



HAL
open science

Tráenos tu reino de justicia e igualdad. Mesianismo y Nueva Canción Chilena

Pablo Rojas

► **To cite this version:**

Pablo Rojas. Tráenos tu reino de justicia e igualdad. Mesianismo y Nueva Canción Chilena. Manuel Loyola. Ariadna Ediciones, 1, 2024, 978-956-6276-29-6. 10.26448/ae9789566276296.102 . hal-04684594

HAL Id: hal-04684594

<https://hal.science/hal-04684594>

Submitted on 2 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



“TRÁENOS TU REINO DE JUSTICIA E IGUALDAD”

Mesianismo y Nueva
Canción Chilena

Pablo Rojas Sahurie

Ariadna
ediciones

“TRÁENOS TU REINO DE JUSTICIA E IGUALDAD”

Mesianismo y Nueva
Canción Chilena

Pablo Rojas Sahurie



Santiago de Chile, junio 2024

Primera edición

ISBN: 978-956-6276-29-6

Gestión editorial: Ariadna Ediciones

<http://ariadnaediciones.cl/>

<https://doi.org/10.26448/ae9789566276296.102>

Portada, diseño y diagramación: Matías Villa Juica.

Corrección de texto: Javiera Farías.

Obra bajo Licencia Creative Commons



La investigación y posterior publicación de este texto ha contado con el apoyo financiero de la Academia Austriaca de Ciencias mediante sus programas DOC, GO.INVESTIGATIO y Post-DocTrack.

Este libro ha sido sometido a evaluación de pares ciegos externos a la editorial.

Ariadna Ediciones postula y/o indexa su producción en Repositorio ANID (solo proyectos con folios FONDECYT u otras agencias de financiamiento chilenas), Book Citation Index (sólo en inglés), ProQuest, OAPEN, ZENODO, HAL Archives Ouvertes, DOAB, Digital Library of the Commons, SSOAR, Open Library (Internet Archive) Catalogue du Système Universitaire de Documentation (SUDOC, Francia); UBL (Universidad de Leipzig).

Impreso en Talleres Gráficos LOM.

Índice

Prólogo

7

1. Introducción

11

2. Música y mesianismo: rasgos y problemas generales

23

3. Afluentes y generalidades mesiánicas de la Nueva Canción Chilena

65

4. Los mesías de la Nueva Canción Chilena

99

5. Sociedad sin clases y reino de Dios

143

6. Interrupción mesiánica y violencia revolucionaria

175

7. Nueva vida cotidiana, rememoración y resurrección

215

8. Conclusiones

253

Referencias

259

Prólogo

Escribir prólogos es tarea ingrata. Uno tiene que condensar en pocas líneas el contenido de una obra y hacerlo de manera que, por un lado, no delate demasiado y reste interés al lector, y por otro, sin aburrir a quien, impaciente, desea adentrarse en la temática del libro que acaba de comenzar a leer. Pero no todo es negativo en el género. Una de las ventajas que te ofrece el prologar es la posibilidad de hablar desde una perspectiva más personal y menos formal que la que permite una reseña o una discusión teórica o metodológica dentro de una monografía. No desperdiciaré la oportunidad de hacer valer tal beneficio.

Conocí *“Tráenos tu reino de justicia e igualdad”*: *Mesianismo y Nueva Canción Chilena*, de Pablo Rojas Sahurie, cuando aún era un proyecto. Entonces, su autor me contactó con la intención de hacer un doctorado en Viena. Tengo que admitir que mi primera reacción frente al tema fue de desconcierto. Mi conocimiento sobre la Nueva Canción Chilena me había llevado a observarla como un movimiento político estrictamente laico. Pero la propuesta de investigación de Rojas Sahurie estaba tan bien sustentada que decidí asumir el reto y acompañarlo en esa aventura. Hoy, ya con el libro a punto de ser publicado, no puedo sino felicitarlo de una decisión que me permite ahora ser parte de uno de los mejores trabajos de investigación que he dirigido a lo largo de mi carrera.

Pablo Rojas Sahurie nos plantea en este libro una lectura fascinante sobre aspectos religiosos, contenidos en la canción política que surgió en Chile durante los años previos al gobierno democráticamente elegido del líder socialista Salvador Allende (1970-1973). Para ello se remite al concepto judeocristiano de mesianismo, el cual explora tanto en las estructuras musicales como en las concepciones culturales en que se sustentan los comportamientos sociales de los autores e intérpretes de dicha canción. Así, el autor analiza cómo ideas forjadas en contextos religiosos encuentran un lugar preponderante en espacios relacionados con la protesta social llegando incluso a diluir las fronteras entre lo sagrado y lo profano.

El libro está dividido en seis capítulos centrales que demarcan, a su vez, tres ejes temáticos. El primero está dedicado a delimitar filosófica-

mente un concepto de mesianismo que sea operativo para la empresa toda y que haga evidente sus relaciones con conceptos como la justicia, la redención y el sacrificio, y sus implicancias temporales, en cuanto disrumpe con la linealidad del tiempo moderno e impulsa en la música y su consumo lo que el autor llama una escucha de la rememoración. La segunda parte del libro (capítulos tercero y cuarto) nos presenta generalidades del mesianismo en la práctica musical de la Nueva Canción, así como la importancia de figuras mesiánicas para el movimiento y que Rojas Sahurie analiza meticulosamente remitiéndose a Salvador Allende, al pueblo como sujeto histórico o a Ernesto “Che” Guevara, así como a la idea del reino de Dios, equiparada aquí con el arribo de una sociedad sin clases. El tercer y último eje del libro está dedicado a la concepción mesiánica de interrupción del tiempo y sus vínculos con la violencia revolucionaria y al análisis de cómo la Nueva Canción Chilena expresa dicha concepción musicalmente, ya sea evocando ese tiempo mesiánico con el material sonoro o mediante la rememoración de las víctimas de la historia en las canciones. Asimismo, analiza la repercusión de ideas como sacrificio y entrega en el comportamiento de los músicos envueltos en el movimiento.

Hay en el libro varios aspectos que me interesa destacar. El primero es la perseverante vinculación entre un esfuerzo teórico y su aplicación práctica. Rojas Sahurie emplea consecuentemente las categorías analíticas escogidas para interpelar a su objeto de estudio lo que le permite realizar un plan de investigación coherente y unificado, algo que debería sobreentenderse, pero que cada vez resulta más inusitado en el trabajo académico. Por supuesto, esa consistencia teórica no hubiese sido posible sin un conocimiento profundo de la literatura existente sobre mesianismo y música y sobre la Nueva Canción Chilena. El autor conversa con ambas bibliografías para corroborar, rebatir interpretaciones previas o para generar nuevas y osadas hipótesis de interpretación sobre el fenómeno que trata. Contrario a una musicología muy pegada a la contextualización y a una tradición filológica que tiende a agotarse en el análisis de las letras de las canciones, Rojas Sahurie considera aquí también una mirada analítica-musical que repasa la discografía combinando aspectos discursivos con otros no-discursivos, presentes en las estructuras mismas de las músicas o reflejados en el timbre de la voz o de los instrumentos registrados en las grabaciones. Con ello nos recuerda que los estudios musicales no pueden ser tales si dejamos de lado el material sonoro en que se funda nuestro objeto de estudio. No puedo dejar de mencionar, por último, la mirada crítica que vierte Rojas Sahurie frente a la Nueva Canción Chilena, pese a la evidente simpatía que siente por ella. Así, interroga sus aspectos polémicos, sobre todo aquellos concernientes a las relaciones de poder entre los artistas progresistas chi-

lenos y las culturas indígenas del país sureño o las espinosas relaciones de género dentro del movimiento, un tópico que recién en los últimos años ha comenzado a ganar relevancia en los estudios sobre dicho fenómeno.

“Tráenos tu reino de justicia e igualdad”: *Mesianismo y Nueva Canción Chilena* de Pablo Rojas Sahurie es, en resumidas cuentas, un libro que abre una novedosa perspectiva en los estudios sobre la Nueva Canción Chilena al insertar en ellos el tema del mesianismo, un aporte que no se agota en la canción política chilena, sino que puede también hacerse efectivo para el estudio de otras corrientes musicales de América Latina y otras latitudes. El libro, además, toma la posta de trabajos previos de autoras y autores como Laura Jordán, Eileen Karmy, Daniel Party, Javier Rodríguez y Natàlia Schmiedecke, y profundiza visiones relacionadas a temáticas fundamentales para entender este movimiento artístico en toda su amplitud y que involucran aspectos de suma importancia como sus objetivos programáticos, los posicionamientos de sus miembros frente a la violencia revolucionaria o a la persistencia de estructuras patriarcales impuestas por la colonialidad del poder en los proyectos emancipadores. Y al mismo tiempo, *“Tráenos tu reino de justicia e igualdad”*: *Mesianismo y Nueva Canción Chilena* es un libro escrito con pasión, con un compromiso político que rescata los aportes de una religión popular y que apuesta por hacer realidad ese reino de justicia e igualdad que evocara Víctor Jara en sus canciones. Un libro, en fin, que —no me cabe duda— habrá de diseminar la misma pasión con que fue concebido.

Julio Mendivil
 Instituto de Musicología
 Universidad de Viena

1. Introducción

Una de las ideas fundamentales que me llevaron a emprender esta investigación consiste en que el mesianismo, como bien señalan autoras como Agata Bielik-Robson o Michael Löwy, es una categoría intrigante, hasta paradójica, que pone en cuestión cualquier separación o dualismo nítido entre lo profano y lo sagrado. El mesianismo llega a ser, incluso, un punto de convergencia entre lo religioso y lo secular.¹ Gracias a esta propiedad, el mesianismo ha resultado ser un excelente prisma para desarrollar esta investigación sobre el movimiento de la Nueva Canción Chilena. Especialmente, porque tras estudiar durante algunos años los aspectos religiosos de la Nueva Canción en Chile y América Latina me fui percatando que para el movimiento lo religioso está explícitamente ligado a lo profano de un modo en que el universo simbólico religioso continúa vigente en el imaginario político y social, y viceversa.

Además, el mesianismo no solo permite entender fenómenos que parecen escapar a la habitual separación entre sagrado y profano, sino que también sirve para comprender con particular profundidad ciertos comportamientos e ideas aparentemente seculares. Es decir, ayuda a mostrar cómo lo supuestamente profano está muchas veces inundado de correspondencias sagradas que no han sido abolidas ni del todo secularizadas. Un ejemplo que muestra claramente la utilidad de la categoría en tal sentido es el espíritu de sacrificio de las músicas y los músicos² de la Nueva Canción Chilena, cuestión que abordaré con detenimiento más adelante.

Ciertamente, esta empresa no surge de la nada. Dentro de la gran cantidad y variedad de investigaciones sobre la Nueva Canción Chilena

1 Bielik-Robson, “The Messiah and the Great Architect”, 135; Löwy, *Judíos heterodoxos*, 37–38.

2 Me referiré siempre a “músicas y músicos” para hacer alusión a las personas que interpretan, escriben o componen música. Elijo esta forma por ser la más inclusiva en un ámbito formal y dentro de ella quiero incorporar también todo tipo de identidad de género que escape del binarismo. Solo uso la forma masculina si es que hay reiteraciones excesivas de la fórmula “músicas y músicos” en un párrafo y termina afectando a la redacción y lectura del texto. Por último, también cabe recalcar que se respeta el uso en masculino (como generalización) en citas directas o indirectas.

existen trabajos que, aunque sea de modo sucinto, han señalado de manera explícita la presencia del mesianismo en medio del movimiento. En primer lugar, Osvaldo Rodríguez muestra en su análisis de “Plegaria a un labrador” de Víctor Jara que en la canción se presentaría una figura propiamente mesiánica.³ Cabe recordar que el mismo Rodríguez ya apuntaba que “en la Nueva Canción Chilena la presencia del tema religioso o el empleo de figuras, metáforas y referencias a la religión es profunda y constante”.⁴ Y agrega Rodríguez en otro artículo que esta alusión persistente a la religión por parte del movimiento sugiere un estudio “rico y profundo”.⁵ Un segundo caso es el de Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic, quienes proponen que la película *La tierra prometida* de Miguel Littin y su música, a cargo de artistas ligados a la Nueva Canción como Luis Advis, Inti-Illimani y Ángel Parra, alude al éxodo bíblico y al carácter propiamente mesiánico de la lucha revolucionaria.⁶

Un tercer trabajo es el ensayo de Nicolás Román, quien indica que Jara desarrolla desde su militancia comunista un discurso de características mesiánicas que se expresaría, por ejemplo, en su canción “Manifiesto”.⁷ Robert Pring-Mill, por su parte, apunta que, a raíz de su asesinato, Jara comenzó a ser identificado como cristo el Salvador (*Christ the Saviour*).⁸ En este contexto, Elizabeth Turnwald propone que no solo el martirio de Jara, sino también su ideología política radical y edificante convirtieron su imagen en la de un revolucionario espiritual y liberador mesiánico (*Christ-like*).⁹ Por supuesto, podría considerarse aquí también mi propio artículo publicado en medio del desarrollo de esta investigación en el que planteo algunas hipótesis mesiánicas sobre el movimiento.¹⁰ El presente trabajo puede entenderse como un acomodo y ampliación de lo allí formulado.

Estas breves menciones, verdaderas astillas de lo mesiánico repartidas entre la literatura sobre la Nueva Canción Chilena, se complementan, naturalmente, con la rica bibliografía y documentación que existe sobre

3 Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 253.

4 Rodríguez, “Passion selon Saint-Jean”, 219.

5 Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 261.

6 Guerrero y Vuskovic, “Cine, música y conciencia histórica en *La tierra prometida* (1973)”, 285.

7 Román, *Política y estética en Víctor Jara*, 36–37.

8 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 70–71.

9 Turnwald, “The Kingdom Come”, 28ss. Cabe mencionar que resulta problemático interpretar la figura de Víctor Jara como mesiánica en sí misma. Véase el capítulo segundo.

10 Rojas, “Hoy es el tiempo que puede ser mañana”.

el movimiento y sirven de punto de partida para esta investigación sobre la Nueva Canción Chilena y el mesianismo. Desde luego, podrá estar ya desatándose la pregunta sobre la relevancia de este foco en lo mesiánico. ¿Ofrece esta aproximación algún aporte respecto a las miles de páginas ya escritas sobre el movimiento? ¿Es pertinente este enfoque? La respuesta a estas interrogantes está condicionada, por supuesto, por otra de carácter más general: ¿es necesario y oportuno seguir escribiendo sobre uno de los fenómenos musicales chilenos más estudiados?

Las publicaciones sobre el movimiento de los últimos años, especialmente durante las dos últimas décadas, se han diversificado considerablemente y han mostrado el enorme rendimiento de interrogar la Nueva Canción Chilena a partir de distintas problemáticas. Por ejemplo, a los primeros estudios que se han centrado en el componente político del movimiento, sus características estilísticas, sus antecedentes y sus relaciones con la poesía y la música popular¹¹ se han sumado investigaciones que abordan las cuestiones de género en la Nueva Canción Chilena,¹² sus conexiones transnacionales y su recepción en el extranjero,¹³ su relación con las vanguardias artísticas y los compositores de música docta,¹⁴ así como también su faceta humorística e irónica,¹⁵ sus componentes religiosos¹⁶ y

11 Torres, *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena*; Advis, “Historia y características de la Nueva Canción Chilena”; Gavagnin, “A proposito dei complessi cileni”; Gavagnin, “Sobre la orquesta en la Nueva Canción”; Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena*; Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”; Fairley, “La Nueva Canción Chilena 1966-76”; Taffet, “My Guitar Is Not for the Rich”; Morris, “Canto porque es necesario cantar”.

12 Party, “Homofobia y la Nueva Canción Chilena”; Rojas, “¿La voz del hombre nuevo?”.

13 Rodríguez, “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)”; Rodríguez, “La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)”; Rodríguez, “Resistencia, política y exotismo”; Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”; de la Ossa, “Recuerdo, transmisión y homenaje”; Gavagnin, Jordán, y Rodríguez, “Fronteras porosas, sonidos conectados”; Mamani, “Una Nueva Canción para Trasandinia”; Freedman, “Political Participation and Engagement in East Germany Through Chilean Nueva Canción”; Gómez, “El pueblo unido”; Rink, “Auténticos antimperialismos”; McSherry, “The Political impact of Chilean New Song in exile”; Carrasco, Bendrups, y Sánchez, “From ‘we shall prevail’ to ‘weapon of struggle’”; Gomes, “O exílio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade”; Gomes, “Quando um muro separa, uma ponte une”; Ríos, “La Flûte Indienne”.

14 Herrera, “La vanguardia musical chilena y el movimiento de la nueva canción chilena (1960-1973)”; Herrera, “Entre la Nueva Canción y la música docta”; Peña, “¿Doces populares?”; Schmiedecke, “Ambições e vocações cruzadas”.

15 Jordán, “La Nueva Canción en Valparaíso”.

16 Vilches, “Oratorio para el pueblo”; Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las

la presencia de pensamiento mágico en su interior,¹⁷ entre muchos otros temas. A estos trabajos hay que añadir, por supuesto, los excelentes escritos que han continuado estudiando los vínculos del movimiento con la izquierda chilena, la Unidad Popular y el exilio tras el golpe de Estado de 1973.¹⁸

Esta misma producción bibliográfica ha ido mostrando, de alguna u otra manera, la necesidad y pertinencia de continuar escribiendo sobre la Nueva Canción Chilena: las nuevas pesquisas han atendido las brechas y limitaciones heredadas de las investigaciones precedentes, sea en lo que refiere a datos factuales y conocimiento sobre hechos y acontecimientos, como también en cuanto a los marcos de interpretación. En esta perspectiva, los nuevos textos han cuestionado, relativizado y expandido lo que se sabe sobre el movimiento. Por ejemplo, de una comprensión monolítica sobre la Nueva Canción Chilena se ha dado paso a la exposición de su diversidad estética.¹⁹ De igual manera, frente a la nostalgia, la admiración y la urgencia de la memoria de los primeros años, los nuevos trabajos han hecho hincapié en los conflictos, problemas y facetas del movimiento antes pasadas por alto.²⁰

En lo que respecta a la relevancia de este estudio en concreto tengo que señalar, en primer lugar, que este no aspira a erigirse como definitivo ni menos aún pretende representar una ruptura absoluta frente a la literatura ya referida. Por el contrario, tomo muchos elementos de ella (y critico otros, obviamente) para sostener los argumentos e ideas que planteo en las páginas que siguen. Ahora bien, el foco en lo mesiánico que aquí pro-

misas folclóricas de 1965”; Turnwald, “The Kingdom Come”; Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”. Pueden considerarse también algunos fragmentos de otros estudios. Véase Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 251–54; Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 49–74; Simões, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”, 109–13; Torres, “Cantar la diferencia”, 56–57 y 65–66; Salinas, “La tardanza y la certeza del amor”, 102–16; Mamani, “La Misa criolla de Ariel Ramírez”, 20–23.

17 Navarro, “Corrientes de pensamiento mágico en la Nueva Canción Chilena”.

18 Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”; Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”; Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”; Rodríguez, “El folklore como agente político”; Morris, “New Song in Chile”; Mamani, “El equipaje del destierro”; McSherry, *La Nueva Canción chilena*; McSherry, “La dictadura y la música popular en Chile”; Rolle, “La Nueva Canción Chilena”; Simões, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”; Jordán, “The Chilean New Song’s cueca larga”.

19 Véase, solo por mencionar unos pocos ejemplos, Farías, “Cueca Beat”; Jordán, “La Nueva Canción en Valparaíso”; Party, “Homofobia y la Nueva Canción Chilena”.

20 Véase como ejemplo Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”; Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”; Fazio, “La Nueva Canción Chilena”.

pongo sí constituye un claro cambio de énfasis, de mirada, el cual pienso que resultará suficientemente significativo como para constituir una aportación ante lo ya escrito sobre Nueva Canción Chilena y servir de contribución para las discusiones sobre el movimiento.

Lo segundo que debo mencionar es que este estudio surge, como ya he anunciado algunas líneas atrás, de la línea investigativa que se ha dedicado a indagar en la faceta religiosa del movimiento. Sin embargo, mi interés en esta ocasión no es ocuparme de los aspectos más reconocibles o tradicionalmente asociados a lo religioso. Mi propósito no es, por lo tanto, reivindicar la dimensión religiosa del movimiento, concentrarme en sus canciones religiosas ni tampoco ocuparme de las funciones religiosas o rituales que ha cumplido la Nueva Canción Chilena. Naturalmente, no habría nada malo en ello y pienso que es una vía que aún tiene mucho que aportar sobre el movimiento. Pero mi idea aquí es, más bien, plantear la interrogante respecto a cómo ciertas ideas asociadas a lo religioso, que participan plenamente de lo secular, juegan un rol entre las músicas y los músicos de la Nueva Canción Chilena. Es decir, me interesa preguntarme por el papel que han desempeñado las ideas mesiánicas dentro del movimiento y cómo este las ha desarrollado.

La particularidad de mi acercamiento radica, así, en la utilización de la categoría mesianismo como eje principal para comprender las composiciones, pero también los conceptos y los comportamientos de las y los músicos del movimiento. Considero que usar como base esta categoría permite explorar con bastante rendimiento la convergencia de, al menos, tres campos que se cruzan en la Nueva Canción Chilena: lo político y lo religioso, así como también lo estético. El mesianismo puede también entenderse como un sistema de categorías, en tanto que relaciona varias de ellas y les otorga un sentido. Como se podrá leer a lo largo de este trabajo, categorías como desapropiación, sacrificio, hombre nuevo, esperanza, resurrección, vida, justicia, interrupción, presente, porvenir, pueblo, proletariado, sociedad sin clases, reino de Dios, rememoración, redención y liberación se entrelazan y, de esta manera, adquieren un particular significado en torno al mesianismo de la Nueva Canción Chilena. Ahora bien, con este acercamiento no quiero indicar que la Nueva Canción Chilena sea un movimiento mesiánico en sí, sino, más bien, destacar que contiene considerables aspectos mesiánicos en su interior.

Cabe señalar que esta investigación se ocupa del desarrollo del movimiento hasta 1973 y aborda solo de manera ocasional los primeros años de la dictadura. Este recorte está motivado por la drástica ruptura que representó el golpe de Estado de 1973, el cual significó para las músicas

y los músicos un radical cambio en sus condiciones artísticas, de vida y, consecuentemente, también para la Nueva Canción Chilena como movimiento. En esta perspectiva, a partir de 1973 este se dividió en el Canto Nuevo y la Nueva Canción en exilio, cada una con sus propias características.²¹ Es cierto que sería posible emprender un estudio más abarcador. Sin embargo, he preferido por ahora enfocarme en el mencionado periodo para alcanzar una mayor profundidad analítica en torno al mesianismo y la Nueva Canción Chilena.

Considerando lo expuesto, en este trabajo me propongo analizar el papel que desempeña la experiencia de lo mesiánico en los sonidos, comportamientos y conceptos desarrollados por la Nueva Canción Chilena. Para cumplir con este objetivo general persigo en el curso de los capítulos de este trabajo los siguientes objetivos específicos: 1) identificar los problemas y nudos fundamentales de la categoría mesianismo; 2) problematizar las relaciones entre mesianismo y música; 3) detectar y discutir los afluentes mesiánicos de la Nueva Canción Chilena, así como caracterizar sus particularidades; 4) examinar las figuras históricas que el movimiento comprendió como mesiánicas; 5) analizar las imágenes del porvenir anhelado por la Nueva Canción Chilena; y 6) analizar la concepción mesiánica del tiempo desarrollada por el movimiento, particularmente en cuanto a la interrupción del tiempo habitual, el nuevo sentido de la vida cotidiana, el espíritu de sacrificio y la perspectiva de la resurrección.

Como podrá haberse notado a partir de las preguntas y objetivos enunciados, este trabajo se fundamenta en gran medida en los aportes de Alan Merriam, sobre todo en relación con la manera de comprender el objeto de estudio. En su ya clásico *The Anthropology of Music* de 1964, Merriam propuso una forma de entender los fenómenos musicales que destaca por quebrar la prolongada dicotomía texto-contexto.²² La formulación de Merriam indica que la música no es únicamente una estructura sonora, sino también comportamiento y concepto, de modo que ninguna de las tres partes es central respecto a las otras. Por el contrario, sonidos, comportamientos y conceptos están interrelacionados y no pueden comprenderse el uno sin el otro. Timothy Rice, algunos años más adelante, retoma las reflexiones en torno al modelo de Merriam para poner de relieve que tanto sonidos como comportamientos y conceptos se construyen históricamente, se conservan socialmente, y se adaptan y experimentan

21 Torres, *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena*.

22 Merriam, *The Anthropology of Music*. Véase también Nettl, "What Are the Great Discoveries of Your Field?", 167–68.

individualmente.²³ Además, la propuesta de Rice hace hincapié en que el objeto de investigación es el ser humano en cuanto agente que participa de la música con todas sus experiencias, expectativas y cosmovisiones.

En tal sentido, la presente investigación se nutre disciplinarmente de la etnomusicología, pero también de otras esferas del conocimiento como la estética, la filosofía y la teología. También confluyen en este trabajo la antropología y la historia en general, lo mismo que disciplinas específicamente musicales como los estudios de música popular y la estética musical. Con respecto a lo teórico, esta confluencia se puede observar a lo largo de todo el texto, pero, por sobre todo, en los dos capítulos de la primera parte que profundizan en la categoría mesianismo y sus posibles conexiones con la categoría música. En cuanto a lo metodológico, este trabajo combina distintas metodologías y técnicas como la entrevista en profundidad y la entrevista semiestructurada, la revisión bibliográfica y hemerográfica, el análisis conceptual, el cual se centra en el análisis de palabras y conceptos en situaciones concretas, y el análisis musical, especial pero no exclusivamente en base a la propuesta de Philip Tagg. En un sentido general, se emplea también el análisis cultural, histórico y filosófico, así como la reflexión personal.

Respecto a las entrevistas, estas fueron realizadas previo consentimiento informado y aceptación de los músicos. En ciertos casos se dio que algunos de ellos fueron contactados, pero rechazaron ser entrevistados en el marco la investigación. Esta decisión fue, naturalmente, respetada. Para localizar posibles entrevistados se utilizó la técnica de la bola de nieve y se llevaron a cabo conversaciones informales previas con agentes relevantes del movimiento que siguieran vivos, así como también con periodistas y otros investigadores. Las entrevistas semiestructuradas y en profundidad apuntaron a conocer mejor la comprensión de mundo de las músicas y los músicos y su experiencia en el movimiento durante el periodo previo al golpe de Estado de 1973. Entre otros temas, las entrevistas ahondaron en los conceptos e ideas relacionados a la religión, el socialismo y el mesianismo; en las ideologías e influjos políticos y religiosos de las músicas y los músicos; en los libros, revistas u otros medios con los que se pudieran haber formado; en las personas y agentes que fueron relevantes en este contexto; en la percepción de su trabajo como músicas y músicos y del proceso que vivieron; en las motivaciones para hacer la música que hicieron; en los lugares, públicos y recepción de la Nueva Canción; y en conceptos clave del periodo como la idea del hombre nuevo.

23 Rice, "Toward the Remodeling of Ethnomusicology".

Respecto a los archivos consultados, mi trabajo se concentró en dos lugares. Por una parte, visité la Biblioteca Nacional de Chile, examinando particularmente las secciones Chilena, Periódicos y Microformatos, Revistas y el Archivo de Música. Por otra parte, acudí al Archivo de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ocupándome especialmente de los fondos Jan Fairley y Quilapayún. Cabe destacar que para realizar este trabajo utilicé los motores de búsqueda digitales, así como también los catálogos analógicos. En ocasiones fue necesaria la revisión directa de material no catalogado, sobre todo en el Fondo Jan Fairley, lugar en que tuve la oportunidad de inspeccionar personalmente ocho cajas aún no catalogadas de la colección. Asimismo, también recurrí a distintas colecciones digitales disponibles, entre las que se encuentran Memoria Chilena (<https://www.memoriachilena.gob.cl>), Archivo Chile (<https://www.archivochile.com>), Archivo CENECA (<http://www.archivoceneca.cl>), Socialismo Chileno (<https://socialismo-chileno.org>) y Sol del Saber (<http://www.soldelsaber.cl/>).

En lo que respecta a la selección de los ejemplos musicales escogidos para los análisis, mi intención ha sido ser lo más minucioso posible, aunque con una clara conciencia de que una completa exhaustividad no es más que un ideal. Con esto en mente, comencé catalogando todos los grupos o artistas asociados a la Nueva Canción y no solo los más renombrados. Posterior a esto busqué y escuché las discografías completas de estos músicos. No obstante, debe señalarse que existen discos que hasta la fecha se encuentran perdidos o de los cuales no hay audios disponibles, como, por ejemplo, el primer disco de Fernando Ugarte del año 1965.

En relación con los análisis, una de las premisas que los sostienen es que las canciones (u otros formatos) que las músicas y los músicos componen o interpretan, de alguna u otra manera, expresan sus pensamientos, conceptos e ideas. O, al menos, manifiestan cierta afinidad, concordancia o entendimiento con ellas. En esta línea, el presente trabajo se hace eco de aportes como los del mencionado Tagg, quien, basándose en la semiótica de Charles Peirce, señala que los sonidos musicales adquieren significados para aquellos que los producen así como también para aquellos que los oyen en contextos socioculturales específicos.²⁴ Es decir, Tagg sugiere que los sonidos musicales representan algo distinto de sí mismos, ya sea un objeto o entidad física o imaginaria, una emoción o percepción sensorial, una experiencia o un acontecimiento recordado.²⁵ En este sentido, las músicas y los músicos pueden hacer uso de los distintos recursos y creaciones mu-

24 Tagg, *Music's Meanings*, 145.

25 Tagg, 155–56.

sicales a su disposición para representar, significar y, en última instancia, manifestar conceptos y afinidades. Desde luego, deben tenerse en cuenta dos consideraciones. Primero, que el hecho de que las y los artistas quieran expresar algo no significa que quienes escuchan esa música la decodificarán ni interpretarán de la misma manera. Segundo, que dentro del abanico de decisiones que las músicas y los músicos toman hay también mucho de construcción de su propia persona musical, si se toma el término de Philip Auslander.²⁶ En este sentido, cuando señalo que las canciones expresan cierta idea o entendimiento por parte de las y los artistas tiene que considerarse también el rol que en ello juega la propia construcción de las músicas y los músicos en cuanto tal.

En este contexto, es pertinente mencionar también que autoras como Sílvia Simões, Patrice McSherry y Natália Schmiedecke han propuesto la noción de intelectual para referirse a las y los artistas de la Nueva Canción Chilena. Por una parte, tanto McSherry como Simões toman las teorías de Antonio Gramsci para sostener que las músicas y los músicos actuaron como verdaderos intelectuales orgánicos insertos en el seno del pueblo, cumpliendo un rol contrahegemónico al iluminar las condiciones de explotación que se daban por sentadas y traducir las esperanzas de millones de chilenos.²⁷ Por su parte, Schmiedecke recurre a las reflexiones de Claudia Gilman para proponer que los músicos del movimiento pueden comprenderse como intelectuales comprometidos (*engajados*) con el proyecto socialista, los cuales, consecuentemente, intervinieron activamente en las discusiones sobre el rol del arte en la construcción de un nuevo Chile.²⁸ En este sentido, las esperanzas expresadas por los artistas del movimiento no deben comprenderse como el resultado de una instrumentalización de los partidos políticos, sino como un proceso de toma de conciencia por parte de los músicos y las músicas frente a la realidad histórica que les tocó vivir. Ahora bien, y aun cuando no es el tema central de este trabajo, es preciso señalar la disonancia que Javier Rodríguez observa durante la Unidad Popular entre parte de esta intelectualidad y la perspectiva cultural de los trabajadores.²⁹

26 Auslander, “Musical Personae”.

27 McSherry, *La Nueva Canción chilena*, 48–49; Simões, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”, 38ss y 155. Véase también la reseña al libro de McSherry en Rojas, “McSherry, J. Patrice. La Nueva Canción chilena.” Cabe apuntar que, como indica Enzo Faletto, el tema del intelectual orgánico durante la vía chilena al socialismo fue entendido, más bien, como aquella relación que se dio entre los intelectuales y la militancia y la organización partidaria. Faletto, “Qué pasó con Gramsci”, 92.

28 Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 145–215.

29 Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”.

La premisa de que la música compuesta o interpretada por estos intelectuales expresa ciertas ideas o su entendimiento con ellas, resulta particularmente intensa en los textos de las canciones, aunque, desde luego, no siempre de forma nítida o explícita. Merriam destacaba que una de las fuentes más obvias para comprender el comportamiento humano en relación con la música es el texto de las canciones, el cual difiere del lenguaje utilizado en el discurso ordinario. Incluso, las músicas y los músicos pueden llegar a formular mediante las letras de las canciones pensamientos y sentimientos no expresados en otros contextos.³⁰ Pero no solo los textos de las canciones manifiestan conceptos o pensamientos de las y los artistas, sino también otros elementos sonoros como la estructura, la vocalidad, los motivos rítmicos, la modalidad, la instrumentación, entre muchísimos otros aspectos. Por ejemplo, las decisiones tomadas por las músicas y los músicos al momento de versionar una canción muestran, por un lado, su afinidad con algunos componentes de dicha canción y, por otro lado, la capacidad de modificar otros de sus elementos para plantear, así, sus propias concepciones sobre el mundo. De cualquier forma, varios autores han puesto de relieve la particular relación entre el texto y el resto de los aspectos sonoros de la Nueva Canción Chilena.³¹

Tal como he señalado líneas atrás, esta investigación establece un recorte temporal que va desde los inicios de la Nueva Canción Chilena (ca. 1965) hasta el golpe de Estado de 1973. En este sentido, las referencias a los desarrollos del movimiento durante los tiempos de la dictadura cívico-militar, sea en Chile o en el exilio, serán puntuales. Análogamente, este estudio se limita también en cuanto a lo nacional. Es cierto que a lo largo del texto hay incesantes referencias a canciones y procesos de otros países latinoamericanos y de corte transnacional. No obstante, el trabajo se concentra en la Nueva Canción desarrollada en Chile y no en las escenas paralelas que se dieron por toda América Latina e, incluso, Europa occidental a partir de la década de los sesenta. Esta decisión es resultado de la pugna entre realizar una investigación más amplia, panorámica y abarcadora o una más específica, restringida y pormenorizada. Por supuesto, la duración y los montos asociados al financiamiento de la investigación

30 Merriam, *The Anthropology of Music*, 187–93. Véase también Rojas, “Al pie de la letra”. Esto supone, dicho sea de paso, cierta correlación entre los tres niveles de la *performance* del músico planteados por Auslander entre persona, persona musical y personaje. Véase Auslander, “Musical Personae”; Díaz-Pinto y Robledo-Thompson, “Voy conociendo mi voz”.

31 Véase Manns, “Los problemas del texto en la Nueva Canción”; Pring-Mill, “Cantas – Canto – Cantemos”, 348–50; Advis, “Historia y características de la Nueva Canción Chilena”, 38–39; Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 250–55.

jugaron un rol determinante en esta ecuación. En este sentido, pienso que la restricción temporal y geográfica me permitió trabajar el tema con la profundidad necesaria de una manera factible. Ciertamente, la exploración de lo mesiánico en otras escenas locales de la Nueva Canción (pienso aquí en el caso argentino, uruguayo o nicaragüense), así como en un contexto transnacional de migración, tanto de artistas como de la música, es un tema de crucial importancia y arrojaría fecundos resultados. Espero que en el futuro esto pueda ser profundizado con nuevas investigaciones.

Otra aclaración relevante tiene relación con el hecho de que la Nueva Canción Chilena no es en ningún caso un movimiento monolítico. En esta perspectiva, aun cuando este trabajo muestra tendencias y nociones generales de la Nueva Canción que se vinculan al mesianismo, debo advertir que hay casos que no se acoplan necesariamente a estas ideas o, al menos, no con la misma intensidad. Es decir, lo mesiánico del movimiento constituye, a mi parecer, un momento importante de este, pero esto no significa que toda la Nueva Canción durante su desarrollo entero entrañe comportamientos, sonidos y conceptos relacionados al mesianismo. Por ello, reitero lo antes señalado: la Nueva Canción Chilena no constituye en sí un movimiento mesiánico, sino que en ella pueden observarse intensos elementos mesiánicos.

Por último, es preciso señalar que, tal como planteo en las preguntas y objetivos, el foco de atención está puesto principalmente en las músicas y los músicos. Esta elección no se sustenta en una concepción que entiende a productores, sonidistas, públicos y otros agentes de la música como entes condenados a la pasividad movidos únicamente por las tensiones sociales. Por el contrario, considero que estos participan resueltamente de las distintas dimensiones de la música y juegan un importante rol en los significados asociados a ella.³² El énfasis en las músicas y los músicos es, naturalmente, una manera de limitar de alguna forma el estudio a los comportamientos, conceptos y sonidos de aquellos agentes que expresan con particular intensidad el sentido mesiánico que llegó a adquirir el movimiento.

Fuera de este primer capítulo introductorio y las conclusiones, el presente trabajo se divide en seis capítulos. El segundo capítulo está dedicado a temas generales sobre música y mesianismo sin entrar todavía en la

32 Véase, por ejemplo, Small, “El musicar”; Mendivil, “The Song Remains the Same?”.

Nueva Canción. Si bien este capítulo puede llegar a resultar algo denso, durante la lectura de los siguientes capítulos dedicados a la Nueva Canción Chilena se podrá ir comprendiendo la pertinencia de abordar con detenimiento el mesianismo y sus posibles vínculos con la música en general. El tercer capítulo revisa y discute los afluentes mesiánicos más importantes para la Nueva Canción Chilena: el cristianismo y el marxismo. En este capítulo también se ofrece una breve caracterización general del mesianismo en el movimiento. El cuarto capítulo se dedica a examinar las tres figuras principales que la Nueva Canción interpretó como mesiánicas: Salvador Allende, Ernesto Guevara y el pueblo. En el quinto capítulo se analizan las imágenes del porvenir anhelado por la Nueva Canción Chilena, particularmente la convergencia de las perspectivas del reino de Dios y de la sociedad sin clases. Cabe destacar que, al contrario de los demás capítulos, este último toma solo dos casos, los que ilustran con particular intensidad esta convergencia. Los últimos dos capítulos se ocupan de la concepción mesiánica del tiempo en el movimiento. Por un lado, en el sexto capítulo se atiende el carácter interruptor y violento que el tiempo mesiánico significa y cómo esto se expresa en la Nueva Canción Chilena. Por otro lado, el capítulo séptimo aborda las implicancias que la interrupción mesiánica representa para la vida cotidiana desde la perspectiva del movimiento, así como también examina las nociones de rememoración y resurrección, las cuales indican que el salto hacia el porvenir proyectado por la Nueva Canción pasa necesariamente por el recuerdo del pasado.

A lo largo de la lectura podrá notarse que muchos de los temas y categorías del mesianismo van trabajándose y dejándose en pausa, para luego ser retomados y adquirir una nueva expansión en capítulos posteriores. Lo mismo sucede con varias canciones del movimiento, las cuales son examinadas a partir de diferentes perspectivas en cada uno de los distintos capítulos de este trabajo. En tal sentido, el desarrollo de este texto podría representarse, hasta cierto punto, como una espiral.

2. Música y mesianismo: rasgos y problemas generales

Abordar las posibles relaciones entre música y mesianismo es, desde luego, una tarea complicada. En cuanto a la música, sus definiciones han sido uno de los aspectos más ampliamente debatidos durante los últimos cien años.³³ En cuanto al mesianismo, no sin razón se ha destacado la extrema dificultad y complejidad de la categoría.³⁴ Por este motivo, antes de entrar de lleno en las posibilidades del cruce entre música y mesianismo resulta necesario tratar los problemas generales de la categoría mesianismo y estructurar, aunque sea provisionalmente, sus elementos y dificultades fundamentales. Mi idea no es hacer una genealogía completa del término ni tampoco agotar en este momento el tema, sino más bien plantear aquellos elementos que la literatura (sobre todo a partir del siglo XX) ha presentado como primordiales para luego poder profundizarlos en capítulos posteriores. Cabe señalar también que no existe una teoría unificada sobre el mesianismo ni tampoco una sola manera de entenderlo. Por lo tanto, indicaré las diferencias y conflictos en la concepción del término cuando sea pertinente.

Mesianismo, milenarismo

El mesianismo ha sido comúnmente asociado a la esperanza en un mundo mejor de justicia y de paz, y en esta línea, es habitual encontrarse con autores que llegan a considerarlo como un término equivalente e intercambiable al milenarismo.³⁵ Sin embargo, investigadoras como Ana de Zaballa han advertido la necesidad de diferenciar cada categoría.³⁶

33 Véase Nettl, “What Are the Great Discoveries of Your Field?”, 65–67; Mendivil, *En contra de la música*, 20–22.

34 Levinas, “Textos mesiánicos”, 281.

35 Por ejemplo Moltmann, *La venida de Dios*.

36 Zaballa, “La discusión conceptual sobre el milenarismo y mesianismo en Latinoamérica”.

Mesianismo. El término mesianismo tiene su origen en el vocablo hebreo *mashíakh*, que significa ungido. Como muestran Xavier Pikaza y Vicente Haya, el concepto proviene del verbo ungir, que significa signar a sacerdotes y reyes con aceite.³⁷ En esta línea, Roberto Feldmann indica que en el contexto de la antigua cultura hebrea el ungir con óleo sobre la cabeza corresponde a consagrar a Dios.³⁸ Hermann Cohen señala que, posteriormente, la idea de mesías se traspasa del sacerdote y el rey al profeta y el pueblo, convirtiéndose el mesías, así, en el portador de una idea histórica (*der Träger einer geschichtlichen Idee*).³⁹ De ahí que comenzaría a surgir la noción del ungido divino, el mesías, pero no en el sentido de un soberano, sino en cuanto liberador con quien llegaría (o quien ayudaría a traer) la justicia y la paz. Para Cohen, el mesías es el designado para establecer el reino de Dios en la tierra. Pero no como un emisario político, sino como un garante alejado de todo culto al héroe.⁴⁰ Es relevante esta precisión en la medida que no es el mesías en sí, ni tampoco solamente él, quien traería un mundo nuevo. Este es un punto central del mesianismo, pues el acento está puesto en el proceso de construcción del mundo porvenir. Como apunta Cohen, ya con los profetas más antiguos se habría producido una disolución (*Auflösung*) del mesías personal.⁴¹ Incluso, como muestra Ernst Bloch en relación con el paradigma del Éxodo, la esperanza expresada en el mesianismo es anterior a la fe en el mesías como sujeto.⁴² En este sentido, Feldmann, así como también Pikaza y Haya, indican que la idea de un mesías como designación de una personalidad absoluta no existiría en la Biblia hebrea.⁴³ Desde esta perspectiva, el mesianismo no ha de entenderse desde una mirada asociada a la pasividad, a la pura espera del mesías, ni tampoco desde el uso político tradicional vinculado al caudillo o la vanguardia.

A partir de estos elementos el mesianismo ha adquirido un notable desarrollo en el seno de las religiones abrahámicas y, especialmente desde el siglo XX, por parte de la filosofía política y la filosofía de la historia.

37 Pikaza y Haya, *Palabras originarias para entender a Jesús*, 179–83. Véase también Cohen, “Die Messiasidee”, 289.

38 Feldmann, “Mesianismo y milenarismo desde la perspectiva judía”, 159.

39 Cohen, “Die Messiasidee”, 289.

40 Cohen, 289–90. Para una revisión pormenorizada de los pasajes bíblicos mesiánicos véase Cohen, *La religión de la razón*, 208–32.

41 Cohen, “Die Messiasidee”, 290.

42 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1459.

43 Feldmann, “Mesianismo y milenarismo desde la perspectiva judía”, 159; Pikaza y Haya, *Palabras originarias para entender a Jesús*, 179–80.

Respecto a lo último resulta particularmente relevante el pensamiento de los llamados judíos heterodoxos como Franz Rosenzweig, Walter Benjamin y el ya mencionado Ernst Bloch,⁴⁴ las relecturas que se realizaron sobre los escritos de Pablo de Tarso, sobre todo de la mano de Giorgio Agamben y Enrique Dussel, y las discusiones respecto al mesianismo que desencadenó el mismo Benjamin.⁴⁵ Con ello, el mesianismo ha quedado caracterizado por una esperanza en una liberación posible y por la contracción del tiempo habitual, momento que ha sido denominado como tiempo mesiánico.

Milenarismo. El milenarismo tiene su raíz en el término griego *quilia* que significa “mil” y hace referencia directa a los mil años del reinado de paz que encabezaría cristo (palabra griega para mesías) antes del fin la historia, según relata el capítulo 20 del Apocalipsis de Juan. En esta línea, el milenarismo tendría un origen expresamente cristiano. Como indica Jan-Heiner Tück, durante los primeros siglos los cristianos perseguidos encontraron un refugio de esperanza en el milenarismo. Sin embargo, tras el giro constantiniano el milenarismo terminó eclesiológicamente domesticado bajo la idea de Agustín de Hipona de que el reino ya había comenzado con la iglesia.⁴⁶ Sin embargo, el milenarismo continuó brotando a lo largo de la historia. Y no solo en las distintas corrientes del cristianismo, sino que también movimientos como el rastafarismo, el cual ve en la coronación de Haile Selassie (Ras Tafari) en Etiopía el comienzo de un reinado divino,⁴⁷ han expresado con intensidad las ideas milenaristas.

El milenarismo toma usualmente como modelo la restauración de un paraíso perdido. Si bien esta tendencia también podría percibirse en el mesianismo, es fuertemente puesta en tensión por parte de la conciencia utópica del mesianismo. La idea de paraíso perdido puede observarse en diversos movimientos milenaristas, ya sea dentro del cristianismo como en el rastafarismo y la idea de un retorno (sea físico o mental) a África tras la

44 Michael Löwy denomina judíos heterodoxos a un grupo de intelectuales de la Europa central de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, principalmente germanoparlantes, quienes entretejieron el romanticismo, un renacimiento religioso judío, la utopía revolucionaria y el mesianismo. Löwy, *Judíos heterodoxos*, 32.

45 Para Mar Rosàs Benjamin fue uno de los factores fundamentales que provocaron las discusiones sobre mesianismo en el siglo XX y XXI. Rosàs, “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo”, 180.

46 Tück, “Das Reich hat schon begonnen”.

47 Daynes, *Time and Memory in Reggae*.

diáspora,⁴⁸ o en el denominado milenarismo andino y su esperanza en un retorno al reinado divino del inca.⁴⁹ El énfasis de la categoría milenarismo recae, entonces, en el establecimiento de un reino histórico, comúnmente luego de una lucha entre las fuerzas del bien y del mal.

De este modo, y aun cuando ambas categorías expresan fundamentalmente expectación y esperanza, en el milenarismo predomina la realización de un reino en un periodo de tiempo determinado, mientras que el mesianismo subraya la construcción de un mundo mejor y la supresión del tiempo ante el estado actual de las cosas. Justamente, uno de los aportes centrales de la filosofía política y la filosofía de la historia con relación al mesianismo refiere a la concepción mesiánica del tiempo y su cualidad para contraerlo, en la forma del “como si”. Este es un aspecto que hace del mesianismo una categoría sumamente útil para pensar sobre música, en cuanto producción estético-cultural que permitiría representar y anticipar el tiempo mesiánico. Como mostraré más adelante, esta posibilidad ha sido oportunamente advertida por diversas investigaciones que abordan la relación entre música y mesianismo, mientras que aquellas que se centran en el milenarismo en la música no logran superar la mención de algunas ideas milenaristas en las letras de las canciones. En cualquier caso, una diferenciación categórica entre mesianismo y milenarismo no resultará siempre productiva o posible, especialmente si se considera la relevancia de la noción misma de reino en el mesianismo.

Vida y justicia como criterios mesiánicos

El prestigio ejercido por el Mesías sobre los demás pueblos depende de su disposición para ejercer la justicia y defender al pueblo.⁵⁰

Una de las tareas propias del mesianismo corresponde a lo que la Cábala judía ha denominado *tikkun olam*, concepto hebreo que puede traducirse como reparación del mundo. Pierre Bouretz lo expresa de la siguiente manera: “el mundo de *tikkún* es el reino mesiánico”⁵¹. Michael Löwy, de modo similar en su comentario a la novena tesis de Benjamin, menciona

48 Partridge, “Babylon’s Burning. Reggae, Rastafari and Millenarianism”.

49 Flores, *Buscando un Inca*, 39.

50 Levinas, “Textos mesiánicos”, 315.

51 Bouretz, *Testigos del futuro*, 358.

que solo el mesías podrá cumplir con esta restitución mesiánica del estado originario de armonía divina.⁵² Ahora bien, Gilbert Rosenthal indica que el término *tikkum olam* ha sufrido distintas metamorfosis a lo largo de la historia, desde su comprensión como principio legal en el judaísmo rabínico hasta el énfasis del jasidismo en la mejora de la humanidad para acelerar la llegada del mesías.⁵³ Sin embargo, lo que me interesa recalcar es su anclaje a contenidos específicos. Como señala Levinas a partir del salmo 72, el mesianismo adquiere su contenido, al menos en un primer momento, en la justicia, en el auxilio al desprovisto, en la acogida al pobre y en la aniquilación del violento.⁵⁴ Esto podría condensarse en dos criterios fundamentales: la vida y la justicia. De esta manera, la esperanza en el futuro de la humanidad propia del mesianismo no radica en ideales abstractos, sino en rearticular “como es debido” ambos criterios materiales de reparación del mundo.⁵⁵ Para comprender mejor este sentido, vale la pena entender el mesianismo desde la perspectiva de una antropología unitaria más cercana a su fundamento semita.

Vida. Al contrario de un dualismo cuerpo-alma, propio del helenismo y tendiente al desprecio del mundo y la vida material en la medida que aquello que debe ser salvado es un alma inmortal, en la antropología unitaria semita prevalece una noción de la carne en cuanto *basar*. Como ha argumentado Dussel, el término semita *basar* nada tiene que ver con el concepto griego *soma* (cuerpo), opuesto al alma. Para las culturas semitas no habría alma. Lo que comúnmente se traduce como alma referiría más bien a la *nephesb*, que puede traducirse como vida.⁵⁶ En esta misma dirección, Pikaza y Haya indican que la *nephesb* no guarda relación con la idea griega de alma, en cuanto que esta implicaría una existencia anterior y posterior de la persona al encierro temporal del cuerpo.⁵⁷ Entonces, la

52 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 109. Véase también Bouretz, *Testigos del futuro*, 298.

