

Pensar más allá del Estado. Esbozo de una historia de la canción social chilena del siglo XX

ELÍAS FARÍAS, MICHEL LAPIERRE Y SIMÓN PALOMINOS

Introducción

La teoría sociológica latinoamericana, al analizar los procesos sociohistóricos de la región durante el siglo XX, ha hecho hincapié en la caracterización de los fenómenos observados desde una perspectiva que da preponderancia a la esfera política como estructuradora de la vida social. En efecto, conceptos como «Estado de compromiso», matriz sociopolítica estadocéntrica, o la misma idea de «Estado nacional y popular», nos hablan de una sociedad donde la acción de los sujetos sociales posee como referencia y objetivo la articulación necesaria con el sistema político y, en concreto, con el Estado.

Este modelo teórico comienza a entrar en crisis al enfrentarse con la coyuntura política de la región durante los años 60 y 70. Este contexto se ve marcado por la irrupción de Estados autoritarios cuyo principal efecto en la esfera política fue el dismantelar la relación entre los diferentes grupos sociales, sistema representativo (sistema político de partidos) y el Estado. De esta manera, ya no se concibe a la esfera política como objeto privilegiado del estudio de la sociología, al no considerarla ya como eje estructurador de la sociedad.

Por otro lado, el desarrollo del capitalismo mundial ha evolucionado de forma que los conceptos tradicionales utilizados para comprenderlo pierden su eficacia. Comienzan a aparecer conceptos que intentan aprehender las nuevas características del sistema económico a escala global. Dentro de este contexto, la preocupación se dirige a las posibilidades de constitución de sujetos en un marco de «explosión» heterogénea de identidades que se oponen a las tendencias homogeneizantes del sistema económico globalizado. Es así como surge el interés por la construcción de identidades y por el aspecto simbólico de la vida social, ámbitos con poco arraigo teórico en la sociología latinoamericana.

La importancia actual de lo simbólico tiene relación con su capacidad de formar identidades y ser el seno de la producción de sentido de la acción social,

una de las preguntas fundamentales de la disciplina sociológica. En este sentido, para una comprensión más completa de los procesos sociohistóricos que acaecieron en nuestra región, se hace necesaria la realización de una investigación que se dedique a indagar en el aspecto simbólico-cultural de períodos significativos de la historia de las sociedades latinoamericanas.

El proceso chileno que va desde la caída del régimen oligárquico y la economía mercantilista hasta la concreción de un proyecto de desarrollo durante la Unidad Popular, constituye un perfecto ejemplo de cómo lo cultural es un factor de importancia para la constitución de la sociedad. En esta perspectiva, no constituye un reflejo de alguna esfera determinada de la sociedad, sino que más bien es componente del sentido de la acción de los grupos sociales; a nosotros nos interesa discutir la hipótesis de la producción en el ámbito simbólico de un sentido y de una identidad cuya acción posteriormente es canalizada por el sistema político. De la misma manera, dada la innegable importancia ejercida por el Estado como impulsor de la vida social y de una concepción de Modernidad y Desarrollo en todos los ámbitos de la sociedad, es de interés discutir la hipótesis de una esfera política central en la constitución de sujetos sociales y su identidad. En suma, esperamos movernos entre estos polos interpretativos buscando los cruces en que se encuentran lo simbólico-cultural y lo político.

Dentro de lo simbólico y cultural, consideramos el área artística como unidad privilegiada de análisis en tanto el arte (no obstante la multiplicidad de abordajes de análisis que ofrece) posee como característica fundamental el ser, más que cualquier otra cosa, un elemento simbólico, una mediación de la realidad por parte del colectivo social y, por ende, un elemento cultural. En las manifestaciones artísticas reconocemos una entrada a la vida plena de sentido de los distintos colectivos sociales. Por ende, también reconocemos los puntos de cruce, de compenetración entre el arte como manifestación cultural y lo social, lo político y lo económico. En nuestro artículo, la relación entre arte y política pasa por diferentes fases hasta llegar a un clímax de ideologización y radicalización, lo cual no es sino la culminación del desenvolvimiento de un período histórico con su propio proyecto de sociedad. Este proyecto, el desarrollo de una Modernidad en nuestra sociedad, aspiró a la conformación de sujetos sociales; el devenir de esta conformación es la historia de la generación de un espacio simbólico propio de estos sujetos, pero dicho espacio simbólico no se pierde con la instauración del régimen militar sino que se transforma y se adecua a los cambios sociales, es decir, trasciende los cambios políticos.

Dentro del «espacio simbólico» del que hablamos nuestro objeto específico de análisis lo constituye el canto popular. La canción social chilena, a diferencia de lo que ocurrió con otras manifestaciones artísticas de la región como el *Muralismo* mexicano o el *Bossa Nova* brasileño, desde sus orígenes nunca necesitó, ni se le brindó, ningún tipo de apoyo o impulso desde las altas esferas de poder, y por otra parte, su desarrollo se caracteriza por la creciente masividad que va adquiriendo, lo que da cuenta del potencial que posee como fuente identitaria e interpretativa de gran parte de la sociedad.

En resumen, esperamos dibujar la idea de un espacio social de encuentro

entre una dimensión artística (simbólica y cultural) y la dimensión política (de innegable importancia en la época). Queremos comprender cómo la constitución de una identidad para la comunidad, si bien se encontró en aquella época contextualizada por la preponderancia de la esfera política, el arte y la esfera simbólica colaboraron por igual en la conformación de sujetos sociales activos en aquél período histórico de Chile.

Del folclor tradicional a la canción social chilena

El primer tercio del siglo XX nos arroja dos decadencias importantes: por una parte, la caída y deslegitimación absoluta del régimen oligárquico y, por otra, el deterioro definitivo del sistema económico mercantil que sustentaba a aquel régimen. Sin embargo asistimos, en lo político y en lo económico, a dos emergencias que van a tomar el relevo de las formas antiguas decadentes: el predominio de una «clase política civil», como Salazar le llama,¹ de reingambre mesocrática; y la constitución de un régimen de sustitución de importaciones. Ambos factores van a provocar la creación de un Estado mucho más amplio que va a intentar reemplazar la matriz identitaria elitista del régimen oligárquico por una de carácter popular y nacional.

