

*Unidad Popular durante la Guerra Fría: una
aproximación desde la experiencia de la Nueva
Canción Chilena*

Karina Andrea Carrasco Jeldres
UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL MAULE

ABSTRACT

This essay analyses the Unidad Popular project in Chile from the context of the Cold War. Through a cultural and political approach, the aim is to understand the experience of the Nueva Canción Chilena within national and world history. We will focus on the cultural discussion in those years and the artistic practices exemplified through the work of Víctor Jara and Quilapayún, who establish a connection between artistic development as well as political and social action. The conceptualization and connection between art, politics and society will be analyzed from a theoretical perspective.

Keywords: Unidad Popular, Cold War, Nueva Canción Chilena, Art, Politics.

El presente ensayo aborda el proyecto de la Unidad Popular en Chile desde el contexto de la Guerra Fría. A través de un enfoque cultural y político, permite entender la experiencia de la Nueva Canción Chilena dentro de la historia nacional y mundial, enfatizando en la discusión cultural de aquellos años y las prácticas artísticas ejemplificadas a través de la obra de Víctor Jara y Quilapayún, quienes vinculan el desarrollo artístico con la acción política y social. Finalmente, se analiza la conceptualización y vinculación entre arte, política y sociedad desde una perspectiva teórica.

Palabras clave: Unidad Popular, Guerra Fría, Nueva Canción Chilena, Arte, Política.

Introducción

Unidad Popular: entre aires de revolución e imperialismo

“Chile no está solo, no ha podido ser aislado de América Latina ni del resto del mundo” (Allende 1972, como se citó en Corvalán 2003, 21)

Siempre se piensa en Chile como un lugar distante, geográficamente aislado, de una larga tradición democrática. Sin embargo, el siglo XX trajo grandes sorpresas a esta larga franja de tierra. Salvador Allende menciona en su discurso en la ONU de 1972, la cita con la cual inicia este trabajo. En ella se plantea una mirada hacia el interior de Chile y, a su vez, hacia el exterior. Chile respira los mismos aires que el resto del mundo, lo que ocurre fuera, también impacta dentro, del mismo modo, lo que sucede al interior puede parecer de interés internacional (Quiroga 1989). Con el triunfo de la Unidad Popular, Chile comienza a captar la atención exterior, debido a que es el primer país en el mundo que, mediante elecciones democráticas, lleva al gobierno un proyecto socialista (Uliánova 2000). En este sentido, Chile no ha sido aislado de América Latina, ni del resto del mundo, y su actuación se realiza desde su excepcionalidad.

Para entender mayormente lo planteado, es necesario conocer el contexto internacional: Guerra Fría. La Guerra Fría se enmarca en el reordenamiento internacional posterior a la Segunda Guerra Mundial, donde surgen dos potencias mundiales: Estados Unidos y la Unión Soviética. Con respecto a esto, es pertinente citar a Olga Uliánova (2009), en su texto titulado “*Algunas reflexiones sobre la Guerra Fría desde el fin del mundo*”, en el libro “*Ampliando miradas: Chile y su historia en un tiempo global*” (Purcell y Riquelme 2009):

Consideraremos más apropiado hablar de la Guerra Fría como de una época histórica. Pero que no sólo se caracteriza por un determinado conflicto que perfila el sistema internacional. Es mucho más. Creemos que se trata de una época caracterizada por la contraposición a nivel planetario de dos proyectos ideológicos holísticos, totales, mutuamente excluyentes, vivida por los contemporáneos como una época de alternativas políticas, económicas, sociales y filosóficas extremas. Una época que creyó mayoritariamente en que sólo uno de los proyectos contrapuestos podía triunfar a nivel mundial y que planteó para millones hacer opción a favor de uno o de otro (sea por acción, por pensamiento, por credo o por omisión), en que la probabilidad del triunfo, tanto del proyecto propio, como del opuesto, aparecía real para los tomadores de decisión y para las sociedades (Purcell y Riquelme 2009, 136-137).

Como bien se ha planteado, la Guerra Fría se sustenta en una lucha ideológica, donde dos potencias mundiales representan proyectos holísticos

opuestos. Por un lado, se encuentra la Unión Soviética (URSS) encabezando el bloque oriental socialista, junto a los aliados del Pacto de Varsovia y otros países amigos. Por otro lado, Estados Unidos líder del bloque occidental capitalista, apoyado por los aliados de la OTAN, Organización del Tratado del Atlántico Norte, y otros países vinculados.

Esta confrontación forma parte del período denominado por Eric Hobsbawm (1995) como, “El corto siglo XX”. El autor se refiere con ello a los años comprendidos entre 1914 hasta 1991, es decir, desde el comienzo de la Primera Guerra Mundial hasta la caída de la URSS. Estos 77 años marcan fuertemente la historia de la humanidad, con dos Guerras Mundiales que han mostrado las capacidades destructoras del hombre por el hombre y, posteriormente, un conflicto, que, si bien no tuvo un enfrentamiento armado directo entre las potencias, si removió la vida de todas las sociedades a nivel planetario. Las luchas armadas, la confrontación de ambos proyectos que expresaban formas antagónicas de ver el mundo, las vastas posibilidades políticas, sociales, culturales y económicas; invadieron cada rincón del mundo, cada mente humana.

Mundialmente estos proyectos tuvieron diferentes modos de apropiación, es decir, cada lugar, de acuerdo con su realidad y percepción de los proyectos, generó su propia experiencia. Por lo cual, no es preciso hablar de una extensión homogeneizante desde las potencias, sino de procesos diferenciados en los que cada país, y cada región, vivenció un ambiente de nivel mundial.

En el caso del Tercer Mundo, considerando a África, Asia y América Latina, este período se caracteriza por la descolonización y las revoluciones (Hobsbawm 1995). Europa, debido a las dos Guerras Mundiales, había visto debilitada su capacidad de dominación, tanto política como económica, sobre estas zonas geográficas. Por esta razón, muchos de aquellos lugares, vieron como real la posibilidad de luchar por su independencia y, a su vez, las nuevas potencias percibieron en ello la ocasión precisa para extender sus áreas de influencia.

Para América Latina, que ya desde el siglo XIX estaba formando y consolidando sus Estados-naciones; los cambios se experimentaron en la dominación económica. Después de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos comienza a configurar su imagen de potencia mundial frente a América Latina: poco a poco aumentan las inversiones económicas en estos países, para luego, constituir, plenamente, una política sólida con respecto al rol de esta potencia frente a la región (Correa et al. 2001). Esta última, comúnmente conocida como el “patio trasero” de Estados Unidos. En relación con esta concepción subordinada de América latina, el libro *Ampliando Miradas: Chile y su historia en un tiempo global* señala “La Guerra Fría no fue solamente la historia de “ellos”, de las grandes potencias, también fue la historia propia de las sociedades del Cono Sur de

América, aunque ella esté ausente en los grandes relatos acerca de la época” (Purcell y Riquelme 2009, 145).

Como se ha mencionado anteriormente, al hablar sobre Guerra Fría en los distintos lugares, especialmente en Latinoamérica, debemos ser conscientes de que, si bien, ambos proyectos tenían a la cabeza su respectiva potencia a nivel mundial, cada zona, cada sociedad y cada persona, vivió la experiencia de esta confrontación ideológica de forma acorde a su realidad y a sus condiciones. América Latina es un claro ejemplo de esto, por ello cada historia merece ser contada.

Para profundizar en la realidad de este continente, es preciso conocer las políticas de Estados Unidos, que se pueden observar en los discursos, doctrinas, acuerdos y tratados. Para ejemplificar la postura de esta potencia frente a América Latina en el contexto internacional, cito la llamada “Doctrina Truman” del año 1947:

...prácticamente todas las naciones se ven obligadas a optar por dos modos de vida diferentes [...] Una de las formas de vida posible se basa en la voluntad de la mayoría, y se distingue por el libre juego de las instituciones, por la representatividad del gobierno, por la convocatoria a elecciones libres, por garantizar la libertad individual, la libertad de palabra y de culto, y por la total ausencia de opresión política. Otra de las formas de vida se basa en la voluntad de una minoría impuesta por la fuerza a la mayoría. Se apoya en el terror y la opresión, en la supresión de las libertades individuales [...] la política de los Estados Unidos debe ser la de apoyar a los pueblos libres que luchan contra el yugo que se pretende imponerles mediante la acción de minorías armadas o por presiones exteriores (Truman 1947, como se citó en Carbone 2006, 2).

Se puede reconocer en la cita, la aceptación de una confrontación ideológica y experiencial entre las dos potencias, pero, además, Estados Unidos marca claramente su postura frente a la expansión del proyecto antagónico, particularmente, en las zonas de su propia influencia, como es el caso de América Latina. Por otra parte, es interesante observar como se expresa uno de estos hacia el otro, la descalificación, oposición y graficar el conflicto como una lucha del bien contra el mal, es una característica de la época.

Estados Unidos, para el año 1947, había asumido un rol “protector” frente a la “amenaza comunista”, ya sea que esta se geste desde el interior de un país o provenga de la influencia exterior, la URSS.

Además de la Doctrina Truman, en 1947 podemos encontrar otro importante antecedente de la política exterior estadounidense. El Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR) o Tratado de Río, un acuerdo de cooperación y alianza militar.

En 1947, en Río de Janeiro, EE. UU. sienta las bases de un Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR) destinado a luchar contra toda influencia comunista en América Latina, una voluntad ratificada con la creación de la Organización de Estados Americanos (OEA) un año más tarde (Pierre 2000, 18).

