

La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)

Javier Rodríguez Aedo

Instituto de Investigación en Musicología CNRS-UMR 8223, Universidad París-Sorbonne IV

Javier.rodriguez@paris-sorbonne.fr

Resumen

En este artículo reflexionamos acerca de la circulación internacional de la música popular chilena, específicamente aquella creada por los músicos de la Nueva Canción. En un principio, analizaremos las implicancias éticas y estéticas que la investigación folclórica desarrollada por los conjuntos Inti-Illimani y Quilapayún en el contexto de las giras musicales por América Latina y Europa tiene en su creación musical, poniendo énfasis en la manera en que los artistas se transforman en intermediarios musicales. En un segundo momento, nos centraremos en las actividades políticas de los músicos de la Nueva Canción en el plano internacional, quienes comienzan a jugar un importante rol histórico en tanto agentes diplomáticos durante la Unidad Popular. De esta manera, intentaremos restituir la importancia que tienen las interacciones internacionales en la configuración de la práctica musical chilena que, lejos de permanecer periférica, logra vincularse con un entramado político-musical global.

Palabras clave: Nueva Canción, folclore, circulación, diplomacia, solidaridad.

The Chilean New Song: an example of international musical circulation

Abstract

This article examines the international circulation of Chilean popular music, specifically the music composed by musicians within the Chilean New Song movement. At first, we will discuss the ethical and aesthetical implications of the musical research developed by the groups Inti-Illimani and Quilapayún in the context of their international musical tours in Latin America and Europe, emphasizing the role of the artists as musical intermediaries. Second, we will focus the analysis on the political activities of these musicians, who begin to play a particularly relevant role abroad as diplomatic agents during the Popular Unity. In this way, we will try to restore the importance of international interactions in the establishment of a Chilean musical practice which, far from staying peripheral, is able to connect to a global political-musical framework.

Keywords: New Song, folklore, circulation, diplomacy, solidarity.

Introducción

La Nueva Canción es el movimiento artístico más estudiado y debatido de la historia musical chilena. Recientemente hemos visto la proliferación de artículos, libros, reseñas y documentales que abordan el movimiento a partir de disciplinas tan diversas como la musicología, el periodismo, la sociología y la historia.¹ Se trata de investigaciones que han reflexionado en torno a los contextos de creación musical, la edición discográfica, el rol movilizador de la canción folclórica y la participación política de los músicos en el gobierno de Salvador Allende, entre otros temas. Si bien ha sido importante profundizar el estudio de esta dinámica nacional, se hace necesario ampliar el marco geográfico y musical de análisis, de manera tal de comprender las interacciones transnacionales y transcontinentales de la música popular durante el período de ensayo del socialismo democrático en Chile. Se trata por tanto de complejizar un relato histórico-musicológico que ha descansado hasta el presente en una perspectiva estrictamente nacional, buscando con esto restituir una dimensión internacional no considerada como objeto de estudio en sí.

Este artículo aborda las experiencias musicales y políticas de los artistas de la Nueva Canción Chilena en el extranjero. No se trata de presentar el fenómeno en su totalidad, sino más bien de analizar las principales problemáticas involucradas en la circulación internacional, poniendo en perspectiva la importancia que estos viajes tienen para la historia reciente de la música popular chilena. Asimismo, nos interesa dar cuenta de aquellas dimensiones político-musicales que constriñen y dan forma a la circulación musical en el contexto de la Guerra Fría cultural, muchas de las cuales veremos expresarse durante las experiencias de los músicos chilenos en el extranjero.

Para ello, se hace pertinente una perspectiva de análisis historiográfica, a fin de organizar los trazos dejados luego de cada una de estas actividades. Se privilegia entonces el estudio de fuentes primarias, como revistas musicales, semanarios culturales y periódicos de espectáculos cercanas a la Unidad Popular. Esto nos permite, entre otras cosas, mantener un registro histórico similar, ya sea por las posturas ideológicas expresadas en estas fuentes, como por el tipo noticioso de ellas, algo fundamental al momento de reconstruir estas experiencias internacionales de dimensión y escala múltiple.

Hemos decidido dividir este artículo en dos momentos históricos, delimitados por el triunfo electoral de la Unidad Popular en 1970. Por otro lado, nos detendremos en 1973, ya que luego del golpe de Estado la experiencia de la circulación musical cambia abruptamente.

En la primera parte, nos preguntamos cuál es la función que la investigación de músicas folclóricas y populares tiene para dos de los conjuntos más importantes de la Nueva Canción Chilena: Inti-Illimani y Quilapayún. Como veremos, el conjunto Inti-Illimani privilegiará un trabajo de investigación musical circunscrito al contexto latinoamericano, mientras que Quilapayún orientará su trabajo hacia el contexto europeo. Si bien cada conjunto musical concibe la investigación musical de una manera diferente, ambos pondrán en escena mecanismos de apropiación y de mediatización que favorecen su influencia en el plano internacional. En la segunda parte, intentaremos comprender en qué medida el interés que

1. A modo de ejemplo podemos citar los trabajos de Rimbot 2006, Velasco 2007, Ríos 2008, Larrea 2008, Herrera 2010, Mularski 2012, García 2013, Karmy y Farías 2014, McSherry 2015.

genera el proyecto de construcción del socialismo democrático en Chile contribuye tanto a promover la canción política como a redefinir el rol de los músicos chilenos en el extranjero. Por un lado, veremos que los viajes adquieren un rol importante en la mediatización de las ideas sobre el folclore, la canción y la política chilena; por otro lado, en tanto agentes culturales, los músicos asumen como tarea visibilizar la difícil situación política del país, exhortando la solidaridad internacional.

Si las actividades en el extranjero durante los años 50 y 60 son prácticas musicales esporádicas (como lo demuestran los viajes de Violeta Parra, Margot Loyola, Juan Capra o Rolando Alarcón),² luego del triunfo de Salvador Allende, las giras musicales y los intercambios artísticos fuera de Chile adquieren un carácter más homogéneo tanto por el sentido de la circulación (países visitados, instancias, festivales, tipo de escenarios, etc.), como por los objetivos declarados. Al respecto, vemos la confluencia de dos tipos de circulación internacional: por un lado, lo que François Chaubet denomina *acción cultural exterior* (o para-diplomacia) y, por otro lado, un tipo de circulación que se ajusta más al concepto de diplomacia musical o diplomacia pública (2011, 85). Es la acción directa o no del Estado en materia musical, en tanto promotor cultural, aquello que delimita ambas distinciones.

De esta manera, podemos definir la *acción cultural exterior* como aquella experiencia musical que no tiene un impacto significativo en el contexto de recepción ni proyecta una influencia musical en el largo plazo. Es un tipo de circulación artística que resulta, por tanto, más significativa para el músico, quien muchas veces termina por redefinir su trabajo musical – como es el caso de Violeta Parra–. Por el contrario, la *diplomacia musical* define una experiencia de intercambio que tiene como eje el desarrollo de un programa estético y/o político que no solo motiva el viaje, sino que busca principalmente influenciar el nuevo contexto. Para Chaubet, el primer tipo de circulación tendría por finalidad, entonces, desarrollar una política de *encuentro cultural*, en el sentido de establecer contactos musicales limitados en el espacio y tiempo. En cambio, la diplomacia musical sería más bien una política de la *documentación*, en el sentido de establecer contactos musicales duraderos.

Esto no quiere decir que exista una sucesión lineal o una delimitación estricta entre ambas formas de circulación musical. Por el contrario, vemos que ambas experiencias se desarrollarán de forma paralela, haciendo más complejo poder identificar esta cinética propia de la música popular.

La investigación folclórica en contexto transnacional

En enero de 1973 la revista *Onda* publica la entrevista que Francisco Leal hiciera a Huayunca, conjunto musical formado por trabajadores de la Editorial Nacional Quimantú. Luego de describir el éxito que les significó haber ganado el Festival de la Canción de la Villa Ecuador en Santiago (con un arreglo de la canción folclórica “Tres bailecitos”, de Ernesto Cavour), el conjunto explica el camino trazado para aquel año, indicando que dos de sus integrantes “emprenderán viaje a Bolivia para detectar instrumentos y composiciones autóctonas, [ya que]

2. Respecto de los viajes internacionales desarrollados por estos músicos y folcloristas chilenos antes del período aquí estudiado, véase Ruiz Zamora 1995; Valladares y Vilches 2009; Verba 2013.

nos interesa más que nada la música andina".³ Para el conjunto el objetivo es claro: "debemos investigar, perfeccionarnos y obtener el máximo de afiatamiento [...] para después partir a sindicatos, hospitales, centros comunitarios y donde nos necesiten".⁴ Más allá de discutir la presencia de la música andina al interior de las empresas estatizadas por el gobierno de la Unidad Popular (Rodríguez 2012), lo importante aquí es comprender las razones que pueden motivar a un grupo de trabajadores, todos músicos aficionados, a proponerse un proyecto de investigación musical que traspasa las fronteras nacionales y la capacidad económica de cada uno. Para esto es necesario sumergirse en el ideal *estético* y el valor *ético* –si no político– asociado a la investigación musical en el contexto internacional.

A lo largo de los años 40 y 50, el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile dedica un gran esfuerzo a la investigación musical académica, esto como respuesta a la precarización de las músicas tradicionales frente a los procesos de modernización de los sectores rurales y al crecimiento de la industria discográfica en Chile (León y Ramos 2011, 33). Como señala Rodrigo Torres, durante esta época se desarrolla un proceso de profesionalización de la investigación folclórica, el cual "se constituyó en la base de un nuevo proyecto para la música y las artes en nuestro país, sustentada en una política de Estado específica que lo impulsó" (Schmidlin 2008, 8). En este sentido, la institucionalización de los estudios folklóricos a través de la Universidad de Chile, tiene en un comienzo al Estado chileno como agente promotor y garante de un proyecto ideológico de construcción nacional de la identidad musical del país.⁵ De forma paralela, la investigación folclórica que Violeta Parra desarrolla en el centro-sur del país es particularmente importante, tanto por el corpus musical investigado como por la importancia simbólica de su trabajo de recopilación, convirtiéndose en una fuente de inspiración para aquellos músicos más jóvenes, quienes declaran sentirse herederos del camino trazado por la cantante chilena (Moreno 1986). A partir de este momento, junto con el *rescate* de músicas que se piensan condenadas al olvido, la investigación folclórica resulta una obligación ética que los músicos de la Nueva Canción Chilena recogen con entusiasmo.

Ahora bien, los artistas de la Nueva Canción Chilena no solo intentarán profundizar este proceso, reivindicando las músicas, los instrumentos y las canciones que ellos identifican con el folclor, sino también proponen restituir el lugar central que ocupa el sujeto popular en esta práctica folclórica. Así, se piensa que el folclor no es el producto intangible de una comunidad espiritual unida por valores perdurables, sino más bien el reflejo cultural del actuar concreto del sujeto popular a lo largo de la historia. De esta manera, los músicos proponen un giro ideológico *populista* a una actividad de investigación musical que en un comienzo estuvo circunscrita al ámbito del patrimonio nacional. La canción folclórica tendrá ahora una agenda política específica que satisfacer.