Este proceso se retroalimentará, socialmente, a través de una deslegitimación de la idea de nación de la oligarquía. Deslegitimación acelerada en la medida que se va a ir constituyendo una nueva estructura social, es decir, la aparición de nuevos actores sociales, que llevan consigo la manifestación de las nuevas condiciones sociales, va a socavar las bases mismas de la legitimidad de la autoridad, vaciándose el imaginario de nación que sustenta aquella dominación, y por lo tanto, iniciándose una lucha por hegemonizar determinadas visiones de la sociedad. En este sentido, la alianza de actores sociales que fundamentará el llamado Estado de Compromiso implica también el intento por resignificar la idea de nación con la constante del rechazo hacia las antiguas formas de valoración colectiva. Así, la aparición de nuevos discursos, tiene como condición de posibilidad el descalabro del discurso *ortodoxo*.

Lo señalado anteriormente a un nivel más estructural tiene, indudablemente, su correlato en la cotidianeidad, más específicamente —y entrando así directamente a nuestro tema— en el ámbito artístico. En efecto, las primeras décadas del siglo se destacan por la producción sin igual de notables corrientes artísticas vanguardistas que van a demandar a la sociedad —algunas más, otras menos— la destrucción de las antiguas formas de sociabilidad incapaces de interpretar y desarrollarse en las nuevas condiciones sociales. Y es en la literatura donde, especialmente, se practicaron las más audaces propuestas de renovación. Fue el Creacionismo huidobriano o la destrucción total surrealista de la *Mandrágora* quienes expresaron una renovación más esencial y definitiva de la vida social,

¹ Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1999.

pero también fue la literatura anarco obrera o la poesía *materialista dialéctica* de De Rokha, como él mismo la denominaba, las que intentaron engarzar las nuevas formas de experiencias con una definición más política y programática.

Sin embargo, por el ámbito musical y, particularmente folclórico, no corrían los mismos aires de renovación. Y para entender este rezago hay que determinar la posición que el folclor posee en el espacio artístico y social. El folclor tradicional era, en el siglo XIX, una forma de expresión que reconciliaba las marcadas diferencias sociales. Su temática paisajista promovía la construcción de un espacio común que ocultaba las enormes grietas sociales. Esta función se fue prolongando debido a que la práctica del folclor tradicional tomó nuevos impulsos gracias a las investigaciones positivistas de principios de siglo, el desarrollo de nuevas temáticas sociales nacionalistas y, sobretodo, a los intentos oligárquicos por reestablecer la legitimidad del régimen político. El folclor no gozaba, por lo tanto, de una posición propicia para ser objeto de nuevas experimentaciones pues su uso estaba consagrado a intereses más conservadores y románticos.

Además, aunque parezca contradictorio a buenas y primeras, estos mismos intereses hacia el folclor se repetían en los sectores medios y obreros. Recordemos que estos grupos eran compuestos, en gran parte, por individuos venidos del campo. Bajo esta marca del éxodo, la función de reconciliación era favorecida y escasamente cuestionada debido a que estos sectores consideraban el folclor como un símbolo presente, en la ciudad, de la comunidad perdida e idealizada.² Así, la frase «rescate del folclor», muy usada a principios de siglo, no sólo plantea, por parte de las clases dominantes, una vuelta hacia los antiguos modos de socialización, sino que también por parte de los sectores medios y bajos, un regreso a aquella comunidad original. Esto explica porqué el folclor no tuvo un movimiento rupturista como el que tuvo la literatura. El folclor se desplegó sobre una suerte de acuerdo implícito entre las distintas clases, que se nutre de una complicidad infantil, al compartir un pasado idealizado, para continuar los recuerdos pasados expresados privilegiadamente por la música folclórica. Dicho acuerdo o consenso, si lo podemos nombrar de esta manera, también se extenderá, años después, a las legiones de campesinos que conformarán la marginalidad urbana. De esta manera, la transgresión y la renovación tiene como condición de posibilidad la decadencia y despedazamiento de ciertas formas simbólicas que fueron débiles en términos de arraigo social; a diferencia de otras artes, la música, más incrustada en lo social, no estaba en decadencia, vivía en la nostalgia de los emigrados desde el campo, y, por lo tanto, la transgresión y renovación de sus formas y sus temáticas estaba en lo impensable mismo.

Ante esta situación tan desfavorable para la realización de una canción social de raíces folclóricas que rompa con las antiguas temáticas, hay que oponer un factor propio de la ejecución de una práctica que se realiza de manera continua y que, indudablemente, es permeable a los acontecimientos sociales. En otras palabras, los modos de apropiación del folclor por parte de los sectores populares van a cambiar radicalmente al mismo folclor, quizás, no en términos tan

² José Bengoa, *La comunidad perdida*, Santiago de Chile, Ediciones Sur, 2001, pág. 65.

intelectualizados como en la literatura (lo que explica el no abandono del folclor para expresar las nuevas épocas), pero sí en modos significativos para quienes construyen esta forma de expresión.

Dicha apropiación se va a realizar, fundamentalmente en dos centros de difusión: la bohemia de los burdeles y las reuniones de organizaciones obreras. En el primero se desarrolla la «cueca brava», importantísima en la renovación formal y temática del folclor, pues incentivará el «oficio» del cantor: improvisación, humor, burla hacia otras clases y destreza técnica. Así, el cantor, que hace uso de la técnica musical folclórica, va a estar en condiciones técnicas y temáticas de retratar la nueva época, desligándose de las viejas formas. Por otra parte, la apropiación obrera también va a desarrollar este oficio, manifestándose preliminarmente en una práctica muy simple pero que dio muchos dividendos: el cambio de letra a las canciones populares. De esta forma se aseguraba una rápida asimilación de las nuevas problemáticas sociales. Aparece, así, de manera anónima, en 1908 *Canto a la Pampa*,³ canción que, años más tarde fue grabada por Quilapayún.⁴

En la década del treinta y del cuarenta hay dos hechos, a nivel estructural, relevantes: primero, el nacimiento de la hegemonía de lo «nacional popular» impulsado a nivel institucional por el crecimiento del aparato estatal y, en especial, por la creación de la CORFO, instalándose la base principal de una matriz estadocéntrica. Para nuestro trabajo, este factor es importante pues alude al reemplazo definitivo de una idea de país, es decir, del traslado desde una matriz identitaria oligárquica hacia una organizada con la ideología de lo nacional popular, ventilando otro tipo de problemáticas que, desde ahora, van a tematizarse cotidianamente.

