

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO.

POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

Loreto López González y Jaime Peris Blanes. N. 17 (2021)

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular 5-13
Loreto López González y Jaume Peris Blanes

DEBATES, DISCUSIONES Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR

Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular 15-41
Natália Ayo Schmiedecke

El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969) 43-67
Laura de la Luz Briceño Ramírez

Balances al proyecto cultural durante la Unidad Popular: *La quinta rueda y Cuadernos de la Realidad Nacional* 69-92
César Zamorano Díaz

El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos 93-116
Carolina Andrea Espinoza Cartes

Un encuentro personal con una épica colectiva: conversando en torno a los documentos del período de formación del Museo de la Solidaridad 117-134
Loreto López González

LA MÚSICA POPULAR COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial 135-154
Jorge Montealegre Iturra, Rafael Chavarría Contreras

El movimiento de la Nueva Canción chilena: cultura y contrahegemonía 155-179
J. Patrice McSherry

En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución (1967-1973) 181-204
César Eduardo Albornoz Cuevas

FORMAS Y POLÍTICAS DEL NUEVO CINE

1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende 207-216
Patricio Guzmán

Lectores de imágenes en tiempos de revolución: *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores 217-248
Elizabeth L. Hochberg

Filmar la aceleración de la historia: dicotomías del gesto en dos documentales de la UTE 249-270
Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán 271-297
Álvaro Martín Sanz

Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura 299-315
Alicia Salomone

LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN EL TORBELLINO DE LA HISTORIA

Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena 317-334
Matías Ayala Munita

La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución 335-359
Christian Anwandter Donoso

Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo 361-385
Patricia Alejandra Artés

Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende 387-412
Olga Lobo Carballo

Portada: diseño de Carlos Altamirano basado en fragmento del mural ubicado en el Centro Cultural Gabriela Mistral, realizado por la Brigada Ramona Parra para el 1 festival de intervención urbana Hecho en Casa, 2012.

EL MOVIMIENTO DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA: CULTURA Y CONTRAHEGEMONÍA

The Chilean New Song Movement: Culture and Counterhegemony

J. PATRICE MCSHERRY

University of Long Island - Universidad Santiago de Chile

Patrice.McSherry@liu.ed

Recibido: 25 de agosto de 2020

Aceptado: 10 de mayo de 2021

<http://orcid.org/0000-0002-6311-0966>

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.18142>

N. 17 (2021): 155-179. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este artículo analiza el movimiento de la Nueva Canción chilena (NCCh) como un componente integral de un poderoso movimiento contrahegemónico, que se formó en los mediados de los años 1960 y fue clave en la elección del presidente Salvador Allende en 1970. Las canciones de la NCCh no solo denunciaron las injusticias sino que articularon los sueños y esperanzas de multitudes de chilenos por un futuro de justicia social y dignidad. Simultáneamente los músicos eran comunicadores sociales, historiadores, profesores, organizadores e intérpretes de las aspiraciones populares. Presentaban conciertos en los salones sindicales del norte y sur de Chile, así como en cientos de asambleas estudiantiles y reuniones de campesinos en el campo. Utilizo los conceptos de Antonio Gramsci, particularmente sus ideas sobre la hegemonía y el rol de los intelectuales orgánicos, para evaluar el significado de la NCCh. Interpreto el rol de sus músicos como intelectuales orgánicos porque dieron voz a los sin voz, visibilizaron sus luchas e hicieron parecer posible y alcanzable una nueva sociedad de justicia social.

PALABRAS CLAVE: Nueva Canción chilena, Cultura y música de Chile, Movimientos contrahegemónicos, Antonio Gramsci, La situación política en los 60 en Chile.

ABSTRACT: This article analyzes the Chilean New Song movement (NCCh) as an integral component of a powerful counterhegemonic movement in Chile, formed in the mid-1960s, and key in the election of President Salvador Allende in 1970. The songs of the New Song movement not only denounced injustices but also articulated the dreams and hopes of multitudes of Chileans for a future of social justice and dignity. The musicians were simultaneously social communicators, historians, teachers, organizers, and interpreters of popular aspirations. They gave concerts in union halls from the north to the south of Chile, and in hundreds of student assemblies and meetings of campesinos in the rural areas. I use Antonio Gramsci's concepts to assess the significance of NCCh, particularly Gramsci's ideas about hegemony and the role of organic intellectuals. I interpret the role of the musicians as organic intellectuals as their music gave voice to the voiceless, visibilized their struggles, and made a new society of social justice in Chile seem possible and achievable.

KEYWORDS: Chilean New Song, Culture and music of Chile, Counterhegemonic movements, Antonio Gramsci, The political situation in 1960s Chile.

El movimiento de la Nueva Canción chilena (NCCh) estaba germinando a mediados de los 60, creciendo y extendiéndose en varios lugares de Chile. La NCCh encarnó el espíritu de los poderosos movimientos sociales de la época y sus luchas por las reformas universitaria y agraria, así como por el trabajo digno, servicios y viviendas para las poblaciones y la elección de un gobierno popular en Chile. Mi tesis es que los músicos de la Nueva Canción actuaron como intelectuales orgánicos y artistas populares, en el sentido propuesto por Antonio Gramsci. El movimiento iluminó y criticó de una manera emotiva y poética la sociedad desigual de Chile y América Latina. Desnudó en sus canciones los intereses dominantes y expresó historias y situaciones políticas y sociales no bien definidas o no percibidas anteriormente. El movimiento tuvo un impacto movilizador, del modo señalado por Gramsci, aunque los músicos no lo planificaron conscientemente. El movimiento musical, junto con otros actores contrahegemónicos en los partidos políticos, las universidades y los sindicatos, era parte de un gran proyecto socio-político que trataba de construir un futuro distinto. En una manera muy accesible y musical, la NCCh denunció injusticias, honró las vidas de los humildes y transmitió la posibilidad de un mundo nuevo. La música y la poesía exigieron justicia social, igualdad, libre determinación, solidaridad y cambio estructural, y por esa razón, desempeñaron un papel clave para desafiar el sistema hegemónico de las relaciones de poder a través de un medio popular, tal como lo anticipó Gramsci.

Con el ascenso en 1970 del gobierno de la Unidad Popular y el presidente Salvador Allende, hubo un gran florecimiento de la vida cultural, con obras innovadoras en la música –especialmente en la NCCh– y también en la danza, la pintura, el teatro, el muralismo y la literatura. Fue una época de solidaridad y esperanzas, y de rechazo popular del individualismo, que produjo un gran estallido creativo. Uno de los eslóganes de Allende fue: “No hay revolución sin canciones”.

Este artículo ofrece la historia oral y los testimonios de algunos de los protagonistas del movimiento, fuentes primarias para documentar las memorias y evaluar la percepción del periodo de los propios músicos. Luis Roniger ha escrito, en referencia a sus investigaciones sobre los exiliados latinoamericanos: “testimonies have an important role in providing access to the multiple and reflexive voices of exiles and expatriates, which are relevant to the reconstruction of the recent history of Latin America”¹. Esta observación es aplicable también a los testimonios de los artistas chilenos. Las historias orales nos permiten captar las voces no-hegemónicas y sus experiencias vividas en los eventos

1 “Los testimonios tienen un papel importante en el acceso a las múltiples y reflexivas voces de exiliados y expatriados, que son relevantes para la reconstrucción de la historia reciente de América Latina” (traducción propia, Roniger, 2016: iii). Ver [Herceg \(2014\)](#) para una discusión interesante sobre las fortalezas y debilidades del uso de testimonios.

históricos, forman parte de la documentación de la época. Como se verá a lo largo del artículo, los testimonios de los propios músicos relacionan sentido profundo de la NCCH con su vinculación con los movimientos sociales, lo que ratifica la tesis gramsciana.

Este artículo argumenta que en los años 60 y hasta 1973, la NCCh cumplió un papel fundamental en la movilización y unión de multitudes de chilenos en un movimiento por el socialismo constitucional. La música ayudó a motivar, unificar y sostener la participación política y cultural de cientos de miles de personas, dando voz a las crecientes demandas sociales en Chile. El arte y la música de aquella época capturaron el espíritu de los movimientos contrahegemónicos en expansión. He sostenido que la Nueva Canción nació de, y expresó, las esperanzas de clases sociales en ascenso al igual que de un conjunto de principios y valores contrahegemónicos en el momento en que la sociedad chilena atravesaba los confines de sus anquilosadas estructuras e instituciones². Las canciones de la Nueva Canción no solo denunciaron las injusticias sino que articularon el sueño de un futuro de justicia social e igualdad. Así, interpreto el rol de los músicos como intelectuales orgánicos en el sentido gramsciano, visibilizando las luchas sociales, despertando conciencia y haciendo parecer posible y alcanzable una nueva sociedad de dignidad e igualdad.