Reivindicar el folclore es a la vez poner en primer plano a los marginados de la sociedad, este es el diagnóstico que hace Quilapayún en 1969: "Lo que sucede es que algunos investigadores

3. Francisco Leal. 1973. "Huayunca, folkloristas con futuro". *Onda* 35, 5 de enero, 61.

4. Francisco Leal. 1973. "Huayunca, folkloristas con futuro". *Onda* 35, 5 de enero, 61.

5. Como se declara en 1945, el Instituto de Investigaciones del Folklore Nacional nace "con el fin de estudiar en el terreno mismo las posibilidades de un estudio metódico de la distribución geográfica de nuestro Folklore Musical [permitiendo] ubicar elementos valiosos para futuras investigaciones y constatar formas perdidas del repertorio folklórico y tradicional" (Salas 1945, 20).

solo se dedican al folclore y no se interesan por la realidad concreta del campo chileno”.⁶ En este sentido, la investigación musical no solo busca comprender ciertos aspectos musicales asociados al folclore, sino más bien dar cuenta de las problemáticas sociales y políticas del contexto histórico del cual ellos forman parte. Ante la pregunta sobre el significado de la palabra *folclore*, Quilapayún es categórico al señalar que “es un compromiso de la música y del artista con el pueblo y de este con su música”.⁷ Parámetros artísticos asociados a la autenticidad y la tradición se vuelven atributos ideológicos propios de la lucha política, es decir que “esta lucha que podría parecerse a una reivindicación puramente estética, es, de hecho, política” (Carrasco 1976, 228). Así lo reafirmará también el conjunto Inti-Illimani en su momento: “El rescatar, el dar prestancia a la música nuestra, al folclore, es una de las más nobles tareas antiimperialistas y anticolonialistas”.⁸

En este contexto, los músicos se asignan como objetivo revitalizar la canción folclórica y popular en Chile, para lo cual desarrollan, entre otras estrategias, un plan de investigación fuera del territorio nacional. Esto terminará por beneficiar a la dimensión internacional de la música popular chilena en su conjunto, promoviendo la circulación de canciones creadas para/en contextos diferentes. Por otro lado, los músicos chilenos no permanecen como simples mediadores o receptores pasivos, sino que también *intervienen* sobre el mismo soporte mediatizado, es decir las canciones, promoviendo una versión particular de cada una de ellas. Al respecto, podemos citar el recorrido de los conjuntos Inti-Illimani y Quilapayún, quienes, si bien reivindican un repertorio de origen popular, lo llegan a conocer por caminos diferentes.

Inti-Illimani y su gira latinoamericana

Del primer conjunto, la revista de espectáculos *Telecrán* explica cómo “todos los años el conjunto Inti-Illimani sale a dar una vueltecita a los países limítrofes [...] Su único objetivo es palpar el folclore latinoamericano, para después interpretarlo en Chile”.⁹ La prensa chilena reseña así los viajes que Inti-Illimani realiza en Argentina (1968), Bolivia (1969), Perú (1970) y Ecuador/Colombia (1971), en un momento de aprendizaje que podemos llamar turístico-etnográfico. Como confiesa Horacio Salinas (director musical del conjunto), “cada una de estas visitas fueron fundacionales de aprendizajes claves para el conocimiento de las tradiciones en esos países y sobre todo para informarnos de primera fuente sobre quiénes y cómo se hace esa música” (2013, 73). De esta manera, junto con cumplir el objetivo de conocer más en profundidad la música latinoamericana, estos viajes responden a un tipo de desplazamiento transnacional que tiene como eje la interacción intercultural.

Para la Nueva Canción Chilena estas experiencias toman una dimensión identitaria orientada en dos direcciones: se trata tanto de un viaje hacia un país desconocido como de un viaje introspectivo. Esto termina por definir un proceso creativo que comporta diversas etapas, entre las cuales se destacan el acercamiento estético preliminar mediante la escucha de los

6. “Guitarras con apellido”. 1969. *Telecrán* 10, 10 de octubre, 29.

7. “Guitarras con apellido”. 1969. *Telecrán* 10, 10 de octubre, 29.

8. Lucho Abarca. 1972 “Inti-Illimani: perdió la ingeniería pero ganó la música”. *Ramona* 45, 5 de septiembre, 53.

9. “Inti-Illimani en Teatro IEM”. 1970. *Telecrán* 23, 12 de enero, 13.

álbumes,¹⁰ el viaje a la región de referencia del álbum, el descubrimiento en terreno de *nuevos* instrumentos y recursos musicales, y finalmente la apropiación o el arreglo de las canciones populares identificadas. Este proceso se sustenta tanto en el valor dado al disco en cuanto objeto de mediatización, como también en una ideología de la revitalización musical.¹¹ Tal como describe el conjunto Inti-Illimani en 1970:

Lo primero que hace cada artista para aprender, es escuchar discos, es lo elemental. De ahí surge la necesidad de ir a la región donde la música que se escucha se originó, con el fin de compenetrarse del *espíritu* del pueblo que la creó. Para lograr mayor fidelidad en la interpretación hay que estar en la fuente misma. A esto hay que agregar que se van descubriendo recursos que en el disco pasan desapercibidos.¹²

El disco grabado es el elemento referencial que termina por (re)construir el universo de la música folclórica latinoamericana. Para los músicos, esto implica concebir el disco como un soporte "musicalmente verídico", aún más, creer que él representa un fragmento de la realidad cultural y musical de un pueblo. Cabría preguntarse, sin embargo, en qué medida esta grabación que motiva la experiencia del viaje puede dar testimonio de la realidad musical, cuando se trata a menudo de un montaje de estudio.¹³ ¿Qué es lo que termina por documentar el disco grabado? La cuestión es saber finalmente si estamos frente a una grabación-documento o más bien se trata de una grabación-obra.¹⁴

Por otra parte, la experiencia del viaje es el elemento que garantiza la autenticidad de la canción misma, el parámetro por el cual habría que medir la creación musical en Chile. Como lo remarca el mismo conjunto, "el ideal es contribuir a enriquecer e incrementar la música autóctona, pero sin caer en falseamientos [...] por tal razón la labor de investigación es fundamental".¹⁵ Precisamente, es este ideal de autenticidad el que reafirman conjuntos como Huayunca en 1973.

Ahora, es necesario preguntarse también en qué medida la investigación folclórica reivindicada por Inti-Illimani puede ajustarse a un trabajo de terreno tradicional. Si se piensa en los lugares

10. De acuerdo a José Seves (integrante del conjunto Inti-Illimani), el disco funciona tanto como mediador musical que como inspirador: "como no vivimos en Santiago [él y Anita Pradenas], es difícil para nosotros innovar nuestro repertorio, así es que nos pasamos "colgados" de la radio o de las discotecas, aprendiendo nuevas canciones". "A Ecuador los boletos". 1971. *Telecrán* 76, 15 de febrero, 41.

11. Para Tamara Livingston, esta ideología "revitalista" de la música tiende a ser construida sobre "ciertos modos de pensar y estructurar las experiencias" compartidos por las clases medias tanto de las sociedades capitalistas como de las socialistas. En todas ellas, son las ideas de continuidad histórica, de autenticidad y de pureza orgánica los componentes más relevantes para la formación de los códigos estéticos y éticos de la música (Livingston 1999, 66).

12. "Inti-Illimani: cóndores para América Latina". 1970. *El Musiquero* 129, 15 de diciembre, 11.

13. En muchos sentidos, es el concepto mismo aquel que resulta problemático, tal como afirma Evan Eisenberg: "la palabra grabación crea confusión. Solo las grabaciones de conciertos registran un evento; las grabaciones de estudio, que representan la gran mayoría, no registran nada. Ensambladas pedazo a pedazo a partir de fragmentos de eventos reales, ellas construyen un evento ideal. Ellas son como la fotografía compuesta de un minotauro" (1992, 122). Traducción personal.

14. Alessandro Arbo señala que "existen al menos dos maneras de comprender el registro musical: la primera consiste en verlo como el documento de un evento musical; la segunda, en verlo como el artefacto resultante del ensamblaje de fragmentos de la realidad sonora –el fonomontaje de una realidad virtual" (2014, 179). Traducción personal.

15. "Inti-Illimani: cóndores para América Latina". 1970. *El Musiquero* 129, 15 de diciembre, 11.

donde los músicos se presentan, se constata que en la mayoría de los casos se trata de espacios urbanos, institucionales y mediáticos (en Argentina, se presentan en televisión y en la peña El hormiguero de Buenos Aires; en Perú dan conciertos en las Universidades de San Marco y de la Cantuta; en Ecuador participan de actividades en la Casa de la Cultura de Quito y en Colombia en el Festival Latinoamericano). La prensa local no informa de largas estadias al interior de comunidades tradicionales, ni de un trabajo de investigación exhaustivo. Así, resulta que el discurso sobre la autenticidad de los espacios musicales visitados por los músicos se encuentra en contradicción con las actividades concretas realizadas en el extranjero. Inti-Illimani concibe entonces su investigación musical como una actividad a medio camino entre el registro etnográfico y la interacción musical.

A partir de estas ideas, podemos identificar tres niveles involucrados en la circulación musical internacional: la circulación de personas, de objetos y de ideas. Para cada caso, lo importante será “recentrar la mirada y la reflexión en las mediaciones interculturales, los agentes intermediarios y los mestizajes” (Turgeon 1996, 14), con el fin de identificar las reapropiaciones estéticas de los músicos luego de sus experiencias de circulación. A modo de ejemplo, citamos el caso de las canciones “Flor de Sancayo” (huayno) y “Ramis” (huayno), hechas por Inti-Illimani a partir de discos obsequiados durante su viaje a Perú, principalmente del disco *Embajada Puneña* de 1962.¹⁶ Igualmente, “Sirviñaco” (bailecito), “A vos te ha’i pesar” (vidala), “Tema de la quebrada de Humahuaca” (tradicional) y “Papel de plata” (canción) se basan en el trabajo de recopilación hecho por Leda Valladares,¹⁷ que el conjunto chileno conoce durante su visita a Argentina en 1968. Vemos entonces en qué medida la circulación de objetos, en este caso los discos, resulta importante para la propuesta musical del conjunto, aquella que la revista *Telecrán* describe como *swing*.¹⁸ Marcando el objeto apropiado, el arreglo musical no solo determina la canción o versión de referencia, sino que termina por transformar a quienes la manipulan.

El recorrido que Inti-Illimani realiza por Latinoamérica tiene por objetivo no solo aprehender el sentido profundo de la música que intentan interpretar, sino también *descubrir* instrumentos musicales específicos de difícil acceso en Chile. Así, luego del viaje a Bolivia los músicos incorporan la *zampoña*, “una especie de flauta hecha de cañas de diferentes tamaños”.¹⁹ De igual manera, luego de su estadía en Ecuador y Colombia, donde se ponen “en contacto con varios intérpretes indígenas a quienes les hicimos algunas grabaciones”,²⁰ deciden incorporar el *pingullo* y el *rondador*, este último “instrumento ecuatoriano que se toca en algunas regiones de Colombia”.²¹ A pesar de sí, esta experiencia de circulación esboza un escenario de transferencia musical a partes iguales, resultado de la interacción entre dos o más agentes que intercambian “para apropiarse los bienes del otro con el fin de reafirmarse” (Turgeon

16. Centro Musical Theodoro Valcarcel, *Embajada Puneña*. La versión de “Flor de Sancayo” pertenece a *Inti-Illimani: cóndores del Sol*; mientras que “Ramis” pertenece al álbum *Viva Chile*.

17. Leda Valladares, *Entre valles y quebradas*.

18. La revista destaca que Inti-Illimani presenta “una visión del folklore andino interpretado con estilo y ‘swing’. Les puede parecer raro que empleemos esta expresión para referirnos a música folklórica. Pero no cabe otra palabra estrictamente musical que pueda definir nuestra impresión”. “Discos: Inti-Illimani”. 1970. *Telecrán* 67, 14 de diciembre, 47.

19. “Inti-Illimani: cóndores para América Latina”. 1970. *El Musiquero* 129, 15 de diciembre, 11.