En segundo lugar, se aprecia un proceso de institucionalización política de los sectores de izquierda —que incluso van a entrar a la coalición de gobierno— y que va a significar un discurso programado, elaborado y teórico que intentará crear una interpretación respecto a todas las esferas de la sociedad, incluida la producción artística.

Una tematización de la idea de país y, más aún, la puesta en el tapete, por parte de los partidos de izquierda, de los problemas sociales establece un terreno cada vez más fértil para una canción social de origen popular y folclórico más madura e íntegra ideológicamente. Sin embargo, esta maduración fue lenta debido principalmente al cariz cada vez más estatal que toma lo nacional popular, sumado también a la poca intervención política, por parte de los mismos cultores, que la canción folclórico-popular, en ese momento, todavía llevaba.

El florecimiento discursivo de las ideas de izquierdas se reforzará con el impacto en Chile de la Guerra Civil Española. Es aquí donde estas ideas entroncarán con un desarrollo musical folclórico popular. Como es sabido, la Guerra Civil fue

³ *Canto a la Pampa* es una canción hecha a partir de la melodía de una *habanera* llamada *Ausencia*, muy popular en el siglo XIX, y con la letra de un poema de Carlos Pezoa Véliz y que expresa las miserias de los pampinos además de los sangrientos hechos ocurridos en la Escuela Santa María de Iquique en 1907.

⁴ En el disco *Por Vietnam* (1968).

seguida muy de cerca por el ambiente artístico, intelectual y también por la izquierda política chilena. Muchos chilenos y latinoamericanos viajaron a la península para engrosar las filas de la República. Aquellos que volvieron masificaron muchas de las canciones que, hasta hoy, son cantadas. Para la izquierda, la Guerra Civil se constituyó en un gran modelo práctico de organización, pero las enseñanzas mayores están en el modo de sociabilidad que se creó a partir de la constitución de organizaciones campesinas y urbanas. Y este modo de sociabilidad tuvo como producto y estímulo la canción popular española. Esto impactó a algunos chilenos. Incluso la bienvenida en Chile a los refugiados del Winnipeg fue con coro y orquesta, entonando las canciones de la Guerra,⁵ canciones que tenían una unidad temática social, ideológica, orientadas hacia una movilización clara y con un fuerte arraigo popular, siendo la contrapartida del folclor desmovilizador.

Aún así, la producción de un folclor popular y social netamente chileno estaba todavía lejos de realizarse debido al «consenso» anteriormente descrito y, principalmente, a que el Estado de Compromiso, ya en auge, estimulaba y reproducía tal consenso en la misma escuela. En los años cuarenta se inicia en todo Chile la enseñanza de folclor musical y danzas tradicionales en las escuelas públicas, promoviéndose como una de las bases de lo «popular». A esto hay que agregar la creación de espacios que le dieron solidez a esta iniciativa. La enseñanza del folclor se circunscribe claramente en la nueva resignificación de la idea de nación asociado al populismo, como proceso político-simbólico que destaca la importancia del *pueblo* por sobre una élite, y a la construcción de una matriz sociopolítica asociada a la preeminencia del Estado, transmitiendo un sentido de la vida social que legitima y justifica las operaciones políticas. El cultivo de tal enseñanza en el formato rígidamente tradicional va a crear un cierto vacío en la práctica común y corriente. Recordemos que aquellos lugares en donde el folclor popular comenzó a desarrollarse todavía no adquirían una masificación tal que se constituyera en expresión musical hegemónica. Al ser el folclor monopolizado y promovido en su formato tradicional, de pasada se lo confinó, regularmente, a los actos nacionales oficiales y tradicionales, quedando, en cierta medida, infértil la idea de una apropiación más libre y sistemática de la música folclórica en los sectores populares, aparte de los lugares mencionados.

Todo este proceso cobra singular peculiaridad al toparse con otro fenómeno totalmente nuevo y que también va a afectar al folclor y a la música popular: la emergencia de una industria de espectáculos con la consiguiente modificación en el consumo y en los gustos y, por lo tanto, los cambios en la música popular. La apertura de nuevos canales (escenario, disco, radio, cine) va a redefinir cierto tipo de folclor como *folclor típico* o *música típica chilena*, poniendo el acento en la particularidad de tal música. También, de especial importancia es la aparición del

⁵ Entre estas canciones destacan *El turururu*, *El Ejército del Ebro*, *La Morena*, *El Quinto regimiento*, *Puente de los franceses*, *Si me quieres escribir*, etc. Algunos de estas canciones fueron grabadas, años más tarde, por Rolando Alarcón, principalmente, y también por Víctor Jara y Quilapayún.

disco que masificará espectacularmente la difusión de la música. Sin embargo, esta aparición es copada por la música importada, música originada por esta industria. Nuevos géneros musicales van a llegar para instalarse definitivamente. En la batalla por conquistar a la audiencia, ya sea para fines económicos o políticos, la música social, años después, va a quedar notablemente rezagada. La historia de ese rezago comienza con este fenómeno que comienza en los años cuarenta y va a alcanzar total afianzamiento en la década de los cincuenta y nos explicará buena parte de las características de la canción social chilena de los sesenta

El fracaso de la estrategia de desarrollo industrial, el creciente sobrepajamiento de los sectores sobre el Estado y, en definitiva, el desfase entre la estructura política y la estructura económica, serán el telón de fondo sobre el que la izquierda chilena intentará reexaminar su estrategia histórica reformista. Replanteamiento imbuido por una sensación de fracaso debido al grave estancamiento económico de los cincuenta. El ejemplo de la Revolución cubana, a finales de los cincuenta, indicó hasta qué punto podía tolerarse la alianza con el Estado, los sectores burgueses y la clase media. Pero más aún, la revolución en Cuba inyectó en el ambiente una pronunciada ideologización que se radicalizó en la medida que se cuestionaba el modelo vigente.

