



Mural de Víctor Jara, Liceo Bicentenario Víctor Jara, Peralillo, Chile.

Imagen. Dominio público.

El patrimonio hecho canción: el caso de la nueva canción chilena

Luis Reyes Muñoz*

*Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Postulado: 16 de julio de 2020

Aceptado: 9 de noviembre de 2020

Resumen

En la década de 1960 América Latina, Chile en particular, estaba viviendo una masiva llegada de productos culturales del hemisferio norte, los que trastocaban al patrimonio cultural local. Sin embargo, los cánticos comprometidos se dedicaron a resguardar la cultural local, en ese aspecto la problemática es: ¿las letras musicales de la “nueva canción chilena” pueden actuar como defensa del patrimonio cultural?, para ello se toma la definición de Maillard que lo asocia a las propias prácticas sociales de los habitantes de una región. Para resolver esa cuestión se van a analizar las principales teorías sobre la identidad en contextos del imperialismo cultural de los países hegemónicos, y cómo las letras musicales pueden servir para la promoción de identidades culturales locales. De acuerdo con ello, la hipótesis radica en que en las letras de la nueva canción chilena está presente una defensa de las formas culturales populares, reviviendo los valores sociales locales, oponiéndose a las culturas extranjeras que llegaban al país. Se considera que la presente investigación es un aporte al estudio del patrimonio cultural de Chile debido a que no se ha vinculado con la nueva canción chilena, ni tampoco existen estudios sobre la música como un factor de promoción de la cultura local del país.

Palabras clave

Patrimonio cultural; globalización; imperialismo cultural; identidad; música.

Abstract

In the 1960s, Latin America, and Chile in particular, was experiencing a massive arrival of cultural products from the northern hemisphere, which disrupted the local cultural heritage. However, the committed songs were dedicated to safeguarding the local culture, in this regard, the problem is: Can the musical lyrics of the “new Chilean song” act as a defense of cultural heritage? For this, the Maillard’s definition that associates it with the very social practices of the inhabitants of a region, is taken. To solve this question, the main theories about identity in contexts of cultural imperialism of the hegemonic countries will be analyzed, and how musical lyrics can serve to promote local cultural identities. Accordingly, the hypothesis is that in the lyrics of the new Chilean song there is a defense of popular cultural forms, reviving local social values, opposing foreign cultures that came to the country. This research is considered to be a contribution to the study of the cultural heritage of Chile because there is no research linking it with the new Chilean song, nor are there studies on music as a factor for promoting the country’s local culture.

Keywords

Cultural heritage; globalization; cultural imperialism; identity; music.



Patrimonio cultural, algunas definiciones necesarias

Se debe decir ante todo que el patrimonio cultural remite a una construcción social, una asignación de un valor social, a una estimación, a una expresión cultural; la unión de esas características hacen que el patrimonio cultural pueda ser definido según Maillard como un “conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman prácticas sociales, lo que se le atribuyen valores a ser transmitidos y resignificados de una época a otra” (2011: 22), todas las expresiones culturales pueden pertenecer al patrimonio cultural en cuanto represente una práctica social.

La cultura es lo que cruza los procesos de socialización, una definición desde la antropología que nos puede servir para entenderla sería la proporcionada por Harris, “el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar” (1993: 62) se le puede llamar cultura a todo lo que se puede construir por medio de relaciones entre los sujetos, cosmovisiones, lenguaje, instituciones, etcétera.

En el presente texto se adopta la interpretación que Veneros hace de la cultura: “conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad” (2005: 19), en esas características se encuentran las tradiciones de los pueblos, incluso aquellas que no están institucionalizadas, situadas en un soporte inmaterial, pero que transmiten un mensaje y contienen una cosmovisión; al no tener forma material, son parte del patrimonio cultural inmaterial, y se transmite por vía oral. La cultura entrega pautas sociales, cada individuo que pertenezca a ella puede utilizarlas en sus actividades, van produciendo bienes culturales que pueden ser concretos e intangibles, el ser humano tiene incorporado la producción de cultura, usada para dejar un legado histórico como muestra de su presencia en la historia, para nuestro caso es lo que se encuentra presente en los cánticos tradicionales.

La música nos habla sobre una realidad en particular: la contada por artistas de una época, amparándonos en Alain Brossat quien plantea “la era del testigo, se debe a que nuestro presente, entendido en su dimensión histórica y no como simple actualidad efímera” (2001: 124), los cantantes, como los antiguos trovadores, presenciaron esas realidades que sirvieron de inspiración para crear productos culturales.

Amparándonos en la institucionalidad, la nueva canción forma parte del patrimonio cultural inmaterial en concordancia con el 23 punto de la *Declaración de México sobre políticas culturales de 1982*, en donde establece que “el patrimonio cultural comprende las obras de artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios surgidos del alma popular” (*Declaración...*, 1982), se puede decir entonces, que las producciones musicales ligadas al contexto histórico, memoria histórica y unión latinoamericana entran a engrosar el patrimonio cultural de las naciones de donde nacen. La forma de llevarlo a cabo por los movimientos musicales del cono sur en la década de 1960, en particular por medio de la nueva canción chilena, es algo que no se ha investigado aún, incluido en ello el proceso de conflicto entre identidades culturales y cómo la música se puede convertir en el último bastión en defensa de ella. Mismo que se tratará de explicar a continuación.

Identidad cultural en un mundo globalizado: cultura e imperialismo cultural

La canción es un proceso que actúa en la lógica de emitir y recibir mensajes, lo que para el presente estudio se tratará sobre los que rescatan las identidades locales, Hall y Jefferson dicen que tenemos que pensar los cánticos como “una experiencia compartida entre intérprete y audiencia, experiencia sostenida tanto por una cultura que resiste y sobrevive en una situación en particular” (2014: 253), un acto cultural que habla sobre el pasado que es llevado al presente, en ese contexto hay una trasmisión de la identidad histórica de grupo.