20. Ernesto Olivares. 1971. “Viaje de Inti-Illimani: de todo un poco”. *El Musiquero* 137, 1 de abril, 51.

21. Ernesto Olivares. 1971. “Viaje de Inti-Illimani: de todo un poco”. *El Musiquero* 137, 1 de abril, 51.

1996, 15). Es así como en Ecuador devienen verdaderos *pasadores* musicales,²² promoviendo su repertorio de canciones e impulsando, sobre todo, el uso de los instrumentos propios a la síntesis musical andina que Inti-Illimani desarrollaba en Chile.²³ Al respecto, Max Berrú (integrante del mismo conjunto) señalaba: "dejamos un grupo más o menos caminando [...] nos escriben, nos piden repertorio, nos piden técnicas de ejecución de algunos instrumentos, como el *charango* por ejemplo, que no lo conocen".²⁴ Acciones culturales que tienen en un comienzo un objetivo específico, es decir "más que nada de aprendizaje, para buscar novedades";²⁵ configuran en definitiva un complejo escenario de circulación musical de dimensión continental, posicionando además a Inti-Illimani como un referente musical. Esta situación contribuye por lo demás a la promoción de todos los músicos chilenos, como lo demuestra la creación del Club Social Inti-Illimani en Ecuador, "encargado de difundir la Nueva Canción Chilena".²⁶

Durante el último viaje en 1971, los integrantes de Inti-Illimani se sorprenden del interés que despierta el proceso político de la Unidad Popular, a pesar de que es "extraordinaria la desinformación que hay respecto del proceso revolucionario".²⁷ Expresada como anécdota, esta paradoja se revela fundamental para comprender la presencia de la canción política chilena en el extranjero y el rol de los músicos como portavoces de la *vía chilena al socialismo*.

Quilapayún y la síntesis euroamericana

El acercamiento de Quilapayún hacia las músicas folclóricas y populares sigue un camino diferente al trazado por Inti-Illimani. Por razones de espacio, esta parte se concentrará exclusivamente en la primera gira internacional realizada por el conjunto en 1968. Esta instancia se muestra importante tanto por las problemáticas estéticas involucradas como por la dimensión transcontinental que presenta esta circulación musical.

Quilapayún tiende a privilegiar los desplazamientos hacia Europa, cuestión que en un comienzo comporta un aspecto fortuito. Eduardo Carrasco (director musical del conjunto) cuenta cómo en 1967, a causa del conflicto bélico árabe-israelí, algunos turistas de origen judío habían decidido anular un viaje previsto desde Chile hacia Europa, lo que permitió a una *troupe* de artistas chilenos ocupar estas plazas gratuitamente (entre ellos se encontraban Patricio Manns, Héctor Pavez y Quilapayún). Los músicos conciben entonces un itinerario de conciertos que debía concluir en las festividades del cincuentenario de la Revolución de Octubre en la Unión Soviética. Bajo el contexto de la Guerra Fría, Europa se transformaba

22. Gabriel Castillo define al *passeur* o pasador cultural como aquel testigo de una realidad extendida que "pierde de vista las realidades basales que contacta con su tránsito. Abre así un espacio nuevo en el que distintos sistemas sociales de sentido pueden reconocer fuera de sí, como propias, ciertas funciones simbólicas" (2003, 39). En este sentido, el conjunto chileno abre un espacio intersticial donde convivirán no solamente diversas maneras de concebir el folclore, sino también sus funciones sociales y marcos simbólicos.

23. Como cuentan los mismos integrantes de Inti-Illimani, "mostramos un poco nuestro folklore, porque allá no existen conjuntos como el nuestro". Julio Troncoso. 1971. "Balance de los Inti Illimani". *Onda* 8, 24 de diciembre, 13.

24. Julio Troncoso. 1971. "Balance de los Inti Illimani". *Onda* 8, 24 de diciembre, 13.

25. Francisco Leal. 1971. "Inti-Illimani a Quito y Cali". *Telecrán* 74, 1 de febrero, 7.

26. Omar Ramírez. 1972. "Inti Illimani: la nueva canción chilena recorre América". *Mayoría* 36, 21 de junio, 27.

27. "Receso vocal de Inti-Illimani". 1971. *Telecrán* 91, 4 de junio, 11.

en un espacio ideal para difundir aquella *síntesis* de queñas y revolución que, como cuenta el mismo Carrasco, tuvo bastante éxito entre jóvenes europeos “que compartían con nosotros muchas de nuestras inquietudes políticas, usaban barba, admiraban la revolución cubana, y complotaban como podían en contra del capitalismo internacional” (1986, 123).

Esta primera experiencia es importante para la dimensión estética y ética de Quilapayún en cuanto asegura la dirección de su trabajo musical hacia la búsqueda de una *síntesis euroamericana*.²⁸ Para Carrasco, esta constituye la expresión tanto de una identidad latinoamericana como “de una pertenencia básica a la cultura europea, que no era contradictoria con nuestros anhelos de autenticidad” (1986, 115). Como recordara el músico en 1976, ya exiliado en Francia: “si los primeros gérmenes de la Nueva Canción Chilena se encuentran en esta investigación de lo original para mostrar el verdadero arte popular, esto no es más que un punto de partida” (1976, 222). Lo central será entonces recuperar y poner en escena el repertorio popular sin importar el origen nacional o cultural de este. Aquí, la investigación musical toma un sentido diferente y se aleja de la mirada más etnográfica que es posible apreciar en el conjunto Inti-Illimani y otros folcloristas chilenos.

Cabe señalar que la convicción de Quilapayún es concordante con los planteamientos culturales del Partido Comunista de Chile, para quien el verdadero arte revolucionario no nace sino a partir de una *síntesis universal* (en un movimiento dialéctico entre un arte burgués y otro popular).²⁹ A esto habría que agregar un componente identitario importante de la cultura política del comunismo chileno durante la Unidad Popular, que en palabras de Rolando Álvarez puede resumirse en la vocación *internacionalista*, la cual concibe la revolución chilena como un movimiento que “formaba parte de una oleada mayor, que comprendía al conjunto de la humanidad” (2014, 71). Estamos hablando de aquel imaginario de una lucha épica, de dimensión global, que resulta fundamental para el *ethos* revolucionario chileno hacia fines de los 60.³⁰

El primer viaje de Quilapayún consideró las ciudades de Zúrich, Venecia, Roma, Madrid, Moscú y París. Del contacto con la escena musical en cada una de aquellas ciudades, el conjunto terminaría por comprender que “existía el mundo, que Chile era un extremo, allá lejos, detrás

28. Olivier Compagnon pone en entredicho este concepto, ya que describiría un sentido de circulación centro-periferia, el cual no coincidiría con el sentido multidireccional de las experiencias culturales entre Europa y América latina. Véase Compagnon 2015.

29. Durante la Unidad Popular, las posturas en torno a la cultura varían de acuerdo a la posición ideológica de cada sector político y/o intelectual. María Berríos identifica cuatro posturas. La primera será la asumida por los *Popularistas* (MAPU sobre todo) cuyo supuesto básico es la existencia de una contra-cultura popular intrínsecamente opuesta a la cultura burguesa, que ellos reconocen como hegemónica. La segunda que define como *Dialéctica-mecanicista* (PC), asume que, a pesar del carácter elitista de la alta cultura, esta es patrimonio de valor universal. En este sentido el intelectual-creador debe asumir una doble función: por una parte, seguir desarrollando su aporte al patrimonio cultural universal (cultura privada y para sí mismo) y, por otra, debe ser “co-protagonista” del arte desarrollado por el sujeto popular (mediante un contenido didáctico). Se asume que después de un determinado tiempo veremos aparecer una *síntesis universal*, minuto en que nace el verdadero arte revolucionario. La tercera, definida como una postura *Militante* (Mattelart y Dorfman), la representan quienes se plantean en oposición no solo a la cultura burguesa, sino que además a la cultura popular, a la cual consideran una cultura alienada. En casos extremos, esta postura militante plantea la necesidad de hacer una tabla rasa, suponiendo que la revolución creará una cultura alternativa que no tendrá relación ni con la cultura burguesa ni tampoco con la cultura popular alienada. La última postura denominada *Revisionista*, plantea que el arte verdadero y significativo no nace de las acciones culturales de los artistas en el campo simbólico, sino de las acciones sociales en la historia. Véase Berríos 2003.

30. Respecto del rol de Chile en la Guerra Fría, véase Riquelme 2014.

de las montañas, donde muchas cosas tenían que pasar, pero donde lamentablemente, no pasaba todo" (Carrasco 1986, 124). Vemos que la consecuencia inmediata de presentarse en Europa es restituir el proceso chileno dentro de un contexto político-cultural más vasto que aquel de América Latina. Es en la gira artística que los músicos chilenos se dan cuenta realmente de la dimensión cultural, los conflictos y desafíos de la Guerra Fría, lo que obliga a repensar la contribución de la Nueva Canción Chilena fuera del territorio nacional. Será luego del golpe de Estado de septiembre de 1973 y el exilio de miles de chilenos, que los músicos comprenderán el aporte decisivo de la música popular en las campañas de solidaridad internacional frente a los regímenes autoritarios en el mundo entero.³¹

Nos interesa remarcar que esta gira permite a Quilapayún conocer y apropiarse de canciones europeas de tradición política desconocidas para la escena musical chilena y latinoamericana. Gracias al rol jugado por Juan Capra en Roma, Quilapayún toma nota del trabajo de Il Nuovo Canzoniere Italiano, un conjunto folclórico vinculado al Partido Comunista Italiano que, en sintonía con lo que ocurría en Chile y el resto de América Latina, buscaba recopilar y volver a poner en escena la canción política de su país.³² Del disco *Bella Ciao* grabado en 1965, Quilapayún incorpora canciones como "Bella ciao", "Son cieco e mi vedete" y "Mamma mia dame cento lire".³³ Para todas ellas, los músicos chilenos proponen arreglos musicales más adaptados a sus capacidades vocales. Si bien la distancia lingüística parece un problema mayor al momento de interpretar canciones extranjeras o de interpretar el repertorio chileno en el extranjero, esas primeras experiencias en Europa no hacen sino reafirmar en Quilapayún la vocación hacia un lenguaje universal. Como recuerda Eduardo Carrasco: "lográbamos hacernos entender a pesar de todas las diferencias" (1986, 117).

En París, Quilapayún toma conocimiento del libro *Basta! Chants de témoignage et de révolte de l'Amérique Latine*, el cual compila más de 145 transcripciones de canciones políticas, en tres siglos de historia musical latinoamericana. A partir del texto, el conjunto realiza versiones para "Cueca de Balmaceda" (original del folclore chileno), "Carabina 30-30" (corrido mexicano), "Basta ya" (canción popular del Caribe) y "A la mina no voy" (del folclore colombiano). De esta manera, la investigación musical en Quilapayún permanece circunscrita a los objetos de mediación musical, como el disco y los libros, antes que a la investigación en terreno.

Nos detendremos un momento en el arreglo hecho sobre la canción "A la mina", ya que nos permite entrever algunos de los elementos estéticos y musicales concernidos en la circulación musical. La investigadora Meri Franco-Lao señala que la canción sería originaria de la región colombiana de Icuandé, y data su origen hacia mediados del siglo XVII (1967, 176).

31. Sobre la circulación de la música popular chilena en Europa, véase Rodríguez 2015.

32. A propósito del conjunto italiano, véase Bermani 1997.

33. Las dos primeras canciones son grabadas (como fonomontaje) en el álbum *Basta*; mientras que la canción "Mamma mia dame cento lire" pertenece al álbum *Por Vietnam*.

Figura 1 / "A la mina", versión de Meri Franco-Lao [Transcripción de Pablo Rodríguez Aedo].

La voz principal en el arreglo de Quilapayún evita deliberadamente el uso de la tercera del acorde de dominante (séptimo grado del modo menor armónico), promoviendo con esto una modificación desde una melodía estrictamente tonal hacia otra de tipo modal. Adicionalmente, la melodía en Quilapayún tiende a privilegiar el uso de cinco notas en particular: La, Do, Re, Mi, Sol.³⁴ Acá, la referencia a la pentatónica "altiplánica" está planteada de forma explícita, con lo cual el conjunto más allá de proponer una versión fiel a su versión de referencia (la partitura de Meri Franco-Lao), se interesa sobre todo en promover un discurso musical e ideológico asociado, nuevamente, con el rescate de músicas consideradas olvidadas.

Figura 2 / "A la mina no voy", versión de Quilapayún (melodía principal) [Transcripción de Pablo Rodríguez Aedo].

34. Si bien en Quilapayún la melodía utiliza la nota Si, lo hace solamente como nota de paso (ej. compás 20), lo que reafirma el uso preponderante de una escala pentafona menor.