Esta situación afectó profundamente al arte. En lo sucesivo comenzará a cuestionarse el carácter excesivamente elitista y abstracto que el artista, como actor social, y la obra de arte, como producto simbólico, comportan. El esteticismo por sí mismo es reemplazado en las discusiones por el papel político del artista y de su obra. Pero lo más importante es que todo el acervo histórico proveniente de un campo artístico y cultural dinámico desde principios de siglo comienza a ser movilizado, cuestionado o reforzado. Aparece la tercera generación de poetas, comandados por Nicanor Parra que va a atacar el intelectualismo poético. En la música popular ya no sólo se explotan los motivos folclóricos o íntegramente sociales, también, empiezan a haber propuestas musicales tipo Nicanor Parra: «Payo» Grondona y Osvaldo Rodríguez le cantan a la cotidianeidad urbana. Se comprende, de esta manera, cómo la canción social de los sesenta emerge no sólo producto de un rol protagónico del Estado, sino que gracias, principalmente, a una deriva cultural propia de ciertos grupos sociales —lo que le da su riqueza temática y formal— y el desarrollo de una cultura urbana —que posee la sombra de lo se heredó del campo—, pues son estos fenómenos los que construirán una idea de nación, mediante un proceso histórico que intentará plasmarse en toda la sociedad.

La ideologización social se expresa en el arte y en la música a través de la crítica a las industrias culturales. En la izquierda ya se hablaba que el Estado capitalista había llegado a su tope de producción y que su estabilidad se basaba en la posición subordinada que tenían los países latinoamericanos en la estructura mundial de producción. En este sentido, las industrias culturales poseen el papel ideológico de proporcionar una reconciliación formal en las relaciones de dominación tanto internas como globales. Esta disputa la vivieron permanentemente los cantores sociales de los sesenta, y se manifestaba en la difusión que casi nula que sus canciones tenían en la radiofonía nacional.

Es aquí donde surgen figuras que irán, poco a poco, construyendo espacios y ganando popularidad. Es el caso de Violeta Parra, quien realizó —en los años cincuenta— una exhaustiva labor de recopilación de canciones folclóricas de arraigo popular. Violeta Parra une definitivamente tres tradiciones: el folclor de carácter «más puro» pero de origen popular, la canción popular prosaica y de origen urbano, y la canción política heredada de las canciones españolas. El resultado es una temática mucho más íntegra ideológicamente, una notable riqueza formal y una calidad poética que aprehendió eficazmente sus tiempos y sus tareas históricas.⁶ En Violeta ya asoman las temáticas del latinoamericanismo, la inclusión social y la nueva sociedad como se planteaba en la izquierda política, pero también aparece —o reaparece— el motivo de un ser humano nuevo característico de la producción artística que no ha dejado de cuestionar la sociedad.

Ésta es precisamente una de las temáticas más importantes de la canción que se organizará con el influjo de Violeta en los años sesenta. Y es el contacto con el devenir artístico chileno y las conjeturas y desafíos de la época quienes explicarán la entelequia definitiva que toma la canción social chilena en «La Peña de los Parra». En ella se reunía la pintura, la literatura, la canción y, en definitiva, cualquier arte que compartiera dicha temática. Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns, Víctor Jara y Rolando Alarcón, entre otros, van a explotar intensamente temas como el latinoamericanismo, la reivindicación de los marginados, el rechazo a la discriminación y, en general, todo aquello que la izquierda tradicional había obviado. En este sentido, la canción social chilena no puede explicarse independiente del devenir cultural chileno, argumentando mecánicamente sólo la importancia de lo político y del Estado en aquella época. La expresión «el hombre nuevo», muy común en la Unidad Popular, no tiene una mera determinación histórica de lo político, ni expresa solamente la utopía de la izquierda tradicional.

Aún cuando la canción social se mantenía en rezago respecto a la música popular importada y nacional, la Nueva Canción Chilena va a recibir el apoyo de los estudiantes, intentando adoptar una crítica frontal a los modos de vida burgueses y el papel de la música popular masiva. Incluso algunos artistas, como Víctor Jara, fueron líderes de opinión en un reformulado papel del artista comprometido, expresando la idea del hombre nuevo no solamente como artista sino que también como sujeto activo y conciente de los problemas sociales.

Consolidación de la canción social en Chile: fortalecimiento de la nueva canción chilena

Luego del surgimiento de los primeros exponentes ligados a una concepción social de la música folklórica, siguieron la senda algunos grupos formados principalmente por estudiantes universitarios de tendencia política de izquierda. Estas agrupaciones son vicarias de la influencia ejercida por los primeros exponentes de la canción social particularmente en grupos de trabajadores, estudiantes y

⁶ Con la composición de ciertas canciones en los años sesenta se da inicio a lo que se conoce como Nueva Canción Chilena (NCCH).

activistas políticos de izquierda. Entre ellos podemos nombrar a *Inti-Ilimani* (formados en 1967), *Quilapayún* (originados en 1965), *Amerindios*, *Aparcoa* y *Curacas*, todos de tendencia musical similar.

