

El lápiz, la brocha y la guitarra¹: algunos aspectos de la cultura chilena durante la Unidad Popular (1970-1973)²

The pencil, the brush and the guitar: some aspects of Chilean culture during the Popular Unity (1970-1973)

Jimena Alonso

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY, URUGUAY.³

Elías Gabriel Sánchez González

UNIVERSIDAD DE LA PLATA, ARGENTINA.⁴

Resumen. El gobierno de la Unidad Popular (UP) chileno (1970-1973) fue una experiencia inédita para la política latinoamericana de mediados del siglo XX: se trató de un candidato marxista, que asume el gobierno a través de una coalición de izquierdas, respetando la legalidad de la época y a través de la vía electoral. La vía chilena al socialismo constituyó también un proceso único en cuanto a sus dimensiones culturales. En este contexto, este artículo busca analizar el rol que tomó la cultura en la experiencia conocida como los *mil días de Allende*. Para ello la música y la literatura serán analizadas como fuentes históricas. Entre las cuales se seleccionaron canciones icónicas de la UP y el trabajo realizado por la Editorial Nacional Quimantú. Encontramos que la literatura y la música, adquieren un rol relevante en el proyecto de la UP, al asumir un compromiso social y político, ambas dimensiones culturales se transformaron en apoyos fundamentales de la campaña electoral de Salvador Allende en 1970.

Palabras clave: Memoria; Realismo Popular; Unidad Popular; Nueva Canción Chilena; Quimantú.

Abstract. The government of the Chilean Popular Unity (UP) (1970-1973) was an unprecedented experience for Latin American politics in the mid-20th century: it was a Marxist candidate, who assumed the government through a left-wing coalition, respecting the legality of the time and through the electoral route. The Chilean path to socialism is also a unique process in terms of its cultural dimensions. In this context, this article seeks to analyze the role that culture had in the experience known as the Allende days. For this, music and literature will be analyzed as historical sources. Among which are selected iconic songs from the UP and the work carried out by the Editorial Nacional Quimantú. We find that literature and music acquire a relevant role in the UP project, by assuming a social and political commitment, both cultural dimensions become fundamental supports of Salvador Allende's electoral campaign in 1970.

Key Words: Memory; Popular Realism; Popular Unity; New Chilean Song; Quimantú.

¹ Citado por Varas (353)

² Investigación realizada en el marco del programa de becas de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANI) para posgrados en el exterior. Uruguay

³ Licenciada en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Uruguay. Magíster en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata. Doctoranda en Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la Plata. Mail: jimena8581@gmail.com.

⁴ Licenciado en Historia mención Estudios Culturales, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Magíster en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Doctorando en Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la Plata, Argentina. Mail: elias.sanchez27@gmail.com.

Introducción

Estimo la creación como una función heroica que entraña el jugarse toda la vida a la gran carta del destino literario. Repudio el arte por el arte. Propicio y practico desde hace cuarenta años, un realismo popular constructivo, insurgente y combatiente
Pablo de Rokha

El arte político, no es el arte que ilustra una política, es el arte que en su propia elección de libertad constituye ya un acto político.
Didi-Huberman⁵

Como versa una de las estrofas de Ortega y Advis que inmortalizó el canto popular en Chile: “porque esta vez no se trata de cambiar un presidente / será el pueblo quien construya un Chile bien diferente” la Unidad Popular (UP) fue un Chile “bien diferente”. En este trabajo exploraremos algunas dimensiones de esta experiencia en lo que respecta a su desarrollo cultural. Si bien esta explotó con la victoria de Salvador Allende en septiembre de 1970, el conjunto de experiencias que lo formaron dan cuenta de un recorrido silencioso, de temporalidades más largas, que finalmente cambiaron la relación de la cultura con la política.

Al igual que otras experiencias revolucionarias del siglo XX, los poemas por encargo los silabarios, cancioneros y la variedad de rituales (festivales, peñas, etc.) buscaron reforzar los ánimos de los combatientes culturales, animando toda una producción de pedagogía social (Gilman 339). Toda una pedagogía y estética se volcó a representar la vía chilena al socialismo. Se buscó conmover y movilizar la sensibilidad de los trabajadores y sectores populares chilenos. Era su *momento* en la historia y las artes dejarían huella de aquel momento. Los artistas –músicos, escritores, escultores– fueron también constructores del discurso de la UP, transformando al pueblo en imagen e imaginario de su proyecto cultural:

(...) la nueva actitud de los artistas provocó una alteración de la función del arte; la opción crítica asumida frente al contexto chileno y latinoamericano implicó una práctica del arte muy distinta a la establecida. No se situaron al margen de los problemas cruciales que aquejaban a la comunidad, y no fueron observadores neutrales de espectáculos destinados a una exploración

⁵“Walter Benjamin escribió un libro en 1934, en un marco muy político, por cierto, que fue la reunión de intelectuales frente al fascismo, en París. Es un texto sublime que se llama *El autor como productor*. Ahí él dice que la cuestión no es saber si le servimos a una ideología política cuando hacemos arte. La cuestión es crear una imagen, por ejemplo, de manera suficientemente libre como para que esa libertad sea, en sí misma, un acto político. Entonces, el arte político no es el arte que ilustra una política; es el arte que en su propia elección de libertad constituye ya un acto político. Escribir un libro es un acto, no es sobre un acto. ¿Es mi trabajo político o no? Por el simple hecho de que exista de alguna forma, es político sin tener que decir qué partido político él defiende”. Rosero Santiago. Exposición en París: Georges Didi-Huberman, *El pesimismo no puede tener la última palabra* RFI [París, Francia] 20/10/2016 - 16:27.

puramente visual o a una especulación solo formal. Se ubicaron desde el centro mismo de los problemas para abordarlos desde el arte (Ivelic y Galaz 154).

Este tipo de arte, como lo plantean Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva (7-8), representó un peligro para los sectores castrenses y civiles conservadores. La dictadura cívico militar chilena (1973-1990) destruyó y gestó todo un entramado disciplinario y sugestivo, capaz de impedir que estos símbolos y discursos de izquierda volvieran a seducir y despertar las conciencias del proletariado chileno. Así, la quema de libros o la destrucción de discográficas y editoriales buscaron convertirse en claros y públicos ejemplos de la proscripción de un modo de ver y entender la cultura:

El potencial político del arte, como señala Herbert Marcuse, radica en el arte mismo, en la medida que subvierte la percepción y el entendimiento. Solo así se explica que la intolerancia, la censura, la destrucción de obras, la persecución y muerte de artistas sean prácticas habituales en las dictaduras (7-8).

El caso chileno resultó paradigmático por las características y desarrollo que tuvo tanto la música como las letras; con artistas comprometidos políticamente con retratar la realidad popular asociada en ese momento a la izquierda chilena y latinoamericana. El trabajo de recopilación y puesta en valor del folclore como documento antropológico, histórico y musical, con grandes exponentes, como Violeta Parra y Margot Loyola que tuvieron su expresión en la Nueva Canción Chilena, construyó un “espacio” donde reconocerse, y un futuro al cual aspirar como *pueblo*. Este relato buscó hacer protagonista de la historia a los sectores menos representados: los/las trabajadores, relato donde se les reconoció como motor, entregándoles aliento, libertad y palabra.