53 Rosenthal, “Tikkun ha-Olam: The Metamorphosis of a Concept”, 240.

54 Levinas, “Textos mesiánicos”, 314–15.

55 Como explica Dussel en su quinta tesis de ética, la materialidad nada tiene que ver con lo meramente físico en cuanto opuesto a lo espiritual, sino que se trata del contenido. Dussel, *14 tesis de ética*, 58.

56 Dussel, *El humanismo semita*, 22–34; Dussel, “Prólogo. Algunas reflexiones introductorias”.

57 Pikaza y Haya, *Palabras originarias para entender a Jesús*, 55–62. Sobre este tema véase también Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión*, 31–36; Dussel, *El dualismo en la antropología de la cristiandad*.

carne no es un peso ante el cual las personas deben liberarse, sino que es el ser humano mismo en su dimensión cósmica, lleno de *nephesb*, de vida.⁵⁸

Otra noción semita relacionada es *ruah*, la cual se traduce como soplo, aliento, espíritu e, incluso, presencia.⁵⁹ Aunque todavía en clave teológica, el concepto puede comprenderse como aquello que es insuflado a los seres para que tengan vida, a partir del paradigma planteado en el segundo capítulo del Génesis. Pikaza y Haya sugieren así que “la *ruhá*’ puede estar (y está) en nosotros, y mientras está, vivimos; pero no es nuestra. Esta *ruhá*’ es el origen mismo de la Vida, de toda vida; a un tiempo, la vida del universo y la del ser humano”.⁶⁰ De este modo, el espíritu no es una parte separable del ser humano, sino toda su humanidad desplegada hacia la vida.⁶¹

Consecuentemente, y en la línea de esta antropología unitaria, la reparación del mundo pasa por la reparación de la vida en su sentido más carnal, material y concreto. Por ejemplo, Emmanuel Levinas advierte en su ensayo “Textos mesiánicos” que el lugar predilecto de la vida espiritual y en última instancia de lo mesiánico es la solidaridad económica, es decir, material.⁶² Pero la vida también se compone de los campos cultural y ecológico. Por esto, no solo importa la posibilidad de alimentarse, abrigarse, tener salud o habitar un hogar, sino de hacerlo según la propia visión de mundo. El campo cultural se hace así parte de la reparación del mundo. Naturalmente, no me refiero aquí a una comprensión de la cultura como mero objeto, sino como acto productivo y reproductivo (sea física o simbólicamente) propio de la materialidad de la vida humana que la explica y le da sentido.⁶³ Entonces, no es una cultura estática la que debe ser restaurada, sino esa capacidad de la vida para realizarse de un modo culturalmente soberano. Asimismo, la reparación del mundo tampoco se cierra en un antropocentrismo. El campo ecológico adquiere toda su relevancia en la medida que es la condición de existencia misma de la vida, de la que el humano es una parte y con la que se relaciona para poder vivir.⁶⁴

58 Pikaza, *Antropología bíblica*, 416; Pikaza y Haya, *Palabras originarias para entender a Jesús*, 61.

59 Pikaza y Haya, *Palabras originarias para entender a Jesús*, 177–84, 241–50.

60 Pikaza y Haya, 247.

61 Pikaza, *Antropología bíblica*, 420.

62 Levinas, “Textos mesiánicos”, 285–86.

63 Dussel, *14 tesis de ética*, 52; Dussel, *Filosofía de la cultura y transmodernidad*, 268–276.

64 Dussel, *14 tesis de ética*, 52. Como bien advierte Michael Löwy, una posición ecologista y contraria al antropocentrismo no debe caer en un rechazo al humanismo ni en una posición relativista frente a la vida humana. Löwy, *Ecosocialismo*, 29.

Justicia. Respecto a la justicia, esta no se concibe como un mero valor dentro de un sistema dado, sino como un estado en el que el mundo y las cosas deben estar. Es por esto que el mesianismo desea repararla. Es una justicia allende el puro derecho que, más allá de buscar compensar un agravio o de plantear una ley de talión, quiere rearticular la relación con el otro como es debido.⁶⁵ La justicia no pasa por una restauración de la ley, pero tampoco por su simple negación. De un modo aparentemente contradictorio, en el mesianismo las relaciones entre justicia y legalidad llegan a oscilar entre la negación, supresión, suspensión, desactivación, desborde y consumación de la ley. Franz Hinkelammert muestra esta antinomia mediante el conflicto planteado por Jesús:

Jesús transgrede el sábado en términos de la ley, pero sostiene, que no ha transgredido la ley. Sostiene no haber cometido pecado alguno, sino respetado la vida humana, que está por encima de la ley del sábado, porque la ley es para la vida (...). Sin embargo, para la interpretación legalista de la ley hay transgresión, un pecado que merece castigo. Pero al afirmar [Jesús] que no se trata de un pecado, sino más bien de cumplimiento de la ley, toda relación con la ley está cuestionada.⁶⁶

Entonces, como sugiere Hinkelammert, no se trata solo de una transgresión de la ley, sino de la negación de la validez de la ley en cuanto legalismo de una norma.⁶⁷ El sustento de la justicia no recae, así, en el cumplimiento de una ley en cuanto tal, sino que encuentra su fundamento material en la afirmación de la vida⁶⁸ y su fundamento formal en lo que Dussel denomina el consenso de las vidas oprimidas y excluidas.⁶⁹ Por un lado, prevalece una racionalidad de vida, entendida como estructura de pensamiento analítico-reflexiva que resuelve a partir de la contradicción entre la vida y la muerte.⁷⁰ Es una cuestión anterior al ser, a la esencia o a

65 Derrida, *Espectros de Marx*, 38 y 41.

66 Hinkelammert, “El pecado que se comete cumpliendo la ley”, 28.

67 Hinkelammert, 28.

68 Respecto a la vida como fundamento del orden material véase la segunda parte de la decimotercera tesis de ética de Dussel, en particular el parágrafo 13.23. Dussel, *14 tesis de ética*, 179.

69 Dussel, 182–83.

70 Esta racionalidad es opuesta, cabe mencionar, a una racionalidad instrumental, moderna, medio-fin. Sobre este tema véase Hinkelammert, *Hacia una crítica de la razón mítica*, 132–40; Bautista, “De la racionalidad moderna hacia la racionalidad de la vida”.

la existencia.⁷¹ Por otro lado, contra cualquier legalismo de la ley prima la legitimidad que plantean las víctimas del sistema vigente de forma comunitaria y racional.⁷² De ahí que el sostén de la justicia se encarna particularmente en la noción de prójimo, en la construcción del otro como persona y no como cosa.

A partir de su sentido noáquida (referido a Noé), el prójimo anuncia la exigencia ética de ser tratado como “otro yo mismo”,⁷³ pero desplegándose por fuera de cualquier totalidad.⁷⁴ Es decir, el otro no debe ser reducido, apropiado ni anulado a lo mismo, de modo que su presencia es un cuestionamiento a la propia posesión del mundo.⁷⁵ El prójimo refiere, así, a un concepto universal de ser humano, anterior a cualquier noción de identidad, sea de pertenencia nacional, cultural, etc.⁷⁶ Cohen apunta, en esta línea, que la esperanza mesiánica no está circunscrita a una comunidad familiar, de amigos, religiosa o nacional, sino que se trata de una esperanza en el futuro de toda la humanidad.⁷⁷ Siguiendo a Levinas, el prójimo corresponde a esa dimensión de lo divino que se revela a partir del rostro humano que nos solicita y nos llama,⁷⁸ con especial urgencia en el paradigma de la persona extranjera, pobre, viuda, huérfana o marginada. Y es esta irrupción del prójimo el punto de partida que da comienzo a la justicia.⁷⁹ En esta perspectiva, es preciso señalar también que las nociones de vida y justicia mesiánicas van más allá de cualquier idea de redención puramente individual. Cualquier venida del mesías no es personal, sino para la humanidad completa.⁸⁰

Dussel comenta que es el poder de los débiles el que abre un camino posible mediante la desactivación de la potencia inútil del poderoso, que

71 Véase Derrida, *Espectros de Marx*, 166.

72 Dussel, *14 tesis de ética*, 183.

73 Bouretz, *Testigos del futuro*, 48.

74 Sobre este aspecto véase Levinas, *Totalidad e infinito*, 59–64; Dussel, *Filosofía de la liberación*, 81–83.

75 Levinas, *Totalidad e infinito*, 99.

76 Bouretz, *Testigos del futuro*, 49.

77 Cohen, “Die Messiasidee”, 288–96. En estas páginas Cohen desarrolla con mayor detenimiento la decisiva orientación hacia la totalidad de la humanidad del mesías a partir de Miqueas e Isaías.

78 Levinas, *Totalidad e infinito*, 101–2.

79 Bouretz, *Testigos del futuro*, 934.

80 Véase Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, 161–64; Cohen, “Die Messiasidee”, 288; Cohen, *La religión de la razón*, 185.

ya se queda sin su reserva moral.⁸¹ En esta perspectiva, Agamben indica que la potencia mesiánica opera en la forma de debilidad, ejerciendo su efecto en la esfera de la ley no simplemente negándola, sino que desactivándola, haciéndola inefectiva.⁸² La experiencia del prójimo paraliza la legalidad injusta. Así, a partir del tiempo mesiánico todo estado jurídico y condición habitual queda transformada y la justicia comienza a ser restaurada. Adquiere aquí relevancia la idea del “como si” que desactiva (incluso desactualiza) la ley totalizada.

Asimismo, cabe pensar en la posibilidad de justicia para un prójimo histórico. En la segunda de sus tesis Benjamin instala la idea de un pasado que nos llama y reclama, de generaciones anteriores que nos esperan y nos transmiten un débil poder mesiánico sobre el que tienen derecho. Es decir, tienen un derecho sobre nosotros y nosotros una responsabilidad ante ellas.⁸³ Como bien hace notar Löwy, la tesis benjaminiana sugiere que la reparación del mundo pasa también por la reparación de los sufrimientos y desolaciones de las víctimas del pasado, así como por el cumplimiento de los objetivos por los que lucharon pero no lograron alcanzar.⁸⁴ Löwy señala también que la utopía mesiánica no es solo la imagen de un futuro deseable, sino que también alberga en ella el recuerdo de las utopías precedentes.⁸⁵ De esta manera, “la redención mesiánica y revolucionaria es una misión que nos asignan las generaciones pasadas”.⁸⁶ Incluso, como apunta el mismo Löwy, la idea de una redención universal de las víctimas del pasado tiene su equivalente religioso en la resurrección de los muertos, la cual desea traer nuevamente a la vida a las víctimas de la historia.⁸⁷ En este sentido, la vida y la justicia aparecen planteadas también en torno a la perspectiva de una resurrección que exprese el triunfo sobre la muerte de las vidas caídas.

81 Dussel, *14 tesis de ética*, 130–40.

82 Agamben, *El tiempo que resta*, 99.

83 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 693–94.

84 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 59.

85 Löwy, *Judíos heterodoxos*, 112–13.

86 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 59.

87 Löwy, 110.

El tiempo mesiánico

El tiempo mesiánico no es completo ni incompleto,
ni pasado ni futuro, sino su inversión.⁸⁸

La esperanza en la reparación del mundo se encuentra en tensión con el tiempo cotidiano, pues es el estado actual de las cosas aquello que, en última instancia, impide la plena realización de la vida y la justicia. Así, el mesianismo comienza a encontrar su resolución, que al mismo tiempo es su intensificación, en la supresión del curso habitual y rutinario de la historia.

Agamben menciona que en la tradición judeocristiana se distinguen dos mundos (*eones*): el mundo hasta su fin, y el mundo que viene, siendo el momento mesiánico ese tiempo que resta entre ambos mundos, entre el tiempo cronológico y el escatológico.⁸⁹ Ambos mundos no se separan en uno terrenal y uno celestial, sino que la división entre los mundos es sobre todo un asunto temporal: este mundo (*olam hazzeleb*) y el mundo por venir (*olam habbah*). Pero el tiempo mesiánico no es un tercer *eón* entre esos dos tiempos, es más bien una cesura entre ellos.⁹⁰ En este sentido, no se trata de una temporalidad lineal. Como sugiere Benjamin, el tiempo mesiánico nada tiene que ver con una concepción homogénea, vacía, lineal y mecánica del tiempo histórico. Por el contrario, en él cada segundo es una pequeña puerta por la que puede entrar el mesías.⁹¹ O, como lo apunta Levinas, “la llegada del Mesías puede producirse a todo instante”.⁹² En este sentido, el tiempo mesiánico no corresponde a un segmento tomado del tiempo cronológico, sino más bien a un tiempo que transforma el tiempo habitual desde su interior.⁹³ El tiempo mesiánico no es, entonces, el fin de los tiempos. Como lo expresa Eagleton, el mesías no emite la última nota

88 Agamben, *El tiempo que resta*, 79.

89 Agamben, 68.

90 Agamben, 78. Cohen señala que en la época talmúdica, y posteriormente con Maimónides, se habría desarrollado una diferencia algo similar entre tiempo venidero (*künftige Zeit*) y mundo venidero (*künftige Welt*), aunque en su neokantianismo idealista Cohen termina asociando el mundo venidero a la inmortalidad de un alma sin cuerpo. Cohen, “Die Messiasidee”, 297–99; Cohen, *La religión de la razón*, 244–56; Bouretz, *Testigos del futuro*, 77–78.

91 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 701 y 704.

92 Levinas, “Textos mesiánicos”, 297.

93 Agamben, *El tiempo que resta*, 72–74.

de la melodía de la historia, sino que la interrumpe abruptamente.⁹⁴ Lo que interesa no es el instante en que se concluye el tiempo, sino aquel momento de la recapitulación en el que el tiempo se contrae, trayendo consigo el pasado al presente, a la vez que anticipa un futuro mejor reconciliado con su pasado: “el pasado queda trasladado al presente y el presente, extendido al pasado”.⁹⁵

El tiempo mesiánico puede pensarse, así, a partir del *Jetztzeit* (tiempo-ahora o tiempo-actual) propuesto por Benjamin, ese tiempo en el cual las astillas de lo mesiánico quedan incrustadas en el presente.⁹⁶ Para Agamben, el *Jetztzeit* benjaminiano tiene el mismo carácter de paradigma de tiempo mesiánico que el tiempo presente (*ho nyn kairós*) de Pablo de Tarso, la contracción del tiempo cotidiano o habitual (*kairós* versus *kebronos*).⁹⁷ Las tesis de Benjamin sugieren, asimismo, que la irrupción mesiánica detiene el devenir y posibilita la rememoración e incluso redención (*Erlosiing*) de las víctimas de la historia.⁹⁸ La justicia y la mejora del mundo quedan, así, dentro de un horizonte posible que, rompiendo el rumbo lineal de la historia, comienza a abrirse en el tiempo mesiánico. Precisamente, es esta la posibilidad que Dussel y Agamben han pronunciado mediante la noción del “como si”, en la cual se vive como si no se viviera y se posee como si no se poseyera, pero al tiempo que una liberación ansiada comienza a experimentarse, como si el mundo ya fuera mejor: “la vida cotidiana continúa pero *como si* (*bós mé*) no aconteciera de manera normal”.⁹⁹ Es el momento a partir del cual ya no hay retorno posible, como si el mundo se hubiera transformado y se hubiera perdido el sentido habitual de las cosas.¹⁰⁰

94 Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, 68.

95 Agamben, *El tiempo que resta*, 78.

96 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”. Véanse en especial las tesis XIV y XVIII (XIX en otras ediciones), y el apéndice A.

97 Agamben, *El tiempo que resta*, 67 y 139–40. Véase también Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 139.

98 Véanse las tesis II, XII y XVII de Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”.

99 Dussel, *14 tesis de ética*, 138. Cursivas en el original. Véase también Agamben, *El tiempo que resta*, 33 y 42–49.

100 Cabe apuntar que Agamben establece una distinción entre el como si (*bos me*) paulino y cualquier como si (*als ob*) de tipo kantiano-adorniano e impotente. Agamben, *El tiempo que resta*, 43–45.

La concepción mesiánica de la historia contra la doctrina del progreso

Esa tempestad es lo que llamamos progreso.¹⁰¹

El conflicto que supone una reparación del mundo realizada gradualmente en la historia ha sido especialmente problematizado por Benjamin, quien, consecuentemente, ha formulado una intensa crítica a la ideología moderna del progreso. Entendida como una percepción fundamentalmente cuantitativa de la temporalidad, la ideología del progreso comprende que la historia se mueve como un *continuum* de mejoramiento y evolución ininterrumpido, de acumulación y modernización creciente en la que los avances científicos, técnicos e industriales constituyen su motor.¹⁰² Esta visión considera que el progreso se trata de un fenómeno natural que, de suyo, constituiría una mejora del mundo, un progreso de la humanidad misma. Por esta razón, como indica Löwy, para la ideología del progreso las catástrofes de la modernidad (Auschwitz e Hiroshima, las guerras coloniales e imperialistas, el ecocidio o la creciente violencia, desigualdad y exclusión, etc.) no son más que simples accidentes, lamentables pero marginales en el continuo de la historia.¹⁰³ Como apunta Reyes Mate, lo grave de esta visión no es solo que produzca víctimas sino que las justifique y, por tanto, las reproduzca indefinidamente.¹⁰⁴ Así, la perspectiva del progreso entiende que pasado y presente no juegan ningún papel. La historia previa sería prescindible, estaría muerta y acabada. Como señala Eagleton, para la ideología del progreso todo momento queda sencillamente devaluado pues cada uno de ellos no es sino solo un peldaño más en una infinita y automática senda.¹⁰⁵ Incluso, como sugiere una lectura de Dussel, el mito del progreso no solo desprecia sus propias repercusiones, sino que habría en él cierto paradigma sacrificial: sería necesario ofrecer

101 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 698. Texto original en alemán: “Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm”.

102 Véase Löwy, *Redención y utopía*, 220–24; Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, 14–88; Hinkelammert, *La maldición que pesa sobre la ley*, 258–64.

103 Löwy, *Redención y utopía*, 220. En esta línea, Derrida insiste en la necesidad de tener presente la evidencia macroscópica: “ningún progreso permite ignorar que nunca, en términos absolutos, nunca en la tierra tantos hombres, mujeres y niños han sido sojuzgados, conducidos al hambre o exterminados”. Derrida, *Espectros de Marx*, 99.

104 Reyes Mate, *Medianoche en la historia*, 41.

105 Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, 75.

sacrificios, víctimas en el nombre del progreso.¹⁰⁶

La radical crítica benjaminiana a la ideología del progreso está enunciada a lo largo de sus tesis, pero con especial intensidad en la IX, XIV y XV. La novena tesis presenta la alegoría del ángel de la historia, quien con su rostro vuelto hacia el pasado quisiera despertar a los muertos y reparar-recomponer (*zusammenfügen*) lo destrozado por la catástrofe, cuyas ruinas se acumulan hasta el cielo. Sin embargo, el ángel, manteniendo siempre su mirada hacia el pasado, termina inevitablemente arrastrado hacia el futuro producto de una tempestad.¹⁰⁷ Y “esa tempestad es lo que llamamos progreso”.¹⁰⁸ Desde luego, hay cuantiosas maneras de interpretar este pasaje. Sin embargo, quisiera centrarme en la preocupación de Benjamin por la experiencia de los humillados y vencidos de la historia: son las vidas humanas, sacrificadas en favor del progreso, el fundamento para enunciar una crítica que desvela la concepción vacía y homogénea de la historia que el mito del progreso observa.¹⁰⁹ La experiencia de las víctimas del pasado articula, así, un apremiante llamado de atención: el progreso no es ya la acumulación de conquistas y mejoras, sino una infinita sucesión de fracasos y derrotas.¹¹⁰

A una racionalidad instrumental medio-fin presente en la ideología del progreso, abstracta y lineal, Benjamin antepone una racionalidad de la vida, concreta y materialmente fundamentada, llena de tiempo pleno, del ya mencionado *Jetztzeit*, como se consigna en la tesis XIV.¹¹¹ El *Jetztzeit* consiste en ese tiempo lleno de posibilidades para quebrar el continuo del progreso, ese tiempo lleno de revoluciones que, nutrido precisamente por la herencia de los oprimidos de la historia, da el salto dialéctico fuera del *continuum* e, interrumpiendo el mecánico y homogéneo tic-tac de los relojes, impone un nuevo calendario cargado de memoria y actualidad, como

106 Véase Dussel, 1492. *El encubrimiento del Otro*, 74.

107 Cabe preguntarse si acaso es el ángel de la historia benjaminiano el mesías. En opinión de Bouretz, la tarea del ángel corresponde propiamente a la del mesías. En este sentido, pareciera que Benjamín divide la función del mesías entre un ángel que fracasa y el propio mesías, que debería tener éxito. Bouretz, *Testigos del futuro*, 298. Véase también Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 109.

108 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 698.

109 Benjamin, 700–701. Como apunta Rosàs, si para la ideología del progreso el fracaso de los vencidos es un peldaño necesario para el avance de la historia, esto supone que las víctimas solo pueden ser redimidas si el curso habitual del tiempo es interrumpido mediante el advenimiento del tiempo mesiánico. Rosàs, “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo”, 185.

110 Véase Löwy, *Redención y utopía*, 222.

111 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 701.

se insinúa en la tesis XV.¹¹² Como explica Löwy, los calendarios representan para Benjamin la expresión de un tiempo histórico heterogéneo, lleno de memoria y actualidad, en el cual los días feriados mediante el recuerdo y la rememoración constituyen un instante cualitativo frente a los demás. En cambio, el progreso capitalista tiende a eliminar la distinción entre días ordinarios y festivos, de modo que las actividades se llevan a cabo ya sin pausas, de manera continua y sistemática. Como el tic-tac de los relojes.¹¹³

No sin razón el *Jetztzeit* (tiempo-ahora) benjaminiano también ha sido traducido como tiempo-actual¹¹⁴ o, incluso, como actualidad.¹¹⁵ Esto tiene cierto sentido, pues el *Jetztzeit* es el tiempo que actualiza, el que hace presente el mundo mesiánico universal e integralmente, el que realiza las esperanzas puestas en la reparación del mundo. El *Jetztzeit* actualiza, entonces, no un potencial mesiánico, sino el mesianismo mismo. Es el tiempo que hace presente el mundo mesiánico, el mundo de actualidad total e integral, como escribe Benjamin.¹¹⁶ Para este, el *Jetztzeit* es, así, el modelo de lo mesiánico.¹¹⁷ De esta manera, el mesianismo choca con la ideología del progreso al aportar una concepción cualitativa del tiempo histórico en la que el pasado representa el punto de partida necesario para el salto hacia el futuro.¹¹⁸ La temporalidad mesiánica no solo se aleja, entonces, de una visión lineal, homogénea y puramente cuantitativa de la historia, sino que la interrumpe, intentando detener el curso habitual e infinito del progreso.

112 Benjamin, 701–2.

113 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 144; Löwy, *Cristianismo de liberación*, 53.

114 Por ejemplo, por Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 140 y 158.

115 En la versión castellana de *El tiempo que resta* se traduce *attualità*, que corresponde a la traducción del propio Agamben de *Jetztzeit*, como actualidad. Agamben, *El tiempo que resta*, 139–40; Agamben, *Il tempo che resta*, 132.

116 Benjamin, “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”, 1238–39.

117 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 703.

118 Löwy, *Redención y utopía*, 220.

El sentido mesiánico de la historia entre restauración y utopía

El mundo futuro no equivale simplemente
a un retorno al paraíso perdido.¹¹⁹

En las páginas previas he insinuado la presencia de cierta tensión en el mesianismo entre dos tendencias aparentemente contradictorias. Mientras, por un lado, se observa una conciencia proyectada hacia la restauración de un estado original de las cosas (restablecimiento de la justicia, reparación del mundo, reconstrucción del prójimo histórico e, incluso, recuperación de un paraíso perdido), por otro lado, surge con fuerza una visión utópica que pone de relieve la irrupción de un mundo mesiánico enteramente nuevo.¹²⁰ Esta presunta antinomia puede, sin embargo, leerse en clave dialéctica.

Si anteriormente señalaba una crítica a la visión homogénea, vacía y mecánica de la concepción lineal de la historia, ahora cabe poner en duda también, y teniendo en cuenta los mismos criterios, la imagen circular del tiempo histórico. Un tiempo cíclico, en el que se retorne eternamente a lo mismo, le quita significado al tiempo y termina por vaciar la historia de su contenido. Sería un sentido de la historia que acabaría por clausurarla. Por el contrario, la concepción histórica del mesianismo no consiste en un mero regreso a los orígenes, sino que, justamente, se comprende bajo una dialéctica entre pasado y futuro en la que se entrelazan la restauración y la utopía.¹²¹ Como expresa Cohen, el concepto de Paraíso es transformado por el mesías. Es un Paraíso diferente, es un nuevo Paraíso.¹²² La simple búsqueda de un regreso al momento originario puede conducir, desde luego, hacia una deriva conservadora, especialmente si se combina con referencias identitarias, sean estas nacionales, culturales, sociales, etc. Por lo tanto, la tendencia restauradora se ve puesta en tensión por la necesidad de desarrollar un orden creativo y esperanzador que ponga énfasis en la reparación (*tikkun*) más que en la pura restauración o retorno. Esta precisión es relevante puesto que la reparación no cierra la posibilidad de realizarse mediante una ruptura y novedad radical. La historia permanece, así, abierta.

119 Levinas, “Textos mesiánicos”, 292.

120 Véase Bouretz, *Testigos del futuro*, 376–77; Löwy, *Judíos heterodoxos*, 31–35.

121 Véase Bouretz, *Testigos del futuro*, 377; Löwy, *Cristianismo de liberación*, 35 y 49.

122 Cohen, “Die Messiasidee”, 295.

De este modo, el mesianismo acaba orientándose hacia el futuro mediante una redefinición de los momentos originarios como la leyenda del Paraíso o el horizonte de la sociedad primitiva, comunitaria y sin clases. Y esta redefinición toma una distancia expresa frente a cualquier visión de una edad de oro.¹²³ La sociedad sin clases por venir, el nuevo Paraíso, la tierra prometida o el reino de Dios no se ajustarían a una lisa restauración o retorno sino, por el contrario, contendrían en sí todo el pasado de la humanidad.¹²⁴ En este sentido, la historia no sería una eternidad corrupta ni inmóvil, sino que tendría un sentido positivo al permitir que el porvenir sea un instante nuevo.¹²⁵ Parafraseando a Löwy, la aspiración del mesianismo no consiste, por lo tanto, en regresar al pasado, sino en tomar un atajo por el pasado en dirección al futuro, al mundo nuevo.¹²⁶

Llamada, escucha y desapropiación

La realización social resuena para el oído (...) como los pasos mismos del mesías¹²⁷

Ciertamente, la interrupción del tiempo mesiánico requiere una rendija que permanezca abierta, aunque sea en lo más mínimo, por la que pueda entrar el mesías. Y esta apertura está dada fundamentalmente por la llamada mesiánica, así como por su consecuente escucha. En esta perspectiva, el tiempo mesiánico no es el resultado de una lucha entre fuerzas extrahumanas (ángeles, demonios, dioses, etc.), como plantea el paradigma de la tragedia griega o el de cierta apocalíptica.¹²⁸ Por el contrario, el mesianismo es parte de la historia, de modo que es la agencia humana el hecho fundamental que permite la llegada del tiempo mesiánico. Löwy se-

123 Cohen, *La religión de la razón*, 192. Véase también Levinas, “Textos mesiánicos”, 292; Bouretz, *Testigos del futuro*, 73; Löwy, *Cristianismo de liberación*, 43.

124 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 109–10.

125 Levinas, *Totalidad e infinito*, 292. En esta perspectiva, Levinas rescata una diferencia entre el jardín que habitaba Adán, es decir, el paraíso perdido, y el Edén, que no habría sido visto por ningún ojo, ni siquiera el de Adán.

126 Löwy, *Cristianismo de liberación*, 36.

127 Levinas, *Les imprévis de l'histoire*, 183. Adaptación del texto original en francés: “Aucun espoir de salut individuel (...) ne se peut, ne se pense en dehors de l'accomplissement social, dont les progrès résonnent, à l'oreille juive, comme les pas mêmes du Messie”.

128 Bajo estas estructuras el ser humano quedaría inmerso en una batalla que le sobrepasa, resultando víctima de un destino que escapa a su control. Véase Pikaza, *Antropología bíblica*, 109.

ñala que, si bien la idea de una fuerza mesiánica atribuible a la humanidad sería herética desde el punto de vista del judaísmo ortodoxo, esta se hace presente en muchos pensadores judíos: para algunos es una fuerza auxiliar (Martin Buber, por ejemplo), para otros es la única fuerza presente (Benjamin).¹²⁹ A este respecto, el caso de Levinas resulta ilustrativo.

Si bien Levinas menciona que el mesianismo es parte de la historia, el autor presenta una posición algo ambivalente respecto a la agencia humana en el mesianismo. En el contexto de una disputa entre las tesis de Samuel y Rabí Yochanan, Levinas presenta la ambigüedad entre dos alternativas fundamentales: o es el esfuerzo de los humanos lo que salvará el mundo, o bien, es necesario un acontecimiento que supere la simple voluntad de los individuos. Levinas apunta, a partir de Samuel, que la resolución de las contradicciones, la ruptura que es propiamente el mesías, no depende del individuo moral, sino que viene de “afuera”. Aunque la formulación podría comprenderse como una negación de la libertad humana en la llegada del tiempo mesiánico, esta tendría que leerse, más bien, como un potente cuestionamiento a cualquier correlación entre mesías y mérito personal.¹³⁰

En esta línea, el autor apunta que, para Samuel, la liberación mesiánica no puede ser el resultado del esfuerzo individual, puesto que hay un obstáculo (la violencia política) que lo trasciende. Es en este sentido que la supresión de las contradicciones se lograría mediante un acontecimiento que viene de afuera, es decir, por afuera del individuo, sea este acontecimiento la acción de Dios o una revolución política. Quizás habría que atender aquí al énfasis que Levinas hace en lo individual, dejando, de esta manera, abierta la posibilidad de una agencia humana colectiva o que trascienda lo personal en el ámbito mesiánico. No obstante, el autor no es explícito al respecto en el texto. La ambigüedad queda, así, planteada y adquiere especial relevancia ante el problema de una esperanza mesiánica que exceda la simple justicia de la ley de talión. Esto no significa, sin embargo, que Levinas niegue la agencia humana. Por el contrario, es claro en señalar, contra cualquier apocalíptica, que el humano no solo es víctima de la injusticia, sino también su causa. Incluso, ante el problema expuesto parece inclinarse a favor de la agencia humana en la llegada del tiempo mesiánico al interpretar el mesianismo no como la certeza de la llegada de un mesías que detiene la historia, sino mediante la idea de que todas las personas son ese mesías.¹³¹ Retomaré este último punto más adelante.

129 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 59–60.

130 Sobre la crítica al mérito individual véase también Cohen, *La religión de la razón*, 248ss.

131 Levinas, “Textos mesiánicos”, 288–321.

Sea como fuere, la capacidad de agencia mesiánica del sujeto encuentra su punto de partida en la llamada mesiánica. A partir de una revisión de la primera carta paulina a los Corintios (1 Cor 7, 20), Agamben indica que la llamada implica una mutación, un cambio íntimo de toda condición mundana en virtud de haber sido llamada. Incluso, se trataría de una nulificación de la condición habitual del sujeto, en la línea del “como si” ya señalado.¹³² Sin embargo, para Agamben la llamada no tendría ningún contenido específico. Pero también es claro en indicar que el *Jetztzeit* tiene un necesario vínculo con la parusía, la presencia plena del mesías.¹³³ En este sentido, cabría señalar que el contenido concreto de la llamada puede corresponderse con las nociones de vida y justicia antes indicadas. De esta manera, no solo es relevante la nulificación en cuanto forma, sino que esta llamada surge a partir de los contenidos que demanda el prójimo, quien irrumpe por fuera de la totalidad. Bajo este entendimiento la llamada es, entonces, lo primero: “es la interpelación que emerge desde la indignación y el sufrimiento de la víctima”.¹³⁴ Siguiendo a Dussel, esta perspectiva requiere comprender la llamada más allá de su fenomenicidad, es decir, en cuanto manifestación de una cosa, y concebirla en cambio como una verdadera epifanía de una subjetividad otra que revela aquello que se tenía por imposible e inimaginable.¹³⁵ La llamada exige, así, no solo ser oída, sino activamente escuchada.

Como podrá suponerse, la escucha de la llamada mesiánica no resiste una encarnación limitada solamente a lo individual. Por el contrario, una escucha comunitaria abre la posibilidad del desarrollo de las comunidades mesiánicas. Como explica Agamben, la comunidad mesiánica (*ekklesia*) corresponde al conjunto la llamada (*klesis*),¹³⁶ la cual está, ciertamente, mediada por la escucha. Esta colectividad se constituye, entonces, como una comunidad de escucha. La comunidad de escucha permite superar la mera escucha de la llamada y ofrece la posibilidad de comenzar a seguirla. La comunidad asume, de esta manera, la responsabilidad ética-histórica ante el prójimo.¹³⁷ En este sentido, la vocación mesiánica, entendida aquí como el seguimiento de la llamada, no es posible en un nivel puramente personal. La vocación se hace factible tras la escucha comunitaria, pues en

132 Agamben, *El tiempo que resta*, 32.

133 Agamben, 69.

134 Dussel, *14 tesis de ética*, 132.

135 Dussel, 133–34.

136 Agamben, *El tiempo que resta*, 32.

137 Dussel, *14 tesis de ética*, 149.

ella recae la sabiduría práctica para realizar aquello que es posible. Así, las comunidades de escucha permiten abrir y recorrer con cierta factibilidad un camino mesiánico posible.

Teniendo en cuenta esta perspectiva comunitaria, cabe indicar también que una de las propiedades primordiales de quienes siguen la llamada mesiánica radica en la desapropiación. A este respecto, Hermann Cohen escribe que el derecho a la propiedad no es superior al derecho del prójimo a comer.¹³⁸ Agamben radicaliza esta idea al afirmar que vivir en el mesías significa la desapropiación de la llamada mesiánica misma, en la medida que esta es algo que solo se puede usar, no poseer.¹³⁹ En esta perspectiva, Dussel explicita que en el camino mesiánico solo se hace uso de los bienes a disposición sin poseerlos, en cuanto mediaciones en vista de la responsabilidad mesiánica de servicio.¹⁴⁰ Por su parte, Mar Rosàs recalca, a partir de Levinas, que la imposibilidad de ser sordo ante la llamada mueve al sujeto y a la comunidad de escucha a una acción que nada tiene que ver con un sentimiento de superioridad hacia el otro, sino al contrario, con ser su sirviente y entregarse a él.¹⁴¹ Incluso, la desapropiación implica también la desapropiación de la propia identidad, en la forma del vivir como si no se poseyera la propia vida. Como sugiere Soazo, la vocación mesiánica puede derivar en una desapropiación de la propia vida en el momento en que el servicio mesiánico afirma la vida hasta llegar incluso a morir en la radical manifestación de esta.¹⁴² Retomaré estos temas en los capítulos siguientes.

Sobre el mesías y el mesianismo como camino

[El mesías] no será entonces un recién llegado.¹⁴³

Llegado este punto resulta interesante retomar la idea de la anterioridad del mesianismo respecto al mesías y, a partir de esta óptica, entender

138 Cohen, *La religión de la razón*, 116.

139 *Depropriazione*, en el original italiano, aunque la versión castellana de Antonio Piñeiro ha optado por traducir el término como expropiación. Véase Agamben, *Il tempo che resta*, 31; Agamben, *El tiempo que resta*, 35.

140 Dussel, “Pablo de Tarso en la filosofía política actual”, 40.

141 Rosàs, “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo”, 129.

142 Soazo, “Mesianismo y ethos barroco”, 32.

143 Levinas, “Textos mesiánicos”, 317.

el mesianismo como camino. Hinkelammert ha planteado esta perspectiva mediante una comparación de los pasajes bíblicos Isaías 61, 1-2 y Lucas 4, 18-19.¹⁴⁴ Como conclusión Hinkelammert propone que la proclamación mesiánica no consiste tanto en proclamar a un mesías como en la proclamación de un camino por andar.¹⁴⁵ La idea de camino interpone, así, un atractivo giro para la comprensión del mesianismo, permitiendo adoptar la definición de Tamara Tagliacozzo, quien identifica al mesianismo no desde la espera de un mesías personal, sino desde la expectativa por la llegada de un reino mesiánico inmanente e intrahistórico de justicia, paz y felicidad.¹⁴⁶ De este modo, el horizonte mesiánico comienza a dibujarse en la forma de camino mediante el cumplimiento de los criterios materiales ante el prójimo. Igualmente, la perspectiva del mesianismo como camino aligera las disyuntivas respecto al mesías: al tiempo que el mesianismo ya no quedaría fijado ni reducido únicamente al mesías, tampoco llegaría a prescindirse del todo de este, de modo que el mesías mismo participa también de la proclamación del camino.

Que el mesianismo no se centre tanto en el mesías como en el camino mesiánico permite soportar la pesada carga que, precisamente, un mesías puede llegar a implicar. ¿Qué sucedería si el mesías fracasa? ¿Qué ocurriría si este llega a equivocarse? El mesianismo como camino permite esquivar la transformación del mesías en ídolo o héroe y, a la vez, dejar abierta la posibilidad de irrumpir la historia manteniendo en el horizonte los contenidos mesiánicos sin quebrantarlos. Es una manera de atender la preocupación derridiana frente al totalitarismo.¹⁴⁷ Indicar, entonces, la importancia positiva de un mesías es afirmar que sus contenidos son aún posibles: es justamente el mesías quien interrumpe la historia y es en la parusía, es decir, en su presencia plena, donde el acontecimiento mesiánico alcanza su entera realización.¹⁴⁸ Así, y reelaborando a Benjamin, la posibilidad de apretar el freno de emergencia del tren del progreso se mantiene al dejar abierta la alternativa de que un mesías pueda entrar en cualquier momento de la historia.

144 El pasaje neotestamentario de Lucas cita directamente el fragmento de Isaías, el cual comienza de la siguiente manera: “El espíritu del Señor está sobre mí, porque el Señor me ha ungido”.

145 Hinkelammert, *La maldición que pesa sobre la ley*, 250–51. En estas mismas páginas agrega también que la proclamación mesiánica no es exclusivamente judía, ni cristiana, ni marxista, sino que es humana.

146 Tagliacozzo, *Experience and Infinite Task*, 111.

147 Véase Derrida, *Espectros de Marx*, 103 y 122.

148 Véase Benjamin, “Theologisch-politisches Fragment”.

¿Pero si, por el contrario, el mesías nunca llega? Como precisa Eagleton, también bajo la influencia de Benjamin, uno de los hechos más evidentes sobre el mesías es que este nunca llega. Por esto, cada generación tiene el deber de ejercer una pequeña parte de su fuerza en nombre de los oprimidos.¹⁴⁹ De esta forma, es incluso posible que “la ausencia del mesías no [sea] contingente sino determinada: deja libre un espacio en el que la tarea de redimir la historia queda en manos de la humanidad”.¹⁵⁰ Esta idea se mueve, desde luego, en la línea del mesianismo como camino. Pero, además, insinúa la posibilidad de que el mesías no sea un arribante, es decir, alguien que llegue, sino alguien que ya esté. Es lo que sugiere el epígrafe. El mesías no será un recién llegado.

¿Cuáles son, entonces, los aspectos que determinan la figura mesiánica? Ciertamente, no lo son ni una eventual trascendentalidad ni menos una adscripción a alguna revelación en particular. Como señalé anteriormente, el mesías corresponde a ese ungido cuya tarea consistiría en realizar (o contribuir a realizar) la reparación del mundo. En esta línea, Pikaza y Haya sugieren que mesías significa precisamente “el transformado por el espíritu de Dios”, espíritu que lo llena y empodera para que implante la justicia en el mundo y pregone la liberación a los cautivos.¹⁵¹ Entonces, comprendiendo que toda persona está ya insuflada por este espíritu, puede sostenerse junto a Dussel que el mesías correspondería a todo ser humano que escuche la interpelación del prójimo y que, siguiendo la llamada mesiánica, obre en consecuencia, hasta la muerte de ser necesario.¹⁵² El mesías no es, así, un agente por fuera de la historia, sino que surge y se inserta en ella.

En esta perspectiva, el mesías no “llega” con un programa previamente determinado que cierra el porvenir sin dejar espacio para lo nuevo (como pareciera pensarlo Jacques Derrida¹⁵³), sino que surge en el mismo camino del que forma parte. Incluso, como propone Löwy a partir de una lectura de las tesis de Benjamin, no habría un mesías enviado del cielo, sino que “nosotros mismos somos el mesías y cada generación posee una parte del poder mesiánico que debe esforzarse por ejercer”.¹⁵⁴ Es un plan-

149 Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, 68. Véase también Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 694.

150 Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, 68.

151 Pikaza y Haya, *Palabras originarias para entender a Jesús*, 112–13.

152 Véase Dussel, *14 tesis de ética*, 193.

153 Derrida, *Espectros de Marx*, 42; Derrida, “Marx & Sons”; Derrida, “Fe y saber”.

154 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 59.

teamiento que también ha sugerido Levinas, quien apunta que el mesías es el justo que no ejerce su poder desde afuera, sino que asume desde dentro el sufrimiento de los demás. Como consecuencia, expresa Levinas, todas las personas deben actuar como si fueran el mesías, y, en definitiva, todas las personas lo son.¹⁵⁵

De lo formulado por Löwy también puede desprenderse la siguiente idea: no hay una separación tajante entre el mesías y quienes siguen el llamado mesiánico. De este modo, mesías y comunidad mesiánica quedan totalmente confundidos. Incluso, puede pensarse la condición de mesías más allá de su correspondencia a un sujeto individual. Por ejemplo, el mismo Löwy escribe que “el único Mesías posible es colectivo: la humanidad misma y, más precisamente, (...) la humanidad oprimida. No se trata de esperar al Mesías o calcular el día de su llegada (...), sino de actuar colectivamente”.¹⁵⁶ Bloch, por su parte, sugiere la idea de un nosotros que se hace mesías y trabaja en su espera.¹⁵⁷ Dussel, de modo similar, apunta que el momento mesiánico es un acontecimiento comunitario dentro del tiempo histórico en el que se manifiesta el mesías, quien puede ser un maestro o cada uno de los miembros de la comunidad.¹⁵⁸ Así, la posibilidad queda abierta: el mesías puede encarnarse tanto en un sujeto singular como en uno colectivo, cuya parusía irá materializándose en el recorrido del camino mesiánico.

La intimidad entre música y mesianismo

Examinados los aspectos y problemas generales del mesianismo, quisiera abordar ahora los posibles vínculos de esta categoría con la música. Esta relación constituye, desde luego, una encrucijada llena de complejidades, pero, al mismo tiempo, de muchas posibilidades. Uno de los principales nudos que surge de esta intersección tiene que ver con el papel de la música en el advenimiento del estado mesiánico. ¿Puede la música

155 Levinas, “Textos mesiánicos”, 317–18. Cabe destacar que el sufrimiento no es aquí la potencia expiatoria misma, sino que tiene relación con la fidelidad con el otro, acaso su consecuencia.

156 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 60.

157 Llama la atención la notable diferencia de este fragmento entre la edición de 1918 y la de 1923 de *Geist der Utopie*. La primera reza: “das Wir, das den Messias sucht und auf den Messias wartet”. Bloch, *Geist der Utopie. Faksimile der Ausgabe von 1918*, 278. En la segunda se consigna: “das Wir, das den Messias sich antut und sein Warten betreibt”. Bloch, *Geist der Utopie. Zweite Fassung von 1923*, 227.

158 Dussel, “Pablo de Tarso en la filosofía política actual”, 42.

producir, adelantar o anticipar el tiempo mesiánico? Esta pregunta supone otra idea central: que la música tendría ciertas cualidades particulares que la harían especialmente afín al mesianismo. En efecto, autores como Benjamin y Bloch han sugerido este argumento, aunque no siempre de manera explícita. Sin duda, el contexto centroeuropeo de estos autores, muy interesado en la música como categoría específica, sumado a un particular desarrollo de la categoría mesianismo de la mano de sus influencias tanto judías como marxistas, estimularon la formulación de cierto vínculo entre música y mesianismo.

En el caso de Benjamin, la conexión entre música y mesianismo puede encontrarse especialmente en los escritos de su primera etapa. Uno de estos vínculos ocurriría en la escucha. Como señala Tamara Tagliacozzo, para Benjamin la escucha (*bören y vernehmen*) adquiere cierta importancia bajo la comprensión de que las ideas no serían imágenes sino palabras y, siguiendo esta lógica, la revelación se experimentaría de manera auditiva.¹⁵⁹ En esta línea, y allende cualquier pretensión de primacía de la música sobre a otros fenómenos estéticos, Benjamin insinúa que los músicos, en su condición de testigos del futuro, serían capaces de dar testimonio de la futura venida del mesías debido a la capacidad que estos tendrían de escucharlo:

Se trata de representar la historia como un juicio en el que el humano, al tiempo que actúa como defensor de la naturaleza muda, presenta demanda a propósito de la creación y la ausencia del mesías prometido. El tribunal resuelve escuchar a los testigos del porvenir. Comparece el poeta, que lo siente, el artista visual que lo ve, el músico que lo escucha, y el filósofo que lo conoce. Sus testimonios, por lo tanto, no concuerdan, aunque todos dan testimonio de la futura venida del mesías.¹⁶⁰

159 Tagliacozzo, “Bildloses Hören”, 131; Tagliacozzo, *Experience and Infinite Task*, 155–57.

160 Fragmento contenido en Scholem, *Walter Benjamin*, 180. Texto original en alemán: “Die Geschichte darzustellen als einen Prozeß in welchem der Mensch zugleich als Sachwalter der stummen Natur Klänge führt über die Schöpfung und das Ausbleiben des verheißenen Messias. Der Gerichtshof aber beschließt, Zeugen für das Zukünftige zu hören. Es erscheint der Dichter, der es fühlt, der Bildner, der es sieht, der Musiker, der es hört und der Philosoph, der es weiß. Ihre Zeugnisse stimmen daher nicht überein, wiewohl sie alle für sein Kommen zeugen”.

Benjamin sugiere también algunas relaciones entre la temporalidad de la música y el tiempo mesiánico. El autor contrapone la tragedia, entendida como forma cerrada, relacionada a la idea de destino y con un sentido de la historia agotado en un tiempo individualmente consumado, al *Trauerspiel*, cuya temporalidad permanece inconclusa y su resolución se encontraría fuera de lo dramático, precisamente en el “resto” (*Rest*) que es la música.¹⁶¹ En esta perspectiva, la temporalidad de la música estaría relacionada con la idea de un tiempo mesiánico no mecánico (Benjamin refiere aquí, nuevamente, a las agujas del reloj para referirse a lo mecánico) que consumiría la historia.¹⁶² Esta posibilidad de la música de ser “resto” permitiría dejar abierto un futuro que todavía no estaría fijado, mantener abierta una pequeña esperanza mesiánica. De esta manera, en Benjamin la música no solo representa (dentro de una obra cerrada) el tiempo mesiánico, sino que puede llegar a ser una anticipación de su funcionamiento mismo, sea en su temporalidad (generación de expectativas, tensiones, anticipación de las repeticiones, pero por sobre todo, en cuanto “resto”) como en lo que respecta a la escucha. Esta anticipación propicia un pequeño adelanto de la redención, un breve testimonio de la venida del mesías.

Por su parte, para Bloch el vínculo entre música y mesianismo se configura en la orientación hacia el porvenir, es decir, en hacer consciente lo todavía-no consciente (das *Noch-Nicht-Bewusste*) y en conformar de lo que todavía-no-ha-llegado a ser (das *Noch-Nicht-Geworden*). El porvenir en Bloch se da en el espacio de una anticipación concreta, de modo que esta no adopta una forma mental sino de fenómeno material, sea obras de arte, acontecimientos políticos, rituales, entre otros.¹⁶³ En este contexto, las obras culturales serían para Bloch una de las formas privilegiadas que darían forma a esa anticipación al inscribirla en la existencia humana. De este modo, toda gran obra de arte, independiente de su ser manifiesto, estaría sustentada por la latencia de los contenidos de un porvenir que, en su tiempo, todavía no se habían manifestado.¹⁶⁴ Se trata de una anticipación del mundo mesiánico todavía no consumado, pero como si ya hubiese lle-

161 Benjamin, “Trauerspiel und Tragödie”, 134, 136 y 137; Tagliacozzo, *Experience and Infinite Task*, 151.

162 Véase Benjamin, “Trauerspiel und Tragödie”, 134; Benjamin, “Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie”, 138-139; Tagliacozzo, *Experience and Infinite Task*, 149.

163 Como advierte Jürgen Moltmann, el término *Zukunft* (especialmente en el contexto blochiano) no es la traducción del latín *futurum* (lo que ha de ser) sino de *adventus*, que aquí señalo como porvenir. Moltmann, *La venida de Dios*, 51.

164 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 110 y 143. Véase también Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, 123-24; Löwy, *Judíos heterodoxos*, 169; Bouretz, *Testigos del futuro*, 647.

gado. ¿Pero cómo funcionaría, precisamente, esta anticipación en Bloch? Una respuesta posible se puede encontrar en aquello que el autor denomina fenómeno del excedente cultural (*kultureller Überschuss*). En contra de una comprensión del arte como simple reflejo de una sociedad, Bloch sostiene que las obras culturales contendrían un excedente respecto a la mera ideología en la situación concreta de su producción.¹⁶⁵ Y este excedente cultural, reacio a ser absorbido por la totalidad, proviene precisamente de cierta conciencia utópica, de la esperanza por una vida mejor, de esa posibilidad concreta de anticipar lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser que estaría impresa en las producciones estéticas. El excedente cultural arranca los asuntos de la cultura humana de la esfera de la pura contemplación para abrir, como un destello mesiánico, una visión del contenido mismo de la esperanza humana.¹⁶⁶

En particular sobre la música, Bloch escribe que esta es el lenguaje por excelencia de la espera que le da forma cultural a las esperanzas humanas y, en este sentido, tendría la capacidad de absorber los numerosos sufrimientos, deseos y puntos de luz de las clases oprimidas.¹⁶⁷ ¿En qué se fundamenta la predilección del autor por la música? Mientras la pintura, la literatura o la escultura solo alcanzarían una consumación dentro de sus propias configuraciones, es decir, encerrada en su propia forma y no en la totalidad del mundo, logrando, así, nada más que una representación de lo mesiánico, la música llevaría algo de excéntrico y sería capaz de acontecer en un espacio que se abre al porvenir.¹⁶⁸ Como señala Bouretz, esta excentricidad de la música coincidiría, desde luego, con cierta desconfianza religiosa hacia las imágenes y con determinada superioridad, ligada discretamente al judaísmo, del oído que escucha por sobre el ojo que mira.¹⁶⁹ Naturalmente, no se trata aquí de excluir el mundo de las imágenes sino de desplazar el centro hacia lo sonoro. La música ofrecería, así, una oportunidad para la reparación del mundo de la mano de la escucha o, con mayor intensidad, de la clariaudiencia (*Hellhören*):

165 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 176–79; Bouretz, *Testigos del futuro*, 619.