En torno a una definición al estilo musical que estas agrupaciones desarrollaron, podemos citar a Rubén Nouzeilles, productor de los primeros discos de Quilapayún: «Ellos, en la década de los sesenta formaban parte de las huestes universitarias de ideas más avanzadas (...) muy pronto empezó a expandirse con fuerza en reuniones políticas de izquierda, en los medios universitarios, y finalmente, como por el aire, llegó a toda una nueva generación idealista, que quería, hic et nunc, grandes cambios». ⁷ Se comienza a hablar ya de la «Nueva Canción Chilena» (NCCH), termino que surge en julio de 1969, cuando el periodista Ricardo García junto con la Universidad Católica, organizan un festival bautizado como Primer Festival de la Nueva Canción Chilena. ⁸

Sin embargo, la promisoría emergencia y consolidación del movimiento artístico de la NCCH desde sus inicios debió hacer frente a su principal obstáculo: la fuerte penetración en las clases populares —en particular entre los jóvenes— que tenía la música comercial y masiva. Entre los exponentes de la NCCH existía una concepción clara y manifiesta de las características alienantes que poseía la música comercial. En palabras del mismo Víctor Jara: «La juventud latinoamericana vive una realidad pobre. Una muchacha de 17 o 18 años (...) uno de los siete hijos de un matrimonio obrero (...), escucha a Raphael en la radio a cada instante, cantándole al amor. (...) Entonces esa muchacha obrera ingresa al fan's club de Raphael, ¿Por qué? Porque busca encontrar un color más agradable a todo ese color oscuro que la rodea, y cada vez se va evadiendo y conformándose más, y odiando a su propia clase». ⁹

Ahora bien, la masividad que alcanzaron los exponentes de la música comercial en su época puede llevar a confusiones conceptuales referentes al carácter popular que puedan efectivamente tener. Para nosotros, la popularidad de la NCCH tiene un carácter particular dado por el hecho de relacionarse con una concepción social de la comunidad nacional, en base a los conceptos de *nación* y *pueblo*. Esto permite situar a la NCCH dentro de los procesos de creciente democratización de los espacios institucionales ligada a un proyecto de sociedad sobre la idea de modernización y desarrollo. No obstante lo anterior, actuales trabajos sobre historia «social» de la música popular hacen caso omiso de esta característica fundamental del concepto de «lo popular». Para Gonzáles y Rolle, por ejemplo, lo popular no refiere a esta concepción ligada a los constructos de *pueblo* o de *nación*. Para los autores, la música popular es aquella «mediatizada, masiva y moderna». ¹⁰ Esta definición tiene que ver con la idea que manejan los autores con

⁷ Osvaldo Rodríguez, *Cantores que reflexionan*, Madrid, Ediciones Lar, 1984, pág. 61.

⁸ El premio al primer lugar fue compartido por *La Chilenera* de Richard Rojas y *Plegaria a un labrador* de Víctor Jara, interpretada por éste y Quilapayún.

⁹ Osvaldo Rodríguez, op.cit., pág. 57.

¹⁰ Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

respecto a las sociedades latinoamericanas: una sociedad de masas, donde los procesos de urbanización generan un nuevo espacio social (la ciudad), donde adquieren centralidad tanto la industria como el consumo. Desde este punto de vista, la música popular no tiene como origen las manifestaciones propias de los distintos colectivos sociales, sino más bien se situaría en el desarrollo de la industria discográfica, cinematográfica y radiofónica en el país; relegando al folclor a un papel secundario, guardando además con la NCCCh una distancia míope, que termina muchas veces catalogando a este movimiento tan sólo bajo el nombre de «canción protesta», denominación con fuerte contenido despectivo que hace referencia a una supuesta falta de sofisticación en el lenguaje poético de las composiciones de esta tendencia.

Por otra parte, un hito de gran importancia en el proceso de consolidación de la NCCCh fue la inauguración del sello DICAP (Discoteca del Cantar Popular) en 1968 por parte de las Juventudes Comunistas; posteriormente se sumó a él el sello de la Peña de los Parra. Este sello discográfico facilitó con creces la producción musical de los exponentes de la Nueva Canción, editando no sólo obras de artistas nacionales sino también extranjeros, obteniendo incluso gran éxito comercial. Junto a la labor de publicación de discos, la DICAP también se dedicó a tareas de difusión de la música popular por medio de programas radiales y conciertos. DICAP tuvo como característica el incentivar la producción visual por medio de sus memorables carátulas de los discos, volviéndose un rasgo distintivo de su producción musical. En suma, la iniciativa de la DICAP sólo tiene comparación con la iniciativa que culminó con la puesta en marcha de la famosa Editorial Quimantú.

En lo que respecta a la relación de la NCCCh con el sistema político, vemos que en realidad se trata de un fenómeno más complejo que lo que sugieren las perspectivas tradicionales de la sociología latinoamericana. Si bien el desarrollo de una canción social en nuestro país se ubica estructuralmente en los procesos de democratización y modernización llevados a cabo por el Estado desde comienzos de la década de los 30, esto no implica necesariamente el reconocimiento del Estado como un ente benefactor para los grupos sociales populares.

Por supuesto, es innegable que con la instalación del Estado de Compromiso estas nuevas fuerzas sociales ven una progresiva representación en el aparato público; sin embargo, debemos considerar que esta representación muchas veces tuvo la característica de un elitismo político en las propias clases. Efectivamente, son las élites dirigentes de algunos sectores las que se ven involucradas en el gobierno. Además, y debido a la pluralidad de intereses representados en el gobierno, se hacía realmente muy difícil implementar apropiadamente las reivindicaciones sociales anheladas por las clases populares. Aunque, de todas maneras, esto no quita que efectivamente se hayan dado grandes avances en reformas de salud, educación y vivienda para los grupos económicamente menos privilegiados.

En consecuencia, estamos en condiciones de afirmar que la producción simbólica ligada al desarrollo de la NCCCh está lejos de ser un reflejo directo de los fenómenos políticos que afectan a la región. En concreto, la NCCCh no sería una suerte de instrumento de ideologización ideado por los partidos políticos de

izquierda, sino que se trata de un fenómeno de producción de sentido que tiene sus raíces en las condiciones sociales de los grupos populares (sentido que posteriormente es canalizado en la esfera pública y política, con la puesta en escena de los procesos que llevarían al poder a la Unidad Popular), así como también en la deriva histórica de la propia canción social. Es decir, hay un proyecto de sociedad, construido históricamente, que no necesariamente confluye con una sobredeterminación de lo político. Así, por lo menos, lo expresa Inti-Illimani en la *Canción del Poder Popular*.