Los músicos de la Nueva Canción Chilena enuncian explícitamente la herencia andina que pesa sobre el conjunto de la música latinoamericana, incluida la canción chilena. De igual manera, revistas como *El Musiquero* van a felicitar el trabajo musical de los chilenos en 1971, sobre todo su éxito internacional, destacando el hecho de poner en valor el denominado *folclore andino*.³⁵ Se concibe así la música de los *Andes* como una entidad tanto histórica como estética. El problema es que se confunde aquí una legítima intuición acerca de la influencia de la música de la región andina con la reconstrucción académica hecha por compositores y musicólogos durante el siglo XX. Bajo el cuadro del nacionalismo musical, ellos *descubren* no solo la pentafonía andina, sino también la clasifican como *el paradigma* de la música de los Andes. Tal como señala el musicólogo Julio Mendivil, la existencia de la pentatónica andina es una idea de circulación mundial, que tiene a Raoul y Marguerite d'Harcourt como sus principales impulsores (1925). Además, es una idea que inaugura cierta tradición discursiva,³⁶ dentro de la cual una secuencia narrativa de orden histórico es utilizada para explicar el pasado, presente y futuro de la misma música (Mendivil 2009, 68).

Es en el contexto de esta secuencia que debemos situar el arreglo de Quilapayún. De hecho, el uso de la pentatónica se ajusta perfectamente a los criterios estéticos y éticos de los músicos de la Nueva Canción Chilena, a sus expectativas de autenticidad y tentativas de revitalización de tradiciones musicales marginalizadas. En el contexto de circulación musical internacional, la música popular chilena tenderá, por consecuencia, no solo a proveerse de canciones populares, sino más importante aún, de sus marcos históricos de interpretación.

Finalmente, del paso por Madrid el conjunto tomará canciones como "Que la tortilla se vuelva" y "El tururururú". Eduardo Carrasco recuerda en 1986 que fue el "chofer del bus que nos transportaba [quien] nos enseñó algunas canciones de la guerra civil y algunas más actuales" (1986, 117), lo cual demuestra el rol, a veces fortuito, que puede jugar el *amateur* o amante de la música en el plano de la circulación musical.³⁷ Sin embargo, en el 2013 el músico eliminará la anécdota del chofer, que estructura el primer acercamiento hacia la canción política española, para concentrarse en una explicación que privilegia, por un lado, la participación del conjunto al interior de una comunidad política definida y, por otro lado, la idea de la *mediación musical* de carácter más regular: "Nosotros fuimos los que primero cantamos en Chile algunas canciones de la Guerra de España. Esto fue gracias a nuestras especiales relaciones con el grupo de españoles que llegaron en el Winnipeg y que en los años sesenta nos invitaban a su comida anual de celebración" (De la Ossa 2014, 72).

"Operación Verdad": diplomacia, solidaridad y giras musicales por el mundo

Hacia los años 70, los músicos de la Nueva Canción Chilena comienzan a intensificar su circulación internacional, cuestión que se ve impulsada decisivamente luego del triunfo de la Unidad Popular. Más allá de las motivaciones locales, estos viajes se circunscriben en el

35. Gustavo Arriagada. 1971. "1970: el disco en la encrucijada". *El Musiquero* 131, 15 de enero, 7.

36. Para Gabriel Castillo, los valores tonales de la música occidental son *traspasados* a la identidad de aquella pentatónica endosada a la música andina, así "la escucha romántica de tal identidad se traducía en un 'programa de la tristeza'. Al respecto, la música andina estaba constituida por cinco tonos tristes" (2006, 216).

37. Respecto de la importancia de la figura del *amateur* musical, véase Hennion 2007.

contexto global de las interacciones de la Guerra Fría cultural.³⁸ Así, esta segunda parte del artículo se ocupa en reconstruir el horizonte artístico e ideológico dentro del cual se mueven los músicos en el extranjero, intentando identificar las principales problemáticas de la circulación musical hasta el golpe de Estado de 1973.

Si la investigación de músicas folclóricas y populares fueron el objetivo fundamental de las giras hasta 1970, el nuevo contexto obliga al movimiento de la Nueva Canción a redefinir su rol político, exhortando a los músicos a comportarse como agentes culturales y diplomáticos. Más allá de ir en búsqueda de *fuentes* musicales de inspiración, de aquí en adelante los músicos parten al exterior para dar testimonio de su país.

Luego de la victoria de Salvador Allende, la prensa local comienza a informar de manera abundante acerca de la *gira mundial* que Quilapayún y la cantante Isabel Parra realizan durante seis meses (24 de octubre de 1970 al 24 de abril de 1971). En esta gira se realizan cerca de 130 presentaciones en países tales como Hungría (en el marco de la Asamblea General de la Federación Mundial de la Juventud Democrática),³⁹ Rumania, la URSS, Francia, Suecia, Dinamarca, Suiza, Austria, República Democrática Alemana, República Federal Alemana, Inglaterra y Cuba. Esta gira reviste consecuencias importantes para la presencia de la música chilena en Europa. En primer lugar, ella confirma los objetivos que el movimiento se traza desde un comienzo, a saber, el “respeto al folclore, compromiso con la clase obrera y elevación del nivel del folclore, buscando crear formas intermedias entre lo que se llama popular y lo culto”, siendo la *Cantata Santa María de Iquique* la obra señera de esta búsqueda.⁴⁰ En segundo lugar, la gira permite crear redes artísticas, culturales y comerciales que tendrán efectos a largo plazo, en tanto la intensificación de la circulación de estos músicos cimentará el camino para el resto de los artistas chilenos. Finalmente, esta gira mundial se presenta como una oportunidad para mostrar lo que ocurría en Chile bajo el marco de la denominada *operación verdad*, consistente tanto en desmentir los juicios contrarios al gobierno de Salvador Allende (relativos a la supresión de derechos civiles y la violación de leyes fundamentales de la democracia), como en presentar el rostro real de la revolución chilena.⁴¹

La actividad artística realizada por los músicos en el extranjero considera objetivos políticos y culturales. Incluso sin un documento oficial que confirme su nominación como embajadores culturales de Chile, la manera en que los músicos se comportan se ajusta a la definición de *diplomacia cultural* propuesta por Anne Dulphy, a saber, un trabajo de difusión artística que, en articulación con la política exterior del Estado, intenta “defender objetivos explícitamente

38. El contacto cultural entre Chile y el extranjero no concierne solo a los músicos, sino también a cineastas, escritores, estudiantes y políticos, entre otros. Véase Pedemonte 2014.

39. Como relata la revista *Ahora*: “partieron invitados a la octava asamblea de la Federación Mundial de la Juventud Democrática, lo que les permitió establecer vínculos con otros países”. “Viaje con cuartetos: Quilapayún e Isabel Parra cuentan sus 6 meses en el extranjero”. 1971. *Ahora* 3, 4 de mayo, 39.

40. “Triunfal gira de Quilapayún”. 1971. *El Musiquero* 140, 15 de mayo, 6.

41. La *operación verdad* tendrá un programa interno que permitirá, por ejemplo, la visita a Chile de Mikis Teodorakis y Luigi Nono en abril de 1971. Mediante el vuelo inaugural de LAN Chile entre las ciudades de Frankfurt y Santiago, los músicos e intelectuales europeos son los invitados oficiales del gobierno chileno (entre ellos encontramos también a Renzo Rossellini –hijo de Roberto Rossellini–, Alfonso Sastre, dramaturgo español y Emidio Greco, director de cine y ex profesor del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma), quien busca promover el intercambio cultural y mostrar a los intelectuales y los medios internacionales “aquella singular experiencia revolucionaria y atestiguar ante el mundo su profundo carácter democrático” (Amorós 2013, 322). Respecto a las impresiones de Luigi Nono en su visita a Chile, véase la entrevista que Cirilo Vila y Andreas Bodenhöfer le hicieron para la *Revista Musical Chilena* en 1971.

nacionales y modificar la representación que el extranjero puede tener de sus orientaciones" (2010, 28). Es de esta forma que el trabajo musical desarrollado hizo parte de la *operación verdad*, tal como lo explica el conjunto Quilapayún a su regreso:

Toda nuestra actividad en el extranjero fue política, una especie de *Operación Verdad* chiquita. No nos limitamos a cantar, sino que establecimos vínculos culturales; participamos en foros, entrevistas, películas. Donde fuimos, dimos testimonio de la realidad chilena y nos definimos claramente como militantes de la UP.⁴²

Los músicos son conscientes de las diferencias existentes en las audiencias y los espacios musicales donde se presentan en Europa. Para Quilapayún, si los conciertos en la República Democrática Alemana (en Berlín, Dresden, Jena, Brandeburgo y Frankfurt) fueron "abiertamente políticos [...] Nosotros siempre decíamos que éramos marxistas y estábamos con el Gobierno, debido a eso la gente se interesaba", en Francia las actividades tuvieron lugar, por el contrario, en espacios artísticos y musicales.⁴³ Como recordara Eduardo Carrasco, fue el cantante Roland Gervaud del sello discográfico Pathé-Marconi quien hizo de representante artístico, procurándoles sin embargo "conciertos casi siempre gratuitos" (1986, 195). En París, Quilapayún se presenta en el cine Clichy, en el teatro de la Cité Universitaire, en actividades de beneficencia, en la boîte La candelaria y en el programa de televisión francés *Le monde en fête*.⁴⁴

Durante la gira internacional, los músicos chilenos se sorprenden igualmente de los contrastes entre la canción política chilena y aquella que conocen en Europa, en la cual advierten un bajo nivel: "Notamos también que en algunos países la canción es superpolitizada descuidando el aspecto de la calidad. Esto se debe a que en algunas partes se trabaja en condiciones adversas",⁴⁵ citando como ejemplo el caso de la canción social en la República Federal Alemana.⁴⁶ Isabel Parra es aún más dura con la situación de la canción política europea. Para la cantante el problema es claro: "[los músicos] tienen absoluta libertad para componer, decir lo que quieran [...] pero les hace falta investigación. No basta con decir las cosas".⁴⁷

Vemos nuevamente cómo la investigación es el factor que legitima la calidad de la canción y el medio por el cual habría que evaluar el trabajo de los músicos. Más aún, en el marco de la *operación verdad*, los músicos chilenos tienden a confundir el discurso en torno a la verdad con el criterio de autenticidad de la canción popular. Como señala Martín Bowen (2008), este

42. "Viaje con cuartetos: Quilapayún e Isabel Parra cuentan sus 6 meses en el extranjero". 1971. *Ahora* 3, 4 de mayo, 39.

43. "Triunfal gira de Quilapayún". 1971. *El Musiquero* 140, 15 de mayo, 8.

44. Durante la emisión, Quilapayún hace el *playback* de la canción "Comienza la vida nueva" de Luis Advis. Es necesario mencionar que el conjunto chileno compartirá escena con tenores, intérpretes de balada romántica, bailarines, cómicos y magos, con lo cual su mensaje político pierde efectividad. *Deux sur deux*, (duración: 01:15:00), Antenne 2, 14 de diciembre de 1970.

45. "Triunfal gira de Quilapayún". 1971. *El Musiquero* 140, 15 de mayo, 8.

46. La situación es tanto peor si se la compara con los espacios abiertos en Chile luego del triunfo de la Unidad Popular. Como declara Quilapayún: "en ese país [RFA] la canción social no tiene canales de expresión. Se le niegan los teatros y para qué decir los radios. Los componentes del grupo tienen que cantar en la calle, en las estaciones del Metro, o en las salidas del teatro, en fin, en los lugares donde hay mucha gente". "Triunfal gira de Quilapayún". 1971. *El Musiquero* 140, 15 de mayo, 8.

47. "Viaje con cuartetos: Quilapayún e Isabel Parra cuentan sus 6 meses en el extranjero". 1971. *Ahora* 3, 4 de mayo, 40.

momento de verdad, constitutivo al proyecto sociocultural de la Unidad Popular, se expresa en la necesidad de contribuir a contrarrestar una cultura popular *infectada* por las mentiras de la sociedad capitalista. De esta manera, *decir las cosas* es algo insuficiente si los músicos no comienzan por poner en duda su propio trabajo, momento a partir del cual ellos pueden comenzar la tarea de redescubrir identitaria y musicalmente el país.