En esa época, la actitud de los artistas y escritores, sus obras e intervenciones, eran producidas bajo un marco de referencia común: relatar y hablar sobre los pesares latinoamericanos. Reconocerse como parte de un mismo horizonte simbólico constituyó uno de los más grandes aciertos de los debates y dilemas literarios del siglo XX en América Latina. Como lo explica Claudia Gilman, la constelación intelectual y política que dio cuerpo y sustento a las acciones del Tercer Mundo fue clave: “Frantz Fanon, Patrice Lumumba, Amílcar Cabral, Antonio Agostino Neto, Kwame Nkrumah, Abdel Nasser, Ghandi, Nehru (...)” (45).

Espacio vivido, imaginado, espacio representado que se convirtió en el territorio de pertenencia de los intelectuales latinoamericanos, de su legitimidad a partir de su compromiso social y político. De ahí que muchos de ellos profesaran el realismo como política artística literaria:

(...) la noción de realismo (concebido a menudo como realismo crítico) sirvió para describir buena parte de la producción textual. Así, Carpentier, abogando por “lo real maravilloso”, o Abelardo Castillo, definiendo al género fantástico como un procedimiento para captar “zonas más hondas de la realidad”, dieron cuenta de la idea de que la producción estética requería alguna mención de objetividad para pensar en términos políticos (...) El bloque temporal sesenta / setenta constituye una época que se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura, percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente inaugurales, como la Revolución Cubana, no sólo para América Latina sino para el mundo entero (Gilman 33).

Santiago de Chile a mitad de la década del 60 se había transformado en la capital de la izquierda por varios motivos. Por una parte, por Salvador Allende y los lazos que la izquierda chilena tuvo a nivel internacional. Pese a no optar por la vía armada, Allende mantenía importantes vínculos con la izquierda revolucionaria latinoamericana, entre ellos Fidel Castro y Ernesto Che Guevara. A su vez, artistas, intelectuales y científicos perseguidos por sus ideas políticas encontraron en Chile refugio y un campo de desarrollo. Por otra parte, a nivel literario y artístico, en su gran mayoría los protagonistas de esta historia fueron los primeros *antropólogos militantes*. Si bien sus trayectorias dejan ver el impacto que este contexto social tuvo en sus vidas, en varios casos desarrollaron el gusto por la música y la literatura desde la niñez (como refugio, como posibilidad), aprendiendo de sus padres, campesinos o inquilinos, el oficio de la música y, por supuesto, la militancia (como el caso de Víctor Jara, entre otros). Vieron en la música popular un lugar de memoria, donde hechos, oficios, tragedias y alegrías eran relatadas desde otra posición, con otros sentimientos y miradas. De ahí que la creación artística no solo se transformó en una fuente para reconstruir la historia del pueblo chileno, sino que permitió movilizar e identificar la memoria de los sectores populares en imaginarios y representaciones que los tuvo como protagonistas y que persiguió como horizonte de expectativas la redención de los más pobres.

Al considerar lo anterior nuestro trabajo explorará la dimensión cultural de la UP, desde dos dimensiones. En primer lugar, a través de su música con la experiencia de la Nueva Canción Chilena. Como veremos, esta produjo antes y durante el gobierno de la UP, un repertorio de temas orientados a crear conciencia sobre la historia del movimiento popular y las responsabilidades planteadas por el camino de la vía chilena al socialismo, y se convirtió en uno de los apoyos fundamentales de la campaña electoral de Salvador Allende en 1970. Los artistas, como nos relata Cesar Alborno (64), se hicieron parte del proyecto político, apoyándolo desde la campaña, formando parte activa durante su gobierno e incluso

defendiéndolo ante la amenaza de golpe de Estado. En segundo lugar, analizaremos la experiencia literaria en la que confluyeron varios poetas y escritores, nacionales y latinoamericanos en la Editorial Nacional Quimantú. A través de estas dos fuentes, nos adentraremos en el intento de construcción de una hegemonía por parte de la UP y con ello, la relación que entabló con los sectores no hegemónicos de la historia y sociedad chilena en aquella época. De modo que el objetivo del presente artículo es analizar el rol que tomó la cultura en la experiencia conocida como los *mil días de Allende* a través de la música y la literatura como fuentes históricas.

Música y literatura ¿aliadas de la memoria?

García, en la contratapa de su libro “Canción valiente. 1960-1989 Tres décadas del canto social y político en Chile” dice que “la historia sin sonido no es historia, y el sonido sin voces no es memoria”. Desde esta polifonía, la literatura, al igual que la música en pleno siglo XX, se sumergió en el mundo popular chileno. En aquellas letras, prosas, ritmos y estilos, se escuchan y se leen las miserias, luchas y derrotas de estos actores no-hegemónicos.

Escritores y artistas se hicieron parte de las reivindicaciones del proletariado chileno. Desde la música, el ejemplo pionero de Violeta Parra y sus hijos (Ángel e Isabel), que influenció a lo que se conoció como Nueva Canción Chilena que, a través de ritmos y compases reconstruidos desde los saberes y dolores del pueblo, quiso convertirse en archivo y memoria, en historia y geografía, en voz de protesta, denuncia, movilización social y política de los sectores populares en Chile.

Considerar a la música como fuente histórica, nos permite acercarnos a la “conciencia crítica del mundo popular y proletario” (Portelli 457) o, como señala el historiador César Albornoz, a través de la música podemos reconocer y comprender a una sociedad (11). Al mismo tiempo, a través de la literatura podremos, como lo plantea el investigador argentino José Luis de Diego, acceder a la memoria colectiva:

(...) aquella de la que uno no es sujeto sino objeto; un ramalazo fugaz, un instante de vértigo en el que algo llega del pasado por el inequívoco camino de los sentidos pero sin delatar su origen: un aroma, un sonido, una canción, una imagen borrosa, un sabor, o la mezcla de algunos o de todos (68-69).

Los pioneros fueron Violeta Parra y sus hijos, pasando luego por Baldomero Lillo, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Alfonso Alcalde, Enrique Delano, Volodia Teitelboim, Francisco Coloane, Víctor Jara, Inti-Illimani, Illapu y Margot Loyola. Todos estos trabajadores (as) de las letras y la música fueron entablando nexos con otros artistas de la izquierda latinoamericana y mundial. Estos puentes permitieron intercambios de oficios, memorias, experiencias, historias y geografías que fueron posibilitando –como veremos en este trabajo–, el horizonte cultural y programático de la UP. Sin viajes ni tertulias, sin la imaginación y acción creativa, sin destierros ni refugios, no hubiera sido posible la UP, por lo menos en su dimensión cultural.

De acuerdo a lo que señala el investigador de la cultura popular, historiador oral y de literatura americana, Portelli, las canciones nos ubican, nos transportan, nos entregan información, son instructivas: “(...) las canciones, como los diarios, indican con precisión año, mes y día, o sea, la fecha del acontecimiento, citan los apellidos de las personas y el lugar en el que el acontecimiento se desarrolló” (489). Este autor italiano también ha planteado en varias de sus obras que tanto la música como la literatura se convierten en espacios de la memoria, en refugios mientras estas esperan el momento apropiado para estallar, tanto como archivo y como posibilidad política⁶, al no ser imágenes o recuerdos estáticos ni residuales:

(...) el folcklore, la memoria, la tradición, no son almacenes de datos sometidos al deterioro con el paso del tiempo, sino procesos que acontecen en la contemporaneidad. La memoria es más un espacio que un tiempo: todos los tiempos se recuerdan en el mismo momento. Así como la migración pone en contacto espacios diferentes, del mismo modo la memoria instituye relaciones, sinapsis entre tiempos diferentes que –justamente, desde su punto de vista– la historia tiende a distinguir y separar (460).