La identidad es el discurso que un grupo cuenta para sí, es la historia de quiénes somos (Renan, 1882), que constituye categorías comunes; en el canto se recrea el pasado, y es aquí donde uno se pregunta por el mismo. En tal sentido Larraín señala que “la pregunta por la identidad surge en un momento de crisis, de cambio histórico y cambio social” (1996: 150), la década de 1960 fue una realidad donde existieron muchas identidades, por los procesos de inmediatez de las comunicaciones globales del capitalismo se produce un desgaste de identidades debido a la llegada de música extranjera que no tiene sentido en la realidad chilena; ello, en palabras de Garcés, “ha generado efectos sobre las identidades sociales, de tal magnitud que los sentidos de pertenencia social no pueden sino asociarse al reconocimiento y valorización de la propia experiencia e historicidad de los sujetos” (2017: 22), la nueva canción chilena fue un recuerdo permanente de identidad local, en una realidad cada vez más carente de ella.

La globalización ha generado un problema para la identidad de sectores del continente debido a su característica de unir al mundo en un entramado de redes influenciadas por países hegemónicos, se hace sentir lo que plantea Brunner: “está creando un mundo cuyas reglas de funcionamiento alteran profundamente la organización de las sociedades, la cultura y la política” (2002: 65), tales pautas de occidente afectan a países periféricos. Ello se sustenta por el sistema económico capitalista que desborda relaciones sociales, conocimientos y cultura de algunos pueblos, en ese aspecto Brunner recuerda que “el proceso de mercantilización del mundo ha sido interpretado como una disolución de las ligaduras que anclan a la gente a su cultura” (2002: 75), llevándose con él al patrimonio cultural de esos pueblos. Los procesos políticos y económicos tienen consecuencia en lo cultural, es cierto lo que plantea Subercaseaux: “la globalización económica ha sido también en el plano cultural” (2011: 44) al transformar algunos modos de vida, en cuanto a su identidad y sus culturas locales.

La globalización ha actuado como aliada del capitalismo y sus límites han sido extendidos por todo el planeta, ello tiene como consecuencia vernos envueltos en lo que Brunner dice es la lógica de los mercados y redes de información (2002: 11) que tiene como correlato cambios en la escena cultural, no sólo se lucrada en el mercado, sino que se trastocarán las culturas de los pueblos. Un ejemplo de ese proceso de desculturización se puede ver en el cine y música foránea, proveniente del hemisferio norte, en ese sentido “la más mínima imposición de pautas ajenas bastará para perturbar un proceso cultural, distorsionar sus formas y empañar sus sentidos” (Escobar, 2008: 123) que influirán en sus pautas culturales locales y mermarán su identidad.

Al respecto, se pueden sacar dos conclusiones, primero, cada comunidad puede cambiar el uso de su cultura en tanto sea producto de sus decisiones, correspondientes a su autodeterminación; segundo, toda intervención de culturas foráneas podrá mermar los modos de vida y ocasionar la pérdida de sus particularidades, asemejándose a una cultura dominante, en tal aspecto “la cultura global de masas tiende a homogenizar las demás culturas, y tiene un idioma universal que es el inglés” (Díaz, 2005: 123), lo que genera pautas de una cultura total, con un sólo idioma, por lo que de manera progresiva se darán los pasos de eliminación de culturas diferentes para la aceptación de una cultura única.

En la sociedad capitalista donde nos situamos se encuentra presente un imperialismo cultural, liderado por Estados Unidos, que por vía de medios de comunicación ha transmitido, “el sueño americano”¹ que básicamente consiste en vivir según márgenes culturales de una parte de Norteamérica, estar a la vanguardia tecnócrata, disfrutar de la vida moderna y triunfar en el ámbito financiero; la colonización cultural se dará por vía de música y películas, mediante la recreación de estilos culturales en territorios lejanos, y la pérdida de tradiciones culturales. En lo

¹ Para ver la influencia de los medios de comunicación en el mundo consultar Tapio, 1973.



que respecta a las transmitidas fílmicamente, esas masificaciones de formas de vida culturales son “creadas por las mentes cocainómanas de los productores de Hollywood, películas de EE-UU se han convertido en plasmación de sueños universales, empalagosas, sentimentales, violentas y pornográficas” (Toybnne, 2001: 46), adoptadas como propias en cultura periféricas, asumidas e incluso reproducidas por ellos mismos, en respuesta a las lógicas de funcionamiento del imperialismo cultural.

El imperialismo cultural es un término que tiene sus orígenes en el siglo XIX, hace referencia a efectos residuales del poder europeo en colonias transcontinentales. Los centros de poder impusieron sobre países del tercer mundo y establecieron los modelos de hegemonía mundial, intentaron influenciar política y culturalmente a otras naciones, al desplegar modos de ser y gustos culturales, en ese punto se puede decir que “toda estrategia imperial está orientada al vaciamiento de los recursos naturales del colonizado, a la disolución de la identidad colectiva de los dominados y la identificación de los dominados con la dominación” (Ramos, 2018: 268), la cultura del dominador intenta sentir al receptor como parte del atraso, alzándose como moderna tecnocráticamente superior, el dominado al adoptarla pierde sus tradiciones e identidades culturales.

En los países latinoamericanos tal situación se agudizó en la década de 1950, mismos que experimentaron una gran invasión cultural desde Estados Unidos² que se expresó en importación de modos de vida por vía de los medios de comunicación, aquí los artistas que actuaron, de acuerdo con el pensamiento de Gramsci, como intelectuales orgánicos latinoamericanos, desarrollaron una defensa de las identidades latinoamericanas, al señalar similitudes culturales y levantar acusaciones contra el invasor cultural al criticarlo política y socialmente.