166 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 180 y 248; Bloch, *Geist der Utopie. Zweite Fassung von 1923*, 151.

167 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1249.

168 Bouretz, *Testigos del futuro*, 620–625. Véase también Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 248.

169 Bouretz, *Testigos del futuro*, 621–25.

La clarividencia hace tiempo que se ha extinguido. ¿Pero no debería ser inminente una clariaudiencia, una nueva forma de ver desde el interior, que, ahora que el mundo visible se ha vuelto demasiado débil para sostener el espíritu, convoque al mundo audible, el refugio de la luz, la primacía del fluir en lugar de la antigua primacía del ver, cuando sea que haya llegado la hora de la palabra en la música?¹⁷⁰

La clariaudiencia sintoniza, entonces, cierta conciencia con una esperanza porvenir todavía no agotada completamente en las ideologías y programas estético-políticos disponibles.¹⁷¹ Se conecta, de esta manera, la noción de clariaudiencia con la capacidad anticipadora del mundo mesiánico en términos de anticipación sonora (*Vorklang*), como propone Gerhard Richter,¹⁷² o de escucha teo-utópica (*Theo-Utopian Hearing*), como formula Roland Boer.¹⁷³ De ahí que se descubra en la música una auténtica experiencia del mundo trascendental capaz de preservar las formas de la espera mesiánica y, por lo tanto, esta no apunte tanto a la descripción del ser en el mundo como a la expresión de una capacidad de superarlo.¹⁷⁴

Por último, para Bloch resulta fundamental la dimensión temporal de la música, pues esta solicita simultáneamente memoria de lo ya escuchado y anticipación de lo que vendrá. El tiempo de la música es persistencia de lo anterior en el ahora (*das Jetzt*), en el que entra en juego también una preparación hasta que algo pueda llegar a cumplirse.¹⁷⁵ Entonces, en el caso de la música, no es solo que en sus contenidos pueda estar impresa la esperanza, sino que en la preparación del mundo mesiánico todavía no realizado podría llegar a operar la estructura temporal de la música, tanto en el juego entre memoria y anticipación como en la posibilidad de producción temporal de un estado del “como si”.

Ahora bien, la filosofía de la música de Bloch se basa en una tra-

170 Bloch, *Geist der Utopie. Zweite Fassung von 1923*, 207. Texto original en alemán: “Das Hellsehen ist längst erloschen. Sollte aber nicht ein Hellhören, ein neues Sehen von innen im Anzug sein, das nun, wo die sichtbare Welt zu unkräftig geworden ist, den Geist zu halten, die hörbare Welt, die Zuflucht des Lichts, den Primat des Entbrennens statt des bisherigen Primats des Schauens herbeiruft, wann immer die Stunde der Sprache in der Musik gekommen sein wird?”. Véase también Bloch, 198.

171 Richter, “Bloch’s Dream, Music’s Traces”, 172.

172 Richter, 172.

173 Boer, “Theo-Utopian Hearing”, 101–3.

174 Bouretz, *Testigos del futuro*, 623 y 625.

175 Bloch, 167. Véase también Bouretz, *Testigos del futuro*, 626.

dición profundamente metafísica de la estética musical alemana del siglo XIX.¹⁷⁶ En esta perspectiva, la prosa de Bloch evidencia una gran dosis de especulación interpretativa y cierta propensión a convertir los objetos musicales en abstracciones metafísicas con agencia propia.¹⁷⁷ Esto no significa, sin embargo, que Bloch sea un defensor de la idea de la música absoluta. El mismo autor señala que no hay ningún arte, incluso la supuesta música autónoma, que no esté condicionada socialmente ni que no rebose materialismo histórico.¹⁷⁸ Resulta pertinente, entonces, considerar que la música no es tanto un ente metafísico como una producción humana o, al menos, un sonido comprendido como tal por los seres humanos. Es decir, la capacidad de la música no pertenece (necesariamente) a un orden “inmanente” de la obra, sino a las relaciones productivas y práctico-productivas, a las impresiones y usos concretos que la experiencia musical adquiere en cada cultura humana. El hecho de que ni Bloch ni Benjamin hayan restringido sus planteamientos a determinado tipo de música ni a determinada dimensión o momento de ella puede tomarse como una invitación a expandir las mejores ideas del pensamiento judeomarxista de ambos. Boer coincide con este planteamiento cuando señala que en Bloch los detalles son un medio para un conocimiento más profundo del funcionamiento de la música: se requeriría, entonces, también una clariaudiencia en la interpretación. De esta manera, sugiere Boer, el enfoque de Bloch es apropiado para analizar material musical aparentemente alejado de lo que el mismo Bloch estudió.¹⁷⁹

Otros autores han retomado la cuestión de la temporalidad mesiánica en la música y la han relacionado con las aportaciones de Giorgio Agamben. Entre estos trabajos destaca el de Janet Danielson, quien toma como punto de partida el concepto *kairós* para documentar, según las palabras de la autora, las repercusiones de este paradigma del tiempo en la cultura europea primitiva, particularmente en la música. Danielson se basa en Agamben para resaltar que en el tiempo mesiánico el pasado se dislocaría con el presente y el presente se extendería en el pasado, de modo que el pasado se recapitularía y haría parte del *Jetztzeit*, es decir, del *kairós*.¹⁸⁰ Un primer aspecto trabajado por la autora es el canto litúrgico. Recurriendo a

176 Drew, “From the Other Side”, xxv; Gallope, “Ernst Bloch’s Utopian Ton of Hope”, 382–83; Zabel, “Ernst Bloch and the Utopian Dimension in Music”, 84.

177 Véase Gallope, “Ernst Bloch’s Utopian Ton of Hope”, 376.

178 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1249. En la misma página agrega que no hay Haydn ni Mozart, Händel ni Bach, Beethoven ni Brahms sin sus respectivos mandatos sociales.

179 Boer, “Theo-Utopian Hearing”, 103.

180 Danielson, “Harmony, Sacrifice, and Agamben’s Messianic Time”, 21–22.

Atanasio de Alejandría y Agustín de Hipona, Danielson indica que habría elementos musicales de la liturgia que serían entendidos como “puestas en acción” (*enactments*) del *kairós*, especialmente el canto de los salmos pero también los himnos. Ahora bien, más allá de la actualización de los textos propia de su proclamación en un contexto ritual, Danielson sugiere cierta particularidad que adquirirían estos al ser cantados: el himno cantado mostraría que el tiempo es más intención que extensión y, en este sentido, permitiría una anticipación que recapitularía, como una especie de *kairós*, el himno en su totalidad.¹⁸¹

Danielson aporta dos ejemplos para sus reflexiones. En primer lugar, la autora propone que el uso de la tríada mayor (1 - 3 - 5) en el himno “Viderunt Omnes” en la versión del *Liber Usualis* puede relacionarse con un toque de trompeta anunciando la salvación, ya que este toque de trompeta es el que inicia el himno y se repite dos veces cuando se canta por última vez la palabra *terra* (tierra).¹⁸² En segundo lugar, Danielson ve en el contrapunto medieval de la Escuela de Notre Dame una representación sonora del *chronos* y el *kairós*, lo que estaría fundamentado en la combinación simultánea de un discanto medido y un *cantus firmus* prácticamente sin medida.¹⁸³ Resulta interesante la conexión que la autora intenta establecer entre el *pleroma* (plenitud) producido por una recapitulación en la que el pasado se hace parte del tiempo-ahora (*kairós*), y la polifonía de la Escuela de Notre Dame, entendiéndolo que en ella se realizaría una recapitulación del pasado con el uso canto llano en la forma de *cantus firmus*.¹⁸⁴ Sin embargo, debe señalarse que la propuesta de Danielson se vuelve hasta cierto punto incongruente al vincular la no mensurabilidad y el estiramiento del *cantus firmus* con el *kairós*, un tiempo que sería, por el contrario, contraído y abreviado.¹⁸⁵

Las consideraciones expuestas hasta aquí sobre la relación entre música y mesianismo han puesto de relieve la importancia de la experiencia auditiva, así como las posibilidades que ofrecen las diversas analogías establecidas entre el funcionamiento del tiempo mesiánico y el tiempo musical. En este sentido, la música puede permitir cierta experiencia de

181 Danielson, 22.

182 Danielson, 23–24.

183 Danielson, “Harmony, Sacrifice, and Agamben’s Messianic Time”, 24–25.

184 Danielson, 21 y 25; Agamben, *El tiempo que resta*, 80.

185 Danielson, “Harmony, Sacrifice, and Agamben’s Messianic Time”, 25. Danielson destaca, justamente, el estiramiento de la palabra *viderunt* durante cerca de un minuto y medio en el *cantus firmus* de “Viderunt Omnes” de Perotín. Sobre el *kairós* como tiempo contraído y abreviado véase Agamben, *El tiempo que resta*, 73 y 80.

lo mesiánico. Pero ¿hasta qué punto puede la música producir un tiempo mesiánico? ¿Cuáles son las posibilidades y los límites de la música en relación con lo mesiánico?

¿Puede la música realizar el mundo mesiánico?

Una de las aportaciones más recientes a las discusiones sobre música y mesianismo ha sido realizada por Claus-Steffen Mahnkopf. La propuesta del autor es bastante sugerente al ofrecer nuevas formas de situar los debates sobre música y mesianismo que se vienen produciendo desde principios del siglo XX. Recurriendo a Ernst Bloch, Walter Benjamin, pero por sobre todo a Theodor Adorno, el autor formula la pregunta respecto a las consecuencias musicales (*musikalische Konsequenzen*) del mesianismo.¹⁸⁶ Como resultado, Mahnkopf propone tres modos en que la música podría ser mesiánica: cuando representa la llegada del tiempo mesiánico (*Darstellung der Ankunft der messianischen Zeit*), cuando es capaz de producirlo (*Herstellung messianischer Zeit*) y cuando anticipa un estado futuro de la música (*Antizipation eines anderen Musikbegriffs*). Mientras que el autor no profundiza en el tercer modo, sí les dedica algunas páginas a los dos primeros. Respecto a la representación, Mahnkopf retoma un ejemplo ya mencionado por Bloch: las trompetas del final de la tercera escena del segundo acto de *Fidelio*, que anuncian el rescate-salvación (*Rettung*) del prisionero político y la grandeza de Dios.¹⁸⁷ Mahnkopf entrega también otros ejemplos como el final de la Novena Sinfonía de Beethoven o el último movimiento de la Décima Sinfonía de Gustav Mahler, cuyos sonidos se emanciparían y se volverían autosuficientes. En cuanto a la producción del tiempo mesiánico, Mahnkopf indica que se trataría de aquellos momentos musicales en los que se manifiesta (*in Erscheinung treten*) una alteridad sorprendente, no mediada.

Aunque los planteamientos de Mahnkopf son destacables, su trabajo presenta serias limitaciones que obligan a abordar la pregunta por las consecuencias musicales del mesianismo desde otro paradigma. En primer lugar, Mahnkopf ve la capacidad mesiánica exclusivamente en el canon de la denominada música docta occidental, privando, así, a la gran mayoría de las expresiones musicales de esta posibilidad. Además, un adorniano como

186 Mahnkopf, *Von der messianischen Freiheit*, 277.

187 Mahnkopf, 278; Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1295–96; Gallope, “Ernst Bloch’s Utopian Ton of Hope”, 375–76.

Mahnkopf sospecha particularmente de la música popular, en tanto insiste en un ataque generalizado contra ella a partir de nociones muy vagas de la música que juzga, sus protagonistas y su público, le quita cualquier tipo de agencia tanto a músicos como oyentes, y desprecia los hábitos musicales de las clases populares.¹⁸⁸

En segundo lugar, Mahnkopf deja de lado aspectos propiamente mesiánicos como la justicia o la escucha del prójimo, limitando, así, su mesianismo a una abstracción vacía de contenido.¹⁸⁹ Esto resulta problemático, pues, además de persistir en un entendimiento sumamente acotado del concepto de música, obvia que el mesianismo está dotado de contenidos concretos relativos a seres humanos concretos y no tanto de ideales abstractos o entes metafísicos. Por el contrario, la postura de Mahnkopf tiene claras correspondencias con la pretensión de una música autónoma y libre de toda injerencia funcionalista, punto que llega al extremo en el ejemplo de Mahler, en el que se relaciona el tiempo mesiánico con una emancipación de los sonidos; o cuando el autor sugiere que el concepto del otro y la trascendencia se circunscriben simplemente a la idea de otra música o a la alteridad de la música misma (*Anderssein der Musik selber*).¹⁹⁰ Esta posición contradice, por cierto, lo señalado por el mismo Bloch: que la música sería el lenguaje por excelencia de la espera que le daría forma cultural a las esperanzas humanas y, en este sentido, tendría la capacidad de absorber los numerosos sufrimientos, deseos y puntos de luz de las clases oprimidas.¹⁹¹ En cambio, para Mahnkopf parece no haber lugar para las clases subalternas ni para sus esperanzas mesiánicas.

Si se sigue a Mahnkopf, el tiempo mesiánico no sería otra cosa que la manifestación de una alteridad de la propia música y, en consecuencia, podría afirmarse que la música puede producir el tiempo mesiánico. Sin embargo, si se tienen en cuenta los propios contenidos del mesianismo como la justicia, la vida, la paz o la liberación, ni la música ni ninguna otra experiencia estética por sí mismas podrían producir el mundo mesiánico. Toda realización mesiánica implicaría sin duda otros campos de la realidad, si no todos. Así pues, Mahnkopf y su idea de una música capaz de producir (*herstellen*) el tiempo mesiánico presenta una ambigüedad que reduce e incluso sustituye la finalidad del mesianismo.

188 Mahnkopf, 70 y 111. Véase Véase Tagg, *Music's Meanings*, 105 y 139; Frith, *Performing Rites*, 13–20; Martínez, “Mainstream Popular Music as a Challenge to Gender Studies”, 89–90; Mendívil, “The Song Remains the Same?”

189 Mahnkopf, *Von der messianischen Freiheit*, 277–78.

190 Mahnkopf, 281.

191 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1249.

Música y actualización del potencial mesiánico

Aunque la música no pueda realizar el tiempo mesiánico por sí misma, quisiera ahora proponer que la música sí puede actualizar el potencial mesiánico. Tomo aquí el concepto de actualización trabajado por Xavier Zubiri para referirme a las posibilidades de la música frente al mesianismo. Para Zubiri, la actualidad es el hecho de estar presente o de hacerse presente, pero con el énfasis en el “estar” de lo presente.¹⁹² Al referirme aquí al potencial mesiánico, quiero señalar esa posibilidad de mesianismo que aún está en potencia. Que la potencia mesiánica se actualice significa que se hace presente, que está presente. En este sentido, cuando sostengo que la música puede actualizar el potencial mesiánico, quiero sugerir que la música tiene la capacidad de hacer presente una posibilidad de mesianismo. Se pasa, así, de una potencia mesiánica existente pero no presente (potencia mesiánica real pero todavía no realizada, podría decirse) a una potencia mesiánica que, actualizándose, se hace presente. Entonces, lo que se actualiza/realiza/hace-presente no es el tiempo mesiánico en sí, sino la posibilidad de mesianismo que, precisamente mediante la experiencia estética de la música, irá tornándose en algo cada vez más posible, cada vez más realmente posible. La actualización del potencial mesiánico transforma lo desconocido en algo ya posible, imaginable, anticipable, pero aún no sucedido o realizado. De este modo, la actualización del potencial mesiánico no se refiere simplemente a lo que ya existe como potencial en el mundo existente, sino que se refiere a nuevas posibilidades que escapan de la totalidad.

Las cinco formas de actualizar el potencial mesiánico que presentaré a continuación retoman en parte el impulso de Mahnkopf y sus consecuencias musicales del mesianismo. Sin embargo, el planteamiento se concibe ahora desde un paradigma radicalmente distinto que trata de ir más allá del concepto de música establecido por el autor y que, en consecuencia, permita dotar de contenidos concretos a las posibilidades mesiánicas de la música.

Escucha. Como he señalado anteriormente, tanto Benjamin como Bloch destacan la relevancia de la escucha como parte de sus discusiones

192 Zubiri, *Inteligencia sentiente*, 138–39; Villa, “La actualidad de lo real en Zubiri”, 60–70.

sobre el mesianismo: Bloch en lo que refiere a la clariaudiencia, cuestión que retomaré más adelante, y Benjamin al indicar una posible capacidad del músico de escuchar al mesías, tema que paso a profundizar.

Sea por coincidencia, afinidad o cita no declarada, la idea de poder escuchar al mesías ha sido también sugerida por Levinas, quien plantea una realización incluso más concreta que Benjamin. En su *Les imprévus de l'histoire* Levinas argumenta que las relaciones interhumanas constituyen el acto litúrgico supremo y que la esencia de Dios es ser el Dios de los pobres y de la justicia.¹⁹³ En este contexto, el autor sostiene que ninguna esperanza de salvación individual puede pensarse al margen de la realización social, cuya concreción resuena para el oído como los pasos mismos del mesías.¹⁹⁴ Para Levinas habría, así, al menos una correlación entre la escucha del prójimo y la escucha del mesías. En esta misma línea, Dussel ha insistido en el carácter mesiánico de la escucha del otro, de su interpelación sagrada. Para Dussel, la capacidad que se tiene de escuchar al otro, respetando su exterioridad, es decir, escuchando al otro en cuanto otro y no mismo, representa el punto de partida de toda actividad de justicia. Y esta escucha implica, señala Dussel, cierta cuota de silencio. Pero no por no tener nada que decir, sino por tener todo que escuchar. De esta manera, la escucha del otro descentra la centralidad del mundo propio.¹⁹⁵

El “tener todo que escuchar” solicita, entonces, que la escucha no se trate solo de una capacidad fisiológica de captar sonidos, sino de la capacidad de percibirlos de manera situada y encarnada.¹⁹⁶ En este sentido, la escucha se incorpora plenamente a la carnalidad del sujeto, al mismo tiempo que le interpela a no permanecer indiferente. Ana Lidia Domínguez señala que:

invisibilizar al Otro es, sobre todo, silenciarlo; lo cual no implica necesariamente hacerlo callar, sino ignorar lo que éste dice

193 Cabe señalar que una posible procedencia común entre Benjamin y Levinas estaría contenida en el Talmud, específicamente en el fragmento en el cual Joshua ben Levi pregunta a Elías por la llegada del mesías y este responde que el mesías vendrá hoy, si se escucha su voz (Sanedrín 98a). Al menos en el caso de Levinas, este cita el fragmento explícitamente en otro de sus textos. Levinas, “Textos mesiánicos”, 297. Véase también Cohen, “Die Messiasidee”, 300; Tagliacozzo, *Experience and Infinite Task*, 120.

194 Levinas, *Les imprévus de l'histoire*, 82–83. Bouretz señala que la prevalencia del oído en Levinas, al igual que Benjamin y Bloch, tiene relación con la afinidad entre la perspectiva del mesianismo y cierto límite de la visibilidad. Bouretz, *Testigos del futuro*, 643.

195 Dussel, *Filosofía de la liberación*, 105; Dussel, *14 tesis de ética*, 193.

196 Véase Domínguez, “El oído”, 94; Dussel, *Filosofía de la liberación*, 105–6.

(...). En este sentido habría que considerar que si existen los “sin voz” es porque hay quienes no quieren escuchar, y que si la justicia se pide a gritos y las causas exigen que su voz sea reconocida, es precisamente porque ser audibles nos confiere una forma de existencia social (...). [Así,] la imagen de un oído que se tiende, se ofrece o se despliega tal como lo hace un puente, es un gesto de disposición hacia el Otro. “Ser todo oídos”, “prestar atención” y “tener los oídos abiertos” son metáforas de la escucha que aluden al acto de abrir el oído para acoger la voz.¹⁹⁷

Además, la escucha mesiánica no supone solo un proceso semiótico en el cual los sonidos son detectados (reconocimiento del objeto al que el signo-sonido hace referencia) y significados (decodificación, dotación de sentido según las numerosas categorías de comprensión del mundo). La escucha mesiánico-estética requiere un resto, un exceso de valoración más allá del signo que se rebasa a sí mismo.¹⁹⁸ Parafraseando a Levinas, podría apuntarse que la escucha no remite, por lo tanto, al reconocimiento de un objeto, sino a un estar en relación con un otro que me desborda y que se desborda en mí.¹⁹⁹ Es decir, la escucha mesiánica no es una contemplación sino una conversación y posterior llamada a la acción. En palabras de Dussel, es una escucha que exige hacerse cargo.²⁰⁰ Se trata propiamente de la escucha de una llamada (*klesís*) que implica una mutación, un cambio de la condición habitual.²⁰¹ El camino mesiánico encuentra su comienzo, entonces, en la correlación entre la escucha de los pasos del mesías y la escucha del prójimo que llama.

Hasta el momento, la escucha mesiánica ha consistido un modo práctico (en el sentido de praxis, esto es, relación entre sujetos) de actualización del potencial mesiánico, pues las relaciones entre la voz (o los pasos, en el caso del mesías) y el oído no han estado todavía mediadas por alguna producción. En este punto todavía no aparece la música. Sin embargo, esta podrá surgir de modo productivo o práctico-productivo (relación entre dos o más sujetos mediante una producción). Por ejemplo, las reuniones impulsadas o alentadas por la música pueden ser comprendidas

197 Domínguez, “El oído”, 103.

198 Véase Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, 105.

199 Véase Levinas, *Totalidad e infinito*, 100 y 228; Dussel, *Filosofía de la liberación*, 105.

200 Dussel, *Filosofía de la liberación*, 106.

201 Agamben, *El tiempo que resta*, 32.

como un modo propiamente práctico-productivo de escucha en momentos como el rito, la olla común o la peña, en los cuales la música media las relaciones interhumanas rostro-a-rostro. Sea en la asamblea litúrgica o en el canto colectivo de canciones o himnos, la comunidad encuentra una manera de abrir los propios oídos, acoger lo desconocido y actualizar su propio potencial mesiánico.

Adicionalmente, la apertura del oído al otro puede ser también fiesta. Como señala Dussel, la fiesta es una categoría de la proximidad cumplida, de la alegría por la epifanía ya realizada.²⁰² Pero no se trata de una fiesta dionisiaca de derroche y de disfrute para algunos pocos, de injusticia, acoso, explotación o profanación.²⁰³ Se trata, más bien, de una fiesta de festejo, de recuerdo y esperanza de quienes desplazan las angustias y esperan un porvenir mejor. Es el encuentro que produce el baile con un otro, la danza que afirma una forma propia de ritualidad (pienso aquí, por ejemplo, en los bailes chinos²⁰⁴). Esta fiesta no consiste en un simple paréntesis a la vida cotidiana, sino que se asemeja al feriado benjaminiano del calendario que quiere expresar un tiempo heterogéneo, lleno de memoria y actualidad.²⁰⁵ La música es ya en esta fiesta una mediación en la actualización del potencial mesiánico.

Anticipación. En su *Esperanza sin optimismo* Terry Eagleton apunta que el futuro todavía no existe pues no está todavía realizado. Pero también es cierto, precisa el autor, que el futuro puede estar presente como potencial.²⁰⁶ Sobre este punto ha insistido Bloch y su orientación hacia un porvenir considerado como posible. Lo relevante de Bloch en este punto, como señalé páginas atrás, es que la orientación hacia el porvenir no se da en la pura contemplación sino en el espacio de una anticipación concreta. Esta anticipación adopta, así, la forma de fenómenos materiales. Y es en este contexto que la música correspondería a uno de los productos culturales predilectos para inscribir la anticipación del tiempo mesiánico en la

202 Dussel, *Filosofía de la liberación*, 44–51.

203 Véase Dussel, 167–68; Delgado, *Prolegómenos sobre el esteticidio*, 141.

204 El baile chino es una expresión religiosa y popular practicada especialmente en la zona central y norte de Chile, la cual destaca por su vestuario, una danza basada en saltos, el canto de lo alféreces y el uso de tambores y flautas denominadas “chinas”. Para más información puede consultarse el sitio <https://baileschinos.cl/>

205 Véase Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 701–2. Recuérdese también el vínculo que observa Benjamin entre tiempo mesiánico y felicidad en su *Fragmento teológico-político*. Benjamin, “Theologisch-politisches Fragment”.

206 Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, 123.

existencia humana. De esta manera, la esfera de la anticipación constituye también un camino posible para la actualización del potencial mesiánico en la música.

Una primera aproximación a la anticipación puede darse en la escucha. Retomando lo tratado en el punto anterior, la escucha puede tornarse también una anticipación del tiempo mesiánico. Por un lado, la escucha mesiánica de la fiesta puede entenderse propiamente como una escucha comunitaria mediada por la música que anticipa la alegría del tiempo mesiánico. Es decir, una escucha en el contexto de la celebración que anticipa una futura liberación. Lo mismo para el rito que anticiparía una transformación del tiempo o la olla común que anticiparía un estado de justicia alimentaria. Por otro lado, y en relación con una escucha todavía no mediada por la música, la imagen de los testigos del futuro de Benjamín, y de cierto modo la formulación de Levinas en torno a la escucha de los pasos del mesías, sugiere la posibilidad de dar testimonio de la futura venida del mesías, de cierta manera anticipándolo, con la escucha.

Resulta pertinente retomar aquí la clariaudiencia de Bloch para señalar que habría en la escucha una capacidad concreta y creativa para anticipar aquello que todavía-no-ha-llegado-a-ser, un tiempo mesiánico todavía no llegado pero que puede ser anticipado. Esta clariaudiencia no consiste, por cierto, en una cualidad adivinatoria u oráculo. No se trata de predecir la fecha de la llegada del mesías ni de prever el transcurso de los eventos, sino de anticipar un quiebre en el curso habitual de la historia, de abrir un nuevo camino, de anticipar en el tiempo presente el funcionamiento del tiempo mesiánico, aunque todavía sin realizarlo. Es decir, se trata de la posibilidad concreta que puede llegar a ofrecer la escucha de música de romper con la cotidianidad y anticipar la experiencia del tiempo mesiánico.

Anuncio. Como resultado de la escucha, y hasta cierto punto de la anticipación mesiánica, las músicas y los músicos tendrían cierta capacidad para producir un anuncio mesiánico. Es decir, la escucha mesiánica puede derivar ahora en la producción de un anuncio que será mediado y amplificado por la música. Naturalmente, este anuncio poético, producido, puede presentarse en canciones u otras formas musicales cuyos textos realizan alguna proclamación, independientemente de su eficacia. Pero el anuncio puede también ser producido cuando la música en tanto acontecimiento propicia una apertura sensible a una escucha epifánica o cuando congrega a una comunidad de seguidores de la llamada mesiánica.

Cabe mencionar que la idea de anuncio que aquí sostengo en nada se parece a lo planteado por Jacques Attali, quien señala que la música anunciaría los tiempos por venir. La tesis central del autor consiste en que la música es un anuncio debido a que los cambios se inscribirían más rápidamente en ella que lo que se tarda en transformar la sociedad en general, de modo que los cambios en la música anunciarían los cambios en las relaciones sociales. Para Attali sería posible intuir e incluso predecir el futuro mediante la música.²⁰⁷ Por el contrario, el anuncio mesiánico, si bien puede ser profético y referir a un tiempo futuro todavía no realizado, no pretende prever el futuro. No se trata, entonces, de pronosticar cómo será el futuro, sino de anunciar que el paso de la potencia al acto mesiánico, es decir, la actualización mesiánica, está dentro del horizonte posible.²⁰⁸ Como señala Agamben, “el anuncio es la forma que toma la promesa en la contracción del tiempo mesiánico”.²⁰⁹

Pero, además, el anuncio puede insertarse propiamente en el tiempo mesiánico y, por tanto, proclamar un mesías presente, una presencia plena del mesías (parusía). Se trataría de un momento apostólico cuyo tiempo no es el futuro sino el ahora. En este sentido, el anuncio se vincula con la llamada y llega a indicar la particular transformación que la condición habitual experimenta por el hecho de estar puesta en relación con el evento mesiánico. La forma propia de este anuncio corresponde, entonces, al “como si”, pues pertenece al tiempo mesiánico.²¹⁰ Tiempo mesiánico que, como señalé con anterioridad, la música no produce por sí misma, pero que sí puede llegar a amplificar con el anuncio. Un anuncio-llamado apostólico mediado o producido por la música entrañaría, en este punto, ya no una actualización del potencial mesiánico, sino propiamente una actualización mesiánica en sí misma. Sería un momento en el que el anuncio y el contenido, el anuncio con lo anunciado, quedarían, de cierto modo, confundidos.²¹¹

Representación. Una primera posibilidad radica en la representación musical del funcionamiento del tiempo mesiánico. Se trata de un modo productivo de representación, en el que la música exhibe elemen-

207 Attali, *Ruidos*, 12–14. Para una crítica a las problemáticas conceptuales del libro de Attali, así como a su imprecisa cronología, véase Goodman, *Sonic Warfare*, 49–53.

208 Véase Agamben, *El tiempo que resta*, 91–94.

209 Agamben, 94.

210 Véase Agamben, 32–33.

211 Véase Agamben, 92.

tos estructurales análogos al tiempo mesiánico, relativos especialmente a las ideas de contracción, tiempo ahora, actualidad, irrupción, “como si”, no-linealidad y *kairós*. Las alternativas son numerosas y pueden involucrar cambios de ritmo, métrica o tempo; combinación de distintas texturas musicales (por ejemplo, la recapitulación, plenitud y reconciliación entre *cantus firmus* y discanto señalada por Janet Danielson²¹²); juegos entre disonancia y consonancia o entre sonidos estáticos y dinámicos; contraposición de estilos armónicos; contrastes organológicos o dinámicos; síntesis de elementos temáticos al inicio o final de la pieza musical (como en la recapitulación *kairótica* de los himnos señalada por Danielson o, de cierta manera, de la Décima Sinfonía de Mahler referida por Mahnkopf²¹³); generación de expectativas, tensiones y anticipaciones dentro de la estructura sonora; o el juego mismo entre memoria y anticipación; entre otras muchas. Ahora bien, la mera presencia de estos recursos no implica necesariamente una representación del tiempo mesiánico. El tratamiento que estos recursos reciben, cómo se conjugan con otros, la presencia de determinado texto en la pieza musical, la cultura musical a la que pertenecen, la intención que puedan haber tenido las creadoras o los creadores, cómo, cuándo y dónde es utilizada y escucha la pieza o el fragmento, qué función cumple, entre otros aspectos, son algunas de las pistas que permiten interpretar apropiadamente el posible funcionamiento de una representación del tiempo mesiánico.

Otra posibilidad de representación mesiánica en la música puede encontrarse en la idea de *messianic persona*, concepto que propongo para comprender las posibles cualidades mesiánicas de las músicas y los músicos o, más exactamente, de las personas musicales si se utiliza el concepto de Philip Auslander.²¹⁴ En su modelo tripartito el autor propone que en las *performances* de las y los artistas musicales hay tres existencias distintas implicadas: la persona real, la persona musical y el personaje. El argumento central de Auslander sostiene que cuando se observa a un músico actuar no se está simplemente frente a la persona real (*real person*), sino que hay una entidad mediadora entre el músico en tanto persona real y el acto de performar: la persona musical (*musical persona*).²¹⁵ La persona musical

212 Danielson, “Harmony, Sacrifice, and Agamben’s Messianic Time”, 24–25.

213 Danielson, 23–24; Mahnkopf, *Von der messianischen Freiheit*.

214 Auslander, “Performance Analysis and Popular Music”; Auslander, “Musical Personae”.

215 Auslander aclara que el término *musical personae* resulta muy cercano al concepto de *personage* (que, por su parte, no debe confundirse con el de *character*, que en castellano puede traducirse como personaje). Sin embargo, Auslander prefiere el término *persona*,

constituye, así, una versión de la música o el músico construida con el propósito de interpretar música en circunstancias particulares. Con ello, Auslander plantea que aquello que los sujetos performan primero no es la música sino su propia identidad como músicos, su persona musical. La persona musical se distingue, asimismo, del personaje (*character*), término que alude al sujeto ficticio propio del mundo narrativo de una canción u obra particular. De este modo, aunque a lo largo de un concierto una música o un músico pueda encarnar diferentes personajes para cada canción, la persona musical permanecería constante.²¹⁶

La comprensión del concepto persona musical resulta aquí significativa, pues no me refiero a la representación de personajes mesiánicos dentro de una pieza musical, sino más bien al mesianismo de las personas musicales o, en otras palabras, a la comprensión de ciertas personas musicales como la encarnación de un mesías. En tal sentido, la idea de *messianic persona* sirve para examinar cómo las y los artistas interpretan sus propias identidades como músicas y músicos de un modo que se percibe como mesiánica. Se trata de un modo práctico-productivo en tanto que la *messianic persona* es performada en ese espacio entre la agencia de la propia identidad de la música o el músico y la percepción del público. De este modo, es la producción performática-musical aquello que media las relaciones interpersonales.

Ahora bien, si se sigue el argumento que indica que la música no puede producir por sí misma el tiempo mesiánico, sería prudente sostener que las músicas y los músicos en tanto músicos tampoco podrían devenir en mesías. Es bajo este razonamiento que planteo que las *messianic personae* consisten propiamente en una representación mesiánica y no en una producción o actualización mesiánica: la *messianic persona* no es un mesías real, sino a una representación artística-musical. Por ello, interpretar como mesías a artistas Woody Guthrie o a Víctor Jara solamente por su condición de músicos sería impreciso.²¹⁷ Es cierto que ambos casos tendrían una particular relación con el instante mesiánico. Pero, si llegase a ser el caso, no se estaría frente a un músico que representa a una *messianic persona* en

pues hace referencia no solo a las grandes personalidades de la música como un director de orquesta o una estrella de la ópera o de rock, sino también a aquellas músicas y músicos que parecen ocultarse a sí mismos como los miembros de una orquesta o de una banda. Auslander, “Musical Personae”, 102.

216 Naturalmente, estas tres existencias dialogan y negocian entre sí y con la audiencia. Véase, además de los dos textos de Auslander, Díaz-Pinto y Robledo-Thompson, “Voy conociendo mi voz”; Hansen, *Pop masculinities*.

217 Véase Knight, “I Ain’t Got No Home in this World Anymore”; Turnwald, “The Kingdom Come”, 28.

cuanto músico sino frente a un sujeto que trasciende enteramente el campo estético. O se trataría, en su defecto, de un apóstol. Desarrollaré este tema en el cuarto capítulo.

Naturalmente, hay también una posibilidad de representación en el desarrollo de personajes mesiánicos dentro de la lógica narrativa de alguna pieza musical. Al igual que la representación musical del funcionamiento del tiempo mesiánico, esta posibilidad entraña un modo productivo de representación de lo mesiánico. Desde luego, este tipo de representación resulta particularmente eficaz en las letras de la música, aunque también puede advertirse en la utilización de ciertos motivos musicales que hacen referencia a un personaje mesiánico. Ejemplos de esta modalidad son la trompeta que anuncia al mesías en *Fidelio* señalada por Bloch o el motivo de las trompetas en el himno “Viderunt Omnes” mencionado por Danielson.²¹⁸

Rememoración de las víctimas de la historia. Quisiera proponer una última forma musical de actualización del potencial mesiánico a partir de la idea de rememoración de las víctimas de la historia. Mientras las posibilidades desarrolladas con anterioridad se orientan sobre todo hacia el ahora o hacia el porvenir, la rememoración se dirige hacia el pasado. Se trata de un momento imprescindible para articular cualquier perspectiva mesiánica de futuro, pues el débil poder mesiánico de las generaciones anteriores y de las vidas sacrificadas en nombre del progreso exige una interrupción del curso habitual de la historia, vacío, lineal y homogéneo. El pasado constituye, entonces, el primer paso para el salto hacia el porvenir.²¹⁹ En este sentido, la rememoración como actualización musical del potencial mesiánico no se trata de una simple rememoración de objetos, sino de la rememoración de personas o grupos humanos y de los objetivos por los cuales lucharon, pero no alcanzaron a realizar. Que esto se haga con música o mediante la recuperación de alguna pieza musical no significa que la finalidad esté puesta en los objetos. Es por ello que esta modalidad de actualización del potencial mesiánico no resulta análoga al folclorismo ni a cierta etnomusicología de salvataje, si se considera que estas buscarían resguardar determinadas músicas en cuanto objetos de los cambios producidos por el progreso y la globalización.

218 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1295–1296; Danielson, “Harmony, Sacrifice, and Agamben’s Messianic Time”, 23–24.

219 Véase Löwy, *Redención y utopía*, 220; Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 693–701.

Una posibilidad productiva de rememoración de las víctimas de la historia tiene relación con la práctica del *sampleo*. El *sampleo* o *sampling* corresponde al proceso de reelaboración musical en el que se transpone o inserta un objeto sonoro previamente grabado en una nueva grabación de manera consciente y rastreable. Como señala Julián Woodside, el *sampleo* no se trata simplemente de una técnica, sino que está apoyada en ideas estéticas y discursivas que dotan de nuevos sentidos a la grabación utilizada. En esta perspectiva, una de las funciones que adquiere esta técnica es la función histórica en tanto que utiliza grabaciones impregnadas de un pasado que será resignificado.²²⁰ Considerando esta función histórica del *sampleo* puede establecerse un vínculo entre este y la noción de rememoración de las víctimas de la historia. En su estudio sobre el mesianismo en la producción cultural afroamericana Daniel Williams articula, precisamente, una interesante conexión entre el *sampleo* y el sentido de redención del pasado benjaminiano. Williams se basa en la interminable posibilidad del *sampleo* para tomar restos materiales de la historia, manipularlos y así afectar el presente e incluso el futuro.²²¹ A esto cabría agregar que la posibilidad mesiánica del *sampleo* reside, justamente, en recuperar los restos materiales de quienes han sido, de cierta manera, víctimas de la historia. Esta posibilidad de actualización del potencial mesiánico del *sampleo* podría, ciertamente, aplicarse a otros procedimientos aledaños como los covers, las citas musicales o las contrafactas, siempre y cuando la referencia quiera ser reconocible. La idea principal que deseo destacar es que mediante estos mecanismos de elaboración musical hay un otro que irrumpe, y no en el sentido de otra música, sino que esta irrupción refiere a todo lo que esa música connota y a la cultura misma en que se inserta. De esta manera, no es un resto material el que obtiene una rememoración, sino el mundo y las personas que lo producen.

Por último, cabe mencionar que la rememoración de las víctimas de la historia encuentra también una manera de actualizar el potencial mesiánico de modo práctico-productivo en la fiesta conmemorativa. Al final de la sección sobre escucha he sugerido cierta relación entre fiesta y rememoración a partir del feriado benjaminiano. Lo relevante en este punto es que la música puede mediar las relaciones humanas que se producen en el feriado conmemorativo, sea intensificando u otorgando nuevos sentidos a ese día que, interrumpiendo el curso habitual de los días, exige el cumplimiento de la justicia como condición para cualquier actualización mesiánica.

220 Woodside, “El *sampleo*”, 11–19.

221 Williams, “The Messianic Zeal”, 111.

Tal como he argumentado, ni la música ni el ámbito estético en general tienen la capacidad de realizar o traer el tiempo mesiánico. Al menos no por sí mismos. Sin embargo, las cinco modalidades de actualización del potencial mesiánico que he propuesto permiten situar con cierta precisión el papel y las capacidades que la música puede adquirir frente a lo mesiánico. Naturalmente, y como he sugerido a lo largo del capítulo, para establecer cualquier relación entre música y mesianismo debe considerarse que la música es una producción cultural que, en este sentido, no es ni más ni menos que una entidad mediadora en las relaciones entre sujetos. Esto significa que lo que actualiza el potencial mesiánico no es “la música” en abstracto, sino los agentes que intervienen en ella. Y con ello no me refero solo a compositores e intérpretes, sino a todas las personas que, de una u otra forma, participan en el fenómeno musical como oyentes, agentes, productores y un largo etcétera. Por ello, la primera modalidad que he propuesto es la escucha, que constituye el punto de partida para cualquier relación entre música y mesianismo y que, además, atraviesa las otras cuatro modalidades de actualización del potencial mesiánico. En este sentido, la capacidad de actualizar el potencial mesiánico mediante la música no es solo una facultad de las músicas y los músicos, sino de cualquier persona y, más intensamente, cualquier comunidad que se proponga hacerlo.

3. Afluentes y generalidades mesiánicas de la Nueva Canción Chilena²²²

Las concepciones mesiánicas presentes en la Nueva Canción Chilena no encuentran su procedencia en un solo afluente, sino que estas se gestaron sobre la base de las distintas instituciones sociales, procesos y experiencias en las cuales las músicas y los músicos del movimiento tomaron parte, como la militancia y el activismo político, la tertulia, la proyección folclórica, la religión popular, el seminario sacerdotal o el pensamiento social cristiano, entre otras. En términos generales, estas influencias pueden agruparse en dos cosmovisiones ligadas, de una u otra forma, al mesianismo: el marxismo y el cristianismo. Ahora bien, dado que ninguna de estas concepciones de mundo es monolítica, resultará más preciso que me refiera a ellas como marxismos y cristianismos, en plural. Podrá observarse que las corrientes marxistas y cristianas encuentran diversos puntos de contacto, particularmente a partir del siglo XX. En este capítulo revisaré, entonces, tanto los afluentes mesiánicos de la Nueva Canción Chilena ligados al marxismo como aquellos ligados a las distintas modalidades del cristianismo. Al final del capítulo propondré una caracterización general del mesianismo de la Nueva Canción Chilena, sobre todo en relación con la conexión cristiano-marxista, el ateísmo religioso y el mesianismo revolucionario.

Afluentes marxistas

En cuanto a los marxismos, desde las primeras aportaciones de Luis Emilio Recabarren y José Carlos Mariátegui hasta el castrismo, el guevarismo y el zapatismo, las corrientes adoptadas y desarrolladas en América Latina han alcanzado una enorme variedad. Para Löwy, pueden distinguirse

222 Breves secciones de este capítulo están tomadas o basadas en mis artículos. Rojas, “Hoy es el tiempo que puede ser mañana”; Rojas, “¿La voz del hombre nuevo?”.

se tres periodos en la historia del marxismo latinoamericano: un primer momento revolucionario que va desde los años veinte hasta mediados de los años treinta del siglo XX, cuyo hito más relevante es la producción de Mariátegui; un segundo periodo estalinista, de mediados de los treinta hasta la Revolución cubana de 1959, en el cual las interpretaciones soviéticas del marxismo prevalecieron; y una tercera fase que comienza en 1959 y que se caracteriza por el ascenso y consolidación de corrientes radicales, cuyo máximo referente es Ernesto Guevara.²²³ Como también apunta Löwy, las corrientes del marxismo latinoamericano se han debatido durante estos periodos entre dos tendencias antagónicas respecto a la aplicación del marxismo a la realidad continental: el excepcionalismo latinoamericano y el eurocentrismo. Sin embargo, señala el autor, la aplicación creativa y dialéctica del marxismo habría permitido cierta superación de esta contradicción.²²⁴

En el Chile de los años sesenta se desarrollaron, consecuentemente, distintas tendencias, sin perjuicio de que se establecieran algunas más predominantes. Entre ellas, se puede contar la línea marxista-leninista seguida por el Partido Comunista de Chile. Como apunta Rolando Álvarez, desde 1956 este partido se encontraba en un proceso de desestalinización que, sin embargo, no le llevó a romper ni alejarse de la Unión Soviética, como sí sucedió en Italia, China o Albania.²²⁵ Por el contrario, la desestalinización del Partido Comunista chileno fue un proceso moderado que lo apartó “de las formas más rígidas del estalinismo, pero no del conjunto de su sistema de prácticas e ideología”.²²⁶ En esta perspectiva, Löwy señala que su poder organizativo y coherencia ideológica le permitió eximirse de mayores divisiones por lo que se convirtió, así, en una de las fuerzas más relevantes en la izquierda chilena. De esta manera, el Partido Comunista chileno no tuvo especial permeabilidad ante la influencia de la Revolución Cubana.²²⁷

Sin embargo, la influencia de la Revolución de 1959 sí puede advertirse en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), así como también en el Partido Socialista chileno. Este último mostró simpatía por las revoluciones en Cuba y Yugoslavia, y sus bases se vieron influenciadas por tendencias guevaristas partidarias de la vía armada, además de contar

223 Löwy, *El marxismo en América Latina*, 9–10.

224 Löwy, 10–13. Véase también Dussel, *Filosofía de la cultura y transmodernidad*, 253–54.

225 Álvarez, “Estalinización y estalinismo en el Partido Comunista de Chile”; Álvarez, “La desestalinización en las Juventudes Comunistas de Chile”, 55–56.

226 Álvarez, “La desestalinización en las Juventudes Comunistas de Chile”, 56.

227 Löwy, *El marxismo en América Latina*, 56.

con una considerable corriente trotskista.²²⁸ Estos factores, sumados a su alianza política con los comunistas desde al menos la primera candidatura de Salvador Allende en 1952, alejaron al Partido Socialista de la típica doctrina de partido socialdemócrata. Inclusive, hacia 1970 el partido se definía como marxista-leninista y vanguardia revolucionaria de la clase obrera.²²⁹ Por su parte, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria surgió, tal como indica Jorge Magasich, de la desconfianza que produjeron las derrotas electorales de la izquierda en 1958 y 1964, así como del llamado de la Revolución Cubana a extender la lucha sobre todo el continente.²³⁰ En sus inicios en 1965 el movimiento aunó grupos trotskistas (el primer secretario general era de esta corriente), anarquistas, sindicalistas y disidentes de los partidos socialista, radical y comunista, y declaró que la única vía al socialismo era la insurrección popular armada.²³¹ Un par de años más tarde el movimiento apartó a los trotskistas y posteriormente a los anarquistas para adoptar una orientación hacia la guerrilla rural y erigirse como una versión chilena del guevarismo.²³²

Por último, el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) se formó en 1969 a partir de una escisión por la izquierda del Partido Demócrata Cristiano. El MAPU abrazó el marxismo, aunque sin dejar de lado sus referencias cristianas, incluso en aquellos momentos cuando algunas de sus facciones se declararon marxistas-leninistas durante la Unidad Popular. Como apunta Esteban Valenzuela, desde su nacimiento el MAPU fue perfilando como uno de sus rasgos clave el entrelazamiento entre cristianismo y marxismo, el cual fue tributario de una fuerte corriente progresista desarrollada en el seno de la Iglesia Católica.²³³

De los partidos y movimientos mencionados, todos, excepto el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, formaron parte de la Unidad Popular (1970-1973). Cabe también señalar que, si bien existieron otros grupos políticos vinculados de alguna manera al marxismo como la Izquierda Cristiana, estos no alcanzaron un mayor protagonismo ni tampoco se conoce alguna simpatía o militancia en ellos por parte de los músicos de la Nueva Canción Chilena.

228 Löwy, 57; Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen I:268.

229 Partido Socialista de Chile, “Principios orgánicos y estatutos”, 5 y 21.

230 Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen I:276.

231 Magasich, volumen I:276; Löwy, *El marxismo en América Latina*, 53.

232 Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen I:276–77; Löwy, *El marxismo en América Latina*, 346.

233 Valenzuela, *Dios, Marx... y el MAPU*, 21.

Si bien todo el marxismo puede pensarse como una metamorfosis del mesianismo judeocristiano, me concentraré aquí en algunas de las nociones propiamente mesiánicas de los marxismos y que pueden encontrarse en las distintas tendencias marxistas desarrolladas en Chile.²³⁴

Proletariado y redención. Una primera idea común es la función redentora del pueblo, el proletariado, la clase trabajadora u obrera.²³⁵ Para el marxismo, el objetivo (no el fin) de la historia es lograr la sociedad sin clases mediante la resolución de las contradicciones de la historia, sociedad cuya realización sería fruto del proletariado.²³⁶ Este aspecto, es decir, la porción de agencia humana en la construcción del porvenir, tiene correspondencias con la perspectiva de la interrupción del curso de la historia por parte de un actor mesiánico, el mesías, y su correspondiente comunidad de seguidores de la llamada mesiánica. Para Agamben existe cierta analogía entre la clase proletaria y la comunidad mesiánica, bajo la comprensión de que ambas habrían tomado conciencia de su propia condición y vivido en la forma del “como no” (la autosupresión) y del uso para resucitar a una nueva vida.²³⁷ Es necesario recalcar que la analogía establecida por Agamben es entre proletariado y comunidad mesiánica. Medard Kehl, por su parte, también sugiere una similitud entre el proletariado y lo mesiánico, aunque en este caso la analogía es entre el proletariado y el mesías mismo. Para Kehl, habría una conexión entre el antagonismo

234 Aunque en Karl Löwith la idea del marxismo como mutación del mesianismo resulta más bien cuestionadora (Löwith habla de seudomorfosis), esta encuentra su contraparte positiva en Benjamin. Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 55; Benjamin, “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”, 1231.

235 Un análisis pormenorizado del uso de estas categorías por parte de los partidos y movimientos marxistas chilenos durante los años sesenta y setenta trasciende los límites de este trabajo. Una revisión no sistemática muestra que el MIR en sus comunicados hizo referencia a “la clase obrera y el pueblo” como conjunto (mencionando, por ejemplo, al pueblo uniformado compuesto por militares y policías honestos), y también a la idea de masa. El MAPU, de modo similar, utilizó los conceptos de pueblo y masa, y en menor medida, clase obrera. En los documentos del Partido Comunista, por su parte, se aprecia un uso de las nociones pueblo y clase obrera. Por último, el Partido Socialista empleó los conceptos de clase obrera, clase trabajadora, masas explotadas y pueblo.

