

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO.

POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

Loreto López González y Jaime Peris Blanes. N. 17 (2021)

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular 5-13
Loreto López González y Jaume Peris Blanes

DEBATES, DISCUSIONES Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR

Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular 15-41
Natália Ayo Schmiedecke

El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969) 43-67
Laura de la Luz Briceño Ramírez

Balances al proyecto cultural durante la Unidad Popular: *La quinta rueda* y *Cuadernos de la Realidad Nacional* 69-92
César Zamorano Díaz

El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos 93-116
Carolina Andrea Espinoza Cartes

Un encuentro personal con una épica colectiva: conversando en torno a los documentos del período de formación del Museo de la Solidaridad 117-134
Loreto López González

LA MÚSICA POPULAR COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial 135-154
Jorge Montealegre Iturra, Rafael Chavarría Contreras

El movimiento de la Nueva Canción chilena: cultura y contrahegemonía 155-179
J. Patrice McSherry

En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución (1967-1973) 181-204
César Eduardo Albornoz Cuevas

FORMAS Y POLÍTICAS DEL NUEVO CINE

1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende 207-216
Patricio Guzmán

Lectores de imágenes en tiempos de revolución: *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores 217-248
Elizabeth L. Hochberg

Filmar la aceleración de la historia: dicotomías del gesto en dos documentales de la UTE 249-270
Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán 271-297
Álvaro Martín Sanz

Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura 299-315
Alicia Salomone

LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN EL TORBELLINO DE LA HISTORIA

Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena 317-334
Matías Ayala Munita

La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución 335-359
Christian Anwandter Donoso

Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo 361-385
Patricia Alejandra Artés

Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende 387-412
Olga Lobo Carballo

Portada: diseño de Carlos Altamirano basado en fragmento del mural ubicado en el Centro Cultural Gabriela Mistral, realizado por la Brigada Ramona Parra para el 1 festival de intervención urbana Hecho en Casa, 2012.

LOS INTELLECTUALES Y LA CUESTIÓN DE LA CULTURA POPULAR: INTERPRETACIONES E INICIATIVAS DURANTE LA UNIDAD POPULAR

Intellectuals and the Popular Culture Issue: Interpretations and Initiatives in the Context of the Popular Unity

NATÁLIA AYO SCHMIEDECKE
Universidad de Hamburgo (Alemania)

nati.ayo@gmail.com

Recibido: 8 de junio de 2020

Aceptado: 13 de marzo de 2021

<https://orcid.org/0000-0002-6515-5965>

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.17558>

N. 17 (2021): 15-41. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: En este artículo examino las diferentes formas en que los intelectuales chilenos interpretaron el objetivo de crear una “nueva cultura” de carácter “popular” en el contexto de la Unidad Popular (1970-1973). Con este fin, propongo cuatro categorías de análisis: producción cultural “sobre el pueblo”, “para el pueblo”, “con el pueblo” y “del pueblo”. A través de ejemplos de discursos y obras que se realizaron en diferentes campos, destaco la transversalidad de las problemáticas del debate y la producción cultural de la época. A diferencia de los autores que enfatizan las limitaciones proporcionadas por la ausencia de una línea conductora de la política cultural, sostengo que la presencia simultánea de referentes diversos estimuló el debate y permitió el desarrollo paralelo de múltiples iniciativas en el campo de la cultura. Al trabajar con esta problemática, busco contribuir a superar la tendencia a abordar la política cultural en la Unidad Popular con el sesgo del fracaso o la insuficiencia; llamar la atención sobre lo limitante que resulta reducir la política cultural a la acción gubernamental; y proporcionar elementos para relativizar la noción de actitudes cerradas e internamente coherentes en el interior de la izquierda chilena.

PALABRAS CLAVE: Unidad Popular; intelectuales; cultura popular.

ABSTRACT: This paper examines the different ways in which Chilean intellectuals interpreted the objective of creating a “new culture” of a “popular” nature in the context of the Popular Unity (1970-1973). To this end, I propose four analytical categories of cultural production: “about the people”, “for the people”, “with the people” and “from the people”. With examples of discourses and works produced in different fields, I will highlight how transversal the topics of the debate and the cultural production of the time were. Unlike prior scholarship that emphasize the limitations of the absence of a guiding line of cultural policy, I argue that the simultaneous presence of different references was a stimulating factor for the debates and allowed the development of various initiatives in the cultural field. In line with this, my article aims to: contribute to overcoming the common trend of approaching the cultural policy of the Popular Unity with the bias of failure or insufficiency; to draw the attention on the limitations of reducing the cultural policy to the sole government’s action; and to provide elements to relativize the notion of closed and internally coherent positions within the Chilean left.

KEYWORDS: Popular Unity; Intellectuals; Popular Culture.

INTRODUCCIÓN

Los años de la Unidad Popular (UP) estuvieron marcados por un sentido de inminencia. La llegada de Salvador Allende al gobierno no fue anunciada ni percibida como un mero cambio de personal político o de modelo de desarrollo. Al cuestionar los fundamentos de un orden hegemónico, cambió abruptamente la percepción de las posibilidades, la cual, como señala el sociólogo José Joaquín Brunner (1988), es la constante más fuerte en el imaginario social¹ (83). De esta manera, se difundió un sentimiento de “todo es posible” (82), que incluía la perspectiva de un cambio radical en la esfera de la cultura.

Para la historiadora Claudia Gilman (2003), la singularidad que permite caracterizar a los años sesenta y setenta latinoamericanos como época consiste precisamente en la “percepción de que el mundo estaba al borde de cambiar” (37), añadida a la “creencia en la inevitabilidad del socialismo” (42), diagnóstico basado en “acontecimientos verdaderamente inaugurales” (33), como la Revolución Cubana, la descolonización africana y el movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos. En la misma línea, la estudiosa literaria Diana Sorensen (2007) habla de “un momento de esperanza y celebración [que] produjo una sensación de múltiples posibilidades” (3), sensación que actuó como un trampolín para la producción cultural (II).

Convencidos de que podían y debían contribuir al crecimiento de las condiciones subjetivas que conducirían a la revolución en los diferentes países del continente, los intelectuales se comprometieron políticamente (Gilman, 2003: 59). En una reflexión posterior, el escritor Alfonso Calderón recordó esta búsqueda por integrar a la cultura en el proceso revolucionario chileno:

[...] los intelectuales de la Unidad Popular (así decidimos nombrarnos) quisimos que la cultura alcanzase los privilegios necesarios para fundar la utopía global. [...] Creíamos que el arte iba a caer sobre las masas como el gran maná. El artista iba a ayudar a poner las cosas en su lugar (Calderón, 1993: 25).

Armados con este espíritu, escritores, artistas y académicos intensificaron sus actividades entre 1970 y 1973. Participaron en campañas electorales, fundaron revistas, firmaron manifiestos, se involucraron en proyectos educativos, realizaron giras dentro y fuera

¹ Destacado en el original. El filósofo e historiador polaco Bronislaw Baczko (1985) define el “imaginario social” como formas de representación de la sociedad referidas a imágenes visuales y no visuales. Entendido como una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva, el imaginario social se basa en una “representación global y totalizadora de la sociedad como un ‘orden’ en el que cada elemento adquiere su ‘lugar’, su identidad y su razón de ser” (309). Ésta y las demás traducciones al español de textos en otros idiomas citados en el presente artículo son de mi autoría.

de Chile, contribuyendo a que los “mil días” de la Unidad Popular constituyeran una de las épocas de mayor debate y producción cultural de la historia nacional (Berríos, 2003: 240).

Dados el volumen y la naturaleza fragmentaria de las iniciativas culturales llevadas a cabo en aquel contexto, reconocer tendencias que nos permitan presentar una visión general es una tarea difícil. Consciente de los riesgos involucrados en este esfuerzo, pero convencida de que este es un paso importante para dar forma a un campo de estudio aún embrionario, realicé una investigación entre 2013 y 2017 con el objetivo de identificar los principales temas del debate cultural desarrollado en la izquierda chilena durante la UP. Trabajé con diferentes tipos de fuentes, incluyendo publicaciones impresas y discográficas², y encontré que las discusiones de estos intelectuales se articularon en torno a los siguientes temas: demandas estructurales, arte panfletario, preocupación estética, cultura nacional y popular, y herencia cultural burguesa (Schmiedecke, 2017). De éstos, en este artículo, me centraré en el tema de la cultura popular.

Como señala la investigadora Nadinne Canto Novoa, la escena discursiva de la época se desarrolló alrededor del paradigma marxista y fue hegemonizada por la figura tópica de infra y superestructura, en correspondencia con el proyecto político de la coalición. En esta perspectiva, “las modificaciones en la estructura material asegurarían las condiciones necesarias para instaurar un estado socialista” y “en la esfera de la superestructura correspondería trabajar mediante la cultura una transformación de ‘conciencia’, cenit alcanzable tras ciertas modificaciones en el ‘ser social’” (Canto Novoa, 2010: 28). Si hubo acuerdo sobre esta premisa, fueron diversas las interpretaciones sobre la relación entre las dos esferas y el trabajo a realizarse en el campo cultural. Una de las cuestiones fundamentales se refería a los protagonistas de las transformaciones culturales: ¿qué papel desempeñarían, en cada etapa del proceso político, el gobierno, los intelectuales y las “masas” en el desarrollo de una “nueva cultura”?