Los artistas no estaban calculando o pretendiendo ser intelectuales orgánicos, ni fueron desarrollando una estrategia contrahegemónica deliberada³. De hecho, Gramsci no era bien conocido en los 60 en Chile. El movimiento de la NCCh fue espontáneo, orgánico, parte del movimiento social y producto de la pasión de los jóvenes por la música; no fue una decisión consciente de los músicos usar la música para organizar a la gente. Pero la NCCh encapsuló los valores, los ideales y la rebelión contra la injusticia social de los movimientos populares, como Gramsci había predicho. Esta música estuvo siempre presente en las luchas, los triunfos y las crisis; en todos los eventos históricos de la época. Como el legendario cantautor Víctor Jara dijo en 1973: “[La NCCh] es una canción que nació de las necesidades del país, de los movimientos sociales de Chile. No es una canción ajena a eso”⁴. El movimiento de la Nueva Canción y el movimiento cultural en su conjunto eran parte integral de los amplios movimientos de obreros, estudiantes, pobladores e intelectuales de la época, que desafiaron el sistema político-económico hegemónico y la ideología dominante en Chile. Por ello, el movimiento cultural desempeñó

2 Ver McSherry (2015) y su traducción al español (McSherry, 2017). Hay una bibliografía grande sobre la Nueva Canción y la música chilena en general, que incluye libros de Barraza (1972); Carrasco, (1988); Godoy y González Rodríguez (eds.) (1997: 13-14); González, Ohlsen y Rolle (2009); Garcia (2013); Karmy y Farías Zúñiga (2014); Palominos y Ramos R. (eds.) (2018); Rodríguez (1984); entre muchos más.

3 En mis entrevistas con cantautores como Horacio Durán, Ángel Parra, José Seves y Jorge Coulon, no pensaron en sí mismos como líderes políticos o actores contrahegemónicos.

4 Víctor Jara, entrevista con Televisión Panamericana, Perú, julio de 1973.

un rol clave en el movimiento por la democratización “desde abajo”, para transformar el Estado y una sociedad excluyente y segmentada.

CONCEPTOS TEÓRICOS Y METODOLOGÍA

En trabajos anteriores he utilizado las ideas de Gramsci para arrojar luz sobre las formas en que los movimientos culturales pueden convertirse en una fuerza contrahegemónica. A mi juicio, los músicos eran intelectuales orgánicos: artistas sociales con una perspectiva contrahegemónica, provenientes o aliados de las clases populares, que expresaban sus intereses, los empoderaban y les transmitían la posibilidad de un futuro diferente. Tanto Gramsci como Theodor W. Adorno analizaron cómo la cultura dominante puede servir como un medio de control social y de fabricación de conformidad y consentimiento al gobierno de la élite⁵. Me interesa resaltar, frente a ello, las posibilidades contrahegemónicas de la música: su poder democratizador y las formas en que puede crear un potente sentido de unidad social, empatía, causa común y motivación política entre las personas. Sostengo que los artistas de la NCCh articularon, por medio de la cultura, sentimientos y experiencias invisibilizados y desarrollaron conciencia crítica y un conjunto de valores alternativos. Los músicos de la NCCh contribuyeron a esto con su música y poesía, y multitudes de chilenos abrazaron esta nueva música, reconociéndola como propia. Fue un proceso complejo y recíproco de intercambio entre las expresiones vivas de la música chilena y las nuevas corrientes en la sociedad.

Gramsci diferenciaba entre coerción y hegemonía, significando lo primero represión y violencia, y lo segundo, un modelo de dominación cultural que inducía a la gente a la aceptación del sistema de poder imperante. En la cultura hegemónica, las elites presentan sus intereses como universales y globales, como intereses que benefician a todos, con el fin de obtener el consentimiento voluntario del pueblo para un sistema de poder que en realidad lo excluye y oprime. Se socializa a las clases subordinadas para que no cuestionen su marginalidad o la mala distribución de la riqueza y los recursos. El sistema pareciera representar el orden natural de las cosas.

Gramsci argumentaba que para provocar cambios estructurales radicales en los sistemas político-económicos no era suficiente organizar a los obreros en las fábricas o planificar la toma del Estado, sino que se debía luchar contra esta dominación ideológica y política. Era necesario desarrollar una perspectiva contrahegemónica formulada por “intelectuales orgánicos” aliados con las clases de abajo que podrían explicar, interpretar y analizar políticamente las relaciones de poder dentro de la sociedad, así como mostrar que los intereses de las élites no eran iguales a los intereses de las mayorías. Pensó que

⁵ Ver, por ejemplo, Gramsci (1971); Adorno (1989).

en las luchas sociales surgen intelectuales orgánicos que pueden explicar que el sistema no beneficia a todos, que la injusticia fue creada por seres humanos y no era inevitable, y que la lucha de los pueblos podría lograr un mundo distinto. Vio también que los artistas nuevos surgían de los movimientos sociales, diciendo que la estimulación de “las pasiones y el calor humano” de las movilizaciones provocaría que ellos “nacieran desde el movimiento” (Gramsci, 1991: 98). Los escritos de Gramsci iluminan el proceso político de esta época en Chile, porque anticipó el surgimiento de nuevos artistas e intelectuales orgánicos cuando una sociedad está movilizada, llena de pasión y en movimiento.

Gramsci pensaba que las clases oprimidas “carecían de un tipo de entendimiento riguroso y claro sobre cómo los ambientes locales de opresión se ubican dentro de las realidades económicas y políticas más grandes, lo cual es esencial para que una perspectiva subalterna tenga esperanza de convertirse en contrahegemónica de verdad” (Crehan, 2002: 104). Gramsci veía la hegemonía como un proceso en disputa más que como una estructura fija; continuamente provocaba actos de resistencia (Morton, 2007: 78, 97). Los sectores explotados de la sociedad desafían con regularidad el sistema, pero de maneras que no están necesariamente bien organizadas ni estratégicamente pensadas. El rol de los intelectuales orgánicos era explicar, interpretar y analizar políticamente las relaciones de poder dentro de la sociedad, de modo que la gente comprendiera, ayudándolos en su lucha por el cambio social. Gramsci escribió: “esto quiere decir trabajar para producir élites de intelectuales de un tipo nuevo, que surjan directamente de las masas y que permanezcan en contacto con ellas” (1971: 652). Los músicos fueron intelectuales orgánicos en el sentido de plasmar en sus canciones las esperanzas y aspiraciones de millones de chilenos, denunciando la injusticia social y la represión, y contribuyendo a hacer realidad la idea de que el cambio era posible. De hecho, dijo Willy Oddó de Quilapayún en 1972:

El continuo contacto con las organizaciones de masas nos señalan con claridad los objetivos de esta actividad: creación de una tradición musical chilena, un arte de masas, expresiones artísticas que interpreten los anhelos de las mayorías, salvaguardar nuestro acervo cultural de penetración extranjera con fines alienantes. Para ser consecuentes con estos objetivos hay que estar en la industria, en el asentamiento, en la población, en el centro de madres, en la concentración popular. Hay que representar a nuestro pueblo y a nuestros artistas en todo lugar, dentro y fuera del país. (*Ramona*, mayo de 1972: 22-23)

El movimiento de la Nueva Canción llevó este proceso a cabo aunque, reitero, no fue una estrategia contrahegemónica consciente o planificada. El movimiento musical, junto con otros actores contrahegemónicos en los partidos políticos, las universidades y

los sindicatos, era parte de un gran proyecto político-social. La música llegó a muchas personas de forma emotiva y popular. Como escribió Patricio Manns: “Una canción se escribe para mucha gente y es tal su poder movilizador (puesto que contra las buenas canciones no hay defensa posible) que, hoy por hoy, como ayer por ayer, y mañana por mañana, es, fue y será un arma multidireccional de enorme potencia constructiva” (1984). El movimiento fue un catalizador de una nueva conciencia con su visión crítica y su transmisión de la posibilidad de una sociedad más justa.