Tanto el TIAR como la creación de la OEA, se gestan a modo de reparación frente al descontento latinoamericano con respecto al Plan Marshall en Europa. Con estas iniciativas se establece la capacidad de Estados Unidos frente a la seguridad continental, papel que se venía construyendo desde la Doctrina Monroe de 1823.

Si bien, la relación entre Estados Unidos y América Latina estaba caracterizada como de hermana mayor y hermana menor, teniendo como eje el sentido misional de Estados Unidos como defensor de la “liberty”, concepto político estrechamente ligado a la propiedad privada. América Latina no tardó demasiado en desobedecer.

Guatemala, con Jacobo Arbenz, fue el primer caso de indisciplina, pero Estados Unidos no se hizo esperar y puso freno a su comportamiento, con un golpe de Estado. Sin embargo, para 1959 la historia sería muy diferente. El triunfo de la Revolución Cubana demostró a nivel continental que la alternativa revolucionaria era posible (Uliánova 2000).

Con esta hazaña revolucionaria, la Guerra Fría entra de lleno en la zona de América Latina. Posterior al triunfo revolucionario, Estados Unidos pensó que la estrategia aplicada en Guatemala también daría resultados en Cuba, pero la recepción que tuvo la intervención estadounidense fue totalmente contraria, este hecho se recuerda como la invasión a Bahía de Cochinos. Fidel Castro consciente de la peligrosidad que representaba Estados Unidos para su gobierno revolucionario, decide pedir apoyo a la Unión Soviética, convirtiéndose en el primer país comunista de la región. La gran atención que concentra Cuba tiene relación tanto con lo antes mencionado como, también, por su posición geográfica, lo cual hizo posible, acontecimientos como los de 1962, conocidos como “La Crisis de los Misiles”, uno de los momentos más tensos en el contexto de la Guerra Fría (Uliánova 2000).

Pero, para acercarse cada vez más a la experiencia particular de Chile, cabe mencionar que Cuba extiende los aromas de la revolución a través del aire de América Latina, proyecta imágenes imborrables de la memoria colectiva, imágenes que serán modelos que seguir entre los años sesenta y setenta. Los barbudos de color verde oliva llegarán a los distintos lugares de este continente con su ejemplo revolucionario, incluso a Chile.

Haciendo referencia nuevamente a Olga Uliánova (2009):

La experiencia de la Unidad Popular, primer y único caso en el mundo del siglo XX de la llegada al poder por vía electoral de un bloque político liderado por las fuerzas marxistas con el propósito de la transformación socialista del país, fue la época más internacional en la historia de Chile, observada e interpretada tanto desde diversos centros del poder mundial, como desde distintos países, principalmente americanos y europeos. También es el único episodio relacionado con Chile que es mencionado en diversos textos generales de la historia de la Guerra Fría en el mundo (Uliánova, en Purcell y Riquelme 2009, 255).

Rememorando las palabras de Salvador Allende, Chile no pudo ser aislado del contexto internacional, y es desde la particularidad de su apropiación en relación con los procesos mundiales, que tiene una actuación gravitante, sobre todo en lo simbólico de la época.

La Unidad Popular significó un momento crucial en la búsqueda de nuevas experiencias socialistas. Pero, el gobierno de Allende, que pareció la inauguración de una nueva posibilidad, terminó en el hoyo negro de la persecución y de la muerte. Con el trágico derrumbe de la “vía chilena” comienza el cierre de un ciclo, que termina con el fracaso posterior del eurocomunismo (Moulian 1998, 65).

La vía chilena al socialismo significó para el mundo una alternativa frente al socialismo de la URSS y de Cuba. La posibilidad de llegar al poder sin tomar las armas captaba la atención de muchos países europeos, como Italia y Francia. Pero dentro del círculo socialista, la visión era más bien pesimista e incrédula, conociendo las estrategias estadounidenses por defender sus intereses económicos en la región y evitar a toda costa otra experiencia como la cubana. Esta desconfianza frente a la posibilidad de éxito dentro de los márgenes democráticos fue confirmada por un golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973 (Rolle 2003).

Pues bien, en base a este bosquejo del contexto mundial en la época de la Guerra Fría, el presente trabajo pretende precisar un punto desde el cual acercarse a la experiencia vivida en Chile entre los años 1970 – 1973, correspondientes al gobierno de la Unidad Popular.

El lente que se ha seleccionado para fotografiar esta época de nuestra historia es el de la música, más precisamente, el Movimiento musical de la Nueva Canción Chilena. A través de él se intenta establecer un vínculo entre música y política, abordar el tema de la militancia en los años sesenta y setenta, las discusiones artísticas junto a la concepción de cultura y el rol que esta juega en el contexto mundial. Por otra parte, lo relevante de la aproximación propuesta se refiere a la posibilidad de ver un conflicto de magnitud mundial y holístico desde distintas perspectivas, siendo esta una aproximación cultural y social en relación con la Guerra Fría (Stonor 2001).

La Unidad Popular desde la experiencia de la Nueva Canción Chilena en el contexto de Guerra Fría

La Nueva Canción Chilena: cambios en la concepción de arte y cultura

Tutte le mie opere nascono sempre da uno stimolo umano: un avvenimento, un'esperienza, un testo della nostra vita colpisce il mio istinto e la mia coscienza ed esige che io, come musicista e come uomo, ne dia testimonianza (Restagno 1987, 126).

Como menciona Luigi Nono, la música nace de un estímulo humano que mueve al artista a expresar, dejar testimonio de aquello que le sucede al hombre. Debido a ello, es posible pensar la música como huellas humanas que han sido interpretadas de diversas formas de acuerdo con el tiempo o época en que se sitúan quienes la perciben. Es una forma de mirar aquel tiempo en que se creó una pieza musical, cuando tuvo su mayor apogeo, los elementos visuales que acompañaron esta expresión a través de sonidos o quienes la escuchaban y de qué modo.

En los años cincuenta, aproximadamente, se encuentra una nueva perspectiva de la música. En referencia a la politización de ésta. Siguiendo a Luigi Nono, el hecho de que la música nazca de estímulos humanos permite un acercamiento a esta idea de politización, pues, a mitad del siglo XX, después de un proceso complejo de cambios sociales, las personas identifican ciertas ideologías políticas con el cambio integral de las vidas humanas, son esperanzas, futuro y la oportunidad de construir un mundo mejor. Por lo tanto, si la música ha ido estableciendo lazos fuertes con las ideologías y los proyectos políticos de aquellos años, probablemente, es porque la sociedad necesitaba expresar esa estrecha relación que se estaba dando entre sentir humano de esperanzas, luchas y anhelos, y los proyectos ideológicos integrales, como lo es el socialismo.

En Chile, por ejemplo, a mediados de 1960 se comienza a configurar lo que será conocido como la Nueva Canción Chilena. Un fenómeno musical que tiene sus raíces fuertemente ligadas a la figura de Violeta Parra, quien es considerada como la iniciadora del movimiento. A este respecto, Mariela Ferreira, integrante del grupo Cuncumén, señala:

En aquella época, lo folklórico estaba muy desprestigiado. Se hacía de forma muy cursi en espectáculos frívolos, a lo Hermanos Quincheros. En realidad, era algo pseudo folklórico y estereotipado. Pero era el único folklore que se conocía. Cuando Violeta Parra empezó a hacer una investigación seria y apareció gente como Margot Loyola, y después Cuncumén, la cosa cambió (Jurado y Morales 2003, 34).

Con la figura de Violeta Parra se marca un quiebre en la producción musical de Chile. Algunos de los elementos que indican este cambio son, por ejemplo, la incorporación de nuevas temáticas, como las sociales y políticas, dejando de lado el paisajismo acostumbrado; los elementos que se encontraban dentro de las investigaciones folklóricas y los contactos con otros músicos latinoamericanos fueron hechos propios de una nueva estética y sentido musical. El folklore deja de ser estático con Violeta Parra y comienza a tener formas propias de acuerdo con el tiempo y su gente.

Todas estas semillas que cultivó Violeta fueron cosechadas por músicos nuevos, como sus hijos, Isabel y Ángel Parra, que sintieron la necesidad de dar un impulso renovado a esta forma de expresión. De este modo, distintos compositores e intérpretes, frente a la dificultad que representa enfrentar a la industria musical con algo nuevo y riesgoso, comienzan a vincularse con el fin de brindar apoyo mutuo y solidario. Isabel y Ángel crean la “Peña de los Parra”, espacio donde se juntaban para ofrecer sus canciones y discusiones. La Peña fue el gran impulso para este movimiento musical, a través de ella, los músicos se hacían conocidos, intercambiaban ideas, proyectos y conocían a artistas extranjeros que llegaban hasta este lugar (Parot 1999; Parra 1972). La Peña llenó el vacío que dejaban los medios de producción y masificación de la música, ya que, al ser su fin comercial, no aceptaban música que dijera algo más sobre la contingencia social, y fuera a generar consecuencias para su empresa. La Peña después de su rotundo éxito, organiza la forma de solucionar el problema de las empresas discográficas y crea el sello la Peña de los Parra. Otro de los casos alternativos de producción musical fue la creación de DICAP (Discoteca del cantar popular) en 1968, nació dependiente de las Juventudes del Partido Comunista pero luego pasó a depender directamente del Partido Comunista; este sello percibía el disco como un vehículo de difusión de la cultura, no como un producto para ganar dinero (Barraza 1972). Ambos sellos discográficos alternativos surgen a raíz de la demanda que existía, por parte de la Nueva Canción Chilena, de encontrar un espacio en el cual proyectar su vuelo. En la Revista Ramona N.º 21, editada por Quimantú, Cucho Fernández (1972) escribe sobre la DICAP:

Hay sólida conciencia de lo que se hace y es por eso que en este diálogo permanente con la juventud tenemos rápida recepción. Luego se dieron condiciones históricas que abonaron el terreno y el resto del trabajo fue la organización que le dio forma y contenido al movimiento de DICAP (Fernández 1972, p.12).