Era consensual que ésta tendría un carácter “nacional y popular”. En un contexto en que los discursos estaban pautados por el marxismo, se asoció la noción de pueblo con

² La finalidad de este mapeo era ubicar los discursos y la producción musical de músicos vinculados al movimiento de la Nueva Canción Chilena –principal objeto de la investigación. Las revistas consultadas fueron: *Onda*, *Ramona*, *La Quinta Rueda*, *El Musiquero*, *Ahora*, *Revista El Siglo* e *Cuadernos de la Realidad Nacional*. En cuanto a las fuentes musicales, examiné 90 *Long Plays* editados por músicos de Nueva Canción Chilena entre el 1965 y el 1973. Luego desarrollé otra investigación, centrada en las relaciones mantenidas entre los gobiernos e intelectuales chilenos y cubanos durante la UP. Las fuentes seleccionadas para abordar este tema fueron las revistas *La Quinta Rueda*, *Cuadernos de la Realidad Nacional*, *Punto Final* y *Casa de las Américas*, entre otros documentos producidos por políticos, escritores y artistas de ambos países. El presente artículo reúne datos obtenidos en ambos proyectos de investigación, financiados por la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), procesos n. 2014/04406-4 y 2018/00325-0.

las clases explotadas en el sistema capitalista –particularmente, los obreros y campesinos– y de allí se derivó el concepto de nación. Los diferentes actores que participaron en discusiones culturales se lanzaron a rescatar la nacionalidad que estaría latente en la cultura popular, concebida como totalidad orgánica. El pueblo fue percibido como el guardián de la comunidad y sus actividades vitales, es decir, como portador del “espíritu nacional” (Ridenti, 2000: 84-87; Escobar, 2008: 75-86).³

Para las izquierdas latinoamericanas de la época, la histórica presencia económica extranjera representaba un obstáculo a la formación de la verdadera nación. Estar con el pueblo implicaba insistir en el rescate de la nacionalidad “confiscada” por las élites socias del capital extranjero, es decir, promover una lucha antiimperialista, incluso en el campo cultural (Castañeda, 1997; Garcia, 2019). Tal como lo expresaron los firmantes de una declaración producida en Cuba en 1972, entre los cuales se encontraban algunos músicos chilenos⁴, “la penetración cultural colonialista” en las “expresiones de raigambre popular y nacional [...] no sólo pretende lograr la destrucción de nuestros valores propios y la imposición de los ajenos, sino también la distorsión de los primeros, para devolverlos reelaborados y cotizados al servicio de esta penetración” (“Declaración final...”, 1972: 179). Correspondería a los intelectuales tomar conciencia de esta problemática e incorporarse “con nuestra acción y nuestra obra, al combate de nuestros pueblos por la independencia integral” (180).

Pero el objetivo compartido de generar una nueva cultura, auténticamente nacional y popular, ha sido objeto de diferentes interpretaciones, como demostraré en las siguientes páginas.⁵ Con este fin, propongo cuatro categorías de análisis respecto a la producción cultural durante la UP: “sobre el pueblo”, “para el pueblo”, “con el pueblo” y “del pueblo”. A través de ejemplos de discursos y obras que se realizaron en diferentes campos (político, artístico, periodístico y académico), destacaré la transversalidad de las

3 Entre los académicos que elaboraron críticas a estas concepciones a partir de fines de los años 1970 se encuentran Néstor García Canclini (1990), Stuart Hall (2003) y Ticio Escobar (2008). Aunque partan de diferentes perspectivas teóricas, estos autores coinciden en señalar que los contenidos que constituyen lo popular obedecen a un proceso de selección y varían históricamente, pero siempre involucran tensiones resultantes de relaciones de poder asimétricas entre diferentes grupos sociales.

4 Isabel Parra, Víctor Jara, Gonzalo “Payo” Grondona, Fernando García y Celso Garrido-Lecca.

5 Como he señalado en el párrafo anterior, “nacional y popular” eran nociones que estaban entrelazadas en el contexto estudiado, hasta el punto de que muchos autores hablan de “nacional-popular”. Dada la necesidad de hacer un recorte que permitiera desarrollar claramente la tesis central de este artículo, decidí centrarme específicamente en una de estas dimensiones, la de lo popular. En otros trabajos, tomando el caso de la Nueva Canción Chilena he desarrollado el tema de las distintas identidades presentes en las representaciones elaboradas por los intelectuales chilenos en los años 1960 y 70: la nacional, la latinoamericana y la tercermundista (Schmiedecke y Silva Júnior 2013, Schmiedecke 2015, Schmiedecke 2017).

problemáticas del debate y la producción cultural de la época.

El enfoque propuesto está situado en el marco teórico de la Historia Intelectual, rama de la Historia Política Renovada que se enfoca en el estudio de los intelectuales como actores de lo político y sobreentiende que las “‘ideas”, el ‘pensamiento’ siempre tienen sus raíces en un contexto histórico específico”(Myers, 2016: 26). En este marco, los intelectuales son definidos como “personas, por lo general conectadas entre sí en instituciones, círculos, revistas, movimientos, que tienen su arena en el campo de la cultura” y cuya “ocupación distintiva es producir y transmitir mensajes relativos a lo verdadero (si se prefiere: a lo que ellos creen verdadero)” (Altamirano, 2008: 14-15). Por lo tanto, el concepto no está restringido a ninguna categoría profesional; por el contrario, comprende personas con “conocimientos especializados y aptitudes cultivadas en diferentes ámbitos de expresión simbólica” (15). Basándome en esta concepción, examiné obras y discursos formulados por diferentes agentes culturales, buscando identificar los puntos de contacto entre texto y contexto (Palti, 2007: 301).

La “cuestión cultural”⁶ durante la UP ha sido abordada por algunos autores a partir de la disyuntiva izquierda gradualista o sistémica/izquierda rupturista. En esta perspectiva, la oscilación del proyecto político de la coalición entre el Estado centralizador y el “poder popular” también tuvo lugar en el campo cultural. Como argumenta el historiador Bernardo Subercaseaux (2003: 270), el propio programa de gobierno de la UP propuso medidas basadas en conceptos aparentemente contradictorios: la creación de un Instituto Nacional del Arte y la Cultura (INAC) y la proliferación de centros locales de cultura popular (los CCP). La historiadora Carolina Aguiar reconoce aquí, simultáneamente, “el esfuerzo por descentralizar y apoyar iniciativas espontáneas, así como el intento de llevar a cabo una política cultural estatal centralizadora a través de nuevas instituciones” (Aguiar, inédito). Subercaseaux (2003: 270) habla en “dos lógicas distintas de estrategia política”: de un lado, la creación de una “nueva cultura popular”, que debería tornarse hegemónica; de otro, la integración, a través del Estado, de una cultura mesocrática con culturas históricamente marginadas, impulsando la participación de las mayorías en el capital cultural de la sociedad.⁷ La dificultad de conciliar estos principios orientadores se manifestó, con diferentes efectos, en muchos campos, como lo demuestran los trabajos de Aguiar sobre la empresa Chile Films y de Subercaseaux sobre la Editora Nacional

6 En el contexto de la izquierda marxista, la expresión “cuestión cultural” se refiere al tema del lugar de la cultura en el proceso revolucionario.

7 También el sociólogo Carlos Catalán (188: 13) señala “la adopción de políticas culturales diversas, y hasta contradictorias, implementadas según la distribución que se hicieron los partidos de los organismos estatales vinculados al campo de la cultura”, refiriéndose a la política de “cuoteo”.

Quimantú.⁸

Planteo como hipótesis que, aunque haya obstaculizado la materialización de determinados proyectos, la presencia simultánea de los referenciales “gradualista” y “rupturista” estuvo lejos de paralizar el campo cultural. Por el contrario, fue un factor estimulante de debates y permitió el desarrollo paralelo de iniciativas de diferentes naturalezas en el campo de la cultura. Al trabajar con esta problemática, busco, por una parte, contribuir a superar la tendencia a abordar la política cultural de la UP con el sesgo del fracaso o la insuficiencia. Por otra, busco llamar la atención sobre las limitaciones de reducir la política cultural a la acción gubernamental, ya que son múltiples los actores involucrados en su formulación, mediación y recepción.

La investigación que sienta las bases de este artículo indica que, aunque es posible reconocer tendencias, los intelectuales vinculados a organizaciones “rupturistas” no siempre han dirigido su acción hacia la formación de una cultura proletaria fuera del aparato estatal. Del mismo modo, los militantes del Partido Comunista presionaron por la creación del INAC y los CCP al tiempo que estimulaban las iniciativas culturales surgidas en sindicatos, poblaciones y centros campesinos, con el fin de expresar las “vastas posibilidades creativas” de las “grandes masas” (Maldonado, 1971: 10). Por lo tanto, en lugar de centrarme en posturas paradigmáticas, subrayo la transversalidad observada en los conceptos y realizaciones de los actores del período.

El artículo está dividido en cuatro apartados que corresponden a las diferentes maneras en que los intelectuales chilenos interpretaron el objetivo compartido de crear una cultura “auténticamente” popular, a saber: producción cultural “sobre el pueblo”, “para el pueblo”, “con el pueblo” y “del pueblo”. En todos los casos, la necesidad de democratizar la cultura estaba en la agenda, pero, como veremos, el término “democratización” es polisémico.

SOBRE EL PUEBLO

Por “producción cultural sobre el pueblo” me refiero a las obras que eligen al pueblo como tema y/o usan estéticas identificadas como populares. Ambos recursos se pueden encontrar en el repertorio musical de la Nueva Canción Chilena (NCCCh). Este movimiento priorizó los géneros e instrumentos folclóricos chilenos y latinoamericanos, con

8 En el primer caso, los conflictos al interior de la empresa y la ausencia de una línea de acción definida dificultaron su consolidación como la principal productora de los cineastas chilenos. Sectarismo, improvisación, voluntarismo y desperdicio de recursos terminaron convirtiéndose en el *modus operandi* de Chile Films, que, en la práctica, logró llevar a cabo relativamente pocos proyectos entre 1970 y 1973. En el caso de Quimantú, las disputas entre diferentes líneas políticas y culturales –representadas por el Departamento Editorial y por el de Publicaciones Especiales– no impidió que la compañía actuara vigorosamente y terminara convirtiéndose en el principal referente cultural del gobierno.

el objetivo de rescatar y difundir las tradiciones culturales continentales. Este proyecto respondió al objetivo de combatir al imperialismo cultural estadounidense, definido por los miembros del conjunto Inti-Illimani como una “presión alienatoria que se ejerce sobre nuestros pueblos, tendiente entre otras cosas a erradicar y suplantar las culturas básicas y originarias de América Latina”⁹. Como ya he comentado, la lucha por la soberanía cultural era considerada necesaria para alcanzar la soberanía política –de ahí la importancia de cultivar una identidad regional que ayudara a recuperar la unidad “confiscada” durante la colonización para promover una “segunda independencia” (Schmiedecke 2015: 212-223).