Muchas canciones evidencian el espíritu solidario y contrahegemónico en la NCCh: “Arriba Quemando el Sol” de Violeta Parra; “Si somos americanos” de Rolando Alarcón; “Plegaria a un Labrador” de Víctor Jara; “El Pueblo Unido” de Sergio Ortega e interpretada por Quilapayún; “Arriba en la cordillera” de Patricio Manns; y “Canción del Poder Popular” de Luis Advis y Julio Rojas, interpretada por Inti-Illimani, por nombrar unas pocas. Pero hay que reconocer también que no todas las canciones eran militantes o políticas. La NCCh incorporó diferentes tipos de canciones, incluidas baladas trágicas, cuecas e piezas instrumentales. Los músicos escribían canciones de amor, ternura y esperanza, señaló Ricardo Venegas⁶ de Quilapayún: “Particularmente la Nueva Canción chilena no estaba cerrada a esas influencias...no había límites. Estábamos abiertos a varios estilos musicales”. Horacio Salinas de Inti-Illimani Histórico me dijo:

Uno de los rasgos más interesantes de la Nueva Canción chilena es el cambio que se produce en los músicos, cultores, que se identifican con este movimiento, que toman la música de toda América Latina como parte de su pertenencia. Todos nosotros no teníamos prejuicios respecto de tomar ritmos, elementos de otros lados, para hacer la música. Lo interesante es que se inventa una música a partir de esto, no es una mera reproducción, sino que se crea, y la primera en eso fue la Violeta⁷.

El movimiento musical se identificó plenamente con las luchas populares de la época: las de los obreros, campesinos, estudiantes y pobladores. Examinamos brevemente estos vínculos en la próxima sección.

ANALIZANDO LA NCCH

¿Cómo pensar el carácter popular de la NCCH? El concepto de “lo popular” del destacado historiador Gabriel Salazar, Premio Nacional de Historia 2006, es relevante:

Para mí lo popular es un concepto amplio...Incluye, por tanto, no sólo

6 Entrevista de la autora con Ricardo Venegas, 1 de febrero de 2013, Santiago.

7 Entrevista de la autora con Horacio Salinas, 8 de julio de 2013, Santiago.

a la clase asalariada: incluye a todos los trabajadores precaristas, los autoempleados, los vendedores ambulantes, los artesanos, las compañeras prostitutas y todos sus derivados, los ladrones... Implica también distintas situaciones de discriminación, de desprecio, de rechazo, de inferioridad cultural en algunos casos. Ese conjunto incorpora para mí lo popular. Eso en reacción a que durante mucho tiempo se le asimiló con la clase obrera y quedó fuera una cantidad enorme de actores populares que son los que yo he incorporado a la historia o tratado de incorporar⁸.

Otra perspectiva útil de “lo popular” es ésta:

Actualmente, la cultura popular ya no está mayoritariamente representada por las culturas campesinas y tradicionales porque hoy se desarrolla en las relaciones que lo tradicional entabla con lo urbano, el turismo, las migraciones, y con la gama de alternativas simbólicas entregadas por la tecnología, por lo emergente o por la reformulación de lo antiguo. Ahora el folclor ya no tiene un carácter cerrado e inalterable, sino que es más bien versátil, aun en las zonas rurales y por esto mismo lo popular ya no es monopolio de los sectores populares. Por un lado, se reconoce que en las sociedades modernas una persona puede participar e integrar, simultáneamente o no, varios grupos folclóricos y sistemas de prácticas simbólicas ya sean fabriles y barriales, urbanos y rurales, macro y microsociales, etc.... lo popular o “los hechos culturales folk o tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales. (Atero y Mella, 2007: 22-23)

Es decir, lo popular es un fenómeno viviente y cambiante; incluye fuerzas de varios sectores de la sociedad en un proceso dinámico de intercambio y desarrollo.

Salazar agrega un punto importante: aunque académico, “me identifico como persona con la clase popular, en cuanto a su trayectoria histórica...Yo me siento intelectualmente y políticamente identificado con la clase popular en general (Zancada, 2012)”. Esta posición es clave. Algunos músicos de la NCCh eran de la clase obrera y otros de la clase media. Pero esto tiene menor importancia que la posición de clase que asumieron los músicos y muchos otros artistas en los años 60. Los artistas de la NCCh estaban unidos con las luchas populares e involucrados en sus proyectos sociales y políticos. Creyeron que los artistas debían adoptar un rol social. Fueron parte de un poderoso movimiento social que unificó a los campesinos, trabajadores, estudiantes, pobladores,

⁸ Entrevista a Gabriel Salazar: “El concepto de lo popular es muy manejado en Chile” (Zancada, 6 noviembre, 2012). En su autobiografía, Gerardo Álvarez explica la situación de las clases populares: “la pobreza no es solo falta de dinero. Una familia pobre como la mía a mediados del siglo veinte en Chile estaba marcada por la exclusión. No formaba parte de la sociedad” (2014: 29).

intelectuales y artistas en estos años. Este movimiento acogió la NCCh como su música y sus canciones fueron cantadas en todos los actos y manifestaciones de la época. Los músicos estaban presentes en trabajos voluntarios, actos políticos y culturales grandes y chicos, peñas y encuentros populares en todo Chile. En los 60 muchos jóvenes de la clase media descubrieron las situaciones de injusticia y miseria que estaban viviendo los pobres, en Chile y en toda América Latina. Como explicó Max Berrú de Inti-Illimani, como estudiante ecuatoriano de ingeniero en 1965:

fui a hacer una práctica en la Minas del Carbón en Lota, esta experiencia marcó para siempre mi vida, pude vivir de cerca la explotación a los viejos mineros que ganaban sueldos miserables y se enfermaban de silicosis, bajé muchas veces a las profundidades de la mina y tuve la sensación de que en cualquier momento podía morir. (*Revista Digital*, 2008)

Experiencias como estas produjeron dramáticos cambios personales en muchas personas en la época. Los músicos, con constantes interacciones con campesinos, obreros, sindicatos, etc. a través de sus viajes culturales y a través de los vínculos con las Juventudes Comunistas (muchos se unieron a este partido) y otros partidos de la izquierda, estuvieron comprometidos con las luchas por la justicia social. Los partidos de la izquierda, especialmente el Partido Comunista, tenían profundas raíces en las clases trabajadoras de Chile⁹.

El movimiento de la NCCh popularizó las ideas democráticas y socialistas que comenzaron a erosionar significativamente la hegemonía cultural y política de las antiguas élites de Chile. Además, los artistas fueron agentes de cambio cultural que ayudaron a crear una nueva cultura popular y un nuevo sentido de identidad chilena, y más ampliamente latinoamericana.

Esta perspectiva está generalizadamente aceptada entre los estudiosos del tema. Sin embargo, hay algunos autores que cuestionan el significado del movimiento. Fabiola Velasco, por ejemplo, declara que la NCCh “fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los Nuevos Tiempos que se anunciaban en los años sesenta” (2007: 140). Pilar Peña Queralt parece creer que la NCCh fue un proyecto elitista impuesto por la izquierda sobre las masas. Ella opina categóricamente, “una primera precisión respecto a este punto es que La Nueva Canción Chilena (en adelante NCCh), no constituye una representación del espacio popular y masivo de la época” (2010: 39). Sugiere que los músicos (tanto los músicos de la NCCh como los músicos doctos que colaboraron con la NCCh, como Gustavo Becerra, Fernando García y Luis Advis) eran académicos ilustrados de la clase media y por esto, la música

⁹ Ver, por ejemplo, Ulianova, Loyola y Álvarez (2012).

no expresaba lo popular.

Brevemente, estos argumentos son demasiado instrumentalistas y no captan el impacto de la NCCh, su inserción en el movimiento popular ni los procesos creativos de los músicos. Primero, si bien es cierto que los músicos se dedicaron a articular sus inquietudes sociales y políticas en sus canciones, a través de su recuperación de la música latinoamericana y chilena –esto empezó con Violeta Parra, la “madre” de la NCCh, y antes– esto no significa escribir canciones para transmitir una ideología o, calculadamente, usar la música como arma política, con motivos ocultos. Segundo, la música de la NCCh fue escuchada y apreciada por enormes públicos de varios sectores sociales, incluidos los barrios populares, muchas veces en vivo en el contexto de luchas populares, y mucha gente se sentía representada por esta música. Como señalaron las autoras citadas sobre el carácter amplio y dinámico de lo popular, el movimiento de la NCCh fue entrelazado con lo popular y encarnó las aspiraciones y sueños de las clases populares, a pesar de la clase social de nacimiento de algunos (no todos) de los músicos. El movimiento era parte de lo popular en un doble sentido: las raíces de su canto en la música folk chilena y latinoamericana, y su compromiso con los marginados y sus luchas. En su consideración de “lo popular” y “la cultura de masas” Peña (2014: 117-137) nota que la NCCh rechazó la cultura de masas (la música comercial en la radio y la televisión), lo cual es cierto. La música comercial fue controlada por la industria capitalista de la música, con sus fines de vender en el mercado, y muchos artistas de la NCCh pensaban que estaba borrando la música y la cultura chilenas. La Nueva Canción permaneció ausente en gran medida de las radios privadas y los grandes canales de televisión. Siguió siendo muy populares entre la audiencia masiva de Chile la música rock, los boleros y las rancheras, las baladas románticas y las cumbias¹⁰. Sin embargo, esto no significa que la NCCh no estaba profundamente arraigada, valorada y querida en las clases populares.