Porque esta vez no se trata
de cambiar un presidente
será el pueblo quien construya
un Chile muy diferente.¹¹

Pero antes de que haga aparición la Unidad Popular como proyecto donde confluyen el sentido de las clases populares con el sistema político, el Estado es mirado, incluso, por estos colectivos sociales como el principal agente represivo. Esta es una temática recurrente en la canción social del país, y de gran parte de la región. Basta con revisar algunas letras de Violeta Parra (por ejemplo, *La Carta*), o de Víctor Jara (por ejemplo *Preguntas por Puerto Montt*), para darse cuenta de la mirada recelosa que dirigen las clases populares al Estado y al sistema político. Con todo, puede decirse desde ya que la NCCCh no se encontraba esterilizada de posibilidades políticas. Horacio Durán, músico miembro de Inti-Illimani, en una conversación sostenida con nosotros nos recordó que la idea de una música política, o más bien del «rol político del sonido» es una concepción irrenunciable. Para Durán esto es apreciable en el énfasis que se ha puesto históricamente en la represión que han sufrido las manifestaciones culturales de pueblos sometidos por la colonización extranjera.¹² Ejemplo de esto para el artista es la censura al uso de instrumentos autóctonos de la región por parte de los españoles y posteriormente durante el período de la dictadura militar.

La época de oro para esta concepción de la música social como espacio de sentido y como proyecto político en Chile sucede durante el gobierno de la Unidad Popular. Grínor Rojo sitúa a la Unidad Popular como la culminación de un proceso de profundización del proyecto democratizador y modernizador que constituía el «Estado de compromiso».¹³ Efectivamente, este gobierno marca la definitiva incorporación de los intereses de las clases menos privilegiadas y de los sectores de izquierda al espacio de la acción pública del Estado, que proclamaba la «vía chilena al socialismo». En consecuencia, el Estado chileno deja de ser

¹¹ En el disco «*Viva Chile*» de Inti Illimani (1973).

¹² Pablo González Casanova, *Sociedad plural, colonialismo interno y desarrollo*, en Fernando H. Cardoso (editor), *América Latina: ensayos de interpretación sociológica—política*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.

¹³ Grínor Rojo, *Apuntes sobre la cultura en los tiempos de la Unidad Popular*, en Rodrigo Baño (editor), *Unidad Popular, treinta años después*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2003.

visto como el principal agente de la represión a las clases populares, sino que desde ya se transforma en su principal aliado. Es durante este gobierno donde la producción simbólica de los grupos populares recibe toda la ayuda posible; esto no es exclusivo para la NCCCh, sino que se hizo extensivo a todas las manifestaciones culturales, lo que viene a coronar todo el proceso de instalación de las manifestaciones populares en el espacio público, tradicionalmente dominado por las clases altas de la sociedad. En efecto, durante toda la década del sesenta los artistas doctos comienzan a abrir las puertas a las expresiones artísticas populares. Esta relación en la que entran los artistas de la academia con los exponentes populares dio pie a un fértil proceso de experimentación, que en el caso de la música unió a compositores doctos como Advis y Ortega, con exponentes de la NCCCh (Quilapayún, Inti-Illimani) y músicos de rock con intereses sociales (Los Blops, Los Jaivas).

Sin duda, todo este proceso se vio brutalmente detenido con el golpe de estado de 1973; siguiendo una tendencia histórica en la región inaugurada con el golpe militar en Brasil en 1964. La interpretación sociológica más aceptada del advenimiento de estos fenómenos dice relación con la progresiva incapacidad del Estado de Compromiso de satisfacer las crecientes demandas de los distintos sectores sociales involucrados en él. En el caso chileno, esto tiene estrecha relación con la disconformidad con la que enfrentaban el gobierno de la Unidad Popular los sectores más acomodados, ligados a la oligarquía y a la derecha. En suma, se redujo el Estado a su mínimo posible y se abrió la economía a los capitales extranjeros, en busca de una reformulación del capitalismo en el país. Se inaugura de esta manera una etapa de represión en la que se verían terriblemente afectados todos los involucrados con el gobierno derrocado.

La violenta represión también alcanzó a los exponentes de la NCCCh: todos ellos, y muchos artistas y activistas políticos más, fueron exiliados, torturados o asesinados. Los aparatos represivos de la dictadura al vulnerar sistemáticamente los derechos humanos al secuestrar, torturar y asesinar a miles de partidarios del gobierno de Allende; lo que buscaban era desarticular los espacios de constitución de sujetos sociales que pertenecían a los grupos populares. La represión atacó a los cuerpos, pero también a las manifestaciones simbólicas y a la memoria de los sectores populares.

Por ello, los exponentes de la NCCCh que aún permanecieron vivos, se vieron en la necesidad de dar inicio a una nueva etapa de trabajo, pero desde el exilio, con miras a restaurar la memoria de las clases populares y de denunciar a los ojos del mundo la tiranía que tenía lugar en Chile. Durante este período los artistas exiliados se enfrentarían a profundas transformaciones de las sociedades a nivel mundial: en menos de quince años ni Chile ni el mundo, ni su música, serían iguales.

Devenir de la Nueva Canción Chilena durante la dictadura

Hay que ser cuidadosos y tratar de no caer en el planteamiento fácil y, a estas alturas clásico, que postula que durante la dictadura militar chilena el país vivió una especie de «oscurantismo cultural» que aportó poco y nada a la acción polí-

tica de la sociedad. Este *oscurantismo* se daría gracias a la fuerte represión ejercida por el gobierno militar sobre el mundo del arte de raigambre social. Para ser más precisos y no caer en errores este planteamiento merece un mayor grado análisis.