Con respecto al tema de las canciones, el campesino es un personaje recurrente. En sus composiciones “El arado” y “La pala”, por ejemplo, Víctor Jara denuncia las malas condiciones laborales que prevalecen en el campo:

Aprieto firme mi mano / y hundo el arado en la tierra / hace años que llevo en ella / ¿cómo no estar agotado? / Vuelan mariposas, cantan grillos, / la piel se me pone negra / y el sol brilla, brilla, brilla. / El sudor me hace surcos, / yo hago surcos a la tierra / sin parar. (“El arado”, 1966)

Me entregaron una pala / que la ciudara pa’ mí / que nunca la abandonara / pa’ que la tierra regara. / Despacito, despacito. / Y cuando más mocetón / me entregaron un ara’o / que lo empujara con fuerza / pa’ que gritara la tierra / Despacito, despacito. / [...] / Enyuga’o por los años / mi cuero ya no da más / todo lo trabaja’o / to’íto me lo han quita’o. / Despacito, despacito. (“La pala”, 1970)

Aquí se utilizan tres recursos para darle credibilidad a la narrativa, demostrando que el artista conocía bien la realidad de la que hablaba. Éstos son: descripción de escenas de modo a contextualizar los personajes en su entorno, narrativa en primera persona y forma de hablar como los sujetos tematizados. Este último punto se hace explícito en las composiciones de Tito Fernández, centradas principalmente en la figura del campesino e interpretadas a través de un cantar hablado casi siempre acompañado por solo una guitarra. En “El caminero Mendoza” (1971), Fernández usa imágenes, jerga, expresiones y acento característicos del contexto que busca recrear:

[Cantado:] Al caminero Mendoza ¡caramba! lo dieron güelta, / y vengo a contar la historia ¡caramba! que de él se cuenta, Lo trajeron desde el Norte ¡caramba! por unos pesos, / a radicarse en el sure ¡caramba! tranquilo y tieso. / Le pasaron una pala ¡caramba! la cosa fea, / y lo echaron al camino ¡caramba! a hacerle pelea / [...] / [Hablado:] A la altura’e Quitratúe, en

⁹ *Liner notes* del LP *Inti-Illimani*, editado por DICAP en 1969 (JJL-05).

el kilómetro siete, ya se había acostumbrado a meterle, duro, el ñeque, a aguantar el aguacero, a chapotear en el barro, a comer tortilla añeja y a tomar la choca en tarro. La mujer echaba guata, preña de un hijo pampino, y el hombre echaba los bofes, como güey, en el camino [...]

Otros tipos de trabajadores que aparecen con frecuencia en el repertorio de la NCCh son los mineros, pescadores y trabajadores industriales, como lo demuestra el *Long Play* (LP) *Chile Pueblo*, editado en 1972 para conmemorar el segundo aniversario de gobierno de la UP. El disco está dividido en ocho ejes temáticos y cada uno abarca un relato y una canción. De estos ejes, cinco corresponden a las principales actividades económicas del país: minería de cobre y carbón (“Chile Cobre” y “Chile Carbón”), pesca (“Chile Mar”), industria (“Chile Textil”) y agricultura (“Chile Tierra”). Sus relatos y canciones abordan medidas implementadas por el gobierno y exaltan a los trabajadores de cada rama, anunciando un presente y un futuro diferentes del pasado de explotación.¹⁰ Además de las canciones que abordan personajes específicos, las referencias al pueblo como entidad también son recurrentes en la NCCh, como por ejemplo, en la canción que se convirtió en una especie de himno de la UP, “El pueblo unido jamás será vencido” (1973), de Sergio Ortega y Quilapayún.

La intención de los músicos de ubicarse como auténticos representantes de los valores y deseos populares, es decir, como portavoces del pueblo, es evidente en el nombre del grupo Curacas, que, según sus miembros, corresponde al “intermediario cultural entre el pueblo y el Estado, en el imperio incaico”¹¹. En palabras de integrantes de Quilapayún, la NCCh sería un “órgano de expresión de las masas” (Fairley, 1977: 7), noción que aparece explícita en la canción “Soy del pueblo”, del cubano Carlos Puebla, grabada por el conjunto en 1971: “con alegría y encanto / al pueblo le doy mi canto / porque al pueblo pertenezco. / Con alegría serena / canto lo que el pueblo siente”. Pero también es importante mencionar que la idea de que correspondería al artista interpretar los deseos del pueblo y entregarle su “verdadera raíz cultural” a veces estuvo acompañada de una autocrítica sobre el riesgo de caer en concepciones paternalistas. Tal como lo expresó Víctor Jara en una entrevista para *El Siglo*, “muy a menudo los intelectuales y artistas caemos en actitudes paternalistas o mesiánicas frente al pueblo, lo que constituye un profundo error ideológico, además de una desorientación para saber entregarle lo que les pertenece” (Chamorro Díaz, 1970, p. 5).

¹⁰ También hay en la NCCh obras centradas en los pobladores (*La población*, Víctor Jara, 1972), pueblos indígenas (“Sirviñaco”, “Tinku” y muchos otros temas grabados por Inti-Illimani), estudiantes (“Móvil Oil Special”, Víctor Jara, 1968) y habitantes comunes de las ciudades (varias canciones de Payo Grondona).

¹¹ Información incluida en la carátula trasera del LP *Norte*, del conjunto Curacas, editado en 1970 por los sellos Peña de los Parra y DICAP (DCP-8).

En el teatro, la demanda de trabajar con temas correspondientes al universo popular aparece en un artículo escrito por el crítico de arte comunista José Rodríguez Elizondo (1972). Él acusa a las principales compañías de teatro chilenas de permanecer al margen de la “cuestión social”, abordando temas que no encontrarían paralelo en las situaciones vividas por la mayoría de la población, y opina que “hay que empujarlos al trabajo nuevo en las nuevas condiciones” (12). De manera similar, el dramaturgo Víctor Torres (1973) condenó la insistencia en tematizar los dramas de la clase media mientras el pueblo luchaba por hacer la revolución. Para Torres, aquel era el momento de explorar con fuerza el tema de la lucha de clases, como él mismo lo había hecho en la obra *Una casa en Lota Alto*, con la que obtuvo el Premio de Teatro Casa de las Américas de 1973.

En una reseña publicada en la revista *Casa de las Américas*, el escritor cubano Nicolás Dorr (1973: 172-173), que participó del jurado, subrayó la “indiscutible vigencia” de la problemática abordada en la obra, a saber, “la necesidad de la unión entre los sectores humildes y su arraigo a los problemas patrios”. En términos formales, según Dorr, *Una casa en Lota Alto* era una obra imperfecta, que mezclaba diferentes estilos de manera inusual y de un modo aficionado. Lejos de constituir un problema, esta característica fue celebrada por el jurado por corresponder a la “búsqueda de formas auténticas de expresión de nuestras masas”, en lugar de cerrarse en “cánones estéticos heredados de la burguesía airada” (172).

La pieza era producto de una investigación realizada en terreno en la zona carbonífera de Lota, lo que permitió el “dibujo de personajes de absoluta veracidad” (173). La narrativa se desarrolla alrededor de una familia de mineros, relacionando sus experiencias particulares con el contexto político y social chileno de principios de los setenta (reforma universitaria, gobierno de la UP, imperialismo estadounidense). En el transcurso de la obra, los personajes van adquiriendo conciencia de clase y, al final, la familia supera los conflictos internos “y se ofrece unida y en su puesto –como el pueblo– a las contien- das” (173).¹²

Esta perspectiva estuvo presente en varias otras obras producidas en el período, como es el caso del “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular” y la colección de libros “Cuadernos de Educación Popular”. El primero fue publicado durante la campaña electoral de 1970, buscando ser una especie de guía programática para los cineastas chilenos

¹² En Chile, el tema de las obras de teatro con fines educativos y de concientización política se remonta al trabajo desarrollado por Luis Emilio Recabarren en la pampa salitrera en fines del siglo XIX. En los años siguientes, la iniciativa se expandió a otros centros urbanos industrializados, donde se crearon grupos culturales anarquistas, comunistas y socialistas. El que durante la UP se retome esta tradición obrera, significa que se establece un vínculo con ese pasado, reconociendo que tanto la lucha como las estrategias de lucha eran de largo aliento.

(Aguiar, 2013: 103).¹³ Entre sus postulados, constaba: “Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase” (Mouesca, 1988: 71). Por su parte, los “Cuadernos de Educación Popular” fueron editados por Quimantú entre octubre de 1971 y abril de 1973 por iniciativa de los intelectuales del Centro de Estudios Socioeconómicos (CESO) de la Universidad de Chile. Escritos por Marta Harnecker y Gabriela Uribe, pretendían presentar de manera didáctica los conceptos centrales del materialismo histórico, articulándolos con la realidad chilena y el proyecto político de la UP, para alentar la participación de la clase trabajadora dentro las directrices establecidas por el gobierno (Antunes, 2017).