En ese caso los movimientos musicales de la década de 1960 en América Latina enmarcados en la denominada canción de protesta, que adoptó distintos nombres en los países en que se presentó, destinaron parte de sus letras al rescate de la identidad cultural de estos pueblos, al recrear episodios que se estaban sustituyendo de su historia, los artistas trataron de identificar el pasado en común y lo contrastaron con las culturas exógenas que estaban imponiéndose en sus territorios, Vila en esos aspectos señala que “la única manera que tenemos de contactarnos con nuestro pasado y con el ‘otro’ es a través de descripciones culturales” (Vila, 1996: 19), los artistas ocuparán esos recursos para salvar su propia identidad en tiempos donde la globalización desgasta las identidades locales, como lo veremos a continuación.

Cultura y música

Los procesos de promoción cultural pueden ser instalados con base en diversos formatos, los que pueden ser materiales e inmateriales, por medio de la promoción de libros o basado en alguna plataforma audiovisual. En el contexto histórico que se estudia, una las reformas mencionadas en el programa de la Unidad Popular en Chile guarda relación con la cultura, se trata de una nueva cultura que toma un papel central “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 del arte, la literatura y medios de

² Con respecto a Chile en particular, Stefan Rinke identifica dos fases de la “Norteamericanización”, la primera de ellas como “transnacional” comienza en 1898 con la guerra Hispano-Norteamericana, hasta la década de 1930. La segunda fase desde la época de la globalización hasta la transición democrática en Chile en 1990. El concepto clave que utiliza es “cultura de masas”, el avance de medios tecnológicos es crucial para el acercamiento de las dos culturas, en ese aspecto señala el papel del cine, la televisión y la radio; referente al último, se produce una introducción de nuevos estilos musicales como el rock y el movimiento hippie, promocionado por medios de comunicación (Rinke, 2014).



comunicación” (Unidad Popular, 1969: 27-28) lo que se tradujo en la incorporación de las masas a actividades culturales, como creadoras y protagonistas, ello se vio reflejado en iniciativas como el tren de la cultura, la editorial Quimantu, la proliferación y apoyo de centros culturales; y la importancia que tuvo ese movimiento musical.

La utilización de medios de comunicación de masas siempre ha sido un método efectivo para la promoción de algún mensaje, no olvidemos lo que dice la profesora McSherry: “la música forma y moldea los sentimientos y pasiones que vivifican la acción política” (2017: 43) en el caso de la nueva canción fue la exposición de los artistas que tuvieron la oportunidad de usarla para transmitir un mensaje revolucionario y esperanzador, guiado por convicciones de futuro y expectativas de la construcción colectiva del socialismo.

La masividad que puede alcanzar la música de ese movimiento se vuelve importante cuando se analizan las funcionalidades que pueden tener las reproducciones, si tomamos en cuenta el análisis sociológico que elabora Spener sobre los cánticos en contextos políticos al decirnos que “una canción puede servir como un valioso recurso para los participantes en los movimientos por el cambio social” (Spener, 2017: 15), los artistas quisieron expresar en ella sus inquietudes políticas y culturales, en especial aquellas que tienen que ver con la vida de la clase popular.

El artista popular se encuentra habilitado para cantar del mundo popular, debido a que proviene del mismo, tiene un conocimiento de las vivencias que se dan en esos lugares, desde ahí se establece para anunciar sus opiniones y críticas hacia la sociedad, debido a lo cual se puede afirmar, según lo planteado por Hobsbawm, que “los artistas son los únicos que podrían hablar de lo que su pueblo pensaba y sentía” (2010: 430) porque representan su realidad y la de su comunidad.

Resistencia cultural y canto

En tal contexto se dio proceso de conservación de la tradición, entendida como lo plantea Hobsbawm como: “un grupo de prácticas, normalmente aceptadas con reglas abiertas y de naturaleza simbólica o ritual, lo cual implica la continuidad con el pasado” (2002: 23) la lucha por la conservación de las tradiciones con base en la rememoración de prácticas sociales que empleaban los integrantes de las comunidades.

El uso social del pasado tiene que ver con el problema de recordar acciones de hombres y mujeres y rescatar su memoria histórica, en ese sentido, González propone que está relacionado con el rescate de sus experiencias: “Las acciones sociales en el tiempo y espacio, las apropiaciones y proyecciones que los sujetos producen” (González, 2013: 289). Para el caso de la nueva canción, se trató de usar las vivencias del pasado como forma de experiencia social, mediante el rescate de sus modos de vida y las luchas del pasado. Tal es el caso de la Cantata popular Santa María de Iquique de Luis Advis, que rememora la trágica huelga de los trabajadores del salitre de principios del siglo XX, que fueron brutalmente asesinados; por mucho tiempo ello permaneció oculto de la historia oficial del país, pero los cantautores lo salvaron del olvido, Ángel Parra dijo que “la labor responsable de un cantor con conciencia consiste en el rescate de la memoria de estos hechos criminales en contra de los trabajadores, convertirlos en historia, en música, en poesía” (Parra, 2016: 46), al momento de crear una canción basada en una matanza sin precedentes en el continente, es un homenaje a los trabajadores asesinados, y también es un acto para inmortalizar la tragedia de la clase trabajadora.

La nueva canción chilena situada en esa realidad se alzó como una cultura de resistencia, que se opone a lo foráneo reviviendo la cultura popular, ello se comprueba con lo dicho por el grupo Inti-Illimani en 1972 en una entrevista previa a una gira que empezaría en Cuba y pasaría por países



de América Latina: “Es una experiencia fundamental lo que estamos haciendo: cultivar la música latinoamericana, para defendernos del imperialismo cultural, en todos los países subdesarrollados que sufren la opresión directa o indirectamente” (*Ramona*, 1972: 39), lo que demuestra así las intenciones de oponerse al imperialismo cultural de occidente y promover una cultura que señale los verdaderos problemas de la clase popular y trabajadora.