Muchos de los artistas me explicaron, en varias entrevistas, que estaban buscando nuevas modalidades de creación y expresión en el medio de una gran movilización social y una gran injusticia. La música era parte de estas corrientes. Horacio Salinas, de Inti-Illimani Histórico, comentó¹¹:

Creo que en general la música, particularmente en América Latina, que es un continente muy, muy interesante, musicalmente, siempre ha sido el producto de la vida de la sociedad; pero no creo que sea un instrumento que puedas usar para fines determinados o apoyar causas determinadas. Siempre el arte ha cumplido un rol en la historia de la humanidad, el rol de

¹⁰ Ver, por ejemplo, Party (2010: 671). Por comentarios de los músicos de la NCCh sobre otros tipos de música popular y masificada en la época, ver McSherry (2017: 164).

¹¹ Entrevista de la autora con Horacio Salinas, 26 de julio de 2011, Santiago.

descubrir la realidad, y qué hay detrás de la realidad. Además, el arte es en esencia crítico, desde la perspectiva de la vida de la gente, las dificultades y aficciones de la gente. Creo que eso es muy importante.

José Seves de Inti-Illimani Histórico dijo, sobre el tema de la canción como instrumento político¹²:

La Nueva Canción nace espontáneamente. No es verdad que era una obligación partidista o una orden del partido. Eso está absolutamente equivocado. Que alguien hiciera algo por obligación, por orden de partido, no resultaba, no tiene sentido (...) Nace por motivaciones culturales, artísticas o de interés y luego la organización aprovechaba o invitaba.

Joan Jara escribió:

La gente a veces habla sobre el movimiento de la Nueva Canción chilena como si fuese un fenómeno cultural homogéneo que funcionaba en base a ideas preconcebidas con fines definidos. Por lo que yo vi, no era así en absoluto (...) Era fundamentalmente un movimiento de descubrimiento y exploración... Sólo una cosa los unía a todos y era ese deseo de ser parte de un proceso revolucionario y a través de su trabajo ayudar a desarrollar una nueva cultura. (1983: 195)

Es decir, la NCCh fue motivada por la situación política y las inquietudes de los artistas por las desigualdades y crueldades en la sociedad, sin fines de lucro ni estrategias ocultas.

EL CONTEXTO SOCIAL-POLÍTICO EN LOS 60

El movimiento cultural de la NCCh surgió en los años 60, profundamente vinculado a los movimientos sociales y políticos del país. Cientos de miles de personas enfrentaron condiciones desiguales, injustas y difíciles en Chile. Los estudiantes, los campesinos, los pobladores y los obreros se movilizaron y se organizaron para exigir sus derechos y su inclusión en un sistema político y social muy estratificado. La década de los 60 estuvo marcada en Chile y en el mundo por la Guerra Fría, la Revolución Cubana y la Guerra de Vietnam, y muchos jóvenes chilenos y de otros países se hicieron profundamente antiimperialistas y favorables a un radical cambio social.

En la década de 1960 las divisiones sociales en Chile eran extremas. En la comunidad de La Granja, en Santiago, por ejemplo, “la mayor parte de las poblaciones carecían de alumbrado público y domiciliario, no existía alcantarillado...solo había unos poco pi-

¹² Entrevista de la autora con José Seves, 27 de julio de 2011, y 11 de agosto de 2011, Santiago.

lones para el suministro de agua potable...” (Rolando Álvarez, 2011: 94). De hecho, en Chile el 25% de la población tenía acceso a alcantarillado y sólo el 10-11% de la población rural tenía acceso a agua potable. En 1960, el 16,4% de la población era analfabeta. Miles de personas construyeron chozas rústicas para vivir a las afueras de Santiago, que se inundaban con la lluvia y carecían de cañerías, agua o electricidad. Los trabajadores tenían pocos derechos y vivían hacinados en conventillos, poblaciones “callampas” o dormitorios de la empresa. Los mineros vivían en pueblos administrados por las compañías cerca de las minas y soportaban condiciones duras (McSherry, 2017: 25). Al mismo tiempo, a mediados de los sesenta, los latifundios controlaban el 80% de la tierra agrícola, aun cuando sólo representaban el 7% de las granjas, mientras que los minifundistas (37% de todas las tierras) ocupaban sólo el 2% de la tierra disponible. Y las empresas estadounidenses poseían inversiones privadas de mil cien millones de dólares en Chile hacia 1970, y el acero, el cobre, la electricidad, el petróleo y los sistemas de transporte chilenos dependían de repuestos y maquinarias provenientes de Estados Unidos (McSherry, 2017: 26).

Ello explica la fortaleza de las luchas populares en los años 60. Durante la década tuvieron lugar muchas huelgas ilegales que involucraron a más de un millón de personas. Otros dos grandes focos de movilización fueron las tomas de tierras por pobladores (Álvarez, 2011: 95, 99) y las luchas estudiantiles. Los estudiantes estaban movilizados y comprometidos en su lucha por reformar las universidades para que reorientaran su misión hacia la solución de los problemas nacionales, entre los cuales estaban el subdesarrollo y la exclusión de los sectores populares. Algunos estudiantes idealistas viajaron a zonas remotas del país para compartir sus conocimientos con espíritu de solidaridad social y compromiso político. Las mujeres comenzaron a exigir respeto e igualdad y a asumir nuevos roles en la esfera política, al igual que en los movimientos sociales. Chile estaba cambiando, desde las grandes ciudades hasta las áreas rurales más remotas.

El movimiento de la NCCh brotó en estos tiempos y reflejó los nuevos aires. Músicos jóvenes crearon nuevas formas de música con conciencia política y social, cuyas raíces estaban en las tradiciones folklóricas latinoamericanas (como las recopiladas por Violeta Parra), que hablaban de las luchas y las aspiraciones de los excluidos. Las letras en la NCCh eran poéticas y conmovedoras, la música era una mezcla evocadora de instrumentos indígenas de viento y cuerda (algunos que datan del antiguo imperio inca) y formas musicales latinoamericanas poco conocidas. La nueva música animó y despertó a la gente. Los chilenos y chilenas estaban luchando por un sueño: un país con igualdad social. Exigieron un hogar digno para todos, sistemas públicos de educación y salud de calidad, control de los recursos naturales en beneficio de toda la sociedad y una voz política para todos. Los músicos se identificaron plenamente con estas luchas, como miles

de jóvenes. Aunque el movimiento tuvo apoyo importante de instituciones tales como las Juventudes Comunistas (La Jota), las universidades y luego el gobierno de Allende, no fue creado o dirigido por ninguna de ellas; fue espontáneo y orgánico en sus orígenes.

La música tenía sus raíces en las movilizaciones populares, tanto como en el folclor de Chile y en los trabajos de campo de Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro y Héctor Pavez, entre otros folkloristas, que recopilaban antiguas canciones de los campesinos en distintos lugares de Chile. Violeta, con sus propias canciones llenas de conciencia social, fue una influencia clave en la nueva música, así como los poetas destacados de Chile, como Pablo Neruda, y de otros países. “La Nueva Canción nació del trabajo de Violeta” señaló su hijo Ángel, y agregó¹³:

El año 1956 ella tuvo un programa en la Radio Chilena que llegó a todo Chile y que fue su consagración nacional, porque había una relación muy directa entre ella, que hacía y preparaba el programa, y los auditores, que le escribían millones de cartas. Y leía las que podía, pero les contestaba por la radio y les cantaba y les decía: “Esta canción es de Chillán, pero no de Chillán mismo, sino que a 80 km hacia la cordillera en un lugar que se llama...”. Entonces la gente decía: “Eso es, ésta es la música, ésta es nuestra música.”

Otras inspiraciones de la Nueva Canción incluyeron a Atahualpa Yupanqui y grupos folklóricos de Argentina y otros países de América Latina. Había un proceso recíproco y dinámico en que los nuevos artistas de la NCCh adoptaron y renovaron la música tradicional y la llenaron de textos socialmente críticos. Una pieza emblemática escrita por Violeta Parra en 1964-65 y musicalizado y grabado por su hija Isabel en 1971, por ejemplo, fue “Al centro de la injusticia” : “...Al medio están los valles con sus verdes/Donde se multiplican los pobladores,/Cada familia tiene muchos chiquillos/Con su miseria viven en conventillos./Claro que algunos viven acomodados,/Pero eso con la sangre del degollado...”