La “necesidad no sólo de atacar a la burguesía, sino también de incorporar a su literatura a la clase que asume el papel dirigente del país y en cuyas manos está el destino de nuestra historia” fue señalada por el escritor Poli Délano (1972: 151) como una característica de la “novísima generación” o “generación de los 60” de la narrativa chilena. El autor, que era representante de esta tendencia, aclaró sus objetivos: “Queremos [...] ser capaces, por ahora, de reflejar el nuevo sentido del trabajo que adquiere el obrero de las industrias estatizadas, el minero dueño de la mina, el pescador artesanal en el difícil paso hacia la cooperación pesquera”.

Pero la búsqueda de los intelectuales comprometidos con el proyecto de la “vía chilena al socialismo” por acercarse al pueblo no se limitó al contenido de las obras producidas, sino que también cubrió las modalidades que examino en los siguientes apartados.

PARA EL PUEBLO

Durante la UP, se llevaron a cabo múltiples iniciativas con el objetivo de hacer que los bienes culturales se tornaran accesibles para públicos identificados como populares. Como señalan varios autores¹⁴, ésta fue la tendencia predominante en la acción del gobierno en el campo cultural, siendo ejemplares los casos de la Editora Nacional Quimantú y del Tren de la Cultura. La primera fue creada a principios de 1971 tras la nacionalización de la editorial Zig Zag. En los meses siguientes, se fue reajustando la lógica económica en favor de una estrategia de fomento al libro y masificación de la información. Con este fin, se crearon diferentes colecciones de libros y revistas dirigidas a segmentos específicos de la población.

Una de las colecciones de libros estuvo explícitamente orientada a refundar las bases de la identidad nacional: “Nosotros los chilenos”, idealizada y dirigida inicialmente por

¹³ El texto está firmado colectivamente por los “cineastas chilenos”, pero en varias ocasiones Miguel Littin reclamó su autoría (Aguiar, 2013: 104).

¹⁴ Brunner (1988), Subercaseaux (2003), Osandón y González (2014), entre otros.

el escritor Alfonso Alcalde. La colección abarcó un conjunto de estudios sobre los acontecimientos históricos y culturales del país y tenía como objetivo “permitir que los chilenos nos conozcamos a nosotros mismos” (Albornoz, 2005: 35), como queda patente en su primer título publicado, *Quién es Chile* (1971), escrito por el propio Alcalde. Apuntando a la “constitución de una identidad cultural nacional, en que se reparen las exclusiones del pasado y en que el patrimonio popular –tradicionalmente postergado– ingrese al canon vivo de la sociedad y la cultura chilenas” (Subercaseaux, 2003: 273), “Nosotros los chilenos” reunió libros dedicados a diferentes temas¹⁵ y que presentan diferentes nociones de lo popular. Otra colección fue “Minilibros”, publicada entre agosto de 1972 y agosto de 1973 y dedicada a obras consagradas de la literatura universal. Su originalidad consistía en el formato reducido, sus altos tirajes (que oscilaban entre 50 y 80 mil copias) y bajo precio, similar al de una caja de cigarrillos (Subercaseaux, 2003: 272-280; Varas, 2008: 356).

El escritor José Miguel Varas (2008: 359) estima la producción promedio de Quimantú entre 500 y 800 mil libros mensuales, con tirajes de decenas de miles de copias para cada título. Entre las publicaciones periódicas, sobresale la revista femenina *Paloma*, con 50 mil ejemplares semanales. La historiadora Solene Bergot (2005) afirma que Quimantú editó más de 11 millones de libros en sus 32 meses de existencia y vendió aproximadamente 10 millones de ellos, cosa no menor para un país con 8,8 millones de habitantes. La editorial recurrió a nuevas formas de distribución, que incluían quioscos de libros, visitas de representantes a centros laborales y universitarios, exposiciones móviles y distribución gratuita de algunos materiales. De este modo, aumentó significativamente el consumo de libros durante el gobierno de la UP, lo que hizo que este producto ingresara en la cultura de masas, como argumenta Subercaseaux (2003: 282-284).

Otra iniciativa gubernamental destinada a socializar la producción cultural fue el Tren de la Cultura, una caravana cultural organizada por el Departamento de Cultura de la Presidencia de la República. Sus miembros –folkloristas, actores, músicos, bailarines, comediantes, artistas visuales y escritores– partieron desde Santiago el 16 de febrero de 1971 y durante un mes recorrieron cientos de kilómetros del sur de Chile, presentándose gratis en las provincias. Según los organizadores, los objetivos principales del proyecto eran “llevar al pueblo las diversas manifestaciones artísticas y culturales a las cuales las clases populares generalmente no tienen acceso” y “promover el interés en las provincias para llegar a la creación del Instituto Nacional de la Cultura y el Arte” (“Mañana...”, 1971). En cuanto a este último objetivo, la idea era estimular la creación de comisiones culturales locales, que servirían de base para el futuro instituto (“Se afinan...”, 1971). Por esta

15 Entre ellos, geografía, minería, culturas indígenas, movimientos sociales, alimentación, juventud, cine y música.

razón, el programa incluyó, además de presentaciones artísticas, conferencias y debates.

La necesidad de socializar las expresiones culturales creadas por las “generaciones anteriores” fue abordada por el crítico y profesor de teatro Orlando Rodríguez en un artículo escrito para la revista *Punto Final*, editada por periodistas mayoritariamente vinculados a la izquierda “rupturista”.¹⁶ En su opinión, “[e]sas expresiones tienen que dejar de ser, de una vez por todas, patrimonio de una minoría privilegiada, que ha usufructuado hasta hoy de las posibilidades y goces culturales”. Sería urgente “[a]provechar al máximo nuestros recursos convirtiendo el arte en el medio de comunicación masivo, acorde con el instante histórico que se vive”. El autor llamó a “[l]levar esas creaciones literarias, pictóricas, escultóricas, dramáticas, coreográficas, corales, musicales, etc., a todos los rincones del país [...] en lugares donde alcancen verdaderas multitudes. En las calles, plazas, lugares abiertos”. Al mismo tiempo, los museos y teatros deberían abrir sus puertas “para que todos tengan acceso a las más grandes obras de la creación del hombre” (Rodríguez B., 1971: 23-24).

En respuesta a quienes los interpelaban, muchos artistas buscaron presentar sus creaciones fuera de los espacios culturales tradicionales. En un artículo publicado en la revista cultural *La Quinta Rueda*, editada por Quimantú entre 1972 y 1973, el pintor Eduardo Martínez Bonati (1972) criticó el arte de museo –“vendible, enajenable, permutable, herenciable, encerrable”, temporal y elitista– y reclamó un “Arte Incorporado”, que “[t]iende a crear un museo en toda la ciudad [...] No está confinado a un recinto especializado, pasa a formar parte de la vida común y diaria, pasa a enriquecer, a embellecer la existencia de todos los que entran en contacto con ella [...] es propiedad de un medio social colectivo”. El trabajo realizado por las brigadas muralistas Ramona Parra (del Partido Comunista) y Elmo Catalán (del Partido Socialista) desde la campaña electoral de 1970 es representativo de este esfuerzo (Dalmás, 2017).

En el campo musical, la primera edición de la revista juvenil *Onda*, otra publicación de Quimantú, informó que el grupo Aparcoa estaba actuando fuera de las salas de conciertos, presentándose ante los trabajadores en las minas de El Salvador y Chuquicamata (“Lo último ...”, 1971). A su vez, el conjunto Cantamaranto, cuyo trabajo estuvo dirigido al público femenino, concentró sus actividades en hogares de ancianos, centros de madres, sindicatos y eventos organizados por el movimiento estudiantil (“Cantamaranto...”, 1972); y los miembros de Illapu declararon en 1973 que el grupo actuaba casi a diario en peñas, sindicatos, asentamientos y universidades (“Illapu...”, 1973: 13). Los

¹⁶ *Punto Final* (1965-1973 y 1999-2018) era una revista independiente dirigida por Manuel Cabieses Donoso (MIR) e ideológicamente alineada con la Revolución Cubana. Durante a UP, su Consejo de Redacción estuvo integrado por Mario Díaz Barrientos, Augusto Olivares (PS), Jaime Faivovich (PS), Hernán Uribe Ortega (PS), Carlos Jorquera Tolosa, Augusto Carmona Acevedo (MIR) y Hernán Lavín Cerda.

viajes a otros países también proporcionaron actividades similares, como se percata en una nota publicada en el periódico cubano *Granma* sobre la primera visita de Víctor Jara a la isla, en abril de 1972. Durante su estadía, Jara actuó en las provincias de Oriente, Camagüey y La Habana, dentro y fuera de los teatros, para pescadores, trabajadores ferroviarios, campesinos, estudiantes, miembros de las Fuerzas Armadas y funcionarios del Ministerio del Interior (“Víctor Jara...”, 1972; “Recital...”, 1972).

Un artículo publicado en *La Quinta Rueda* deja de manifiesto este ímpetu democratizador en el campo musical. Bajo el título “Conciertos con bemoles”, el escritor Fernando Barraza (1973) abordó una controversia provocada por la decisión del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile de invitar al músico indio Ravi Shankar, al cuarteto Acelian de Londres y a la Orquesta de Cámara de Praga para una temporada en el Teatro Oriente, cobrando un precio de boleto (mil escudos) inaccesible para la mayor parte de la población. Por invitación de Barraza, Fernando Rosas y Fernando García, directores, respectivamente, del Departamento de Música de la Universidad Católica y del Departamento de Música de la Universidad de Chile, comentaron el asunto.