236 Kehl, *Eschatologie*, 325–26; Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 46–47; Löwy, *Judíos heterodoxos*, 87. Como se verá en los capítulos siguientes, que el objetivo sea lograr la sociedad sin clases no significa que esto sea el fin de la historia sino, como propone Benjamin, su interrupción. Benjamin, “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”, 1231; Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 152–58.

237 Agamben, *El tiempo que resta*, 39 y 62.

proletariado-burguesía y el enfrentamiento entre cristo y el anticristo.²³⁸ Ciertamente, podría retomarse aquí una de las tesis de Walter Benjamin, la cual subraya que el mesías no viene solo como redentor, sino como vencedor del anticristo. En esta tesis, como recuerda Löwy, se puede reconocer en el mesías la clase proletaria y en el anticristo las clases dominantes.²³⁹

Ahora bien, en las formulaciones marxistas hay un cierto planteamiento de determinismo histórico que hace reaparecer un conflicto con la libertad humana y la agencia del proletariado como redentor de la historia. Como señala Terry Eagleton, bastante se ha criticado al marxismo por su aparente determinismo histórico, por ejemplo, la idea de que las fuerzas productivas crezcan constantemente desplegándose a lo largo de la historia y generando diferentes escenarios políticos a su paso, o la noción de que la desintegración del capitalismo inducirá inevitablemente al socialismo.²⁴⁰ No desconoceré aquí que los partidos y movimientos marxistas chilenos pudieron haber hecho eco del determinismo histórico. Sin embargo, precisa Eagleton, una revisión de los escritos de Karl Marx indica que “ningún cambio de las relaciones sociales puede explicarse por una expansión de las fuerzas productivas sin más”.²⁴¹ Por el contrario, sugiere el autor, para Marx las relaciones sociales de producción tienen prioridad sobre las fuerzas productivas y no al revés, de modo que los seres humanos son los autores de su propia historia. En esta perspectiva, la historia no sería un fenómeno mecanicista que invita al quietismo político, sino que estaría impulsada por una lucha de clases cuyo resultado no es predecible.²⁴² Eagleton cita un fragmento bastante ilustrativo de *La sagrada familia*:

La historia no hace nada, “no posee una riqueza descomunal”, ¡“no libra batallas”! Es, más bien, *el ser humano* [cursivas en el original], el ser humano real y viviente quien hace todo eso, quien posee y lucha; no es algo así como la “historia” quien precisa del ser humano como medio para concretar *sus* fines (como si fuera una persona separada), sino que no es más que

238 Kehl, *Eschatologie*, 326. Véase también Löwy, *Judíos heterodoxos*, 87.

239 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 695; Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 79–80. Cabe señalar que existen también autores como Löwith que ven en el proletariado una versión materialista de la idea de pueblo elegido. Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 46–48.

240 Eagleton, *Por qué Marx tenía razón*, 53–57.

241 Eagleton, 53.

242 Eagleton, 56–59.

la actividad del ser humano persiguiendo sus fines.²⁴³

De este modo, el relato marxista (o al menos parte de él) se aleja de una visión que considera la historia como un proceso que evoluciona continua y orgánicamente (la ideología del progreso) para verse marcado, más bien, por la violencia, la ruptura, la interrupción y el conflicto, y en la cual el ser humano en cuanto proletariado no sería simplemente un actor sino el agente redentor.²⁴⁴

Cabe apuntar que Eagleton no deja de exponer un conflicto ético presente en el planteamiento de Marx: que para que el socialismo pueda surgir el capitalismo debe necesariamente antecederlo, y no necesariamente en todas las naciones o pueblos, pero sí alguien debe vivirlo. Esta idea no significa, dicho sea de paso, que luego del capitalismo se concretaría necesariamente el socialismo, lo que correspondería a una postura determinista. En lo que sí insiste Marx, recalca Eagleton, es en la inevitabilidad del capitalismo como paso previo al socialismo. Siendo Marx consciente de las atrocidades del progreso y el capitalismo, esta cuestión no deja de resultar, entonces, problemática. Si el capitalismo es imprescindible para el socialismo y, al mismo tiempo, es injusto, “¿no está sugiriendo Marx entonces que la injusticia es aceptable desde el punto de vista moral? Para que exista justicia en el futuro, ¿debe haber habido injusticia en el pasado?”²⁴⁵

Es en esta perspectiva que Eagleton caracteriza la teoría de la historia de Marx como trágica, no por su desenlace, sino justamente por esa trama llena de antepasados que soportaron un infierno y que solo mediante la perspectiva de una resurrección podrían llegar a ser recompensados (nótese el guiño a la novena tesis de Benjamin). En este sentido, es imprecisa la afirmación de Löwith respecto a la falta de sufrimiento redentor en el marxismo.²⁴⁶ Pero hay, además, otro dilema: ¿y si en la historia (no previamente determinada) nunca se hubiera desarrollado el capitalismo, no ha-

243 Marx y Engels, *Die Heilige Familie*, 98. Traducción propia del texto original en alemán: “Die Geschichte tut nichts, sie ‘besitzt keinen ungeheuren Reichtum’, sie ‘kämpft keine Kämpfe!’ Es ist vielmehr *der Mensch*, der wirkliche, lebendige Mensch, der das alles tut, besitzt und kämpft; es ist nicht etwa die ‘Geschichte’, die den Menschen zum Mittel braucht, um *ihre* -als ob sie eine aparte Person wäre- Zwecke durchzuarbeiten, sondern sie ist nicht als die Tätigkeit des seine Zwecke verfolgenden Menschen”. *Cursivas en el original*.

244 Eagleton, *Por qué Marx tenía razón*, 65; Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”.

245 Eagleton, *Por qué Marx tenía razón*, 67.

246 Eagleton, 65–71; Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 55–56.

bría, entonces, ninguna posibilidad de socialismo ni comunismo? ¿Cómo se compatibiliza la inevitabilidad del capitalismo como momento previo con una concepción de la historia no determinista?

Sociedad sin clases. Una segunda noción mesiánica del marxismo tiene relación, precisamente, con el objetivo (y reitero, no el fin) de la historia y el resultado de la lucha de clases: la sociedad sin clases. Posiblemente tomando el concepto de secularización de Carl Schmitt, Benjamin propone en una de sus anotaciones (generalmente denominada como tesis XVIIa y a veces como tesis XVIII) que la idea de la sociedad sin clases no es sino una secularización de la noción de tiempo mesiánico. Y agrega, a contracorriente de una mirada schmittiana negativa frente la secularización: “es bueno que haya sido así”.²⁴⁷ El argumento de Benjamin apunta a la legitimidad y necesidad de esta secularización siempre y cuando esta, señala Löwy, mantenga esa posibilidad revolucionaria mesiánica.²⁴⁸ Ignacio Ellacuría destaca, en esta perspectiva, el aporte del marxismo al recuperar el carácter histórico e inmanente de la esperanza, la cual se había convertido teológicamente en algo inoperante e incluso evasivo.²⁴⁹ De esta manera, para Ellacuría el ideal de una sociedad en la que desaparezcan las clases puede verse en el reino de Dios o en los futuros mesiánicos de los profetas, en los cuales deben erradicarse todas las desigualdades opresoras.²⁵⁰ De modo similar, Jacques Derrida afirma que el marxismo entraña una escatología mesiánica.²⁵¹ En este sentido, la perspectiva marxista de la sociedad sin clases puede leerse como una recuperación de la idea del reino de Dios en la tierra. No sin razón Marx identifica la sociedad comunista sin clases con el reino de la libertad.

Ciertamente, uno de los nudos de la perspectiva de la sociedad sin clases (el reino de la libertad, la sociedad comunista) en Marx tiene que ver con su realización. Tanto Enrique Dussel como Franz Hinkelammert hacen hincapié en que, para Marx, el reino de la libertad se trataría, más bien, de una figura, un principio energético, una aproximación o un horizonte de acción humana posible. El reino de la libertad se presenta, así, como un

247 Benjamin, “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”, 1231. Véase también Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 154–55; Agamben, *El tiempo que resta*, 39–40.

248 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 154–55.

249 Ellacuría, *Escritos Teológicos*, tomo I:476.

250 Ellacuría, 493.

251 Derrida, *Espectros de Marx*, 73.

más allá de todas las relaciones humanas posibles, y no como un fin o etapa histórica.²⁵² De este modo, la sociedad sin clases, el reino de la libertad, consistiría en “una trascendentalidad que, según Marx, en el socialismo se puede anticipar, pero no realizar en su plenitud”.²⁵³

Ante esta dificultad Benjamin ofrece nuevamente en sus anotaciones algunas claves. En primer lugar, Benjamin crítica a quienes definen la sociedad sin clases como una tarea infinita en medio del tiempo homogéneo y vacío del progreso.²⁵⁴ Con esto Benjamin ataca, sobre todo, al inmovilismo revolucionario de la socialdemocracia. Sin embargo, conviene también considerar esta crítica de un modo más general ante la perspectiva de una sociedad sin clases en medio de un tiempo homogéneo. Es más, Benjamin precisa que “la sociedad sin clases no debe concebirse como el punto final del desarrollo histórico (...). Al concepto de la sociedad sin clases le debe ser devuelto su rostro auténticamente mesiánico, y esto en interés de la propia política revolucionaria del mismo proletariado”.²⁵⁵ En otra variante, que generalmente aparece como paréntesis al final de la tesis XVIIa, Benjamin insiste en la fuerza mesiánica de la idea de sociedad sin clases, pero ahora como interrupción del progreso de la historia: “La sociedad sin clases no es la meta final del progreso en la historia, sino su a menudo fallida pero finalmente lograda interrupción”.²⁵⁶ De ahí que, para Benjamin, cada instante tiene una posibilidad revolucionaria y cada segundo una entrada para el mesías.²⁵⁷ Se trata, en definitiva, de entender la sociedad sin clases no como fin de una historia continua sino como su violenta y mesiánica interrupción.

No-propiedad y disolución. Otras ideas mesiánicas relacionadas al marxismo son la no-propiedad o desapropiación y la disolución. Y con

252 Dussel, *Las metáforas teológicas de Marx*, 294–96; Hinkelammert, *Las armas ideológicas de la muerte*, 58–64.

253 Hinkelammert, *Las armas ideológicas de la muerte*, 163.

254 Benjamin, “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”, 1231.

255 Benjamin, 1232. Texto original en alemán: “Aber die klassenlose Gesellschaft ist nichts als Endpunkt einer historischen Entwicklung zu konzipieren (...). Dem Begriff der klassenlosen Gesellschaft muß sein echtes messianisches Gesicht wiedergegeben werden, und zwar im Interesse der revolutionären Politik des Proletariats selbst”.

256 Benjamin, 1231. Texto original en alemán: “Die klassenlose Gesellschaft ist nicht das Endziel des Fortschritts in der Geschichte sondern dessen so oft mißglückte, endlich bewerkstelligte Unterbrechung”.

257 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 704; Benjamin, “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”, 1231.

este punto retomo a Agamben y su mencionada analogía entre proletariado y la *ekklesia* en tanto comunidad de vocaciones mesiánicas. Para el autor, la función redentora asociada al proletariado está atravesada por su propia autosupresión, condición propia que le permite ser portadora de una emancipación universal.²⁵⁸ Cabe mencionar que, para Agamben, la identificación del proletariado con la clase obrera en cuanto identidad social y sustancial carecería de vocación revolucionaria, correspondiendo, por lo tanto, a la peor interpretación del pensamiento marxista, pues el proletariado sería en Marx una identificación estratégica y contingente.²⁵⁹

De modo similar, Eagleton destaca que en *El capital* Marx se niega a equiparar el proletariado con los trabajadores productivos, en el sentido de aquellos que producen directamente mercancías. Por el contrario, indica Eagleton, la clase proletaria refiere a todas aquellas personas que se ven obligadas a vender su fuerza de trabajo al capital, viven en medio de la inseguridad económica y tienen escaso o nulo control sobre sus condiciones de trabajo. Y añade que no deben olvidarse aquí las personas jubiladas, desempleadas, con enfermedades crónicas y aquellas que, refiriendo al sentido primero que designaba la noción de proletariado, producen fuerza de trabajo mediante la reproducción y las labores domésticas.²⁶⁰ El movimiento de la Nueva Canción, como gran parte de la izquierda chilena, mantuvo una posición algo ambivalente a este respecto, pues, si bien no limitó la función redentora a la clase obrera sino que incluyó también a campesinos, pescadores, estudiantes e, incluso, soldados,²⁶¹ sí excluyó del proletariado, al menos hasta finales de la Unidad Popular, a quienes ejercían labores reproductivas, domésticas y de cuidado.²⁶² Retomaré este tema en el cuarto capítulo.

Entonces, como señala Marx, el proletariado no es otra cosa sino la disolución (*Auflösung*) de todas las clases (*Stände*), una esfera de la sociedad cuyo sufrimiento le confiere un carácter universal y que no reclama (*in Anspruch nimmt*) para sí ningún derecho especial porque la injusticia que se perpetra contra ella no es una injusticia particular sino la injusticia por excelencia. En este sentido, se trataría, para Marx, de una esfera que no

258 Agamben, *El tiempo que resta*, 39.

259 Agamben, 39–40.

260 Eagleton, *Por qué Marx tenía razón*, 163–68.

261 Algunas canciones que mencionan a los soldados como parte del pueblo son Tiempounuevo, “Será más mejor”, en *Tiempounuevo*, Peña de los Parra, 1970, elepé; Inti-Illimani, “Venceremos”, en *Canto al programa*, DICAP, 1970, elepé.

262 Maravall, “Las mujeres en la izquierda chilena”, 28–33; Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 49–50; Rojas, “¿La voz del hombre nuevo?”, 3 y 11.

puede lograr la emancipación sin emanciparse de todas las demás esferas de la sociedad y emancipar, con ello, a todas las demás esferas de la sociedad. Se trataría, según Marx, de una pérdida total del ser humano que solo puede ganarse/compensarse a sí mismo mediante una recuperación total del ser humano. “Esta disolución de la sociedad como estamento/clase (*Stand*) particular es el proletariado”.²⁶³

En esta línea, agrega Marx, cuando el proletariado proclama la disolución del orden mundial anterior, no hace más que expresar el misterio de su propia existencia (*Dasein*), pues él es la disolución fáctica de este orden mundial. Y cuando el proletariado exige la negación de la propiedad privada, no hace más que elevar a principio de la sociedad lo que la sociedad ha elevado a su principio.²⁶⁴ En esta perspectiva, Eagleton sostiene que el proletariado expresa ese punto a partir del cual toda lógica del *status quo* empieza a deshilacharse: como la clase proletaria no tiene interés particular en defender el orden actual de las cosas, es capaz de prefigurar un futuro alternativo. Así, el proletariado supone la disolución de la sociedad en cuanto negatividad, pero, al mismo tiempo, presenta un sentido positivo en tanto posibilidad de supresión de la sociedad de clases.²⁶⁵

Seguramente, puede establecerse también una relación entre la negación de la propiedad privada y la disolución misma que es proletariado, por un lado, y lo que Agamben denomina “vivir en el mesías”, por otro lado. Para Agamben, vivir en el mesías implica una condición que no funda una nueva identidad ni tiene que ver con la propiedad, sino con el uso. En este sentido, ser mesiánico, vivir en el mesías, significa la expropiación: “El sujeto mesiánico no está definido por la propiedad, sino que ni siquiera puede poseerse a sí mismo como un todo”.²⁶⁶

Hombre nuevo. Finalmente, entre las nociones mesiánicas vinculadas al marxismo la idea de hombre nuevo tuvo particular desarrollo en América Latina.²⁶⁷ El mismo Marx no hizo un mayor desarrollo del con-

263 Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, 181–82. Texto original en alemán: Diese Auflösung der Gesellschaft als ein besonderer Stand ist das *Proletariat*?. Cursivas en el original. Véase también Agamben, *El tiempo que resta*, 38 y 62; Eagleton, *Por qué Marx tenía razón*, 160–62; Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 46–47.

264 Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, 182.

265 Eagleton, *Por qué Marx tenía razón*, 162.

266 Agamben, *El tiempo que resta*, 35–42.

267 Cabe señalar que, según Dalmacio Negro, el marxismo soviético habría tenido antecedentes y desarrollos propios con relación al hombre nuevo, en los cuales no me detendré en este trabajo. Negro, *El mito del hombre nuevo*, 344.

cepto, aunque existe al menos una mención en un escrito de 1856 sobre el proletariado. En uno de sus párrafos, el autor expone una de las contradicciones de los avances del progreso. Para Marx es evidente que se produce un antagonismo entre, por una parte, la industria y ciencia modernas que tienen la maravillosa capacidad de reducir el trabajo humano y hacerlo más fecundo, y, por otra parte, el manifiesto aumento que se observa del hambre, la miseria y la carga de trabajo. De este modo, las nuevas riquezas desencadenadas se convierten en fuentes de privación y el ser humano se vuelve esclavo del ser humano. Ante esto, Marx señala que “las nuevas fuerzas de la sociedad, para producir buenas obras [*gutes Werk zu verrichten*], solo (!) necesitan hombres nuevos”.²⁶⁸

Igualmente, Lenin se refiere brevemente al hombre nuevo en su *El estado y la revolución*: “La revolución no debe consistir en que la nueva clase gobierne o dirija por medio de la vieja maquinaria Estatal, sino que, tras haberla destruido, dirija y gobierne por medio de ‘Hombres Nuevos’”.²⁶⁹ Como señala Álvarez, si bien Lenin no deja de lado totalmente el economicismo, sí rescata la importancia de la voluntad en el proceso de construcción del socialismo, la cual se liga al aumento consciente y voluntario de las actividades productivas y al nacimiento de una nueva disciplina de trabajo que cree condiciones socialistas en la economía y la vida.²⁷⁰

En América Latina la noción de hombre nuevo fue planteada con algo más de detenimiento de la mano de Ernesto Guevara. Y, naturalmente, los grupos guevaristas intentaron hacerse eco del concepto. Sin embargo, no es claro que Guevara haya conocido el referido texto de Marx, aunque quizás sí el de Lenin. En cualquier caso, sería posible identificar en los fundamentos de la noción guevarista una influencia de la idea cristiana del hombre nuevo. Como apunta Juan Ignacio Siles, Guevara habría tenido presente la dimensión derivada de los textos paulinos en la

268 Marx, “Die Revolutionen von 1948 und das Proletariat”, 41. Texto original en alemán: “Wir wissen, daß die neuen Kräfte der Gesellschaft, um gutes Werk zu verrichten, nur (!) neue Menschen brauchen”. Véase también Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 45–46.

269 La traducción del fragmento está tomada del “Decálogo del hombre nuevo”, documento enviado por el chileno Clotario Blest al nicaragüense Ernesto Cardenal. Véase Salinas, *Clotario Blest*, 264–68. Sin embargo, consultando otras versiones del texto de Lenin no aparece la mención al hombre nuevo. Por ejemplo, la traducción de editorial Bisagra consigna: “La revolución consiste en que el proletariado *destruye* el “aparato administrativo” y *todo* el aparato del Estado, sustituyéndolo por otro nuevo, constituido por los obreros armados”. Lenin, *El estado y la revolución*. Desconozco si Guevara pudo haber tenido contacto con esta u otra traducción.

270 Álvarez, “Trabajos voluntarios”, 174–75.

composición de su propia noción de hombre nuevo.²⁷¹ Este influjo puede observarse, por ejemplo, en el acento que Guevara pone en ideas como la conversión personal, la entrega total, el amor y el sacrificio. También es relevante destacar aquí la distancia que toma Guevara frente al economismo soviético.²⁷²

En una carta de 1965 Guevara señala que la creación del hombre nuevo es una necesidad, pues “para construir el comunismo, simultáneamente con la base material, hay que hacer al hombre nuevo”.²⁷³ En este sentido, para Guevara no basta con el desarrollo de la técnica, sino que uno de los pilares del socialismo es la formación del hombre nuevo, el cual no representaría las ideas del siglo XIX ni tampoco las del siglo XX, sino que estaría vuelto hacia el futuro, hacia el siglo XXI.²⁷⁴ Esta orientación hacia el futuro se expresaría también en la importancia que Guevara le otorga al papel de la juventud en cuanto “arcilla maleable con que se puede construir al hombre nuevo sin ninguna de las taras anteriores”.²⁷⁵ No obstante, para Guevara el hombre nuevo es todavía una aspiración que no ha sido ni sistematizada ni tampoco alcanzada. Su imagen no estaría aún acabada, aunque la experiencia cubana fuera para él un ejemplo del nacimiento del hombre nuevo.²⁷⁶

Respecto al contenido del hombre nuevo, Guevara lo vincula a las ideas de amor y sacrificio, las cuales se expresarían en la búsqueda de una purificación interior que remueva lo decadente y morboso del pasado y en su correspondiente renuncia personal. El hombre nuevo, sostén moral de la nueva sociedad, estaría determinado, así, por una vida en función de los demás, por un sentido de mayor plenitud y riqueza interior, y por una entrega a la revolución sin esperar ningún tipo de retribución material.²⁷⁷ Las propias acciones revolucionarias de Guevara fueron comprendidas, posteriormente, como un ejemplo concreto de lo que él mismo había teorizado. Así, muchos vieron en Guevara al mismo hombre nuevo. En este

271 Siles, *La guerrilla del Che*. Véase especialmente el tercer capítulo titulado “El hombre nuevo”. Los textos paulinos que refieren a la idea de hombre nuevo son: 2 Corintios 5, 17; Colosenses 3, 9-10; Efésios 4, 22-25. Véase también Cardenal, *La santidad de la revolución*, 31; Valenzuela, *Dios, Marx... y el MAPU*, 62.

272 Véase Álvarez, “Trabajos voluntarios”, 175.

273 Guevara, *El socialismo y el hombre nuevo*, 7.

274 Guevara, 11-13.

275 Guevara, 14.

276 Guevara, 8 y 13.

277 Guevara, 12-15. Sobre el énfasis sacrificial y heroico del hombre nuevo en Guevara véase también Vidaurrázaga, “¿El hombre nuevo?”, 72-73.

sentido, es preciso señalar que el concepto de hombre nuevo no solo fue desarrollado por Guevara (y eventualmente por otros teóricos), sino que, como sugiere Claudia Gilman, se imaginó a Guevara mismo como la encarnación del hombre nuevo.²⁷⁸

Tras esta aproximación a lo mesiánico del marxismo surgen las siguientes preguntas respecto a la Nueva Canción Chilena: ¿cómo estos elementos llegaron a influenciar a las músicas y los músicos del movimiento? ¿Dónde y cómo las y los artistas adoptaron estas ideas para su propia creación musical? Uno de los aspectos más estudiados de la Nueva Canción Chilena es la identificación de sus artistas con el marxismo y la izquierda en general.²⁷⁹ En este sentido, una considerable porción de las músicas y los músicos del movimiento fueron militantes o simpatizantes de los partidos y movimientos arriba mencionados: el MAPU (Ángel Parra hasta 1973, Fernando Ugarte, Payo Grondona), el MIR (Patricio Manns, los integrantes de los grupos Quilmay, parte de Illapu y posiblemente el grupo Nancahuazú), el Partido Socialista (los miembros de los grupos Amerindios, Los Emigrantes y Los Mirleños, parte de Curacas) y el Partido Comunista (Víctor Jara, Isabel Parra, Rolando Alarcón, Héctor Pavez, Nano Acevedo, los integrantes de los grupos Inti-Illimani, Quilapayún, Lonqui, Cantamaranto y Huamarí, entre otros).²⁸⁰ Incluso, algunos músicos hacen referencia en sus canciones a prominentes figuras fundadoras del marxismo en Chile como Luis Emilio Recabarren o Elías Lafferte.²⁸¹

Sin embargo, esta cercanía no implicó necesariamente una formación doctrinaria apegada a los lineamientos de los partidos. Las y los intérpretes del movimiento ejercieron, en ocasiones, una militancia algo más

278 Gilman, “Ernesto Guevara”, 135. Véase también Vidaurrázaga, “¿El hombre nuevo?”; Salinas, *Clotario Blest*, 267.

279 Véase Fairley, “La Nueva Canción Chilena 1966-76”; Rolle, “La Nueva Canción Chilena”; McSherry, *La Nueva Canción chilena*; Rodríguez, “El folklore como agente político”; Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”; Gomes, “Quando um muro separa, uma ponte une”, 127-41.

280 Véase Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 264-65; Valenzuela, *Dios, Marx... y el MAPU*, 270-71; Fernando Carrasco, Entrevista realizada por Pablo Rojas; Pedro Aceituno, Entrevista realizada por Pablo Rojas; Nano Acevedo, Entrevista realizada por Pablo Rojas. Cabe consignar que, aun cuando una gran parte de los músicos de la Nueva Canción Chilena simpatizaron o militaron, hubo otros músicos que no lo hicieron.

281 Por ejemplo, Rolando Alarcón, “Recabarren” y “Camarada Elías Lafferte”, en *El alma de mi pueblo*, Tiempo, 1972, elepé; Víctor Jara, “A Luis Emilio Recabarren”, en *Pongo en tus manos abiertas*, Jota Jota, 1969, elepé; Víctor Jara, “Qué lindo es ser voluntario”, en *La bala / Qué lindo es ser voluntario*, DICAP, 1972, sencillo; Huamarí, “Recabarren”, en *Oratorio de los trabajadores*, DICAP, 1972, elepé.

libre. Como indica Mario Salazar, integrante del grupo Amerindios, si bien se debía asistir a una serie de cursos para llegar a ser militante y existía cierta instrucción ligada a un partido, se dio también la figura del militante del área cultural, lo cual permitía a las músicas y los músicos moverse con mayor grado de libertad.²⁸² Esta realidad no supuso, desde luego, una reducción en el desarrollo político o ideológico de las músicas y los músicos ni tampoco una merma en la influencia de las agrupaciones políticas marxistas sobre los artistas, y viceversa. Por el contrario, y tal como expone Natália Schmiedecke, las músicas y los músicos del movimiento participaron activamente en los debates culturales durante la Unidad Popular mediante discursos y producciones musicales.²⁸³ Eso sí, la libertad asociada a una militancia en la área cultural posiblemente favoreció un mayor grado de permeabilidad frente a otros aspectos mesiánicos, como aquellos derivados de los distintos cristianismos.

Desde luego, el afluente marxista de la Nueva Canción Chilena no se limitó al rol que jugaron directamente los partidos y movimientos políticos, sino que existieron otros lugares e instituciones donde se propagaron los componentes mesiánicos del marxismo. Por ejemplo, Fernando Carrasco, miembro del conjunto Huamarí en los setenta, menciona la tertulia como institución social y lugar de encuentro relativamente informal, realizada en casas familiares y en la cual las personas conversaban y cantaban, y de donde “surgían muchas cosas”.²⁸⁴ De modo similar, Pedro Aceituno, integrante del grupo Curacas, señala que era habitual reunirse en alguna cafetería o local y analizar allí los temas de la contingencia social y política. Indica, además, que la formación política no se produjo tanto por medio de la lectura de revistas o libros, sino por medio de las conversaciones y reuniones que se hacían, sobre todo en las discusiones que se generaban respecto a la política nacional, el rumbo del gobierno o el camino a seguir.²⁸⁵ Seguramente, a la tertulia pueden sumarse otras instancias de carácter manifiestamente político, pero que no requiriesen contar con alguna militancia partidista. Algunas de estas son las protestas, las huelgas, las paralizaciones, las marchas, las manifestaciones, las asambleas, las campañas electorales y los actos políticos en los cuales las músicas y los músicos pudieron haber participado. Tampoco puedo dejar de mencionar a este

282 Mario Salazar, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

283 Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 145–215.

284 Fernando Carrasco, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

285 Pedro Aceituno, Entrevista realizada por Pablo Rojas. Véase también Turner, *Victor, un canto inconcluso*, 52–53; McSherry, “La dictadura y la música popular en Chile”, 159.

respecto la relevancia de instituciones más ligadas al ámbito privado, como por ejemplo, las relaciones familiares y las amistades cercanas.

Afluentes cristianos

Los marxismos no fueron las únicas fuentes de mesianismo para los músicos del movimiento. Como sugerí líneas atrás, existe también un afluente mesiánico asociado a las diferentes corrientes y tradiciones del cristianismo. Naturalmente, las músicas y los músicos de la Nueva Canción Chilena, así como buena parte de la población chilena, han estado vinculados histórica y culturalmente con el cristianismo. Dado que América Latina fue conquistada y dominada por la Europa latina, proceso en el que la evangelización se constituyó como una acción principal, el modelo cultural de la cristiandad católica-hispano-lusitana se ha establecido como uno de los elementos fundamentales en la historia cultural latinoamericana.²⁸⁶

Tal como afirma Dussel, desde su establecimiento hasta como mínimo el comienzo de los procesos independentistas, la cristiandad ibérica-colonial fue, de facto, una teocracia militar y expansiva.²⁸⁷ Sin embargo, apunta el autor, la cristiandad colonial no estuvo exenta de variadas contradicciones internas y, al menos desde finales del siglo XVI, comenzaron a utilizarse argumentos basados en la religión católica para rebelarse frente a la dominación y fundamentar las exigencias políticas y económicas contra el poder colonial.²⁸⁸ Por su parte, Maximiliano Salinas indica que la iglesia imperial no fue la única experiencia religiosa en América Latina, sino que surgió también un conjunto de cristianismos populares. Estos cristianismos, que encuentran parte de sus fuentes en la religión popular ibérica que fue llevada a América Latina por inmigrantes provenientes de la península, se distinguieron antropológica y teológicamente de la cristiandad colonial por su afirmación de lo material, corporal y terrenal frente a las abstracciones especulativas respecto al alma y el otro mundo propias de la religión oficial.²⁸⁹ Resalta Salinas:

286 Dussel, *Historia general de la Iglesia en América Latina. 1: Introducción general*, 207; Dussel, *Filosofía de la cultura y transmodernidad*, 262–63.

287 Dussel, *Historia general de la Iglesia en América Latina. 1: Introducción general*, 243.

288 Dussel, 268–69.

289 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 168–70.

Si la Iglesia imperial privilegió la dimensión de lo alto, las imágenes del cielo o del águila imperial (...), los cristianismos populares reivindicaron la dimensión de lo bajo, lo bajo material, las necesidades básicas del hombre y del mundo y la importancia de una salvación mesiánica desde esas necesidades del hombre y del mundo.²⁹⁰

Nótese que ya desde este primer momento la perspectiva de una interrupción mesiánica adquiere gran relevancia en los cristianismos populares. Es, incluso, una característica propia de la religión popular en general. Como señala Pedro Gómez, lo mesiánico se opone a lo clerical o eclesástico en tanto institución dominada por una jerarquía sacerdotal que tiende a cerrar la historia y definirse por la tradición, ritualizando y mediando, así, la redención. Por el contrario, el mesianismo no separa lo sagrado de lo profano ni administra la utopía mediante una casta sagrada.²⁹¹ Esta situación resulta opuesta a la de una cristiandad latina que, salvo casos excepcionales como el del clérigo Manuel Lacunza (por cierto, desterrado, proscrito y marginado de la iglesia imperial en Chile²⁹²), domesticó, más bien, al mesianismo, sacralizando las estructuras de poder de este mundo.²⁹³

Al calor de la convulsión independentista chilena iniciada en 1810, indica Salinas, la iglesia imperial observó el desplome de las bases de su existencia. La situación de una iglesia que identificó la fidelidad a Jesucristo con la fidelidad al rey era ya insostenible. Paralelamente a este colapso, precisa el autor, se fue articulando una respuesta cristiana y emancipadora ante las nuevas condiciones históricas, la cual fue sostenida por sacerdotes, religiosos y laicos. Esta corriente inspiraría durante todo el siglo XIX diversas búsquedas fundamentadas en el cristianismo que criticaron el proyecto de la iglesia conservadora y se situaron a favor de la democracia y libertad de los oprimidos. Al mismo tiempo, las prácticas religiosas desarrolladas por los sectores populares no vieron alterada su riqueza y complejidad ante la decadencia de la iglesia colonial.²⁹⁴ Pero tras el periodo revolucionario surgió también una iglesia conservadora sustentada en la antigua iglesia imperial y en un orden neocolonial que continuó la depen-

290 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 169.

291 Gómez, “El mesianismo en la religión popular”.

292 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 137.

293 Sobre la domesticación del mesianismo durante los primeros siglos del cristianismo véase el ya referido estudio de Tück, “Das Reich hat schon begonnen”; Dussel, “La crítica de la teología como crítica de la política”, 324–26.

294 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 261–70 y 309–16.

dencia frente a occidente, ahora en pleno desarrollo del capitalismo. Este neocolonialismo se consolidó en Chile con el estado portaliano, formalmente consagrado con la constitución de 1933, el cual fue particularmente hostil frente a las manifestaciones culturales y religiosas populares, y en el cual emergió una oligarquía nacional que reunía aristocracia y burguesía.²⁹⁵

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el proyecto de la iglesia conservadora alcanzó su momento de mayor agresividad, comprendiéndose como el sostén del orden neocolonial instaurado desde el estado portaliano. Según Salinas, la imagen teológica conservadora fue la de un cristo rey triunfalista y restaurador de un orden social prerrevolucionario, la cual desatendió la perspectiva bíblica respecto a los pobres. En este periodo, la iglesia conservadora identificó entre sus enemigos a la naciente agitación socialista y obrera, ante la cual fue sumamente violenta. Incluso, se llegó a justificar la sangrienta represión en la escuela Santa María de Iquique en 1907. En este sentido, la visión conservadora impulsó en los sectores dominados y subalternos (obreros, pero también mujeres) un imaginario de sumisión y doblegamiento, así como también una hostilidad frente a las prácticas religiosas populares. Sin embargo, anota Salinas, el paradigma mesiánico de la religión popular habría permanecido “indestructible”.²⁹⁶ Por añadidura, fue precisamente en medio de las luchas obreras donde surgió una crítica religiosa a la iglesia conservadora como justificadora de las injusticias (se les acusó, por ejemplo, de crucificadores del pueblo) y se alzó la imagen de un cristo democrático partidario de los derechos de los pobres.²⁹⁷

Por último, destaca Salinas, a principios del siglo XX se comenzó a producir un quiebre en medio de la iglesia conservadora en el que un movimiento católico se escinde de los sectores más derechistas que negaban las cuestión social y obrera.²⁹⁸ Al respecto, Magasich apunta que, si bien estos nuevos grupos rechazaron la lucha de clases y aprobaron la propiedad privada de los medios de producción, se opusieron también a la visión de mundo del tradicionalismo católico que percibía la pobreza como natural e inevitable y no como un problema social causado por el individualismo capitalista.²⁹⁹ Este movimiento devendría en lo que se co-

295 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 302–3; Dussel, *Filosofía de la cultura y transmodernidad*, 265–66 y 316–19.

296 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 393–97 y 412–13.

297 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 405–7.

298 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 409.

299 Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen I:22–23.

noce como pensamiento socialcristiano y derivaría, posteriormente, en la Democracia Cristiana chilena.

Así, a partir de 1930 comenzó a producirse un importante debilitamiento de la iglesia conservadora chilena, cuyas señales más visibles son la separación iglesia-estado en 1925, el quiebre ideológico y político del Partido Conservador de 1938, y una conformación episcopal cada vez más cercana a las posiciones socialcristianas.³⁰⁰ A modo de ejemplo, Salinas cita una carta pastoral colectiva del episcopado chileno de 1962, la cual plantea una nueva posición política de la Iglesia, ya no conservadora, sino favorable a tomar partido por los pobres, campesinos oprimidos, pobladores sin vivienda digna, cesantes, obreros explotados y todos los insatisfechos en sus necesidades básicas.³⁰¹ Asimismo, la iglesia conservadora se vio aún más descolocada frente a las resoluciones del Concilio Ecuménico Vaticano II (1962-1965) y de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano en Medellín (1968). La iglesia conservadora respondió a su propia decadencia agrupándose en torno a posiciones reaccionarias, hispanizantes, tradicionalistas, integristas e, incluso, proclives al fascismo, especialmente alrededor de grupos como Fiducia y el Opus Dei.³⁰² Estos grupos serían parte de una minoría católica que apoyaría desde 1973 el proyecto de restauración neocolonial de la dictadura militar chilena.³⁰³

La nueva sensibilidad religiosa ligada al pensamiento socialcristiano, que a partir de los años treinta del siglo XX estableció una relación fundamental en la cual la Iglesia debía pertenecer por derecho propio a los pobres, encuentra entre sus mejores representantes a Fernando Vives (como precursor), Alberto Hurtado, Manuel Larraín, Gabriela Mistral, Esteban Gumucio y Clotario Blest. Este último se inclinó hacia opciones abiertamente socialistas, desde el grupo Germen de finales de los años veinte hasta el movimiento Iglesia Joven de finales de los sesenta. En su redescubrimiento vigoroso del evangelio, la corriente socialcristiana insistió en desligar al catolicismo de la clase alta y en el carácter revolucionario del cristianismo.³⁰⁴ No obstante, sostiene Salinas, este camino no estuvo exento de limitaciones. Por un lado, el anticomunismo fue un condiciona-

300 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 495–502.

301 Obispos de la Conferencia Episcopal de Chile, “El deber social y político en la hora presente”; *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 501.

302 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 499–500 y 562–63.

303 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 572.

304 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 502–3; Valenzuela, *Dios, Marx... y el MAPU*, 60–67; Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen I:20–22; Salazar y Pinto, *Historia contemporánea de Chile*, tomo V:140–42.

miento bastante extendido y es común al grueso de la literatura occidental preconiliar. Otra limitante tiene relación con la composición sociológica del clero, la cual permanecía todavía anclada a las élites. Por ejemplo, apenas un cinco por ciento de las vocaciones sacerdotales provenían de los sectores populares. En esta línea, una considerable parte de esta nueva sensibilidad religiosa (bastante influenciada por la teología francesa) mostró una importante brecha cultural frente a las manifestaciones de la religión popular y pareció no comprenderlas.³⁰⁵

Las manifestaciones populares, por su parte, comenzaron a recoger una no despreciable influencia de las tendencias socialistas, lo cual colaboró en la agudización de la desconfianza ante un clero asociado a la clase dominante. Se intensificaron, así, las imágenes de un cristo pobre, despreciado y perseguido, compaginándose la religiosidad con una identidad política izquierdista. Incluso, señala Salinas, los sectores populares comprendieron el reino de Dios en clave inequívocamente proletaria.³⁰⁶ Un buen ejemplo de este momento es el siguiente extracto de un contrapunto de alféreces de los años cincuenta registrado por Juan Uribe Echeverría:

Les predicó en la Judea
la socialista doctrina,
recorrió la Palestina,
Gran Bretaña y Galilea (...).

San Pedro, Santiago y Juan
y así lo declaro yo
cuando llegaron los pacos³⁰⁷,
Judas lo traicionó.³⁰⁸

Es la misma línea en que se sitúan los versos finales de “La carta” de Violeta Parra, fechada en 1962-1963 (“Los nueve son comunistas con el favor de mi Dios, sí”), y, posteriormente, la novena estrofa de “La bala” grabada por Víctor Jara hacia 1972:

305 Salinas, *Historia del pueblo de Dios en Chile*, 206; *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 507-8.

306 Salinas, *Historia del pueblo de Dios en Chile*, 219-34; *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 508-16.

307 La palabra paco es utilizada para referirse de manera coloquial y generalmente despectiva a la policía uniformada chilena.

308 Uribe, *Contrapunto de alféreces*, 58; *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 510.

Ahora las cosas han cambiado
 sin aforismos, sin aforismos
 porque la iglesia camina
 hacia el socialismo, hacia el socialismo.

Con todo, los sectores socialcristianos, particularmente ligados a la Democracia Cristiana, pero también a las nacientes corrientes expresamente izquierdistas como el Movimiento Camilo Torres, la Iglesia Joven, los Cristianos por el Socialismo y los mencionados partidos MAPU e Izquierda Cristiana, experimentaron un especial desarrollo durante los años posteriores al Concilio.³⁰⁹ Es también este el tiempo en que comienza a plantearse la comunidad de base como nuevo modelo eclesial, la cual, hasta cierto punto, formuló cierta posibilidad de cercanía entre la institución eclesial y las prácticas religiosas populares. Sin embargo, el abismo entre las élites católicas (socialcristianas o conservadoras) y la religión popular tendió, más bien, a prolongarse.³¹⁰

Uno de los puntos de contacto que la Nueva Canción Chilena estableció con lo religioso se produjo a partir del influjo de las prácticas religiosas populares despreciadas por el cristianismo institucional. En primer lugar, resulta preciso destacar que las prácticas religiosas populares formaron parte de las infancias, adolescencias y vidas cotidianas de algunos músicos de la Nueva Canción Chilena, sobre todo de aquellos provenientes de las clases populares. Entre estos, los casos más renombrados son Víctor Jara y los hermanos Parra. Respecto a Jara, Joan Turner informa en su libro biográfico sobre el músico que Amanda, madre del músico, aprendió durante su niñez la música popular del campo y devino posteriormente en una cantora muy solicitada. Esta habría sido la primera fuente musical de Jara, quien acompañaba a su madre a los velorios de angelito que se hacían durante toda la noche cuando moría algún niño pequeño.³¹¹

El velorio de angelito es una de las manifestaciones religiosas populares más reconocidas entre las desarrolladas en Chile, el cual se habría llevado a cabo al menos desde la década de 1810.³¹² Su fundamento recae

309 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 563–65; Valenzuela, *Dios, Marx... y el MAPU*, 96–101; Ramminger, *Éramos iglesia... en medio del pueblo*, 27–32; Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen I:116–20.

310 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 565–77.

311 Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 33. Véase también Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 12.

312 *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 267. Cabe mencionar que los velorios de angelito no son una manifestación exclusivamente chilena, sino que hay

en la certidumbre de que, al morir un niño pequeño, este, por su cualidad de inocente, asciende directamente al cielo y se convierte, así, en un angelito. En este sentido, a diferencia del ritual mortuorio de un adulto, en los velorios de angelito no se busca un perdón de los pecados ni algún tipo de absolución sino, más bien, acompañar y ayudar al angelito en su viaje a la gloria.³¹³

Algunos estudios resaltan el componente festivo de la celebración y cierta censura del llanto, justamente, a partir de esta premisa de viaje directo del niño al cielo. Salinas apunta, por un lado, que entre más se le llora al fallecido más se tardará en llegar a la gloria. Oreste Plath señala una idea similar bajo la siguiente figura: no se le debe llorar pues las alas del angelito se mojarían y este no podrá volar al cielo. De este modo, lamentarse por la partida del pequeño solo sería un obstáculo en su paso fluido y directo al reino de Dios. Rodolfo Lenz, por otro lado, consigna que la muerte del niño no se considera una desgracia mayor, pues puede llegar a resultar útil contar con un angelito en el cielo.³¹⁴ En cualquier caso, Salinas apunta que el ritual resulta bastante exigente si se considera que obliga a transmutar la pena en alegría, el dolor en gozo y el sufrimiento en consolación eterna.³¹⁵ Respecto al canto, la mayoría de autores han destacado la relevancia del canto a lo humano y lo divino, el cual llega a ser uno de los factores más importantes durante toda la celebración. Lenz, por ejemplo, resalta que es necesaria la presencia de algún cantor, quien preside la ceremonia. Marcela Orellana, por su parte, sugiere que el canto penetra la realidad y la influye, de modo que participa en la transformación del niño muerto en angelito.³¹⁶

Como relata Turner, a veces despierto y a veces dormido, Víctor Jara se acurrucaba en el suelo junto a su madre mientras ella cantaba en los velorios de angelito.³¹⁷ Esta influencia puede escucharse con bastante nitidez en la música de Jara, particularmente en canciones como “Herminda de la

registros de su extensión por toda Hispanoamérica.

313 Salinas, *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*, 252; Orellana, “El canto por angelito”; Memoria Chilena, “Velorio de angelito”; Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 33. Vale la pena advertir aquí que la gloria es, sobre todo, un término estético y sacral. Pikaza, *Antropología bíblica*, 422.

314 Salinas, *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*, 252–53; Plath, *Folklore religioso chileno*, 31; Lenz, “Sobre la poesía popular”, 564.

315 Salinas, *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*, 252.

316 Lenz, “Sobre la poesía popular”, 563; Orellana, “El canto por angelito”, 75–76. Véase también Salinas, *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*, 253–54; Plath, *Folklore religioso chileno*, 31; Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 34.

317 Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 34.

victoria” de 1972. En capítulos posteriores me detendré en esta canción. Por ahora, sirva señalar que en ella Jara interpreta en clave de velorio de angelito el fallecimiento de Herminda, niña muerta durante los primeros tres días de una toma de terrenos. De esta manera, la canción inserta la certidumbre del viaje directo a la gloria de Herminda en medio del contexto de las luchas por el derecho a la vivienda y la perspectiva de la victoria de los pobladores.³¹⁸

Isabel y Ángel Parra, de modo similar, también conocieron las manifestaciones religiosas populares, principalmente por medio de su madre, Violeta Parra, figura mayor de la cultura chilena y pilar fundamental en el posterior desarrollo de la Nueva Canción. Como destaca Rodrigo Torres, Violeta Parra constituye un caso de fuerte compromiso con el cristianismo popular, el cual se hace parte de las estructuras y visión de mundo de la artista.³¹⁹ Mediante esta vía tanto Ángel como Isabel Parra incorporaron la religión popular y profundizaron ellos mismos en la canción pagano-religiosa, como anota el propio Ángel Parra en sus memorias sobre la Nueva Canción Chilena.³²⁰ Este desarrollo puede notarse en hitos como el *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra o “María, madre de Dios” de Isabel Parra.

Para comprender la influencia del cristianismo popular en la Nueva Canción Chilena resulta necesario mencionar también los procesos de investigación, proyección y urbanización del folclore que se dieron en Chile y en los cuales muchas músicas y músicos del movimiento participaron. Al menos desde finales del siglo XIX se han planteado en Chile y América Latina largas discusiones en torno a la necesidad y pertinencia de estudiar el folclore, entendido en ese entonces como el conjunto de conocimientos del pueblo. Como indican Karen Donoso y Carolina Tapia, estos primeros debates giraron en torno a la idea de establecer las investigaciones folclóricas como una disciplina científica, entre cuyas características se encontraba el marcado acento en los hechos más que en las personas o comunidades que los producen. Por este motivo, la recolección o recopilación de objetos culturales se convirtió en una de las principales labores de los

318 Véase Hübner, *Herminda de la Victoria*; Román, *Política y estética en Víctor Jara*, 70–72; Simões, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”, 191–94. Respecto al nombre de la población nacida tras la toma de terreno, en el documental de Douglas Hübner aparece un relato de la madre de la niña Herminda, quien señala lo siguiente: “Se llama Herminda de la victoria porque la guagua se llamaba Herminda (...) y por la victoria que vamos a tener”.

319 Torres, “Cantar la diferencia”, 56–58 y 65–66. Véase también Salinas, “La taranza y la certeza del amor”, 116–17; Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 19–21.

320 Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 21.

investigadores.³²¹ Para el caso chileno, la creación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile en 1944 marcó un hito (en 1943 había comenzado sus funciones pero todavía sin institucionalizarse), pues ayudó a consolidar los esfuerzos de varios estudiosos como Uribe Echeverría, Oreste Plath y Pablo Garrido, entre otros, además de inaugurar lo que se ha llegado a denominar como el periodo científico de los estudios folclóricos. Junto con esto, al alero del creado instituto se comenzaron a producir actividades de difusión musical fundacionales para la llamada proyección folclórica.³²²

Ahora, como bien sostiene Julio Mendívil, la aparición del folclore como ámbito de estudios estuvo fuertemente motivada por cierta añoranza del pasado propia del Romanticismo europeo, así como también por los proyectos culturales de los estados nacionales y, desde mediados del siglo XX, los intereses de la industria musical. En este sentido, aclara Mendívil, no se trata tanto de que hayan existido o existan hechos folclóricos, sino de que hay distintas maneras de imaginarlos y conceptualizarlos.³²³ Donoso y Tapia apuntan que, al menos hasta la década de los cincuenta, las investigaciones folclóricas en Chile reivindicaron una idea de lo folclórico como sobrevivencia rural de un pasado que albergaría una identidad de la nación chilena y que estaría especialmente vinculada al legado hispano en desmedro de las herencias indígenas y africanas. No obstante, señalan estas autoras, algunos investigadores como Pablo Garrido, Violeta Parra, Gabriela Pizarro o Héctor Pavez debatieron estas nociones y apuntaron hacia una idea de folclore ya no adscrita a la supervivencia de prácticas supuestamente depuradas, sino relacionada al patrimonio cultural popular.³²⁴

Bajo esta lógica surgió la proyección folclórica, comprendida como la proyección adaptada para conciertos, charlas, giras y grabaciones de aquellos hechos folclóricos previamente recopilados, especialmente músicas y danzas. Una de sus precursoras fue, sin lugar a dudas, Margot Loyola, quien al alero del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile conoció a los folcloristas chilenos y, posteriormente, a investigadores latinoamericanos como Carlos Vega, Isabel Aretz, Lau-

321 Donoso y Tapia, “(De)construyendo el folclor”, 131.

322 González y Rolle Cruz, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, 409; Donoso y Tapia, “(De)construyendo el folclor”, 134-35.