Los artistas cantaron experiencias culturales que hablaban de su identidad, de acuerdo con Vila, eso tiene que ver con el conocimiento que tenían de la realidad, “si por un lado diferentes grupos sociales poseen diferentes tipos de capital cultural, por otro lado, comparten distintas expectativas culturales, de ahí que se expresen musicalmente” (Vila, 1996: 3), la música por ese medio puede ir en rescate de las identidades locales con base en sus vivencias y sus esperanzas de cambio.

En ese aspecto, la nueva canción cumple con tres nociones que se encuentran en juego para la formación del patrimonio cultural: es promotora de una cultura, tiene un uso social del pasado y genera el traspaso de una identidad. Ello se puede comprobar con las palabras de Víctor Jara a la revista *Ritmo*: “Entrar y cantar las cosas de Chile, defendiendo las raíces de nuestra nacionalidad, es una etapa verdaderamente importante como para no luchar, porque nuestras manos tengan en ella su lugar de batalla” (1966: 7) por eso debemos decir que el protagonista de esos cantos eran los sujetos populares del país, ellos eran, en palabras de García “un sujeto histórico hasta entonces extinto de la canción grabada: el pobre, el obrero, la población en toma, el trabajador abusado” (2013: 104), sus letras son una defensa por los valores de vida tradicionales, además de llevar al público las vivencias y saberes de personas más populares, la nueva canción chilena también actúa como “un registro y soporte de la memoria de los grupos marginados de la sociedad, a la vez que opera como un proyecto político democratizante” (Palominos, 2018: 225) que visibiliza aquellos actores sociales que se encontraban ocultos.

La nueva canción

La década de 1960 se caracterizó en Chile por la contingencia política, para las elecciones de 1970 se había conformado un importante movimiento social y político con aspiraciones de llegar al socialismo por medio de elecciones presidenciales, suceso inédito en el mundo y conocido como la vía pacífica, por medio de un conglomerado de partidos reunidos en la Unidad Popular (UP),³ en dicha elección lograron una mayoría relativa con 36.6 % de los votos, triunfo que tuvo que ser confirmado por el congreso de Chile, con lo que inició un proceso revolucionario e inédito en la historia del país.

Ese proceso histórico fue foco de interés para jóvenes que empezaron a exteriorizar inquietudes sobre sus vivencias, registrándolas en las letras de la nueva canción chilena, que surge como un movimiento musical que se desenvuelve en un proyecto político y social, donde “se implementa un sistema de propaganda y propagación” (González, Ohlsen y Rolle, 2009: 372), lo que se caracterizó por su fuerte contenido ideológico, en tal aspecto se puede afirmar que los jóvenes que optaron por ese camino dejaron atrás las ideologías tradicionales, al ser una de “las formas de interpretar la historia” (Sepúlveda, 2017: 45), abandonaron la pasividad de otros estilos y asumieron la realidad política que se vivía en Chile, y así, levantaron banderas en concordancia a su interpretación de

³ Luego de unas decepcionantes elecciones parlamentarias en 1969 se crea la Unidad Popular, conglomerado conformado por el Partido Comunista, Partido Socialista, Partido Radical, Movimiento de Acción Popular Unitario, y el Partido de Izquierda Radical. En cuanto a las tensiones, estrategias y relaciones que tuvieron, en especial en cuanto a la forma de llegar al poder, se recomienda la investigación de Casals, 2010.



la realidad, haciéndose protagonistas de su contexto histórico. Lo que significó la creación de canciones que giraron en defensa de culturas originarias, aspiraciones políticas con un carácter antiimperialista que, además, buscaba unión entre los pueblos de América.

Ese movimiento cultural tiene sus primeros antecedentes en las coplas confeccionadas por Violeta Parra en la década 1950, artista integral que destacó en lo musical, en la poesía, la pintura y escultura. En una primera instancia comenzó a recopilar canciones del folklore por todo el país, pionera de quienes se dedican a la música, luego compuso sus propias obras sobre vivencias sociales del país, ella construyó “la creación de su propia música folclórica” (Inostroza, 2006: 39), convirtiéndose en precursora en la composición y el canto de ese género que luego fue la inspiración de un cúmulo de cantautores que siguieron esa senda.

Violeta en sus composiciones expresaba sus inquietudes, al cantar sobre sucesos cotidianos de sectores populares y campesinos, también expresó críticas a procesos sociales, se convirtió en “una voz incómoda para los poderes y gobiernos de turno” (Escobar, 2012: 8), muestra de ello es la composición “La carta”, donde hizo eco de una matanza que ocurrió en 1962 en la población José María Caro de la comuna de Lo Espejo, luego de un despliegue militar que tuvo como saldo seis muertos y cientos de detenidos, entre ellos su propio hermano Roberto. La canción fue llevada al canto de forma póstuma en el *long play*. *Canciones reencontradas en París* en 1971, por sus hijos Ángel e Isabel Parra.

El movimiento se caracterizó por el contenido de sus letras comprometidas con una causa política, relatan entre otras cosas, las aspiraciones y conservación de la memoria histórica. Los propios artistas compusieron canciones que dieron cuenta del proceso histórico que estaba sucediendo, como “Canto al programa” de Quilapayún en 1970, “Compañero presidente” de Rolando Alarcón en 1969 y “Las cuarenta medidas” de Richard Rojas en 1971, entre otras que aluden a la coyuntura histórica que se encontraba en el país.