Rosas argumentó que la temporada tenía las siguientes ventajas: traer a Chile a “los mejores intérpretes del mundo”, ser financiado en su totalidad por el público, presentarse en la televisión ante una audiencia masiva y contribuir a fomentar los conjuntos nacionales. También enumeró las otras actividades que el Instituto estaba realizando en aquel momento, destacando su participación en proyectos políticos y sociales. Finalmente, enfatizó que la temporada de música de cámara no pretendía ser una solución al “problema de la cultura” ni un ejemplo del camino a seguir por otras instituciones, sino más bien cumplir una pequeña parte de la “función cultural”. Reconociendo que “la música de cámara nunca fue y nunca será música masiva”, declaró que el problema no estaba en este hecho, sino en el desarrollo insatisfactorio de “expresiones masivas” como el ballet y la sinfónica debido al desempeño ineficiente de los organismos responsables.

Por su parte, el compositor comunista Fernando García se opuso a la iniciativa, alegando que no bastaba programar conciertos: ellos tendrían que llegar a toda la sociedad. En su opinión, la actividad de las universidades no podía limitarse a programar conciertos de carácter elitista y comercial y era irresponsable afirmar que el resto de la misión cultural recaería en otras entidades. Para demostrar que el instituto que dirigía estaba haciendo su parte, García comentó sobre los trabajos que se estaban desarrollando para “llevar la música a todos los sectores de la población”. Entre ellos, estaba la producción del LP *El Computador Virtuoso*, un disco de difusión de un proyecto de música electroacústica destinado a controlar un sintetizador a través de un computador. En la cara A, el coordinador del proyecto, José Vicente Asuar, explica didácticamente los fundamentos de la escucha de piezas acústicas para no iniciados y presenta las ventajas del sistema

desarrollado, mientras que la cara B trae seis obras del repertorio romántico-moderno interpretadas por el computador. El disco fue producido por IRT –compañía creada en 1971 tras la nacionalización de la multinacional RCA Victor– y da cuenta de los esfuerzos democratizadores que unieron a universidades y compañías estatales durante la UP.

También en la esfera universitaria merece mención el proyecto de extensión Arte para Todos, creado a fines de 1970 bajo el alero de la Universidad de Chile. Protagonizado por la Orquesta Sinfónica de Chile, los Ballets Nacional, Popular y de Cámara, el Coro de la Universidad de Chile y la Cineteca Universitaria, el proyecto consistió en la realización de espectáculos artísticos regulares en barrios populares de Santiago y sus alrededores. Para ello, contó con la colaboración de la Presidencia de la República, el Ministerio de Educación, municipios, casas de cultura y otras organizaciones comunitarias (González Farjado y Montes, 2015).

Muchos intelectuales consideraban que llevar la producción cultural al pueblo era una actitud paternalista e insuficiente. Como recordó la bailarina Joan Jara al comentar sobre el programa Arte para Todos: “Hubo quienes tildaron esta política de paternalista, diciendo que los artistas, los instrumentos y los equipos descendían sobre una población como una especie de *deux ex machina* y desaparecían súbitamente pocos días después, dejando atrás sólo una impresión fugaz” (Jara, 1993: 176). Para citar otro ejemplo, el grupo de escritores detrás de la declaración “Política cultural: por la creación de una cultura nacional e popular”¹⁷, publicada en la revista *Cormorán* en diciembre de 1970, rechazaba la “suposición de que habría una cultura lista para ser envasada, etiquetada y distribuida, y que sólo faltaría ponerla al alcance de las masas”. Ellos se oponían al objetivo de “culturizar el desposeído” y alegaban que éste no debería ser visto como mero consumidor, sino como “protagonista del proceso de culturización iniciado en nuestros días” (Taller de Escritores de la Unidad Popular, 1970: 7). Defendiendo que el intelectual tendría un papel orientador en este proceso, los firmantes propusieron como medida inmediata la creación del Instituto del Libro y Publicaciones, un proyecto descrito en detalle en un documento adjunto a la declaración.

Para otros, sin embargo, el camino sería trabajar codo a codo con los trabajadores.

CON EL PUEBLO

Esta categoría abarca tanto obras nacidas del contacto directo entre intelectuales y pueblo, como actividades desarrolladas por los primeros fuera del campo cultural para

17 La declaración fue firmada por los escritores Alfonso Calderón, Poli Délano, Luis Domínguez, Ariel Dorfman, Jorge Edwards, Cristián Huneeus, Hernán Lavín, Enrique Lihn, Hernán Loyola, Germán Marín, Waldo Rojas, Antonio Skármeta, Federico Schopf y Hernán Valdés.

integrarse en las luchas del segundo. Como declaró el músico mirista Patricio Manns a la revista *El Musiquero*, “los artistas populares deben ir a los centros de trabajo, deben ir con sus compañeros de trabajo, donde sea que estén, para aprender y enseñar”. En esta entrevista, Manns habló sobre su regreso a Santiago después de haber pasado cinco meses en la pampa salitrera “viviendo con los trabajadores, vinculándonos a sus aspiraciones”. Argumentó que “no es lo mismo hablar de la pampa instalado en Santiago que entrar allí” y explicó que “[n]uestro trabajo estuvo fundamentalmente orientado a lo cultural, entendiendo que consideramos lo cultural como una acción comprometida con las luchas populares” (Gomes, 2015: 140)¹⁸.

El disco conceptual *La población* (1972) de Víctor Jara, constituye un ejemplo claro de la concepción según la cual “La mejor escuela para el canto es la vida; pero la vida de los demás vivida junto a ellos y no la vida de los demás vivida desde un ‘taller de creación’”(Maldonado, 1972b: 6). Este disco cuenta la historia de algunas poblaciones chilenas, realidad que Jara conocía de cerca porque durante su adolescencia vivió en la población Arauco. Para elaborarlo, realizó un exhaustivo trabajo de campo, recorrió varias poblaciones de Santiago, observando a sus habitantes y grabando testimonios y sonido ambiente, que se incluyeron en varias piezas.¹⁹

La intención de crear con el pueblo también aparece en el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, que convoca: “levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo”; y aclara:

[...] entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación (Mouesca, 1988: 71).

En la misma línea, Orlando Rodríguez afirmó que, en aquel momento de “imprescindible enfrentamiento con la realidad”, no era suficiente analizarla desde un escritorio, una cátedra o una sala de ensayo. Era necesario vivirla en el terreno, “conocerla y luego recrearla, someterla al enjuiciamiento de quienes viven esa realidad” (Rodríguez B., 1971: 23). En el ámbito teatral, esta concepción motivó varias experiencias que involucraron a estudiantes y trabajadores. Una de ellas, realizada por un grupo de estudiantes del curso de Teatro de la Universidad de Chile, fue narrada por el escritor Carlos Oliva-

¹⁸ Aquí traduje al español la traducción al portugués hecha por Gomes.

¹⁹ Poco después del lanzamiento de *La población*, Jara fue contactado por una delegación de la Confederación Ránquil que le pidió componer una obra sobre la historia de la asociación. El proyecto se inició en 1972, pero no se materializó debido al golpe militar (Jara, 1993: 212-214).

rez en *La Quinta Rueda*. Se trata de una pieza presentada como examen final del tercer año del curso, la cual se centraba en las experiencias de los trabajadores de la fábrica de conservas Nieto Hermanos, recién intervenida.

La obra resultó de una serie de visitas al lugar realizadas entre octubre y diciembre de 1972 con el objetivo de establecer contacto directo con los trabajadores y conocer su vida cotidiana. Aprovechando una posibilidad abierta por la reforma universitaria, los estudiantes optaron por rendir el examen en terreno. Durante la presentación, el público fue sorprendido por el término abrupto de la obra. Como explicó el profesor responsable, ella no estaba concluida y la intención era que los trabajadores presentes en la platea dieran su opinión sobre cuál debería ser el final. Según Olivarez, ellos estuvieron muy involucrados en la discusión y presentaron diferentes puntos de vista, entre los cuales prevaleció la demanda por una representación lo más fiel posible de la realidad. El grupo agradeció las sugerencias y prometió regresar con el trabajo terminado. Para sus miembros, más importante que la nota que recibirían “parece ser la experiencia vital que una actividad así encierra” y, como opinó Olivarez, además de la evaluación de los maestros, correspondería preguntar: “¿Qué nota les pondrán los obreros?” (Olivarez, 1973).

La necesidad de hacer una “adecuada consulta popular” fue enfatizada por el escritor Hernán Valdés en un capítulo del libro *La cultura en la vía chilena al socialismo*, publicado por la Editorial Universitaria en 1971. En él, criticó lo que llamó “proyecto burocrático, cuya tendencia es la de interpretar las necesidades culturales populares, asumiendo las tareas de su satisfacción desde posiciones administrativas” (Valdés, 1971: 84). En lugar de elegir de antemano los productos culturales que el pueblo debía consumir, Valdés propuso que los escritores, antropólogos y otros especialistas, “conviviendo con los trabajadores, intentarían recoger y en lo posible estructurar una narración de variadas experiencias colectivas, relacionadas con: luchas sociales, expresiones folklóricas, mitologías, costumbres etc.” (86) Este material formaría un fondo de expresiones culturales populares y serviría como base para reformular, “con un sentido nacional”, el contenido de revistas, programas de radio y televisión, películas, obras de teatro, etc.

Muchos artistas y escritores también expresaron su compromiso fuera del campo propiamente cultural, militando en partidos políticos e integrándose en trabajos voluntarios. El historiador Rolando Álvarez argumenta que la promoción de estos últimos fue vista en aquel momento como una forma de desencadenar cambios culturales en la sociedad chilena: “las fuerzas de la izquierda redefinieron el significado político de los trabajos voluntarios, asociándolos a una de las tareas estratégicas del gobierno: la batalla por la producción y la formación de una nueva visión del mundo, una nueva cultura” (Álvarez, 2014: 181). Emblemático de la alineación del movimiento social voluntario con “el nuevo *ethos* que pretendía fundar y desarrollar la Unidad Popular” (Álvarez, 2014:

192) fue el nombre dado a las Jornadas de la Nueva Moral del Trabajo, organizadas por el Departamento de Cultura de la Presidencia de la República en 1971 (“Se afinan...”, 1971).