Las soluciones que encuentra la Nueva Canción Chilena para poder conquistar una escucha distinta, capaz de masticar sus letras, proponer temáticas

y que sintiera a través de su música y poesía, una inmensa solidaridad humana, era una de las características de este movimiento.

El documental sobre Víctor Jara, de Carmen Luz Parot (1999), llamado *“Víctor Jara: El derecho de vivir en paz”*, se refiere a la época que se vive, tanto mundialmente, como en Chile:

Comienzan los sesenta, y, como en todo el mundo, se produce una revolución creativa y cultural en Chile. Quizás aquí es muy fuerte porque está ligada al reconocimiento de la nueva generación de sus raíces, de lo auténticamente propio. Son años de cambios políticos y sociales. Años en los que como en ninguna otra década, desarrollan con fuerza sus obras importantes artistas de la historia de Chile: Neruda, los Parra, Matta, Ruiz, Víctor Jara. La gloriosa feria de artes plástica del Parque Forestal, celebrada esos años en las riberas del Mapocho, da testimonio de aquella época (Parot 1999, 57:48).

Los años que llevan detrás estos artistas son la experiencia de luchas sociales, donde las clases postergadas y oprimidas, comienzan a tener voz y sus formas de hacerse escuchar eran las marchas y protestas. Además, en los sesenta estos nuevos actores sociales se habían organizado en agrupaciones de apoyo y colaboración, como: Juntas de Vecinos, Federaciones de Estudiantes, Sindicatos obreros y campesinos, sólo por nombrar algunos. Por otra parte, estaba la figura de Salvador Allende, socialista que fue candidato a presidente tres veces, y que, en esta última, encontró la victoria junto al pueblo, aunque sólo por tres años (Correa, et al. 2001; Rolle 2003). En América Latina, la situación era similar, un auge de las demandas y reivindicaciones sociales, un fuerte antiimperialismo, mientras el socialismo avanzaba a pasos agigantados, pasando primeramente por Cuba. La revolución armada que llevó a Fidel Castro a dirigir la isla era el símbolo de los nuevos tiempos y de la esperanza joven de que un mundo mejor era posible (Uliánova 2000).

Intelectuales de todas las ramas se vinculaban con la idea de la revolución y su acción en América Latina. De esta forma, surge un “boom” de todo material que sea y apele a la revolución. En Chile, por ejemplo, los escritores se vincularon rápidamente con el proyecto de la Editorial Nacional Quimantú y a seguir su obra literaria marcada por su compromiso con la revolución. Los pintores también participan de este compromiso y hacen gala del concepto de llevar el arte a la calle, rompiendo con las barreras de la institucionalidad, como museos, dando paso a una concepción de arte para el pueblo y, posteriormente, con el pueblo (Unidad Popular 1970). En este aspecto, la música no fue la excepción, su compromiso era claro, las temáticas de la cotidianidad, las reivindicaciones sociales, y la apropiación de lo entregado por el pueblo (folklore) para devolvérselo adecuado a los tiempos, con total llegada sensorial.

Ángel Parra, en el documental *Víctor Jara: El derecho de vivir en paz* (Parot 1999), califica al movimiento de la Nueva Canción Chilena, como un “renacimiento cultural”. Esto se debe, a que, el pilar fundamental, ya se encontraba en estas tierras, en la memoria de las personas; lo que se hace a partir de ello es lo que dirige el paso hacia otros horizontes:

Yo lo he llamado siempre como un renacimiento cultural, el renacimiento chileno, porque esa base ya existía, existía la poesía popular, existía una conciencia de patria –no en el sentido militar-, de tierra nuestra; y nosotros simplemente lo que hicimos fue llevarla a la realidad, y cuando digo nosotros, siempre me refiero yo a todos nosotros: a los escritores, a los cineastas, a los bailarines, a todo el mundo (Parot 1999, 50:21).

La Nueva Canción Chilena (N.C.Ch.) tomó la realidad para hacerla música. Con ello, se comienza a captar que no sólo se genera música de entretenimiento, sino que, la música, tiene otras tantas posibilidades, una de las cuales, es generar movimiento colectivo por una determinada causa. La música mueve a las masas, es decir, al pueblo entendido como personas que reconocen entre sí intereses contrarios a los grupos dominantes (Harnecker y Uribe 1973, 8-9). Es así, como las masas populares o pueblo, se diferencian de los demás por una situación histórica de división entre explotados y explotadores. Es en esta división donde la música de la Nueva Canción Chilena decide solidarizar y ser partícipe de la acción de las masas populares. Sin embargo, para aclarar un poco más el concepto de “pueblo”, Claudia Gilman (2003), en su libro *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, se refiere a la incorporación de este concepto en el discurso político y social, para reemplazar al de proletariado, ya que la realidad de América Latina era, y sigue siendo, muy diversa en relación a la europea o rusa; Por eso, se habla tan ampliamente de “pueblo”, pues engloba las distintas realidades y problemática de esta zona del mundo, que no estaban consideradas en el socialismo teórico. Un ejemplo, es el mundo indígena.

Teniendo más o menos un bosquejo del concepto de pueblo, se puede ver como existe una relación de reciprocidad entre, este último, la música y los artistas. Si bien, los músicos encuentran en los movimientos sociales un foco de atención que estimula sus sentidos y la creación artística, a través de sus temáticas y personajes; también el pueblo encuentra en la música, y las creaciones artísticas en general, un motor de acción, de ánimo colectivo que llama a la lucha y al compromiso. Los artistas toman conciencia de la capacidad de acción revolucionaria que posee la música y cómo a través de la cultura se puede impulsar el cambio de mentalidad que llevará a la construcción del “hombre nuevo”.

El Programa de Gobierno de la Unidad Popular, considera a la cultura como uno de los pilares que conducirán al pueblo hacia el socialismo, surgiendo de este proceso, una “cultura nueva”:

Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valorización 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 (Programa Unidad Popular 1970, 28).

Esta construcción involucra conocerse a sí mismo, rescatar los valores propios, como el amor por el trabajo humano, el rescate de las raíces y la construcción de un nuevo modo de generación creativa basada en la fraternidad y la solidaridad. Esto es lo que se logra a nivel musical con la Nueva Canción Chilena, pues, a través de un trabajo arduo de recopilación folklórica hecha por los antecesores, se logra el conocimiento propio, para luego proyectar una nueva forma de expresión relativa a los tiempos.

De la raíz el impulso para la transformación: discusión artística

La Nueva Canción Chilena, desarrolla dos características marcadas. La primera tiene relación con lo musical. Si bien, los inicios de este movimiento están vinculados directamente a los sonidos e instrumentos folklóricos, a medida que se desarrolló fue buscando otros elementos para complementar su trabajo. Por lo tanto, existe una apropiación de lo folklórico y de distintos elementos nuevos, que fueron siendo necesarios a medida que evolucionó el contexto social y cultural (González et al. 2009; Parot 1999). La segunda característica es la temática, ya que la Nueva Canción Chilena traduce o intenta interpretar una realidad, es decir, toma de la vida cotidiana, de sus experiencias y trabajos, los elementos que serán el fundamento de sus letras; en este sentido cada compositor interpreta de forma diversa los elementos que toma de la realidad, entregándole una impronta personal. En sus inicios este movimiento presenta en sus temáticas un marcado tinte de crítica social, la “denuncia” es uno de los elementos iluminadores a la hora de hablar de la Nueva Canción Chilena. Sin embargo, en los años de la Unidad Popular, las temáticas buscan otros puntos de fuga, pues al llegar las ideas y proyectos de izquierda al gobierno, lo que se buscaba lograr era mantener una movilización constante de la población, sobre todo en las organizaciones ya establecidas anteriormente, y motivar a todos a la construcción del nuevo mundo cantado, recitado y pintado. Por lo tanto, las temáticas de la Nueva Canción Chilena se van modificando de acuerdo con los cambios sociales, ya que es de ellos donde extrae sus estímulos, es así como con la llegada de Salvador Allende a la

presidencia del país, se puede identificar un primer cambio en las temáticas, que se vincula a la necesidad de movilizar al pueblo con el objetivo de construir un mundo mejor, donde el hombre nuevo surge de la nueva cultura. En la medida en que avanza el gobierno y los cambios sociales se aceleran, desembocando en un enfrentamiento entre la sociedad dividida en dos bandos; las temáticas musicales comienzan a reflejar esta polarización, a través de la ironía, la risa, la burla, la entretención y lo bailable. Lo que se buscaba era incentivar al pueblo a tomar una posición clara frente a la realidad que se vivía y participar activamente en la defensa de la Unidad Popular; con este fin se exploraban distintas alternativas musicales para apelar de forma más directa a la gente (García 1972a; García 1972b; García 1973; Rolle 2020).