Agentes musicales

La gira internacional muestra el interés por la cultura chilena y, aún más determinante, la solidaridad hacia Chile. Los factores claves son sin duda el interés que genera la figura de Salvador Allende y las expectativas teóricas en torno al proyecto de construcción del socialismo democrático.⁴⁸ De hecho, son numerosos los países que comienzan a movilizarse por Chile, organizando jornadas de reflexión, festivales de cine, conciertos, exposiciones fotográficas y de afiches, y actos políticos, entre otras actividades.⁴⁹ Como indica Caroline Moine, esta movilización en el ámbito artístico, que marcará enormemente el período posterior al golpe de Estado, “tuvo una prehistoria, que demandaba explícitamente la solidaridad internacional” durante la Unidad Popular (2015, 86).

En lo que respecta a la circulación musical, este sentimiento tendrá consecuencias en las casas discográficas y la escena musical extranjera. Es importante notar aquí que durante las giras internacionales los músicos no se limitan a desarrollar su propia actividad, sino que también intentan interceder en tanto agentes musicales, promoviendo a sus colegas y a los sellos discográficos que habían grabado la canción política en Chile. Es decir, los músicos cumplen en el extranjero un doble rol diplomático: el primero hace referencia a su actividad artística y objetivos políticos, mientras que el segundo se relaciona con su trabajo como intermediarios. Como cuenta la revista *El Musiquero*:

Los mismos integrantes del grupo [Quilapayún] hicieron las gestiones para dejar listo el camino a otros artistas chilenos. Tramitaron contratos para que la Discoteca del Cantar Popular (DICAP) sea distribuida en Francia y otros países europeos. El sello de las Juventudes Comunistas, por lo tanto, está a punto de crear su División Internacional. Ya hay varios artistas chilenos que se están preparando para realizar una gira al Viejo Mundo.⁵⁰

El éxito obtenido en esta gira es, a su vez, una garantía de éxito para otros conjuntos. Esta será precisamente la forma en que la prensa chilena se explicará la posterior edición de otros artistas chilenos en Francia: “A raíz de la buena acogida que tuvo el primer elepé de Los Quilapayún, Pathé-Marconi (que representa a Odeón en Francia) ha decidido lanzar otros discos con música chilena, interpretada por destacados folcloristas y conjuntos nacionales,

48. A modo de ejemplo, podemos citar la nota de prensa de Alberto Míguez (Barcelona), para quien Chile “ha reproducido el tan conocido fenómeno turístico-político de los ‘paraísos ideológicos foráneos’ donde los intelectuales y artistas de los países capitalistas avanzados creen hallar la ‘fuente de la vida’ de una revolución imposible en sus confortables residencias”. Alberto Míguez. 1972. “Hacia la nueva cultura en Chile”. *La vanguardia española* 32.964, 31 de mayo, 26.

49. Podemos mencionar la creación del *Comité Pro Chile*, que tuvo como una de sus primeras medidas “abrir una cuenta en la que depositaba el pueblo holandés, que ha remitido ya 35 mil dólares para nuestro país” y el homenaje al pueblo de Chile realizado el Primero de Mayo en Rotterdam. “Holanda vibra con Chile”. 1973. *Paloma* 20, 7 de agosto, 19.

50. “Triunfal gira de Quilapayún”. 1971. *El Musiquero* 140, 15 de mayo, 9.

incluso Violeta Parra, Héctor Pavez, Millaray, Cuncumén y otros".⁵¹ En otras ocasiones, la sola presencia de los instrumentos folclóricos latinoamericanos sirvió para promover la canción chilena de tipo político. Como recordara Quilapayún en mayo de 1971, en Francia no les fue difícil mostrar su música debido al conocimiento previo de algunos de sus discos y, sobre todo, del trabajo musical de los Parra, "especialmente de la obra de Violeta [...] con esos antecedentes había un hándicap ganado".⁵² De esta manera, las interacciones musicales de Violeta Parra durante los años 60 en Francia y Suiza, que en muchos sentidos revestían un carácter individual, esporádico, casi de sobrevivencia,⁵³ se transforman durante la Unidad Popular en la puerta de ingreso de la canción chilena en Europa.⁵⁴

Los músicos no son los únicos involucrados en esta tarea de mediación musical, tal como testimonia la responsabilidad que Pablo Neruda toma en la promoción de la cantante Charo Cofré en Francia. En el contexto de una gira europea con Hugo Arévalos y el Ballet Folclórico Aucamán, es el poeta, en su época de embajador chileno en París, quien se encarga de las actividades musicales, permitiendo a la folclorista presentarse en la televisión francesa (en una emisión del programa *Le Grand Échiquier*), participar en un homenaje al guerrillero norvietnamita Nguyen Van Troie y dar un concierto de dos horas para los obreros de Air France en el aeropuerto de Orly.⁵⁵ Tal como indicara Quilapayún en su momento, Charo Cofré también nota una fuerte presencia de la música chilena en Francia, especialmente "entre los estudiantes, entre la gente interesada en la música folklórica [...] aquí en el barrio latino hemos tenido y sentido la presencia de Violeta Parra".⁵⁶

Como ya se ha señalado, la solidaridad con Chile comprende también un aspecto comercial que se expresa concretamente en la edición de álbumes de músicos chilenos en el extranjero. Al respecto, Quilapayún es sin duda el conjunto más exitoso fuera del país, logrando reeditar, por ejemplo, 10 de sus discos en Europa, en el período que va desde su primera gira internacional al golpe de Estado. Según la revista cultural *Ramona*, "ningún otro conjunto musical chileno ni tampoco ningún intérprete solista pueden mostrar una influencia más allá de nuestras fronteras, tan amplia como la del Quilapayún. Las giras realizadas y las ediciones internacionales de sus grabaciones los han hecho conocidos en América, Europa y Asia".⁵⁷

51. "Quilapayún (sección Chivateos)". 1971. *Telecrán* 82, 29 de marzo, 47.

52. "Triunfal gira de Quilapayún". 1971. *El Musiquero* 140, 15 de mayo, 8.

53. Este es el diagnóstico que hace Margot Loyola, quien compartió con Violeta Parra las dificultades de la escena parisina: "Yo quería intentar suerte en París y ella ya se había establecido allí. Se ganaba la vida en forma dramática y heroica. Cantaba en un pequeño negocio lleno de humo y de gente extravagante e indiferente. Yo la fui a ayudar en una ocasión. Pero no podía soportar tal ambiente. Ella, en cambio, tenía que darle de comer a sus hijos y subsistir en un medio egoísta y feroz. Nos acordábamos mucho de Chile y suspirábamos por volver". Luis Alberto Mansilla. 1971. "Margot Loyola. Largo bregar por el folklore". *Ahora* 24, 28 de septiembre, 63.

54. Por su parte, Fernando Ríos considera que aquello que facilita la recepción de los músicos chilenos en Europa son los conjuntos latinoamericanos que se instalan en París durante la década de los 50, entre los cuales podemos encontrar a Los Incas, Los Calchakis y Los Guaranis, entre otros. Estos conjuntos proponen una imagen exótica de la música de los Andes que termina por convertirse en el elemento de identificación del resto de las músicas folclóricas latinoamericanas. De manera que en un comienzo la canción política chilena es recepcionada desde una mirada exótica, antes que política. Véase Ríos 2008.

55. Como relata la revista *Onda*, se trata verdaderamente de "una embajada artística que mostrará algo de lo nuestro en países como Portugal, España, RDA, Checoslovaquia, Bulgaria y Francia". "A Europa los boletos". 1971. *Onda* 22, 7 de julio, 9.

56. Ricardo García. 1972. "Charo Cofré en París". *Ramona* 53, 31 de octubre, 55.

57. "Quilapayún internacional". 1972. *Ramona* 56, 21 de noviembre, 37. Algunos meses antes, la misma revista anunciaba que "La batea" de Quilapayún era número uno en el ranking musical alemán. "Panorama". 1972. *Ramona* 27, 2 de mayo, 13.

Francia	1968 - <i>Juan Capra et les chiliens</i> (Barclay) 1970 - <i>Les flûtes chiliennes de Quilapayún</i> (Emi-Odeón) 1972 - <i>Santa María de Iquique. Cantate Populaire</i> (Pathé) 1972 - <i>Basta. Chants révolutionnaires</i> (Pathé)
República Federal Alemana	1967 - <i>Folklore aus den chilenischen Anden</i> (Emi-Odeón)
República Democrática Alemana	1972 - <i>Chile</i> (Pläne) 1973 - <i>Lieder aus Chile</i> (junto a Isabel Parra) (Amiga)
Italia	1971 - <i>Il sud América oggi</i> (Emi-Odeón)
Bélgica	1970 - <i>La flûte chilienne</i> (Emi)
Holanda	1970 - <i>Folklore aus den Anden</i> (Emi)

Tabla 1 / Discos editados por Quilapayún en Europa [Fuente: elaboración propia].

El interés despertado por la Nueva Canción Chilena no hace sino aumentar las posibilidades de contratos comerciales para otros músicos nacionales, independientemente de si tenían una producción discográfica que pudiese atestiguar su éxito en Chile. Al respecto, podemos citar el caso del dúo Los Ponchos Rojos quienes, con solo un disco registrado en 1971,⁵⁸ recorren Ucrania, Hungría y la URSS, participan del documental Viva Chile (realizado por cineastas checos) y son los únicos representantes latinoamericanos del 3er Festival Folklórico Europeo.⁵⁹ De igual manera, el conjunto Tiempo Nuevo logrará firmar un contrato profesional de 28 presentaciones (con cerca de dos meses de gira por Europa del Este), ante la agencia rusa Gosconcert, “la misma que habitualmente lleva a la URSS artistas de la talla de Sarita Montiel, Raphael, Adamo”.⁶⁰

Agentes diplomáticos

Las giras musicales en el extranjero comprendían diferentes tipos de instancias musicales o de conciertos, que podían ir desde mítines marcadamente políticos hasta actividades de subsistencia. Sin embargo, son las participaciones en el Festival de la Canción Política de Berlín las experiencias más enriquecedoras. Desde un punto de vista personal, los músicos chilenos se sentirán profundamente sorprendidos por el interés que despierta el folclore latinoamericano ante el público alemán, quienes, sin embargo, no hacen ninguna distinción regional o musical del repertorio de canciones mostradas. Como lo declara Quilapayún: “se refieren a nuestra música folklórica como una sola, sin diferencias”. Esto no inhibe la formación de conjuntos musicales “que cantan nuestra música, [donde] por supuesto que todos son europeos”.⁶¹

58. Me refiero al álbum *Los ponchos rojos*.

59. “Los ponchos rojos: éxito en Europa”. 1972. *Mayoría* 18, 16 de febrero, 26.

60. “Nueva Canción”. 1973. *Onda* 49, 17 de julio, 18.

61. Francisco Leal. 1971. “Seis agitados meses vivieron los Quilapayún en Europa”. *Telecrán* 87, 7 de mayo, 28.

Para explicar esta situación, los músicos convocan factores históricos y otros de orden político. Desde el punto de vista de los contactos interculturales a lo largo del siglo XX, Eduardo Carrasco subraya la existencia de una *proximidad cultural* entre Chile y Alemania, la cual en el plano musical se expresa en la "existencia allí de un movimiento de la canción política similar al nuestro, aunque con una tradición que sigue otros derroteros" (1986, 196). El músico señala la importancia del trabajo colaborativo de Hanns Eisler y Bertolt Brecht, en el sentido de que ambos no solo aspiraban a recuperar el *lied* alemán, sino que también habían comprendido la importancia de poner la canción popular alemana al servicio de las necesidades históricas y políticas de la lucha antifascista y antimilitarista, un proceso que revestía cierta similitud con la investigación folclórica chilena.⁶² Desde un punto de vista político, el factor clave es la solidaridad del pueblo alemán frente al deterioro de la situación social en Chile, es decir, la movilización de parte de una "población que tiene muy presente las desgracias del fascismo" (Carrasco 1986, 196).