Bajo el título “El arte de la descarga” (1972), la portada trasera de la segunda edición de la revista *La Quinta Rueda* traía cuatro imágenes de artistas que habían participado en trabajos voluntarios organizados en el contexto de Paro de Octubre.²⁰ En el primero, el actor Andrés Rojas Murphy, que había sido cajero durante catorce años, aparece entregando dinero a una cliente en el Banco del Estado. En los tres siguientes, el músico Víctor Jara y los actores Silvia Santelices, Ana Reeves, Héctor Duvauchelle y Marcelo Romo descargan, sonrientes, sacos de azúcar en la Estación Central de Santiago.

Como miembro del Comité Central de la Juventud Comunista, Víctor Jara también estuvo presente en varios mítines políticos. En las elecciones parlamentarias de marzo de 1973, por ejemplo, él participó en la campaña de Eliana Aranibar, candidata a diputada por el partido. Como explicó Joan Jara (1993: 221), “Víctor no sólo apoyó a la Unidad Popular con sus canciones y las presentaciones con que las salpicó, sino que por primera vez en su vida y por sugerencia de Eliana pronunció discursos políticos”. A pesar de la timidez, “No era el momento de decir ‘no, no puedo. Soy un artista, no un político’ [...] era necesario apoyar a cualquier precio al gobierno de la Unidad Popular”. Este apoyo acabó costándole la vida: tras el golpe militar, Jara fue detenido en la Universidad Técnica del Estado, llevado como prisionero al Estadio Nacional, torturado y asesinado el 16 de septiembre de 1973.

DEL PUEBLO

Otra forma como los intelectuales buscaron contribuir a la “vía chilena al socialismo” fue alentar y ayudar el pueblo a desarrollar sus propias expresiones culturales. En el campo académico, este tema fue abordado por el sociólogo Armand Mattelart, cuyos trabajos se centran en la relación entre industria cultural y dependencia económica. En un texto publicado en 1971 en los *Cuadernos de la Realidad Nacional*, titulado “Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación masivos”, Mattelart (1971a) señalaba a los medios de comunicación como “terreno de la lucha ideológica” y elaboraba una propuesta de acción dirigida a “devolver el habla al pueblo”.

En líneas generales, el objetivo era moverlo del rol de mero receptor del contenido impuesto por la burguesía al de emisor directo de los mensajes que consumía. Esto re-

20 En octubre de 1972 ocurrió la paralización casi total de las actividades económicas de Chile, liderada por organizaciones patronales y la clase media con el apoyo del gobierno de los Estados Unidos. Para superar la crisis, la UP emprendió una amplia movilización de masas con el fin de mantener el país en funcionamiento, alentando la participación de la población en el trabajo voluntario.

quería poner al alcance del proletariado una infraestructura que permitiera la producción y difusión, por ejemplo, de periódicos y películas. En el campo de la televisión, esta bandera fue alzada por René Schneider (1972: 10), un empleado de TV Nacional que, en un artículo escrito para *La Quinta Rueda*, defendió la participación de los trabajadores “no sólo como telespectadores, sino también en la elaboración misma de los programas; no se trata de hacer televisión para los obreros o para los campesinos, sino de los obreros y de los campesinos”.

En concepto que subyace en el proyecto de “devolver el habla al pueblo” es el de que “en un proceso revolucionario, el medio de comunicación de masas debe convertirse en un organizador, un agente de movilización y, a la vez, en un agente de identificación de los grupos dominados” (Mattelart, 1971a, 182). Como lo explica Matterlart, la meta era fomentar la “integración de las clases trabajadoras al y por el medio de comunicación de masas” (204). Solo así sería posible “enfrentar la ofensiva ideológica de un enemigo de clase” (186), desmitificando los valores de la burguesía y descubriendo los “valores implícitos en la práctica social del pueblo” (203).

La insistencia en el protagonismo proletario desde la etapa inicial entraba en conflicto con la estrategia gradualista del proceso revolucionario. A diferencia de los intelectuales del Partido Comunista, como Carlos Maldonado (1971, 1972a), Mattelart consideraba imperativo expropiar los medios controlados por la burguesía y promover una reformulación, en términos de forma y contenido, de los vehículos de expresión de las fuerzas revolucionarias. En otro texto publicado en los *Cuadernos de la Realidad Nacional*, el sociólogo explicitó sus críticas al declarar que la democracia formal y la heterogeneidad ideológica presente en la UP estaban entabando la posibilidad de entregar a las clases trabajadoras “el poder ideológico y cultural, único modo de superar en la consciencia de los dominados esta disociación entre la forma y el contenido” (Mattelart, 1971b: 66). Crear una nueva cultura significaba “liberar el habla de las masas” (73) y, para ello, se hacía necesaria no solo “la movilización de las masas, todas las categorías intelectuales y artísticas en función de las masas” (76).

Aunque diferían sobre las condiciones existentes para socializar la propiedad de los medios de comunicación –y algunos, como Enrique Lihn (1971: 23), cuestionaran el objetivo mismo de crear una cultura proletaria que se tornara hegemónica–, las diferentes tendencias al interior de la izquierda estaban de acuerdo en la necesidad estimular la producción cultural “del pueblo”. Mientras algunos ubicaron este objetivo en el largo plazo y lo condicionaron a la profesionalización del intelectual tradicional, otros reivindicaron su inmediata proletarización. En la práctica, el embate no impidió que en efecto se llevaran a cabo muchas iniciativas por escritores y artistas de diferentes afiliaciones políticas.

Según la historiadora Carolina Aguiar, durante el período en que el cineasta Miguel Littin, que era cercano al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), dirigió la empresa estatal Chile Films (enero a noviembre de 1971), se crearon talleres de producción cinematográfica cuyo objetivo era “proporcionar los elementos necesarios para que los trabajadores pudieran producir su propia información filmada” (Aguiar, inédito). A principios de 1972, un artículo publicado en la revista *Primer Plano* informaba que hasta aquel momento alrededor de 200 personas de diferentes orígenes (estudiantes, artistas, trabajadores, empleados, entre otros) ya habían participado en los talleres (Ferrari de Aguayo, 1972: 26-27). En la visión del grupo detrás del proyecto, “el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita ‘mediadores que lo defiendan y lo interpreten’”, tal como se postuló en el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular” (Mouesca, 1988: 71). Como aclaró Littin, “nosotros, como pequeño-burgueses [...] si queremos comunicarnos con el pueblo, tenemos que sumergirnos en su lucha y ser simples y modestos, no enredarnos en abstracciones” (Aguiar, inédito).²¹

Proyectos similares fueron desarrollados por músicos y bailarines. En 1970 fue creado el Ballet Popular para apoyar la candidatura electoral de Allende, lo que implicó cientos de actuaciones en Santiago y alrededores. Según recuerda una de sus fundadoras, Joan Jara, en algunas ocasiones, los espectadores se mostraron interesados en aprender a bailar y los bailarines les prometieron regresar y enviar maestros lo antes posible. Más tarde, llegó la noticia de que en una de las poblaciones que habían visitado, “sin esperar a recibir ayuda, habían formado un grupo y creado una coreografía, por lo que nos pedían que fuéramos a verlos para dar nuestra opinión (Jara, 1993: 154). Después de la victoria electoral de la UP, se hizo evidente que “[l]os trabajadores ya no se contentaban con ser meros observadores de la danza o del teatro y se sentían con derecho a participar, a experimentar, a hacer sus propias obras y coreografías” (175). Como parte de un acuerdo firmado entre la Universidad de Chile y la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), se llevó a cabo un proyecto experimental destinado a preparar maestros de danza para trabajar en las poblaciones. El siguiente paso sería crear “escuelas satélite” en áreas proletarias para niños que más tarde pudieran profesionalizarse. El caso del ballet revela que las iniciativas destinadas a democratizar la cultura también fueron llevadas a cabo por los propios sujetos populares, que presionaron a escritores, artistas y políticos para que atendieran a sus necesidades.

Respecto a la NCCh, los hermanos Ángel e Isabel Parra comentaron en una entrevista para *Onda* sobre el centro cultural que operaba conectado con la Peña de los Parra, una casa fundada por ellos en 1965 con el fin de difundir repertorios folklóricos. En el recién

21 En el caso de las dos citas de Littin contenidas en este párrafo, traduje al español la traducción al portugués hecha por Aguiar.

creado centro cultural se ofrecían clases de guitarra, cerámica, teatro, tejidos y canto, así como foros mensuales para analizar problemas de la actualidad (Aguilera, 1972: 26). Uno de los frutos de esta iniciativa fue la creación del grupo Huayunca, formado por trabajadores de la Editora Nacional Quimantú (“Huayunca...”, 1973: 61). Por su parte, Nano Acevedo dio clases de música chilena a los trabajadores de la Federación Obrera del Cuero y Calzado (FONACC), quienes llegaron a formar un conjunto folklórico y lanzar por el sello discográfico DICAP, administrado por las Juventudes Comunistas de Chile, un disco compuesto por cuecas sobre la industria del calzado (“Lo último...”, 1971; Acevedo, 1995: 22).

Esta iniciativa era coherente con el objetivo de “incorporar a las grandes masas al proceso cultural, de una manera activa, entregándole las herramientas para que se manifiesten sus vastas posibilidades creadoras” (Maldonado, 1971: 10). En el informe central de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista de Chile, realizada los días 11 y 12 de septiembre de 1971, Carlos Maldonado celebró la formación de quince nuevos grupos folclóricos en sindicatos y un “buen número” de grupos de teatro aficionado en escuelas y poblaciones, los cuales frecuentemente presentaban “obras creadas por ellos mismos y relacionadas con sus problemas” (10-11). Estas iniciativas serían un paso importante hacia una nueva intelectualidad, “formada mayoritariamente por hijos de la clase obrera, del campesinado y otros trabajadores” (13). En una ponencia presentada en el mismo evento, el escritor y senador Volodia Teitelboim declaró que esta era una tarea urgente.²² Durante la Asamblea, también se presentaron informes producidos por comisiones culturales de diferentes áreas. En uno de ellos, el coordinador de teatro abogaba por “una revolución cultural en que participe todo el pueblo”, porque “[s]in la participación de las masas se genera la actitud paternalista del artista o del cuadro cultural, supuestamente ‘superior’ al pueblo, supuestamente de cultura ‘inferior’. Esta es la típica posición burguesa que debemos combatir” (“Informe del Coordinador de Teatro”, 1971: 69).