Respecto a lo anterior, es pertinente mencionar que durante los años que duró la experiencia de la Unidad Popular, se generó un complejo debate en torno a la cultura y los planteamientos de gobierno. Un ejemplo de ello, lo expresa César Albornoz (2005), en el capítulo *“La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”*, en el libro *“Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular”* (Pinto 2005):

Un grupo de escritores, entre los que se encontraban Enrique Lihn, Alfonso Calderón, Poli Délano, Luis Domínguez, Ariel Dorfman, Jorge Edwards, Cristián Huneeus, Hernán Lavín, Hernán Loyola, Germán Marín y Waldo Rojas, publicaba en 1970 un texto llamado *“Por la creación de una cultura popular nacional”*. En el escrito llamaban a poner atención justamente frente al peligro de la ortodoxia en la creación y la correspondiente limitación de la misma, en función de principios absolutos que, por muy urgentes que fueran, podían ser contraproducentes en la construcción de la nueva cultura. El escrito generó una gran controversia, que derivaría en una visión crítica de Lihn acerca la forma en que se concebía la cultura por algunos actores ligados al gobierno (Pinto 2005, 151-152).

Las discusiones que surgían con relación a la música estaban enfocadas, mayoritariamente, a la ampliación y adecuación de la Nueva Canción Chilena, con respecto a la misión social y revolucionaria que esta tenía. Por otra parte, se cuestionaba el apego tajante con la experiencia política-ideológica, pues existía el peligro de cegarse y limitar un movimiento de tal fuerza, a las necesidades de partidos. Estos dos cuestionamientos eran temas centrales. La experiencia de la Nueva Canción Chilena había expresado una capacidad de autenticidad y de articulación con los procesos sociales, que no pretendía olvidar lo logrado para ponerse a las órdenes de los partidos políticos. Su compromiso es con lo humano, la justicia, la libertad, el amor, no con líderes políticos, ni dogmatismos ni ideologías. Su lucha y colaboración estaba puesta en el cambio social y cultural, con ideas claras y proyectos que se habían consolidado en el programa de la Unidad Popular (Turner 1978). La relación entre artistas y gobierno era de mutua

colaboración con el fin de alcanzar los cambios que ambos perseguían: un mundo mejor, más justo y digno (García 1973). Las canciones reflejaban la realidad de la época, por lo cual, su politización era parte de un proceso mayor, de democratización, donde todos los actores sociales tomaban un lenguaje acorde a su posición u opinión.

Con relación a los inicios del nombre “Nueva Canción Chilena”, surge en 1969, cuando se realiza el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, donde gana Víctor Jara (1971) con *Plegaria a un Labrador*. Pero es en su tercera versión donde se evidencia la crisis dentro del movimiento musical: “El festival fue particularmente relevante, pues provocó una serie de cuestionamientos acerca de la labor que debía realizar el canto popular y la necesidad de adecuarse a los nuevos tiempos en vista del avance de la historia (Pinto 2005, 158).”

La crisis que muchos autores y artistas, como, Isabel Parra, Enrique Lihn o los Curacas, mencionan, tiene relación con los debates que se realizaban, es decir, con las expectativas que se tenían sobre el movimiento, sobre todo en su labor social y revolucionaria (Pinto 2005). Esta es una crisis de crecimiento, son cuestionamientos que preparan el camino para la explosión de la Nueva Canción Chilena, su apertura creativa y la ampliación de las temáticas. Por otra parte, es un movimiento que se desenvuelve, al igual que la Unidad Popular, en un contexto nacional que pone muchas barreras por los conflictos entre modos de producción, capitalista intentando ser reemplazado por el socialista, y los intereses que se ponen en juego. Sin embargo, tienen un grupo social que les exige grandes cosas, ellos tienen responsabilidades con la gente, con el pueblo y la revolución. Eso genera una contradicción que debe ser superada, buscando soluciones rápidas e innovadoras: “Respecto al motivo por el cual las propuestas musicales y artísticas parecían no tener una gran popularidad o generar un importante entusiasmo en la masa, se le adjudicaba responsabilidad importante a las barreras impuestas por los industriales de la música (Pinto 2005, 159).”

Los círculos de producción discográfica eran muy cerrados para permitir la entrada del movimiento de la Nueva Canción Chilena, cuando se encontraba en sus inicios. Por otra parte, el sistema y concepción de la producción discográfica en los medios tradicionales era completamente contraria a los planteamientos de estos artistas, para ellos la música era un arma de lucha que les permitía pelear junto al pueblo por los valores que defendían; por el contrario, los sellos tradicionales, pensaban solo en las ventas, el dinero y la fama, no tenían un proyecto cultural, ni social de trasfondo, que era lo que los artistas de este movimiento buscaban en su labor (García 1973). Por lo tanto, la coherencia entre producción musical y compromiso se evidenciaba incluso en la producción material: sello La Peña de los Parra y DICAP eran dos alternativas creadas para la masificación de un discurso musical diferente. Las carátulas de los discos, por lo

general seguían la estética de la Brigada Ramona Parra, lo cual dejaba en evidencia su vinculación política, ya desde la imagen. La Peña era otra forma de llegar al público y tenía que ver con la visión cercana, cotidiana y natural entre compañeros, pues público y artistas compartían sin mayores divisiones, cada cual aportaba de forma diversa a lo que se estaba construyendo. La disposición de los asientos, las velas, el no utilizar micrófono, todo ello daba una sensación de espacio acogedor (Parra 1972). Lo que no logró tener un mayor desarrollo como soporte del proyecto cultural, fue la televisión, a pesar de que el Canal Nacional seguía las directrices de gobierno, lo cual es un aspecto interesante, pues en la Nueva Canción Chilena gustaba mucho el juego con la estética visual, probablemente se habría podido proyectar un espacio televisivo atrayente. A su vez, puede ser por la lejanía e impersonalidad de la televisión, que no se haya puesto este punto como prioridad, ya que afectaba a su característica proximidad y convivencia con la gente, que era lo que se buscaba. Lo que se ha retenido en la memoria y llegó a aparecer en la televisión, fue “*Tevito*”, mascota oficial de Televisión Nacional durante el gobierno de la Unidad Popular (Rolle, 2003), que, de fondo musical tenía una obra de Víctor Jara (1971) *Charagua* interpretada por Inti Illimani (Acevedo et al. 1999).

Enrique Lihn, decía sobre la labor del intelectual en torno a esta concepción revolucionaria del arte y toda acción humana comprometida:

La función de ese frente cultural amplio será la de constituirse en una suerte de vanguardia de suicidas, que se eclipse, rápidamente, ante las masas, “replanteando –en el caso de cierto tipo de intelectuales- su práctica científica y entregándole a aquéllas sus elementos de conocimiento” (Lihn, en Marín 1997, 463).

Estos dichos, tienen que ver con la capacidad de adaptación a los tiempos, ya que, si la Unidad Popular pretendía democratizar y masificar la cultura, lo lógico, teniendo en mente el socialismo, es que el objetivo sea disolverse, como intelectuales, para integrarse al pueblo, quien, con lo aprendido en base a esta explosión cultural, sería capaz de generar su propio arte, sin necesidad de intérpretes. El pueblo debería usar su voz para expresarse y no esperar a que otro hable por él. Esa era la meta del proyecto cultural de la UP, que gradualmente se fuera cediendo la creación artística al pueblo, quienes ya no solo como escuchas, intervendrían en el arte. Para eso se planteaban talleres de creación popular, lecturas colectivas, conciertos con interacción, danza en las calles, al igual que las pinturas en murales y el teatro. El creador debía conocer profundamente lo que ocupaba su atención, por esto la convivencia diaria con el pueblo era esencial.

En noviembre de 1972, la revista Ramona realiza una entrevista a distintos artistas chilenos, preguntando por lo sucedido durante el año, el balance en el

mundo artístico y sobre los trabajos voluntarios (García 1972b). Uno de los entrevistados es Víctor Jara, quien opina sobre el mundo artístico:

Yo creo que se ha desarrollado algo que me parece de enorme interés, porque nunca un movimiento aficionado ha tomado tanto cuerpo en nuestro país. En teatro, en el canto, con innumerables festivales en fábricas, en colegios, la Confederación del Cobre, los trabajadores del carbón, en fin. Ahí se ha manifestado un tipo de expresión nueva que podría estar dentro de la nueva canción chilena, de trabajadores y estudiantes que narran sus propias experiencias a través de la canción utilizando distintos elementos rítmicos y distintos instrumentos. Otra cosa magnífica ha sido la formación de la Unión de Trabajadores de la Cultura (García 1972b, 25).

Víctor Jara cree que las cosas están avanzando para la Nueva Canción Chilena, pues sus horizontes se amplían, con experiencias nuevas de incorporación popular, con nuevos instrumentos y ritmos (*ibidem*). Esto reafirma la idea de que, con el triunfo de la Unidad Popular, los objetivos se abren, para responder a un panorama de construcción y optimismo. Debido a esto, los ritmos pasan a ser más vivaces, bailables, la picardía también se hace presente como una herencia folklórica. Por otra parte, la situación social se hace cada vez más difícil con la confrontación, el desabastecimiento, lo que genera un estancamiento en los temas de denuncia y, a su vez, se inicia una nueva forma de protesta, desde la ironía, el chiste y la burla.