Para los organizadores, la presencia de los chilenos en el Segundo Festival de la Canción Política (realizado entre el 7 y el 13 de febrero de 1971) se inscribe dentro de uno de los aspectos específicos del festival: el énfasis puesto en el *internacionalismo proletario*.⁶³ Esto se vería reflejado en la "participación de otros 15 grupos y solistas extranjeros que se presentarán en escena",⁶⁴ aspecto cuantitativo que diferencia esta versión de la realizada en 1970. Entre otros, vemos la participación de Isabel Parra y Quilapayún (Chile), Sanda Weigl (Rumania), grupo Il Contemporaneo (Italia), Luis Cilia (Portugal), Perry Friedman (Canadá), Maryla Rodowicz (Polonia), grupo Thanh-nien-Ho Chi Minh (Vietnam), grupo Lutschina (URSS), grupo Agitprop (Finlandia) y Francesca Solleville (Francia).⁶⁵

Durante el festival, la Canción Chilena se hace notar de inmediato y provoca cierta expectación entre aquellos que habían tenido la oportunidad de conocer la escena musical en Chile. Al respecto, el film documental *Song International*, realizado por los estudios DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft) en ocasión del festival, testimonia tanto el interés del gobierno alemán como el recibimiento que el conjunto folclórico ruso Lutschina da a los músicos chilenos.⁶⁶ Como explica uno de los integrantes del conjunto: "este festival está muy bueno, especialmente el grupo chileno Quilapayún. Hace unos años estuvimos en Chile, donde los

62. El tono enérgico de la música de Eisler y Brecht es el resultado de la puesta en escena de elementos antiguos y modernos. Como reconoce el musicólogo Albrecht Betz, "el recurrir a las composiciones vocales del siglo XVII, y a los modos eclesiásticos, permite a Eisler obtener colores sonoros que se vinculan a una conciencia colectiva pre-industrial. Por su parte, Brecht retorna a la Alemania de Lutero y recupera con esto el vigor de sus imágenes para dar potencia al enunciado político de su época" (1998, 9). Traducción personal.

63. Otros aspectos sustantivos fueron: la mirada del socialismo en tanto "fuerza revolucionaria principal", las celebraciones del aniversario de la Juventud Libre Alemana (FDJ) y la reflexión en torno al imperialismo de Alemania Occidental.

64. "Gesang junger Revolutionäre". 1971. *Neues Deutschland*, 6 de febrero, 14.

65. Este evento político-musical será registrado en el disco *Wer, Wenn Nicht Wir. 2 Festival Des Politischen Liedes*. Cabe señalar que este festival es un momento importante en el establecimiento de las relaciones políticas entre los artistas chilenos y los europeos. Una vez en exilio, muchos de estos conjuntos compartirán escena con los artistas de la Nueva Canción, siendo activos promotores tanto de la música popular chilena (a través del *cover*), como de la denuncia internacional sobre la situación política y social del país (a través de canciones homenaje).

66. Film documental del realizador Jürgen Böttcher, premiado con la *Paloma de oro* en el Festival Internacional de Cine Documental y Cine Animado de Leipzig en 1971. Para Caroline Moine este film buscaría sobre todo una reafirmación visual de la política cultural del gobierno alemán de Erich Honecker, en un "efecto completo de puesta en abismo y autocelebración" (2014, 225).

escuchamos en concierto, pero solo ahora nos hemos presentado y convertido en sus amigos”.⁶⁷ Por otro lado, Eduardo Carrasco, apuntando al mismo sentimiento de amistad, comenta en pantalla cómo una lucha común unía a cantantes y agrupaciones de todo el mundo. Es una lucha que él se explica por razones de orden histórico: “en América Latina cantamos muchas canciones españolas y rusas, canciones que no conocen límites, que son válidas para todos nuestros países, porque nuestra lucha es la misma [...] creo que un festival de este tipo es una gran expresión de internacionalismo y contribuirá al acercamiento de los jóvenes de muchos países”.⁶⁸

Un año más tarde, la participación de Quilapayún en el Tercer Festival de la Canción Política (realizado entre el 13 y el 19 de febrero de 1972) es recibida por una “ovación increíble”.⁶⁹ Sin embargo, lo que más sorprende a los músicos chilenos son los *covers* que el conjunto Oktober-Klub (organizador del evento) hace sobre dos de sus canciones.⁷⁰ Así explica esta situación Reinhard Heinemann (miembro del conjunto alemán):

Al conjunto Quilapayún lo conocemos desde el año pasado y hemos revivido nuestra vieja amistad. Pero ese contacto no se limita solo al festival, sino que se prolonga todo el año. Hemos intercambiado correspondencia, discos, etc., con el grupo Quilapayún. Tenemos una canción del conjunto que gustó mucho en el festival anterior, “Comienza la vida nueva”, recitada y cantada aquí en el festival juntamente con ellos, cada uno en su idioma.⁷¹

Al igual que otras experiencias musicales en el extranjero, la participación de Quilapayún en el festival de Berlín promueve la circulación internacional de un repertorio de canciones que considera un contexto político y una tradición musical específica, aquella de Chile. Pero la influencia de la canción política chilena en Europa va más allá de estos simples *covers*, ya que ella provoca en los músicos europeos un proceso de introspección que, en muchos sentidos, se debe al hecho de que estas nuevas versiones llevan “la marca de una experiencia de subjetivación política” (Kihm 2010, 25). En algunos aspectos, estos primeros encuentros anticipan ya la nueva aproximación de la industria cultural europea hacia las músicas extra-occidentales, que bajo la etiqueta de la *world music* pretende ser “la recapitulación de todos los aquí y todos los allá que tejen nuestras vivencias” (2011, 101).⁷² Vemos que de una manera similar a las apropiaciones estéticas de Quilapayún analizadas en la primera parte de este texto, los músicos europeos no solo toman las canciones o los instrumentos en circulación durante el festival político, sino también los fundamentos estéticos e ideológicos de estas músicas populares latinoamericanas. Así, las experiencias de circulación internacional promueven un proceso de apropiación musical que comporta múltiples dimensiones y direcciones.

67. Véase minutos 05:50-08:55. Traducción personal.

68. Véase minutos 28:50-31:15. Traducción personal.

69. “Quilapayún, un bombazo en Europa”. 1972. *Ramona* 19, 7 de marzo, 48.

70. Se trata de la canción “Das Neue Leben Beginnt” (Comienza la vida nueva) grabada para el disco *Aha* y de la versión de “La batea” grabada en el Folkstudio de Roma en septiembre de 1974.

71. Edith Schwabe. 1972. “La canción como arma: Tercer festival de la Canción Política de Berlín”, *Ramona* 29, 16 de marzo, 36.

72. Para Laurent Aubert, “nuestra relación con la música estaría situada bajo una doble metamorfosis: por una parte, la música nos transforma mediante el poder que la inviste; por otra parte, nosotros transformamos la música mediante nuestra *escucha* ya que, conscientes o no, aplicamos los códigos de referencia de nuestra propia experiencia musical” (2008, 100).

Esta es la razón por la cual, luego del festival, Quilapayún declara sentirse imitado, "en el mejor de los sentidos", por músicos húngaros, polacos y rumanos, quienes "han reemplazado los experimentos vanguardistas por una búsqueda en las fuentes de su folclore y sus tradiciones nacionales, ritmos que necesita la canción política para llegar al corazón del pueblo".⁷³ De la misma manera, como cuenta Uwe Leo (miembro de Oktober-Klub), el encuentro con los músicos chilenos significó importantes aprendizajes musicales y éticos, entre ellos la búsqueda "de la unidad entre los músicos y el público", en el sentido de redefinir su trabajo musical, de renovar la puesta en escena ("no debemos cantar solo en el escenario, de cuello y corbata") y de trasladarse "a las fábricas y cantar ante los obreros y con ellos tratar los temas que les interesen".⁷⁴

Vemos entonces que en este contexto de la circulación, los artistas de la Nueva Canción tienden a unir sus actividades musicales y políticas en tanto agentes de la revolución chilena. De ello resulta que las giras internacionales no pueden explicarse sin mencionar la dimensión política latente en cada uno de los conciertos. Los músicos son constreñidos a ejercer cierta vocería de la situación política y social del país en el extranjero. En consecuencia, ellos no hacen más que satisfacer cierta expectativa a causa de "su condición de militantes de nuestra Revolución y voceros de ella".⁷⁵ A través de esas actividades, y sin recurrir a una nominación oficial, los músicos chilenos intervienen como auténticos embajadores culturales.

Este rol concernirá a la mayoría de los músicos en el extranjero. Por ejemplo, Víctor Jara cuenta al regreso de su gira por Latinoamérica (noviembre de 1971), cómo sus actuaciones en México "se convertían en verdaderos foros sobre nuestro país, porque los obreros y estudiantes tenían ansiedad por saber qué ocurre realmente aquí"; que al terminar su actuación en Venezuela "el público se puso de pie y entonó la Canción Nacional chilena"; y que "la gente lo llevaba en andas, mientras gritaban *Viva Chile*". Sin embargo, el cantautor es claro en explicar las causas de este fenómeno: "su éxito no se debe a él mismo sino al profundo cariño que en toda América sienten por el proceso chileno".⁷⁶ Por su parte, el conjunto Inti-Illimani explica cómo "en todas partes debíamos responder a las preguntas del público", luego de cada una de las presentaciones realizadas en diversos países latinoamericanos en marzo de 1972. Ellos confiesan que estas inquietudes tenían que ver más con aspectos políticos del país que con asuntos estrictamente musicales, ya que era innegable que "había un gran interés por Chile y su proceso de cambios".⁷⁷ Finalmente, y de manera similar, el conjunto Aparcoa cuenta, mediante una carta enviada a la revista *Ramona* durante su gira musical de seis meses a través de Europa (noviembre de 1972), que después de cada concierto, "cuando terminábamos de cantar, nos hacían miles de preguntas sobre Chile, la revolución, el Gobierno Popular, etc."⁷⁸

En muchos sentidos la diplomacia política, aquella desarrollada por profesionales, es sobrepasada por el ímpetu de los músicos chilenos durante sus giras internacionales, como

73. Luis Alberto Mansilla. 1972. "El Quilapayún y la canción revolucionaria". *Mayoría* 29, 3 de marzo, 20.

74. Edith Schwabe. 1972. "La canción como arma: Tercer festival de la Canción Política de Berlín", *Ramona* 29, 16 de marzo, 36.

75. "Quilapayún internacional". 1972. *Mayoría* 14, 19 de enero, 28.

76. "Víctor Jara. Fue, cantó, venció y volvió". 1971. *Ramona* 8, 17 de diciembre, 5.

77. Omar Ramírez. 1972. "Inti Illimani: la nueva canción chilena recorre América". *Mayoría* 36, 21 de junio, 27.

78. "Aparcoa en gira por el mundo". 1973. *Ramona* 81, 15 de mayo, 36.

testimonia el rol de Quilapayún en el homenaje a Chile realizado por las delegaciones de Vietnam del Norte y el Vietcong en abril de 1972 en París. Para el periodista Mario Gómez (enviado especial de la revista *Ramona* en Francia), el solo nombre de Allende y de Chile movilizaron a más de 2000 personas, las cuales llenaron el teatro de la Mutualité. Bajo el título “Brigitte Bardot furiosa con los Quila”, Gómez cuenta cómo el público francés había preferido asistir a la presentación de Quilapayún antes que al concierto dado esa misma tarde por la cantante y actriz francesa. A pesar de esto, no asiste ningún representante oficial del gobierno, ni el embajador, ni el cónsul u otro agente diplomático. Los únicos representantes de Chile son “el nombre de Chile y los Quilapayún”.⁷⁹

Mario Gómez cuenta que los músicos chilenos se presentan durante dos horas, un concierto que dio paso a un gran mitin político en el curso del cual toman la palabra François Mitterrand por el Partido Socialista y Jacques Duclos por el Partido Comunista francés. Es en este momento cuando “el grito de Chile, de Allende se funde en la voz de miles y miles de trabajadores”.⁸⁰ El periodista se preguntará entonces si existe algún diplomático, político, personalidad o alguien capaz de provocar este entusiasmo. Para él, solo Quilapayún, únicos “embajadores del pueblo, porque unen a los pueblos con su canto y su integridad artística y política”.⁸¹ La convicción en torno a la función diplomática de los músicos es exhortada también por otros artistas de la Nueva Canción. Al respecto podemos mencionar a Patricio Manns, quien pone el acento en la necesidad que tiene el país de contar con “una embajada folklórica viajando por Latinoamérica, Europa, Rusia. Es el mejor modo de darnos a conocer y de demostrar nuestro grado de cultura”.⁸² Es decir, que bajo el contexto de la Unidad Popular, el rol diplomático no solo es algo necesario, sino también un deber ético de los músicos chilenos.