Por su parte, en su ya mencionado artículo publicado en *Punto Final*, Orlando Rodríguez sumaba su voz a quienes criticaban el elitismo del teatro tradicional chileno y sus temas, “expresión de una burguesía que siente como su ciclo se cumple inexorablemente” (Rodríguez B. 1971: 23). En su opinión, era en el ámbito del teatro aficionado que se estaba llevando a cabo la necesaria renovación, como lo habría demostrado el Segundo Festival Nacional de Teatro de Trabajadores y Universitarios, realizado en la Universidad de Chile en 1970. En el marco del festival, estudiantes y obreros trabajaron colectivamente, escenificando “problemas y realidades que sus integrantes vivían en diferentes

²² “Se requiere formar lo más rápidamente posible una intelectualidad nueva, de extracción obrera y popular” (Teitelboim, 1971: p. 35).

lugares y regiones” (23). Entre los temas tratados en las obras, estaban las ocupaciones de terreno, la situación marginal de las poblaciones, la mala calidad del agua disponible para sus habitantes y la dificultad de comunicación terrestre en tierras ubicadas en el extremo sur. Así, “los aficionados se asomaban al diario enfrentamiento con su realidad, para recrearla en la obra artística” (23).

La revista *La Quinta Rueda* también dio visibilidad a algunas iniciativas culturales llevadas a cabo por los trabajadores. En el texto “Tierra viva”, por ejemplo, Flory Ávalos (1973) comentó sobre las actividades de los Centros Culturales Campesinos (CCC) en dos centros de reforma agraria, enfatizando que la vida artística era muy animada allá, con actividades de teatro, cerámica y danza popular, a través de las cuales los campesinos se expresaban y narraban sus luchas. En otra ocasión, Nora Schaulsohn (1973) entrevistó a Rafael Eugenio Salas, responsable del Departamento de Cultura de la empresa Textil Progreso. Salas explicó que la creación del departamento se llevó a cabo sin el apoyo del sindicato o del gobierno y en aquel momento ya incluía un grupo de teatro, una revista, un programa de radio, un conjunto folklórico y un conjunto electrónico. *La Quinta Rueda* también publicó un cuento escrito por el obrero textil Luis Zepeda Cañete (1973), que obtuvo el segundo lugar en un concurso cultural organizado por el Departamento de Comunicaciones y Difusión del Comité Textil para celebrar los dos años del gobierno de la UP. El cuento es una narración autobiográfica sobre las dificultades que enfrentó Zepeda para trabajar y vivir con dignidad hasta que, por la acción del sindicato, su fábrica fue declarada Área de Propiedad Social (APS). Como resultado, ella pasó a la gestión obrera, proporcionando mejores condiciones de trabajo y de vida para el autor y sus colegas.

En cuanto a los festivales y concursos culturales organizados durante la UP, cabe señalar la tendencia a diferenciar jerárquicamente a los escritores y artistas profesionales de los aficionados. Incluso en los casos en que ambos estuvieron presentes, los primeros participaron como atracciones principales del programa o como miembros del jurado. La dificultad de promover la integración a nivel cultural fue señalada por el historiador Javier Rodríguez (2011) en un estudio sobre la NCCh. Aunque en una entrevista para la revista *Ramona* Víctor Jara haya celebrado la proliferación de festivales de la canción de aficionados y opinado que el “nuevo tipo de expresión [...] de trabajadores y estudiantes que narran sus propias experiencias a través de la canción” (García, 1972: 25) podría estar dentro de la NCCh, Rodríguez verificó que las dos esferas presentaron una disparidad de criterios y se mantuvieron separadas durante la UP.²³

De todas maneras, el objetivo del presente artículo no fue verificar hasta qué punto

23 Sobre el tema del movimiento musical aficionado desarrollado al interior de las fábricas durante la UP, ver Mularski, 2014: 195-198.

los intelectuales chilenos lograron alcanzar el objetivo de acercarse al pueblo, sino mostrar que una variedad de caminos fueron recorridos con este fin.

PALABRAS FINALES

Aunque la aspiración a contribuir a la formación de una “nueva cultura” de carácter “popular” haya sido compartida al interior de la izquierda chilena, hubo diferentes interpretaciones sobre el significado de este proyecto. Algunos discursos e iniciativas protagonizados por organizaciones políticas, instituciones culturales, escritores y artistas defendieron la tematización de los sujetos populares y del pueblo como entidad y reclamaron una estética también popular (producción cultural “sobre el pueblo”). Otros han recurrido a la socialización del acceso a bienes culturales –por ejemplo, a través de la producción masiva de libros, el desplazamiento de obras de arte de los museos a las calles y la realización de actuaciones musicales en centros de trabajo (“para el pueblo”). Y otros buscaron involucrar al pueblo directamente en la producción cultural, ya sea creando junto a él (“con el pueblo”) o alentando sus propias iniciativas (“del pueblo”).

En los ejemplos desarrollados en este texto, se hizo patente que la política cultural correspondía a la “movilización de la cultura llevada a cabo por diferentes tipos de agentes [...] con fines de transformación estética, organizacional, política, económica y/o social” (Ochoa, 2003: 20). En los años de la UP, más allá de una política gubernamental coherente, sistemática o efectiva, fueron las iniciativas llevadas a cabo por individuos, colectivos e instituciones las que lograron aportar eventos, muestras, proposiciones de una “nueva cultura”, dinamizando vigorosamente el campo cultural (Albornoz, 2005: 153).

A diferencia de los autores que recalcan las limitaciones proporcionadas por la ausencia de una política cultural claramente orientada, elegí reflexionar sobre las ventajas de la oscilación de los lineamientos entre una concepción “ilustrada” y una “revolucionaria”, el agente estatal centralizador y el “poder popular”, la “herencia cultural burguesa” y la “cultura proletaria”. Como intenté demostrar, la presencia de diferentes referenciales (a menudo percibidos como antagónicos) actuó como un factor estimulante de debates e iniciativas de diferentes naturalezas en el campo de la cultura.

A lo largo del artículo también proporcioné elementos para relativizar la noción de posturas totalmente cerradas e internamente coherentes en el debate y la producción cultural de principios de los setenta en Chile. En la práctica, los intelectuales muchas veces no encararon la demanda por un poder centralizador en el campo cultural en oposición al proyecto de “devolver el habla al pueblo”; ni el consenso sobre el problema del paternalismo impidió que muchos de los que advirtieron sobre este riesgo tomaran medidas destinadas a “acercar la cultura al pueblo”. La sensación de inminencia y la

voluntad de participar llevaron a los sujetos estudiados a actuar simultáneamente en múltiples frentes. Esto es evidente en el caso de Víctor Jara, cuyas actividades están representadas en las cuatro categorías analíticas aquí propuestas.

Tras el 11 de septiembre de 1973 se produjo en Chile una reorientación de la política cultural del Estado hacia el mercado, que se convirtió en el principal agente de creación, distribución y regulación del acceso a oportunidades de consumo material y simbólico (Brunner 1998: 92), reforzando las distinciones sociales que los intelectuales se esforzaron por abolir en el marco de la “vía chilena al socialismo”. Hoy, cincuenta años después de la llegada de Allende al gobierno, el advenimiento de internet y los diversos avances observados a nivel teórico (estudios subalternos, estudios decoloniales, historia social de la cultura) trajeron nuevos elementos para pensar la democratización cultural. A su vez, la organización de una institución específica para la cultura en Chile (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; Fondos de Cultura) rehabilitó al agente estatal y planteó la necesidad de redefinir los objetivos en este campo. En medio a estos cambios, la cuestión de qué es lo popular y cómo acceder a ello sigue vigente en los discursos intelectuales, los que a menudo expresan el deseo de construir puentes entre el conocimiento especializado y las prácticas cotidianas, el arte y la artesanía, la llamada alta cultura y las expresiones masivas. De manera general, incluso en los medios de izquierda, prevalece la búsqueda por representar a los sujetos subordinados, en lugar de contribuir a que ellos alcen su propia voz (Escobar, 2008). Si el mirar los años de la UP nos ayuda a comprender nuestros problemas y limitaciones actuales, al mismo tiempo, nos permitirá imaginar maneras para intentar superarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Nano (1995). *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral.
- Aguilar, Carolina (2013). *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. Tesis (Doctorado en Historia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Aguilar, Carolina (inédito). “Políticas culturais e cinema na Unidade Popular: debates em torno de Chile Films”. Garcia, Tânia et al. (ed.). *Políticas culturais na América Latina: entre conflitos e negociações*. São Paulo: Editora Unifesp, en prensa.
- Aguilera, Pablo. “Las peñas folklóricas: ¿negocio o difusión?”. *Onda 27* (15 sep. 1972): 24-27.
- Albornoz, César (2005). “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. Pinto Vallejos, Julio (ed.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM: 147-176.
- Altamirano, Carlos (2008). “Introducción general”. Altamirano, Carlos (ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina, v. I*. Buenos Aires: Katz: 10-27.
- Álvarez, Rolando (2014). “Trabajos voluntarios: el ‘hombre nuevo’ y la creación de una nueva cultura en el Chile de la Unidad Popular”. Pinto Vallejos, Julio (ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM: 173-203.
- Antunes, Marília (2017). *A revolução guiada: Os Cuadernos de Educación Popular e o projeto de formação da consciência revolucionária do trabalhador. Chile, 1970-1973*. Tesis (Magíster en Historia Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Ávalos, Flory. “Tierra viva”. *La Quinta Rueda* 6 (mayo 1973): 19-20.
- Baczko, Bronislaw (1985). “Imaginação Social”. *Enciclopédia Einaudi, vol. 5*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 297-332.
- Barraza, Fernando. “Conciertos con bemoles”. *La Quinta Rueda* 8 (jul. 1973): 19.
- Bergot, Solene. “Quimantú Une maison d’édition d’État durant l’Unité Populaire chilienne (1970-1973)”. *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin* n. 21 (printemps 2005). No paginado.
<https://www.univ-paris1.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-21-chantiers-2005/solene-bergot-quimantu>.
- Berríos, María (2003). “Presentación del tema ‘Cultura’”. Baño, Rodrigo (Ed.). *La Unidad Popular treinta años después*. Santiago: LOM: 229-240.
- Brunner, José Joaquín (1988). *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.
- Calderón, Alfonso (1993). “1964-1973: la cultura: ¿el horror de lo mismo de siempre?”. Garretón, Manuel A.; Sosnowski, Saúl y Subercaseaux, Bernardo (ed.). *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de Cultura Económica: 19-28.
- “Cantamaranto: seis voces para el folklore”. *Onda 33* (8 dic. 1972): 41-42.