En 1965 Ángel e Isabel Parra, hijos de Violeta, abrieron la Peña de los Parra en una casa vieja en el centro de Santiago que se convirtió en el epicentro de la nueva música. Víctor Jara, Patricio Manns, Ángel Parra y Rolando Alarcón ya estaban componiendo canciones que hablaban de la conflictiva historia de América, el impacto del colonialismo y la explotación, y las tragedias y luchas de los pueblos latinoamericanos. Había una sed en la sociedad de música comprometida e iluminadora, que no fuese comercializada ni importada del norte; había una gran falta de música que respondiera a las realidades de masas de personas luchando por sus derechos y por cambios fundamentales en la sociedad. Víctor Jara comentaba en ese tiempo:

¹³ Entrevista de la autora con Ángel Parra, 24 de enero de 2013, Santiago.

Llego al pueblo cantando en sindicatos, en fiestas campesinas, en grupos de mineros. Aunque sean analfabetos, entienden sin analizar y se emocionan a favor o en contra. Se abren frente a mí, me cuenten sus problemas, su dolor... Vivimos un proceso musical muy rico. En mis últimos recitales, en sindicatos, escuelas o universidades, ofrezco la guitarra al público para que también diga y exprese lo que siente... La música tiene un hálito mágico de participación. Y nuestra juventud necesita participar, quiere participar. La música, nuestro folklore, nuestras canciones, son elementos integradores, efectivos y reales. (1978: 23-24)

El movimiento musical creció rápidamente y pronto los músicos estaban cantando en conciertos grandes y pequeños en todo Chile, popularizando los ideales democráticos y socialistas, denunciando la opresión y la desigualdad de clase y –muy importante– articulando la visión de un futuro diferente y socialmente justo. Además nuevas peñas aparecieron en todos los rincones del país, armadas de estudiantes, campesinos y obreros. El movimiento NCCh estaba transformando la cultura de Chile con su riqueza de música original y socialmente consciente.

La Nueva Canción era parte de, y expresaba, la realidad social de Chile y, más ampliamente, de América Latina, al igual que los proyectos radical-democráticos y socialistas de aquella época. Esta música nueva primero encontró una audiencia amplia entre los estudiantes con conciencia política y social, y pronto se difundió a otros sectores que incluían sindicalistas, trabajadores rurales, campesinos y pobladores de Santiago. Como explica Jorge Coulon, fundador de Inti-Illimani¹⁴:

Los primeros cuatro años estuvieron llenos de esa intensidad inusual, todo cambió. Comenzamos a tocar en la peña de la Universidad, creamos nuestra propia peña y tocábamos ahí...pero rápidamente comenzamos a ir a las peñas de otras universidades, de la Universidad de Chile, de la Universidad Católica, y esto comenzó a ocurrir muy rápido. Empezamos a recibir invitaciones de sindicatos... Empezamos en 1967 y para 1968 ya tocábamos para un público masivo, para mucha gente, algo que nunca había ocurrido antes...Era un fenómeno muy fuerte y muy rápido. Cuando comenzamos, nuestro público era la mayoría estudiantes, luego sindicatos, y después público en general, muy conectado con lo que estaba pasando en Chile... Éste era un público de la gente, un público popular .

LOS MÚSICOS DE LA NCCH

¹⁴ Entrevista de la autora con Jorge Coulon, 7 de julio de 2011, Santiago.

¿Cómo explican la NCCh los propios músicos? En las entrevistas que he realizado a un buen número de ellos, vinculan mayoritariamente su significado con el los movimientos sociales, lo que ratifica la tesis gramsciana. El músico Mario Salazar de los Amerindios, por ejemplo, dijo lo siguiente sobre la importancia de la Nueva Canción en la transformación cultural y política que vivió Chile durante aquella época¹⁵:

La Nueva Canción es una canción que refleja la mirada de los de abajo. La mirada de los que no hablan de “qué linda es mi tierra” porque bueno, si tú posees la tierra puedes encontrarla muy linda. Hablamos de los que trabajaban la tierra y al mismo tiempo, de la reivindicación de lo que era la posibilidad de crear, a partir de soñar con algo que no fueran nuestras miserias. Es decir la canción chilena tiene la gracia de que no sólo describe, sino que propone. Empezó a crear gramscianamente un nuevo sentido común. Y ése es el nuevo sentido común en tanto cultura; es lo que aterriza, porque empieza a aparecer que, dentro de ese sentido común, ya el trabajador no hablaba con el sombrero tomado en las manos, mirando hacia el suelo, sino que miraba de frente y a los ojos. Ya no era un trabajador ni sumiso ni temeroso, sino que poseedor de sus derechos. Era el tiempo en que el trabajador ya no te decía “señor”, sino que “compañero”.

La observación de Salazar demuestra que este movimiento contribuyó a desarrollar la conciencia política en términos gramscianos, creando un “nuevo sentido común” y promoviendo relaciones sociales más igualitarias en la conciencia popular. Mariela Ferreira de Cuncumén, un grupo de música folk tradicional chileno, dijo¹⁶:

Asustaba a la derecha darse cuenta del poder de la música [...] La mezcla de letra política y sonidos era importante, pero aún más, la música era un elemento clave de los movimientos sociales, el momento histórico, las marchas, las esperanzas de millones: la música transmitía eso.

Otra fuente, un músico del conjunto Ortiga, Juan Valladares, comentó sobre la NCCh¹⁷:

Yo me acuerdo que había mucha concentración, mucho acto político donde ellos [los músicos de la NCCh] estaban presentes, estaban cantando... era muy fuerte la presencia. Casi no era posible pensar que el acto fuera sólo discurso, la gente iba porque además quería escuchar a la Violeta, quería ver a los Inti, al Patricio Manns, al Víctor Jara, porque además ellos representaban un ideal...o se transformaban en catalizadores de circuns-

¹⁵ Entrevista de la autora con Mario Salazar, 23 de agosto de 2012, Santiago.

¹⁶ Entrevista con Mariela Ferreira, 13 de agosto de 2012.

¹⁷ Entrevista de la autora con Juan Valladares, 23 de julio de 2012, Santiago.

tancias históricas, esas canciones que relataban las luchas de los trabajadores fueron generando conciencia política, al lado de una mirada estética.

Su comentario corrobora la voluntad la NCCh de “generar conciencia”, como anticipó Gramsci.

INVENTANDO NUEVOS CANALES DE DIFUSIÓN

Los jóvenes músicos de la NCCh utilizaron varias maneras para difundir su música, porque la industria comercial no estuvo muy abierta a la música politizada y socialmente crítica. El movimiento logró eludir la maquinaria cultural dominante –el control por las élites de las estaciones de radio y televisión, los teatros y lugares de espectáculo y usados para el control político y censura– a través del poder creativo de las personas y el apoyo de organizaciones claves. Los propios artistas –en conjunto con las organizaciones políticas, las uniones estudiantiles, los sindicatos, las municipalidades y las organizaciones campesinas– crearon las primeras estructuras informales para propagar la nueva música: las peñas. Luego los músicos de la NCCh, con la Jota, crearon un sello musical, DICAP (Discoteca del Cantar Popular), para difundir la nueva música¹⁸.

En 1968 Quilapayún comenzó a preparar un conjunto de canciones militantes titulado *Por Vietnam*. Quilapayún quería entregar un disco como regalo para el Festival Internacional de la Juventud, en el cual participaría en agosto de 1968 como parte de la delegación chilena¹⁹. Como el material era muy político para su sello discográfico comercial, Eduardo Carrasco de Quilapayún, en conversaciones con un amigo y compañero estudiante de filosofía, tuvieron la idea de sugerirle a la Jota que produjera el disco²⁰. La Jota ya los ayudaba montando conciertos gracias a sus conexiones con sindicatos y organizaciones estudiantiles y fue así que nació el nuevo sello discográfico DICAP, cuyo primer álbum fue *Por Vietnam*. El disco, inesperadamente, tuvo un éxito contundente en Chile, vendiéndose casi de inmediato. El sello emergente tuvo que producir más ediciones, que agotaban en cada lanzamiento. Así DICAP se convirtió en una institución paralela y contrahegemónica clave para la promoción de la Nueva Canción.

En 1969, el destacado promotor y hombre de radio Ricardo García, en coordinación

18 Ver McSherry (2015, 2017). Cabe notar que algunos sellos comerciales, tales como EMI-Odeón, produjeron algunos discos de la NCCh que era menos abiertamente político (algunos de Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani y otros músicos de la Nueva Canción en los sesenta, en especial). Es decir, había una importancia de estos sellos comerciales, debido en gran parte a un pequeño número de personas abiertas dentro de la industria.