En primer lugar es imposible negar la fuerte represión que sufrió la sociedad civil en general, y el mundo del arte y la cultura en particular. Uno de los ejemplos más significativos de esta represión lo constituye el caso de la Editorial Quimantú. Esta editorial era uno de los proyectos más importantes del gobierno de la UP en cuanto al desarrollo cultural del país. Pero se vio violentamente cortado con el golpe de Estado, la editorial es puesta bajo control del general de aviación Diego Barros Ortiz, cambia de nombre y pasa a llamarse «Empresa Editorial Nacional Gabriela Mistral», reorientando su política editorial cuando sus dirigentes son forzados a dejar la empresa y a exiliarse en el extranjero.¹⁴

La represión ejercida por los gobiernos militares de la región en contra de cualquier forma de expresión artística que sea *subversiva*, es identificada por O'Donnell como la primera dimensión de los «régimenes burocrático-autoritarios». La represión se propone desarticular a la sociedad civil recientemente muy politizada, su tarea principal es lograr un orden político en la sociedad a través de una desideologización y despolitización de la misma. Así, para el gobierno militar era perentorio atacar las fuentes desde las cuales la sociedad encontraba una orientación ideológica y desde donde los diferentes actores sociales extraían el sentido de su acción. Uno de los objetos centrales de este tipo de represión va a ser el arte, y particularmente la música, la NCCCh, en donde se encontraba uno de los mayores núcleos de expresión ideológica que reivindicaba las luchas sociales.

Pese a esta fuerte represión, como ya se dijo, debemos tener cuidado al tratar el tema del «oscurantismo cultural» durante la dictadura militar. Para Brugnoli el golpe no constituye ningún corte cultural ni menos una fase oscura dentro de éste; muy por el contrario, el artista piensa que aún con la existencia de la dictadura hay un proceso que es continuo de desarrollo del arte en la medida en que siguieron habiendo artistas que no se quedaron de brazos cruzados y siguieron haciendo su trabajo.¹⁵

Sin embargo, en la represión que se llevo a cabo por parte de los militares, la NCCCh resultó ser una de las más afectadas. Uno de sus íconos más importantes, Víctor Jara, fue arrestado el día inmediatamente posterior al golpe, torturado, y asesinado; otros, como Angel Parra, cayeron detenidos y fueron torturados. Esto llevó a los demás miembros del movimiento a buscar asilo en diversas embajadas y a exiliarse en el extranjero (Patricio Manns, Isabel Parra, etcétera). Pero la represión no sólo afectó a los autores e intérpretes de este canto, sino que también llegó a los lugares en donde se desarrollaba, difundía y distribuía. Todas las peñas de la NCCCh fueron clausuradas; la DICAP fue allanada y las matrices de los discos destruidas prohibiéndose la producción de la NCCCh.

¹⁴ Solène Bergot, *Quimantú: editorial del Estado durante la Unidad Popular Chilena (1970—73)*, en Revista electrónica de historia *Pensamiento Crítico*. Disponible en: www.pensamientocritico.cl

¹⁵ Francisco Brugnoli, *Arte y cultura en la Unidad Popular*, en Rodrigo Bano (editor), op.cit.

Con todo esto se podría hablar perfectamente de una etapa de oscurantismo artístico cultural considerando lo que antes había hecho la NCCh, pero ésta siempre se las arregló para seguir produciendo música, tanto en el exterior a través de los numerosos artistas que se encontraban fuera del país (Patricio Manns, Isabel Parra, Inti Illimani, Quilapayún, etcétera), como en el interior del país a través de lo que algunos personajes hicieron en favor de la distribución de dicha música, o de nuevos autores que proponían una nueva especie de Canto Chileno.

Si se pone el acento en lo que hicieron algunos para tratar de que no se perdiera todo lo que había hecho la NCCh, y lo que estaban produciendo nuevos artistas, cobran todo el sentido las palabras de Brugnoli. Así, un hombre clave en este rescate de la NCCh es el locutor radial Ricardo García que, desafiando a la dictadura y al poder de los militares, crea en 1976 el sello Alerce, en donde publica obras de los nuevos artistas, de la NCCh y de la Nueva Trova Cubana, acto que lo lleva a la cárcel acusado de introducción y distribución de material subversivo.¹⁶ Los nuevos artistas son un grupo de creadores que, por una parte se quedan en Chile, y por otra parte, son nuevos autores que siguen la tarea de los artistas que se encuentran exiliados en el extranjero; a este nuevo movimiento emergente se le llama «Canto Nuevo».¹⁷ Éste comienza a aparecer a mediados de la década del 70 con la creación de las nuevas peñas.¹⁸ De esta forma el Canto Nuevo prosigue la tarea de la NCCh pero con sus propias características; a diferencia de su precedente, el Canto Nuevo utiliza un mensaje social mucho menos confrontacional (por razones obvias), en donde se expresa el descontento social a través de una sutil poesía; en términos generales es una canción a favor de los derechos humanos, del humanismo, la ecología y la diversidad cultural. En cuanto a la instrumentalización de su música también se producen diferencias, se dejan de lado los instrumentos que no son chilenos gracias a un decreto de ley que prohíbe su uso, de esta forma instrumentos como la quena y el charango quedan fuera de todo uso. El contexto sociopolítico cambia, y ya no es el sueño de la revolución el que prima sino que, muy por el contrario, se siente una responsabilidad de contribuir al proceso de retorno a la democracia. En este sentido, el Canto Nuevo busca concientizar, sensibilizar, subir el ánimo de quienes resisten, dar una señal de lucha, denunciar situaciones, abrir tribunas, ganar espacios, y no apoyar un programa o un proyecto político como lo había hecho la NCCh en algunas de sus creaciones con la Unidad Popular.

En dictadura la NCCh y el Canto Nuevo toman nuevas direcciones de significación e identificación en relación a la sociedad a la que se dirigen; las personas

¹⁶ Aparte de lo ya mencionado, García fue el que presentó a Violeta Parra al público radiofónico a través de Radio Chilena, en 1959 creó el hoy famoso Festival de Viña del Mar, y en 1969, con el patrocinio de la Universidad Católica, organiza el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena.

¹⁷ Algunos de los artistas pertenecientes al Canto Nuevo son: *Santiago del Nuevo Extremo*, *Hugo Moraga*, *Osvaldo Díaz*, *Pedro Yáñez*, *Illapu*, *Aquelarre* y *Los Curacas*.