323 Mendívil, *En contra de la música*, 55-56.

324 Donoso y Tapia, “(De)construyendo el folclor”, 136-37.

ro Ayestarán y José María Arguedas.³²⁵ Como señala Donoso, hacia 1943 Margot Loyola fue contactada junto a su hermana por los investigadores ligados al Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, Carlos Isamitt y Carlos Lavín, quienes buscaban cantantes para preparar un montaje musical que difundiera públicamente los resultados de sus estudios. Las hermanas Loyola participaron, en este contexto, en un primer concierto en el Teatro Municipal de Santiago denominado Aires folklóricos y tradicionales de Chile en 1943 y el año siguiente en el disco *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* del sello Victor. A partir de esta experiencia las hermanas Loyola comenzaron a incorporar en sus conciertos y giras un repertorio basado en las recopilaciones realizadas por ellas mismas como también por los investigadores vinculados a la Universidad de Chile.³²⁶

Ya a finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta Loyola inició su participación estable como profesora en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, las cuales vieron nacer a grupos emblemáticos de proyección folclórica como Cuncumén y Millaray. Tanto la labor de Loyola como aquella de los grupos de proyección reivindicaron un repertorio asociado a las prácticas religiosas populares, recopilando e interpretando danzas y canciones vinculadas a las distintas expresiones religiosas presentes en Chile como los villancicos, las tonadas y canciones religiosas, el canto a lo poeta o la espiritualidad andina, sobre todo en su vertiente católica de las fiestas religiosas del norte de Chile.³²⁷ Estas agrupaciones estuvieron conformadas por los estudiantes de los cursos de Loyola, entre los cuales se cuentan varios músicos que luego serían parte del movimiento de la Nueva Canción. En Cuncumén estuvieron Víctor Jara y Rolando Alarcón, este último incluso como director artístico, mientras en Millaray participó Héctor Pavez. En este contexto surgió también el grupo Lonquimay, conjunto de proyección folclórica dirigido por Richard Rojas, quien posteriormente transitó a la Nueva Canción con el grupo Lonqui junto a Esther González.³²⁸

Los músicos de la Nueva Canción Chilena también tejieron cier-

325 Donoso, “Margot Loyola”, 25.

326 Donoso, 30.

327 Véase la extensa discografía de estos grupos asociada a lo religioso popular en Rojas, “Religión popular en la Nueva Canción Chilena”, 73–83. Véase también Donoso, “Margot Loyola”, 47; Navarro, “Corrientes de pensamiento mágico en la Nueva Canción Chilena”, 199–201.

328 En el caso de Víctor Jara, Turner apunta que en 1954 él ya había realizado un primer viaje al norte de Chile con sus amigos del Coro Universitario para recoger e investigar la música de la zona. Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 45.

tos vínculos e influencias recíprocas con el pensamiento socialcristiano y, eventualmente, con el socialismo cristiano. Nuevamente aparecen aquí como protagonistas Víctor Jara y los hermanos Isabel y Ángel Para, pero también resulta sumamente relevante mencionar la figura de Fernando Ugarte, sacerdote y músico de la Nueva Canción. Cabe precisar que todos estos nexos son previos al desarrollo de la Teología de la Liberación, dado que esta habría visto su génesis recién a partir del año 1970 y su consolidación hacia la década de los ochenta. Tampoco he encontrado alguna pista que pueda sugerir alguna relación concreta entre la nascente Teología de la Liberación y el movimiento novocancionero durante la Unidad Popular.³²⁹ Por lo tanto, la Teología de la Liberación no habría influido en la Nueva Canción Chilena, al menos hasta el golpe de Estado de 1973.

Jara, quien había asistido a una escuela católica cuando llegó a Santiago con su familia, participó durante su juventud en un centro la Acción Católica asociada a una iglesia en la avenida Blanco Encalada en Santiago.³³⁰ Como precisa Salinas, la Acción Católica fue en Chile una de las formas que encontró el social catolicismo para distanciarse de la iglesia conservadora, aunque sin cuestionar mayormente las estructuras sociales vigentes ni tampoco lograr conformar un gran movimiento de masas.³³¹

Para Jara, la experiencia en la Acción Católica y su amistad con uno de los sacerdotes (Jara habla de un “cura excepcional”) de aquella iglesia fue, posiblemente junto a la muerte de su madre y un profundo sentimiento de soledad y vacío, uno de aquellos factores que lo motivaron a ingresar al Seminario de la Orden de los Redentores de San Bernardo en 1950.³³² Como cuenta el mismo Jara en una entrevista: “me apasionaba la vida de Cristo. Hombre muy interesante, cuya vida es y seguirá siendo ejemplo para muchos”.³³³ Sin embargo, la aislación del mundo, las mórbidas autoflagelaciones y el desprecio por lo corporal le hicieron darse cuenta de que no sería nunca sacerdote. Durante este tiempo, la parte más positiva y soportable del seminario para Jara fue la vivencia de la música sacra,

329 Ellacuría y Sobrino, *Mysterium liberationis*, tomo I:30–48; Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 278–79; Andrés Opazo, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

330 Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 8–12; Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 39–42.

331 Salinas, *Historia del pueblo de Dios en Chile*, 203; *Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 508.

332 Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 42–43; Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 8–12.

333 Extracto de entrevista contenido en la compilación de Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 8.

particularmente el canto gregoriano, y los elementos teatrales de la misa. Tras dos años allí, Jara conversó con sus superiores y coincidieron en que lo mejor era que abandonara el seminario.³³⁴ Tras esta experiencia, Jara cortaría cualquier vínculo formal con la Iglesia y las corrientes socialcristianas, mas no con lo religioso en general ni con el cristianismo popular ni el socialismo cristiano. Muestra de ello son sus canciones llenas de referencias religiosas como “Plegaria a un labrador” o “Vientos del pueblo”, o piezas como la mencionada “La bala” que celebran que la Iglesia camine hacia el socialismo.

Ángel e Isabel Parra, por su parte, se relacionaron con las corrientes del socialismo cristiano, precisamente en un momento en que estos comenzaron a adquirir mayor notoriedad. Como relata Ángel Parra, ambos hermanos acompañaron a unos amigos suyos del movimiento Iglesia Joven, quienes un 11 de agosto de 1968 se tomaron la Catedral de Santiago.³³⁵ Esta impactante acción, efectuada por unas 200 personas, entre ellas laicos, religiosas y sacerdotes, se enmarcó manifiestamente en medio de las reivindicaciones por la transformación de la estructura eclesial y las denuncias al sistema de injusticia social. Como apunta Mario Amorós, el movimiento expresó en su manifiesto el deseo de que la Iglesia vuelva a ser una Iglesia con el pueblo como en el evangelio, viviendo y compartiendo no solo su pobreza sino también sus luchas. Rechazaban, por tanto, el tradicional vínculo eclesial con la burguesía, así como la conciliación social. En este contexto, en el frontis de la catedral tomada se colocó una pancarta que rezaba “Por una Iglesia junto al pueblo y su lucha”.³³⁶ Es en tales circunstancias que el *Oratorio para el pueblo* es estrenado, en palabras de Ángel Parra, aunque aparentemente no en la liturgia que allí se realizó. Héctor Concha precisa que el oratorio fue interpretado luego de la Eucaristía y el almuerzo.³³⁷ Por lo demás, cabe destacar que entre los sacerdotes del movimiento que participaron en la toma se encontraba Fernando Ugarte,

334 Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 43; Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 8–12.

335 Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 21. Véase también Concha, “La Iglesia Joven y la toma de la Catedral”, 7; González, Ohlsen, y Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, 300; Andrés Opazo, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

336 Amorós, “La Iglesia que nace del pueblo”, 107–8. Véase también Salazar y Pinto, *Historia contemporánea de Chile*, tomo V:144–45.

337 Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 21; Concha, “La Iglesia Joven y la toma de la Catedral”, 7. Cabe mencionar que Cristián Guerra indica que el *Oratorio para el pueblo* fue estrenado en 1965 en la sede de la Asociación Cristiana de Jóvenes (YMCA) de Santiago y luego interpretada en el contexto de la toma de la Catedral de Santiago. Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”, 88.

quien en esos años actuaba también como músico en el contexto de la Nueva Canción Chilena.³³⁸

Ahora, si bien el movimiento no utilizó las categorías clásicas del análisis marxista, agrega Amorós, este impulsó un profundo debate en torno a una renovación de la Iglesia y planteó una virulenta crítica contra la sociedad capitalista.³³⁹ Para Clotario Blest, por ese entonces activo miembro del movimiento, la Iglesia Joven fue una forma concreta de volver a las prácticas del cristianismo primitivo y de llegar al propio cristo presente en el pueblo oprimido. La finalidad fundamental de la Iglesia Joven, indica Blest, fue el retorno al cristianismo primitivo basado en la fraternidad de todos los hombres y en la igualdad y comunidad de bienes.³⁴⁰ Por su parte, Leonardo Jeffs, presidente del movimiento hacia 1969, comenta en una entrevista de ese mismo año que Iglesia Joven alentó el diálogo cristiano-marxista y postuló que la nueva sociedad será socialista, la cual nacería a partir de la construcción del hombre nuevo. Más adelante agrega que vieron en el testimonio de Camilo Torres y Ernesto Guevara “expresiones de un auténtico cristianismo”, pues habrían demostrado que la búsqueda del amor para todos significa sacrificios.³⁴¹

El movimiento Iglesia Joven duró pocos años y muchos de sus miembros entraron a militar en los partidos de la Unidad Popular, especialmente al naciente MAPU, mientras que otros se verían identificados en el grupo de los Cristianos por el Socialismo que vendría a surgir hacia 1971.³⁴² Justamente, como señalé algunas páginas atrás, Ángel Parra y Fernando Ugarte, así como también Payo Grondona, han estado vinculados al MAPU, partido nacido como una escisión socialista cristiana de la Democracia Cristiana. Con respecto a Ángel Parra, este nunca militó en el MAPU, según informa Aceituno, aunque su primera esposa, Marta Orrego, sí fue mapucista.³⁴³ Este hecho, sumado a las amistades que habría conservado con aquellos miembros de la Iglesia Joven que luego pasaron al MAPU,

338 Véase Concha, “La Iglesia Joven y la toma de la Catedral”; Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”, 88.

339 Amorós, “La Iglesia que nace del pueblo”, 108.

340 Blest, “Un cristo armado para la ‘Iglesia Joven’”. Véase también Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen I:119; Salinas, *Clotario Blest*, 243–44; Concha, “La Iglesia Joven y la toma de la Catedral”.

341 Leonardo Jeffs, Entrevista realizada por Hernán Lavín. Véase también Barr-Melej, *Psychedelic Chile*, 57–58; Concha, “La Iglesia Joven y la toma de la Catedral”.

342 Amorós, “La Iglesia que nace del pueblo”, 109; Ramminger, *Éramos iglesia... en medio del pueblo*, 27–28; Salazar y Pinto, *Historia contemporánea de Chile*, tomo V:145.

343 Pedro Aceituno, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

habría establecido cierta cercanía entre el músico y el partido. Es en este contexto que Ángel Parra compuso durante la Unidad Popular el himno del MAPU titulado “Banderas rojas y verdes”.³⁴⁴ Payo Grondona, mientras tanto, si habría sido militante del MAPU, según consigna Valenzuela.³⁴⁵

Quisiera detenerme un momento en el caso de Fernando Ugarte para referirme no solo a su relación con el MAPU, sino también a su experiencia como sacerdote. Ugarte se formó en el Seminario de los Sagrados Corazones de Villa Alemana, donde conoció a miembros del grupo Los Perales como Andrés Opazo y Fernando Etchegaray, por ese entonces seminaristas, y a Esteban Gumucio, superior del seminario, poeta y figura relevante de una nueva sensibilidad católica.³⁴⁶ Hacia 1960 Ugarte se ordenó como sacerdote y en 1965 volvió a Santiago, donde se encontró con Ángel Parra y Rene Largo Farías (los encargados de las peñas más relevantes) y comenzó a grabar sus discos como solista en medio del ambiente novocancionero.

Como apunta J. Patrice McSherry, a finales de los sesenta Ugarte trabajó con el MAPU y se mostró crítico con las jerarquías y el autoritarismo, tanto de los partidos políticos como de la Iglesia, pues, según él, se oponían al mensaje de cristo. Además, agrega McSherry, Ugarte fue reacio a las limitaciones doctrinarias y, en este sentido, pensaba que el marxismo clásico no analizaba suficientemente la ascendencia del tercer mundo. En esta perspectiva, fueron habituales los debates en torno a este tipo de temas con otros músicos y militantes como Víctor Jara.³⁴⁷ De igual manera, en una entrevista realizada por Manuel Vilches a Ugarte se menciona que otros músicos como Rolando Alarcón mostraron curiosidad por su condición de sacerdote y preguntaban y escuchaban con mucho respeto.³⁴⁸ En este contexto, tras publicar en 1970 su tercer disco solista, *Requiem*, con el cual participó en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena, abandonó el sacerdocio. El voto de obediencia le parecía ahora incompatible.³⁴⁹

Por último, Eduardo Carrasco, miembro fundador del grupo Qui-

344 Véase Valenzuela, *Dios, Marx... y el MAPU*, 170.

345 Valenzuela, 270–71.

346 Andrés Opazo, Entrevista realizada por Pablo Rojas. Véase también Vicuña, “Música y religión”.

347 McSherry, “La dictadura y la música popular en Chile”, 158–59.

348 Fernando Ugarte, Entrevista realizada por Manuel Vilches.

349 García, “fernando ugarte - requiem (1970)”; Fernando Ugarte, Comunicación personal. Sobre su participación en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena véase McSherry, “La dictadura y la música popular en Chile”, 158–59; Fairley, “La Nueva Canción Chilena 1966-76”, 4.

lapayún, señala también la influencia que habría tenido de la educación religiosa. En su libro el músico apunta que hacia finales de la década de los sesenta su hermano (Julio Carrasco) y él tenían fuertes convicciones “ultraizquierdistas”, las cuales habrían provenído precisamente de este tipo de educación y serían, propiamente, una especie de cristianismo militante. Y agrega Carrasco con un tono cuestionador que:

aunque Dios ya hacía tiempo que había desaparecido de nuestras cabezas, quedaba en nosotros ese impulso espontáneo a la piedad, a la solidaridad y al espíritu de sacrificio, que no podía ser otra cosa que un cristianismo trasmutado en anhelos de justicia. Había en nosotros, como en toda nuestra generación, un deseo real de cambios sociales, pero éstos se confundían con un cierto romanticismo, muy idealista, expresado en nosotros por una urgencia de dar la vida por una causa.³⁵⁰

Reino de Dios. Si bien en los capítulos anteriores ya he profundizado en las categorías mesiánicas del judeocristianismo como la noción de mesías, la vida y justicia como criterios mesiánicos, la concepción mesiánica del tiempo y la idea de desapropiación, merece la pena destacar en este momento una de las mayores aportaciones del cristianismo popular, el so-

350 Carrasco, *La revolución y las estrellas*, 187ss. Con distancia crítica frente a su propio pasado, Carrasco continúa: “Si tuviéramos que escenificarlo, nuestro sueño más secreto de aquella época era algo así como caer heridos, envueltos en los jirones de las banderas revolucionarias, delante de una tribuna de espectadores (...). Sacrificar la vida, era alzarse por encima de todo, dejar en el mundo una sensación de duelo irreparable, como si nuestra ausencia tuviera que ser más poderosa e importante que nuestra propia vida (...). La entrega y el sacrificio, concebidas *in extremis*, apuntan a una necesidad de salvación, a una redención por la sangre y el dolor, inculcada en nuestras cabezas por siglos de esperanzas religiosas (...). Y que se sepa, que todo lo que estoy diciendo, no está dictado por un militantismo anticurra o una profesión de fe antirreligiosa, a la manera de los radicales o los liberales del siglo pasado, ateos por positivismo. Quiero simplemente mostrar esta relación entre ultraizquierdismo y religión, porque me parece que por no estar ella suficientemente dilucidada en nuestro mundo latinoamericano, hemos sido y seguimos siendo víctimas de incontables equivocaciones históricas, cuyas consecuencias no han parado de ser catastróficas. Creo que el ultraizquierdismo es una forma del cristianismo militante, que en vez de adoptar las formas convencionales y tradicionales de la religiosidad, se viste con los ropajes del “marxismo-leninismo”, o de la revolución social, para volver a mostrar su entusiasmo por la muerte (...). El ultraizquierdismo es una forma que adopta este cristianismo antiguo, cuando por diversas razones, el moralismo tiene que disfrazarse de política, el ultraizquierdismo no es más que una desesperada “imitación de Cristo”, de aquellos que ya no pueden creer, pero que tampoco pueden abandonar definitivamente la moral católica”. Retomaré este tema en el séptimo capítulo.

cialismo cristiano y, hasta cierto punto, el socialcristianismo. Aunque más que un aporte en cuanto tal se trataría, en realidad, de una revalorización de la experiencia del mesianismo frente al proyecto alienante de la iglesia imperial y conservadora, la cristiandad, que había invertido el mesianismo cristiano en una religión de dominación.³⁵¹ Me refiero con esto a la reivindicación histórica del reino de Dios, el cual no aparece, entonces, confiado a una supuesta inmortalidad del alma y proyectado, por tanto, hacia un futuro desencarnado y disociado de las experiencias humanas, sino que irrumpe en la historia y la orienta sin agotarse necesariamente en ella.³⁵²

En este sentido, puede observarse una potente crítica ante una teología enajenante sustentada en el dualismo antropológico, el cual insiste en la perspectiva de la salvación del alma en desmedro de cualquier tipo de consideración positiva de lo corporal y lo terrenal. Este proyecto conservador supone que el ser humano sería un ser caído y enajenado que solo podría poner sus esperanzas en una redención absolutamente futura y desencarnada, la cual le permitiría liberarse de la cárcel que significaría el cuerpo y el mundo.³⁵³ Por el contrario, el punto de vista del cristianismo popular y el socialismo cristiano acentúa la experiencia de la tierra como lugar de vida y al ser humano como materia viviente llena de aliento de Dios. En consecuencia, no reclama tanto una salvación intimista en otro mundo, sino que imagina este mundo de otra manera y, en este sentido, plantea la urgencia del reino de Dios (en cuanto plenitud de la vida y del ser humano) y la necesidad de una intervención mesiánica en este mundo.³⁵⁴

Hombre nuevo. Quisiera retomar aquí también la noción del hombre nuevo, aunque sea de manera muy concisa. Como sugerí páginas atrás, la Nueva Canción Chilena e, incluso, los sectores socialistas cristianos parecieron adoptar el concepto de hombre nuevo a partir de la noción guevarista, al menos en un primer momento. En esta perspectiva, el rescate que los sectores cristianos hicieron del hombre nuevo insistió, al igual que la versión guevarista, en la importancia del sacrificio y entrega por los demás. Este planteamiento hace reflotar, desde luego, el conflicto ético planteado

351 Véase Dussel, “La crítica de la teología como crítica de la política”, 323–28; Tück, “Das Reich hat schon begonnen”.

352 Véase Valenzuela, “La experiencia del reino de Dios y la resurrección de los muertos”.

353 Dussel, *El dualismo en la antropología de la cristiandad; Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*, 115–17; Valenzuela, “La experiencia del reino de Dios y la resurrección de los muertos”.

354 Véase Pikaza, *Antropología bíblica*, 439–40 y 443.

por Eagleton (sugerido también por Carrasco de Quilapayún) respecto a la necesidad de sufrimiento o injusticia como condicionante para que exista una redención futura. Como señala el mismo Eagleton, la perspectiva de la resurrección no cancela la realidad de la crucifixión, ni el comunismo los horrores de la sociedad de clases.³⁵⁵ ¿Es imprescindible para el hombre nuevo pasar por la vivencia del sacrificio? ¿Qué parte del sacrificio es una simple contingencia y que parte es, en realidad, un camino intrínseco para el hombre nuevo? Este conflicto plantea también la pregunta respecto a la renuncia y sacrificio individual que el hombre nuevo tendría que hacer por unas generaciones futuras que nunca conocerá, y viceversa.

Caracterización general del mesianismo de la Nueva Canción Chilena

Tras la revisión general de los afluentes marxistas y cristianos relativos a lo mesiánico de la Nueva Canción Chilena, paso a proponer una caracterización general del mesianismo del movimiento. En primer lugar, uno de los aspectos distintivos de la Nueva Canción Chilena tiene relación con el diálogo cristiano-marxista establecido en su interior. Este encuentro se venía produciendo en la izquierda chilena al menos desde la década de los sesenta. Por ejemplo, en 1967 (dos años antes del nacimiento del MAPU) el periódico *El Siglo* (oficial del Partido Comunista chileno) instaba al diálogo entre marxistas y católicos por una justicia más decidida y sostenía que el socialismo materializa en la práctica las aspiraciones milenarias de los primeros cristianos. En otro artículo del mismo año se insistía en apurar los esfuerzos para acentuar un diálogo político, práctico y oficial entre marxistas y cristianos.³⁵⁶

Asimismo, la figura de Camilo Torres, sacerdote guerrillero, resultó de gran importancia al alcanzar cierto estatus de mártir y de símbolo de unión entre cristianos y marxistas de manera transversal. De este hecho dan cuenta, por ejemplo, las canciones dedicadas a Torres que interpretaron músicos como Víctor Jara o el conjunto Tiempounuevo (las cuales abordaré en el siguiente capítulo), así como también la convocatoria a un acto en memoria del sacerdote organizado por el grupo Cristianos por el Socialismo en febrero de 1973 y al cual adhirieron todos los partidos de

355 Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, 88–90.

356 *El Siglo*, domingo 5 de febrero de 1967 y domingo 23 de abril de 1967.

izquierda sin excepción (comunista, socialista, radical, MAPU, MIR).³⁵⁷ En la Nueva Canción este encuentro no se expresó, sin embargo, mediante una confesión de fe por parte de los músicos. Incluso, artistas como Ugarte y los hermanos Parra fueron alejándose cada vez más de las estructuras religiosas católicas, mas no del mundo religioso en general.³⁵⁸

Por el contrario, la posición de las músicas y los músicos del movimiento puede interpretarse a partir de la noción de ateísmo religioso, la cual resulta similar a la noción de “paganismo-religioso” planteada por Ángel Parra, mencionado algunas páginas atrás. Como señala Löwy, el ateísmo religioso circunscribe a aquellos intelectuales que, si bien permanecen alejados en algún grado de las formas convencionales de la religión, no llegan a romper con ella todos sus vínculos. De este modo, la categoría permite dar cuenta de la aparente paradoja en la cual lo sagrado y lo profano encuentran su punto convergencia, precisamente, en el mesianismo. En esta perspectiva, el ateísmo religioso no informa de una simple secularización en la cual la dimensión religiosa es abolida, sino de un panorama en el que esta es simultáneamente conservada y suprimida. El universo simbólico religioso continúa, así, vigente en el corazón mismo del imaginario político y se inscribe explícitamente en el discurso revolucionario, cargándolo con una espiritualidad mesiánica que parece escapar a las distinciones comunes entre lo sagrado y profano, entre lo trascendente e inmanente. De las imágenes profanas emana una correspondencia sagrada, sin las cuales estas pierden su sentido.³⁵⁹

En esta línea, y en consonancia con su afluente marxista pero también religioso popular y socialista cristiano, la Nueva Canción Chilena se acopla a un mesianismo revolucionario y se aleja del punto de vista de un mesianismo de la oración, cuya formulación apunta hacia el advenimiento de la era mesiánica mediante una transición gradual hacia la contemplación. Si bien, como apunta Löwy, ambas perspectivas no son necesariamente excluyentes, es claro que la Nueva Canción opta por un activismo mesiánico concentrado en esa posibilidad benjaminiana en la que cada

357 *Testimonio Hernán Mery*, n. 23, 17 de febrero de 1973, pg. 7.

358 Fernando Ugarte, Comunicación personal; Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 21 y 126.

359 Löwy, *Judíos heterodoxos*, 37–38. Cabe señalar que Carlos Molinero propone la categoría de religiosidad no religiosa en el contexto del Nuevo Cancionero Argentino, la cual, si bien puede parecer semejante a la de Löwy, refiere, más bien, a la idea de una inmortalidad del militante y no particularmente al cruce entre lo profano y lo sagrado. Molinero, *Militancia de la canción*. Abordaré este punto en el séptimo capítulo.

segundo es una puerta para la entrada del mesías.³⁶⁰ En este sentido, la esperanza mesiánica deja de plantearse en términos abstractos de una realidad imaginaria para aparecer como una respuesta posible ante el mundo presente.³⁶¹ Un caso paradigmático que expresa claramente este concepto es “Ya no basta con rezar”, canción grabada tanto por Osvaldo Rodríguez como por Tiemponuevo para la película homónima de 1972 de Aldo Francia. A continuación, reproduzco el fragmento registrado por Rodríguez:

Ya no basta con rezar.
Si permaneces pasivo,
rezar es un artificio
para poder escapar.
Ya no basta con rezar.

Es en la lucha y la acción³⁶²
donde se prueba el cristiano,
luchando por sus hermanos
avanza en su religión
y no le basta a rezar.³⁶³

Inserto en esta perspectiva revolucionaria, el movimiento se debatió en torno al papel de la violencia mesiánica. Mientras algunos abogaron o sugirieron la vía armada como Patricio Manns, otros parecieron inclinarse más bien, hacia posturas a favor de la no violencia como Víctor Jara o Rolando Alarcón. Retomaré este asunto en el capítulo sexto. De cualquier modo, debo precisar que la Nueva Canción Chilena se distancia también de planteamientos proclives a una especie de mesianismo estético que vería en el arte y la estética por sí solas una posibilidad de redención. En este sentido, el movimiento se alejó de cualquier planteamiento tendiente a sacralizar el arte.

Otro aspecto que debe considerarse es la antinomia entre restauración y utopía. Es cierto que ambas no se excluyen mutuamente y que, incluso, son inseparables la una de la otra en cuanto definen la dialéctica

360 Véase Löwy, *Judíos heterodoxos*, 53–57; Bouretz, *Testigos del futuro*, 377 y 419.

361 Bouretz, *Testigos del futuro*, 377.

362 Tiemponuevo modifica ligeramente este verso y canta: “Es en la entrega, en la acción”.

363 Francia, *Ya no basta con rezar*, 1h 1’29” – 1h 2’19”. La versión de Tiemponuevo se puede escuchar hacia el final del filme (1h 15’10” – 1h 17’40”), la cual contiene varios versos adicionales.

interna propia del mesianismo.³⁶⁴ Pero la Nueva Canción Chilena pareció expresar un manifiesto énfasis en favor de la utopía, aunque sin dejar por esto de lado cierto sentido restaurativo, sobre todo en la perspectiva de rememorar a las víctimas de la historia. El movimiento presenta, en este sentido, una clara orientación hacia el porvenir, pero cuya imagen alberga el recuerdo de las utopías y luchas precedentes.³⁶⁵ Ahora, aunque algunos autores como Patricia Díaz-Inostroza han planteado la presencia de cierto espíritu romántico inmerso en la Nueva Canción Chilena, el sentido del pasado formulado por el movimiento no se acoplaría, en realidad, a una visión romántico-revolucionaria del mundo.³⁶⁶ Como plantea Natália Schmiedecke, si bien en el movimiento podrían llegar a observarse algunos elementos asociados a una estructura de sentimientos románticos como la búsqueda de raíces populares, la Nueva Canción Chilena no expresa un desarraigo del tiempo presente ni tampoco mantiene como sus principales referentes el rescate de un pasado perdido o una visión nostálgica del mundo.³⁶⁷

364 Bouretz, *Testigos del futuro*, 376–77; Löwy, *Judíos heterodoxos*, 31 y 163.

365 Véase Löwy, *Judíos heterodoxos*, 112–13, 134–35 y 169.

366 Véase Díaz-Inostroza, *Yo no canto por cantar*, 44–49.

367 Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”, 196.

4. Los mesías de la Nueva Canción Chilena

Hoy por fin por tu pueblo has sido liberada.³⁶⁸

Hacia el final del segundo capítulo he apuntado que uno de los elementos fundamentales del mesianismo es aquella figura interruptora de la historia, ese agente que llega, o, mejor dicho, que surge en medio de ella y cuya tarea no es otra sino reparar (o contribuir a reparar) el mundo. En efecto, si bien no es el mesías en sí ni únicamente él quien realiza el mundo nuevo, su presencia plena (*parusía*) resulta crucial en el mesianismo y adquiere especial relevancia en aquellos de tipo político-revolucionario. Siguiendo a Pierre Bouretz, este tipo de movimientos proponen una respuesta concreta e inmediata ante el desamparo del tiempo presente poniendo en tensión, así, cualquier tipo de especulación teórica que formule la esperanza mesiánica y la era del mesías en términos puramente abstractos.³⁶⁹ En el caso de la Nueva Canción Chilena, la deseada interrupción del tiempo habitual y la consiguiente búsqueda por construir un reino de justicia y paz estuvo acompañada de tres figuras que el movimiento interpretó como mesiánicas: Salvador Allende, Ernesto Guevara y el pueblo. En este capítulo me ocuparé, entonces, del surgimiento y desarrollo de estas tres figuras mesiánicas en el contexto de la Nueva Canción, así como también de la relación que las músicas y los músicos construyeron con ellas.

La relación música/músico-mesías

Un aspecto característico de la particular relación que estableció la Nueva Canción con sus mesías es la contemporaneidad. Es decir, el movimiento no se dedicó a anunciar un mesías futuro sino, más bien, a proclamar diversas figuras mesiánicas que surgieron paralelamente al movimien-

368 Amerindios, “Blanco, rojo y azul”, en *Amerindios*, DICAP, 1970, elepé.

369 Bouretz, *Testigos del futuro*, 377.

to. Este rasgo es bastante evidente durante la Unidad Popular, aunque puede también observarse en los años previos. Naturalmente, esta situación se relaciona con el momento histórico y mesiánico mismo que puede significar la vía chilena al socialismo. En los capítulos sexto y séptimo me ocuparé con detenimiento de esta cuestión. Por ahora, valga destacar que el nacimiento y desarrollo de la Nueva Canción Chilena fue relativamente simultáneo a la aparición de significativos personajes mesiánicos, tanto chilenos como latinoamericanos. Por este motivo, antes de examinar dichas figuras y las canciones que se les consagraron quisiera concentrarme en esa relación música/músico-mesías que se dio en la Nueva Canción Chilena.

Como apunta Giorgio Agamben, el vocablo griego apóstol (*apóstolos*) significa enviado y, en el contexto neotestamentario, denomina ante todo a aquel enviado para anunciar el reino mesiánico. A diferencia del profeta, el cual se refiere constantemente a un tiempo que ha de venir, el apóstol no anuncia un mesías futuro, sino que, inserto en el tiempo mesiánico mismo, proclama un mesías que ya ha irrumpido en la historia. El apóstol habla cuando el mesías ya ha venido. El puesto y la palabra del antiguo profeta son ahora ocupados por el apóstol, cuyo tiempo ya no es, entonces, el futuro sino la cesura que es el tiempo presente.³⁷⁰ Agamben advierte también que no debe confundirse al apóstol con el anunciador del fin del tiempo. Tal como he señalado en el segundo capítulo, el tiempo mesiánico no corresponde al fin de los tiempos, sino que alude, más bien, al momento de recapitulación en el que el tiempo se contrae, al *Jetztzeit*, a la interrupción. En este sentido, el apóstol pone en tensión las categorías de “este mundo” (*eón*) a partir de las categorías del reino de Dios, del mundo venidero, pero en un momento que es el presente. Por este motivo, Agamben observa que el tiempo del apóstol no es, entonces, el fin del tiempo, sino un presente contraído, suspendido, propiamente mesiánico.³⁷¹

Quisiera destacar tres rasgos particulares del apóstol sugeridos en el trabajo de Agamben: el mandato, el uso de las propias palabras y la confusión entre anuncio y contenido. Respecto a lo primero, Enrique Dussel destaca que el apóstol es enviado a cumplir militantemente su acción histórico-política.³⁷² Su envío puede leerse, entonces, propiamente como un mandato. Agamben menciona, en esta perspectiva, el antecedente semita del vocablo apóstol (*shaliab* en hebreo, *seliab* en arameo), el cual original-

370 Agamben, *El tiempo que resta*, 65–67.

371 Agamben, 67–68 y 78. Véase Dussel, “Pablo de Tarso en la filosofía política actual”, 15.

372 Dussel, “Pablo de Tarso en la filosofía política actual”, 15.

mente hacía referencia a un enviado bajo un mandato jurídico, a un emisor. El concepto adquirió luego un sentido religioso, pero conservando siempre el carácter de encargo de una tarea determinada que funcionaba bajo la siguiente máxima rabínica: “el enviado de un hombre es como el hombre mismo”.³⁷³ Nótese que la formulación recuerda aquella expresión propiamente mesiánica del “como si” comentada en el capítulo segundo y sobre la cual profundizaré en el séptimo.

La segunda característica alude a que, como apunta Agamben, el apóstol en cuanto mandatado para un fin debe cumplir su encargo con lucidez y encontrar por sí mismo las palabras de su proclamación. Esta situación resulta contraria a la del profeta, pues este último sería, ante todo, una persona en relación inmediata con el espíritu de Dios y, en este sentido, recibiría de él una palabra que no le pertenece en absoluto. El apóstol, en cambio, tendría que hallar su propio lenguaje.³⁷⁴ Por último, la estructura temporal con la que se entrelaza el apóstol propicia que su discurso indique que el mesías ya está presente. En cierto sentido, la proclama del apóstol contiene una parte de la parusía (presencia plena del mesías), lo que produce, a su vez, cierta indistinción entre el anuncio y el contenido, entre el anuncio y lo anunciado.³⁷⁵

Todas estas características del apóstol, propias del particular vínculo que este tiene con el tiempo mesiánico, permiten sostener que los músicos de la Nueva Canción Chilena no fueron tanto profetas como apóstoles del mesías. La relación música/músico-mesías es, en cierta medida, una relación apóstol-mesías. En el movimiento, el mandato del enviado puede observarse en las amplias referencias que las músicas y los músicos hicieron a la noción de “compromiso”. Natália Schmiedecke indica, a partir del estudio de declaraciones de artistas como Isabel Parra, Hugo Arévalo, Tito Fernández, Rolando Alarcón o Víctor Jara, que la idea de comprometerse con la realidad y cumplir, en esta línea, con una función concientizadora es uno de los rasgos decisivos que definen a la Nueva Canción en cuanto tal.³⁷⁶ De esta manera, aunque la abstracta noción de compromiso terminó materializándose de diversas maneras, sí puede sostenerse que esta fue, en un sentido general, un componente relevante durante el desarrollo del movimiento. Hasta cierto punto, el compromiso de las músicas y los músicos les permitió cantar y concientizar militantemente, pero no necesariamente

373 Agamben, *El tiempo que resta*, 65.

374 Agamben, 66.

375 Véase Agamben, 92.

376 Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 145–50.

por militar en un partido político, sino por militar y cumplir como enviados del mesías.

Por otro lado, parece bastante claro que las y los artistas de la Nueva Canción utilizaron su propio lenguaje para su anuncio mesiánico. Pero no deseo con esto entrar en debate en torno a si las músicas y los músicos crearon nuevas formas de expresión musical o conservaron otros lenguajes existentes.³⁷⁷ Me refiero, más bien, a la posibilidad que ejerció cada música y músico de cantar con una subjetividad que le fuera propia. Como sugiere Emmanuelle Rimbot, la poética de la Nueva Canción no solo construyó el objeto-canción sino también a su creador, intérprete o mediador. En este sentido, señala Rimbot, puede observarse en el movimiento una forma particular de autodenominarse, autorepresentarse y autoproclamarse con las cuales la cantora o el cantor, haciendo de testigo, manifiesta una postura ideológica y un compromiso social (un mandato, podría decirse) que se expresa mediante una visión que es personal.³⁷⁸ Siguiendo este razonamiento, habría cierta superposición entre lo que Philip Auslander denomina personaje, persona musical y persona real, lo cual, en este contexto, también guarda relación con la mencionada indistinción entre anuncio mesiánico y contenido.³⁷⁹ Las proclamas de la Nueva Canción Chilena, al situarse desde 1969-1970 ya dentro de un quiebre mesiánico de la historia, contienen en sí mismas una parte de la parusía, de modo que el mesías anunciado, el contenido, está ya presente en el anuncio mismo, al menos parcialmente. Esto último resulta particularmente claro en ejemplos como “Canto nuevo” de Lonqui (1970) o “Manifiesto” de Víctor Jara (1973-1974).

Llegado este punto, parece claro que los mesías proclamados por la Nueva Canción Chilena se correspondieron con el alcance que las músicas y los músicos podían lograr con su anuncio, al menos en un principio. En este sentido, dos de las principales figuras mesiánicas del movimiento se adscribieron directamente a la vía chilena al socialismo y coinciden con el líder del proceso, Salvador Allende, y el agente redentor en un sentido más amplio, el pueblo chileno. Las músicas y los músicos de la Nueva Canción se dedicaron, entonces, a anunciar a estos mesías y a difundir, de un modo

377 Sobre los debates dentro de la Nueva Canción Chilena en torno a los tipos de lenguaje musical véase Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 36–47 y 121; Schmiedecker, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 150–66.

378 Rimbot, “Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo”, 26–28.

379 Cabe señalar que la propia teoría de Auslander considera la existencia de ciertos vínculos entre las tres personas.

más general, el camino mesiánico guiado por ellos. Este fenómeno puede observarse tanto en las canciones que las y los artistas compusieron como en los discursos que enunciaron durante sus presentaciones.³⁸⁰ Asimismo, las giras realizadas en el territorio nacional pueden también comprenderse bajo esta lógica en tanto que una de sus funciones fue, precisamente, difundir las ideas socialistas y las medidas del gobierno de la Unidad Popular.

A la circulación nacional podría sumarse, desde luego, el alcance internacional de la Nueva Canción Chilena. Como apunta Javier Rodríguez, tras el triunfo de Allende, las músicas y los músicos del movimiento comenzaron a intensificar su circulación internacional. El autor señala, en esta línea, que mientras la investigación de músicas folclóricas y populares fue el objetivo principal de las giras internacionales desarrolladas hasta el año 1970, el nuevo contexto de la Unidad Popular hizo que las músicas y los músicos de la Nueva Canción redefinieran su rol, comportándose ahora como agentes culturales o diplomáticos que buscaban dar testimonio en el exterior de lo que ocurría con la revolución chilena. De esta manera, las y los artistas del movimiento conjugaron sus actividades musicales con aquellas de índole política, volviéndose agentes de la vía chilena al socialismo.³⁸¹ Este nuevo papel que las músicas y los músicos comenzaron a jugar puede leerse propiamente como un apostolado que se situó en medio del tiempo mesiánico de la Unidad Popular.

Salvador Allende

Respecto a las canciones, a Salvador Allende se le ha dedicado un sinnúmero de ellas. No obstante, pocas fueron creadas antes del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. En efecto, solo tengo registro de dos piezas musicales creadas con anterioridad a la muerte de Allende: “La victoria de Allende” del conjunto Aparcoa y “Compañero presidente” de Rolando Alarcón. El registro de Aparcoa, una cueca de Fernando González, fue publicada en Francia tras el inicio de la dictadura.³⁸² Sin embargo, la canción aparentemente habría sido compuesta y grabada antes del

380 Un ejemplo paradigmático es el concierto del 17 de julio de 1973 de Víctor Jara en Lima, especialmente entre los minutos 44’55” y 53’20”. Cefferino, *Concierto de Víctor Jara en Lima*.

381 Rodríguez, “La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)”, 65–82.

382 Aparcoa, “La victoria de Allende”, en *Cri du Chili*, Fernando González (compositor), Le Chant Du Monde, 1973, eipé.

golpe de Estado. Al menos eso parece sugerir el texto de la canción, en cuyo comienzo se puede escuchar “cantémosle una cuequita a la Unidad Popular, pues, compadre”, mientras que al final se proclama “la victoria de Allende tú la defiendes”, frase que alude directamente a la situación política pre-golpe. La letra de esta cueca exhibe, además, esa especial relación música/músico-mesías que he comentado, particularmente en el momento en que se canta “salgamos a la cancha todos de frente / a propagar la causa del “Chicho” Allende”.³⁸³

“Compañero presidente”, por su parte, fue lanzada hacia finales de 1971 en el disco colectivo *El cantar tiene sentido*.³⁸⁴ La composición de Alarcón resulta interesante, pues su texto alude explícitamente a varios conceptos relacionados con el mesianismo como el sacrificio, la esperanza, la interrupción del tiempo o la idea de un mundo nuevo. La canción presenta, así, al “compañero presidente” como una auténtica figura mesiánica. La primera estrofa enfatiza la entrega del “compañero presidente”, mientras la segunda se centra en las esperanzas puestas en él por parte de un pueblo que está “en la penumbra y la sombra”.³⁸⁵ Tras una sección recitada que subraya “la proeza de liberar las cadenas y los yugos” de Allende, la tercera estrofa manifiesta el cambio, la interrupción propia que es el tiempo mesiánico y la posibilidad actual de construir un mundo nuevo. Los versos tercero y cuarto de esta tercera estrofa lo expresan con nitidez: “donde ayer entraba angustia / ahora es un río fecundo”. Por último, la cuarta estrofa canta a la libertad alcanzada por un pueblo que había esperado “pacientemente en la vereda del tiempo”.

En su singularidad, la pieza de Alarcón insinúa ya el tipo de figura mesiánica preponderante en la Nueva Canción Chilena, cuyos rasgos principales podrían articularse de la siguiente manera: no se trata de un arribante, de un caudillo que llega, sino de un mesías que surge en medio del pueblo y que recorre el camino mesiánico junto a él. Se trata, propiamente, de un compañero. En esta línea, la figura mesiánica de Allende planteó, incluso para sí misma, la desapropiación al subrayar que el protagonismo de la Unidad Popular no recaía en él sino en el proletariado. Por este motivo, señala Claudio Rolle, Allende recalcó desde los inicios de la Unidad

383 “Chicho” fue el apodo otorgado a Salvador Allende por sus amigos y familiares.

384 Rolando Alarcón, “Compañero presidente”, en *El cantar tiene sentido* (obra colectiva), Astral (ASFONA), 1971, elepé. Véase Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 177–78.

385 Si bien no se trata de una canción dedicada completamente a Allende, “En septiembre canta el gallo” de Isabel Parra se expresa una esperanza similar, particularmente en su cuarta estrofa: “La Rosarito me ha ofrecio’ / allá en su rancho pan y abrigo, / hasta que llegue Salvador / y se terminen los martirios.”

Popular que él era el “compañero presidente”.³⁸⁶ En medio de su discurso de la victoria, pronunciado durante la madrugada del 5 de septiembre de 1970 tras haber ganado la elección presidencial, el entonces presidente electo expresó:

El compromiso que yo contraigo ante mi conciencia y ante el pueblo -actor fundamental de esta victoria- es ser auténticamente leal en la gran tarea común y colectiva. Lo he dicho: mi único anhelo es ser para ustedes el compañero presidente.³⁸⁷

En efecto, Allende no quiso presentarse a sí mismo como un mesías sino, más bien, como alguien que cumple con aquello que la voluntad del pueblo le ha mandatado. Sin embargo, resulta sumamente sugerente que Allende reniegue de su condición mesiánica (“yo no tengo pasta de apóstol ni tengo pasta de mesías, no tengo condiciones de mártir”) para afirmar, precisamente, que defenderá el mandato que le ha entregado el pueblo incluso frente al riesgo de perder su propia vida. A continuación, reproduzco un extracto de un discurso de finales de 1971 en el que se puede observar esta mesiánica negación de la condición de mesías. El pasaje fue reiterado posteriormente por Allende en uno de sus últimos mensajes emitidos mientras se producía el golpe de Estado en su contra:

Y yo les digo a ustedes, compañeros, compañeros de tantos años, se los digo con calma, con absoluta tranquilidad: yo no tengo pasta de apóstol ni tengo pasta de mesías, no tengo condiciones de mártir, soy un luchador social que cumple una tarea, la tarea que el pueblo me ha dado; pero que lo entiendan aquellos que quieren retrotraer la historia y desconocer a la voluntad mayoritaria de Chile: sin tener carne de mártir, no daré un paso atrás; que lo sepan: dejaré La Moneda cuando cumpla el mandato que el pueblo me diera. Que lo sepan, que lo oigan, que se les grabe profundamente: defenderé esta revolución chilena, y defenderé el Gobierno Popular porque es el mandato que el pueblo me ha entregado, no tengo otra alternativa, sólo acribillándome a balazos podrán impedir la voluntad que es hacer

386 Rolle, “Cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad (1963-1973)”, 93.

387 Allende, *Discursos fundamentales*, 29.

cumplir el programa del pueblo.³⁸⁸

Desde luego, pueden establecerse algunos paralelos entre Salvador Allende y Jesús de Nazaret, figura mesiánica por excelencia en el mundo de influencia cristiana, particularmente entre los momentos de la crucifixión de Jesús y la muerte de Allende. Como apuntan Pablo Ortúzar, Carolina Tomic y Sebastián Huneeus, tras el golpe de Estado la izquierda chilena comprendió a Allende como un cristo, “quien se habría sacrificado por los pobres, por los oprimidos, al igual que lo hiciera Jesús”. En este sentido, resulta ilustrativo que en su libro el músico Ángel Parra compare a Herodes y Pilatos con Richard Nixon y Henry Kissinger (quienes habrían organizado la ejecución del golpe), mencionando, además, que la noche del 10 de septiembre tendría una equivalencia con La Última Cena.³⁸⁹

Además, apuntan Ortúzar, Tomic y Huneeus, habría que sumar el hecho de que Allende no abandonó el palacio de gobierno, defendiendo, así, la dignidad de su investidura.³⁹⁰ Pero la negativa a salir de La Moneda no se trataría únicamente de una cuestión de dignidad del cargo, como expresó el mismo Allende,³⁹¹ sino que sugiere un vínculo todavía más intenso con la figura de Jesús y su no resistencia a ser arrestado en Getsemaní.³⁹² Incluso, como reconoció Allende en uno de sus mensajes del 11 de septiembre de 1973, él tenía contabilizada la posibilidad de sufrir un golpe de Estado y de ser acribillado, pero sin por ello ofrecer ni facilitar dicha posibilidad.³⁹³ El “compañero presidente” indicó algunos segundos después que perma-

388 Véase Allende, 231–32. El fragmento del 11 de septiembre de 1973 es el siguiente: “En esta hora aciaga quiero recordarles algunas de mis palabras dichas en el año 1971, se las digo con calma, con absoluta tranquilidad, yo no tengo pasta de apóstol ni de mesías. No tengo condiciones de mártir, soy un luchador social que cumple una tarea que el pueblo le ha dado. Pero que lo entiendan aquellos que quieren retrotraer la historia y desconocer la voluntad mayoritaria de Chile; sin tener carne de mártir, no daré un paso atrás. Que lo sepan, que lo oigan, que se les grabe profundamente: dejaré La Moneda cuando cumpla el mandato que el pueblo me dio, defenderé esta revolución chilena y defenderé el Gobierno porque es el mandato que el pueblo me ha entregado. No tengo otra alternativa. Solo acribillándome a balazos podrán impedir la voluntad que es hacer cumplir el programa del pueblo”. Allende, 513.

389 Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 31.

390 Ortúzar, Tomic, y Huneeus, “El mesianismo político de Augusto Pinochet y la lucha por el espacio sacrificial”, 240.

391 Allende, *Discursos fundamentales*, 514.

392 Véase Marcos 14, 43-50; Mateo 26, 47-56; Lucas 22, 47-54; Juan 18, 2-12.

393 Allende, *Discursos fundamentales*, 513.

necería en La Moneda inclusive a costa de su propia vida.³⁹⁴ Y al igual que Jesús, Allende dio cuenta de la traición que había sufrido.³⁹⁵

Según Yasna Roldán, durante los mensajes finales de Allende, cuando la muerte parecía totalmente inevitable, su *ethos* heroico dejó de ser un recurso retórico para convertirse en una promesa cumplida.³⁹⁶ Allende pronunció algunas ideas adicionales que expresan notablemente nociones mesiánicas como la entrega, la fe, lo sacro o la resurrección. En primer lugar, Allende hizo un llamado a que, en nombre de los más sagrados intereses del pueblo, este tenga fe en el porvenir.³⁹⁷ Además, manifestó, de una manera que recuerda la resurrección, que le podrán seguir oyendo y que siempre estará junto a ellos: “Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz ya no llegará a ustedes. No importa. La seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes”.³⁹⁸ Finalmente, Allende expresó cierta esperanza en el futuro e intentó entregarle algún tipo de sentido a la situación que estaba viviendo mediante la idea del sacrificio: “Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano”.³⁹⁹

Tras la muerte de Allende y el establecimiento de una dictadura cívico-militar opuesta al camino trazado por la vía chilena al socialismo, los músicos de la Nueva Canción Chilena debieron exiliarse o, en su defecto, permanecer en el país bajo las nuevas y difíciles condiciones. Algunos fueron apresados, torturados y enviados a campos de concentración, como en el caso de Ángel Parra, e, incluso, asesinados, como en el caso de Víctor Jara o del detenido desaparecido Luis Enrique Elgueta del grupo Quilmay.⁴⁰⁰ En este nuevo contexto, comenzaron a surgir canciones dedicadas al mesías caído, a Salvador Allende, creadas tanto por los músicos chilenos como por artistas de otros países.

394 Allende, 514.

395 Véase Roldán, “El *ethos* heroico en el Último Discurso de Salvador Allende”, 17–18.

396 Roldán, 245.

397 Allende, *Discursos fundamentales*, 514.

398 Allende, 14–16. Radio Magallanes fue la estación que emitió los últimos dos mensajes de Salvador Allende luego de que todas las otras radios afines al gobierno fueran silenciadas.

399 Allende, 517.

400 Sobre la represión de la dictadura y la resistencia de la Nueva Canción Chilena en exilio y el Canto Nuevo véase Gomes, “O exílio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade”; Mamani, “El equipaje del destierro”; McSherry, “La dictadura y la música popular en Chile”; Morris, “Canto porque es necesario cantar”; Rodríguez, “Sonidos bajo sospecha”; Rodríguez, “Resistencia, política y exotismo”.

Ciertamente, puede considerarse aquí *Somos cinco mil* de Víctor Jara, aunque la obra es, en estricto rigor, un poema.⁴⁰¹ Sin embargo, muestra con bastante intensidad el sentido mesiánico de la muerte de Salvador Allende. El texto, también conocido como *Estadio Chile o Canto, que mal me sales*, fue escrito por el músico durante su detención en el entonces Estadio Chile, momentos antes de ser asesinado. El poema pudo salir del recinto y llegó a las manos de Joan Turner, cónyuge del músico. Como relata la misma Turner, este logró ser difundido gracias a los otros prisioneros que acompañaron a Jara, quienes intentaron memorizar el poema y guardar el papel en el cual el músico lo había escrito sin poder llegar a concluirlo.⁴⁰² De esta manera, *Somos cinco mil*, redactado en medio de la desamparada situación que significó para Jara la prisión política y la conclusión del proyecto de la Unidad Popular, expresa la desesperanza, el dolor y el horror, no solamente frente a la propia detención del músico, sino frente a la condición general que implicó el golpe de Estado. Pero también manifiesta, pese a todo, cierta esperanza en el porvenir, justamente hacia la sección final en la que se hace referencia al “compañero presidente”.

La sangre del compañero presidente
golpea más fuerte que bombas y metrallas.
Así golpeará nuestro puño nuevamente.