La cultura, la movilización simbólica de los elementos que constituyeron la base social y política del proyecto popular, fue una de las prioridades del gobierno de Allende, puesto que lo consideró un medio fundamental para cambiar los valores imperantes en la sociedad. Tal como señalan Arrate y Rojas:

(...) con la instalación del gobierno popular, la izquierda chilena inicia el período más intenso, agitado y productivo de toda su historia. (...) Visiones ideológicas poco más o menos razonables, informes, estudios, evaluaciones, propuestas, acuerdos, desacuerdos, solidaridades, agresiones, marchas, cantos, diarios, revistas, obras de arte: en múltiples expresiones se plasman esos días, que para los izquierdistas tienen la intensidad de meses, y meses densos como años. En esa época todo es política (16).

⁶ “Parto de la música porque todo el trabajo que he hecho en los últimos años nace de una intuición y de una práctica de Gianni Bosio, que identificaba en la música popular (diferente de la popular music) un lugar de la memoria de las clases no hegemónicas, y, como tal, una fuente imprescindible para reconstruir desde adentro una historia del mundo popular” (Portelli 456).

Por otro lado, varios autores fueron contratados para cumplir funciones en los canales Nacional y de la Universidad de Chile, en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Técnica del Estado, como Isabel y Ángel Parra, Víctor Jara y Sergio Ortega. Por su parte, Rolando Alarcón se convirtió en 1972 en asesor de Educación Musical del Ministerio de Educación, mientras que Julio Namhuaser fue asesor técnico del Departamento de Cultura de la Presidencia de la República. Joan Jara recuerda:

(...) los artistas del movimiento de la nueva canción chilena, estaban llamados a desempeñar un papel internacional, tanto en América Latina como en Europa, era su condición de representantes del Chile de Allende, de embajadores culturales de su país, contribuyendo a contrarrestar la campaña propagandística contra la Unidad Popular (245).

En el caso de la literatura, Julio Cortázar expresó a su llegada a Chile, en noviembre de 1970, que su literatura era expresión de una ideología, que veía en el socialismo el único camino redentor para Latinoamérica. Al igual que la música popular de protesta, la literatura venía acumulando un sinnúmero de memorias y luchas, experiencias que solidarizaban y se prestaban al servicio de los procesos que llevaban a cabo tanto Cuba, Chile, Vietnam y luego Nicaragua.

La Editorial Nacional Quimantú se propuso universalizar los clásicos de la literatura latinoamericana y mundial, con la edición en grandes volúmenes de ediciones a bajo precio. Formaron parte de esta colección, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Gabriela Mistral, Joaquín Gutiérrez, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Thomas Mann, Máximo Gorki. Toda una constelación de historias, memorias y geografías producidas por estos autores fue movilizadas por el proyecto cultural de la UP, tal como lo narra Calvo:

Julio Cortázar ya era una especie de leyenda viviente en aquella época, (...) Y el vino, viajó especialmente desde París a la toma del mando de Salvador Allende, fue un hombre muy cercano, muy próximo en aquella época (...) y él accedió voluntariamente –me acuerdo muy bien–, a un cuento de él largo, que se llama “reunión” que apareció en la colección mini-libros de Quimantú, él cedió los derechos. Entonces, yo recuerdo con relación a eso dos cosas que tuvieron un impacto tremendo: uno era, que los libros eran muy baratos, se podían comprar en un quiosco y como se ha dicho, eran tan baratos como una cajetilla de cigarrillos. Luego, uno podía después, subir en aquella época a lo que se llamaba las micros de la locomoción colectiva y la gente iba leyendo en

la micro, uno podía ver 10, 12 o 15 personas que llevaban sus libros abiertos e iban absortos en la lectura. Además esto se traducía en que la gente hablaba de eso, en sus lugares de trabajo a la hora de almuerzo, a la hora de once, entonces la cultura era algo que estaba en el ambiente. Los nombres de los autores, las temáticas de los libros, eran un tema que se discutía a diario, cotidianamente, ¡Eso tenía por supuesto un impacto cultural enorme! Yo creo que detrás de eso había una voluntad, la voluntad de trasladar, estos nombres, este conocimiento, de la forma más barata y directa posible, rápidamente a las manos de quien más lo necesita y esa es una voluntad política.⁷

De la protesta social, pasamos a la movilización política, la educación y la concientización de los sectores populares a través del *muralismo*⁸, la *Nueva Canción Chilena* y el *realismo popular* en el mundo de las letras. El ímpetu con el que escritores, músicos y muralistas se arrojaron a la tarea de concientizar al pueblo y defender el proyecto popular resultó paradigmático. Se le podría catalogar con justeza al nivel de la experiencia del realismo socialista, del muralismo mexicano, la guerra civil española y la revolución cubana, por nombrar experiencias históricas semejantes.

No hay revolución sin canciones⁹

Canto que ha sido valiente,

⁷ Programa radial Barco de Papel dedicado a la Editorial Nacional Quimantú. *Barco de papel* es un programa que aborda el arte y la cultura desde su arista social. Transmitido por Radio Nuevomundo y producido por el equipo editorial de la gaceta de estética *Léucade*. En los mandos técnicos, Francisco Espinoza, y en los micrófonos Jorge Calvo, Raisa Johnson, Valentina Salomon y David Hevia. Emisión: miércoles 6 de julio de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=XDgqRFUVaR4&t=2428s>

⁸ El muralismo de la década del 60 y del 70 fue mayoritariamente propaganda política, debido a que tuvo que enfrentar los medios de comunicación masivos de la derecha. Una estrategia para llegar a los sectores populares y superar la campaña de desprestigio se hizo a través del pintado de murales en poblaciones, fábricas, colegios y universidades. Se trató de movilizar a partir de la representación de historias, como fueron, por ejemplo, los casos de la Brigada Ramona Parra (vinculada a la Juventud Comunista) y Elmo Catalán (vinculada a la Juventud Socialista) o de murales hechos durante la Unidad Popular por Roberto Matta. Como, por ejemplo, *El primer gol de Chile* realizado en 1971 por este autor chileno junto a la Brigada Ramona Parra. Este mural durante la dictadura fue recubierto y blanqueado. Sin embargo, entre el 2005 y 2008, fue restaurado y exhibido en el Centro Cultural Espacio Matta, construido durante el mismo periodo, como una obra de infraestructura del Bicentenario en la comuna de La Granja, en la región Metropolitana.

⁹ Discurso de Salvador Allende el 28.04.1970 en el Teatro Caupolicán, en plena campaña electoral por el triunfo de la Unidad Popular. En la imagen fotográfica se ve un gran cartel impreso, con la frase “No hay revolución sin canciones”. Al medio Salvador Allende, rodeado de músicos y conjuntos asociados al folclore, como Isabel y Ángel Parra, Rolando Alarcón, Quilapayún, Víctor Jara, Millaray, entre otros. En su discurso concluyó diciendo: “No hay revolución sin canciones. Jamás hubo tantos folcloristas y de tanta calidad. Con nosotros están los más y los mejores” (García 125).

siempre será canción nueva

Víctor Jara¹⁰

La canción de protesta tiene una potencialidad que la hizo más efectiva que un libro. Siguiendo a Gilman:

(...) la politización de la sociedad estuvo acompañada de un crecimiento notable de estímulos sensoriales portadores del mensaje y la buena nueva revolucionaria. Entre ellos, hubo enorme cantidad de músicos-poetas que cultivaron el género de la canción de protesta: fue un fenómeno mundial. Desde Joan Baez y Peter Seeger hasta Georges Moustaki, Georges Brasens, el grupo Quilapayún, Violeta Parra, Daniel Viglietti, Víctor Jara, Los Olimareños, Carlos Puebla, Armando Tejada Gómez, César Isella, Alfredo Zitarrosa, cada uno con su estilo y su calidad, combinaron la masividad del recital y el aprovechamiento ideológico de los medios masivos de comunicación, en una industria del disco en crecimiento y con mayor impacto que la palabra impresa (Gilman 349).