En una entrevista con Juan Carvajal, director artístico del sello Dicap, productora que acogió a esos artistas en Chile, opinó que la nueva canción “es la expresión ideológica y política de los sectores progresistas de la música popular, la creación popular, de clase trabajadora ha generado un arte propio y revolucionario” (*La Nación*, 1973: 7), las canciones están dirigidas a generar críticas a la sociedad, donde se plantea que es posible llegar a una nueva sociedad, en donde habite el hombre en una cultura nueva.

Otros de los tópicos principales fueron las referencias a los pueblos originarios, uno de los grupos que más atención le prestó fue Inti-Illimani, el nombre del conjunto tiene referencia a los pueblos de América⁴ y, con ello, su estética y elementos simbólicos, como se puede apreciar en la portada de su *long play* homónimo de 1969, en el que se reconoce un artefacto cultural que es utilizado por culturas originarias de América.⁵ Esa producción es paradigmática para el pensamiento de la agrupación, en la contraportada se aprecia una declaración de principios, en donde se señala que su fin es “recuperar el patrimonio histórico-cultural” dejaron de manifiesto la importancia que tenía para ellos rescatar la cultura en un mundo carente de ella, por medio de una “canción revolucionaria” y, también, “auténticamente americana”. El grupo estuvo interesado en unir a los pueblos de América, lo que se refleja en su disco de 1969 *Si somos*

⁴ El nombre “Inti Illimani” se compone del vocablo quechua “Inti” y el Aimara “Illamani”, los cuales significan “sol” y “Águila dorada”, respectivamente.

⁵ En la portada de su tercer *long play*, se puede apreciar un *Tumi*, que es un cuchillo ceremonial utilizado en las culturas Moche y Chimú.



americanos, en el álbum se puede encontrar referencia a los países vecinos e interpretaciones de canciones como “La zamba de los humildes” que procede del interior de Argentina, y que fue rescatada por Mercedes Sosa para el Nuevo Cancionero argentino.

Otro artista ícono para la nueva canción fue Víctor Jara, desde la década de 1960 empezó a exteriorizar inquietudes sociales y políticas, en su letras se encuentra el reflejo de sus vivencias populares en Lonquén y en San Bernardo, en la Región Metropolitana, experiencias que sirvieron para darse cuenta de la realidad de la vida en poblaciones, lo que posibilitó “afirmar las luchas en torno a la constitución de una nueva visión, que se propuso establecer un contrapunto a ideas naturalizadas en la sociedad” (Sonia, 2011: 84), en un cántico que tiene sus orígenes en la misma experiencia vivida.

Dentro del disco Víctor Jara de 1967, en el sencillo “En algún lugar del puerto”, se refleja una labor por la memoria de la clase trabajadora, el autor exploró en trabajos tradicionales del Chile profundo y mostró el patrimonio cultural del país: “El viejo era pescador sencillo como sus remos, para vivir mar afuera, trabajaba mar adentro, el mar le ofrecía todo, entregándosele quieto y el mar le quitó la vida, con su remolino negro, un grito agudo del viento, atraviesa por los cerros”. En septiembre de ese año se le consultó por esa misión autoimpuesta, a lo cual respondió “quien quiera interpretar realmente el alma del pueblo debe recorrer muchos caminos. Y va a tener que recorrer esos caminos juntos a ellos, a la mujer que lava, al hombre que hace lazos, al que baja a la mina, al que tiende una red en el mar” (*El Siglo*, 1967: 7), aspectos relatados en parte de sus canciones.

El disco de 1972 *La Población* refleja los actos culturales de la toma de terreno de la población Herminda de la Victoria, en la comuna de Cerro Navia, en el disco se pueden escuchar las voces de sus protagonistas, juegos de los niños y animales, para el caso del sencillo “La marcha de los pobladores” en su introducción está el relato de una mujer que explica el motivo de la toma de terreno.

Ese álbum es una prueba de la cercanía entre éstos: la compañera del artista, Joan, recuerda en sus memorias ese contacto permanente: “Debemos ascender hasta el pueblo y no pensar que estamos descendiendo hasta él. Nuestro trabajo consiste en darle lo que le pertenece, sus raíces culturales” (Jara, 2008: 201), con lo que da cuenta del entramado de relaciones sociales y culturales que se pueden identificar en una toma de terrenos.

Caso similar para su sencillo “El alma llena de banderas” que es un reflejo de su pensamiento, manifiesto en un artículo de la revista *Quinta Rueda* al referirse a una visita que efectuó al Perú: “En este continente en llamas, es difícil abstraerse del tema político y social de nuestros países” (*Quinta Rueda*, 1973: 5).

El principal punto de encuentro de ese movimiento fue en peñas folclóricas,⁶ y festivales de la juventud; en un principio tuvo una baja presencia en radio y televisión, los primeros lugares cantautores populares fueron las peñas, pequeñas casas que sirvieron de punto de reunión de distintas personalidades, “albergando a una amplia gama de cantautores de la canción de

⁶ Las peñas tienen una gran importancia para la historia cultural de Chile, sirvieron como centros donde se reunieron importantes artistas de la nueva canción chilena, la que resalta en la década de 1960 es la de los hermanos Ángel e Isabel Parra, en dicho lugar se juntaban Víctor Jara, Rolando Alarcón, Patricio Manns. En palabras del mismo Ángel Parra sobre esos lugares: “se cantan canciones de denuncia social” (*Ramona*, 1972: 25).



protesta” (Mamani, 2001: 122), alzándose como un refugio al cerco comunicaciones de las clases altas que controlaban los medios, esos lugares fueron para poder expresar pasiones y esperanzas, además de vitrina para nuevos artistas. La más famosa fue la puesta por Ángel e Isabel Parra, la que según una publicación de la época “está dando fama y nombre a nuevos autores e intérpretes” (*El Musiquero*, 1966: 3), sirvieron como exhibición además de ser los únicos lugares en donde se podía ganar lo suficiente como para subsistir.