Isabel Parra también se integra entre los artistas entrevistados y, sobre el mismo asunto, menciona:

No malo, porque ha habido mucha actividad en el terreno de aficionados a la música, diría yo, pero en un terreno ya más elevado me atrevería a asegurar que a pesar de que la Nueva Canción Chilena ha tomado mucho auge fuera de Chile, hay una crisis debida a la falta de gente, de cantores, de compositores que hagan buenas letras. Ha habido trabajos grandes, importantes, pero en términos más humildes, más directos para el público, creo que hacen falta más Violetas Parras o más Violetos Parros [...] (García 1972b, 26)

Isabel, hija de Violeta Parra, reconoce en su madre una figura icono para la experiencia musical chilena. La creatividad, la perseverancia y apertura de Violeta eran grandes características de su persona. Ella podía conocer distintas realidades, diferentes elementos, y siempre sabía sacar lo mejor para entregarlo de forma nueva, propia y coherente. Es eso, quizá, lo que quiere decir Isabel, cuando menciona que hacen falta más Violetas Parras y Violetos Parros. Hace falta gente que se atreva a conocer, experimentar, sin miedos, pero teniendo una postura

firme en todos los ámbitos. Por otro lado, si bien el movimiento tiene éxito en el exterior, es en Chile donde su fuerza debe ser mayor, pues se da un complemento entre experiencia social y cultural, lo que debe avanzar en la misma dirección y con la misma fuerza. La Nueva Canción Chilena debe estar a la altura de los grandes procesos nacionales y mundiales.

Existe un movimiento musical que cuestiona, critica y busca una mayor capacidad renovadora de sus creaciones y formas de acción frente a un proceso mayor como era la Unidad Popular, que apelaba al compromiso completo, integral, que en ese momento tenía muchas ambiciones. Frente a esto se buscan nuevas formas de creación, acercamiento al pueblo, a la juventud y modos de interpretar y expresar la realidad social (García 1972b; García 1973).

Entre las respuestas que se daban a la situación de la Nueva Canción Chilena se encuentran la apelación a una movilización general de los artistas a que sigan creando y superen lo ya realizado por este movimiento, que se incorporen nuevos artistas, que se integre al pueblo a la creación, recepción y movimiento de la Nueva Canción Chilena, a través del trabajo profundo de conocimiento por parte de los artistas y a través de los talleres de creación popular. Por último, se pensaba en ampliar los alcances del movimiento, es decir, aplicar instrumentos y métodos que estaban teniendo éxito fuera, pero que generaban contradicción entre los más estrictos y quienes creían en la flexibilidad y la apropiación. El rock, con sus guitarras eléctricas, es uno de los elementos más reconocidos, por representar el imperialismo yanqui, el cual se repudiaba en la época. Además, el rock se había convertido en el símbolo de una juventud sin compromiso social, desinteresada y mística, lo que para algunos era algo impensable en la sociedad de Chile en los años setenta. Muchos de quienes formaban parte de la Nueva Canción Chilena tuvieron la apertura y la flexibilidad para interactuar con elementos, ritmos e instrumentos nuevos sin perder su identidad y compromiso, reafirmando que es posible tomar elementos externos y hacerlos propios.

Para observar en la práctica lo que se ha planteado sobre la Nueva Canción Chilena y las discusiones en torno a su desarrollo, es muy aclaratorio, analizar el trabajo realizado por Víctor Jara y Quilapayún.

El desarrollo artístico de Víctor Jara en torno a la Unidad Popular

Víctor Jara era actor, director de teatro, compositor y cantante. Nació en el campo, de padre y madre trabajadores y de pocos recursos. Su madre tocaba la guitarra y era cantora, lo cual evidencia una convivencia directa de Víctor con elementos del folklore. Al llegar a Santiago aprende a tocar la guitarra y se incorpora al coro de la Iglesia de Blanco Encalada, cercana al negocio de su madre en el Mercado. Víctor militó en las Juventudes del Partido Comunista, pero es durante una gira con el conjunto Cuncumén por Europa del Este y la Unión

Soviética, que decide ser parte del Partido Comunista. Joan Turner, su compañera y viuda, lo recuerda:

Entonces, Víctor estaba muy dedicado al teatro y a Cuncumén y en 1961, durante una gira con el grupo por los países del este de Europa, además de Francia y Holanda, tomó la decisión de involucrarse más en el PC, aunque ya militaba desde hacía años en la Juventudes Comunistas. Me lo contó por carta y no me hizo demasiada gracia estar casada de nuevo con un comunista. Pero Víctor me tranquilizó diciendo que no se iba a convertir en otra persona. Había llegado a la política por la propia experiencia de su vida, nunca fue un teórico ni un dogmático, y creía en el PC como una organización que podía producir cambios. Como militante, era muy comprometido y disciplinado, pero también muy crítico. Se planteaba su compromiso sobre todo a través de su arte (Jurado y Morales 2003, 38).

Ese es el elemento que aclara la originalidad del movimiento, pues el compromiso no era de una alta intelectualidad, basada en libros, sin haber conocido nunca a la gente, sus historias y sus vidas. En el caso de Víctor, proviene de una familia pobre, no tiene facilidades para estudiar, pero lo hace en la escuela de teatro, sus amigos viven en poblaciones comunes, conoce la vida en su simpleza cotidiana y su riqueza humana. Eso hace de su canción, de su obra, algo profundamente sensible, cercano y de identificación con el pueblo. Su militancia política es una participación por creer que es posible lograr mejores condiciones de vida y la felicidad a través de un proyecto común, que él cree justo. Es una opción de vida, sus valores se reflejan en el partido político, en la familia y con la gente (Turner 1978).

Al pueblo hay que ascender y no descender. Digo esto porque muy a menudo los intelectuales y los artistas caemos en actitudes paternalistas o mesiánicas frente al pueblo, lo que constituye un profundo error ideológico, además de una desorientación para saber entregarle lo que le pertenece (Contreras 1978, 17).

Es el compromiso a través de su arte lo que le posibilita tener una apreciación sensible y cercana con el pueblo. El cuestionamiento que surgía en torno a la libertad o subordinación a los Partidos Políticos, en Víctor no se encuentran de esa forma, pues, su compromiso de lealtad esta con el pueblo, su militancia en el Partido Comunista se debe a su posibilidad de focalizar sus ideales en ello.

Él sabe muy bien que la música, con su llegada a las masas, es un arma de difusión de los nuevos pensamientos políticos, de la crítica social y del humor popular; pero más que intelectual, es un arte sensorial, y como colaborador de Inti Illimani,

participa en la composición de las más bellas melodías de la música chilena (Parot 1999, 55:43)

La música, para Víctor, es un medio por el cual comunicarse con el pueblo, con su compañera, con otros lugares del mundo y con su propio ser. En este sentido, toma conciencia de las posibilidades que involucra hacer música, lo cual, mezclado con un compromiso social y una militancia política, es un canto con sentido, con dirección; su labor no es comercial sino social, tiene algo que decir y por lo que cantar. La experiencia de la Unidad Popular demuestra que la música une y consolida lazos dentro de una sociedad, en esos años la experiencia estética de la música se hizo colectiva y sus letras son la voz para muchos.

Ángel Parra hablando sobre Víctor Jara, dice:

Hay que decir que Víctor además tuvo una gran apertura, y fue junto conmigo a hacer un trabajo con "Los Blops". Nosotros grabamos en esa época, una canción de Juan Pablo Orrego y de Gatti, y el Víctor los llevo después de eso a grabar con él "el derecho de vivir en paz". Entonces esa apertura que él tenía tan grande hacia la tradición, hacia el folklore, pero también hacia el futuro, hacia que fuera un puente ideal por donde transitaba la juventud (Parot 1999, 1:00:34).

Estas palabras de Ángel hacen evidente que Víctor es una figura de gran importancia en la Nueva Canción Chilena. Es una persona clave al momento de dar el paso al avance de la música comprometida de protesta y aquella de construcción y optimismo; por otra parte, no teme a experimentar con elementos nuevos, pues, conoce sus raíces, conoce quien es, sabe que solo acepta e incorpora aquello que lo puede enriquecer identitariamente. La experiencia de Los Blops es relevante, porque marca ese paso que no todos se atrevían a dar; en *El derecho de vivir en paz* (Jara 1971; Acevedo et al. 1999) utilizan guitarras eléctricas, se reúne con un grupo tildado de hippie y burgués, sin embargo, reconoce que hay algo más allá de lo evidente, sus canciones evocan a la comunidad, un espacio de libertad y paz. *Machulenco*, canción escrita por Julio Villalobos en 1971 e interpretada por Los Blops, podría ser el sueño de cualquier joven comprometido o no, pues apela a sentimientos, valores humanos, al igual que las canciones de Víctor, pero sin un lenguaje político.

Con respecto a los cambios de temáticas y ritmos, podemos ver en el caso de Víctor, su disco *Canto por travesura* (Jara 1973), donde muestra una investigación de cantos populares de carácter picaresco. Una de sus canciones titulada "La fonda", trata la historia de una pareja que se conoce en una fonda, a través del alcohol se genera un diálogo muy pícaro y romántico. Termina con una recomendación general para no perder la oportunidad del amor al visitar una fonda. Este es un ejemplo, de la recuperación del elemento de la risa, la picardía, desde el mundo popular, para hacerlo parte de una nueva etapa musical.

También encontramos la canción *que lindo es ser voluntario*, composición de Víctor Jara del año 1971, es estilo chacarera, que de forma alegre incita a la participación en los trabajos voluntarios organizados con el fin de apoyar a la UP (Turner 1978). El coro dice:

Qué cosa más linda
es ser voluntario,
construyendo parques
para el vecindario,
levantando puentes,
casas y caminos,
siguiendo adelante
con nuestro destino ¡sí! (Acevedo et al. 1999, 230-232).

Con estas palabras alentaba a todos a participar de un proyecto colectivo, se levantaría el mundo que se quería, su tono es optimista y con esperanzas, a su vez se notan muchas expectativas, era un ideal inmenso que requería mucho trabajo y sacrificio.