Como muestra una lectura del poema en su totalidad, la citada mención a Allende es el elemento que interrumpe el lamento que se venía desarrollando en los versos anteriores, el cual llega a expresarse incluso en clave religiosa: “¿Es éste el mundo que creaste, Dios mío? ¿Para esto tus siete días de asombro y trabajo?”. Contraviniendo este ánimo general, el poema alude a la sangre del mesías, la cual aquí puede interpretarse tanto en clave de vida (la vida de Allende, su ejemplo) como de sacrificio, y con la cual se abre una posibilidad de combatir con decisión el “espanto que causa el rostro del fascismo”.

Dos años más tarde, en 1975, se publicó en Cuba un disco colectivo titulado *Compañero presidente*, el cual contiene piezas dedicadas a Allende y a Chile en general compuestas e interpretadas por varios músicos de toda América Latina. Entre estas canciones se encuentran dos creaciones de músicos de la Nueva Canción Chilena consagradas a Allende: “Compañero presidente” y “Canto a Víctor Jara”.

401 En cualquier caso, el poema ha sido musicalizado total o parcialmente por Pete Seeger (1974), Payo Grondona (1975), Isabel Parra (1976) y Ángel Parra (2003).

402 Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 254–57. Véase también Rodríguez y Campos, “La muerte de Víctor Jara”, 10.

ñero presidente” de Eduardo Carrasco y “Canción a Salvador Allende” de Ángel Parra. Esta última, también conocida como “Compañero presidente” (homónima, entonces, a la mencionada composición de Alarcón y la de Carrasco), habría sido grabada por Parra tras su paso por el Estadio Nacional y el Campo de Prisioneros de Chacabuco, del cual fue finalmente liberado y obligado a exiliarse en el extranjero.⁴⁰³ La canción, de modo similar a la de Alarcón, plantea decididamente a Allende como un mesías que recorre un camino junto al pueblo. La primera estrofa es clara a este respecto: “Un buen día decidiste / caminar junto a tu pueblo, / conocerlo y respetarlo, / y representarlo entero”. Además, resulta bastante llamativo que cuatro de las primeras cinco estrofas, las cuales expresan una imagen de la situación previa al golpe de Estado, insistan en la noción de camino para destacar, precisamente, la manera en que Allende se desarrolló como dirigente-compañero.

Por su parte, “Compañero presidente”, publicada además en el disco *El pueblo unido jamás será vencido*, fue compuesta por Eduardo Carrasco e interpretada por Quilapayún.⁴⁰⁴ El texto y el *tempo*, así como los recursos vocales, melódicos y armónicos de la canción hacen que esta pueda fácilmente denominarse como elegía. Pero la composición resalta también por su final que tras una serie de secuencias armónicas termina en un enérgico acorde de si mayor mientras se canta “por la revolución”. Este hecho destaca si se considera que “Compañero presidente” emplea como acorde inicial la menor y, en medio de su inestabilidad tonal, tiende a reposar en acordes menores. El recurso se asemeja, hasta cierto punto, al uso de la tercera de picardía que en el contexto de la Nueva Canción en América Latina connota la idea de esperanza.⁴⁰⁵ En el presente ejemplo, el lamento generalizado de la canción es puesto en tensión por su esperanzador final que reafirma, además, aquellas secciones previas del texto que expresan alguna expectativa de porvenir, como la tercera estrofa:

Por las amplias alamedas
 compañero presidente
 volverá a marchar el pueblo
 con su grito combatiente.

403 Ángel Parra, “Canción a Salvador Allende”, en *Compañero presidente* (obra colectiva), Casa de las Américas y EGREM, 1975, elepé.

404 Quilapayún, “Compañero presidente”, en *Compañero presidente* (obra colectiva), Casa de las Américas y EGREM, 1975, elepé; Quilapayún, “Compañero presidente”, en *El pueblo unido jamás será vencido*, DICAP, 1975, elepé.

405 Véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 264–69.

Cabe mencionar que la mención a las “amplias alamedas por las cuales volverá a marchar el pueblo” es una alusión directa al último discurso de Allende.⁴⁰⁶ En esta línea, “Chile herido” interpretada por Inti-Illimani, la otra canción chilena perteneciente al disco colectivo *Compañero presidente*, también hace una breve mención a Allende, justamente, para citar la noción de “grandes alamedas” y la idea de camino.⁴⁰⁷ Si bien esta última pieza no está dedicada a Allende, resulta interesante que la señalada referencia aparece hacia el final de la canción para expresar una esperanza frente al “Chile herido”: “Y el compañero caído / muerto por cuatro asesinos / verá por las alamedas / marchar a los oprimidos / y de banderas de pobres / se llenarán los caminos”.

Volviendo a “Compañero presidente” de Carrasco, llama la atención el verso final de su segunda estrofa, el cual presenta un juego de palabras que podría transcribirse de dos formas: “Salvador de los obreros” (con mayúscula) y “salvador de los obreros” (con minúscula). En la primera formulación el verso refiere al nombre de pila de Allende, quien bajo esta lectura pertenecería a la clase obrera. La preposición “de” indica aquí posesión, consistencia u origen y subraya, precisamente, la concepción de un mesías que se ha desapropiado a sí mismo. La otra variante, “salvador” con minúscula, no remite ya al nombre propio de Allende sino a su función redentora, a su condición de mesías. En este caso, la preposición “de” no indica propiedad sino cualidad: Allende como liberador/redentor del proletariado.

Finalmente, quisiera comentar la canción “Las últimas palabras” compuesta por Marcelo Coulón e interpretada por el conjunto Aparcoa, quienes al momento de grabarla se encontraban viviendo en el exilio en la República Democrática Alemana.⁴⁰⁸ Publicada también en 1975, la pieza es una musicalización a ritmo de marcha de algunos fragmentos del último discurso de Allende.⁴⁰⁹ Al igual que las dos canciones recientemente

406 “Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor”. Allende, *Discursos fundamentales*, 516.

407 Inti-Illimani, “Chile herido”, en *Compañero presidente* (obra colectiva), Jorge Coulón (composición), Luis Advis (composición), Casa de las Américas y EGREM, 1975, elepé. La canción se había publicado un año antes en Italia bajo el sello Dischi Dello Zodiaco.

408 Aparcoa, “Las últimas palabras”, en *Chile*, Marcelo Coulón (composición), Salvador Allende (letra), AMIGA, 1975, elepé. Hacia 1987 el conjunto Napalé publicó su propia versión de la canción.

409 Dicho sea de paso, llama la atención el uso de un ritmo marcial y de una vocalidad fuertemente masculinizada mediante el empleo de voces sobrias y profundas. Véase Rojas, “¿La voz del hombre nuevo?”.

mencionadas del disco *Compañero presidente*, la pieza de Coulón cita el fragmento referido a las grandes alamedas y lo convierte, incluso, en su estribillo. Naturalmente, la alusión está ahora inserta en un contexto acotado estrictamente (al menos en lo que refiere a la estructura interna del texto) al discurso de Allende.

Si bien no se trata de una musicalización al pie de la letra, puede observarse que la canción presenta los componentes más relevantes de la comunicación de Allende: la indicada referencia a las grandes alamedas, el sacrificio, la fe en Chile y su porvenir, las acusaciones de traición, la alusión al hombre que construye y la idea de lección moral. Existen, sin embargo, algunos aspectos particulares de esta versión que vale la pena mencionar. En primer lugar, sobresale el hecho de que la creación de Coulón omite un elemento sustantivo del mensaje de Allende: el “de nuevo”. Mientras la versión original de Allende enuncia “de nuevo se abrirán las grandes alamedas”, la variante de Aparcoa canta “que se abrirán las grandes alamedas” (ver tabla). En cierto sentido, el planteamiento de Allende sugiere que el camino mesiánico que significan las grandes alamedas ya se había comenzado a recorrer, ya había comenzado, cuestión que no está presente en la musicalización de Coulón. Es cierto que esta ausencia podría obedecer a un problema propio de una musicalización que, en este caso, debe adaptar un discurso hablado a una forma musical. Sin embargo, esta omisión podría expresar una visión particular ante una experiencia histórica interpretada como un fracaso.

**Comparación de letra de “Las últimas palabras”
y último mensaje de Salvador Allende**

Letra de “Las últimas palabras” de Aparcoa (1975)	Fragmento del último mensaje de Salvador Allende ⁴¹⁰
<p>Tengo fe en Chile y su futuro superarán los hombres el momento en que pretende imponerse la traición sigan sabiendo ustedes compañeros que se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre construyendo para siempre su libertad.</p> <p>Que se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre construyendo para siempre su libertad.</p> <p>Estas son mis últimas palabras con la certeza que mi sacrificio y el de ustedes en vano no será sigan sabiendo queridos compañeros que una sanción moral castigará esta traición cobarde felonía este momento amargo y gris.</p>	<p>Trabajadores de mi Patria, tengan fe en Chile y en su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.</p> <p>Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.</p>

Otra modificación relevante se encuentra hacia el final de la primera estrofa y del estribillo, momento en que en vez de “el hombre libre, para construir una sociedad mejor” se canta “el hombre construyendo para siempre su libertad”. Como puede observarse, hay un cambio de acento en torno a la noción de libertad, la cual resulta ahora de primera importancia. Tanto así, que llega a desplazar completamente la idea de “sociedad mejor” presente en las palabras originales de Allende. Al igual que en lo comentado en el párrafo anterior, habría aquí también una interpretación diferente frente a la realidad, propia de la nueva situación política y de cierta distancia temporal frente al momento del golpe de Estado. De esta

410 Allende, *Discursos fundamentales*, 516–17.

manera, puede notarse cómo un texto, que en un primer momento se presenta como una musicalización de un discurso de Allende, adquiere en su propia estructura otras connotaciones referidas a la situación de exilio y la pérdida de libertad.

Un último punto que quisiera comentar tiene relación con el sacrificio. El discurso de Allende expresa con claridad que este debe ser realizado únicamente por él, manifestando explícitamente que “el pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse”.⁴¹¹ Como indica Roldán, el último mensaje de Allende es emocional y afectivo, pero con una firme convicción de que su sacrificio es suficiente y que no es necesario que el pueblo se entregue con él. En este sentido, el uso de formas verbales en futuro simple y el alto grado de certeza expresado (por ejemplo, en la citada “de nuevo se abrirán las grandes alamedas”) refleja, siguiendo Roldán, la convicción de que los trabajadores de Chile continuarán transitando hacia el socialismo. Por estos motivos, pese a contener cierta cuota de desilusión y perplejidad, el último discurso de Allende sería, sobre todo, de esperanza.⁴¹²

Sin embargo, la canción de Coulón altera el planteamiento respecto al sacrificio e inserta un nuevo agente, el pueblo, el cual también resultaría sacrificado: “con la certeza que mi sacrificio y el de ustedes en vano no será”. Este sustancial cambio puede referir, por un lado, a la realidad observada tras la ejecución del golpe de Estado y el establecimiento de la dictadura. En efecto, el régimen instalado desarrolló una política represiva que incluyó persecución, secuestro, tortura y asesinato contra sus opositores. Por otro lado, la variación de la musicalización podría expresar también una comprensión del pueblo como mesías bajo el siguiente planteamiento: si el pueblo es tan mesías como Allende, el pueblo tendría también que sufrir los mismos padecimientos.⁴¹³

411 Allende, 516.

412 Roldán, “El ethos heroico en el Último Discurso de Salvador Allende”, 241–45.

413 Ahora bien, y siguiendo a Emmanuel Levinas, cualquier tipo de sufrimiento no es aquí la potencia redentora en sí misma, sino que puede leerse como una consecuencia de la responsabilidad con el otro y el proyecto mesiánico en general. Levinas, “Textos mesiánicos”, 317–18. Véase también la relación entre felicidad y sufrimiento en Benjamin, “Theologisch-politisches Fragment”. Respecto a las piezas musicales dedicadas a Allende, posteriormente los músicos chilenos compusieron algunas más. Entre ellas destacan *Cantata Allende* (Gustavo Becerra-Schmidt y Eduardo Carrasco, 1978), “Allende” (Eduardo Parada y Patricio Wang, 1992) y “Allende presidente” (Ángel Parra y Mauricio di Domenico, 2003). En relación con las canciones dedicadas a Allende creadas por artistas de otros países, pueden mencionarse algunas como “A Salvador Allende” (Benjamín Correa y Óscar Chávez, 1974), “Compañero Salvador” (Peña Tecuicanime, 1974), “A Salvador Allende en su combate por la vida” (Pablo Milanés, 1975), “Canción al Presidente” (Andrés Jiménez, 1975), “Che Salvador” (César Isella y Eduardo Mazo, 1975) y “Al presidente Allende”

El pueblo

La última idea planteada respecto al padecimiento del pueblo en cuanto mesías me empuja a volver a la vía chilena al socialismo y abordar aquellas canciones que anunciaron a su mesías mayor: el pueblo chileno. Como he sugerido, la figura mesiánica predominante en la Nueva Canción Chilena no es un arribante sino un agente que surge en medio del pueblo y que recorre el camino mesiánico junto a él. Y este agente es también para el movimiento de la Nueva Canción el pueblo mismo. Como apunté en el segundo capítulo, algunos autores como Ernst Bloch, Michael Löwy, Emmanuel Levinas y Enrique Dussel han propuesto, de alguna u otra forma, este tipo de posibilidad en la cual el pueblo o la humanidad son el mesías.⁴¹⁴ Este razonamiento se ajusta, ciertamente, al ya mencionado énfasis en la noción de camino mesiánico y al paradigma de la agencia intrahistórica propia del mesianismo, así como también potencia la noción de un mesías no arribante. Además, la idea de pueblo como mesías se remite a la perspectiva marxista en tanto que este correspondería a su agente redentor por antonomasia, como desarrollé en el capítulo tercero. En esta línea, autores como Ernst Bloch, Enrique Dussel y, especialmente, Walter Benjamin han hecho dialogar intensamente el marxismo con el mesianismo y han sugerido, consiguientemente, una estrecha relación entre mesías, redención/liberación y proletariado.

Este último autor apunta en su segunda tesis sobre el concepto de historia que a cada generación se le ha dado (*mitgegeben*) una débil fuerza mesiánica sobre la cual el pasado tiene derecho (*Anspruch*).⁴¹⁵ En el capítulo séptimo comentaré este fragmento respecto a la redención de las víctimas de la historia. Ahora quisiera centrarme en la fuerza mesiánica misma. Benjamin apunta en la frase siguiente de la misma tesis que este derecho o exigencia (*Anspruch*) no debe desestimarse a la ligera, lo cual sería sabido por el materialista histórico.⁴¹⁶ Resulta interesante esta mención al materialista histórico, sobre todo si se considera la parte inicial del *Fragmento teológico-político* del mismo Benjamin: “Solo el mesías mismo consume todo acontecer histórico, a saber, en el sentido de que solo él

(Rafael Alberti y Víctor Manuel, 1976).

414 Bloch, *Geist der Utopie. Faksimile der Ausgabe von 1918*, 278; Bloch, *Geist der Utopie. Zweite Fassung von 1923*, 227; Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 59–60; Dussel, “Pablo de Tarso en la filosofía política actual”, 42; Levinas, “Textos mesiánicos”, 317–318.

415 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 693.

416 Benjamin, 694.

mismo redime (*erlöst*), consume y crea su relación con lo mesiánico”.⁴¹⁷ Puede observarse, entonces, un vínculo en Benjamin entre un mesías que consume todo acontecer histórico (y establece su propia relación con lo mesiánico mismo) y la débil fuerza mesiánica que no debe ser desestimada en cuanto que esta fuerza heredada a las generaciones actuales es aquello que permite al mesías emprender su acción. Como puede inferirse, mesías y generaciones presentes (aunque todavía como potencia) se determinan mutuamente. Incluso, mesías y humanidad podrían llegar a identificarse o acoplarse.

Pero el mesías no sería aquí la humanidad toda, al menos en un primer momento. Para Benjamin (así como también para Dussel⁴¹⁸), el poder mesiánico tiene una relación particular con aquella porción de la humanidad que está en situación de opresión. En efecto, y tal como sugiere la duodécima tesis benjaminiana, la débil fuerza mesiánica es legada, justamente, por una clase oprimida que lucha (*kämpfende, unterdrückte Klasse*).⁴¹⁹ En esta perspectiva, es el pueblo, el proletariado aquel ente que adquiere propiamente la función mesiánica. Löwy señala, siguiendo esta lógica, que en Benjamin es posible reconocer a la clase proletaria en el mesías.⁴²⁰ Ahora bien, cabe apuntar que el concepto más empleado por la Nueva Canción ha sido el término pueblo, entendido generalmente como aquellas clases explotadas en el sistema capitalista, con todo lo que esto incluye y excluye.⁴²¹ De todos modos, el movimiento ha utilizado también otros términos como clase proletaria o trabajadores.

Uno de los ejemplos más precisos de la Nueva Canción Chilena en torno a la idea de pueblo como mesías es “Canción del poder popular” compuesta por Luis Advis y Julio Rojas e interpretada por Inti-Illimani.⁴²² La pieza fue grabada en el contexto del *Canto al programa*, cantata popular creada en medio de la campaña presidencial de 1970 para difundir y explicar el programa de la Unidad Popular. Si bien la canción entera expresa

417 Benjamin, “Theologisch-politisches Fragment”, 203. Texto original en alemán: “Erst der Messias selbst vollendet alles historische Geschehen, und zwar in dem Sinne, daß er dessen Beziehung auf das Messianische selbst erst erlöst, vollendet, schafft”.

418 Dussel, “Pablo de Tarso en la filosofía política actual”, 42; Dussel, *14 tesis de ética*, 166.

419 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 700. Véase también la tesis XVII.

420 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 79.

421 Véase Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 166.

422 Inti-Illimani, “Canción del poder popular”, en *Canto al programa*, Luis Advis (composición), Julio Rojas (letra), DICAP, 1970, elepé.

la idea de un pueblo-mesías, su estribillo sintetiza con claridad la proclamación no de un mesías personal sino de un camino por andar que será consumado por el pueblo:

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

Igualmente situada en el proceso eleccionario de 1970, “Unidad Popular” de Ángel Parra se publicó en el disco colectivo *Venceremos!!*, el cual incluye también otras dos piezas musicales relativas a la campaña de Allende: “En septiembre canta el gallo” de Isabel Parra y “Venceremos” de Sergio Ortega y Víctor Jara, interpretada por Quilapayún.⁴²³ La canción de Ángel Parra destaca aquí por su estribillo y su primera estrofa, las cuales hacen hincapié en la noción de pueblo como agente histórico y en la idea de camino por recorrer. El resto de las estrofas, por su parte, se dedican a caracterizar al pueblo o, al menos, señalar a sus miembros más relevantes. Así, entre los integrantes del pueblo se contarían distintos grupos como las mujeres (segunda estrofa), los estudiantes (tercera estrofa), los trabajadores asalariados (cuarta estrofa) y los campesinos (quinta estrofa).

También en 1970, aunque sin inscribirse estrictamente en el proceso electoral de ese año, se publicó “Canción para el obrero”.⁴²⁴ Esta pieza, con la cual inicia el primer disco del conjunto Tiempouno, requiere una revisión algo más detenida. Uno de sus rasgos más llamativos consiste en que la canción es una versión del *spiritual* afroamericano “Standing in the Need of Prayer”, también conocido por su estribillo “It’s me, o Lord”. Sin embargo, este hecho no resulta en absoluto una rareza. En efecto, “Canción para el obrero” no es la única pieza de la Nueva Canción Chilena que alude a los *spirituals* norteamericanos, sino que habría al menos otras dos: “El martillo” en la versión de Víctor Jara y “No nos moverán” del mismo conjunto Tiempouno.⁴²⁵

En relación con esta última, David Spener informa que “No nos

423 Ángel Parra, “Unidad Popular”, en *Venceremos!!* (obra colectiva), DICAP, 1970, EP. Respecto a esta versión de “Venceremos” interpretada por Quilapayún, el texto de Claudio Iturra fue sustancialmente modificado por Víctor Jara y sirvió de himno para el conglomerado de la Unidad Popular durante la campaña presidencial.

424 Tiempouno, “Canción para el obrero”, en *Tiempouno*, Peña de los Parra, 1970, elepé.

425 Véase Rojas, “Religión popular en la Nueva Canción Chilena”, 86–87.

moverán” es una versión de “I Shall Not Be Moved”, canción religiosa tradicional que se difundió ampliamente en las iglesias evangélicas del suroeste de Estados Unidos. Posteriormente, con la crisis de los años treinta del siglo XX, la canción se integró al movimiento sindical estadounidense con algunas variaciones en su texto (por ejemplo, ahora se cantaba “We shall not be moved”, en plural) y comenzó a formar parte del repertorio de canción protesta. En la década de los sesenta “I Shall Not Be Moved” atravesó el Atlántico de la mano del músico catalán Xesco Boix y fue cantada por la resistencia a la dictadura franquista. Desde allí, apunta Spener, la canción habría llegado a Chile mediante una grabación casera que uno de los integrantes de Tiempounuevo consiguió.⁴²⁶

Para el caso de “Standing in the Need of Prayer” no he logrado rastrear con exactitud equivalente su llegada a las voces de Tiempounuevo. No obstante, habría al menos dos hipótesis al respecto. La primera señala que la canción fue conocida por los músicos chilenos por medio de sus pares norteamericanos de la canción protesta o durante alguno de sus viajes a Estados Unidos. Sin embargo, no hay evidencias claras que respalden por el momento esta posibilidad. La segunda hipótesis, en mi opinión más probable, indica que los miembros de Tiempounuevo conocieron la canción directamente en su versión castellana, la cual posiblemente ya se cantaba por esos años en las iglesias chilenas. Esta hipótesis se ve apoyada por la existencia de una grabación española de la canción titulada “Soy yo, soy yo” publicada en 1972 por Cesáreo Gabaráin.⁴²⁷ Aunque esta grabación es posterior a la de Tiempounuevo, es posible que la canción haya circulado con anterioridad en el contexto de la iglesia posconciliar de habla española. En este sentido, Romina González señala que tras el Concilio Vaticano II buena parte del repertorio litúrgico chileno se renovó mediante la reinterpretación de melodías populares extranjeras, entre ellas *spirituals*, góspel y cantos folclóricos norteamericanos, así como también mediante la incorporación del repertorio de músicos españoles y franceses como, justamente, Gabaráin.⁴²⁸ Además, deben considerarse los vínculos cada vez más estrechos entre ciertos sectores de la iglesia posconciliar y los músicos de la Nueva Canción Chilena.⁴²⁹ En esta línea, y como se sugiere

426 Spener, “Un canto en movimiento”, 57–61.

427 Cesáreo Gabaráin, “Soy yo, soy yo”, en *Nostalgia de Dios*, Pax, 1972, elepé.

428 González, “Música popular católica”, 50.

429 En el caso particular de Tiempounuevo puede considerarse su participación en la banda sonora de la película *Ya no basta con rezar* y la grabación del tema homónimo (1972), el cover de “Dispersos” (1970) de Alí Primera (que llama a la unión cristiano-marxista siguiendo el ejemplo del sacerdote Camilo Torres) y la publicación de “Oigan, muchachos”

en un relato de Ángel Parra, no era infrecuente la adaptación de melodías de iglesia a nuevos textos y sus usos fuera del ámbito litúrgico.⁴³⁰

Ahora bien, aun cuando el estribillo de la versión de Tiempounuevo resulta relativamente similar al de la versión española, las estrofas conservan paralelismos importantes con la versión inglesa, los cuales sugieren no descartar del todo la primera hipótesis presentada. En concreto, me refiero al uso del recurso del contraste, de vital importancia en el *spiritual* original y ausente en la grabación de Gabaráin. En las dos primeras estrofas de “Canción para el obrero” puede observarse el uso de este recurso, primero mediante la forma del “yo” y en la segunda bajo la forma del “nosotros”, el cual comienza a insertar el componente de lucha colectiva que se mantendrá durante toda la canción (ver tabla).

Además del uso del nosotros, la versión de Tiempounuevo presenta otras variaciones significativas en las estrofas. El yo o el nosotros que se presenta ante el obrero se opone a los adversarios de este último (tanto personas como instituciones y actitudes), mientras que en “Standing in the Need of Prayer” el contraste se utiliza solo para distinguirse de otras personas sin otorgarles alguna valoración en particular. A partir de la tercera estrofa se produce en “Canción para el obrero” otra alteración importante respecto a la versión de referencia, pues, además de acelerarse de manera considerable el *tempo* de la canción (de 96 ≈ bpm a 168 ≈ bpm), el contenido de las estrofas ya no enuncia un nosotros por medio del contraste sino ahora mediante la afirmación positiva: “es aquel, también el otro, amigo obrero”. Por último, la cuarta estrofa expresa propiamente la noción de un tiempo mesiánico al presentar el tiempo-ahora (“es hoy día, es ahora”) como el momento del triunfo posible.

(1970) (que también hace referencia a Camilo Torres, ahora como delegado de Jesucristo).

430 Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 26.

**Comparación de letras de “Standin in the Need of Prayer”,
“Soy yo, soy yo” y “Canción del obrero”**

“Standing in the Need of Prayer” ⁴³¹	“Soy yo, soy yo” de Cesáreo Gabaráin (1972)	“Canción para el obrero” de Tiempnuevo (1970) ⁴³²
<p>It’s me, it’s me, it’s me, O Lord, Standin’ in the need of prayer.</p> <p>It’s me, it’s me, it’s me, O Lord, Standin’ in the need of prayer.</p> <p> : Not my brother, not my sister, but it’s me, O Lord, Standin’ in the need of prayer. : </p> <p> : Not the preacher, not the deacon, but it’s me, O Lord, Standin’ in the need of prayer. : </p> <p> : Not my father, not my mother, but it’s me, O Lord, Standin’ in the need of prayer. : </p> <p> : Not the stranger, not my neighbor, but it’s me, O Lord, Standin’ in the need of prayer. : </p>	<p>Soy yo, soy soy yo, soy yo, señor, quien contigo quiere hablar.</p> <p>Soy yo, soy soy yo, soy yo, señor, quien contigo quiere hablar.</p> <p>En mi alma hay un enjambre, hay rumores mil, hay un rojo surtidor. Es preciso más silencio si pretendo oír el murmullo de tu voz.</p> <p>Tú me buscas, tú me llamas, mendigando vas mi alegría y mi dolor. Y mi nombre está en tus labios, pues quieres contar con mi colaboración.</p> <p>Yo quisiera agradecerte haber pensado en mí sin cansarte y con afán. Es muy grande ser te útil y poder servir en un hueco de tu plan.</p>	<p>Soy yo, soy yo, soy yo, obrero, que contigo quiero andar.</p> <p>Soy yo, soy yo, soy yo, obrero, que contigo quiero andar.</p> <p>No son los oportunistas sino yo, obrero, que contigo quiero andar. No el gerente ni la CIA sino yo, obrero, el estudiante de hoy.</p> <p>Sin soberbia te pedimos, amigo obrero, que nos hagas un lugar. Junto a ti aprenderemos, amigo obrero, cómo se debe luchar.</p> <p>Es María, es Ernesto y serán todos que contigo van a andar. Es aquel, también el otro, amigo obrero, que contigo van a andar.</p> <p>Es hoy día, es ahora, amigo obrero, no nos podrán engañar. Que empujando todos juntos, amigo obrero, llegaremos a triunfar.</p>

431 El texto es reproducido según la versión de Hymnary.org. https://hymnary.org/text/not_my_brother_nor_my_sister_but_its_me

432 En los créditos del disco aparece Roberto Rivera (director del conjunto) como autor de la canción. Por lo tanto, se asume que él desarrolló en mayor proporción esta adaptación del spiritual.

Resulta interesante que “Canción para el obrero” esté basada en un *spiritual* o, en su defecto, en un canto religioso de la iglesia posconciliar, pues las connotaciones religiosas propias de este tipo de cantos se ponen en relación con la condición mesiánica que adquiere el obrero (en genérico) al que se destina la canción. Los versos iniciales de los estribillos se asemejan al establecer una relación entre el cantante, quien se presenta (“it’s me”, “soy yo”), y el mesías, a quien se dirige el canto. Pero la canción de Tiempnuevo presenta una ligera pero significativa modificación: en lugar de “It’s me, O Lord” o “Soy yo, Señor” el conjunto porteño canta “Soy yo, obrero”, transformando a este último, el obrero, en el señor, el mesías. La segunda parte del estribillo refuerza esta idea, pues el “Standin’ in the need of prayer” o “Quien contigo quiere hablar” es cambiado por “que contigo quiero andar”. Esta variante expresa con intensidad la vocación mesiánica en tanto voluntad de seguir un camino mesiánico, lo cual contrasta con las versiones de referencia que se acotan a la necesidad de la oración o conversación íntima. De esta manera, el estribillo de “Canción para el obrero” (que es también su comienzo) no es sino una presentación del músico-apóstol ante el obrero-mesías, apóstol que manifiesta su disposición a seguir el camino y quien, de cierta manera, solicita la aceptación del mesías para emprender su apostolado.

Por cierto, puede afirmarse que Tiempnuevo emplea aquí una sinécdoque que mediante la palabra obrero quiere designar al proletariado en su conjunto. Ciertamente, entre las imágenes revolucionarias posibles, la del obrero es probablemente la más cercana para los integrantes del conjunto, en tanto músicos urbanos y varones. Sin embargo, cabe señalar que esta idea de obrero como equivalente a proletariado llega a resultar algo homogeneizante. Como bien advierte Eileen Karmy, la construcción de una imagen uniforme del obrero por parte de la Nueva Canción tiende a pasar por alto las particularidades de cada uno de los sujetos sociales que pueden llegar a componer el proletariado.⁴³³

Otra canción que muestra una sonoridad ligada a lo religioso y que plantea la idea de pueblo como mesías es “Blanco, rojo y azul” del grupo Amerindios⁴³⁴. La pieza fue también publicada en 1970 y constituye la última pista de la primera producción discográfica de la banda. Sin estar ligada a los *spirituals* como la pieza de Tiempnuevo, “Blanco, rojo y azul” encuentra sus connotaciones religioso-mesiánicas en el uso que hace del recitativo litúrgico en una particular sección de la canción. La pieza de Amerindios comienza con un “llamado” realizado con una *trutruka*, el

433 Karmy, “Ecos de un tiempo distante”, 8.

434 Amerindios, “Blanco, rojo y azul”, en *Amerindios*, DICAP, 1970, elepé.

cual da paso a una sección lenta que presenta una mirada crítica frente al estado vigente de las cosas: “Chile, fértil provincia (...) por muchos hombres deseada / por otros tantos ladrones manoseada”.

Tras esta exposición de la situación existente se produce en la canción una interrupción, la cual se expresa mediante las formas del recitativo litúrgico (notas repetidas, predominancia silábica y cadencia final, a lo que podría sumarse el considerable efecto de reverberación).⁴³⁵

El texto cantado en medio de esta sonoridad sugiere también algunos elementos religiosos, específicamente vinculados a una liberación mesiánica en la cual el pueblo es el agente redentor: “Hoy por fin por tu pueblo has sido liberada”. En este sentido, la cantada interrupción funciona como proclama de un momento nuevo y liberador que suspende el panorama expuesto al inicio de la canción. Justamente, la descrita proclamación acentúa la idea del hoy como interrupción del curso habitual de la canción y señala la percepción de situarse en un momento apostólico en cuanto momento actual y presente. Retomaré el análisis de esta canción en el sexto capítulo.

Continuando con las piezas de la Nueva Canción Chilena que afirman a un mesías-pueblo, el *Oratorio de los trabajadores* es una composición más que pertinente.⁴³⁶ Creada por Jaime Soto León y Julio Rojas, el *Oratorio* comenzó a ser trabajado en 1971, grabado y finalmente lanzado en 1972 bajo la interpretación del conjunto Huamarí y Violeta Ludwig. La obra surge como un encargo de la Central Única de Trabajadores (CUT) y busca relatar musicalmente la lucha sindical chilena desde sus comienzos en el siglo XIX hasta la conquista del gobierno de la Unidad Popular, tal como señala la contraportada del disco. Como apunta Rodríguez, este oratorio presentaría una mirada teleológica sobre las luchas populares desarrolladas en Chile en tanto que pretende narrar el devenir histórico de la clase trabajadora en su búsqueda por mejores condiciones de vida, la cual encuentra su resolución con la llegada del gobierno de Allende.⁴³⁷ Como puede deducirse, el agente redentor sería aquí el pueblo trabajador en su conjunto. Ahora, si bien todo el oratorio presenta elementos que sugieren la idea de proletariado como mesías, me concentraré en su sección final, la

435 Sobre el uso de este tipo de recitativos en la Nueva Canción véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 250–258. Respecto a la reverberación como referencia a un espacio religioso véase el análisis de la canción “Requiem” de Fernando Ugarte en el capítulo séptimo de este trabajo.

436 Huamarí, *Oratorio de los trabajadores*, Julio Rojas (letras), Jaime Soto León (composición), Victoria Ludwig (voz solista), Freddy Hube (relatos), DICAP, 1972, elepé.

437 Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 34.

cual pretende insertarse en el presente mismo y funcionar como un anuncio mesiánico. “Última canción” comienza con el relato final del oratorio, el cual expresa con claridad la idea de una fuerza mesiánica que interrumpe del curso habitual de la historia:

Pero ha tomado forma la esperanza,
la historia en avalancha proletaria
irrumpe por el tiempo
como volcán o trueno endurecido (...).

Tras esta parte inicial sigue una sección que por su acompañamiento instrumental y melodía recuerda al canto a lo poeta, la cual proclama el despertar de un pueblo que “anuncia la claridad que despierta con la vida” y un camino de hermandad. A continuación le sigue una segunda sección declamada que insiste en el carácter decisivo del año 1970. Una vez concluido el relato entra una melodía de la flauta que insinúa un canto de pájaro, lo cual podría relacionarse a la idea del amanecer que significaría este momento histórico para los trabajadores. Esta melodía sirve también para dar paso a la siguiente sección de “Última canción”, la cual intercala secciones lentas y otras más rápidas que se centran en tres ideas fundamentales. Primero, en la alegría que significa el instante en el cual la obra se pretende insertar, es decir, en el tiempo nuevo que sería la Unidad Popular y la construcción del socialismo (“la tierra llena de canto / ancha de risa morena”). En segundo lugar, aparece la noción de sacrificio puesta en relación con las dificultades que aún quedan por superar (“a fuerza de sacrificio / venceremos la miseria”). Por último, la parte final de la canción (y del oratorio en general) se enfoca sobre todo en la idea del proletariado como actor colectivo que construye de su propia liberación, lo que se refuerza con la epicidad de los últimos compases. Si bien existen varios versos que ejemplifican lo señalado, el siguiente fragmento puede resultar indicativo:

De la raíz proletaria
ya nace la patria nueva.
Tejamos nuestro destino,
que nadie corte la hebra (...).

Compañero que mi brazo
con el tuyo no se suelta,
compañero que tus manos
son parte de la cadena.

Seremos una esperanza
que se dibuja en la tierra.
Unidos siempre adelante
compañero y compañera.

Una obra similar al *Oratorio para los trabajadores*, tanto por su extensión como por su contenido, es *De Chile a Chile* de Desiderio Arenas.⁴³⁸ Lanzada algunos años antes, en 1969, esta cantata fue grabada por Ñancahuazú, conjunto de breve existencia inserto en la Nueva Canción Chilena y formado por el mismo Arenas. De hecho, este es el único registro sonoro que se conoce de la agrupación. La obra lleva por subtítulo “La historia de Chile en doce canciones” y quiere narrar el sufrido recorrido histórico del pueblo chileno desde la llegada de los españoles hasta la construcción de un “Chile nuevo” que se proyectaba en el horizonte. Cabe señalar, sin embargo, que, a diferencia de las piezas antes comentadas, aquí la noción de un nuevo Chile no se identifica con el proceso allendista ni con la vía chilena al socialismo en general. Al menos durante esta época, Desiderio Arenas y presumiblemente todo el conjunto eran cercanos o militantes del MIR, movimiento político de tendencia guevarista que no formó parte de la Unidad Popular.⁴³⁹ En efecto, la tendencia guevarista del grupo resulta evidente en su nombre mismo, el cual hace referencia a la guerrilla de Ñancahuazú comandada por Ernesto Guevara en Bolivia entre 1966 y 1967.

En cualquier caso, la noción de crucifixión es recurrente en la cantata para referirse a los padecimientos que ha debido soportar el pueblo de Chile. Por ejemplo, la primera canción “España, te acusa un indio” expresa que “la cruz no fue suficiente / para sanar esa herida”. Por su parte, la quinta, titulada “Mujer, seca tu llano” y situada en el periodo independentista de principios del siglo XIX, canta que “la patria llamó a sus hombres a morir por su destino / para que éste fuera libre sin cruces por los caminos”. Asimismo, la novena canción “Funeral para un siglo”, la cual se refiere al periodo de la guerra civil de 1891, entona lo siguiente: “Hombres equivocados / con la corona de espinas / a Chile han crucificado”.⁴⁴⁰

438 Ñancahuazú, *De Chile a Chile*, Desiderio Arenas (composición), Tauro, 1969, elepé. El disco puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=h-dgCkzxChw> El texto completo puede encontrarse en: <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=44324&lang=it>

439 Véase Carlos Elgueta, Entrevista realizada por Alexis Polo.

440 Luego de que su bando perdiera la guerra civil, el entonces presidente José Manuel Balmaceda terminó suicidándose. A mediados del siglo XX su figura comenzó a ser recordada como la personificación de la lucha antiimperialista y se incrustó en la memoria popular como un héroe que se sacrificó por el pueblo, una especie de proto-Allende. Véase

En este contexto, “Chile nuevo”, la última canción de *De Chile a Chile*, se intenta situar en el tiempo presente para proyectar hacia el futuro un mundo nuevo que, sin embargo, ya había comenzado a brotar. Precisamente, la primera estrofa describe a Chile mediante sus conocidas características geográficas (“desde un norte arisco y seco hasta el sur, tierra violenta”) para sostener que desde allí se “alza un Chile nuevo”. Resulta también llamativo que toda esta primera estrofa recuerda al canto religioso, pues es entonada *a capella*, con un notorio efecto de reverberación y predominancia silábica, aspectos que resultan similares a los ya comentados respecto a “Blanco, rojo y azul” de Amerindios.

Ahora bien, dado que esta cantata no se enmarca en el camino de la Unidad Popular, no pretende funcionar como un anuncio de este proceso. Pero si puede observarse en la obra la proclamación de un mesías-pueblo existente, aunque todavía no plenamente presente. En este sentido, “Chile nuevo” se ubicaría en un momento de transición entre lo profético y lo apostólico, pues su mesías sería ya conocido pero sin estar, desde este punto de vista, totalmente desatada su fuerza mesiánica. De cualquier forma, en “Chile nuevo” está la idea de una fuerza mesiánica cuya voz traerá luz sobre la oscuridad y que ha sido legada por las generaciones anteriores que fueron vencidas y cuya sangre fue derramada (esta última, por cierto, categoría común a toda la cantata, tal como crucifixión). Las tres últimas estrofas (una basada en el ritmo de vals y las dos restantes en el de chacarera) lo expresan con nitidez:

Fueron muchos sacrificios
 los que para ti se hicieron,
 para verte crecer libre
 muchos chilenos murieron,
 para verte crecer libre
 muchos chilenos murieron.

Y si Chile no ha olvidao'
 tanta sangre derramada
 alzará su voz vibrante
 pa' luchar por la alborada,
 alzará su voz vibrante
 pa' luchar por la alborada.

Zapata, “Revolución historiográfica marxista en Chile 1951-1973”, 195–97. Incluso, músicos de la Nueva Canción Chilena le dedicaron canciones: Quilapayún le grabó en 1969 una cueca y Juan Capra la canción “Viva Balmaceda”.

Puño oculto en tierra larga
 luz de día en noche amarga
 es la herencia que tenemos
 esa flor salvaje y bella
 pa' dejar de ser esclavos
 lucharemos por la tierra,
 pa' dejar de ser esclavos
 lucharemos por la tierra.

Esta relación entre mesías-pueblo, sacrificio y sangre hace recordar, ciertamente, a “Vientos del pueblo” de Víctor Jara, canción sobre la cual me explayaré en el capítulo séptimo.⁴⁴¹ Por ahora, baste mencionar que las referencias a la entrega de la sangre, la resurrección y la multiplicación de los panes puestas en relación con un evento mesiánico indican, efectivamente, una noción de un pueblo-mesías. Es decir, el agente que posibilita y en última instancia realiza el “milagro” de la multiplicación de la comida es el mesías, que en “Vientos del pueblo” no corresponde sino al pueblo. Desde luego, esta concepción está en consonancia con lo declarado por el mismo Jara en una entrevista de finales de noviembre de 1972, es decir, muy cercana a la composición de “Vientos del pueblo” (hacia inicios de 1973). En dicha entrevista el músico señaló que el personaje más destacado e importante a nivel nacional era, indudablemente, el pueblo de Chile por su lucha y compromiso continuo por sostener el programa de la Unidad Popular.⁴⁴²

Por último, unas de las canciones más conocidas que presentan al pueblo como el agente redentor es “El pueblo unido jamás será vencido”, creada por Sergio Ortega y Quilapayún meses antes del golpe de Estado de 1973.⁴⁴³ En un estudio sobre la canción y su extensa biografía social, Eileen Karmy y Martín Farías apuntan que “El pueblo unido” surgió en un momento de crisis del gobierno de Allende y contribuyó a la toma de conciencia sobre la importancia de la unidad y la internacionalización del proyecto de la Unidad Popular.⁴⁴⁴ En dicho contexto, esta marcha heroica

441 Víctor Jara, “Vientos del pueblo”, en *Manifiesto*, Inti-Illimani (interpretación), XTRA-Transatlantic Records, 1974, elepé.

442 Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 130.

443 Quilapayún, “El pueblo unido jamás será vencido”, en *Primer festival internacional de la canción popular* (obra colectiva), DICAP, 1973, elepé.

444 Karmy y Farías, “Un himno de los pueblos”, 42. Como apuntan estos autores, tras el golpe de Estado de 1973 la canción alcanzó gran circulación y recepción internacional, y fue ampliamente adaptada en diversos contextos políticos del mundo. Véase también

incluye en su estribillo una de las consignas de las manifestaciones de la época y puede comprenderse como un llamamiento a defender y sostener la vía chilena al socialismo. En este sentido, las estrofas de la canción y el mencionado estribillo plantean reiteradamente que es el pueblo quien lucha, combate y, eventualmente, vence para conquistar una vida mejor, de justicia, razón y libertad en medio del “rojo amanecer” porvenir.

Por cierto, los versos finales de “El pueblo unido” han sido, posiblemente, algunos de los más ampliamente comentados en la literatura sobre la Nueva Canción Chilena, aunque no por su particular relación con las propuestas socialistas ni por su relevancia en la biografía social de la canción. Se trata, más bien, de las problemáticas de género que estos entrañan. En efecto, los versos “mujer / con fuego y con valor / ya estás aquí / junto al trabajador” plantean una diferencia sustantiva entre el hombre trabajador, protagonista de la lucha, y la mujer, quien es introducida en un rol acompañante del sujeto político predominante.⁴⁴⁵ Este conflicto no es, sin embargo, exclusivo de “El pueblo unido”, sino que se extiende por todo el movimiento, tal como ya he señalado con anterioridad.

En tal sentido, y aun cuando en las páginas precedentes he sugerido cierta equivalencia entre pueblo, proletariado y clase trabajadora, sí cabe establecer ahora cierta precisión y hacer una distinción entre estos conceptos a propósito de la mencionada cuestión de género. Mientras la noción de pueblo sí llegó a incluir a mujeres, pobladores y estudiantes, la idea de clase trabajadora mostró en el contexto de la Nueva Canción Chilena un marcado carácter masculino. En un tiempo histórico en el cual las labores domésticas no eran consideradas trabajo, la acotada imagen del proletariado a la que cantó el movimiento estuvo conformada expresamente por hombres (heterosexuales, por cierto) trabajadores, ya sea mineros, obreros, pescadores o campesinos. De esta forma, se excluyó manifiestamente a las mujeres de la clase trabajadora o, a lo sumo, se les otorgó un papel secundario y auxiliar, como bien ha notado Schmiedecke.⁴⁴⁶ La mujer fue comprendida, entonces, como una categoría separada a la de trabajador y quedó, por tanto, apartada del papel protagónico y mesiánico que la Nueva Canción Chilena le atribuyó a la clase trabajadora.

Gómez, “El pueblo unido”, 129

445 Karmy y Farías, “Un himno de los pueblos”, 54.

446 Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 158. Más sobre este tema puede consultarse en Power, “La Unidad Popular y la masculinidad”, 258; Karmy, “Ecos de un tiempo distante”, 110 y 119; Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 50; Party, “Homofobia y la Nueva Canción Chilena”; Rojas, “¿La voz del hombre nuevo?”.

Para concluir esta sección quisiera plantear que, al menos hasta cierto punto, todas las canciones hasta el momento presentadas incorporan dentro de sí una parte de la presencia plena del mesías-pueblo. En este sentido, las canciones no solo representan, de alguna u otra manera, lo mesiánico, sino que funcionan también como un anuncio mesiánico mismo, en el sentido de que proclamaron la particular transformación que las condiciones habituales experimentaron al ponerse en relación con el mesías y el evento mesiánico. Esta cuestión provoca también la mencionada indistinción entre el contenido y el anuncio, entre el anuncio y lo anunciado.

Ernesto Guevara

Si bien al comienzo de este capítulo indiqué que los mesías de la Nueva Canción Chilena tuvieron una correlación particular con el proceso encabezado por Salvador Allende, el caso de “Chile nuevo” del conjunto Ñancahuazú enseña que el pueblo también fue comprendido como posible mesías más allá de la vía chilena al socialismo. De modo similar, el movimiento cantó igualmente a Ernesto Guevara, mesías que no se relacionó directamente con la Unidad Popular sino con las luchas políticas de otros países y la idea de liberación latinoamericana en general. En esta perspectiva, Guevara como figura mesiánica llegó a ser fuente de inspiración para las músicas y los músicos chilenos e, incluso, se convirtió en paradigma del mesías, en una imagen mesiánica por excelencia.

Claudia Gilman escribe que los años sesenta y setenta, es decir, entre el triunfo de la revolución cubana y el final del gobierno de Salvador Allende, constituyeron una época en la que todo pareció estar a punto de cambiar. En este contexto, Guevara devino en la figura emblemática de una revolución latinoamericana y mundial posible que parecía alzarse desde el tercer mundo.⁴⁴⁷ En tales circunstancias, tras su muerte en 1967 la imagen de Guevara comenzó a hacerse cada vez más común en los grupos de izquierda y empezó a cargarse intensamente con rasgos asociados a lo mesiánico y lo religioso, algunos de los cuales Guevara habría manifestado en vida. En efecto, el mismo Fidel Castro indicó durante su reunión en Chile con el “Grupo de los 80”, quienes posteriormente fundaron el movimiento Cristianos por el Socialismo, varias características de Guevara asociadas a lo mesiánico como la desapropiación, la entrega, el sacrificio o la mención al sacerdocio:

447 Gilman, “Ernesto Guevara”, 134; Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 35–39.

el Che era un sacerdote en su actitud, en su conducta (...). Él tenía la actitud y conducta del sacerdote porque daba el ejemplo, se privaba de cualquier cosa -muy estoico, muy desprendido, muy desinteresado. Lo mismo estaba dispuesto a morir el primer día de la guerra que el último porque tal era su desprendimiento que hasta en la última hora estaba dispuesto a morir. O sea, el desprendimiento total.⁴⁴⁸

Para Gilman, la identificación entre Guevara y Jesucristo se encuentra brutalmente extendida, al punto de que sería posible hablar de un “Che” cristianizado.⁴⁴⁹ O, como propone Luis Correa-Díaz, se trataría propiamente de una cristificación.⁴⁵⁰ Sea como fuere, Gilman anota varios rasgos que sugieren un paralelo entre Guevara y la experiencia de Jesús de Nazaret. Por un lado, la investigadora menciona que Guevara se reunía con leprosos, mineros y conspiradores, además de enseñar el amor por la lectura y la doctrina revolucionaria. Respecto a este último punto, la autora establece una comparación explícita con la tarea de Jesús, pues ambos abrían enseñados con autoridad, “no como los escribas”. Por otra parte, Gilman destaca que en Guevara lo teórico y lo práctico estarían totalmente imbricados, lo cual se expresaría en la idea del hombre nuevo que he mencionado en capítulos anteriores y en la voluntad de Guevara por intentar encarnarlo. Además, Gilman observa también una idea común de ser destinatarios del sacrificio redentor y cierta disposición frente a la muerte. Incluso, Gilman expone una particular relación de Guevara con cierta poesía ligada a la izquierda que contiene ecos de un cristo o Dios padre guerrero, la cual permite pensar cierta autoconcepción mesiánica por parte de Guevara. Para la autora, Guevara ejemplifica propiamente una adopción del mesianismo.⁴⁵¹ Esta identificación llegó a tal extremo que tras el deceso de Guevara se le atribuyó el poema conocido como “Cristo, te amo”, escrito en realidad por el poeta español y militante del bando republicano León Felipe.

Gilman informa también que los miembros más prestigiosos de la intelectualidad le dedicaron a Guevara innumerables canciones, versos y ele-

448 *Pastoral Popular*, año 22, n. 127. Enero de 1972, pg. 33. Resulta llamativo que respecto al fragmento citado Fidel Castro señala: “No quisiera que publicaran eso. Se lo digo entre Uds.”. Sin embargo, la revista hizo caso omiso e, incluso, publicó el deseo de Fidel que este extracto no fuera divulgado.