Consideración final

Enfrentados a contextos diversos, los músicos chilenos no solo muestran un gran interés por la interacción cultural al momento de visitar otros países, sino que también se muestran dispuestos a reflexionar sobre su propia práctica musical una vez en Chile. En este sentido, la circulación musical no es una experiencia unidireccional, que funciona en el plano de la extensión cultural, sino, por el contrario, es un espacio intersticial abierto, el cual permite que cada actor o agente que participa pueda obtener los bienes simbólicos o materiales que necesita, al mismo tiempo que aporta con los propios.

Como hemos visto en la primera parte, a través de la investigación los artistas de la Nueva Canción Chilena se posicionan como referentes artísticos, al mismo tiempo que logran asir las experiencias musicales de cada país visitado. Sin embargo, no debe perderse de vista el fundamento ideológico que motiva esta primera circulación, ya que la puesta en relieve de los sectores maginados es aquello que permanecerá constante al interior de la dicotomía que motiva a los músicos: anhelo de autenticidad y búsqueda de universalidad.

79. Mario Gómez. 1972. “Brigitte Bardot furiosa con los Quila”. *Ramona* 23, 4 de abril, 7.

80. Mario Gómez. 1972. “Brigitte Bardot furiosa con los Quila”. *Ramona* 23, 4 de abril, 7.

81. Mario Gómez. 1972. “Brigitte Bardot furiosa con los Quila”. *Ramona* 23, 4 de abril, 7.

82. Francisco Leal. 1972. “Patricio Manns: Se fue a cantar a la pampa”. *Telecrán* 86, 30 de abril, 11.

Ahora bien, dado que el triunfo de Salvador Allende cambia el escenario político, la circulación musical de los artistas de la Nueva Canción debe ajustarse a las nuevas expectativas creadas en el extranjero, al mismo tiempo que potenciar una idea favorable de Chile. Si bien el rol diplomático es central, esto no inhibe que los músicos chilenos comuniquen de igual manera un concepto sobre el folclore y su rol al interior de los procesos revolucionarios, situación que impulsa cierta influencia en los músicos europeos, especialmente entre aquellos conjuntos musicales de izquierda. Si durante la Unidad Popular esta influencia es más bien anecdótica, ya durante el exilio la creación musical chilena será un referente del canto político a nivel mundial (Gómez 2015).

Finalmente, habría que reflexionar sobre el uso de las fuentes primarias en el intento de reconstruir el horizonte de circulación de las músicas populares. Más allá de conferirles un estatus de prueba fehaciente de los hechos históricos relatados (especialmente porque en su mayoría son revistas simpatizantes de la Unidad Popular y se encuentran permeadas por el debate ideológico), este tipo de fuentes nos permite entrever, a modo de índice o trazo, las expectativas y convicciones que tanto músicos, periodistas, espectadores y auditores habían depositado en la canción política chilena. De igual manera, a través de ellas podemos distinguir tempranamente el circuito de solidaridad internacional, expresado política y musicalmente, que acogerá a los músicos y les permitirá seguir desarrollando su trabajo creativo en exilio.

Bibliografía

- Álvarez, Rolando. 2014. *Arriba los pobres del mundo. Cultura e identidad política del Partido Comunista de Chile entre democracia y dictadura (1965-1990)*. Santiago: Lom ediciones.
- Amorós, Mario. 2013. *Salvador Allende. La biografía*. Santiago: Ediciones B.
- Arbo, Alessandro. 2014. "Qu'est-ce qu'un enregistrement musical (ement) véridique?". En *Musique et enregistrement*, editado por Pierre-Henry Frangne y Hervé Lacombe, 173-192. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Aubert, Laurent. 2008. "Les passeurs de musiques: images projetées et reconnaissance internationale". En *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*, editado por Jean During, 99-113. París: L'Harmattan.
- Bermani, Cesare. 1997. *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del nuovo canzoniere italiano / Istituto Ernesto di Martino*. Milán: Editorial Jaka Book.
- Berrios, María. 2003. "Presentación del tema cultura". En *La Unidad Popular treinta años después*, editado por R. Baño, 231-239. Santiago: Universidad de Chile.
- Betz, Albercht. 1998. *Hanns Eisler. Musique et Société*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Bowen, Martín. 2008. "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <http://nuevomundo.revues.org/13732> Acceso: 14 de septiembre de 2016.

- Carrasco, Eduardo. 1976. "Peuple qui chante ne mourra pas". *Europa* 570: 216-232.
- _____. 1986. *La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL editores.
- Castillo, Gabriel. 2003. *Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: Aisthesis 30 años, PUC.
- _____. 2006. *Musiques du XXè siècle au sud du rio Bravo: Images d'identité et d'altérité*. París: L'Harmattan.
- Chaubet, François. 2011. "Le système des relations culturelles internationales". En *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporaine*, editado por F. Chaubet y L. Martin, 84-116. París: Armand Colin.
- Compagnon, Olivier. 2015. "L'Euro-Amérique en question. Comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine?". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <http://nuevomundo.revues.org/54783>. Acceso: 14 de septiembre de 2016.
- D'Harcourt, Raoul y Margerite D'Harcourt. 1925. *La Musique des Incas et ses survivances*. París: P. Geuthner.
- De la Ossa, Marco Antonio. 2014. "Recuerdo, transmisión y homenaje: cancionero de la guerra civil española y Nueva Canción Chilena". En *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por E. Karmy y M. Farías, 63-80. Santiago: Ceibo ediciones.
- Dulphy, Anne. 2010. "Introduction". En *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, editado por A. Dulphy et al., 15-28. Bruselas: Peter Lang.
- Eisenberg, Evan. 1992. *Phonographies: Exploration dans le monde de l'enregistrement*. París: Editions Aubier.
- Franco-Lao, Meri. 1967. *Chants de témoignage et révolte de l'Amérique latine*. París: François Maspero.
- García, Marisol. 2013. *Canción valiente. Tres décadas de canto social y político en Chile (1960-1989)*. Santiago: Ediciones B.
- Gómez, Mauricio. 2015. "El pueblo unido, jamás será vencido! Circulation internationale et réception d'un chant politique, (1973-1983)". En *Littératures et musiques dans la mondialisation, XXe-XXIe siècles*, editado por Anaïs Fléchet y Marie-Françoise Lévy, 127-136. París: Publications de la Sorbonne.
- Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. París: Métailié.
- Herrera, Silvia. 2010. "La vanguardia musical chilena y el movimiento de la nueva canción chilena (1960-1973): dos razones de exilio". *El Árbol* 5: 58-83.

Karmy, Eileen y Martín Farías. 2004. *Palimpsestos sonoros: la Nueva Canción Chilena ayer y hoy*. Santiago: Ceibo ediciones.

Kihm, Christophe. 2010. "Typologie de la reprise", *Volume!* 7 (1): 21-38.

Larrea, Antonio. 2008. *33 1/3 RPM. Historia gráfica de 99 carátulas 1968-1973*. Santiago: Nunatak Ediciones.

León, Mariana e Ignacio Ramos. 2011. "Sonidos de un Chile profundo. Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile". *Revista Musical Chilena* 65 (215): 23-39.

Livingston, Tamara. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory". *Ethnomusicology* 43 (1): 66-85.

Mc Sherry, J. Patrice. 2015. *Chilean New Song. The Political Power of Music, 1960s-1973*. Philadelphia: Temple University Press.

Mendivil, Julio. 2009. "Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica". *Resonancias* 31: 61-77.

Moine, Caroline. 2014. *Cinéma et guerre froide: Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*. París: Publications de la Sorbonne.

_____. 2015. "Votre combat est le nôtre. Les mouvements de solidarité internationale avec le Chili dans l'Europe de la Guerre Froide". *Monde(s). Histoire, espaces, relations* 8: 83-104.

Monero, Albrecht. 1986. "Violeta Parra and la Nueva Canción Chilena". *Studies in Latin American Popular Culture* 5: 108-126.

Mularski, Jedrek. 2012. *Music and Chile's Democratic Crisis: Song and the Formation of Political Identities, 1940-1973*. San Diego: University of California.

Pedemonte, Rafael. 2014. "Les voyages internationaux, une force sous-jacente de la diplomatie de la guerre froide? Les échanges humains chileno-soviétiques (1959-1973)". *Hypothèses* 17 (1): 57-67.

Rimbot, Emmanuelle. 2006. "Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo". *Cátedra de Artes* 3: 25-40.

Ríos, Fernando. 2008. "La flûte indienne: The early history of Andean Folkloric-Popular music in France and its impact on Nueva Canción". *Latin American Music Review* 29 (2): 145-181.

Riquelme, Alfredo. 2014. "La Guerra Fría en Chile: los intrincados nexos entre lo nacional y lo global". En *Chile y la guerra fría global*, editado por A. Riquelme y Tanya Harmer, 11-44. Santiago: Ril editores.

Rodríguez, Javier. 2012. *La canción no llega a las masas. Lenguaje(s) de la canción popular en el marco de la vía chilena al socialismo (1970-1973)*. En *I Encuentro Iberoamericano de Jovens*

Musicólogos: Por Uma Musicologia Criativa, editado por Marco Brescia, 512-534. Lisboa: Associação Cultural Tagus Atlanticus.

- _____. 2015. "Exil, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe". *Monde(s). Histoire, espaces, relations* 8: 141-160.
- Ruiz Zamora, Agustín. 1995. "Conversando con Margot Loyola". *Revista Musical Chilena* 49 (183): 11-41.
- Salas, Filomena. 1945. "El Instituto de Investigaciones del folklore musical". *Revista Musical Chilena* 1 (3): 19-27.
- Salinas, Horacio. 2013. *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-Illimani*. Santiago: Catalonia.
- Schmidlin, Heidi. 2008. "¿Tiene ritmo la historia de Chile?". *Patrimonio Cultural* 8: 7-8.
- Turgeon, Laurier. 1996. "De l'acculturation aux transferts culturels". En *Transferts culturels et métissages. Amérique / Europe (XVIe - XXe siècle)*. *Cultural Transfer, America and Europe: 500 Years of Interculturation*, editado por Laurier Turgeon et al., 11-32. Quebec: Presses de l'Université Laval.
- Velasco, Fabiola. 2007. "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". *Presente y Pasado. Revista de Historia* 12 (23): 139-153.
- Valladares, Carlos y Manuel Vilches. 2009. *Rolando Alarcón. La canción en la noche*. Santiago: Quimantú.
- Verba, Ericka. 2013. "To Paris and Back: Violeta Parra's Transnational Performance of Authenticity". *The Americas* 7 (2): 269-302.
- Vila, Cirilo y Andreas Bodenhöfer. 1971. "Entrevista a Luigi Nono". *Revista Musical Chilena* 25 (115-1): 3-9.

