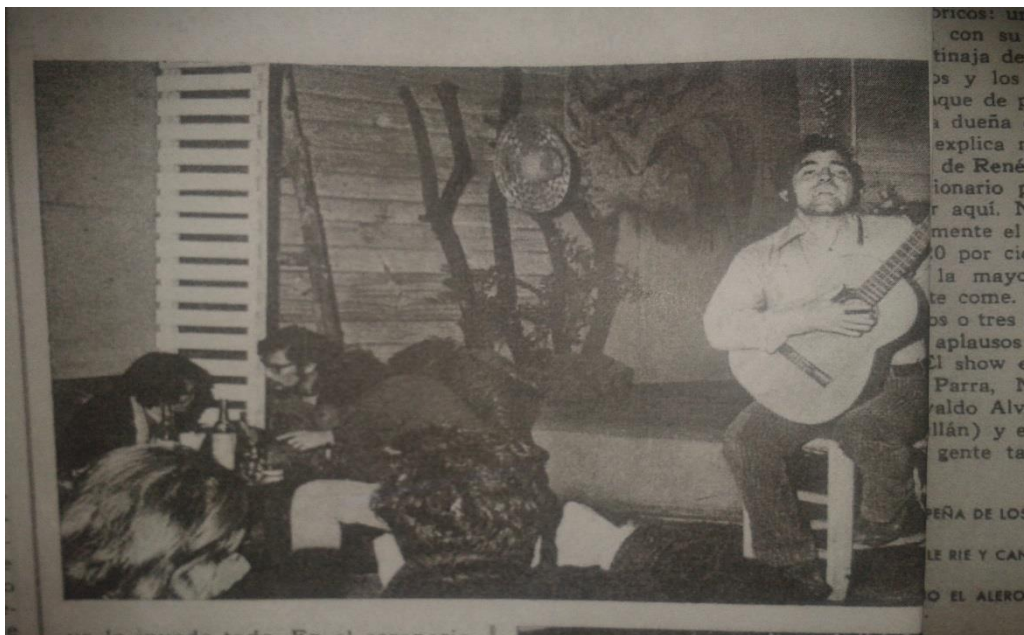
Encuentro de folkloristas en apoyo a la candidatura de Salvador Allende para la presidencia de 1970. Fuente: *El Siglo 30 de Abril* de 1970.

FOTOGRAFIA N°4



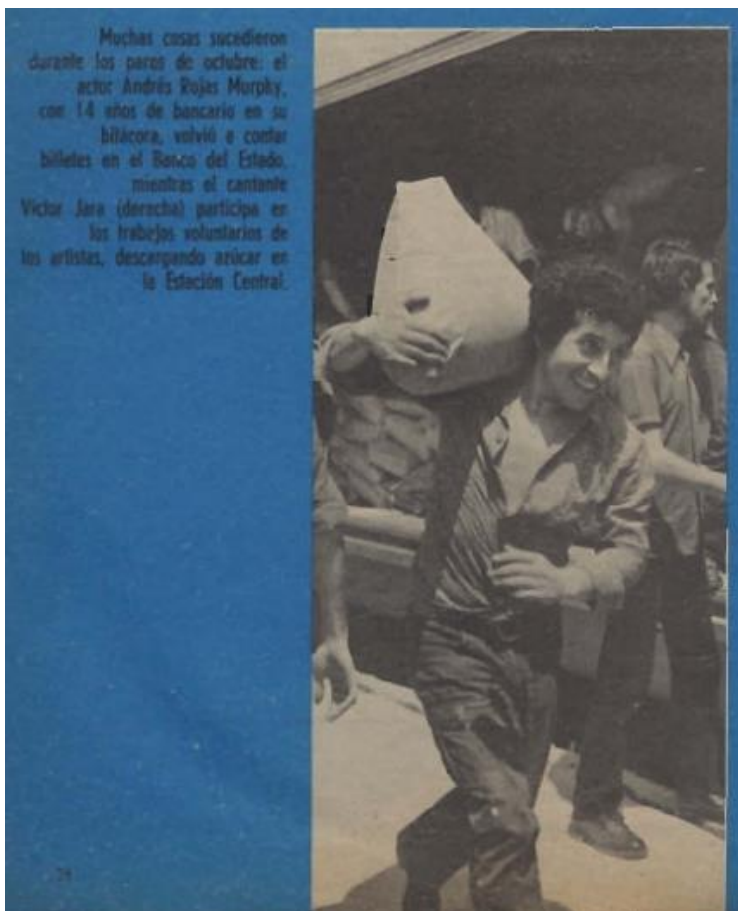
Salvador Allende se dirige a los integrantes que componen el “Tren de la Cultura”, en 1971. Fuente: *El Mercurio*, 1971.

FOTOGRAFIA N°5



Peña Chile, Ríe y Canta en 1972. Fuente: *Revista Onda*, N°27. 15 de Septiembre de 1972

FOTOGRAFIA N°6



Víctor Jara participando de los Trabajos Voluntarios en Estación Central, 1972. Fuente: *Revista la Quinta Rueda*, N°2, Noviembre de 1972.

FOTOGRAFIA N°7

Afiche alusivo a la realización del Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena en 1971, bajo la gestión del Departamento de Cultura de la Presidencia

Fuente: *Revista ONDA N° 7*, 10 de Diciembre de 1971



FOTOGRAFIA N°8



Quilapayún en su bullada presentación del Festival de Viña en febrero de 1973.

Fuente: <http://www.quilapayun.com/>

FOTOGRAFIA N°9



Cuarto Festival de la Canción Comprometida en Valparaíso en 1973. Fuente;
Revista ONDA N°37, Febrero de 1973.