Las voces de la canción popular comprometida han sido claves en diferentes contextos históricos y han servido como vehículo de expresión y participación en diversos procesos sociales, por lo que constituyen una importante fuente para entenderlos. Muchas han sido las investigaciones bibliográficas –académicas y testimoniales–, que, desde diferentes disciplinas sociales, se han dedicado a analizar el rol que estos movimientos han desarrollado en los diversos contextos históricos latinoamericanos.

Como hemos señalado, no podemos hablar de este proceso, sin hacer una referencia – aunque sea mínima–, al aporte de Violeta y, fundamentalmente, de la Peña de los Parra, inaugurada en junio de 1965¹¹. El auge de la movilización popular comienza durante el gobierno demócratacristiano del presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970). Es en este marco que Ángel e Isabel, –hijos de Violeta–, junto a Rolando Alarcón y Patricio Manns, acondicionan una vieja casa en Carmen 340 (alquilada por el pintor y folclorista Juan

¹⁰ “Manifiesto” fue fechada en 1973. Iba a ser parte del álbum *Tiempos que cambian*, aunque su difusión se produjo luego del asesinato de Víctor Jara. Como composición póstuma, parece contener un sentido profético: “El canto tiene sentido/ cuando palpita en las venas/ del que morirá cantando/las verdades verdaderas”.

¹¹ El antecedente es el trabajo que tanto Violeta como sus hijos habían realizado en París. En 1962, después de haber participado en el Festival de la Juventud de Finlandia, y viajar por otros países de Europa, Ángel e Isabel permanecen en París trabajando en teatros, radios e incluso televisión. En este momento, actúan en dos peñas en el barrio latino: “La candelaria” y “L’Escale”. A comienzos de 1964, Ángel vuelve a Chile, con el objetivo de repicar la experiencia de las peñas y fundamentalmente para difundir la obra de su madre. Pocos meses más tarde, se le une Isabel. Al regreso de su viaje a Francia, Violeta también se incorpora a las actividades de la Peña, aunque tiene su propia carpa en la comuna de La Reina.

Capra), muy cerca del centro de Santiago. Desde allí, tomará forma un movimiento que será clave en la implantación de una nueva cultura vinculada a la izquierda: “(...) cada noche había discusiones políticas o estéticas que continuaban hasta que en el punto culminante de la reunión, Juan tomaba la guitarra y comenzaba a cantar” (Montealegre y Larrea 34).

La Peña es el lugar de lanzamiento para muchos artistas. Desde comienzos de la década del 60, estos músicos proponían la integración latinoamericana a partir de un planteamiento común, reuniendo en su propuesta musical la realidad continental. La revolución y la construcción del hombre nuevo tenían un sentido local, pero también junto a él un sentido continental. Temas como la revolución cubana o la resistencia del pueblo vietnamita u homenajes a personajes emblemáticos como Ernesto Guevara, Camilo Torres, Ho Chi Min, eran comunes en las producciones artísticas de la época. Este movimiento se convirtió así en el referente cultural de la izquierda chilena.

Varios son los músicos que establecen en la obra de Violeta Parra un antecedente claro del proceso musical que ocurrirá unos años más tarde. Víctor Jara, por ejemplo, afirmó que “Violeta (...), nos marcó el camino, nosotros no hacemos más que continuarlo” (García 29). De su obra, podemos destacar varias composiciones que –algunos años después y en voz de sus hijos Ángel e Isabel– se constituyeron en clásicos de la canción de protesta en toda América Latina. Entre ellas: “Que vivan los estudiantes”, “La carta”, “Mazúrquica moderna” y “Arriba quemando el sol”.

De este momento, debemos resaltar dos canciones que son clásicas con respecto a la denuncia de la represión que algunos sectores de trabajadores vivieron bajo el gobierno de Eduardo Frei Montalva. La primera de ellas, “Se olvidaron de la patria” de Rolando Alarcón, refería al asesinato de seis trabajadores y dos mujeres en huelga en el mineral de El Salvador, el 11 de marzo de 1966. La segunda, “Preguntas por Puerto Montt” de Víctor Jara, fue compuesta luego de la represión ocurrida en dicha ciudad el 9 de marzo de 1969, que provocó la muerte de diez personas cuando la policía desalojó por la noche la toma de un terreno. Apenas cuatro días después, Víctor¹². ya estaba cantando ese tema públicamente, en un acto de protesta por los hechos, realizado en Santiago. Más allá de la denuncia, lo imponente de la canción es la clara identificación del responsable: Edmundo Pérez Zujovic¹³, ministro del Interior del gobierno de Eduardo Frei:

Usted debe responder, señor Pérez Zujovic,
por qué al pueblo indefenso, contestaron con fusil.
Señor Pérez, su conciencia, la enterró en un ataúd,
y no limpiarán sus manos, toda la lluvia del sur. (4)¹⁴.

¹² La primera intervención pública con esta canción fue realizada durante su presentación en el Colegio Monjas Argentinas, cuando un grupo de alumnos del Saint George’s (entre los que se encontraba el hijo del ministro aludido) le respondió con pedradas que lo obligaron a salir del escenario. Al día siguiente, el diario *El Mercurio* tituló “Incidentes por penetración marxista en colegio católico” (García 112).

¹³ Importante dirigente del Partido Demócrata Cristiano. Fue ministro de Obras Públicas e Interior durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva. Como represalia por haber dado la orden que permitió la Masacre de Puerto Montt, fue asesinado el 8 de junio de 1971 (ya durante el gobierno de Salvador Allende), por un comando perteneciente al grupo Vanguardia Organizada del Pueblo (VOP).

¹⁴ Todas las letras de canciones fueron revisadas en www.cancioneros.com. Web. 12 Abril 2020.

En julio de 1969, la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile organizó el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena. Fue el momento en que esta tendencia musical fue bautizada como tal. Este primer festival tuvo dos canciones ganadoras: “La chilenera” de Richard Rojas y “Plegaria a un labrador” de Víctor Jara. Esta última integraba el disco “Pongo en tus manos abiertas”, editado por el autor en 1969 a cargo del sello de las Juventudes Comunistas, y fue el primer hito del movimiento. Para esta ocasión, fue interpretada junto al grupo Quilapayún y, en su letra, se resalta el problema del campesino y su necesidad de construir una sociedad nueva:

Líbranos de aquel que nos domina en la miseria,
danos tu fuerza y tu valor al combatir
sopla como el viento la flor de la quebrada,
limpia como el fuego el cañón de mi fusil.
Levántate y mírate las manos,
para crecer estréchala a tu hermano,
juntos iremos unidos en la sangre,
ahora y en la hora de nuestra muerte, amén (3).