449 Gilman, “Ernesto Guevara”, 140–46.

450 Correa-Díaz, “El cristo americano”, 257–58.

451 Gilman, “Ernesto Guevara”, 135–46.

gías, las cuales, según Correa-Díaz, han jugado un rol decisivo en la cristificación de Guevara.⁴⁵² Entre las piezas del cancionero latinoamericano que resultan aquí relevantes en tanto exhiben una concepción mesiánica de Guevara, se pueden señalar “Zamba del Che” de Rubén Ortiz (ca. 1967-1968), “Lo eterno” de Carlos Puebla (1968) o “El cristo americano” de Ángel Petrocelli y Daniel Toro (1974). De igual manera, los músicos de la Nueva Canción Chilena acusaron recibo de la influyente figura de Guevara. Como relata Nano Acevedo, cantante y compositor estrechamente ligado al movimiento, Guevara fue un ícono muy potente durante los sesenta y setenta, cuya “muerte [fue] impactante. Su imagen era la imagen del revolucionario, del libertario, del gallo que dejaba todo, era como un cristo de los pobres”.⁴⁵³ Mario Salazar cuenta, por su parte, que Guevara fue comprendido como el gran mártir, cuya experiencia llegó a ser, definitivamente, uno de los aspectos que sustentan el nacimiento de la Nueva Canción en cuanto tal. Y agrega:

Al “Che” lo matan el 67, y significa él una imagen de todo lo que era el sueño o la mirada, un poco en onda mártir también, de toda la generación que lo acompañó, que lo acompañamos (...). De alguna manera se inmoló por la causa de la liberación de los pueblos americanos.⁴⁵⁴

En este contexto, los músicos chilenos comenzaron a componer a interpretar una inmensidad de canciones dedicadas a Guevara. La más temprana de ellas es “El aparecido” de Víctor Jara, la cual fue creada cuando Guevara seguía vivo pero cuya muerte parecía inminente.⁴⁵⁵ Según informa Joan Turner, la canción fue compuesta a inicios de 1967 y se publicó primero en forma de single con la dedicatoria “a E. (Ch). G.”, aludiendo a Guevara de forma clara pero no explícita.⁴⁵⁶ En este sentido, “El aparecido” se sitúa en un momento en el cual Guevara había abandonado Cuba y se encontraba intentando establecer un foco de guerrilla en Bolivia. Hacia inicios de 1967, el gobierno boliviano habría conocido de

452 Gilman, 138; Correa-Díaz, “El cristo americano”, 258.

453 Nano Acevedo, Entrevista realizada por Pablo Rojas. En Chile es común referirse a una persona como “gallo” sin que esta palabra adquiriera alguna connotación particular.

454 Mario Salazar, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

455 Víctor Jara, “El aparecido”, en *Víctor Jara*, Odeon, 1967, elepé. Existe también una versión de Inti-Illimani publicada en 1971 en el disco *Autores chilenos*.

456 Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 123. Véase también Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 16.

los planes de Guevara en Ñancahuazú, por lo que ya empezaba a organizar operaciones contra los guerrilleros.

El rasgueo que Jara utiliza en la canción, denominado “galope Jara”, resulta notable por su eficacia dramática en tanto buscaría transmitir la sensación agobiante de persecución que experimentó Guevara.⁴⁵⁷ Desde luego, el estribillo de la canción refuerza esta idea: “correlé, que te van a matar”. Las estrofas, a su vez, expresan ya cierta concepción mesiánica de Guevara: por una parte, se destaca su desappropriación que lo llevaría a no quejarse ni del frío ni del sueño y a entregar su vida. Por otra parte, los pobres le seguirían los pasos con total confianza. Además, resalta la mención a una posible crucifixión que sería consecuencia, justamente, de regalar su vida a los otros. Estos elementos presentes en “El aparecido”, señala Giovanna Bello, no son sino una comparación de la figura de Guevara con la de cristo. Igualmente, menciona Bello, el comienzo de la primera estrofa utiliza una idealizada figura del águila para referirse a Guevara, imagen positiva de un ave fuerte y poderosa.⁴⁵⁸

En 1968, tras la muerte de Guevara, tanto Rolando Alarcón como Ángel Parra grabaron y publicaron versiones de la famosa guajira del cubano Carlos Puebla titulada “Hasta siempre” pero mayormente conocida como “Hasta siempre, comandante”.⁴⁵⁹ Esta canción, si bien compuesta en 1965, es decir, cuando Guevara dejó Cuba para partir a África, alcanzó gran difusión tras su muerte. La versión de Alarcón tiene al menos dos modificaciones relevantes respecto a la original. En primer lugar, Alarcón emplea en el estribillo de la canción un recurso que expresa intensamente el consolidado estatus mesiánico que Guevara adquirió con su muerte. Se trata de acompañamiento vocal esporádico, cantando sobre fonemas sin palabras y en notas largas, el cual, tal como he propuesto en un artículo previo, connota en la Nueva Canción divinidad o exaltación.⁴⁶⁰ El segundo cambio relevante de la versión de Alarcón es la omisión de la última estrofa, la cual versa: “Seguiremos adelante / como junto a ti seguimos / y con Fidel te decimos / hasta siempre, comandante”. De modo similar, la

457 Acevedo et al., *Víctor Jara. Obra musical completa*, 36. Véase también Barraza, *La Nueva Canción Chilena*, 76.

458 Bello, “Faith and Revolution in the Latin American Nueva Canción Movement”, 90–91.

459 Rolando Alarcón, “Hasta siempre, comandante”, en *Hasta siempre, comandante / La balada de Luther King*, Astral, 1968, sencillo; Ángel Parra, “Hasta siempre”, en *La Peña de los Parra, vol. II*, Arena, 1968, elepé. La versión de Alarcón puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Q0nKf0Rv6oI>

460 Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 259.

versión de Parra presenta varias modificaciones en su texto, entre las que destaca también la última estrofa. Si bien Parra no la omite como Alarcón, si modifica el verso “y con Fidel te decimos” para cantar “con el pueblo te decimos”. Estas modificaciones podrían querer expresar la idea de un Guevara que trasciende la experiencia cubana.

En el mismo 1968 Quilapayún publicó “Canción fúnebre para el Che Guevara”, pieza compuesta por Juan Capra.⁴⁶¹ El animado ritmo de la pieza musical, así como las partes finales de su texto, sugieren que el sacrificio de Guevara habría sido redentor en tanto iluminaría el porvenir: “se espantan los buitres porque aclarará (...) / sangre que brota / alumbra el sol”. Ahora bien, el lanzamiento de esta canción no estuvo exento de controversia, pues, como explican Karmy y Schmiedecke, durante el período previo a la elección presidencial de 1970 comenzaron a producirse conflictos en torno a aquellas canciones que reivindicaran la vía armada.⁴⁶² Las autoras citan también un fragmento del libro de Eduardo Carrasco que narra los problemas particulares que enfrentó la “Canción fúnebre para el Che Guevara”. Reproduzco el fragmento a continuación:

Una de las canciones motivaba particular inquietud [en el Partido Comunista], la “Canción Fúnebre al Che Guevara”. El Che era en Chile un símbolo mirista,⁴⁶³ y se corría el riesgo de hacerle propaganda al enemigo. Como los dirigentes de la Juventud no se ponían de acuerdo, el problema se llevó a la dirección del Partido. El texto fue sometido al Secretario General, Luis Corvalán, quien dio su aprobación: el Che era un comunista, y los ultras no tenían por qué apropiarse con exclusividad de su imagen.⁴⁶⁴

Siguiendo esta lógica, un amplio espectro de músicos de la Nueva Canción, y no solo aquellos ligados al MIR, continuaron haciendo canciones en homenaje y exaltación a Guevara, al menos hasta 1971. En esta línea, Karmy y Schmiedecke señalan que las piezas musicales que enalte-

461 Quilapayún, “Canción fúnebre para el Che Guevara”, en *X Vietnam*, Juan Capra (composición), Jota Jota, 1968, elepé.

462 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 15–16.

463 Mirista hace referencia a algo o alguien vinculado al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

464 Carrasco, *La revolución y las estrellas*, 129. Como resaltan Karmy y Schmiedecke, la caracterización MIR como “enemigo” da cuenta de las divisiones al interior de la izquierda chilena. Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 16.

cieron a un guerrillero y referente para los procesos revolucionarios por la vía armada no deben ser entendidas necesariamente como un cuestionamiento a la vía chilena (y “pacífica” o “no armada”) al socialismo que comenzaba a construirse.⁴⁶⁵ Así, en 1969 se compusieron dos temas instrumentales a Guevara creados por músicos ligados al Partido Comunista: “Elegía al Che Guevara” de Eduardo Carrasco y “Ñancahuazú” de Patricio Castillo, ambos grabados por el conjunto Quilapayún para el disco *Quilapayún 3*.⁴⁶⁶ La primera de estas, aun sin tener un texto, expresaría de forma bastante nítida la idea de martirio asociada a Guevara. Al menos así lo insinúan Karmy y Schmiedecke, quienes apuntan que el aumento de la intensidad en las voces (que pasan de la *bocca chiusa* a unos bien articulados “¡oh!”) y la guitarra (que cambia el arpeggio por un rasgueo al momento de repetirse el tema principal de la canción) enfatiza la épica del guerrillero, mientras que el final que retoma la suavidad y sutileza ya expuesta al inicio resaltaría introspectivamente el sacrificio de la figura de Guevara.⁴⁶⁷

Durante 1968 y 1969 otros músicos del movimiento como Ángel Parra, Rolando Alarcón, Los Emigrantes, Víctor Jara e Inti-Illimani también grabaron canciones dedicadas a Guevara. En primer lugar, se puede mencionar “Mataron al Che Guevara”, tema publicado por Los Emigrantes en 1968 en el disco *Voz para el camino*.⁴⁶⁸ Con ritmo de son, la pieza destaca por plantear cierta idea de resurrección. Reproduzco solo unos pocos versos que lo expresan de manera más clara: “que te mataron no es cierto (...) / estás vivo y tu destino / es ser siempre guerrillero / y seguir por los senderos (...)”. También en *Voz para el camino* aparece la “Cueca al Che”, colaboración entre Fernando Alegría y Rolando Alarcón, la cual remata recalcando el refugio iluminador que significaría la figura de Guevara: “fuego que nos ampara / el Che Guevara”.⁴⁶⁹ De modo similar, “Guitarra en duelo mayor” es también de autoría compartida, en este caso, entre el cubano Nicolás Guillén y Ángel Parra.⁴⁷⁰ Si bien esta última canción se

465 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 22.

466 Quilapayún, “Elegía al Che Guevara” y “Ñancahuazú”, en *Quilapayún 3*, EMI, 1969, elepé.

467 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 17.

468 Los Emigrantes, “Mataron al Che Guevara”, en *Voz para el camino* (obra colectiva), Asfona / Hit Parade, 1968, elepé. La canción puede escucharse en el siguiente enlace: <https://youtu.be/ynFDXwcKsEo>

469 Rolando Alarcón, “Cueca al Che”, en *Voz para el camino* (obra colectiva), Los Emigrantes (guitarras), Asfona / Hit Parade, 1968, elepé. Un año después Alarcón publicó la canción en su *El mundo folklórico de Rolando Alarcón* (sello Tiempo).

470 Ángel Parra, “Guitarra en duelo mayor”, en *La Peña de los Parra vol. 1* (disco junto a Isabel Parra), Nicolás Guillén (letra), Peña de los Parra, 1969, elepé.

centra más en cuestionar e interpelar al soldado boliviano que mató a Guevara, la tercera estrofa pone de relieve la condición particular de Guevara, quien sería también hermano de quien le dio muerte.

Por su parte, Víctor Jara grabó “Zamba del Che” del mexicano Rubén Ortiz, la cual culmina con algunas menciones a la gloria, la santidad y el sacrificio realizado por Guevara.⁴⁷¹ En efecto, el mismo Ortiz comentó que la canción hace referencia a las ofrendas florales que se le llevaban a Guevara alrededor de la escuela donde murió y donde se le comenzó a nombrar San Ernesto de la Higuera. Respecto al ritmo de zamba, el compositor señala que con su uso deseaba transmitir la tristeza que sería característica de este ritmo argentino.⁴⁷² Karmy y Schmiedecke agregan, por su parte, que la versión de Jara no solo mantiene el uso de la zamba, sino que enfatiza su dramatismo mediante la guitarra, especialmente al agregarle algunos interludios.

Ahora bien, estas autoras proponen que la versión de Jara, la cual modifica el final original de la tercera estrofa “liberar a nuestros pueblos” (en plural) por “liberar a nuestro pueblo” (en singular), puede relacionarse con las expectativas ante la vía chilena al socialismo y cierta noción de pueblo como agente autorredentor, en tanto sería el pueblo chileno quien se liberaría del dominio explotador.⁴⁷³ En mi opinión, esta idea de pueblo como mesías puede observarse en otras canciones de Jara como “Vientos del pueblo” (que he mencionado en el apartado anterior). Sin embargo, en esta versión de la zamba de Ortiz pareciera que sería todavía Guevara el único agente mesiánico, pues no se observa la representación de algún tipo de agencia por parte de los sectores explotados descritos en la canción, más allá de reconocer y proclamar a Guevara como mesías.

También en 1969 Rolando Alarcón e Inti-Illimani publicaron, cada uno por su lado, una versión del son “Carta al Che” de Carlos Puebla.⁴⁷⁴ La canción hace hincapié en lo ejemplar de la vida de Guevara, así como en lo iluminador y estimulante de su experiencia (“aurora profunda y clara”, “la luz de tu recuerdo”), el dolor de su ausencia y, al mismo tiempo, la certeza de su presencia en medio de quienes continúan la lucha “en

471 Víctor Jara, “Zamba del Che”, en *Pongo en tus manos abiertas*, Rubén Ortiz (composición), Jota Jota, 1969, elepé.

472 Rubén Ortiz, Entrevista realizada por Mario Casasús.

473 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 12–13.

474 Rolando Alarcón, “Carta al Che”, en *Por Cuba y Vietnam*, Carlos Puebla (composición), Tiempo, 1969, elepé; Inti-Illimani, “Carta al Che”, en *Inti-Illimani*, Carlos Puebla (composición), Jota Jota, 1969, elepé.

la vida cotidiana / en el trabajo gigante”. Un año más tarde, el conjunto Tiempounuevo publicó una versión de “Canción del hombre nuevo” compuesta por el uruguayo Daniel Viglietti.⁴⁷⁵ Aun cuando esta pieza no está dedicada a Guevara, si sugiere su capital importancia en tanto corazón del hombre nuevo, el cual “vendrá de todas las sangres” y cuyo grito “anuncia la gloria”. Respecto a la versión de Tiempounuevo, la modificación más importante respecto a la versión original es, posiblemente, la utilización del ritmo de bolero.

Quilmay, conjunto musical vinculado al MIR, publicó en 1971 el único registro discográfico que se conoce de la agrupación, el cual contiene dos canciones compuestas por Nano Acevedo: “Canta mi nación” y “El hombre nuevo”. Esta última manifiesta con intensidad la búsqueda del hombre nuevo mediante el ejemplo de Guevara y propone, además, algunos paralelos entre el guerrillero y Jesús de Nazaret.⁴⁷⁶ La primera estrofa canta, por ejemplo, que “el hombre nuevo saldrá de los vientres de los pobres” y que será “tan rojo como es el vino”, mientras la segunda expresa que “será como un viejo conocido”. Esta segunda estrofa describe también algunos rasgos físicos por los cuales Guevara es conocido, según la famosa fotografía de Alberto Díaz titulada “Guerrillero heroico”: “de ojos negros y profundos / con una estrella en la frente / con el brazo altivo y fuerte / el hombre nuevo será”.

Respecto a las estrofas tercera y cuarta de “El hombre nuevo”, resalta la idea de iluminación que significaría el camino de Guevara, particularmente bajo la noción de un nuevo amanecer proyectado en el horizonte: “la luz en una alborada” en la tercera estrofa y “con los ojos hacia el sol” en la cuarta. Estas últimas estrofas destacan también el papel de la violencia (“con la voz de la espada / su destino exigirá”) y la importancia de la revolución, la que se convierte aquí propiamente en la madre del hombre nuevo. Además, se mencionan algunos rasgos que procuran chilenizar, hasta cierto punto, al hombre nuevo: “tendrá la piel como el cobre” y “tan dulce como el vino”.

En cuanto al estribillo de la canción, este comienza proclamando de un modo bastante esperanzador que “el hombre nuevo vendrá mañana”. La alternancia modal que se produce (fa mayor en lugar de fa menor), justamente, antes de entrar al estribillo potencia la idea de esperanza, en tanto

475 Tiempounuevo, “Canción para el hombre nuevo”, en *Tiempounuevo*, Daniel Viglietti (composición), Peña de los Parra, 1970, elepé.

476 Quilmay, “El hombre nuevo”, en *Canta mi nación / El hombre nuevo*, Nano Acevedo (compositor), IRT, 1971, sencillo. Las canciones pueden escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=tyfVI3-K6zs>

este recurso genera connotaciones similares a la tercera de picardía que ya he comentado con anterioridad.⁴⁷⁷ Los siguientes versos del estribillo establecen, por su parte, un fuerte paralelo entre la figura de Jesús y la de Guevara mediante la alternancia de características representativas de cada uno de ellos: “El hombre nuevo, cristo Guevara / amor y lucha, mejilla y bala”. Tal como cuenta Acevedo respecto a su composición, el simbolismo, la imagen de cristo fue muy potente en relación con este “joven revolucionario que se entregaba generosamente por el pueblo de Bolivia y era traicionado por los mismos de Bolivia”. Y añade que en la primera fotografía de Guevara que se divulgó tras su muerte se podría observar un parecido entre él y Jesús de Nazaret: “En esa primera foto que salió aparece él con el torso desnudo, con barba y el pelo largo (...), y hay ahí un cierto parecido con el nazareno en cuanto a la imagen”.⁴⁷⁸

La cristificación de Guevara que puede advertirse en la canción también se refuerza mediante el uso del mismo tipo de acompañamiento vocal que he mencionado a propósito de la versión de Alarcón de “Hasta siempre”. Este recurso musical, que connota divinidad o exaltación, es utilizado sobre todo en los estribillos, precisamente al establecerse los paralelos entre Jesús y Guevara, pero también puede escucharse al inicio de las dos primeras estrofas, justamente, al proclamarse que “el hombre nuevo saldrá de los vientres de los pobres” y que este “será como un viejo conocido”. Por otra parte, la canción de Quilmay dedicada al hombre nuevo expresa con nitidez una idea que he sugerido con anterioridad: tanto o más influyente que las teorizaciones que Guevara realizó sobre la noción del hombre nuevo fue, posiblemente, la comprensión de que él mismo lo habría encarnado, que Guevara fue el ejemplo y paradigma del hombre nuevo, que Guevara es el hombre nuevo.

En el mismo 1971 Patricio Manns, por ese entonces también vinculado al MIR, lanzó “Su nombre ardió como un pajar”.⁴⁷⁹ La canción, junto con exaltar la figura de Guevara y enaltecer la vía armada, se distingue por contar con el acompañamiento de la banda de rock Los Blops. Como propone Martín Farías, la utilización de instrumentos rockeros en la canción ilustra de mejor manera la fuerza de la pieza y el contenido

477 Véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 269.

478 Nano Acevedo, Comunicación personal. Respecto a las imágenes de Guevara muerto y la cristificación véase también Gilman, “Ernesto Guevara”, 143–44; Correa-Díaz, “El cristo americano”, 260.

479 Patricio Manns, “Su nombre ardió como un pajar”, en *Patricio Manns*, Los Blops (interpretación), Philips, 1971, elepé. La canción habría sido compuesta, sin embargo, inmediatamente tras la muerte de Guevara en 1967.

de su letra. Incluso, sugiere el autor, este hecho sería una demostración de que el proceso revolucionario puede ser acompañado con guitarras eléctricas.⁴⁸⁰

En cuanto al texto de la canción, solo quisiera destacar dos elementos que remiten a la condición propiamente mesiánica que habría adquirido Guevara. En primer lugar, los versos que cantan “donde por él veló un pastor / donde un obrero le leyó / donde un poeta le escuchó / y un combatiente le siguió” sugieren un paralelo con la vida pública de Jesús en el sentido antes sugerido por Gilman: Guevara habría sido como un maestro que enseñó el amor por la lectura y la teoría socialista.⁴⁸¹ Pero además, el último de los versos mencionados refiere a aquellos apóstoles-guerrilleros que, tras escuchar las proclamas de Guevara, le siguieron en su camino. El segundo aspecto tiene relación con la recurrente idea de un mesías que, tras cantársele “¡Pastor de la selva: adiós!”, resucita en medio de un pueblo que continúa combatiendo: “Y así es que vuelve a revivir / el Che en la lucha de los hombres”. Como apunta Correa-Díaz, la proclamación de la resurrección o retorno a la vida resulta paradigmática en las obras artísticas que rinden homenaje a este personaje, lo cual es particularmente evidente en la canción de Manns.⁴⁸²

Otra pieza dedicada a Guevara es “A mi comandante” de Richard Rojas, una de las obras que aparecen en el cancionero del Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena organizado en 1971 por Ricardo García con el patrocinio del Departamento de Cultura de la Presidencia de la República.⁴⁸³ Si bien no se conocen grabaciones sonoras de “A mi comandante”, en el cancionero se indica que se trataría de una guajira. En este sentido, la canción emplearía como estrategia el uso de un género musical local (en este caso, cubano) para homenajear a Guevara y situar al oyente, así, en un

480 Farías, “Cueca Beat”, 145. Véase también Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 22.

481 Gilman, “Ernesto Guevara”, 139.

482 Correa-Díaz, “El cristo americano”, 258.

483 Dadas las posibles dificultades para acceder al cancionero (la única copia que conozco se encuentra en el Fondo Jan Fairley del Archivo de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica), reproduzco aquí el texto íntegro de la canción: “Ha muerto mi comandante / y no quisiera creerlo / podrán matarlo mil veces / mas nunca su pensamiento. / **Ahí vienen ya los guerrilleros / el estudiante con el obrero / el campesino junto al minero / guerrilleros libertarios / ¡ay! como tiemblan los amos.** / Los pueblos americanos / tendrán que cambiar su suerte / como dijo el comandante / la gran guerrilla es el frente. / **Ahí vienen ya...** / Un blanco corcel galopa / mi comandante Guevara / ya no le derriba el viento / ni menos las gringas balas. / **Ahí vienen ya...**”.

ambiente revolucionario.⁴⁸⁴ De hecho, el mismo Rojas grabó una canción similar en 1970 con el trío Lonqui titulada “Como tú quisiera ser yo”.⁴⁸⁵ Esta guajira destaca por su estribillo que expresa la voluntad de seguir el camino de Guevara, pero además por expresar las ideas de iluminación y resurrección: “la muerte no le mató, / pues vive en los pensamientos / y como rayo de luz / su rostro sirve de ejemplo.

También en 1971 Rolando Alarcón publicó *Canciones desde una prisión*, elepé que musicaliza la obra *La magia más vieja* del poeta argentino Leonardo Castillo, con quien Alarcón se encontró en el Festival Nacional del Folklore de Cosquín de ese mismo año.⁴⁸⁶ Tal como señala la contraportada del disco, el poeta fue encarcelado en 1969 y es en tales circunstancias que escribe la obra sobre la cual se basó Alarcón. La contraportada del disco informa también del rango de mesías que adquirió Guevara para los intelectuales latinoamericanos, pues, según escribe el propio Alarcón, Castillo habría permanecido en oración frente a Guevara durante su encierro. Por su parte, la penúltima pieza del disco titulada “Coplas del toro vuelto” emplea en su recitación inicial un recurso similar a los paralelismos entre Jesús y Guevara ya comentados, aunque ahora expresados en forma de interrogante. Nótese también la referencia al séptimo día del mito de la creación del Génesis:⁴⁸⁷

Aquel hombre derribó la selva inútil para que naciera el trigo y tendió entre los hombres puentes eternos. Al séptimo día quedó mirando las nubes como si rezara, o tal vez escuchaba cómo nacía el silencio, durante el séptimo ocaso. Cuando lo vi jugar con los niños ya no supe si era de nuevo entre nosotros Cristo, o si entre nosotros era de nuevo el Che.

Una última canción dedicada a Guevara es “Che” de Marta Contreras, composición también basada en un poema del cubano Nicolás Guillén.⁴⁸⁸ De manera similar a “A mi comandante” de Rojas, la obra de

484 Sobre el uso de géneros musicales locales (especialmente cubanos como el son, la guajira o el bolero) por parte de la Nueva Canción a la hora de dedicar canciones a personajes de otras latitudes véase Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 14.

485 Lonqui, “Como tú quisiera ser yo”, en *Trío Lonqui*, DICAP, 1970, elepé.

486 Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 173.

487 Rolando Alarcón, “Coplas del toro vuelto”, en *Canciones desde una prisión*, Leonardo Castillo (letra), Enrique Norambuena (relatos), Tiempo, 1972, elepé.

488 Marta Contreras, “Che”, en *Música para Guillén*, Nicolás Guillén (letra), Manguaré (interpretación), DICAP, 1972, elepé.

Contreras emplea recursos musicales, especialmente en las percusiones, que intentan remitir al ambiente revolucionario cubano. Por su parte, el texto de la canción resalta la noción de entrega revolucionaria por parte de Guevara (“brindó a Fidel su sangre guerrillera”), al tiempo que reafirma la idea de que este habría huido de la muerte. Además, la canción retoma también el tópico de la iluminación en Guevara, en este caso mediante una referencia a que el guerrillero, con su ancha mano, habría sido el más compañero en la “noche más oscura”.

A modo de cierre de esta sección merece la pena señalar que la figura de Guevara ha sido interrogada durante los últimos años en una especie de proceso de descristificación. De momento, los mayores cuestionamientos tienen relación con dos temas centrales: la violencia y la masculinidad hegemónica. Respecto a este último, Tamara Vidaurrázaga señala que la moral revolucionaria del hombre nuevo guevariano fue originada en la mente de un hombre en el contexto masculino de la guerrilla, y en cual el guerrillero resultó ser el ideal de masculinidad. Las mujeres quedaron, así, o bien excluidas, o bien debieron adaptarse a un sujeto que, en apariencia neutro (Guevara mencionaba que el proletariado no tenía sexo⁴⁸⁹), no contempló las implicancias que tuvo para las mujeres asumir los desafíos propios del hombre nuevo mientras debían cumplir con los mandatos del sistema sexo genérico hegemónico y, además, ser evaluadas por ello.⁴⁹⁰

En relación con la violencia, puede ponerse en duda la legitimidad de la idea del sacrificio guerrillero en un contexto guevarista, en tanto que propone no solo que un grupo de vanguardia esté preparado para morir por la causa socialista, sino que este también esté dispuesto a asesinar por ella. En esta línea, la convicción de establecer focos de guerrilla externos en distintos lugares puede leerse como una impaciencia vanguardista, la cual resulta particularmente desastrosa cuando se combina con la exaltación y la grandilocuencia romántica, si se sigue lo planteado por Carlos Pérez.⁴⁹¹ Retomaré el tema de violencia revolucionaria en el capítulo sexto.

489 Guevara, *El socialismo y el hombre nuevo*, 36.

490 Vidaurrázaga, “¿El hombre nuevo?”.

491 Pérez, “Violencia del derecho y derecho a la violencia”, 86.

Para concluir este capítulo quisiera precisar que la Nueva Canción Chilena le dedicó una gran cantidad de canciones a otras figuras políticas e históricas como Manuel Rodríguez, Fidel Castro, Tamara Bunke, Martin Luther King, Valentina Tereshkova, Nguyen Van Troi u Ho Chi Minh.⁴⁹² Sin embargo, el contenido de estas canciones no permite afirmar que estas figuras hayan adquirido algún tipo de condición mesiánica para el movimiento, ni tampoco resultan equivalentes en envergadura, extensión ni transversalidad a Salvador Allende, Ernesto Guevara y el pueblo. Ahora bien, habría un personaje que se situaría en una posición intermedia entre el puro homenaje y la proclamación mesiánica: Camilo Torres. Si bien solo he contabilizado tres canciones que mencionan al sacerdote colombiano (dos de las cuales son *covers*), todas expresan con relativa intensidad una comprensión mesiánica de Torres, así como una voluntad de acercamiento cristiano-marxista.

La primera de ellas es “Camilo Torres”, versión de “Cruz de luz” de Daniel Viglietti que Víctor Jara lanzó en 1969.⁴⁹³ La canción expresa el sacrificio redentor de Torres, quien “muere para vivir” en el pueblo (“cien mil Camilos prontos a combatir”), formula algunos paralelos entre el sacerdote guerrillero y Jesús (“lo clavaron con balas / en una cruz / lo llamaron bandido / como a Jesús”), y sugiere que sería el propio Dios quien estaría apoyando o ungiendo a Torres en favor de la revolución. La versión de Jara, además, representa en su estructura musical el funcionamiento mismo de un tiempo mesiánico que interrumpe el curso habitual de las cosas.⁴⁹⁴ Las otras dos canciones fueron publicadas por el conjunto Tiempounuevo en 1970. Por un lado, “Oigan, muchachos” identifica a Camilo Torres como el delegado que envió Jesucristo para combatir en la guerrilla.⁴⁹⁵ Por otro lado, “Dispersos”, canción original del venezolano Alí

492 Otras personas como Angela Davis o Liao Ti Min fueron consideradas por algunos músicos de la Nueva Canción como muy relevantes, aunque no llegaron a conocerse canciones que las homenajearan. Véase Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 130.

493 Víctor Jara, “Camilo Torres”, en *Pongo en tus manos abiertas*, Daniel Viglietti (composición), Jota Jota, 1969, elepé.

494 En el capítulo sexto profundizaré en las representaciones musicales del tiempo mesiánico presentes en la Nueva Canción Chilena. Véase también Rojas, “Hoy es el tiempo que puede ser mañana”, 80–83.

495 Tiempounuevo, “Oigan, muchachos”, en *Tiempounuevo*, Peña de los Parra, 1970, elepé.

Primera, es un llamado a la unidad de las luchas entre cristianos y marxistas, entregando como ejemplo la experiencia de Camilo Torres, en cuyas manos se unieron “el fusil y el evangelio”.⁴⁹⁶

Por último, vale la pena mencionar que las músicas y los músicos de la Nueva Canción Chilena también compusieron piezas que aluden a Jesús de Nazaret. Su figura aparece ocasionalmente dentro del movimiento como paradigma de lo mesiánico y es el modelo ante el cual se cotejan los tres mesías que he expuesto anteriormente. Pero hay algunas canciones que van más allá y lo presentan como el mesías en cuanto tal. Como puede suponerse, sobresale aquí el por ese entonces sacerdote Fernando Ugarte y sus grabaciones “Jesús carpintero”, “Camina el hijo del hombre”, “Viernes Santo de hoy”, “Camino de Viernes Santo” y “El cristo cercano”.⁴⁹⁷ También destaca “Un gallo de amanecida” interpretada por Ángel Parra y el oratorio *Passion selon Saint Jean* compuesto por el mismo Parra y grabado clandestinamente en el Campo de Prisioneros de Chacabuco en 1974.⁴⁹⁸

Ciertamente, en este punto podrían considerarse todos los villancicos interpretados por las músicas y los músicos de la Nueva Canción, pues expresan de un modo general las esperanzas puestas en un mesías por nacer, entre los que destacan “Trotcecito de Navidad” (1965) y “En el portal” (1966) de Rolando Alarcón, “Despierta niño Dios” de Héctor Pavez (1967), también grabada por Juan Capra en 1968 y publicada bajo el título “Villancico revolucionario”, “Canción de Navidad” de Tito Fernández (1971) y, naturalmente, los seis villancicos grabados por Fernando Ugarte para su primer disco *Coplas de la verdad* (1965).⁴⁹⁹ La misma situación se produce con las dos misas compuestas por miembros del movimiento, las que buscarían actualizar y revivir el potencial propiamente mesiánico y liberador de la experiencia de Jesús:⁵⁰⁰ *Oratorio*

496 Tiempounuevo, “Dispersos”, en *Tiempounuevo*, DICAP, 1970, elepé.

497 Fernando Ugarte, “Camino de Viernes Santo” y “El cristo cercano”, en *Requiem*, Esteban Gumucio (letra), Andrés Opazo (composición), Fernando Etchegaray (interpretación), Odeon, 1970, elepé; Fernando Ugarte, “Jesús carpintero”, “Camina el hijo del hombre” y “Viernes Santo de hoy”, en *Coplas de la verdad*, RCA Victor, 1965, elepé. Este último disco puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Mt-Y49WBFCg>

498 Ángel Parra, “Un gallo de amanecida”, en *Canciones de amor y muerte*, Alfonso Reyes (composición), La Peña de los Parra, 1969, elepé; Ángel Parra, *Passion selon Saint Jean*, Le Chant du Monde, 1976, elepé.

499 Una lista más extensa de los villancicos interpretados por los músicos de la Nueva Canción puede encontrarse en Rojas, “Religión popular en a Nueva Canción Chilena”, 89–103.

500 Véase Dussel, “Economía y rito”, 346–49.

para el pueblo de Ángel Parra de 1965 y *Misa* de Fernando Ugarte del mismo año.⁵⁰¹ Hasta cierto punto, puede afirmarse que las músicas y los músicos de la Nueva Canción actuaron como apóstoles que proclamaron el reino mesiánico anunciado por Jesús.

Sin embargo, una mirada más rigurosa indica que las y los artistas del movimiento no desempeñaron realmente el papel de apóstoles de Jesús, al menos no en la intensidad ni amplitud con que emprendieron el apostolado con que proclamaron a Allende, Guevara y el pueblo. Quizás con la excepción de Fernando Ugarte, las músicas y los músicos del movimiento no situaron a Jesús en medio de la interrupción mesiánica anhelada (sea en el ahora o en el porvenir, dependiendo el caso) ni tampoco lo anunciaron como el mesías que iba a suspender el tiempo presente. De ahí que la figura de Jesús de Nazaret constituye para la Nueva Canción, más bien, una experiencia mesiánica de referencia con la que inspirarse y, hasta cierto punto, proyectarse hacia el pasado, y no la figura mesiánica *per se*.

501 Sobre estas obras véase Rojas, “Religión popular en la Nueva Canción Chilena”, 100–101; Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”; Vilches, “Oratorio para el pueblo”.

5. Sociedad sin clases y reino de Dios⁵⁰²

Tráenos tu reino de justicia e igualdad.⁵⁰³

Seguramente, uno de los nudos más conflictivos respecto a la justicia mesiánica es su relación con el derecho. Como explica Xabier Pikaza, la antropología judeocristiana plantea un paradigma de justicia que está en conflicto con una noción de justicia entendida como mera ley vigente. Es decir, la justicia en cuanto pura ley expresaría una autojustificación de los ricos y fuertes que convierten su situación y poder en norma jurídica. Se trataría, entonces, de una justicia de la fuerza, de la ley de talión, de una justicia como voluntad de poder expresada como norma de derecho.⁵⁰⁴ Como apunta Enrique Dussel, la justicia de la ley no sería más que una justicia aparente, una justificación.⁵⁰⁵

A la inversa, la noción de justicia mesiánica se podría formular, más bien, en términos de amor al excluido, a los huérfanos, a las viudas, a los ancianos y a los extranjeros, en solidaridad con los oprimidos. Incluso, sugiere Pikaza, llegaría a darse una identificación entre el justo y el oprimido, pero no por simple gusto o autocomplacencia sino por una vocación que exige distanciarse de una ley que legitima la fiesta de la muerte.⁵⁰⁶ En este sentido, Franz Hinkelammert afirma que no se trata simplemente de transgredir una norma jurídica solo por serla, es decir, no es solo una cuestión formal, sino que se trata de cuestionar su contenido y negar, entonces, la ley cuando esta no respeta la vida. Al reivindicar al sujeto viviente, agrega

502 Este capítulo desarrolla la segunda hipótesis planteada en mi artículo Rojas, “Hoy es el tiempo que puede ser mañana”, 78–80.

503 Víctor Jara, “Plegaria a un labrador”, en *Plegaria a un labrador / Te recuerdo Amanda*, Jota Jota, 1969, sencillo.

504 Pikaza, *Antropología bíblica*, 168–70 y 426–27. Véase también Levinas, “Textos mesiánicos”, 314–15.

505 Dussel, “Pablo de Tarso en la filosofía política actual”, 17–19 y 31.

506 Pikaza, *Antropología bíblica*, 170.

Hinkelammert, el justo pone en duda toda relación con la ley actual, cuestionando la legitimidad misma de la legalidad vigente.⁵⁰⁷

Por su parte, Giorgio Agamben también se ha dedicado a examinar la conflictiva relación entre ley y justicia mesiánica, particularmente a partir de un análisis de las cartas paulinas. Según el autor, Pablo de Tarso emplea una formulación que podría parecer paradójica pero que expresa notablemente el problema entre justicia y ley: la justicia es a la vez la desactivación y la conservación de la ley. De esta manera, apunta Agamben, “una justicia sin ley no es la negación, sino la realización y el cumplimiento -el *pléroma*- de la ley”.⁵⁰⁸ De ahí que este observe una diferencia entre la ley de los preceptos y la ley de la fe, entre una ley del pecado y una ley de Dios.⁵⁰⁹ Es una distinción similar a la ya expresada por Pikaza entre una justicia como norma jurídica y una justicia de amor al otro. Esta última, la ley de la fe, haría inoperante e inobservable la ley de los preceptos, la ley vigente, precisamente a partir de la situación mesiánica que desactiva la pura legalidad.⁵¹⁰

Como puede advertirse, la justicia mesiánica no adquiere entonces su fundamento en la ley sino, siguiendo a Pikaza y a Hinkelammert, en la noción de vida. En efecto, la idea de justicia que expresa la Nueva Canción Chilena muestra una robusta correlación con los criterios materiales de vida planteados en el fragmento evangélico conocido como “Juicio de las naciones” o “Parábola del juicio final”.⁵¹¹ Si bien este texto plantea un momento final, último, escatológico, lo que me interesa aquí es destacar la importancia de la vida en tanto criterio de justicia. Es decir, las exigencias de comida, bebida, vestido y acogida al forastero planteadas en el relato del juicio no son sino demandas materiales en torno a la noción de vida.⁵¹² Además, como apunta Antonio Piñero, el fragmento expresa con intensidad la prioridad de la ley del amor o ley de la fe en desmedro del cumplimiento de la ley del precepto.⁵¹³ De esta manera, canciones como la “Marcha de los pobladores” de Víctor Jara o “Doña Lucha por la vida” de Payo Grondona manifiestan la esperanza en una justicia que se sostiene

507 Hinkelammert, “El pecado que se comete cumpliendo la ley”, 28–38.

508 Agamben, *El tiempo que resta*, 107. Véase también Rosàs, “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo”, 226–31.

509 Agamben, *El tiempo que resta*, 107 y 120–21. Véase también Támez, *Contra toda condena*, 76–136.

510 Véase Agamben, *El tiempo que resta*, 108 y 121.

511 Véase Mateo 25, 31-46.

512 Véase Dussel, *14 tesis de ética*, 177–79.

513 Piñero, *Guía para entender el Nuevo Testamento*, 198–99.

en el cumplimiento de aquellos criterios de vida formulados en el relato evangélico.

Las músicas y los músicos del movimiento también han sugerido la relevancia de la noción de vida en entrevistas y memorias personales. Por ejemplo, Víctor Jara declaró en una entrevista de 1973 que entendía su propia posición como la de un trabajador “que está ubicado con conciencia muy definida como parte de la clase trabajadora que lucha por construir una vida mejor”.⁵¹⁴ Jara muestra una noción de vida orientada hacia el porvenir y por la cual se debe trabajar. Cabe destacar también que el músico inserta la esperanza en una vida mejor en medio del proletariado, de modo que la noción de vida no está inscrita en la individualidad sino centrada en una idea de vida mejor en común, incluso proyectada hacia la noción de prójimo. En esta perspectiva, Mario Salazar y Julio Numhauser del grupo Amerindios subrayaron hacia 1971 que uno de los valores fundamentales para una nueva mentalidad consistía en “cantar al amor, pero no al amor individualista, sino exaltar ese sentimiento con más generosidad dirigido a cualquier ente anónimo proyectándolo hacia la sociedad”.⁵¹⁵

De un modo más general, la fundamental diferencia entre una justicia aparente y una justicia mesiánica se ha manifestado con fuerza en algunas imágenes, las cuales no son sino una proyección de un estado de realización de la verdadera justicia. La primera imagen corresponde, naturalmente, a la tierra prometida, al reino de Dios, entendido sobre todo desde la perspectiva del reino Dios en la tierra. Desde luego, la idea de reino de Dios en la tierra no solo ha sufrido todo tipo de interpretaciones y teorizaciones, sino que también han sido numerosas las experiencias históricas que han intentado realizarla. Por ejemplo, Dussel destaca que perspectivas tan disimiles como el pietismo del siglo XVIII o la Teología de la Liberación latinoamericana del siglo XX se basan, guardando las distancias, en una misma fundación del reino de Dios sobre la tierra.⁵¹⁶ Asimismo, instituciones como la Iglesia Católica o la Iglesia Ortodoxa sostienen que el reino de Dios ya ha comenzado espiritualmente en la iglesia (postura amilenarista),⁵¹⁷ al tiempo que experiencias revolucionarias como las revueltas campesinas lideradas por Thomas Müntzer en el siglo XVI⁵¹⁸

514 Víctor Jara, Entrevista realizada por Nicomedes Santa Cruz.

515 *Telecran*, año 2, n. 90. 28 de mayo al 3 de junio de 1971, pg. 11.

516 Véase Dussel, *Las metáforas teológicas de Marx*, 10.

517 Véase Tüek, “Das Reich hat schon begonnen”; Moltmann, *Das Kommen Gottes*, 167–82 y 202–9.

518 Véase Dussel, *Las metáforas teológicas de Marx*, 57; Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 67–68.

o tradiciones como el comunismo cristiano chino de la primera mitad del siglo XX, entre muchísimas otras, han expresado la exigencia de traer el reino de Dios a la tierra.⁵¹⁹

Como puede deducirse, de aquellas perspectivas que imaginan el reino de Dios a partir de los planteamientos de izquierda surge también una segunda imagen que plasmaría la realización de la justicia mesiánica: el ideal de la sociedad sin clases. En efecto, es posible encontrar un estrecho vínculo entre ambas imágenes en el pensamiento marxista. En el capítulo tercero de este trabajo ya he mencionado la analogía que Agamben observa entre proletariado y comunidad mesiánica. Precisamente, se trata de un pasaje en el cual Agamben recuerda la función redentora que Marx le otorga al proletariado, y en el cual el autor recalca la claridad y pertinencia que tendría las tesis de Walter Benjamin referida a la sociedad sin clases y el tiempo mesiánico.⁵²⁰ El fragmento específico citado por Agamben se encuentra en las anotaciones de las *Tesis sobre el concepto de historia* de Benjamin y es conocida como tesis XVIIa, la cual comienza de la siguiente manera: “Marx secularizó la idea del tiempo mesiánico en la idea de la sociedad sin clases”.⁵²¹ En este sentido, la imagen de la sociedad sin clases podría llegar a pensarse como un equivalente profano del reino de Dios. Sin embargo, el punto de vista de Benjamin exige, como expresa en otra de sus anotaciones, que “al concepto de sociedad sin clases se le devuelva su auténtico rostro mesiánico”.⁵²²

En el caso de la Nueva Canción Chilena, la perspectiva de realizar un verdadero estado de justicia se valió tanto de la imagen del reino de Dios como de la sociedad sin clases, aunque no siempre de manera explícita. Natália Schmiedecke señala que la búsqueda por consolidar la sociedad sin clases fue compartida por las distintas corrientes marxistas del siglo XX y encontró un particular eco en la producción discográfica de la Nueva

519 Véase Boer, *Red theology*, 204–10. Por ejemplo, Boer cita a Zhu Weizhi, para quien el cristianismo sería un movimiento internacional del mismo tipo que el movimiento proletario, el cual alcanzaría el objetivo de traer el reino de los cielos a la tierra.

520 Véase Agamben, *El tiempo que resta*, 38–40 y 62–63.

521 Benjamin, “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”, 1231. Texto original en alemán: “Marx hat in der Vorstellung der klassenlosen Gesellschaft die Vorstellung der messianischen Zeit säkularisiert”. Véase también Agamben, *El tiempo que resta*, 39; Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 154–55.

522 Benjamin, “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”, 1232. Texto original en alemán: “Dem Begriff der klassenlosen Gesellschaft muß sein echtes messianisches Gesicht wiedergegeben werden”. Véase también Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 154–58; Eagleton, *Por qué Marx tenía razón*, 144.

Canción Chilena.⁵²³ De alguna u otra manera, obras como *De Chile a Chile* de Desiderio Arenas o el *Oratorio de los trabajadores* de Jaime Soto León y Julio Rojas, ambas abordadas en el capítulo anterior, orientan sus relatos hacia un porvenir en el que impere la sociedad sin clases. A estas composiciones se podrían agregar otras como *La Fragua* de Sergio Ortega,⁵²⁴ obra que cuenta la historia de Chile desde la perspectiva de los “de abajo” e intenta explicar el pasado mediante el proyecto de la sociedad sin clases porvenir,⁵²⁵ o el disco *El sueño americano* de Patricio Manns que interpreta la historia de América Latina desde el periodo precolombino hasta el presente.⁵²⁶

En esta misma perspectiva, podrían mencionarse también obras como “Vamos por ancho camino” y “Marcha de los pobladores” de Víctor Jara, “Cuando amanece el día” y “Levántense, compañeros” de Ángel Parra, el *Canto al programa* grabado por Inti-Illimani, *Las cuarenta medidas cantadas* de Lonqui, “Mes de volantines” y “Blanco, rojo y azul” de Amerindios, “Comienza la vida nueva” de Quilapayún, “Solo el comienzo”, “Será pa’ mejor”, “Con estas manos”, “Lo lograremos” y “Hemos dicho basta” (¡“por fin la justicia llegará a reinar”!) de Tiempounuevo, o “Un día el pueblo” de Rolando Alarcón, entre otras.

En el transcurso de este capítulo quisiera, sin embargo, centrarme en dos obras que no solo se remiten a la anhelada sociedad sin clases, sino que la hacen converger con la perspectiva del reino de Dios en la tierra. Se trata del *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra y “Plegaria a un labrador” de Víctor Jara. Mi interés en ellas radica en que, justamente, ambas manifiestan esta convergencia más allá de la pura idea de secularización, como podría llegar a ser la sola imagen de la sociedad sin clases. Por el contrario, en las dos piezas la idea de reino de Dios continúa siendo un aspecto clave de comprensión.

Oratorio para el pueblo

El *Oratorio para el pueblo* es una composición de Ángel Parra publicada en 1965 que contó con la colaboración de su hermana Isabel Parra, Rolando Alarcón, José Hernández, Hernán Álvarez, Waldo Aránguiz y

523 Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”, 174.

524 Quilapayún, *La Fragua*, Sergio Ortega (composición), DICAP, 1973, elepé.

525 Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”, 174–78.

526 Patricio Manns, *El sueño americano*, Voces Andinas (voces), Arena, 1967, elepé. Véase Rodríguez, *Cantores que reflexionan*, 115–37.

el Coro Filarmónico de Santiago.⁵²⁷ Pese a su nombre, la obra se trata en realidad de una misa, tanto por su estructura como por su contenido, pues incorpora las partes tradicionalmente cantadas del ordinario del rito católico romano: “Kyrie (Señor, ten piedad)”, “Gloria”, “Credo”, “Sanctus” y “Cordero de Dios”. Además, incluye cantos propios de otras secciones de la liturgia como “Yo, pecador” (acto penitencial), “Consagración del pan y el vino”, “Padre nuestro”, “Canto para después de la comunión” y “Ave María”. El *Oratorio para el pueblo* se lanzó apenas unos años después de la publicación de la constitución *Sacrosanctum Concilium* (4 de diciembre de 1963) del Concilio Vaticano II, la cual abrió las puertas a una renovación litúrgica que afirmó la relevancia, entre otros aspectos, del canto religioso popular. Si bien en el capítulo sexto del documento se indica que el canto gregoriano y el canto polifónico (polifonía palestriniana tridentina) se reconocen como propios de la liturgia romana, más adelante se señala que debe fomentarse con empeño el canto religioso popular.⁵²⁸

Estas nuevas disposiciones significaron un considerable giro a nivel normativo dentro de la iglesia, cuyas interpretaciones, sostiene Cristián Guerra, abrieron el campo a una gran cantidad de reformas y cambios a nivel musical y litúrgico en general. En esta línea, Guerra apunta que esta apertura fomentada por el concilio posibilitó el surgimiento de las misas folclóricas o populares.⁵²⁹ Cabe mencionar que las interpretaciones en torno a las nuevas reglamentaciones del concilio no estuvieron exentas de disputa y polémica entre sectores conservadores y progresistas, en las cuales las discusiones respecto al papel y tipo de música apropiada para la liturgia jugaron un papel fundamental.⁵³⁰

En este contexto, una de las particularidades de la composición de Parra es la inclusión de músicas populares y folclóricas, siguiendo, en este sentido, la línea de otras misas latinoamericanas posconciliares como la *Misa criolla* de los argentinos Ariel Ramírez y Félix Luna (1964), la *Misa chilena* de Raúl de Ramón (1965) o la *Misa a la chilena* de Vicente Bianchi

527 Ángel Parra, *Oratorio para el pueblo*, Waldo Aránguiz (arreglos y dirección coral), Coro Filarmónico de Santiago (coro), Isabel Parra (voz solista), Rolando Alarcón (interpretación), José Hernández (interpretación), Hernán Álvarez (interpretación), Demon, 1965, elepé. Existe también una versión grabada por Ángel Parra y el conjunto Ayacucho en el exilio en Francia de 1979, la cual fue publicada por el sello L'Escargot.

528 Pablo VI, “Constitución Sacrosanctum Concilium”, § 116-119.

529 Guerra, “Tiempo histórico, tiempo litúrgico, tiempo musical”, 355; Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”, 83. Sobre este tema véase también González, “Música popular católica”, 46–53.

530 Véase Salas, “Aplicaciones del folklore a la música religiosa (foro)”; González, Ohlsen, y Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, 297.