Así se inició la peña, que poco a poco se fue convirtiendo en un centro cultural, a los personajes nombrados pronto se les sumó Víctor Jara, quien con sus versos apasionados y críticos inmortalizó ese estilo musical. La importancia de tales lugares radica en que sirvieron como bastión de la música de protesta frente al desprecio a la industria musical de la época que renegó toda la producción artística que asumía ese compromiso explícitamente (Mamani, 2001: 127), es decir, censuraban todo tipo de acercamiento de la música con la izquierda. Es por lo que las peñas eran un lugar de creación libre, en palabras de Ángel Parra “nos interesa ir reflejando el proceso. Ir cantando lo que pasa, denunciando y aplaudiendo, y siempre con la esperanza de llegar a la meta” (Aguilera, 1972: 26), así expresaba su pensamiento político en las letras de las canciones.

Los festivales de la juventud fueron importantes difusores de la nueva canción, Raúl Largo Farías, responsable de la organización de los más recordados festivales de la canción folclórica, recuerda que en esos lugares “se estrechan lazos de hermandad que unían a distintas regiones, juntas con la canción autóctona” (González, 2017: 8), se aglutinan a los principales exponentes de los festivales que se efectuaron a lo largo del país. La nueva canción chilena debe su denominación al festival de julio de 1969 de la Universidad Católica de Chile, para aquella ocasión se le denominó 1er Festival de la Nueva Canción Chilena, fruto de la organización del productor musical Ricardo García, quien comentaba que “era la única manera de agrupar a los compositores chilenos y mostrar una nueva expresión, abrirles camino, a través de un festival al cual asisten trabajadores y estudiantes” (*Ramona*, 1969); el festival contó sólo con la presentación de artistas nacionales, como Víctor Jara, Patricio Manns, Ángel e Isabel Parra, Rolando Alarcón, entre otros, tanto para incentivar el talento de los artistas del país, como para promocionar ese tipo de arte ante el público. Desde ese instante el nombre de nueva canción chilena empezó a formar parte de la identidad musical del país, lo que catapultó su definición a la historia musical.

En los festivales de música también se produjeron discursos políticos dando cuenta de su responsabilidad para representar a aquellos que no pueden alzar la voz. En el tercer festival de la canción comprometida de Berlín en 1972, se presentó Quilapayún, oportunidad que sirvió para demostrar que las canciones se podrían usar como un arma que podía movilizar a las masas y sirviera de fuerza para la lucha de clases, Eduardo Carrasco, vocalista de la agrupación, comentó que “la idea es que la solidaridad impregne la atmósfera de ese festival [...] estamos al lado de todos los pueblos del mundo que luchan por su libertad” (*Ramona*, 1972: 32).

Las expresiones artísticas narraron lo cotidiano, lo que ellos veían día a día, en ese aspecto cumple con la condición de ser una “crónica de época” que la doctora Herrera propone al decir que “su estudio sea del interés no sólo para musicólogos, sino también para historiadores, sociólogos y estudiosos de otras disciplinas humanistas, por cuanto forma parte del patrimonio histórico-cultural del país” (2015: 139), por medio de sus letras transmitieron tanto las vivencias como las aspiraciones de sus protagonistas.



Todos esos cantores estuvieron comprometidos políticamente con el proceso histórico liderado por la Unidad Popular, muchos de ellos luego del golpe de Estado de septiembre de 1973 tuvieron que partir al exilio, adoptar la opción de vivir en la clandestinidad, e incluso, algunos fueron torturados y asesinados, como es el caso de Víctor Jara. Sin embargo, el legado cultural no se perderá, la misma dictadura cívico-militar y sus adherentes “hicieron de este grupo de personas un capítulo imborrable de la historia de Chile, aunque muchos quisieron borrarlos de todo registro, de toda memoria [...] pero no pudieron” (Inostroza, 2006: 50), en sus canciones podremos encontrar las vivencias y el recuerdo de una gran parte de la población chilena en un momento de gran importancia del siglo XX, lo que representa el patrimonio cultural del pueblo chileno de la época.

La música y la historia

La música, por encontrarse en la oralidad, es el vehículo de transmisión de la memoria de los pueblos, Salazar relaciona el traspaso de las tradiciones con leyendas orales que se cuentan en las aldeas, “todos los pueblos antiguos se civilizaron desarrollando una razón identitaria y política, anidada en un conjunto de relatos” (Salazar, 2017: 218), lo podemos asociar a la nueva canción chilena que en sus letras dan cuenta de expresiones culturales, por medio de las cuales se crean conexiones con lo musical, ello es posible debido a que “la historia oral tiene el poder de permitirnos acceder a las experiencias de aquellas personas cuyas vidas están al margen del poder” (Thompson, 2003: 22), de tal forma, se conocerán aspectos desconocidos de nuestra historia por los cantos.

En las canciones populares están las huellas del pasado, se señalan modos de vida populares, se recogen las impresiones de sujetos y se dotan de historicidad, “el canto es una manera de escribir la historia, impugnar las diversas formas de servidumbre y de injusticia, de contar el hambre y el dolor, de revelarse” (Barraza, 1970: 13), de marcar las experiencias vivenciales, se deslumbra lo que se encuentra oculto en las “esferas escondidas” que son “los aspectos de la vida de las personas que raramente aparecen representados en los registros históricos [...] la esfera más importante de todas será la de las relaciones familiares” (Thompson, 2002: 15) como el núcleo central de la sociedad.