La Nueva Canción Chilena se desarrolló entonces desde mediados de la década del 60, aunque logró consolidarse a comienzos de la década siguiente. Por lo tanto, acompañó tanto la campaña de Salvador Allende como el gobierno de la UP¹⁵. “No fue un producto del gobierno popular, sino el resultado de inquietudes políticas y culturales que terminaron construyendo el propio gobierno” (Albornoz 149).

Para la campaña electoral de 1970, el himno creado por Sergio Ortega, titulado “Venceremos”, tenía un actor colectivo: el pueblo y el candidato aparece como un mandatario de este:

Con la fuerza que surge del pueblo, una patria mejor hay que hacer,
a golpear todos juntos y unidos, al poder, al poder, al poder. (...)

¹⁵ El movimiento contó desde fines de 1968 con un sello discográfico que le permitió grabar y emitir la mayoría de sus obras. Era la Dicap –Discoteca del Cantar Popular–, que hacia 1969 sustituyó al sello de las Juventudes Comunistas (cuyo logotipo era J.J.). Su director hacia 1971 era Juan Carvajal, y se realizaban un promedio de doce grabaciones al año, de las cuales la mayoría eran integrantes de la Nueva Canción Chilena. Su logo –un pájaro que canta sobre unas ramas en forma de pentagrama– fue un símbolo que definió a la música popular chilena de la época. Estaba inspirado en el cartel oficial del festival estadounidense de Woodstock que se había desarrollado ese mismo año. En sus cinco breves años de vida, la Dicap logró producir 55 discos de larga duración, además de una serie de 45 discos, algunos con cuatro temas y otros dos. Dicap grabó en disco a casi todos los solistas de la Nueva Canción, además de canciones inéditas de Violeta Parra y canciones políticas de Bertolt Brecht. Su primera publicación, fue “X Vietnam” de Quilapayún en 1968. El sello es cerrado en el momento del golpe de Estado en Chile, el 11 de setiembre de 1973, aunque siguió funcionando un tiempo más durante el exilio de sus miembros en París.

Si la justa victoria de Allende, la derecha quisiera ignorar,
todo el pueblo resuelto y valiente, como un hombre se levantará (3).

El desarrollo de la música, la multiplicación de las peñas en universidades, parroquias, sindicatos, fábricas, sumado también a una explosión del teatro, la danza y el cine, provocaron un auge de los movimientos culturales, inédito en la vinculación con una campaña electoral.

En 1970, Ortega junto a Rojas y Advis compusieron una obra clásica del apoyo de este movimiento a la campaña electoral de la UP: “Canto al programa”; fue un disco de larga duración que musicalizaba las aspiraciones del entonces candidato a la presidencia. Podemos decir que es un disco enteramente compuesto al servicio de un proyecto particular de gobierno¹⁶. Las canciones se alternan con relatos escritos por un narrador ficticio, “Peyuco Pueblo”, que representaba a un típico trabajador o campesino chileno. El más fuerte de estos temas era la “Canción del Poder Popular”, donde se pueden ver representados los principales tópicos de la Nueva Canción Chilena. Las letras anuncian que se echará fuera al “yanqui con su lenguaje siniestro”, y se sostiene que será el pueblo el que llevará ahora las riendas de Chile, pues “con la Unidad Popular ahora somos gobierno”.

Los músicos se transformaron en la cara visible de estos nuevos valores. Eduardo Carrasco, fundador de Quilapayún, señala:

(...) canción revolucionaria era para nosotros una canción que pudiera cantarse en las manifestaciones en las cuales participábamos casi todos los días, una canción que dijera a su modo lo que la gente vivía y anhelaba (...), que hablara de la sociedad que queríamos, de nuestros nuevos héroes de la libertad y de la unidad latinoamericana, de nuestro propio amor por estos sueños. Una canción que fuera como un latido en esa conmoción histórica, en esa epopeya que nos parecía estar viviendo (García 11).

Apenas la UP asume el gobierno, surgieron canciones para celebrar su triunfo. Podemos nombrar, por ejemplo, “Canción de la patria nueva” y “Cuando amanece el día” de Ángel Parra; “Un día el pueblo”, de Rolando Alarcón; o la instrumental “4 de septiembre de 1970” de Combo Xingú. Varias son las canciones que durante estos años se componen vinculadas al tema de la construcción de un nuevo Chile¹⁷. El tono dejaba de ser el de

¹⁶ Interpretado por Inti Illimani, tenía temas como: “El rin de la nueva Constitución”, “Vals de la educación para todos”, “Canción de la reforma agraria”, “Tonada y sajuriana de las tareas sociales”, “Canción de la nueva cultura”, “Cueca de las Fuerzas Armadas y Carabineros” y finalizaba con “Venceremos”.

¹⁷ Podemos destacar de Sergio Ortega, “La marcha de la producción”, cantada por Quilapayún; “Que lindo es ser voluntario” de Víctor Jara; “Póngale el hombro mijito” y “En esta tierra que tanto quiero”, de Isabel Parra; entre otras. Las medidas de nacionalización adoptadas por el gobierno tuvieron en la nacionalización del cobre en julio de 1971, su punto máximo. El canto también estuvo presente, en el momento de reivindicar este logro obtenido.

denuncia, y ahora se establecía la invitación a construir un Chile bien diferente, a apoyar la vía chilena al socialismo, sin que eso implicara abandonar una actitud de alerta a los embates de la derecha.

En este marco, a fines de 1971 se desarrolló el III Festival de la Canción chilena. Esta vez fue auspiciado por un organismo oficial como el Departamento de Cultura de Presidencia, y se presentaron 116 canciones, de las cuales 16 fueron las seleccionadas para su presentación en los días señalados. El tono político también se hacía manifiesto. Quilapayún presentaba “La fragua”¹⁸, con letra de Sergio Ortega. Era un homenaje al cincuentenario del Partido Comunista chileno; Patricio Manns interpretó “Elegía para una muchacha roja”; Richard Rojas “A mi comandante” y Víctor Jara se presentó con “Muchachas del telar”. El desarrollo de este nuevo festival fue clave para mostrar la nueva coyuntura que se estaba viviendo en Chile.

Lo que antes de 1970 era denuncia y protesta, ahora debía concentrarse en multiplicar en torno a la construcción del proceso político que se estaba viviendo. Ulibarri señala al respecto que: “(...) a partir del 4 de setiembre la mayoría de los cantantes decidió abrirle paso al optimismo en las creaciones. Hubo necesidad de apoyar musicalmente aquellas conquistas sociales logradas por el Gobierno popular” (Albornoz 159). Fue en este contexto que Payo Grondona interpretó “Ahora si el cobre es chileno”, en su segundo disco, que también incluía canciones como “Elevar la producción es también revolución” y “No meteremos las manos, quizás los pies”.