- Canto Novoa, Nadinne (2010). *Cultura y Hegemonía. Notas sobre la construcción del 'Hombre Nuevo' en la Unidad Popular*. Tesis (Licenciatura en Artes, mención Teoría e Historia del Arte) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.
- Castañeda, Jorge (1994). *La utopía desarmada. Intrigas, dilemas y promesa de la izquierda en América Latina*. Buenos Aires: Ariel.
- Chamorro Díaz, Jaime. “Cultura sin paternalismo”. *El Siglo* (15 nov. 1970): 5.
- Dalmás, Carine (2017). *Imagens de uma revolução alegre: murais e cartazes de propaganda de experiência chilena (1970-1973)*. São Paulo: Alameda.
- “Declaración final del Encuentro de Música Latinoamericana”. *Casa de las Américas* 75 (nov./dic. 1972): 178-180.
- Délano, Poli. “Apuntes sobre lo que se va dejando de llamar ‘Las nuevas hornadas’ de la narrativa chilena”. *Casa de las Américas* 75 (nov./dic. 1972): 147-151.
- Dorr, Nicolás. “Una casa en Lota Alto”. *Casa de las Américas* 80 (sep./oct. 1973): 172-173.
- “El arte de la descarga”. *La Quinta Rueda* 2 (nov. 1972): 24.
- Escobar, Ticio (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Metales Pesados.
- Fairley, Jan (1977). *La Nueva Canción Chilena 1966-1976*. Dissertation (Bachelor of Philosophy in Latin American Studies) – Linacre College, Oxford University, Oxford.
- Ferrari de Aguayo, Luisa. “Talleres de Chile Films: una experiencia de interes”. *Primer plano* 1 (verano 1972): 26-28.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y Dilemas del Escritor Revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- García, Ricardo. “Los artistas y el 72”. *Ramona* 57 (nov. 1972): 22-29.
- Garcia, Tânia (2019). *The Latin American Songbook in the Twentieth Century: From Folklore to Militancy*. Lanhan: Lexington Books.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.
- Gomes, Caio (2015). “Quando um muro separa, uma ponte une”: *Conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. São Paulo: Alameda.
- Hall, Stuart (2003). *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil.
- “Huayunca, folkloristas con futuro”. *Onda* 35 (5 ene. 1973): 61.
- “Illapu: música joven del norte andino”. *Ramona* 94 (14 ago. 1973): 11-13.
- “Informe del Coordinador de Teatro” (1971). Partido Comunista de Chile. *La revolución chilena y los problemas de la cultura. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre*. [s.n.]: 67-69.
- Jara, Joan (1993). *Víctor: un canto inconcluso*. Santiago: Fundación Víctor Jara.

- Lihn, Enrique (1971). “Política y cultura en una etapa de transición al Socialismo”. Lihn, Enrique et alii. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria: 13-72.
- “Lo último de la Onda”. *Onda* 1 (17 set. 1971): no paginado.
- Maldonado, Carlos (1971). “La revolución chilena y los problemas de la cultura’: informe central entregado a la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del PC”. Partido Comunista de Chile. *La revolución chilena y los problemas de la cultura. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre*. [s.n.]: 13-26.
- Maldonado, Carlos. “El proceso cultural como incentivador de la praxis”. *Cuadernos de la Realidad Nacional* 12 (abr. 1972a): 69-83.
- Maldonado, Carlos. “La mejor escuela para el canto es la vida”. *Revista El Siglo* (10 dic. 1972b): 6.
- “Mañana parte el ‘Tren de la Cultura’ al Sur”. *Clarín* (15 fev. 1971): no paginado.
- Mouesca, Jaqueline (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- Martínez Bonati, Eduardo. “Arte de antimuseo”. *La Quinta Rueda* 3 (dic. 1972): 4.
- Matterlart, Armand. “Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación masivos”. *Cuadernos de la Realidad Nacional* 8 (jun. 1971a): 173-222.
- Matterlart, Armand. “¿Hacia una cultura de la movilización cotidiana?”. *Cuadernos de Realidad Nacional* 10 (dic. 1971b): 49-97.
- Myers, Jorge (2016). “Músicas distantes. Algunas notas sobre a história intelectual hoje: horizontes velhos e novos, perspectivas que se abrem”. Sá, Maria Elisa (ed.). *História Intelectual latino-americana: itinerários, debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: 23-56.
- Mularski, Jedrek (2014). *Music, Politics, and Nationalism In Latin America: Chile During the Cold War Era*. New York: Cambria Press.
- Ochoa, Ana María (2003). *Arenas movedizas: arte, cultura, política*. Bogotá: ICANH.
- Olivarez, Carlos. “Comisión de exámen”. *La Quinta Rueda* 4 (ene./feb. 1973): 7.
- Osandón, Luis y González, Fabián (2014). “La educación de masas durante la Unidad Popular: una nueva escuela para toda la comunidade”. Pinto Vallejos, Julio (ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM: p. 109-142.
- Palti, Elías. “La nueva historia intelectual y sus repercusiones en América Latina”. *História Unisinos* v. 11, n. 3 (sep./dic. 2007): 297-305.
- “Recital de Víctor Jara en el ‘Amadeo Roldán’”. *Granma* (1 mayo 1972): 5.
- Ridenti, Marcelo (2000). *Em busca do povo brasileiro, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record.
- Rodríguez Aedo, Javier (2011). *La madre del hombre nuevo se llama revolución: Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile*. Tesis (Magíster en Artes, mención Musicología) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.

- Rodríguez B., Orlando. “El teatro en la nueva sociedad”, *Punto Final* 141 (12 oct. 1971): 22-24.
- Rodríguez Elizondo, José. “Y ahora ¿dónde está la ‘cuestión social?’” *La Quinta Rueda* 3 (dic. 1972): 12-13.
- Schaulsohn, Nora. “Textil Progreso: la cultura cuesta...” *La Quinta Rueda* 9 (ago. 1973): 6.
- Schmiedecke, Natália; Silva Júnior, José Antonio. “Esquerdas latino-americanas e discursos identitários nos anos 1960/70: os casos da revista *Casa de las Américas* e da *Nova Canção Chilena*”. *Fronteiras* 21 (2013): 118-143.
- Schmiedecke, Natália (2015). “*Não há revolução sem canções*”: utopia revolucionária na *Nova Canção Chilena, 1966-1973*. São Paulo: Alameda.
- Schmiedecke, Natália (2017). “*Nuestra mejor contribución la hacemos cantando*: a *Nova Canção Chilena* e a “*questão cultural*” no Chile da *Unidade Popular*.” Tesis (Doctorado en Historia) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca.
- Schneider, René. “No vea televisión: se acostumbrará”. *La Quinta Rueda* 2 (nov. 1972): 10.
- “Se afinan los detalles para la creación del INAC”. *El Siglo* (19 ago. 1971): no paginado.
- Sorensen, Diana (2007). *A turbulent decade remembered. Scenes from the Latin American sixties*. Stanford: Stanford University Press.
- Subercaseaux, Bernardo (2003). “El estado como agente editorial”. Baño, Rodrigo (ed.). *La Unidad Popular treinta años después*. Santiago: LOM: 269-287.
- Taller de Escritores de la Unidad Popular. “Política cultural: por la creación de una cultura nacional y popular”. *Cormorán* 8 (dic. 1970): 7-10.
- Teitelboim, Volodia (1971). “Intervención de Volodia Teitelboim en Asamblea de Artistas e Intelectuales del Partido Comunista. Partido Comunista de Chile”. *La revolución chilena y los problemas de la cultura. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre*. [s.n.]: 27-66.
- Torres, Víctor. “Juicios y prejuicios”. *La Quinta Rueda* 5 (apr. 1973): 5.
- Valdés, Hernán (1971). “Ante la especulación y el divisionismo: por una práctica cultural comprometida”. Lihn, Enrique et alii. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria: 73-87.
- Varas, José Miguel (2008). “El sol de la cultura”. Lawner, Miguel (ed.). *Salvador Allende: presencia en la ausencia*. Santiago: LOM: 353-361.
- “Víctor Jara fue por canto y salió operado. *Ramona* 34 (20 jun. 1972): 37.
- Zepeda Cañete, Luis. “Memorias de un cesante, ‘para que no lo olvides’”. *La Quinta Rueda* 7 (jun. 1973): 23.