La Unidad Popular no fue capaz de llevar a cabo su proyecto político y fue derrotado por las fuerzas opositoras que se aliaron en su contra en complicidad con los líderes políticos en Estados Unidos,⁷ que tenían como su punta de lanza a Pinochet, sin embargo, Winn nos recuerda: “Allende ha ganado la batalla de la memoria histórica” (2013: 13), eso lo podemos constatar en diversos sitios, murales, calles o centro culturales que perpetúan la imagen de presidente fallecido, quien se encuentra vivo en el recuerdo del pueblo, tal como lo reza el popular dicho “se siente, se siente, Allende vive en la memoria de la gente”.

⁷ Antes y durante el gobierno del socialista Salvador Allende en Chile (1970-1973) se configuró una maquinaria para crear una crisis social y política, dentro de los líderes civiles resaltan: Agustín Edwards (dueño del diario conservador *El Mercurio*), Eduardo Frei Montalva (presidente del Senado), Sergio Onofre Jarpa (presidente del partido opositor al gobierno: Partido Nacional), Patricio Aylwin (presidente de la Democracia Cristiana), Pablo Rodríguez (fundador del movimiento paramilitar chileno Frente Nacionalista Patria y Libertad), Orlando Sáenz (presidente de la Sociedad de Fomento Fabril) y Jaime Guzmán (fundador del Movimiento Gremialista de la Universidad Católica de Chile), quienes, en palabras de Mario Amorós, “prepararon las condiciones políticas y sociales necesarias para el derrocamiento del gobierno constitucional” (Amorós, 2020: 11). Con respecto a las responsabilidades del gobierno de Estados Unidos, solamente días después del triunfo electoral de Allende, Agustín Edwards sostuvo reuniones en Washington con Richard Nixon, y éste a su vez con la CIA, para tratar el tema Allende: “El director dijo al grupo que el presidente Nixon había decidido que el régimen de Allende en Chile no era aceptable para los EE-UU” (Carmona, 1999: 32), por lo que pidieron a la agencia de investigación evitar su llegada al poder, o eventualmente, derrocarlo.



Conclusión

Revivir la historia cultural de los pueblos es uno de los ideales para la creación de los cantos populares, lo que impulsa generar instancias de formación social de la memoria y de las identidades culturales con base en la reproducción de ciertas festividades, vida cotidiana o la vinculación que se da entre los mismos integrantes de la comunidad, los cuales, posteriormente, se ven reflejados en las letras de las canciones que se traspasarán oralmente.

El interés por la construcción de la identidad y la conservación de las formas tradicionales de vida es un rasgo esencial de la historia cultural, con ello crece así el interés por las vivencias personales, en donde se puede encontrar, para nuestro caso, en las canciones populares de la nueva canción, una fuente en la cual se da a conocer los procesos de sus vidas, también insertas dentro de un grupo social como unión de las identidades, debido a que “la idea de construcción cultural se desarrolló como parte de una reacción saludable en contra el avance del determinismo económico y social” (Burke, 2000: 74) que amenaza con destruir los pilares culturales tradicionales, haciéndola un proceso de continua creación.

Por último, se puede decir que el patrimonio cultural de un pueblo está conformado por todo tipo de creación que tenga relación con las obras con un valor cultural y simbólico, “que revistan de manera significativa los intereses artísticos, históricos y en general cultural” (*Carta de 1987...*, 1990). Por lo mismo, la música es vehículo para conservar y promover las identidades culturales de los pueblos.

La contribución social de la nueva canción radica en que “forma parte permanente del patrimonio y herencia cultural en Chile” (Winn, 2013: 129) es una fuente de fuerza y solidaridad entre los chilenos, debido a que esas letras quedaron en la memoria de la gente, las que se sigue reproduciéndose en las poblaciones, en los centros culturales en donde se reunían clandestinamente la oposición en los tiempos de la dictadura (1973-1990). Se convertía así en esa voz que recordaba el pasado de la gran revolución cultural que ellos encabezaban.

*

Referencias

- Aguilera, Pablo (1972) “Las peñas folklóricas: ¿negocio o difusión?”, *Onda* (27): 26.
- Amorós, Mario (2020) *Entre la araña y la flecha. La trama civil contra la Unidad Popular*, Santiago de Chile, Penguin Random House Grupo Editorial.
- Barraza, Fernando (1970) *La Nueva Canción Chilena*, Santiago de Chile, Editorial Quimantu.
- Brossat, Alain (2001) *Políticas y estrategias de la Memoria*, Santiago de Chile, Ediciones Cuarto Propio.
- Brunner, José (2002) [1998] *Globalización cultural y posmodernidad*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- Burke, Peter (2000) [1993] *Formas de Historia Cultural*, trad. José Gil, Madrid, Alianza Universidad.



Carmona, Ernesto (1999) *¡Chile desclasificado! Documentos secretos del FBI, Pentágono, y CIA*, Santiago de Chile, Ernesto Carmona Editor.

Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura (1990) trad. María José Martínez Justicia, Málaga, Colegio de Arquitectos.

Casals, Marcelo (2010) *El alba de una revolución. La izquierda y el proceso de construcción estratégica de la "vía chilena al socialismo 1956-1970"*, Santiago de Chile, Editorial Lom.

Declaración de México sobre las políticas culturales (1982) México D.F., 26 de julio-6 de agosto.

Díaz, Víctor (2005) "Nuestra esquiwa identidad", *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales* (14): 119-127.

El Musiquero (1966) *El Musiquero* (33): 3.

El Siglo (1967) *El siglo* (24 de septiembre): 7.

Escobar, Ticio (2008) *El mito del arte y el mito del pueblo*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

Escobar, Ticio (2012) *La belleza de los otros*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.

Garcés, Mario (2017) "La memoria como fuente de identidad y como disputa social y política", en Álvaro Bello y Jessica Gonzales (eds.), *Historias y memorias. Diálogo desde una perspectiva interdisciplinaria*. Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, pp. 14-31.