Los principales exponentes de la Nueva Trova Cubana, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola visitaron Chile en setiembre de 1972. Se reunieron con sindicatos, estudiantes y artistas chilenos y tuvieron como escenario principal la Peña de los Parra. Ángel Parra grabó poco tiempo después la canción “Chile va”, compuesta colectivamente por los tres músicos cubanos, mientras que Silvio Rodríguez iba a grabar para un disco colectivo su tema “Santiago de Chile”. Dicho álbum fue finalmente grabado en Cuba en solidaridad con las primeras víctimas del régimen militar. La gira culminó con un recital gratuito en el Estadio Chile, con las mismas características que todos los jueves realizaban los distintos artistas chilenos en el teatro Gran Palace. 1972, por otro lado, es el año en el que el conjunto Amerindios da a conocer su disco “Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto”. “Amerindios fue el grupo de mayor explicitación política en sus versos y más claro compromiso con el proceso allendista” (García 89). En diciembre de ese mismo año, Quilapayún presentaba una cantata en homenaje al héroe de la guerra de Vietnam, Nguyen Van Troi. Víctor Jara, por otro lado, editaba su quinto disco, “El derecho de vivir en paz”.

El 26 de enero de 1973, se realizó en Valparaíso, el IV –y último– Festival de la Canción Comprometida. Bajo el lema “Dale un golpe de fuego a tu guitarra, levántala quemando, es tu bandera”, actuaron Inti Illimani, Quilapayún, Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Nano Acevedo e Illapu, y también algunos artistas extranjeros como Daniel Viglietti y el

Lo mismo puede decirse con respecto al avance de la reforma agraria. Así, “A desalambrar”, del uruguayo Daniel Viglietti o “Funeral del labrador” del brasileño Chico Buarque, fueron interpretados por varios artistas locales.

¹⁸ La obra, que era una nueva cantata, trataba sobre la historia del movimiento popular chileno y estaba compuesta por doce canciones, agrupadas en cuatro partes: Las claves, Las luchas, La Herencia y Los Trabajadores de la Patria.

brasileño Manduca. La polarización política se comenzó a ver claramente también en el terreno de la música popular¹⁹.

El 23 y 24 de junio de 1973 –seis días antes del primer intento de golpe de Estado– se realizó en el Parque O’Higgins un gran evento llamado “Ofensiva Cultural Antifascista”, cuya apertura estuvo a cargo del Ministro de Educación, Aníbal Palma, y donde se realizaron numerosas actividades como teatro, cine, música, etc. El 29 de junio, el Regimiento Blindado N° 2 se levantaba en armas contra el gobierno. La respuesta fue inmediata: pocos días después, un disco doble reunió un conjunto de nuevas canciones con el objetivo de concientizar ante una posible amenaza de insurrección militar. El disco, titulado “El pueblo unido jamás será vencido”, alcanzó a ser distribuido pocas semanas antes del golpe de Estado, y juntó a canciones como “Canto a los leales” del conjunto Los Emigrantes, “No a la guerra civil” del Grupo Lonqui, y “Arriba la guardia” de Nano Acevedo y Pancho Navarro, incluyó la primera grabación del tema que tituló todo el disco. Hoy considerado un clásico de las “canciones de protesta”, el tema logró verdadera difusión internacional con el exilio de sus músicos. Radio Magallanes la eligió para su programación luego de que Salvador Allende pronunciara sus palabras de despedida, poco antes de que los militares bombardearan La Moneda, el 11 de septiembre de 1973:

De pie, cantar, que vamos a triunfar.

Avanzan ya, banderas de unidad.

Y tú vendrás, marchando junto a mí

y así verás tu canto y tu bandera florecer.

La luz de un rojo amanecer,

anuncia ya la vida que vendrá.

De pie, luchar, el pueblo va a triunfar.

Será mejor la vida que vendrá

a conquistar, nuestra felicidad

y en un clamor mil voces de combate se alzarán,

dirán canción de libertad,

con decisión la patria vencerá.

Y ahora el pueblo, que se alza en la lucha

¹⁹ Una muestra de ello fue el incidente ocurrido con Quilapayún en el Festival Internacional de Viña del Mar en febrero de 1973, a un mes de las nuevas elecciones parlamentarias. El conjunto había decidido gastar la paga por su actuación, en invitaciones para obreros, estudiantes y pobladores, sabiendo del ambiente hostil que allí los esperaba. Pero lo que encontraron sus integrantes (...) fue peor que sus pronósticos: gritos, silbidos, proyectiles, que caían sobre el foso de la orquesta incluso antes de que se hiciera la música. El conjunto se encendió también y decidió, sobre la marcha, no retirarse sin antes cantar su repertorio. No hay imágenes de la trifulca: la transmisión televisiva fue suspendida apenas Quilapayún pisó el escenario (García 114).

con voz de gigante gritando: ¡adelante!

El pueblo unido, jamás será vencido (1-2).

La revolución del libro: Quimantú y la democratización de la cultura

Quimantú significa “sol del saber” en mapudungun, nombre con el cual Salvador Allende y los trabajadores de la entonces editorial Zig-Zag quisieron bautizar el nuevo camino que emprendió –luego de varios conflictos laborales–, al ser traspasada al área social de la economía nacional durante el gobierno de la UP. En el caso de la editorial Zig-Zag, este traspaso significó tener bajo control una empresa editorial de la magnitud que tuvo esta, y permitió confrontar el poder que tuvo la derecha sobre los medios de comunicación, de prensa y empresas del papel. Como lo relató el escritor Calvo en un testimonio del programa radial *Barco de papel*:

(...) heredó empleados altamente calificados de Zig-Zag, lo que le permitió poner en funcionamiento el nuevo proyecto, sin tener que perder mucho tiempo, contratando nuevos recursos o nuevos trabajadores. (...) Los trabajadores confeccionaron además, el letrero que cubría la fachada del edificio en el que funcionaba la editorial. Y esto habla hasta qué punto había un compromiso de parte de la gente que trabajaba ahí, con la labor que hacían. Los propios trabajadores fabricaban las piezas usadas o quebradas, que había que reemplazar y eso permitía abaratar los costos, porque dejaban de traer las piezas desde el extranjero y eso hacía que por supuesto el proceso fuera más barato. Tener también un parque de máquinas, de las más completas que existían en América Latina al momento, heredado ciertamente de Zig-Zag. Y la ausencia de intermediario entre el autor y el público, pues la oferta de libros nunca fue mayor a la demanda. (4)

El creador del proyecto fue Joaquín Gutiérrez (Costa Rica) y, como exponen Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva en su libro *El golpe estético, Dictadura militar en Chile 1973-1989*, Joaquín Gutiérrez fue militante de izquierda y tuvo el claro objetivo de apuntalar los logros de la izquierda chilena a través de este proyecto editorial:

La publicación apostó por entregar una óptica muy amplia de la cultura nacional, abarcando diversos temas que tenían como objetivo buscar nuevas formas de conocimiento del pueblo y proponer otra “tradición chilena”, una que remitiera directamente a los componentes sociales populares de nuestra identidad (46).

Se utilizaron los quioscos para la difusión del libro, a la aviación para llegar a puntos geográficos distantes de Santiago, además se coordinó su distribución en las instituciones del Estado y sindicatos obreros. Los números y series que lograron publicarse en los 32 meses de vida de la editorial fueron los siguientes: Quimantú para todos, Clásicos de la literatura de todos los tiempos, Minilibros Cordillera y la Cuncuna para niños, Camino abierto, Cuadernos de educación popular y Clásicos del pensamiento social, que eran cuadernillos de divulgación de grandes teóricos sociales y políticos.

El objetivo de la Editorial Nacional Quimantú fue reivindicar la historia social del país, donde obreros, campesinos, mujeres y niños fuesen representados como protagonistas históricos a partir de los oficios, acontecimientos y figuras que forman parte del panteón popular del proletariado chileno (Luis Emilio Recabarren, por ejemplo). En definitiva, se quiso democratizar el acceso a la cultura y, para ello, se debía democratizar y poner en valor el papel que estos sectores cumplieron en la historia. Lo que circulaba en canciones, memorias orales, o algún libro independiente, pasó a ser visibilizado a través de una política pública.