Con relación a la influencia de la Revolución Cubana, también encontramos una canción muy interesante. Se llama *Una palabra solamente*, composición del año 1972, está hecha en estilo son. Cito:

Una palabra solamente, cubano,
déjame que interrumpa tu trabajo.
Yo sé que tu machete está muy alto,
más allá que el futuro de tus manos.
más allá que las puertas del destino,
más allá que el odio del tirano [...]
Una palabra solamente: Hermano (Acevedo et al. 1999, 240-243).

Esta canción evidencia lo gravitante del proceso revolucionario de Cuba, se ve como un ejemplo “alto” y de una gran proyección. Esta revolución escapa del “odio del tirano”, del imperialismo estadounidense, y encuentra en el resto de América Latina, particularmente en Chile, un apoyo desde los artistas. A través de esta canción se entrega una mano a un “hermano” de revolución, de sueños y anhelos.

Otra canción que merece ser destacada es *El desabastecimiento*, esta canción es un vals escrito en 1972, con motivo de la situación social que se vivía. Cito un fragmento:

Aunque no soy erudito
en el arte culinario,

voy a darles una receta
señoras del barrio alto:
se toman tres miguelitos,
se revuelven con linchacos
y en salsa de karateca
se lumpenea un buen rato (Acevedo et al. 1999, 233-234).

Este extracto, es un buen ejemplo, para identificar el carácter irónico y burlesco que adquiere la canción. Con el tema del desabastecimiento fue muy común la construcción de material de esta calidad.

Quilapayún: lo colectivo en lo musical

Víctor Jara estuvo estrechamente relacionado con un grupo de jóvenes que experimentaban con la música un año antes de conocerlo. En 1965 se forma Quilapayún, un conjunto de hombres, estudiantes de filosofía en la Universidad Técnica del Estado. En 1966 se encuentran con Víctor en una Peña en Valparaíso y le piden que sea el director artístico del grupo. Eduardo Carrasco indica sobre la época:

Había un gran interés en la juventud de esa época por reivindicar la verdadera música nacional y nosotros queríamos buscar algo más verdadero que el pseudo folklore que se imponía en Chile en ese momento. Por una parte, pensábamos que había que hacer algo más cercano a la música indígena, que nunca había sido reivindicada como propia, y, por otra parte, algo más abierto hacia América Latina, y que reflejara lo que estaba pasando en Chile, las luchas obreras y las luchas estudiantiles. En general, queríamos hacernos eco de todas las reivindicaciones del pueblo chileno en ese momento, que dieron lugar, más tarde, al movimiento de la UP y al gobierno de Salvador Allende. Lo que se llamó Nueva Canción Chilena era también eso [...] (Jurado y Morales 2003, 54).

Quilapayún, al igual que Víctor, se han transformado en símbolos que representan a los años de la Unidad Popular. Resulta difícil escucharlos y no pensar en la historia de esos años y los acontecimientos que marcaron a la sociedad chilena. Ellos lograron ser un eco de lo que sucedía en Chile en esos momentos históricos.

Quilapayún y Víctor Jara entramos al mismo tiempo en el camino de la música revolucionaria o comprometida. Nosotros, con respecto a otros grupos, tuvimos una actitud muy cercana a la contingencia e hicimos canciones que, quizás escuchadas ahora, no son grandes composiciones musicales, pero si marcaron la época. Fueron canciones que cantaba la gente en las concentraciones, como "La batea", "El pueblo unido" o "Venceremos", que era el himno de la UP. De alguna

manera se entretajeron con la situación política e histórica del país, hoy en día las escuchas y es como ver fotos o reportajes de la época. Víctor también hizo varias canciones de ese tipo, y muy bien, y algunas las grabamos juntos (Jurado y Morales 2003, 55).

Una de las características que reconoce Eduardo Carrasco, es que las letras de las canciones no eran producciones demasiado elaboradas, para facilitar la interpretación de la gente, el propósito era que fueran de llegada rápida y fáciles de cantar en espacios públicos. Ambos procesos, tanto el político como el cultural, avanzaban en la misma dirección, por lo tanto, era evidente la asociación y apoyo mutuo que surgió entre ellos.

Quilapayún tuvo la gran experiencia de iniciar en Chile, el género musical de la cantata, que tenía como objetivo acercar la música culta al pueblo, es decir, utilizando musicalmente la cantata, se le integraba una temática relativa a la experiencia popular, las luchas de obreros, como es el caso de la Cantata de Santa María de Iquique de Luis Advis (1970). Lo mismo sucedía con los himnos que interpretaba Quilapayún, pues su base musical es de carácter culto pero su temática se adapta muy bien a la realidad social. Ese fue un importante avance en la Nueva Canción Chilena.

Tomando como ejemplo canciones de Quilapayún en relación con los puntos ya mencionados, es interesante el caso de *Las ollitas* que aparece en el disco "La fragua" (Quilapayún 1973).

La derecha tiene dos ollitas,
una chiquita, otra grandecita.
La chiquitita se la acaba de entregar
un pijecito de Patria y Libertad.

Este fragmento de la canción se relaciona con esa construcción burlesca que se usa como herramienta de lucha y protesta frente a la situación de sedición. Representa el uso de un lenguaje irónico y gracioso frente a una situación que cada vez se tornaba más insostenible. El ritmo de la canción incita al baile, la diversión, es como un aliento para las marchas donde se busca elevar el ánimo colectivo e integrar a quienes participan (García 1972a).

Una canción que hace referencia al contexto internacional y la solidaridad con otros pueblos revolucionarios es *Por Vietnam* (Quilapayún 1969):

Las águilas negras rompen sus garras
contra el heroico pueblo en Vietnam.
Águila negra ya caerás,
águila negra ya caerás.

Yankee, yankee, yankee,
cuidado, cuidado,
águila negra, ya caerás
el guerrillero te vencerá.

En esta canción, Quilapayún, expresa su solidaridad al pueblo de Vietnam y repudia las acciones de Estados Unidos en relación con el imperialismo y las intervenciones militares. Es el guerrillero quien logrará vencer al yankee opresor.

Otra obra ha mencionar es *La marcha de la producción* escrita por Sergio Ortega e interpretada por Quilapayún en su disco *Vivir como él* (Quilapayún 1971). En su inicio dice:

Vamos obreros y campesinos
con alegría y decisión
abramos todos nuevos caminos
a construir nuestra nación
trabajaremos todos unidos
con un ardiente corazón
forjemos juntos nuestro destino
a levantar la producción.

Si bien, se reconoce en su ritmo la continuidad de los himnos, su temática marca ese cambio que se produce con el triunfo de la Unidad Popular. Lo que busca esta canción es llamar a la construcción de una nueva realidad nacional, donde todos deben trabajar para lograr alcanzar juntos un destino socialista. Esta canción fue escrita en 1971, ya para ese entonces, se conocía la realidad económica que debía enfrentar la Unidad Popular, por lo cual el llamado a levantar la producción es un tema contingente, así como lo era los trabajos voluntarios, el desabastecimiento o las ganas de reír de un pueblo con su picardía.

Quilapayún desarrollo durante el período de la Unidad Popular, talleres destinados a extender su apuesta artística, tanto desde lo musical como también de lo visual, su estética tan característica. Así es como nacen “las quilapayunas”, conjunto que seguía el mismo ordenamiento visual y técnicas musicales, pero integrado por mujeres. “Los lolopayunes”, posteriormente conocidos como “grupo Ortiga”, eran otra representación masculina de estos conjuntos musicales. Con estas prácticas, que no sólo tuvieron su expresión en la música, se hace hincapié en una frase de Víctor Jara, que dice más o menos “quisiera ser diez personas a la vez para hacer diez cosas”, a través de esto, se quiere expresar que la labor revolucionaria, en la realidad chilena era muy vasta y aun con el gran movimiento de la Nueva Canción Chilena no se lograban satisfacer todas las necesidades del proceso de la Unidad Popular.

En palabras de Horacio Salinas, integrante de Inti Illimani:

La Nueva Canción Chilena, que fue un movimiento extraordinario, mirado a la distancia, tal vez ha sido lo más revolucionario que se ha hecho en términos musicales en este siglo en Chile. Y Víctor era una persona tremendamente conocedora del canto campesino. Él nos cantaba canciones y tonadas muy bonitas, tonadas muy tristes, muy típicas del campo chileno, pero con este agregado, que parte con Violeta Parra, y que es la incorporación, a la canción chilena, de temáticas que hablen de las personas, que hablen del trabajo de la gente, de los problemas de la gente, más allá de esta visión paisajista a la que nos tenía acostumbrado un poco “el folklore chileno” (Parot 1999, 56:01).

Para Inti Illimani, quienes realizan uno de los trabajos más directamente relacionado con la Unidad Popular, la obra “*Canto al Programa*” (Inti Illimani 1970); Violeta Parra y Víctor Jara son dos pilares fundamentales a la hora de hablar sobre la Nueva Canción Chilena, sobre todo, cuando se extiende la mirada hacia la actualidad y se observa que los movimientos musicales posteriores tienen alguna relación con este fenómeno musical. Su influencia es muy profunda porque comienza en estilos, métodos, técnicas, pero se extiende a la historia de Chile, se vincula con uno de los períodos más conflictivos, por ende, es un componente identitario del país. Cada sonido de este movimiento es una fotografía que remueve la memoria y hace aflorar un Chile no muy lejano que aun late, llora o ríe al escuchar estas canciones.