19 Entrevista de la autora con Ricardo Valenzuela, ex director de DICAP, 21 de agosto de 2012, Santiago; vease también Fairley (1984: 113).

20 Entrevista de la autora con Eduardo Carrasco, 14 de agosto de 2013, Santiago.

con el vicerrector de Comunicaciones de la Universidad Católica, organizó lo que se convertiría en un evento cultural histórico: el Primer Festival de la Nueva Canción en Chile. García invitó a doce compositores jóvenes connotados, varios que pertenecían al Neofolklor (una corriente más comercializada) y otros como Patricio Manns, Víctor Jara, y más cantautores comprometidos políticamente. Joan Jara, bailarina y esposa de Víctor, afirmó que el festival fue en esencia un encuentro entre “dos conceptos diferentes y opuestos que constituían la canción chilena: la música nueva con canciones que eran críticas y estaban comprometidas con el cambio revolucionario y las canciones “apolíticas” que daban la impresión de que no se necesitaba cambiar nada” (1983: 126). Este encuentro cultural le dio un nombre e identidad al movimiento de la Nueva Canción chilena, que lo distinguía de otros tipos de música folklórica.

Varios compositores y cantantes emblemáticos de la Nueva Canción se presentaron en el Festival de 1969, como Isabel Parra, Ángel Parra, Rolando Alarcón y Quilapayún; Inti-Illimani participó como invitado en la presentación final. Este evento final del Festival, que se llevó a cabo en el Estadio Chile, estaba repleto de miles de espectadores, quienes aclamaron la canción de Víctor Jara “Plegaria a un labrador”, que tocó con Quilapayún. La Nueva Canción prevaleció en el festival: el primer premio se dividió entre Víctor Jara y la canción de Richard Rojas “La Chilenera”.

En medio de los dramáticos acontecimientos pre electorales en 1970 –como el asesinato de René Schneider, el comandante constitucionalista del Ejército, y la campaña y luego la elección de Salvador Allende como presidente– en agosto se desarrolló el Segundo Festival de la Nueva Canción, nuevamente organizado por Ricardo García y la Universidad Católica. Hubo una gran audiencia que llenó el Estadio. La atmósfera esta vez era más polémica, pues estaba cargada por sentimientos hacia la campaña presidencial y la ofensiva de la derecha en contra de Allende. Los cantantes que se oponían a Allende, como algunos de los ex Cuatro Cuartos del Neofolklor, fueron abucheados por el público y algunos músicos de la NCCh, lo que produjo un quiebre en las relaciones entre los músicos del Neofolklor y sus amigos de izquierda como Víctor Jara y Ángel Parra.

Hubo varios cambios en la organización del Festival en 1970: los organizadores no invitaron a artistas específicos, sino que fue una competencia abierta y designaron un jurado para elegir las mejores composiciones. Además, para distinguirse de otros festivales de la industria musical de corte comercial, no se entregaron galardones. El festival incluyó presentaciones y foros, así como música. Actuaron algunos de los mayores exponentes de la Nueva Canción, tales como Víctor Jara, Payo Grondona, Patricio Manns, Rolando Alarcón, Ángel Parra e Isabel Parra, entre otros. Por primera vez, Quilapayún interpretó la Cantata Santa María de Iquique en el Estadio ante miles de personas, aunque esta vez

vistieron ropa informal y tocaron instrumentos prestados, pues sus ponchos, equipos e instrumentos habían sido robados días antes. La Cantata relató un episodio dramático, trágico y casi olvidado, de una masacre de obreros en 1907, potenciando el rol educativo de la NCCh. Fue recibida con aplausos estruendosos y marcó otro hito en la historia cultural chilena, con la mezcla entre lo clásico y lo popular y el relato histórico.

Pese a la creciente oposición de la derecha al proyecto de la UP, los acontecimientos culturales siguieron proliferando e incorporando a grandes cantidades de gente.

LOS 1000 DÍAS DE LA UP

Cuando la victoria de Allende fue proclamada en septiembre de 1970, cientos de miles de seguidores inundaron las calles de júbilo. Las familias se congregaron en el centro de Santiago con carteles y banderas; los trabajadores y estudiantes gritaban consignas, cantaban y vitoreaban, y hubo manifestaciones en las principales ciudades del país, incluyendo no solo a la izquierda sino también a vastos sectores de la juventud Demócrata Cristiana. Max Berrú, fundador de Inti-Ilumani, recuerda²¹:

Era místico...Recuerdo la noche en que Allende ganó. Fui con mi esposa a escuchar el discurso que dio en la Alameda desde el balcón de la Federación de Estudiantes de Chile, y era tan fuerte el sentimiento de alegría. Era como si pudiera tocar las estrellas con las manos. Esa noche, yo, un extranjero, me sentí profundamente chileno.

Mario Salazar recuerda también lo que ocurrió durante el primer discurso de Allende tras su elección, en la Alameda, la avenida más importante de Santiago. Entre 600 mil a un millón de personas se reunieron en el frontis de La Moneda y los Amerindios habían sido invitados a cantar: “Toda la gente conocía nuestras canciones”, recuerda maravillado. “Teníamos que esperar al final de cada canción porque era tanta la multitud de gente, que aquellos que estaban en Estación Central iban atrasados y teníamos que esperar los últimos versos”²².

Con la Unidad Popular en La Moneda los músicos compartían una sensación de euforia sobre las posibilidades de lograr la transformación social y política de Chile. Había cambiado el equilibrio de poder: ahora el Estado estaba comprometido con los sectores populares. Asimismo, hubo aperturas nuevas e importantes para la música, tanto política como artísticamente. El sueño de construir una sociedad socialmente justa se fusionaba con la sensación de que se materializaban excitantes nuevas posibilidades, tanto

²¹ Entrevista de la autora con Max Berrú, 14 de junio de 2011, Santiago. Ver también Salvador Allende “[Discurso de Victoria Electoral](#)”.

²² Entrevista a Salazar, 23 de agosto de 2012, Santiago.

políticas como artísticas. “La conquista del gobierno popular nos presenta un camino más ancho, se abre. El artista se siente más libre, más optimista”, decía Víctor Jara (Encina y Fuenlizada, 1987: 24). Joan Jara escribió que era como “si la puerta que empujas con insistencia se hubiese abierto de golpe y te encontraras al otro lado, tambaleante pero libre” (1983: 162). Por primera vez, los músicos de la Nueva Canción eran invitados a tocar en eventos del gobierno (lo que hacían sin remuneración económica) y a tocar en condición de embajadores culturales semioficiales de la Unidad Popular. Quilapayún, Inti-Illimani, Víctor Jara, Isabel y Ángel Parra y otros hacían giras tanto dentro como fuera de Chile y la Nueva Canción empezó a atraer la atención mundial, al igual que lo hacía la audaz propuesta política de Allende, la vía chilena al socialismo.

El Tercer Festival de la Nueva Canción tuvo lugar en noviembre de 1971, con Allende en la presidencia, en el que hubo una asistencia menor. Una razón fue, sin duda, que por vez primera el festival fue mostrado en vivo por Televisión Nacional y escuchado también en vivo vía Radio Cooperativa. Además, el clima político se hacía cada vez más tenso y conflictivo, con una creciente hostilidad de la derecha hacia la UP. A pesar de las tensiones, muchas de las canciones presentadas en este festival fueron de gran calidad, incluidas una de Víctor Jara (“Obreras del telar”) y otra de Patricio Manns (“Elegía para una muchacha roja”) –ambas dedicadas a las mujeres en la lucha–, y otras canciones de artistas que no pertenecían al movimiento de la Nueva Canción.

En 1971 tuvo lugar una importante iniciativa del gobierno: El Tren de la Cultura Popular, que transportó a numerosos artistas, bailarines y músicos populares a las aldeas y pueblos remotos del sur de Chile y ponía en escena espectáculos y actuaciones en sitios en donde nunca se habían realizado antes. Los trabajadores de ferrocarril apoyaban el proyecto, en solidaridad con los artistas. Mario Salazar, de los Amerindios, trabajaba en la oficina presidencial para la cultura y explica del proyecto²³:

Nosotros organizamos el Tren de la Cultura; yo organicé este viaje durante el periodo de la UP. Era un tren que recorrió de Santiago a Puerto Montt, dos mil kilómetros, en el cual iban una filarmónica, un conjunto de ballet clásico, un conjunto de ballet folclórico, muchos escritores, pintores, poetas, músicos folclóricos, músicos de la Nueva Canción. Inti-Illimani estaba en el extranjero, pero fue Nano Acevedo. La idea era ir formando los Comités Regionales de Cultura, que no existían. Entonces llegábamos a ciudades grandes, pero también a lugares donde nunca antes había habido un espectáculo cultural, en el cual, además del espectáculo, el tren se detenía para lograr organizar estos comités, que quedaban funcionando, para fortalecer las expresiones culturales locales. Esto fue en el año 72,

23 Entrevista de la autora con Mario Salazar, 23 de agosto de 2012, Santiago.

pero los militares no sólo cerraron estos centros, sino que asesinaron a sus dirigentes, es decir, los militares se dedicaron esencialmente a eso. Hay grandes personas connotadas que fueron asesinadas.