¹⁸ «Peña Javiera», «La Picá», «La Parra», «La Fragua».

que empiezan a escuchar este tipo de música se desenvuelven en un entorno social distinto, nacen y se desarrollan en la dictadura. Existe un proceso de simbolización que se mantiene, el de la denuncia de las injusticias sociales, pero hay otro que cambia, ya no se trata de cumplir una utopía lejana e inasible, sino que la tarea se vuelve mucho más palpable y concreta: la vuelta a la democracia y el fin de la dictadura.

Con la mayoría de los artistas de la NCCh en el extranjero y sin poder volver a Chile comienza una nueva etapa creativa que abarcará nuevas temáticas y formas musicales. El repertorio empieza cambiar adaptándose a la nueva situación, y se hace necesaria la internacionalización para que los demás países puedan conocer y solidarizar con la causa chilena. El año 1976 es clave por la aparición de las canciones de resistencia que consolidan una nueva etapa; en ese momento los autores han asimilado su situación de exilio y se ha creado una infraestructura sólida de producción y distribución de sus obras. A partir de este año empiezan a aparecer canciones netamente de exilio como *Mi Patria* de Fernando Alegría y *Cuando me acuerdo de mi país* de Patricio Manns. El 1979 también es clave, en él aparecen 2 discos («Sensemayá: canto para matar una culebra» de Inti Illimani, y «Umbral» de Quilapayún) que marcan el comienzo de una nueva etapa en este movimiento. En éstos se puede traslucir la inclusión de textos más sutiles y poéticos acompañados de ricas armonizaciones musicales. Con la aparición de estos dos discos se puede notar la gran similitud que existe entre la creación de estos artistas que están en el extranjero y los pertenecientes al Canto Nuevo que crean música en Chile. El contexto en el que lo hacen es diferente, la NCCh aparte de tocar las temáticas del Canto Nuevo (el deseo del retorno de la democracia), construye su arte en base a la experiencia del exilio; de esta forma también se incluye a un nuevo tipo de público: todas las personas que comparten esa experiencia.

La internacionalización de la NCCh es una muestra de lo que está ocurriendo en todo el mundo: los procesos globalización. Esto por dos razones, en primer lugar la larga estancia en Europa dejó profundas huellas en su forma de crear música, reciben nuevas influencias culturales, poéticas y musicales. Así las raíces folclóricas que eran características en el comienzo de la NCCh se empiezan a diluir y a fusionar con nuevas culturas musicales.¹⁹ La segunda razón viene de las nuevas temáticas que se comienzan a abordar; con el disco de 1982 «La revolución y las estrellas» de Quilapayún se elabora una nueva forma de pensar que presenta una filosofía humanista en donde se entiende que el ámbito de las luchas sociales e ideológicas que se llevaron a cabo sólo dejaron sangre, odio y muerte entre los hombres, y que la tarea de éste es «asignarse el deber de la sonrisa...».²⁰ Esta nueva temática que se impone posee un grado pleno de correspondencia con la globalización de tipo ético-valórico que están viviendo las sociedades durante este tiempo. En efecto, la conexión que se hace entre las nuevas letras de la NCCh y el Canto Nuevo, y la nueva filosofía de corte humanista, más reconciliadora y menos confrontacional, calza perfectamente con este tipo de

¹⁹ Un ejemplo excelso de esto son los trabajos de *Inti Illimani*.

²⁰ Eduardo Carrasco (Quilapayún): *Luz negra*, en el disco *La revolución y las estrellas*, 1982.

globalización en donde se reconocen y reivindican los Derechos Humanos, y se busca la constitución de una ciudadanía global, a partir de la cual se puedan efectivamente ejercer los mismos derechos en todo el planeta.

Las nuevas temáticas traen consigo un éxito inesperado para la NCCCh en Europa. Aquí se pasó de un seguimiento solidario de la causa de estos artistas, a una rápida y verdadera admiración por sus creaciones y por lo que ellas representaban. Millones de personas en diversos lugares del mundo se sintieron identificadas con lo que estos artistas proponían: una nueva forma de lucha política que se oponía a la tiranía de la dictadura y del ostracismo vivido fuera de su país. De esta manera, y muy lentamente, se fue gestando lo que sería el retorno de estos artistas a Chile. En esto, sin lugar a dudas, jugó un papel primordial la tarea hecha por los mismos artistas, ya que es a través de éstos que se hace conocida a gran parte del mundo la situación vivida en Chile, lo que hace que poco a poco se comience a ejercer presión para terminar con la dictadura en Chile. De esta forma vemos que, nuevamente, la NCCCh a pesar del cambio de sus temáticas, sus letras, sus instrumentos y sus estilos, nunca deja de actuar políticamente, y lo que es más importante aún, contribuyen en un alto grado a la formación de una gran masa crítica de la situación chilena, lo que los lleva, en consecuencia, a constituirse también políticamente en contra de dicho régimen.

A fines de los 80 el gobierno militar sufre de una fuerte presión interna y externa y se vislumbra el final de la dictadura. En este contexto empiezan a regresar un número importante de los artistas de la NCCCh que vivieron el exilio, es así como en 1987 vuelve Isabel Parra, en 1988 vuelven Ángel Parra, Patricio Manns, etcétera. Ese mismo año se produce una de las más importantes presentaciones en vivo de los artistas del Canto Nuevo y de la NCCCh que regresaban del exilio: el Concierto del Parque La Bandera. Este recital tuvo un éxito sin igual, acudieron a él cerca de 100 mil personas y se constituyó en el acto artístico cultural más importante en contra del régimen militar imperante. Con esto la NCCCh demostró nuevamente ante todo Chile su poder de convocatoria popular y el tipo de influencia política que ejercía sobre el público. Himnos de este acontecimiento son las canciones *Vuelvo* de Patricio Manns y Horacio Salinas y *Vuelvo para vivir* de Andrés Márquez. Además este regreso coincide con la campaña del NO que busca terminar con el régimen militar; en este sentido el movimiento artístico vuelve a formar parte oficialmente de campañas políticas tal como lo hizo en 1970 con la campaña de Allende. Así, la NCCCh toma rumbos ya conocidos para ella, y junto con ella, los sectores que antes se sintieron identificados con su arte se vuelven a manifestar en diversos actos políticos.