Por lo tanto, la Nueva Canción Chilena, analizada desde su relación con la historia social y política de Chile, bajo el prisma de la discusión cultural de aquellos años, parece expresar, tal como lo nombra Joan Jara (2007) en su libro sobre Víctor, *Víctor Jara: un canto trucado*, pues la riqueza de las discusiones culturales, técnicas y humanas, que se generaron, expresaban el comienzo de este movimiento. La Nueva Canción Chilena demostró capacidad de adaptación temporal, de acuerdo con la realidad, modificando ritmos y temáticas, incorporando nuevas alternativas e instrumentos. Por lo demás las experiencias de DICAP, sello Peña de los Parra, los diseños personalizados de la Brigada Ramona Parra (BRP), la Editorial Quimantú y la organización colectiva de los trabajadores de la cultura, son hitos que reflejan una preocupación particular por este ámbito y una proyección de trabajo que se vio truncada por el golpe militar de 1973.

A modo de conclusión: música, política y sociedad

“El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma (Brecht 1984).”

La frase de Bertolt Brecht es pertinente para concluir este trabajo, dejando una gran puerta abierta con respecto al este tema de estudio. Ella plantea un cuestionamiento profundo de la concepción de cultura y de arte. A su vez pone en debate el rol social que juega, siendo este no sólo una mera representación de la realidad, un espejo, sino, al mismo tiempo una herramienta de construcción de realidades. Como el martillo que tiene la fuerza para destruir y para construir.

Otro aspecto que enlaza la cita anterior y el análisis desarrollado en este ensayo es que Víctor Jara, en su labor de actor y director de teatro, puso en escena algunas obras de Brecht, debido a que en su concepción del arte reconoció un aporte en el quehacer artístico de la realidad chilena. Para Brecht era importante generar conciencia y hacer pensar por medio del arte, acción que tiene un estrecho vínculo con la sociedad, lo cual hace posible que este se transforme en un generador de cambios sociales, es decir, praxis artística entendida como acción revolucionaria.

Según Karl Marx:

La dificultad no radica en entender el hecho de que el arte y la poesía épica griegos estén relacionados con determinadas formas de la evolución social; radica en explicar el de que todavía nos proporcionen placer artístico y hasta cierto punto los consideremos como una norma y un modo inalcanzable (Gombrich 2014, 113).

Esta reflexión nos plantea los alcances de las obras artísticas. Ellas no se quedan estáticas en el tiempo de producción, sino que vuelven a ser reinterpretadas y resignificadas de acuerdo con el tiempo y espacio que las evoque. Además, el placer artístico apela directamente a la memoria sensorial, lo cual genera emociones y sensaciones que otros elementos no logran plenamente a nivel de acercamiento histórico. Explico, la capacidad evocadora de un documento de gobierno no es la misma que la de una canción de la Nueva Canción Chilena; así como tampoco es lo mismo leer un discurso de Salvador Allende, sin tener en mente su voz y su capacidad discursiva.

Retomando la concepción de arte como una acción revolucionaria, debemos tener presente la época en que se desarrolla el movimiento de la Nueva Canción Chilena. Los años sesenta y setenta, se caracterizan por el ambiente mundial de creer en la posibilidad de alternativas políticas y, particularmente, en la creación de un Estado socialista. Como se menciona al principio de este ensayo, la Revolución Cubana es un pilar fundamental para entender los aires que se respiraban en América Latina. Esta revolución grita a todo el continente que la posibilidad de liberarse del imperialismo estadounidense, o yanqui como era llamado en la época, era una alternativa política, una realidad alcanzable. Estos años están marcados por el optimismo y proyección en un futuro mejor. La revolución juvenil, con el Mayo Francés del 68 como imagen épica, apela al cambio

radical, romper los cimientos para reconstruir una sociedad de acuerdo con los nuevos tiempos. Esto junto a los movimientos feministas, artísticos, políticos y sociales, general un ambiente de cambio, de quiebre con lo tradicional.

La labor del artista, del músico en particular, en esta realidad tiene relación con el “compromiso político”. Lo que es conocido dentro de la Nueva Canción Chilena como el canto comprometido, es el vínculo generado entre cambios sociales, políticos y el arte (Yáñez 1973). Recalcando la especificidad del contexto, ya que, este compromiso no es sólo partidista, sino también social, lo cual se explica por la efervescencia de los tiempos y la concepción de los proyectos antagónicos como holísticos, es decir, que expresan una visión integral del mundo y del hombre.

La labor de los artistas era hacer “arte revolucionario”, un arte que llegara a la gente común, no a una elite. Se debía estimular el pensamiento, la creatividad, la inteligencia, en contraposición al antiguo concepto de arte exclusivamente burgués. En la Unidad Popular el arte aspiraba a ser dirigido para el Pueblo y hecho por el Pueblo (Pinto 2005).

Por lo tanto, reconociendo que entre los años 1970-1973 se produce una colaboración entre música y política, cabe cuestionar por qué y cómo.

Primero, la concepción del arte que existía en la época exigía que no sólo fuera algo abstracto y alejado de la realidad, sino que, apelaba a una acción tangible, llegar a la praxis revolucionaria a través de las obras que realizaban los artistas. Se quería cambiar el mundo y el arte permitía construir uno nuevo. Por esta misma razón, la política era considerada un medio útil para lograr cambios, en el caso de la Unidad Popular se reunieron personas de distintos partidos políticos en torno a los sueños y proyectos comunes. De esta forma se hacía más fácil la organización para el trabajo que había que realizar y permitía dirigir con más fuerza y firmeza esos cantos y poemas hacia la revolución.

Por otra parte, la música, hace posible una aproximación con el Pueblo, ya sea por sus ritmos, letras o instrumentos, que activan, mueven a la acción, a ser parte del Gobierno Popular. A través de la música se crea identidad, se establece un vínculo en lo colectivo, un espíritu de unión en cada concentración, en cada marcha. Cuando llega Quilapayún a presentarse en la Quinta Vergara de Viña del Mar, no sólo llega un grupo de jóvenes músicos, pues, con ellos llega el Pueblo, con ellos se abre un espacio a un público que no podía asistir; la Quinta por un solo momento deja de ser un reducto burgués y se hace presente un mundo, hasta hace entonces ausente y rechazado (Careaga 1973).

Una aclaración necesaria, es el hecho de que el arte, la música, se identifique con una labor revolucionaria y vaya a la par con los procesos sociales y políticos se ha denominado “politización de la cultura”. Pero hay otros dos procesos que se evidencian en el contexto de la Unidad Popular: democratización y masificación.

Por “democratización de la cultura” se entiende la extensión cultural hacia otros sectores de la sociedad que antes no tenían acceso a ello, a su vez, este proceso se amplía hacia la concepción de “vanguardia suicida” de la cual nos habla Enrique Lihn, es decir, al deseo de generar tal conocimiento cultural que, el mismo Pueblo sea capaz de crear la cultura, el arte. La “masificación de la cultura” se relaciona a un proceso anterior, la cultura de masa, la necesidad de que todos tengan acceso a la cultura, que ésta sea entendida como un bien de todos.

Estos conceptos son de gran importancia al hablar del vínculo política, sociedad y música, particularmente, para entender la concepción de cultura y los proyectos de la Unidad Popular respecto al tema.

Otros conceptos relevantes de aclaran son la música panfletaria, de protesta y revolucionaria.

Quilapayún, en una entrevista realizada por María Yolanda González (1971) para la revista Ritmo, hace una importante diferenciación con respecto a la música y su relación con la política. Para este conjunto musical, la música que ellos hacen no es “música panfletaria” ya que esta se caracteriza por poner todo su acento en lo político dejando de lado lo propiamente musical, en ella se reconoce una subordinación del arte frente a lo político. En segundo lugar, rechazan el término “música protesta” pues la interpretan como comercial, es una generalización en cuanto denuncias que no tienen un sentido definido y donde pueden entrar diferente tendencias o estilos musicales. Lo que ellos reconocen como identidad musical es la llamada “música revolucionaria”, la cual no está al servicio de partidos políticos, sino que se vincula con los procesos sociales; esta música se posiciona dentro de un todo, donde no sólo la política es su motivación, sino también el amor, el hombre y la cotidianeidad.

Ahora bien, el rol que juega la cultura en torno al proyecto de la Unidad Popular, entendida esta como una de las lecturas alternativas del socialismo mundial, se puede mencionar uno de los puntos trascendentes de este: el paso desde el capitalismo hacia el socialismo.

Desde luego, la organización de la producción, junto con las consecuencias sociales que la acompañan, formarán parte de la situación en que la obra de arte se forma. Igualmente, claro me parece que por sí sola no puede determinar su forma, pues tenemos numerosas oportunidades de confirmar lo que podríamos llamar la ley de continuidad, la ley de las tradiciones, que tienden a modificarse y adaptarse a las nuevas situaciones, pero conserva su propio impulso (Gombrich 2014, 111).

El cambio de un modo de producción a otro no es algo autónomo y aislado. Lo que en ello se produzca afecta a la política, la sociedad y la cultura, de la misma forma que los cambios de estos afectan al primero. Tampoco podemos pretender que con el paso al socialismo se borre radicalmente todo lo anterior, este paso es

un proceso y como tal, involucra un trabajo de reestructuración social. En este sentido, lo que hace la Nueva Canción Chilena es un ejemplo, ya que toma elementos del folklore y los apropia con el fin de resignificarlos en la actualidad.