El Tren de la Cultura era una manera original y emotiva de llegar a la gente en las esquinas más apartadas de Chile, proyectando así el nuevo concepto de cultura popular y el compromiso del gobierno con su pueblo.

Sin embargo, el gobierno no pudo ofrecer mucho respaldo directo al movimiento de la NCCh, dado que ya estaba enfrentando serios desafíos económicos y políticos. La derecha y la oposición fueron cada vez más opuestas al gobierno y Allende tuvo prioridades urgentes para implementar sus “Cuarenta Medidas”, nacionalizar las industrias grandes y realizar los derechos sociales para el pueblo²⁴. No obstante, como un observador notó, “todas las actuaciones populares del Gobierno tuvieron sus canciones para publicitarlas: los trabajos voluntarios, la nacionalización del cobre, las JAP [Juntas de Abastecimientos y Precios]... Era una manera nueva y novedosa de canción. Todo se cantaba: la Unidad Popular fue un gobierno con música” (García).

En realidad, los músicos respaldaron al gobierno más que al revés. Horacio Durán, el charanguista de Inti-Illimani y más tarde de Inti-Illimani Histórico, explicó que había poco respaldo directo del gobierno²⁵:

La Universidad Técnica del Estado (UTE) nos apoyó al contratarnos a todos nosotros...Esto creó un espacio importante para nosotros. Teníamos un sueldo, pero no nos decía qué teníamos que hacer...La Universidad nos apoyaba, no el gobierno...Había actividades gubernamentales donde íbamos a tocar, pero sin cobrar nada...Tocamos a lo largo de todo el país, pero esto era, primero, por la Universidad, y segundo, por nuestra relación directa con los sindicatos, los campesinos, los trabajadores, las actividades estudiantiles. No era que el gobierno organizara algo de esto. Por el contrario, tuvimos muchas más actividades así que si una agencia gubernamental las hubiera organizado. Éramos muy autónomos todos nosotros... Esta idea surgió del hecho de que como teníamos una posición tan activa y tan definida en favor de Allende y la UP, que parecía como si hubiésemos sido parte oficial del gobierno.

Otros músicos de Inti-Illimani dijeron lo mismo. “Se podría decir que éramos diplomáticos no oficiales del gobierno”, afirmaba Jorge Coulon, un fundador del conjunto²⁶.

24 Por un estudio muy detallado sobre Allende y sus políticas ver Amorós (2013). Por las 40 Medidas ver Salazar Salvo.

25 Entrevista de la autora con Horacio Durán, 13 de junio de 2011, Santiago.

26 Entrevista de la autora con Jorge Coulon, 7 de julio de 2011, Santiago.

“Pero nada oficial. Del gobierno de Allende nunca recibimos un peso, o representación oficial. El tema es que estábamos profundamente comprometidos con el gobierno, y viajábamos afuera del país para tocar también. Pero esto era por un programa universitario, de la Extensión”.

El gobierno de la UP nunca logró elaborar una política bien articulada de cultura ni una estructura institucional eficaz²⁷. El Instituto Nacional de Cultura, que se había previsto en la Medida 40 de las “Cuarenta Medidas”, nunca se estableció, y la oficina de cultura del gobierno contaba con poco personal y escaso financiamiento. Obviamente Allende enfrentaba retos monumentales: las crecientes dificultades económicas y la oposición política eran prioridades urgentes²⁸. No obstante, sectores de la Unidad Popular estaban decepcionados por la falta de una política cultural definida de la UP. Víctor Jara, por ejemplo, estaba insatisfecho por la falta de cumplimiento de la Medida 40. “Cuando Víctor recorría el país viendo todo lo que se hacía de manera improvisada y espontánea, sin ningún tipo de ayuda técnica, subsidio ni planificación, tomaba cada vez mayor conciencia de la necesidad de una política cultural más activa y coherente. Esto no significaba imponer normas y modelos desde arriba, sino contribuir de modo práctico al surgimiento de nuevos valores y actitudes...” (1983: 207), escribió Joan Jara.

LAS CRECIENTES TENSIONES

Aunque en 1972 y 1973 surgieron crecientes tensiones políticas, la cultura continuó floreciendo. Hubo una verdadera explosión de trabajo creativo del movimiento de la NCCCh durante los tres años de la UP. Los músicos de la NCCCh hicieron cientos de canciones memorables y múltiples álbumes, con música emotiva y comprometida, que han perdurado hasta el día de hoy. Mediante los contactos y acuerdos de la UTE y con la CUT [la Central Única de Trabajadores de Chile] y los sindicatos, los músicos presenta-

27 Entrevista con Miguel Lawner, director de la Corporación para el Mejoramiento Urbano del gobierno de Allende, 26 de agosto de 2011.

28 Otro factor en contra pudo haber sido las preocupaciones de un segmento de la intelectualidad de izquierda, tales como Enrique Lihn, que tenían simpatía por la UP pero que les preocupaban los peligros potenciales de un proyecto cultural dirigido por el gobierno para la libertad de creación. Un grupo de reconocidos escritores lanzaron un documento en 1970 titulado “Por la creación de una cultura popular nacional”, que apoyaba la formación de un instituto de cultura, pero advertía que una política desde arriba o cualquier tipo de ortodoxia podía ser contraproducente y sumamente burocrática. El así llamado “caso Padilla”, en 1971, pudo haber tenido algún efecto en estos círculos. En el caso Padilla, el gobierno cubano había arrestado y maltratado al poeta cubano luego de haber escrito varios trabajos en los cuales parecía criticar al gobierno (aunque el argumentaba que eran dirigidas al estalinismo). Este episodio causo revuelo entre los intelectuales y artistas del mundo. Ver Albornoz (2005: 151-52); ver también Calderon, (1993: 25-26); Alburquerque Fuschini (2001: 307-20); y Lihn, Valdes, Cristian Huneeus, Ossa y Wacquez (1971)

ron conciertos en los salones sindicales del norte y sur de Chile, así como en cientos de asambleas estudiantiles y reuniones de campesinos en el campo. A finales de 1972, Pablo Neruda volvió de Francia (era embajador del gobierno de Allende) después de ganar el Premio Nobel de Literatura en 1971. Ya se encontraba enfermo de cáncer. Víctor Jara organizó una masiva celebración en el Estadio Nacional para darle la bienvenida. Trabajadores y mineros de todas partes del país se reunieron en Santiago para prepararse para la fiesta de gala. Víctor Jara compuso una canción especial y niños y niñas bailaron una danza original al compás de la pieza, titulada “Homenaje a Pablo Neruda” (Kósichev, 1990: 144-145; Rodríguez, 1988: 99). En junio de 1973 se realizó una gran concentración en el Parque O’Higgins llamada “Ofensiva Cultural Antifascista”, con la participación de muchos de los más conocidos y queridos músicos de la Nueva Canción, así como grupos de teatro, artistas y poetas.

Como todos sabemos, el camino democrático y constitucional al socialismo de Allende chocó con los intereses de poderosas fuerzas tanto en Chile como en Washington, con sus prioridades durante la Guerra Fría. Al terminar abruptamente las Fuerzas Armadas el proyecto de Allende y la Unidad Popular, también suprimieron brutalmente la vida cultural del país, particularmente de la Nueva Canción. Era evidente que los militares y la derecha temían y odiaban las transformaciones culturales que en poco tiempo habían cambiado la faz de Chile. La música de la Nueva Canción simbolizaba los valores del gobierno de la UP y los movimientos populares que habían elegido a Allende, y la dictadura temía el poder político de la música. Los militares seleccionaron como blanco de sus ataques a los protagonistas de los movimientos contrahegemónicos y se movilizaron para borrar la memoria del período de las mentes de los chilenos mediante el terror político y la severa austeridad económica, producto del modelo neoliberal de los Chicago Boys²⁹.