García, Marisol (2013) *Canción Valiente*, Santiago de Chile, Editorial Grupo Zeta.

González, Fabián (2013) "Las fronteras que se abren: memoria histórica, territorios locales, lugares para el futuro", en Ignacio Muñoz y Luis Ossandón (eds), *La didáctica de la historia y la formación de ciudadanos en el mundo actual*, Santiago de Chile, Centro de investigación Diego Barros Arana-Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, pp. 283-304.

González, Juan Pablo (2017) "Chile y los festivales de la canción comprometida (1955-1981)", *Boletín Música* (45): 5-23.

González, Ohlsen y Claudio Rolle (2009) *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.

Hall, Stuart, y Jefferson, Tony (1993) "Subculturas, culturas y clase", en Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la gran Bretaña de post guerra*, trad. Nicolas Miranda, Madrid, Editorial traficante de sueños.

Harris, Marvin (2001) [1990] *Antropología cultural*, trad. Vicente Bordoy y Francisco Revuelta, Madrid, Editorial Alianza.

Herrera, Silvia (2015) *La canción política en Sergio Ortega. Ética y estética en la construcción de identidades narrativas (1960-1980)*, tesis de doctorado en Música, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina.

Hobsbawm, Eric (2012) [1998] *Historia del Siglo XX*, trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carmen Castells, Barcelona, Editorial Crítica.

Inostroza Madariaga, Hilenia (2006) *Yo no canto por cantar... Nueva Canción Chilena y figura del autor*, tesis de licenciatura en Historia, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Inti-Illimani (1969) *Si somos americanos* [video en línea], disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dDAphfV1H-E>> [consultado el 23 de enero 2020].

Jara, Joan (2008) *Un canto inconcluso*, Santiago de Chile, Ediciones Lom.

Jara, Víctor (1967) *Victor Jara* [video en línea], disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLXOzJ-Tr13sgJo4B2Mxpi_UmYHLPMaQyE> [consultado el 23 de enero 2020].

Jara, Víctor (1972) *La Población* [video en línea], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KLyLUE4Fv44&list=RDkLyLUE4Fv44&start_radio=1&t=7> [consultado el 23 de enero 2020].

La Nación (1973) *La Nación* (14 de enero): 7.

Larraín, Jorge (1996) *Modernización, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

Maillard, Carolina (2011) "Construcción social del patrimonio", en Daniela Marsal (ed.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*, Santiago de Chile, Fondo Nacional de Desarrollo Cultural, pp. 15-33.



- Mamani, Ariel (2001) *Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- McSherry, Patrice (2017) *La nueva canción chilena, el poder político de la música 1960-1973*, Santiago de Chile, Ediciones Lom.
- Parra, Ángel (2016) *Mi nueva canción chilena*, Santiago de Chile, Editorial Catalonia.
- Quilapayun (1970) *Cantata Santa María de Iquique* [video en línea], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fvX_c54xA5U> [consultado el 23 de enero 2020].
- Quinta Rueda* (1973) "Victor Jara: las raíces del canto", *Quinta Rueda* (9): 5.
- Ramona* (1969) *Ramona*, mayo.
- Ramona* (1972) *Ramona*, abril: 39.
- Ramona* (1972) *Ramona*, mayo: 32.
- Ramona* (1972) *Ramona*, septiembre: 25.
- Ramos, Ignacio (2018) "Imperialismo cultural en la renovación folclórica latinoamericana: nueva trova cubana y nueva canción chilena", en Simón Palominos e Ignacio Ramos (eds.), *Vientos de pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, Santiago de Chile, Editorial Lom, pp. 259-303.
- Renan, Ernest (1882) ¿Qué es una nación?, conferencia en La Sorbona, París, 11 de marzo.
- Rinke, Stefan (2014) *Encuentros con el yanqui: Norteamericanización y cambio cultural en Chile 1898-1990*, Santiago de Chile: Centro de Investigación Diego Barros Arana-Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.
- Ritmo* (1966) *Ritmo* (30): 7.
- Salazar, Gabriel (2017) *La historia desde abajo y desde adentro*, Santiago de Chile, Editorial Taurus.
- Sepúlveda, Magda (2017) "Zapatos rotos ¿A dónde vas?: La ciudad de los 60s. Escenario de un mundo nuevo", en Rubí Carreño (eds.), *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura. Manual (in)disciplinados*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 36-41.
- Sonia, Silvia (2011) *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: O cancineiro de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*, tesis de maestría en Historia, Porto Alegre, Universidad Federal de Rio grande del Sol.
- Spener, David (2017) "No nos moverán": *biografía de una canción de lucha*, Santiago de Chile, Editorial Lom.
- Subercaseaux, Bernardo (2011) "Identidad, patrimonio y cultura", en Daniela Marsal (eds.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*, Santiago de Chile, Fondo Nacional de Desarrollo Cultural, pp. 34-55.
- Tapio, Varis (1973) *International Inventory of Television Programme Structure and the Flow of TV Programmes Between Nations*, Research Institute and the Institute of Journalism and Mass Communication, Finlandia, University of Tampere.
- Thompson, Paul (2002) *Historia, memoria y pasado reciente*, Buenos Aires, Ediciones Homo Sapiens.
- Unidad Popular (1969) *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular. Candidatura presidencial de Salvador Allende*, Santiago de Chile.
- Veneros, Diana (2005) "Palabras y cultura en América Latina: Herencias y desafíos", *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales* (14): 13-19.
- Vila, Pablo (1996) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Revista Transcultural de Música* (2).
- Winn, Peter (2013) *La revolución chilena*, Santiago de Chile, Lom Ediciones.