Por otra parte, los cambios interrelacionados que genera el proyecto de la Unidad Popular y más específicamente, el ambiente mundial de esta época se expresa en la siguiente cita:

En el Manifiesto del Partido Comunista ambos autores se expresaban así: ¿Acaso se necesita una gran perspicacia para comprender que, con toda modificación en las condiciones de vida, en las relaciones sociales, en la existencia social, cambian también las ideas, las nociones y las concepciones, en una palabra, la conciencia del hombre? (Ávila 1973, 42).

Si la Unidad Popular tenía como objetivo que Chile fuera Socialista y, mirando algunos años más atrás, nos daremos cuenta de que los cambios ya estaban en proceso. La organización sindical de los obreros y los campesinos, la formación de juntas de vecinos, de federaciones estudiantiles, los centros de madres, etc. Cabe cuestionar, ¿Por qué los trabajadores de la cultura tendrían que estar ajenos a esto? Si todos se organizaban y tomaban conciencia de los deberes social que a cada uno le correspondía al momento de construir un mundo mejor, ¿por qué la música, la pintura o la danza, no podían ser armas de lucha? El hombre no sólo cambia un modo de producción, lo que profundamente cambia, y sostiene al socialismo, es un cambio de conciencia humana. La base y la superestructura se van modificando mutuamente, por lo cual es esencial para llegar al socialismo, que la mente de las personas se abra y logren un cambio profundo para que surja el hombre nuevo en la nueva cultura.

La música, así como el arte en general, permite a los historiadores, aproximarse de otra manera a la historia. Por su contenido sensorial hace posible sumergirse en tiempos pasados, pero sin desanclarse del presente, es decir, una canción habla tanto del tiempo en el cual se creó, así como también del tiempo en el cual se sigue escuchando y se transforma en símbolo de lo que algunos quisieron destruir pero que está más vivo que nunca.

Víctor Jara y Quilapayún se han transformado en figuras emblemáticas de la Unidad Popular y en símbolo de ese espíritu y su resistencia.

En uno de los números de la Revista Quinta Rueda, Inti Illimani (1973) y Volodia Teitelboim (1973) hacían referencia a que el gran orgullo del proceso que estaba llevando a cabo la Unidad Popular, era la cultura, los grandes logros alcanzados en el ámbito cultural: Quimantú, Nueva Canción Chilena, la Brigada Ramona Parra y el muralismo, los talleres de danza popular, entre muchas otras iniciativas que se transformaron en modelos vigentes en la actualidad.

La cultura triunfa y trasciende el horror de una dictadura. La música llega hasta

el presente, resuena en los oídos planteando preguntas. ¿Por qué aún estas canciones? ¿Por qué suscitan, de vez en cuando, conflictos y fuertes discusiones? ¿Será que lo que se representa a través de esa música aún está latente?

Bibliografía

- Acevedo, Claudio, Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito. 1999. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago de Chile: LOM – Fundación Víctor Jara.
- Ávila, Víctor. 1973. *Concepción marxista del Hombre y de la Historia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Técnica del Estado.
- Barraza, Fernando. 1972. *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Quimantú.
- Brecht, Bertolt. 1984. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- Carbone, Valeria. 2006. *Cuando la Guerra Fría llegó a América Latina... La política Exterior Norteamericana hacia Latinoamérica durante las presidencias de Eisenhower y Kennedy (1953-1963)*. Buenos Aires: Centro Argentino de Estudios Internacionales. 7/3/2021. https://www.academia.edu/2567374/_Cuando_la_Guerra_Fr%C3%ADa_ll eg%C3%B3_a_Am%C3%A9rica_Latina_La_Pol%C3%ADtica_Exterior_No rteamericana_hacia_Latinoam%C3%A9rica_durante_las_presidencias_de_Eisenhower_y_Kennedy_1953_1963_
- Careaga, Roberto. 1973. "El Quilapayunazo de Viña". *Ramona*, febrero 1973. 7/3/2021 <https://www.quilapayun.com/prensa/73quilapayunazo.php>
- Contreras, Roberto. 1978. *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana: Casa de las Américas.
- Correa, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña. 2001. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Corvalán, Luis. 2003. *El Gobierno de Salvador Allende*. Santiago de Chile: LOM.
- Fernández, Cucho. 1972. "Cuatro años y con pantalones largos". *Ramona*, 21 marzo 1972, no. 21: 38-39. Santiago de Chile. 7/3/2021 <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0019258.pdf>
- García, Ricardo. 1972a. "La nueva canción chilena perdió el ritmo". *Ramona*, 29 febrero 1972, no. 18: 12-14. Santiago de Chile. 7/3/2021 <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0019257.pdf>
- — —. 1972b. "1972: los artistas hacen el balance". *Ramona*, 28 noviembre 1972, no. 57: 22-29. Santiago de Chile.
- — —. 1973. "La nueva canción chilena también vencerá". *Ramona*, 1 mayo 1973, no. 27: 27-31. Santiago de Chile. 7/3/2021. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0019262.pdf>

- Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gombrich, Ernst. 2014. *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Península.
- González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- González, María Yolanda. 1971. "Quilapayún: "ante todo somos artistas"". *Revista Ritmo*, 14 septiembre 1971, no. 315. 7/3/2021 <https://www.quilapayun.com/prensa/71antetodo.php>
- Harnecker, Marta y Gabriela Uribe. 1972. *Cuadernos de educación popular*. Santiago de Chile: Quimantú.
- Hobsbawm, Eric. 1995. *Historia del Siglo XX*. Santiago de Chile: Grupo Planeta.
- Inti Illimani. 1973. "¿Terrorismo musical?". *La quinta rueda*, enero-febrero 1973, no.4: 19. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. 7/3/2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-71628.html>
- Inti Illimani (Artista de Grabación). 1970. "Canto al programa" (Álbum). DICAP JYL-10, LP.
- Jara, Joan. 2007. *Víctor Jara: un canto inconcluso*. Santiago de Chile: LOM.
- Jara, Víctor (Artista de Grabación). 1971. "El derecho de vivir en paz" (Álbum). DICAP.
- — —. 1973. "Canto por travesura" (Álbum). DICAP, LP.
- Jurado, Omar y Juan Miguel Morales. 2003. *Víctor Jara: te recuerda Chile*. Tafalla: Txalaparta.
- Marín, Germán, Ed. 1997. *El circo en llamas: una crítica de la vida*. Santiago de Chile: LOM.
- Moulian, Tomás. 1998. *Conversación interrumpida con Allende*. Santiago de Chile: LOM.
- Pierre, Michel. 2000. *Los tiempos cambian: un siglo en imágenes. 1960-1970*. Barcelona: Ediciones B.
- Pinto Vallejos, Julio, ed. 2005. *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: LOM.
- Purcell, Fernando y Alfredo Riquelme, Ed. 2009. *Ampliando miradas: Chile y su historia en un tiempo global*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- Quilapayún (Artista de Grabación). 1973. "La Fragua" (Álbum). DICAP, LP.
- — —. 1971. "Vivir como él" (Álbum). DICAP, LP.
- — —. 1969. "Por Vietnam" (Álbum). JOTA, LP.
- Quiroga, Patricio, ed. 1989. *Salvador Allende, Obras Escogidas 1970 – 1973*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Parot, Carmen Luz, directora. 1999. "Víctor Jara: El derecho de vivir en paz" (Largometraje Documental). Santiago de Chile: Betacam Digital.

- Parra, Isabel. 1972. "Isabel Parra: no solo de canto vive el hombre". *Onda*, 4 febrero 1972, no. 11: 50-53. Santiago de Chile. 7/3/2021. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0019253.pdf>
- Restagno, Enzo. 1987. *Nono*. Torino: Edizioni di Torino.
- Rolle, Claudio, ed. 2003. 1973. *La vida cotidiana de un año crucial*. Santiago de Chile: Planeta.
- — —. 2000. "La "Nueva Canción Chilena", el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende". En *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación internacional para el Estudio de la Música Popular*, coordinado por IASPM-AL, 1-13. Bogotá: IASPM-AL.
- Stonor Saunders, Frances. 2001. *La CIA y la Guerra Fría cultural*. Santiago de Chile: Debate.
- Teitelboim, Volodia. 1973. "5.000.000 de libros". *La quinta rueda*, enero-febrero 1973, no.4: 3. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. 7/3/2021. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-71628.html>
- Turner, Joan. 1978. "Las manos de Víctor Jara", *Araucaria de Chile*, no. 2: 176-182. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. 7/3/2021 <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0005453.pdf>
- Uliánova, Olga. 2000. "La Unidad Popular y el Golpe Militar en Chile: percepciones y análisis soviéticos". *Estudios Públicos*, no. 79: 83-171. Santiago de Chile.
- Unidad Popular (Chile). 1970. "Programa básico de gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende". Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. 7/3/2021. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf>
- Yáñez, Eduardo. 1973. "¡Quilapayún al Olimpia de Paris!". *Ramona*, 7 agosto 1973, no. 93: 11-13. Santiago de Chile 7/3/2021. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0019311.pdf>

Karina Andrea Carrasco Jeldres

Estudiante de Doctorado en Educación en Consorcio por la Universidad Católica del Maule (Beca ANID). Licenciada en Historia y Licenciada en Educación Media mención en Historia, Geografía y Ciencias Sociales. Investiga sobre pedagogía de la memoria, artes, educación en derechos humanos y el período histórico correspondiente a Unidad Popular y dictadura en Chile. FONDART 2018 OM Objeto-Memoria.

Contacto: karina.carrasco@alu.ucm.cl

Recibido: 09/03/2021

Aceptado: 30/05/2022