Las preguntas por el “quiénes somos y la realidad que vivimos” (Errázuriz y Leiva 46) se convirtieron en tópicos para generar una revisión de la construcción de la identidad chilena, su composición étnica y social, el análisis crítico de nuestra cultura hasta entonces y la necesidad de incorporar a otros sectores que se les había negado el derecho a reconocerse en la historia de su país. No obstante, tenemos que ser claros: estos escritores y periodistas que participaron de la experiencia de Quimantú venían desde la década del 40 y 50 del siglo XX trabajando y viviendo junto a los sectores populares chilenos. Sus obras desperdigadas e incluso anónimas encontraron en esta experiencia editorial la fuente de gravedad que pudiese nuclearlas:

Desde el punto de vista editorial, la colección fue un interesante ejercicio interrogativo sobre las particularidades de lo chileno, con artistas escasamente visibilizados hasta ese momento. Al iniciar la investigación sobre quién es Chile, se coloca el acento en la raigambre popular en sus múltiples expresiones: proletaria, poblacional, campesina, minera y pesquera. Se elegían los temas que ganaban por mayoría. A ello se debe la heterogeneidad de la cobertura, que pasa por el trabajo, el deporte, las producciones económicas y el

imaginario cultural. Esta variedad temática asegura la diversidad de públicos, pero también se propone que los variados componentes culturales tengan un valor igualitario, quitándole el peso prestigioso que tenían algunos temas respecto de otros. En otras palabras, democratiza las temáticas y, con ello, las perspectivas e ingresos culturales analíticos. El diseño gráfico se trabaja con una portada atractiva que apuesta por el reencuadre de la imagen, el uso de los colores patrios y una gráfica gruesa para los títulos y caracteres condensados, lo que en esos años concordaba con las tendencias juveniles. (...) Las intervenciones gráficas tenían una fuerte impronta experimental y renovadora (Errázuriz y Leiva 48).

Quimantú fue la posibilidad de concretar este anhelo y de poner en movimiento las memorias, el imaginario y las geografías del proletariado chileno. Prueba de ello fue la colección “Nosotros los chilenos”, que consistió en reportajes de distintos aspectos de Chile, su población, sus clases sociales, su historia y proyección, su paisaje, sus problemas e interrogantes, que tomaron la forma de libro, queriendo convertirse en un *espejo* en el cual se observaran los chilenos. Contó con 49 ediciones de 1971 a 1973, siendo su director el escritor y periodista Alfonso Alcalde, quien, junto a José Miguel Varas y otros, cultivaron la noción de realismo popular que emergió de la experiencia y ejercicio del periodismo, entendido como una inmersión profunda y genuina en la realidad del pueblo chileno.

Fueron apareciendo libros delgados, horizontales acompañado de muchas fotografías, que repetían los colores de la bandera de Chile. Así se abrió la epopeya editorial con el libro: “Quien es Chile” de esta colección de la serie “Hoy contamos” en octubre de 1971, de la cual participaron Alfonso Alcalde, José Miguel Varas, Isabel Allende y Elizabeth Reiman. Las fotografías eran de Carlos Tapia, Luis Ladrón de Guevara, el documentalista Patricio Guzmán, el archivo fotográfico de Quimantú y el archivo fotográfico de Canal 7 de Televisión Nacional de Chile.

Con estas obras e imágenes, la UP intentó sensibilizar a los obreros y campesinos, con la idea de *trunfo del proletariado* (Rojas Mix 349). Así, los colores de la bandera que acompañan la mayoría de las imágenes de los obreros/campesinos como fondo apelan a la emotividad y al sentido político de la entrega. Por otro lado, la idea del realismo popular fue mostrar las virtudes y la grandeza del pueblo. Desde la representación artística, se buscó cumplir con una *función social*. En el caso que estudiamos, se quiso manifestar y enseñar la importancia histórica del triunfo de la UP y el papel que le cabe al obrero dentro de la historia. La victoria de Salvador Allende desencadenó un impulso liberador en las artes y las humanidades, viviendo aquel período como los mil días de mayor creación y lucha dentro de la historia reciente chilena.

Como lo hemos explicado, en la literatura la pregunta quién es Chile resulta ser una interrogación y una crítica a la historia oficial. Tal como señala el escritor José Miguel Varas:

Durante largo tiempo las clases dominantes sostuvieron que Chile era un país “homogéneo”, con lo cual se quiso pasar por alto o minimizar la presencia indígena (...) Al poner en cuestión la sociedad establecida y proponer una nueva concepción de Estado, basada en un propósito de independencia plena, también económica, y en el reemplazo de las clases dominantes por los trabajadores en la dirección del Estado, el gobierno de la Unidad Popular reabrió con fuerza renovada las interrogantes de siempre sobre el rostro, el presente y el futuro de la nación y dio paso a una nueva manera de mirar e interpretar la historia nacional (357).

Al ser central el papel que el obrero *debió* cumplir en el gobierno popular, el retrato se erige como respuesta a la anterior interrogante y adquiere un carácter pedagógico. No se puede esperar que, solo con una elección o campaña, los trabajadores y campesinos se comprometieran con el papel que debían cumplir y los límites dentro de ese mismo papel. Por ello, hacer la revolución del libro para movilizar las conciencias y entregar acceso popular a la cultura fue una tarea necesaria y hasta obvia para cualquier proceso revolucionario y el testimonio de Gutiérrez, director de la Editorial Nacional Quimantú, nos entrega elementos para dilucidar esta hipótesis:

Este país tenía una cultura política maravillosa. Era el más adelantado de América Latina en ese sentido. Y en ese ambiente quisimos hacer el fenómeno del libro. Y resultó (...) Junto al bajo precio de los libros, que costaban lo que una cajetilla de cigarrillos, hubo un esfuerzo especial en la distribución: “Se inventaron todas las maneras posibles de vender. En cada quiosco había libros y armamos una flotilla de camiones, que exhibían el material en repisas y que iban por los barrios vendiendo. Hicimos la revolución del libro (359).

En consecuencia, estos libros nos hablan de otro Chile. Dan cuenta de la visión histórica que este brazo armado de letras tuvo, del papel que debían cumplir los obreros y de la magnitud del momento histórico que se vivió. Son el vestigio de los pilares que conformaron la identidad de la UP y sobre la cual la dictadura actuó. Una de las víctimas fue

el libro: la quema de los libros Quimantú se transformó en una política de Estado durante la etapa represiva del régimen militar (1973-1980).

Conclusiones

Canto que mal me sales, cuando tengo que relatar espanto
Víctor Jara

El presente artículo desarrolló como objetivo analizar el rol que tomó la cultura en la experiencia conocida como los *mil días de Allende*. Al revisar la música y la literatura como fuente histórica se logró identificar que ambas tuvieron un rol protagónico en el triunfo de la UP, pero también en la conformación de su identidad. El desarrollo de la música, no solo se identificó en las canciones que hasta el día de hoy nos recuerdan el proyecto UP, sino también a través del circuito cultural creado en peñas, universidades, parroquias, sindicatos, fábricas, sumado también a una explosión del teatro, la danza y el cine, provocaron un auge de los movimientos culturales, inédito en la vinculación con una campaña electoral. Respecto a la literatura, la Editorial Quimantú jugó un rol fundamental, la venta de sus libros en distintas esquinas del país dio cuenta de la incidencia de esta Editorial en el apoyo al programa de la UP.