CONCLUSIONES

El movimiento cultural-político de la NCCh estaba muy presente en las luchas por el cambio progresista en Chile, desde los años 60 hasta el golpe de 1973. Su música revolucionó la escena cultural de Chile, al tiempo que muchos chilenos participaron activamente en la revolución política y social pacífica que hizo triunfar a la Unidad Popular en 1970. La Nueva Canción y todas las artes y la nueva cultura en Chile, participativos y vibrantes, tenían un poder democratizador y movilizador, como anticipó Gramsci, y los músicos actuaron como intelectuales orgánicos en el sentido de representar los sueños del pueblo, denunciar las injusticias, despertar conciencia y presentar la visión de otra

29 Por un análisis de este período ver McSherry (2019: 147-169).

sociedad. Se fortaleció el emergente y potente sentido de solidaridad y unidad, conciencia y ánimo político en la sociedad. De hecho, esa música formó un nuevo sentido de identidad chilena, inclusiva y popular. El movimiento fue un componente esencial del amplio movimiento contrahegemónico en Chile y expresó sus aspiraciones e ideales, y los músicos funcionaron como intelectuales orgánicos en el sentido gramsciano, aunque no necesariamente de manera consciente.

Los músicos, poetas y artistas de la Nueva Canción fueron importantes catalizadores de los cambios culturales que ocurrieron en Chile. El movimiento desempeñó un papel fundamental en la transformación de la conciencia política y la cultura popular, fusionándose con importantes movimientos sociales y organizaciones políticas. Mientras que estas fuerzas contrahegemónicas se unían y se fortalecían, tanto el ámbito político como el cultural se democratizaban de manera importante. El resultado fue una explosión de la “cultura popular” que comenzó en la segunda mitad de los sesenta y se intensificó durante el gobierno de la Unidad Popular. En el contexto latinoamericano, el rol de los músicos de la Nueva Canción fue particularmente importante y poderoso, porque ellos estaban entrelazados con los partidos políticos de izquierda, sindicatos y movimientos populares que estaban profundamente involucrados en las transformaciones sociopolíticas. Los músicos eran trovadores de las crecientes contrahegemonías en Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (1989). *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Continuum Publishing Co.
- Alburquerque Fuschini, Germán. “El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos”. *Revista Universum* 16 (2001): 307-20.
- Álvarez, Gerardo (2014). *Sur, el Zanjón y después*. Santiago: Editorial Signo.
- Álvarez, Rolando (2011). *Arriba los pobres del mundo: Cultura e identidad política del Partido Comunista de Chile entre democracia y dictadura, 1965-1990*. Santiago: Lom.
- Amorós, Mario (2013). *Allende. La biografía*. Santiago: Ediciones B, S.A.
- Atero, Muriel y Alejandra Mella (2007). “Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Las Políticas Culturales Públicas en Chile. Acercamiento antropológico a la política cultural” [Tesis de Magister]. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Barraza, Fernando (1972). *La Nueva Canción Chilena*. Santiago. Editorial Quimantú.
- Carrasco, Eduardo (1988). *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: Las Ediciones de Ornitórrinco.
- Casa de las Americas (1978). *Habla y canta Víctor Jara*. Habana: Casa de las Americas.
- Crehan, Kate (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*. California: University of California Press.
- Encina, Raúl y Rodrigo Fuenzalida H. (1987). *Víctor Jara: Testimonio de un artista*. Ceret: Centro de Recopilaciones y Testimonio.
- Fairley, Jan. “La Nueva Canción Latinoamericana”. *Bulletin of Latin American Research* 2 (1984): 107-115.
- Forgacs, David y Geoffrey Nowell-Smith (eds.) (1991). *Gramsci: Selections from Cultural Writings*. Cambridge: Harvard University Press.
- García, Marisol (2013). *Canción Valiente: 1960-1989 tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B Chile.
- Garretón Merino, Manuel Antonio, Manuel Antonio Sosnowski, Subercaseaux, Bernardo (1993)., *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Godoy, Álvaro, González Rodríguez, Juan Pablo (eds.) (1997). *Música Popular Chilena: 20 Años, 1970-1990*. Santiago: Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.
- González, Juan Pablo, Ohlsen, Oscar, Rolle, Claudio (2009). *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Gramsci, Antonio (1971). *The Prison Notebooks*. New York : International Publishers Co.
- Jara, Joan (1983). *Víctor: An Unfinished Song*. Jonathan Cape Ltd.
- Karmy, Eileen, Farías Zúñiga, Martín (2014). *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva*

- Canción Chilena*. Santiago: Ceibo.
- Kósichev, Leonard (1990). *La guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Moscú: Editorial Progreso.
- Lihn, Enrique, Valdes, Hernan, Huneeus, Cristian, Ossa, Carlos, Wacquez, Mauricio (1971). *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Manns, Patricio. “Los problemas del texto en la Nueva Canción” (1984).
- McSherry, J. Patrice (2015). *Chilean New Song: The Political Power of Music, 1960s-1973*. Philadelphia: Temple University Press.
- McSherry, J. Patrice (2017) *La Nueva Canción chilena: El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: Ediciones Lom.
- McSherry, J. Patrice. “La dictadura y la música popular en Chile: Los primeros años de plomo”. *Resonancias* 45 (2019): 147-169.
- Merino Montero, Luis. “Violeta Parra: figura canónica de la música chilena y universal”. *Revista Musical Chilena* 227 (2017): 9-10.
- Morton, Adam David (2007). *Unravelling Gramsci: Hegemony and Passive Revolution in the Global Political Economy*. London: Pluto Press.
- Palominos, Simón, Ramos, Ignacio (eds.) (2018). *Vientos del Pueblo: Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción chilena*. Santiago: Lom.
- Party, Daniel (2010). “Beyond Protest Song: Popular Music in Pinochet’s Chile (1973-1990)”. Illiamo, Roberto y Sala, Massimiliano (eds.). *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Turnhout: Brepols Publishers.
- Peña Queralt, Pilar (2010). “La Revolución Ilustrada De La Música Chilena 1960-1973”. [Tesis para grado]. Universidad de Chile.
- Peña Queralt, Pilar (2014). “¿Doctos Populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción chilena”. Karmy, Eileen y Farías, Martín. *Palimpsestos sonoros – Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo Ediciones.
- “Entrevista con Max Berrú”. *Revista Digital* (5 de diciembre 2008). *Revista Ramona* (Santiago).
- Rodríguez, Osvaldo (1984). *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Madrid: LAR.
- Rodríguez, Osvaldo (1988). *La Nueva Canción chilena: Continuidad y Reflejo*. Cuba: Ediciones Casa de las Américas.
- Roniger, Luis. “Displacement and Testimony: Recent History and the Study of Exile and Post-exile”. *International Journal of Politics, Culture, and Society* 29 (2016): 111-133.
- Salazar Salvo, Manuel. “Las primeras 40 medidas del gobierno de la Unidad Popular”.
- Santos Herceg, José. “Testimonio y verdad: un falso dilema. El caso de la prisión política en Chile”. *Cuadernos de Literatura* 18.36 (2014): 184-210.
- Ulianova, Olga, Loyola, Manuel, Álvarez, Rolando (eds.) (2012). *1912-2012: el siglo de los comunistas chilenos*. Santiago: Instituto de Estudios Avanzados, USACH.
- Velasco, Fabiola. “La nueva canción latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”.

Presente y pasado, Revista de Historia 23 (2007): 139-153.

Winn, Peter (1986). *Weavers of Revolution: The Yarur Workers and Chile's Road to Socialism*. New York: Oxford University Press.

Zancada. "Entrevista a Gabriel Salazar: "El concepto de lo popular es muy manejado en Chile". (noviembre de 2012).

ENTREVISTAS

Max Berrú (Inti-Illimani), 14 de junio de 2011, Santiago.

Eduardo Carrasco (Quilapayún), 14 de agosto de 2013, Santiago.

Jorge Coulon (Inti-Illimani), 7 de julio de 2011, Santiago.

Horacio Durán (Inti-Illimani Histórico), 13 de junio de 2011, Santiago.

Mariela Ferreira (Cuncumén), 13 de agosto de 2012.

Víctor Jara, julio de 1973, entrevista con Televisión Panamericana, Perú.

Miguel Lawner (director de la Corporación para el Mejoramiento Urbano del gobierno de Allende), 26 de agosto de 2011.

Ángel Parra, 24 de enero de 2013, Santiago.

Mario Salazar (Amerindios), 23 de agosto de 2012, Santiago.

Horacio Salinas (Inti-Illimani Histórico), 8 de julio de 2013 y 26 de julio de 2011, Santiago.

José Seves (Inti-Illimani Histórico), 27 de julio de 2011, y 11 de agosto de 2011, Santiago.

Ricardo Valenzuela (ex director de DICAP), 21 de agosto de 2012, Santiago

Juan Valladares (Ortiga), 23 de julio de 2012, Santiago.

Ricardo Venegas (Quilapayún), 1 de febrero de 2013, Santiago.