Fuentes primarias

- "A Ecuador los boletos". 1971. *Telecrán* 76, 15 de febrero, 41.
- "A Europa los boletos". 1971. *Onda* 22, 7 de julio, 9.
- Alberto Miguez. 1972. "Hacia la nueva cultura en Chile". *La vanguardia española* 32.964, 31 de mayo, 26.
- "Aparcoa en gira por el mundo". 1973. *Ramona* 81, 15 de mayo, 36.
- "Discos: Inti-Illimani". 1970. *Telecrán* 67, 14 de diciembre, 47.
- Edith Schwabe. 1972. "La canción como arma: Tercer festival de la Canción Política de Berlín", *Ramona* 29, 16 de marzo, 36-37.
- Ernesto Olivares. 1971. "Viaje de Inti-Illimani: de todo un poco". *El Musiquero* 137, 1 de abril, 50-51.
- Francisco Leal. 1971. "Inti-Illimani a Quito y Cali". *Telecrán* 74, 1 de febrero, 7.

- _____. 1971. "Seis agitados meses vivieron los Quilapayún en Europa". *Telecrán* 87, 7 de mayo, 25-28.
- _____. 1972. "Patricio Manns: Se fue a cantar a la pampa". *Telecrán* 86, 30 de abril, 10-11.
- _____. 1973. "Huayunca, folkloristas con futuro". *Onda* 35, 5 de enero, 61.
- "Gesang junger Revolutionäre". 1971. *Neues Deutschland*, 6 de febrero, 14.
- "Guitarras con apellido". 1969. *Telecrán* 10, 10 de octubre, 29.
- Gustavo Arriagada. 1971. "1970: el disco en la encrucijada". *El Musiquero* 131, 15 de enero, 6-9.
- "Holanda vibra con Chile". 1973. *Paloma* 20, 7 de agosto, 18-19.
- "Inti-Illimani en Teatro IEM". 1970. *Telecrán* 23, 12 de enero, 13.
- "Inti-Illimani: cóndores para América Latina". 1970. *El Musiquero* 129, 15 de diciembre, 10-11.
- Julio Troncoso. 1971. "Balance de los Inti Illimani". *Onda* 8, 24 de diciembre, 12-13.
- "Los ponchos rojos: éxito en Europa". 1972. *Mayoría* 18, 16 de febrero, 26.
- Lucho Abarca. 1972. "Inti-Illimani: perdió la ingeniería pero ganó la música". *Ramona* 45, 5 de septiembre, 50-53.
- Luis Alberto Mansilla. 1971. "Margot Loyola. Largo bregar por el folklore". *Ahora* 24, 28 de septiembre, 62-64.
- Luis Alberto Mansilla. 1972. "El Quilapayún y la canción revolucionaria". *Mayoría* 29, 3 de marzo, 20-21.
- Mario Gómez. 1972. "Brigitte Bardot furiosa con los Quila". *Ramona* 23, 4 de abril, 6-7.
- "Nueva Canción". 1973. *Onda* 49, 17 de julio, 18.
- Omar Ramírez. 1972. "Inti Illimani: la nueva canción chilena recorre América". *Mayoría* 36, 21 de junio, 25-27.
- "Panorama". 1972. *Ramona* 27, 2 de mayo, 13.
- "Quilapayún (sección Chivateos)". 1971. *Telecrán* 82, 29 de marzo, 47.
- "Quilapayún internacional". 1972. *Mayoría* 14, 19 de enero, 28.
- "Quilapayún, un bombazo en Europa". 1972. *Ramona* 19, 7 de marzo, 48-49.
- "Quilapayún internacional". 1972. *Ramona* 56, 21 de noviembre, 37.
- "Receso vocal de Inti-Illimani". 1971. *Telecrán* 91, 4 de junio, 11.
- Ricardo García. 1972. "Charo Cofré en París". *Ramona* 53, 31 de octubre, 54-56.
- "Triunfal gira de Quilapayún". 1971. *El Musiquero* 140, 15 de mayo, 6-9.
- "Viaje con cuartetos: Quilapayún e Isabel Parra cuentan sus 6 meses en el extranjero". 1971. *Ahora* 3, 4 de mayo, 39-40.
- "Víctor Jara. Fue, cantó, venció y volvió". 1971. *Ramona* 8, 17 de diciembre, 5.

Fuentes musicales y visuales

Embajada Puneña. Centro Musical Theodoro Valcarcel.

Sono Radio 10678. 1962, Disco Vinilo.

Cóndores del Sol. Inti-Illimani.

Odéon LDC-35254. 1970, Disco Vinilo.

Viva Chile. Inti-Illimani.

I Dischi dello Zodiaco VPA 8175. 1973, Disco Vinilo.

Song International. Dirigida por Jürgen Bötther.

DEFA Studio for Documentary Films. 1971, 45 min, B&N.

Entre valles y quebradas. Recopilación de Leda Valladares.

Disc Jockey 10071. 1957, Disco Vinilo.

Aha. Oktober-Klub.

Amiga 8 55 325. 1973, Disco Vinilo.

Los ponchos rojos. Patricia Muñoz y Freddie Carvallo.

RCA CML-2897-X. 1971, Disco Vinilo.

Basta. Quilapayún.

Dicap JLL-07. 1969, Disco Vinilo.

Por Vietnam. Quilapayún.

Dicap JLL-01. 1968, Disco Vinilo.

Wer, Wenn Nicht Wir. 2 Festival Des Politischen Liedes. Varios Intérpretes.

Eterna 8 15 060. 1971, Disco Vinilo.

Anexo: cronograma de presentaciones en el extranjero⁸³

Fecha	País	Conjunto/cantante	Lugar de presentación
1953	Rumanía	Rolando Alarcón	IV Festival Mundial de la Juventud en Bucarest
1955	Polonia, URSS, Inglaterra, Francia	Violeta Parra	V Festival Mundial de la Juventud en Varsovia
1957	Austria, URSS, Francia, RDA, Rumanía	Rolando Alarcón, Cuncumén	Teatros, Festival de las Juventudes Comunistas
1960 (enero)	Estados Unidos		Smithsonian Institute, Radio
1961 (junio)	Polonia, Rumanía, Checoslovaquia, Bulgaria, URSS, Francia, Holanda	Margot Loyola, Rolando Alarcón, Víctor Jara, Cuncumén	Teatros, TV
1962	Finlandia, Francia	Violeta Parra, Isabel Parra	Festival Mundial de las Juventudes en Helsinki, teatros y boîtes
1964	Italia	Juan Capra	Teatro Delle Arti de Milán; El Goldoni de Roma, Teatro Giuseppe Verdi de Pisa
1965 (septiembre)			I Folk Festival de Turín
1966 (septiembre)			II Folk Festival de Turín
1967	URSS, Alemania, Italia, España	Huasos Quincheros	Teatros y TV
	Cuba	Rolando Alarcón	Festival de la Canción Protesta de Varadero
		Ángel Parra	
	Suiza, Italia, España, URSS, Francia	Quilapayún, Héctor Pavez, Patricio Manns	Teatros

83. Esta tabla ha sido elaborada a partir de la información recopilada en las revistas *Ahora*, *Aurora*, *El Musiquero*, *Telecrán*, *Onda*, *Paloma*, *Mayoría* y *Ramona*.

1968	Francia	Juan Capra	Teatros
	URSS, Bulgaria, Rumanía	Aparcoa	Semana de la amistad chileno-soviética, IX Festival Mundial de las Juventudes Democráticas de Sofía, Ministerios de asuntos culturales
	Argentina	Inti-Illimani	TV, Peña Hormiguero de Buenos Aires
1969	Bolivia		<i>Sin información</i>
1970	Bolivia, Perú	Huasos Quincheros	Universidad San Marcos, Universidad de la Cantuta
	Japón		Expo 70, Boîtes
1971 (enero)	Cuba	Ángel Parra	<i>Sin información</i>
	Argentina	Rolando Alarcón	Festival de Cosquín
	Estados Unidos		<i>Sin información</i>
1971 (febrero)	Ecuador, Colombia	Inti-Illimani	Casa de la Cultura de Quito, Festival Panamericano
1971 (abril)	RDA, RFA, Hungría, URSS, Rumanía, Dinamarca, Suecia, Suiza, Austria, Francia, Inglaterra, Cuba	Quilapayún, Isabel Parra	II Festival de la Canción Política de Berlín, TV, Asamblea General de la Federación Mundial de la Juventud Democrática, Radio, Teatros, Semana de la amistad chileno-soviética
1971 (junio-julio)	Argentina	Quilapayún, Inti-Illimani, Isabel Parra, Rolando Alarcón, Payo Grondona, Los Amerindios, Víctor Jara, Conjunto Tiempo Nuevo	Teatro Payró
1971 (agosto)	Uruguay	Quilapayún	<i>Sin información</i>
1971 (octubre)	Cuba	Violeta Parra	Exposición de obras
1971 (noviembre)	México, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Perú, Argentina	Víctor Jara	<i>Sin información</i>
1971 (diciembre)	Perú, Ecuador	Pucará	Municipalidad Lima, Festival Latinoamericano
	Argentina	Quilapayún	Luna Park
1972 (febrero)	RDA, RFA, URSS, Uzbekistán, Turkmenia y Kazajstán, Checoslovaquia, Francia	Quilapayún	III Festival de la canción Política de Berlín, Universidad de Humboldt, Teatro Praga, Teatro de la Cité, Cité Universitaire, TV
	Perú	Isabel Parra	Festival de Aguas Dulces de Lima
	Venezuela		Teatros y TV
	Cuba, URSS, Inglaterra	Víctor Jara	Consejo de Cultura de Cuba, Ministerio de Cultura de URSS, Universidad Patricio Lumumba, Palacio de los Pioneros, Folk Center Music

1972 (febrero)	Ucrania, URSS, Hungría	Ponchos Rojos	Tercer Festival folklórico Europeo, TV
1972 (marzo)	Cuba, México, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Ecuador, Argentina, Uruguay	Inti-Ilmiani	Teatro Amadeo Roldán, de La Habana, Peña de los Folkloristas, Parque Chapultepec, TV, Parque del Este y Teatro Ateneo de Caracas, Aula Magna de la Universidad de Caracas
1972 (abril)	Argentina, Perú, México, Uruguay, Alemania, Noruega, Portugal	Aucamán	Olimpiada cultural de México, Teatro Galpón de Uruguay, Festival Folklórico internacional
1972 (julio)	Portugal, España, Francia, Alemania, Checoslovaquia, Bulgaria	Charo Cofré	TV francesa, Aeropuerto Orly
1972 (agosto)	URSS, Checoslovaquia, RDA	Fernando Ugarte	<i>Sin información</i>
	RDA, Hungría, Rumanía, Bulgaria, Checoslovaquia, Noruega, Portugal	Aucamán	Festival de Folklore Internacional en Augsburg, Múnich
1972 (septiembre)	Cuba, Panamá	Víctor Jara, Isabel Parra, Payo Grondona	Encuentro de música Casa de las Américas
1972 (octubre)	Argentina	Amerindios	Teatro Metro, Sala Margarita Xingo, Universidad de Buenos Aires, Biblioteca José Ingenieros
1972 (noviembre)	Panamá	Isabel Parra, Víctor Jara	<i>Sin información</i>
	Cuba, Checoslovaquia, Bulgaria, Rumanía, Hungría, RDA, Polonia, Yugoslavia, Suiza, URSS, Francia y Holanda	Aparcoa	TV Bucarest
1972 (diciembre)	Argentina	Quilapayún	Luna Park, Teatro IFT Buenos Aires
1973 (abril)	Francia	Oswaldo <i>Gitano</i> Rodríguez	Casa de la Cultura de París, Rouen, Saint-Denis, Saint-Ouen, Le Havre, Orleans
1973 (julio)	URSS	Tiempo Nuevo	Recitales bajo el auspicio de Gosconcert
	Ecuador	Ángel Parra, Isabel Parra, Patricio Castillo	<i>Sin información</i>
1973 (agosto)	Suecia, Finlandia, Turquía, Francia	Quilapayún	Teatros, Feria Internacional
	Irlanda, Argentina	Amerindios	TV y teatros de Buenos Aires
	Perú	Víctor Jara	Instituto Nacional de la Cultura, Teatro Municipal, Campo de Marte, Parque Cahuide
	RDA, Checoslovaquia, Polonia, URSS, Vietnam, Italia	Inti-Ilmiani	XI Festival mundial de la Juventud y los Estudiantes en Berlín, Teatros, Festa de l'Unità