La importancia de la música y la literatura para la UP, fue de tan magnitud, que al llegar el Golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, se declaraba el estado de sitio. Los integrantes de Quilapayún se encontraban desde unos días antes en Francia, donde realizaron un recital en el Olimpia de París y permanecieron en el exilio, al igual que Ángel e Isabel Parra y los integrantes de Inti Illimani. Víctor Jara fue detenido, conducido al Estadio Chile y brutalmente torturado hasta la muerte²⁰. Sus últimos versos, escritos durante sus días de reclusión, dan cuenta de este trágico final: “(...) la sangre del compañero Presidente, que golpe más fuerte que bombas y metrallas” (García 157).

La editorial Nacional Quimantú fue intervenida por la dictadura militar, borrando su nombre y posteriormente vendida y demolido su edificio. La mayoría de las obras impresas que se encontraban en bodega fueron destruidas. La obra que se encontraba en circulación fue arrebatada por los allanamientos militares y de carabineros. Fue motivo de detención tener un libro de la editorial Quimantú, por ser un *libro político*. Un hallazgo de esta investigación es

²⁰ “Véase Jara, 1999”.

el rol que tuvo la música y la cultura en el desarrollo de la UP, sin embargo el trabajo de Errázuriz y Leiva es fundamental para comprender cómo se dismanteló, no solo el proyecto de la Unidad Popular, sino todo el desarrollo cultural que la izquierda chilena venía realizando a lo largo del siglo XX. No se trató solo de la quema de libros o la destrucción de discos musicales, sino de la clausura de las organizaciones de base que sustentaron social y económicamente a estos grupos. La supresión y proscripción de los partidos políticos de izquierda dejó a la deriva a muchos de estos artistas que también eran militantes, lo que suma a la clausura y exclusión de los medios de comunicación masivos y el dismantelamiento del Estado, de las universidades, primero a partir de un plan represivo, luego en base a una institucionalidad que excluyó y desangró culturalmente a Chile:

Un día después del golpe militar, fue allanada la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, ubicada en ese entonces frente al Parque Forestal. El artista José Balmes, decano de la facultad, se encontraba cerrando las ventanas del edificio junto a otros artistas cuando irrumpieron una cincuentena de carabineros que dispararon en los pasillos. Todos confluyeron al hall central, donde se encontraba un grupo de desconcertados y aterrados creadores. La orden fue tirarse al suelo. José Balmes recuerda que “el arma era un prolongación de la bota, y esta una prolongación del arma (...) Esta síntesis sólo ha querido dar una idea de la fractura cultural generada por el régimen militar. A la persecución, exilio y muerte de artistas se sumó la desarticulación de los espacios de creación y circulación cultural. El régimen militar fue eficaz en la intervención de aspectos estéticos de la vida cotidiana: echó mano a la publicidad, a los medios de comunicación y a la institucionalidad educacional para establecer una retórica orientada a la doctrina de la seguridad nacional, la recuperación histórica, los conceptos nacionalistas (Errázuriz y Leiva 38- 43).

Los protagonistas del gobierno de la UP eran encarcelados, perseguidos y asesinados. Las instituciones culturales creadas durante el gobierno de Allende fueron destruidas. Hacia Argentina, se exiliaron tanto Los Jaivas como Mario Salazar (integrante de Amerindios) y Julio Numhauser (fundador de Quilapayún y de Amerindios). El asesinato de Víctor Jara fue el símbolo de lo peligroso que consideraba la dictadura a la música popular y al desarrollo de la cultura.

(...) la cultura en la Unidad Popular, más allá de sus logros concretos y del cumplimiento de los objetivos que se habían planteado en el programa, a través de la música se transformó en uno de los principales referentes de la identidad chilena. Fue el testimonio vivo, y aún vigente, de que un hombre nuevo es incapaz de ser derrotado en su libertad creadora y conciencia social (173).

Finalmente, luego de conocida su muerte, cientos de homenajes se realizan en el mundo entero hasta nuestros días. El Estadio Chile, donde fue visto por última vez, hoy lleva su nombre.

Bibliografía

Albornoz, César. *“La cultura en la Unidad Popular: porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente”*. Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular. Ed. Julio Pinto. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2005. Impreso.

Albornoz, César. *“Posibilidades metodológicas del estudio de la música popular contemporánea en Chile desde el ámbito historiográfico”*. Actas del III Congreso

- Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*. Bogotá, 2000. Web. 14 Abr. 2020.
- Aldrichi, Clara y Waksman, Guillermo. *Tupamaros exiliados en el Chile de Allende 1970-1973*. Montevideo: Mastergraf, 2006. Impreso.
- Anderson, Benedict. “*La memoria y el olvido*”. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.
- Arrate, Jorge y Rojas, Eduardo. *Memoria de la izquierda chilena*. Santiago de Chile: Ediciones B, II Tomo, 2003. Impreso.
- De Diego, José. “Lo que la literatura no olvida”. *Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas*. Coord. Patricia Flier y Daniel Lvovich. Rosario: Prohistoria, 2014. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. Impreso.
- Donas, Ernesto. Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 60. *Actas del V Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*. Río de Janeiro, 2004. Web 3 May.2020.
- Errázuriz, Luis y Leiva, Gonzalo. *El golpe estético, Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores Limitada, 2012. Impreso.
- García, Marisol. *Canción valiente. 1960-1989 Tres décadas del canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2013. Impreso.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2012. Impreso.
- Jara, Joan. *Víctor Jara: un canto truncado*. Barcelona: Ediciones Grupo Zeta, 1999. Impreso.
- Manns, Patricio. “Recuento”. *Salvador Allende. Presencia en la ausencia*. Eds. Miguel Lawner, Hernán Soto y Jacobo Schatan. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2008. Impreso.
- Montealegre, Jorge y Larrea, Antonio. *Rostrros y rastros de un canto*. Santiago de Chile: Ediciones Nunatak, 1997. Impreso.
- Osorio Fernández, Javier. Música popular y Postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena. *Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*. Buenos Aires, 2005. Web. 12 Mar. 2020.
- Portelli, Alessandro. *Historias orales. Narración, imaginación y diálogo*. Rosario: Prohistoria ediciones – FaHCE UNLP, 2016. Impreso.
- Rojas Mix, Miguel. *El imaginario, Civilización y Cultura del Siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, 2006. Impreso.
- Rolle, Claudio. *La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende*. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*. Bogotá, 2000. Web. 10 Abr.2020.
- _____. Del Cielito Lindo a Gana la Gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la*

- Asociación Internacional para el estudio de la música popular*. México: 2002. Web. 10 Abril 2020.
- Varas, José Miguel. "El sol de la cultura". *Salvador Allende. Presencia en la ausencia*. Eds. Miguel Lawner, Hernán Soto y Jacobo Schatan. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2008. Impreso.
- Testimonio Jorge Calvo (2016). Programa radial Barco de Papel dedicado a la Editora Nacional Quimantú, Transmitido por Radio Nuevomundo y producido por el equipo editorial de la gaceta de estética "Léucade". Emisión: Web. 10 Abril 2020.
-

Recibido: 25 de febrero de 2020.
Aceptado: 05 de abril de 2020.