(1965).⁵³¹ Pero, por sobre todo, la singularidad del *Oratorio para el pueblo* reside en que este corresponde a lo que Guerra denomina misa tropada, es decir, una misa que incorpora textos que se agregan o, incluso, modifican aquellos litúrgicos. Este hecho resulta ciertamente relevante, pues, como destaca Guerra respecto a las misas tropadas, implica una apertura hacia el tiempo histórico desde el punto de vista literario y el sentido global de la obra.⁵³²

En este sentido, el oratorio de Parra no solo se sitúa en el contexto de las misas posconciliares, sino que, al modificar considerablemente el contenido de los textos, constituye una verdadera reconstrucción de los temas fundamentales del mundo cristiano. Como apunta Freddy Vilches en su estudio sobre la obra, esta misa representa una nueva aproximación a cuestiones como la fe, el pecado, el perdón, el sacrificio y la salvación, reescribiendo los textos litúrgicos desde una perspectiva en la cual el pueblo se convierte en el protagonista de su obra en un diálogo directo con Dios. Pero además, señala Vilches, la obra trasformaría el contenido litúrgico tradicional para atender a las necesidades concretas del pueblo, despertar la conciencia social y apoyar la lucha contra la injusticia y la desigualdad. De esta manera, sus textos expresan una voz poética que pasa constantemente del plano divino-espiritual al plano humano-terrenal.⁵³³ De modo similar, Guerra resalta que la composición “se sitúa teológica y filosóficamente en una bisagra entre la veneración de un Dios trascendente y su transmutación hacia la veneración de una entidad colectiva llamada ‘pueblo’”.⁵³⁴ Así, la apertura que dispone el *Oratorio para el pueblo* al tiempo histórico, la que se ve reflejada tanto en el contenido del texto como también en otros aspectos musicales, contribuye a que en la composición confluyan las dos imágenes de realización de la justicia: el reino de Dios y la sociedad sin clases.

Sin ánimo de analizar la obra en su totalidad de elementos y aspectos, sí quisiera adentrarme en aquellos que exhiben la mencionada confluencia. En primer lugar, la contraportada del disco resulta bastante sugerente. Allí Parra explica sus motivaciones para componer el oratorio, entre las que se encuentran satisfacer una necesidad personal de hablar a Dios de un

531 Véase Mamani, “La Misa criolla de Ariel Ramírez”; Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”; González, “Música popular católica”, 46–51.

532 Guerra, “Tiempo histórico, tiempo litúrgico, tiempo musical”, 355–56. Véase también Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”, 88.

533 Vilches, “Oratorio para el pueblo”, 43–44. Véase también Torres, *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena*, 52–53; Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena*, 74.

534 Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”, 88.

modo vigente, claro, realista y directo. Además, apunta el autor, “cristo en la tierra predicó: justicia, amor y respeto”, mientras la humanidad conocería, más bien, de “injusticias, odios y ofensas”. Como puede notarse, la justicia como criterio adquiere un lugar central y se plantea en relación con el reino de Dios.

“Yo, pecador” es la primera canción del oratorio y cumple la función de acto penitencial. La pieza destaca por interpretarse en estilo canto a lo divino y formular en su segunda estrofa la esperanza de justicia en la tierra:

Me acuso esperar que un día
se haga justicia en la tierra,
que no seamos de barro
y no como hoy somos piedra,
y no como hoy pura piedra.

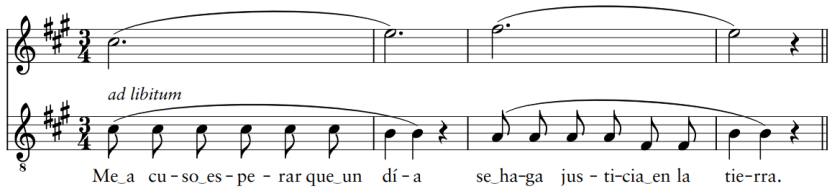
Como nota Vilches, el planteamiento del “cantante” lírico se confiesa en pecado, pero no por haber cometido alguna falta contra Dios o contra el prójimo sino por desear que haya una justicia que no esté desplazada hacia el cielo.⁵³⁵ En este sentido, el anhelo de que algún día se establezca un estado de verdadera justicia en la tierra se acopla intensamente a la noción de reino de Dios en la tierra. Esta idea se ve enfatizada, precisamente, por el hecho de que esta segunda estrofa presenta algunas características sonoras que, a modo de determinantes episódicos, la distinguen del resto de la canción.⁵³⁶

Por un lado, la sección emplea una armonía que le es particular. En lugar de los acordes de mi mayor y re mayor que se ejecutan alternadamente en el resto de la canción, esta sección introduce otras secuencias armónicas que comienzan en la mayor y fa# menor, respectivamente (la mayor – mi mayor – re mayor – mi mayor / fa# menor – mi mayor – re mayor – la mayor). Por otro lado, también son características de esta sección las voces que acompañan a Ángel Parra, las cuales entran decididamente junto a la melodía principal y cuya voz superior realiza el movimiento melódico ascendente do#5 – mi5 – fa#5 – mi5 en el registro agudo (ver imagen). Este recurso musical podría considerarse propiamente como una exclamación o acento, en el sentido de que subraya particularmente el texto que en ese momento de la canción se está cantando. Cabe mencionar que este recurso enfatiza en específico la idea de reino de Dios en la tierra, pues la

535 Vilches, “Oratorio para el pueblo”, 44.

536 Véase Tagg, *Music’s Meanings*, 515–16.

exclamación se produce solamente al cantarse el texto “me acuso esperar que un día / se haga justicia en la tierra” y no en los versos siguientes.



Voz superior del acompañamiento y melodía principal de sección de la segunda estrofa de “Yo, pecador”.

La segunda parte del *Oratorio para el pueblo* se titula “Kyrie (Señor, ten piedad)” y se basa en el ritmo de triste, tradicional del norte de Chile. El texto de la canción plantea una crítica directa al clero católico (“no dejes que tus pastores / olviden la caridad. / Recuérdales tus palabras, / que no cambien la verdad”) y alude a que son muchos los Judas que “venden” el mensaje de Jesús. En este contexto, la última estrofa manifiesta solo un reclamo, el cual puede vincularse a la idea de un reino de Dios de justicia e igualdad:

No quiero pedirte más
solo reclamo igualdad.
Tú la pediste primero,
esa fue tu gran verdad.

El “Gloria”, por su parte, resulta bastante sugerente al vincular la gloria de Dios con el perdón de las deudas, el que, por lo demás, constituiría parte de la venida misma del reino: “De tu Padre eres cordero / vienes perdonando deudas”. Este planteamiento del perdón de las deudas que proviene probablemente del Padre nuestro se remite, además, a la mencionada disputa entre una justicia de la ley y una justicia de la fe, en tanto la remisión de una deuda contraída se comprende desde la situación de quienes están agobiados por ella y no tienen como pagarla. Desde un punto de vista de la justicia de la ley, el deudor insolvente e, incluso, desahuciado queda totalmente a merced del acreedor, como un reo de contra él.⁵³⁷ Por

537 Véase González, “Rezar bien el Padrenuestro”, 200–201; Haya, *Descolonizar a Jesucristo*, 27 y 45; Boff, *Cristianismo*, 73–74.

el contrario, el punto de vista de la justicia de la fe supera la legalidad de una deuda que no deja vivir y plantea un nuevo estado de las cosas en términos de amor y perdón. Resulta interesante también que Parra utilice aquí una especie de tiempo presente continuo al cantar “vienes perdonando deudas”, lo que expresa con particular intensidad la expectativa del pronto establecimiento de un reino de verdadera justicia mesiánica.

El tema del perdón de la deuda está también presente, como era de esperarse, en el “Padre nuestro”, séptima canción del *Oratorio para el pueblo* y basada en el ritmo de trote. Cabe destacar que el texto de esta sección presenta considerables modificaciones respecto a las versiones del Padre nuestro contenidas en los evangelios de Lucas y Mateo, así como en la versión oficial de la liturgia católica basada en el texto de Mateo, como puede observarse en la siguiente tabla.⁵³⁸

538 Véase Lucas 11, 2-4; Mateo 6, 9-13.

**Comparación de letra de canción
“Padre nuestro” y oración Padre nuestro**

Letra del “Padre nuestro” del Oratorio para el pueblo	<i>Padre nuestro según el Evangelio de Mateo, versión castellana de La Biblia de Jerusalén⁵³⁹</i>
<p align="center">Padre nuestro, nuestro pan.</p> <p align="center">Déjanos ir a Tu reino a cumplir Tu voluntad porque en la tierra los hombres no te han sabido mostrar.</p> <p align="center">Padre nuestro, nuestro pan.</p> <p align="center">Dame el pan para mi madre, dame un poco de Tu paz, enseña a perdonar deudas, que quisiera perdonar al que reniega del sol, lo debe hacer sin pensar.</p> <p align="center">Padre nuestro, nuestro pan, nuestro pan.</p>	<p align="center">Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu Nombre;</p> <p align="center">venga tu Reino; hágase tu Voluntad así en la tierra como en el cielo.</p> <p align="center">Nuestro pan cotidiano dánosle hoy; y perdónanos nuestras deudas, así como nosotros hemos perdonado a nuestros deudores;</p> <p align="center">y no nos dejes caer en tentación, mas líbranos del mal.</p>

Tras la introducción de la quena, la canción, al igual que la oración cristiana, comienza con una invocación que deviene en una especie de estribillo. Sin embargo, en lugar de afirmar que el Padre está en el cielo, la canción de Parra se remite a sostener que el Padre es el pan, en el sentido de alimento necesario para la vida. Llama la atención la ausencia de alguna mención al cielo, tanto en esta invocación inicial como en los siguientes versos que se refieren a la voluntad del Padre. Esto no debe comprenderse como una negación del concepto de cielo, pues, entre otros factores, el “Gloria” del mismo oratorio sí afirma esta categoría. Pero la doble omisión del concepto de cielo sí puede entenderse como un significativo cam-

⁵³⁹ Disponible en <https://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen/mateo/6/>

bio de énfasis. Además, la mención a la voluntad del Padre aparece aquí en directa relación con la idea de reino.

Ahora bien, el reino de Dios del “Padre nuestro” de Parra muestra una variación relevante respecto a las traducciones castellanas del texto evangélico: mientras la formulación de Mateo pide que “venga tu reino” (en otras traducciones aparece como “venga a nosotros tu reino”, “que venga tu reino” o “viene tu reino”, pero conservando siempre el verbo venir), la versión de Parra indica “déjanos ir a tu reino / a cumplir tu voluntad”. De este modo, el *Oratorio para el pueblo* no solicita la venida del reino, sino, más bien, el permiso o la fuerza (o ambas) para ir al reino de Dios. Puede advertirse aquí el planteamiento de una participación más activa por parte de los sujetos orantes, quienes emprenderían en este contexto un camino para ir hacia él. Al mismo tiempo, esta ida-viaje al reino y no la venida de él surge de una crítica a la humanidad, la cual no habría sabido mostrar al Padre en la tierra. En este sentido, Parra es claro en cuestionar cualquier intento de interpretar el estado actual del mundo como voluntad divina.

Por su parte, destacan también los versos referentes al perdón de las deudas, relativamente similares al texto evangélico, y cuya relevancia al poner de manifiesto la contradicción entre una justicia de la ley y una justicia de la fe he mencionado algunas líneas atrás. Posiblemente, lo más interesante en relación con el perdón de las deudas en este “Padre nuestro” es el hecho de que el “cantante” lírico no pide perdón de las deudas, sino que manifiesta su intención de perdonarlas y solicita, en consecuencia, que se le enseñe a hacerlo.

“Cordero de Dios” es la octava parte del *Oratorio para el pueblo* y emplea como ritmo base el rín. La primera estrofa del canto resulta bastante similar al texto litúrgico canónico, aunque en lugar de pronunciar “Cordero de Dios / que quitas el pecado del mundo” formula “Cordero de Dios / borra las manchas / negras cual noches / de un gran temporal”. Las estrofas segunda y tercera, en cambio, plantean significativas variaciones. Por un lado, se expresa la concepción de un cristo que llora, que sufre real y no aparentemente. Esta cuestión reafirma, en cierto modo, el sentido de humanidad de Dios y la idea de que Jesús, mencionado aquí como Cordero de Dios, fue un ser humano como los demás.⁵⁴⁰

Por otro lado, la tercera estrofa plantea nuevamente el tema del perdón, aunque ahora materializado en la situación del hurto famélico: “Cordero de Dios / ven a perdonar / a aquel que roba / por necesidad”. Como apunta Vilches, el “Cordero de Dios”, canónicamente interpretado en la

540 Véase Castillo, *La humanidad de Dios*, 69–75.

liturgia para rememorar el sacrificio de Jesús y quitar los pecados de la humanidad, resulta aquí transmutado para hacerse cargo de las problemáticas concretas del mundo.⁵⁴¹ Así, este canto manifiesta implícitamente un cuestionamiento a la injusta repartición de los bienes y la consecuente brecha entre ricos y pobres, repartición que resulta, sin embargo, totalmente legal en el sistema vigente. Como puede observarse, al igual que en el “Gloria” el conflicto entre ley vigente y ley de justicia se plantea aquí con particular intensidad.

El “Canto para después de la comunión”, penúltima pieza del oratorio de Parra, comienza con una introducción de la quena que recuerda a “Si somos americanos” de Rolando Alarcón, publicada también en 1965. Si bien ambas melodías no son completamente idénticas, sí utilizan gestos instrumentales muy similares, emplean la misma secuencia armónica (V7/III – III – V7 – i) y se basan en el ritmo de cachimbo (ver figuras a continuación). Este hecho no es en absoluto una casualidad, pues Rolando Alarcón participó en las grabaciones del *Oratorio para el pueblo*, así como también Ángel e Isabel Parra en el registro de “Si somos americanos”.

Melodía inicial de "Canto para después de la comunión" de Ángel Parra.

Melodía inicial de "Si somos americanos" de Rolando Alarcón.

541 Vilches, “Oratorio para el pueblo”, 44.

Además de las ya señaladas relaciones intertextuales, puede mencionarse también que las dos piezas comienzan con la conjunción “si”. En ambos casos, la conjunción no es condicional, sino que expresa causalidad: “si somos americanos / somos hermanos, señores” en la de Alarcón y “si del mismo pan comimos / ¿por qué estamos separados?” en la canción de Parra. En particular, los primeros versos de Parra se formulan mediante un enunciado interrogativo que funciona como negación enfática y que quiere expresar asombro e, incluso, imposibilidad frente a la desunión observada. El resto de la primera estrofa de “Canto para después de la comunión” expresa la falta de respuesta frente a la pregunta y el lamento del “cantante” lírico ante tal situación.

Como puede advertirse, las dos canciones comparten, hasta cierto punto, un mismo acervo de significados y se estructuran en torno a la idea de unidad. En el caso de “Si somos americanos”, esta manifiesta la perspectiva de la unión latinoamericana e, incluso, americana en general. La canción de Parra plantea, por su lado, la expectativa de unidad alrededor de la figura mesiánica de cristo, el pan compartido y el “vino presente”. Esta pieza expresa, no obstante, que en el mundo actual solo habría desamor y que la tierra sería ya un infierno. Uno de los pocos aspectos mencionados en la canción referentes a la dificultad para lograr la unidad deseada tiene relación, precisamente, con la sociedad de clases: “para algunos es muy fácil / ganar con dinero el cielo”. Tal como señala Vilches, el “Canto para después de la comunión” vincula la idea de hermandad cristiana y la solidaridad de la clase trabajadora, pidiendo a cristo que baje a la tierra a imponer su justicia contra aquellos que piensan que solo dando limosna en la misa dominical se hacen acreedores del cielo y se salvan del infierno.⁵⁴²

En este sentido, la crítica a la sociedad de clases vigente puede traducirse positivamente en la esperanza de una sociedad sin clases, la cual se identifica, al menos hasta cierto punto, con la idea de reino de Dios formulada en el “Padre nuestro” antes mencionado. Es en esta perspectiva que el estribillo de “Canto para después de la comunión” ruega por la venida urgente de cristo para, así, superar los sufrimientos e injusticias de la sociedad de clases. Ciertamente, la sonoridad lograda en el estribillo mediante las voces de acompañamiento y la modulación a la tonalidad relativa mayor (de si menor a re mayor) permite también vincular lo cantado con el ámbito de lo divino y reafirmar, así, la expectativa de un reino de Dios, divino, que se realice en la tierra:⁵⁴³

542 Vilches, 44.

543 Véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 262.

Cristo, baja por favor
a ver tu rebaño negro
que el frío que siento ahora
es más fuerte que el invierno.

Considerando la obra en su conjunto, Vilches señala que el *Oratorio para el pueblo* traslada valores cristianos como la fraternidad, la justicia y la igualdad al plano social, identificándolos con los valores revolucionarios promovidos por buena parte de la izquierda durante los sesenta en toda América Latina.⁵⁴⁴ El mismo Parra expone en su libro autobiográfico que una de las inspiraciones capitales de su quehacer como artista tiene relación con una política de izquierda, de justicia social y amor al prójimo. Parra menciona, además, que el movimiento político de izquierda con sus artistas buscó un camino hacia un país más justo: “hasta más cristiano, decíamos”.⁵⁴⁵ Como puede notarse, confluyen aquí las imágenes revolucionarias con aquellas fuertemente cargadas del mundo religioso cristiano.

Este paralelo se manifestó también con particular intensidad en una de las circunstancias icónicas en que la obra de Parra fue interpretada: la toma de la Catedral de Santiago. Si bien el Oratorio habría sido estrenado en 1965 en dependencias de la Asociación Cristiana de Jóvenes (YMCA) de Santiago, como informa Guerra,⁵⁴⁶ su interpretación más recordada es aquella realizada en el contexto de la toma de la Catedral de Santiago del 11 de agosto de 1968, sobre la cual me explayé en el tercer capítulo. Al respecto, baste agregar aquí solo un aspecto relativo a la biografía social de la obra, es decir, a las distintas interpretaciones y adaptaciones que se pueden adjudicar a una canción cuando esta se inserta en las historias de vida colectivas.⁵⁴⁷ Si se considera que uno de los fundamentos de la toma fue la crítica y denuncia ante el sistema de injusticia social, puede afirmarse que el *Oratorio para el pueblo* comienza a cargarse de significaciones adicionales ligadas al contexto de esta toma y del desarrollo del socialismo cristiano posterior, con las cuales la composición potencia su vínculo ya sugerido entre la idea del reino de Dios en la tierra y el anhelo de la sociedad sin clases.

544 Vilches, “Oratorio para el pueblo”, 53.

545 Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 21 y 50.

546 Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”, 88.

547 Mendivil, “The Song Remains the Same?”.

Plegaria a un labrador⁵⁴⁸

De modo similar al *Oratorio para el pueblo*, en “Plegaria a un labrador” se condensan con bastante intensidad las imágenes de la sociedad sin clases y del reino de Dios en la tierra. La canción es una de las más conocidas del movimiento y por la cual Víctor Jara fue galardonado en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena de 1969.⁵⁴⁹ En su libro biográfico sobre el músico, Joan Turner escribe que la forma de “Plegaria a un labrador” es una reminiscencia al Padre nuestro y refleja el renovado interés que tuvo Jara por la poesía y los valores humanistas de la Biblia, precisamente en una época en la que se acrecentaba la comprensión mutua entre católicos progresistas y marxistas en América Latina.⁵⁵⁰ En efecto, la canción remite constantemente al mundo religioso y, en palabras del mismo autor, no es sino una combinación entre rezo y llamada a la lucha que busca darse a entender ante las creencias religiosas del pueblo.⁵⁵¹

Desde el título mismo de la canción las alusiones a lo religioso resultan manifiestas. Robert Pring-Mill y Osvaldo Rodríguez han discutido el posible origen de su nombre. Pring-Mill, por un lado, sugiere que el uso de la palabra plegaria refiere aquí al acto de orar y suplicar. Pero el autor señala también que la palabra remite al toque de campanas realizado para llamar a los fieles a la oración y al momento ritual de la transubstanciación (cuando el pan y vino se transforman en cuerpo y sangre de Jesús según las iglesias católica y ortodoxa), la cual se efectúa, precisamente, hacia el final de la llamada plegaria eucarística, instante en el que se tañen campanas. Para Pring-Mill, el paso de Jara por el seminario apoyaría esta interpretación.⁵⁵² De este modo, el título de “Plegaria a un labrador” referiría a una súplica que pide respuesta, pero también a un llamamiento y un metafórico toque de campana que expresaría que “ha llegado el momento”. Incluso, propone Pring-Mill, la canción misma podría llegar a funcionar como un toque de campana que proclamaría un tiempo de alzamiento, lo cual se

548 Esta sección retoma y desarrolla lo ya planteado en mi artículo Rojas, “A Classless Society or Your Kingdom Come?”.

549 Fairley, “La Nueva Canción Chilena 1966-76”, 3; Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena*, 79; Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 139.

550 Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 137.

551 Contreras y Pérez, *Habla y canta Víctor Jara*, 34.

552 Sobre la experiencia de Jara en el seminario véase Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 42-43.

conecta, justamente, con el primer verso de la canción.⁵⁵³

Letra y forma de “Plegaria a un labrador” y sus referencias bíblicas

	Letra de “Plegaria a un labrador” de Víctor Jara (1969)	L.	Fragmentos de referencias bíblicas o religiosas ⁵⁵⁴
1ª estrofa	Levántate y mira la montaña de donde viene el viento, el sol y el agua. Tú que manejas el curso de los ríos, tú que sembraste el vuelo de tu alma	1 2 3 4	“alzo mis ojos a los montes” (Slm. 121) (línea 1) y posible referencia a resurrección de
2ª estrofa	Levántate y mírate las manos para crecer, estréchala a tu hermano, Juntos iremos unidos en la sangre. Hoy es el tiempo que puede ser mañana.	5 6 7 8	Lázaro (Jn. 11) (líneas 1 y 5)
Estribillo	Libranos de aquel que nos domina en la miseria. Tráenos tu reino de justicia e igualdad. Sopla como el viento la flor de la quebrada, limpia como el fuego el cañón de mi fusil.	9 10 11 12	“más libranos del mal” y “venga tu reino” (Padre nuestro)
Estribillo’	Hágase por fin la voluntad aquí en la tierra. Danos tu fuerza y tu valor al combatir. Sopla como el viento la flor de la quebrada, limpia como el fuego el cañón de mi fusil.	13 14 15 16	“soplo-viento / flor” (posible referencia a Slm. 103 e Is. 40)
2ª estrofa’	Levántate y mírate las manos, para crecer, estréchala a tu hermano. Juntos iremos unidos en la sangre. Ahora y en la hora de nuestra muerte.	17 18 19 20	“hágase tu Voluntad así en la tierra como en el cielo” (Padre nuestro)
Coda	Amén, amén, amén.	21 22 23	(Ave María)

Por otro lado, Rodríguez apunta que, si bien la explicación de Pring-Mill no es descartable, parece algo arbitraria. Rodríguez ofrece un argumento más sencillo y, según el autor, más acorde al “oído musical” de Jara: “plegaria a un labrador” sonaría mejor que “rezo a un campesino” u

553 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 55.

554 Al igual que en el análisis del *Oratorio para el pueblo*, utilizo aquí la versión castellana de la Biblia de Jerusalén.

otra combinación similar.⁵⁵⁵ Desde luego, resulta muy complejo inclinarse por alguna de las dos interpretaciones, pues es prácticamente imposible conocer a cabalidad la intención del autor al otorgarle este título a su obra. Incluso, es probable que ambas explicaciones sean en parte correctas. Solo quisiera destacar que, aun cuando pueda fallar en algún punto, la tesis de Pring-Mill resulta sumamente interesante al vincular el título de la canción con un llamamiento, el cual podría entenderse propiamente como una llamada mesiánica. Ciertamente, algunos de los versos de la canción como “hoy es el tiempo que puede ser mañana” o “hágase por fin tu voluntad” expresan esta urgencia mesiánica, como mostraré más adelante.

En cuanto a su texto, numerosos investigadores han dado cuenta de las referencias intertextuales entre “Plegaria a un labrador” y el Padre nuestro. Incluso, algunos como Jan Fairley, Freddy Vilches y Susanna Conner han seguido lo escrito por Joan Turner y planteado que la canción se estructura en torno a la conocida oración cristiana.⁵⁵⁶ Otros autores como Cristián Guerra, Tamar Dubuc o Robert Pring-Mill enfatizan, además, que hacia el final de la canción esta alude también al Ave María.⁵⁵⁷ Habría igualmente una referencia al Salmo 121 (“alzo mis ojos a los montes”) en el primer verso de la canción. Si bien esta referencia al salmo no es tan explícita como en el caso del Padre nuestro o el Ave María, sí resulta bastante probable si se considera que Jara permaneció dos años en el seminario, lugar en el que se sintió atraído por la música sacra y en el cual, según Pring-Mill, se cantaba el Salmo 121 en el Oficio de Vísperas de los lunes y en el Oficio de difuntos.⁵⁵⁸ Rodríguez propone que este verso podría vincularse, asimismo, al episodio de la resurrección de Lázaro, quien en este contexto se identificaría en el campesinado chileno explotado que sería resucitado (nuevamente levantado) por un nuevo mesías.⁵⁵⁹ Por último, debe destacarse también que “Plegaria a un labrador” culmina con un amén que se entona tres veces.⁵⁶⁰

555 Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 252.

556 Fairley, “La Nueva Canción Chilena 1966-76”, 3; Vilches, “Oratorio para el pueblo”, 47; Conner, “Víctor Jara”, 52-53; Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 252.

557 Guerra, “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”, 81; Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 54 y 61; Dubuc, “Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artefact”, 84.

558 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 55-56. Véase también Gould, “‘Mi pueblo creador’: Remembering Víctor Jara”, 155.

559 Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 253. Véase también Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 56.

560 Véase Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 53; Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción

La primera estrofa comienza con la señalada referencia al Salmo 121 y la resurrección de Lázaro y da cuenta de cierta capacidad de cambiar o influir en la realidad por parte del labrador a quien se le canta. Esto resulta relevante, pues, ya sea en un sentido totalmente trascendente y divino (Dios, un mesías venido del cielo) o en un sentido immanente (un mesías surgido en la tierra, el proletariado), la plegaria se dirige hacia un agente que tiene la potestad de cambiar el curso no solo de los ríos, sino, como lo sugiere más adelante la canción, también interrumpir el curso de la historia. Además, como apunta Rodríguez, los primeros dos versos formulan una referencia geográfica, dado que en Chile (y en todas las regiones situadas al oeste de los Andes) el sol sale, justamente, por la montaña.⁵⁶¹ Mauricio Valdebenito destaca también la utilización de una anabasis al comienzo de la parte cantada, es decir, de una figura retórico-musical que expresa exaltación, ascenso o esperanza.⁵⁶²

La segunda estrofa comienza con la idea de estrechar las manos con el prójimo (líneas 5, 6, 17 y 18), lo cual refuerza la idea de hermandad y solidaridad entre el proletariado, así como también sitúa la mano como símbolo central. Como sugiere Verena Knöpfle, las manos en la cosmovisión de Víctor Jara representan principalmente cuatro metáforas: 1) las manos tendidas como símbolo de solidaridad; 2) la mano como herramienta creativa y símbolo del trabajo no alienado, 3) las manos sucias o manchadas como signo de violencia y 4) el puño como signo de lucha y revolución.⁵⁶³ Similar a esta última metáfora, Pring-Mill vincula la idea de las manos que se estrechan ante un otro en “Plegaria a un labrador” con la posibilidad de cambiar el curso de la historia.⁵⁶⁴ Ciertamente, las cuatro metáforas planteadas por Knöpfle podrían observarse en la canción.

La metáfora de las manos como símbolo del trabajo no alienado puede conectarse con las primeras dos líneas del estribillo, las cuales hacen directa referencia a la liberación, la justicia y la igualdad. La tercera metáfora (manos sucias como símbolo de la violencia) tiene una clara conexión con la idea de campesinado, así como también con el concepto de dominación expresado en el estribillo. La potencia de este motivo se aprecia más clara-

Chilena”, 264–65.

561 Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 253.

562 Valdebenito, “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara”, 54.

563 Knöpfle, “Folklore und die Hand als Metapher des Protestes in der Musik von Víctor Jara”, 70–82. Véase también Dubuc, “Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artefact”, 82–83.

564 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 57.

mente en *Pongo en tus manos abiertas* ..., lanzado el mismo año de “Plegaria a un labrador” y cuya portada muestra las palmas sucias de un campesino u obrero. La cuarta metáfora (manos como signo de lucha) no aparece tan explícita en la canción, pero podría escucharse en la sección del estribillo que hace referencia a la revolución (línea 14 y, en cierta medida, líneas 12 y 16). Por último, la primera metáfora (manos como símbolo de solidaridad) se expresa en toda la segunda estrofa, particularmente cuando se canta “para crecer, estréchala a tu hermano / juntos iremos unidos en la sangre”. Como apunta Rodríguez, la unidad proletaria que propone el “cantante” lírico no es una cualquiera, sino que es más profunda ya que es en la sangre.⁵⁶⁵

En esta perspectiva, junto con referir al concepto de solidaridad, el verso “juntos iremos unidos en la sangre” (líneas 7 y 19) subraya la importancia de la noción de sangre en la obra de Jara. Como sugerí en el capítulo cuarto y profundizaré en el sexto, la sangre como categoría adquiere una importancia fundamental en su canción “Vientos del pueblo”, la cual vincula directamente la entrega de la sangre con el milagro de la multiplicación de los panes. En este mismo sentido, la sangre no significa en este verso de “Plegaria a un labrador” ascendencia o pertenencia étnica, sino vida y su multiplicación. Dubuc anota también que este verso quiere expresar una inclusión en el sentido de que Jara se dirige a un colectivo más que a un individuo.⁵⁶⁶

Vale la pena mencionar igualmente que la segunda estrofa podría entenderse retóricamente como una proposición contra los 4 primeros versos, en la medida que ofrecen un cambio de persona y de propuesta en relación con los atributos de la primera estrofa. Es decir, el repetido “tú” de las líneas 3 y 4 se convierte en un “nosotros” en el séptimo verso. Como propone Emmanuelle Rimbot, este paso al nosotros significa una convocatoria a la comunidad entera.⁵⁶⁷ El agente mesiánico puede ser pensado aquí también de manera colectiva, en sintonía con la visión de pueblo como mesías abordada en el capítulo anterior.

El último verso de la segunda estrofa (“hoy es el tiempo que puede ser mañana”) es, posiblemente, uno de los momentos más importantes en relación con el mesianismo en “Plegaria a un labrador”. Esto no aplica solamente al texto, que sugiere una contracción del tiempo en la que el

565 Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 253.

566 Dubuc, “Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artefact”, 90.

567 Rimbot, “Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo”, 30.

futuro esperado ya se convierte en una posibilidad en el presente, sino también al hecho de que este verso conduce directamente al estribillo y marca la llegada de un nuevo tiempo, tanto conceptual como sonoramente. Justamente, el canto de la palabra “mañana” es acompañado por un cambio de tonalidad (de mi menor a mi mixolidio), de métrica (de 6/8 a 3/4), de tempo (de ♩. ≈ 69 a ♩ ≈ 126, es decir, de ♪ ≈ 207 a ♪ ≈ 252) y de acompañamiento de guitarra. Todos estos cambios marcan, además, el inicio de un acelerando constante que continúa hasta el final de la canción. Los elementos señalados de la estructura sonora pueden relacionarse, ciertamente, al *Jetztzeit* de Benjamin, el cual, en contraste con una idea de tiempo homogéneo, refiere a ese momento que detiene el curso de la historia y abre una puerta por donde el mesías puede entrar.⁵⁶⁸ Profundizaré sobre este tema en el siguiente capítulo.

Antes de comentar el estribillo de la canción, quisiera mencionar un último elemento presente en la segunda estrofa (particularmente líneas 5 a 7). Se trata de un acompañamiento vocal a la melodía principal, cantado en la versión original por el grupo Quilapayún y que remite, de cierta forma, a un espacio acústico místico, un espacio religioso. La distribución de las voces (solista que canta relativamente rápido mientras las otras voces acompañan a un ritmo más lento) y la ausencia de texto en el acompañamiento vocal (las voces acompañantes cantan “oh”) apoyan esta idea, pues este recurso puede interpretarse como una anáfora espacial, es decir, como un sonido que refiere a un espacio o lugar (en este caso religioso o sagrado) por causalidad o cercanía cultural.⁵⁶⁹ Además, este tipo de acompañamiento se repite hacia el final de la canción, momentos antes del amén final.

En relación con el estribillo, es allí donde se producen las constantes referencias al Padre nuestro, las que muestran algunas variaciones significativas. En primer lugar, la parte final del Padre nuestro (“más libranos del mal” o “y libranos del mal”) se convierte en “Plegaria a un labrador” en el inicio del estribillo, justamente donde tiene lugar la plegaria propiamente tal. Tanto el Padre nuestro original como el verso de Jara utilizan el imperativo “libranos”, aunque “Plegaria a un labrador” no solicita la liberación de un mal abstracto, sino que alude de un modo algo más concreto a los dominadores. Incluso, podría pensarse que no hay en Jara una idea de mal absoluto sino que su plegaria pide, más bien, la liberación frente a aquello que nos hace daño.⁵⁷⁰ Como bien propone Pring-Mill (idea que Rodríguez

568 Benjamin, “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”, 701–4.

569 Véase Tagg, *Music's Meanings*, 500–502; Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 258–64.

570 Vicente Haya ha sugerido una idea similar respecto al Padre nuestro, según su

secunda), el verso es una alusión al capitalismo y la sociedad de clases como dominadores y creadores de miseria.⁵⁷¹

En segundo lugar, el habitual “venga tu reino” (o “venga a nosotros tu reino” en la versión más conocida de la oración) se sustituye por un “tráenos tu reino de justicia e igualdad”. En ambos casos se emplea el imperativo, pero la versión de Jara le agrega un contenido concreto a la idea de reino de Dios: este es concebido como reino de justicia e igualdad. Además, el cambio en el verbo utilizado (“traer” en vez de “venir”) sugiere una intervención más activa, pues el reino no debe solo venir, sino que debe ser traído por el agente a quien se dirige el canto. En esta perspectiva, la suplica por liberación del primer verso del estribillo (línea 9) encuentra su contraparte positiva en este verso (línea 10), lo cual indica cierta conexión entre el reino de Dios y la sociedad sin clases.

En tercer lugar, el “hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo” es transformado por “hágase por fin tu voluntad aquí en la tierra”. Nuevamente, ambas expresiones emplean el imperativo. Pero la variante propuesta por Jara plantea dos ideas adicionales. Por un lado, el verso se centra en la urgencia del tiempo presente (“hágase por fin”) y expresa la necesidad de una intervención mesiánica inmediata en el mundo. Precisamente, la segunda idea aquí planteada por Jara tiene relación con la omisión del cielo, de modo que la plegaria implora por la materialización del reino de Dios en la tierra. En cierto sentido, puede observarse en estos versos una crítica a cierta teología enajenante sustentada en un dualismo antropológico que insiste en la perspectiva de la salvación del alma y desprecia la vida concreta y material. Resulta provechoso recordar en este momento la canción “Qué saco rogar al cielo” del mismo Jara publicada un par de años antes (1967), la cual formula una crítica similar y reivindica la tierra en su materialidad. Dicha canción culmina con una alusión a la idea del pan compartido, fruto del trabajo humano en la tierra y que recuerda también a la idea de “juntos iremos unidos en la sangre”: “si juntos la cosechamos / grande será nuestro pan”.

Además de estas alusiones al Padre nuestro, habría en opinión de Pring-Mill una alusión al salmo 103 y a Isaías 40 en el tercer verso del estribillo (líneas 11 y 15): “sopla como el viento la flor de la quebrada”.⁵⁷² Aun cuando estas referencias no son tan manifiestas, sí resultan bastante

versión aramea. Haya, *Descolonizar a Jesucristo*, 26–28.

571 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 58–59; Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 253.

572 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 59–60.

suggerentes. El salmo 103 formula en sus versículos 15 y 16 lo siguiente: “¡El hombre! Como la hierba son sus días, como la flor del campo, así florece; pasa por él un soplo, y ya no existe, ni el lugar donde estuvo vuelve a conocerle.” En Isaías 40, 6-7, por su parte, se lee lo siguiente:

Una voz dice: ‘¡Grita!’ Y digo: ‘¿Qué he de gritar?’ - ‘Toda carne es hierba y todo su esplendor como flor del campo. La flor se marchita, se seca la hierba, en cuanto le dé el viento de Yahveh (pues, cierto, hierba es el pueblo)’.

Ambas referencias bíblicas resaltan por relacionar la flor con el soplo-viento y funcionar como imágenes de la transitoriedad de la vida humana. Para Pring-Mill resulta claro que Jara no intentaría expresar esta idea. No habría, en este sentido, una relación textual. Pero Pring-Mill propone que sí habría una referencia contextual y más general en la que el labrador al que se dirige la canción estaría llamado a emular el espíritu (el soplo, aliento) del Dios, cuyo soplo, como aparece en Isaías, seca la hierba y marchita la flor.⁵⁷³



Comienzo del estribillo de "Plegaria a un labrador". Transcripción sin ritmos.

En cuanto a la sonoridad del estribillo, destaca el hecho de que este es cantado por el solista en un estilo relacionado con el canto llano, en particular el llamado recitativo litúrgico (líneas 9, 10, 13 y 14). El uso de melodías similares a los recitativos litúrgicos (silábicos, en notas repetidas) puede comprenderse como una sinécdoque de género (según la tipología de Philip Tagg), en tanto que refiere a otro tipo de música (el canto llano, la música litúrgica) al citar aspectos típicos de ella.⁵⁷⁴ De esta manera, se

573 Pring-Mill, 59–60.

574 Tagg, *Music's Meanings*, 524–528.

hace referencia a un tipo de canto que por sus implicancias históricas en el cristianismo occidental tiene una significación vinculada a la espiritualidad y lo religioso (ver imagen).⁵⁷⁵

Cabe mencionar que algunas fuentes indican que parte del estribillo fue compuesta en conjunto con el músico Patricio Castillo.⁵⁷⁶ Si bien no dispongo de evidencias claras e inequívocas de esta colaboración (por ejemplo, alguna declaración de Jara que lo señale), la configuración de su segunda parte en la cual se canta “sopla como el viento la flor de la quebrada / limpia como el fuego el cañón de mi fusil” (líneas 11, 12, 15 y 16) sugiere que la autoría compartida con Castillo de esta sección es, al menos, posible. Así lo insinúa tanto el ritmo como el material melódico y armónico del estribillo. Por un lado, la incorporación de las ideas de Castillo en esta sección podría reflejarse en el pronunciado cambio en el estilo del texto, a saber, el predominio del pie métrico dactílico. Por otro lado, la aceleración del ritmo armónico y el salto melódico de tercera (el único salto ascendente acentuado de toda la canción) podrían ser indicativos también de este trabajo conjunto.

Sea como fuere, esta segunda parte del estribillo plantea, en opinión de Rodríguez, una de los puntos más difíciles de interpretar en cuanto a la letra.⁵⁷⁷ Ciertamente, el verso “limpia como el fuego el cañón de mi fusil” puede entenderse como una referencia a la lucha armada y la violencia revolucionaria, la cual no habría estado en conformidad con la política oficial de la vía no armada del Partido Comunista y la futura Unidad Popular.⁵⁷⁸ Por este motivo, Rodríguez afirma que el verso querría referirse, en realidad, a la idea de que el pueblo también estaría conformado por soldados, el “pueblo con uniforme”, quienes se unirían al resto de trabajadores para lograr una patria más justa. Rodríguez apoya su hipótesis también en el hecho de que Jara sería el único músico del movimiento que realizó su servicio militar.⁵⁷⁹

Sin embargo, como apuntan Eileen Karmy y Natália Schmiedecke,

575 Un análisis detallado del recitativo litúrgico en la Nueva Canción latinoamericana puede encontrarse en mi artículo Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 250–58. Cabe señalar que este recitativo litúrgico no se constituye como “sonido sagrado” por sus propiedades sonoras inmanentes, sino por el amplio uso que cultural e históricamente se le ha dado en la iglesia romana.

576 Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 138; Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena*, 80–81; Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 254.

577 Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 253.

578 Véase Pinto y Moulian, *Cuando hicimos historia*, 16–18.

579 Rodríguez, “La Nueva Canción latinoamericana”, 253–54.

los músicos ligados al Partido Comunista no rehuyeron en absoluto a mencionar e, incluso, exaltar la vía armada, sin por ello dejar de insistir en la particularidad democrática y no armada de la vía chilena al socialismo.⁵⁸⁰ En efecto, una revisión de otras canciones de Jara muestra que en más de una ocasión el músico hace alusión a la violencia y la vía armada. Retomaré este punto en el capítulo siguiente.

Desde luego, estas menciones no significan que Jara hiciera en 1969 un llamando abierto a emprender una revolución armada,⁵⁸¹ pero también es poco probable que el verso en cuestión de “Plegaria a un labrador” represente una inocua mención al pueblo uniformado. Al menos así lo expresa la recepción que la canción tuvo. Por ejemplo, Jan Fairley señala que el mismo Osvaldo Rodríguez le habría mencionado (aunque varios años antes) que hay varias canciones del movimiento como “Hace falta un guerrillero” o la propia “Plegaria a un labrador” que no iban conformes a la línea del Partido Comunista al no rechazar la vía armada.⁵⁸² De modo similar, Pring-Mill cita que Ángel Parra habría criticado fuertemente el verso de Jara, precisamente por remitir a la violencia revolucionaria.⁵⁸³ Por último, es preciso apuntar que “Plegaria a un labrador” alcanzó bastante difusión entre las comunidades cristianas de base en Chile, al punto de aparecer en varios cancioneros católicos (oficiales o no). Dado que el verso “limpia como el fuego el cañón de mi fusil” se comprendió como una referencia a la lucha armada, este aparece modificado en prácticamente todos los cancioneros por alguna frase como “borra como el fuego el poder de la maldad” o alguna alternativa similar.⁵⁸⁴

En cuanto a la estrofa final, esta es una variación de la segunda estrofa que sustituye el verso “hoy es el tiempo que puede ser mañana” por “ahora y en la hora de nuestra muerte”. Este cambio resulta relevante, pues, además de contener una referencia inalterada al Ave María, plantea una cuestión de significación estructural: tras el establecimiento del tiempo mesiánico y la plegaria que significa el estribillo, la canción reitera las ideas de la segunda estrofa, pero ahora en medio de un tiempo nuevo e intempestivo. El rasgueo de la guitarra, que arrastra el impulso del estribillo y contrasta con el calmado arpegio de la primera parte de la canción,

580 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”.

581 Véase Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 62.

582 Fairley, “La Nueva Canción Chilena 1966-76”, 74.

583 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 61.

584 Véase Rojas, “A Classless Society or Your Kingdom Come?”, 196–98; Valenzuela, *Dios, Marx... y el MAPU*, 73.

no solo intensifica la repetición de la estrofa, sino que también modifica, al menos en parte, el sentido de lo cantado.

De esta manera, ya no se representa un momento previo a la llegada del tiempo mesiánico, sino que en medio de él, se recuerda lo expresado en el estribillo. Así, la unión en la sangre se sitúa en el momento mesiánico mismo y continuaría hasta “la hora de la muerte”. Además, cabe señalar que para Pring-Mill la referencia al Ave María agrega una dimensión adicional al “juntos iremos unidos en la sangre”, cuyo sentido ya no es tan metafórico como antes, sino que obtendría un significado literal relacionado a dejar la vida en el proceso de construcción de la justicia social.⁵⁸⁵ En este sentido, habría nuevamente en la canción una convergencia entre el postulado de la sociedad sin clases y el reino de Dios.

Por último, cabe destacar el “amén” con que termina “Plegaria a un labrador”. Desde luego, es muy poco frecuente encontrar esta palabra en música fuera del ámbito litúrgico. Aquí no solo cumple la función de fórmula de cierre de la plegaria, sino que, según su significado de “así sea”, expresa igualmente la esperanza de que el reino porvenir al que se la canta comience a hacerse posible a partir del hoy. El empleo de la tercera de picardía, que como he mencionado en capítulos anteriores es comúnmente usada por la Nueva Canción para manifestar esperanza, reafirma la potencia asignada al amén.⁵⁸⁶

Llegado este punto falta responder a una cuestión que todavía no he abordado con la necesaria profundidad: ¿a quién se dirige la plegaria? ¿Qué quiere representar el labrador? Ciertamente, parece tratarse propiamente de una figura mesiánica, en tanto que sería él quien interrumpirá el curso habitual de la historia, lleno de miseria y dominación, y con quien llegaría el reino de justicia esperado. Pero ¿se trata en “Plegaria a un labrador” de un agente intrahistórico, es decir, que surge en medio de la historia, o se trata, más bien, de una figura que llega y la interviene desde fuera?

Una primera idea, ya sugerida por Pring-Mill, tiene relación con que el labrador no quiere denominar aquí solamente al trabajador de la tierra sino a los desfavorecidos y oprimidos que trabajan por una anhelada liberación. En esta perspectiva, Pring-Mill menciona que la palabra labrador podría comprenderse como un equivalente a trabajador y funcionaría, así, como un sustantivo colectivo que, a su vez, y dada la militancia política de Jara, podría ser una sinécdoque y traducirse como pueblo o proletariado.⁵⁸⁷

585 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 61–62.

586 Véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 264–69.

587 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 54. Véase también Dubuc, “Uncovering the Subject

En este sentido, no sería imprudente interpretar que la palabra “labrador” hace referencia a un mesías colectivo, al pueblo o al proletariado como mesías, el cual deviene en cuanto tal en medio del camino mesiánico dentro de la historia. Desde luego, figuras mesiánicas como Ernesto Guevara o el mismo Jesús de Nazaret parecen confluir también en la imagen del labrador. En cualquier caso, tampoco puede descartarse completamente que la plegaria esté dirigida a un ente extrahistórico o, hasta cierto punto, trascendente.

En lo que respecta a la categoría de reino, “Plegaria a un labrador” muestra una vinculación todavía más directa entre reino de Dios y sociedad sin clases en comparación con el “Padre nuestro” del *Oratorio para el pueblo*. Esta conexión resulta especialmente clara si se consideran las esperanzas puestas en los proyectos de izquierda con los cuales Víctor Jara y la Nueva Canción se conectan, y por los cuales la canción, de una u otra manera, llama a luchar. En especial, el proyecto de una sociedad mejor aspiraría a realizarse un año más tarde (1970) en la Unidad Popular, en el cual gran parte de los músicos de la Nueva Canción participaron activamente tanto en la campaña como en el posterior gobierno de Salvador Allende.⁵⁸⁸ Con justa razón Pring-Mill señala que el Chile de ese instante (1969-1970) puede ser imaginado como la tierra de la Nueva Jerusalén.⁵⁸⁹ De esta manera, el “déjanos ir a tu reino” del *Oratorio para el Pueblo* se convierte en un “tráenos tu reino” que se veía cada vez más próximo en el horizonte.

Quisiera concluir esta sección sobre “Plegaria a un labrador” con una pequeña crítica a Pring-Mill, lo que me servirá también para examinar brevemente la biografía social de “Plegaria a un labrador”. Para Pring-Mill la prominencia del Padre nuestro habría sido erróneamente resaltada por la recepción de “Plegaria a un labrador”. Por ejemplo, el autor apunta que el título de la canción ha sido traducido al alemán como “Vaterunser an einen Bauern” y recuerda que ha escuchado en repetidas ocasiones que los chilenos la llaman, al igual que en alemán, “Padre nuestro del labrador” o “Padre nuestro a un labrador”. Para Pring-Mill, esta situación no supon-

Dimension of the Musical Artefact”, 81.

588 Véase Rolle, “La Nueva Canción Chilena”; McSherry, *La Nueva Canción chilena*; Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”; Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”.

589 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 57.

dría otra cosa sino una omisión por parte de los receptores del fundamental giro que implicaría la canción, quienes le otorgarían a la figura del labrador un rol paternalista totalmente ajeno al marco de referencia de Jara.⁵⁹⁰

La evidencia actualmente disponible me lleva a pensar que el cuestionamiento de Pring-Mill está equivocado. En primer lugar, el autor no entrega más argumentos ni ejemplos que sostengan la crítica formulada. En este sentido, resulta difícil defender que solo el hecho de nombrar la canción como “Padre nuestro a un labrador” implique necesariamente un desplazamiento de la idea de mesías sugerida en la canción. Además, este planteamiento supone una lectura algo sesgada del Padre nuestro y la figura de Jesús de Nazaret (quien habría enseñado la oración) como necesariamente conservadoras, sin tener en cuenta todas las reivindicaciones que distintos sectores sociales y políticos han hecho tanto del rezo como de Jesús. Tampoco tendría en consideración el propio marco de referencia de Jara, quien hasta cierto punto reivindica sonora y literariamente un cierto sentido de lo religioso en su “Plegaria a un labrador”.

En segundo lugar, Pring-Mill pareciera considerar que los receptores son entes inactivos que, en este caso, estarían malinterpretando la canción de Jara. Sin embargo, y siguiendo a Julio Mendivil, los oyentes de la música no están condenados a la pasividad. Por el contrario, la música adquiere sus valores y significados no solo en el momento de la producción, sino también en su recepción, consumo y uso.⁵⁹¹ De hecho, “Plegaria a un labrador” ha adquirido nuevas dimensiones de significación a lo largo de su biografía. Por ello, permítaseme repasar brevemente algunas de las diferentes interpretaciones y recepciones que ha tenido la canción, las que muestran la importancia que esta ha alcanzado al insertarse en historias de vida colectivas.

Un ejemplo pertinente son las comunidades cristianas de base, las cuales durante la dictadura cívico militar (1973-1990) utilizaron “Plegaria a un labrador” en sus reuniones casi clandestinas y en el llamado Vía Crucis Popular realizado cada Viernes Santo a partir de 1980 como parte de las protestas contra los “signos de muerte” de la dictadura chilena. La canción adquirió, así, nuevos significados mediante su uso extendido en estas procesiones donde los asistentes la entonaban “con misticismo”, como reporta Esteban Valenzuela.⁵⁹² Incluso, la canción era llamada en estos con-

590 Pring-Mill, 54.

591 Mendivil, “The Song Remains the Same?”, 6.

592 Valenzuela, *Dios, Marx... y el MAPU*, 75.

textos como “Padre nuestro latinoamericano”.⁵⁹³ En este sentido, versos como “líbranos de aquel que nos domina en la miseria” (línea 9) o “danos tu fuerza y tu valor al combatir” (línea 14) adquirieron nuevos sentidos como crítica directa contra la dictadura, al tiempo que el “juntos iremos en la sangre / ahora y en la hora de nuestra muerte” se volvió más inmanente ante el real peligro de la muerte. Más atrás he mencionado también que la letra de “Plegaria a un labrador” aparece en varios cancioneros cristianos con su texto modificado, particularmente la línea “limpia como el fuego el cañón de mi fusil”. Sin embargo, he encontrado algunas versiones de estos cancioneros con el texto original de la canción restaurado directamente con un lápiz, lo que sugiere cierta correlación entre las esperanzas de las comunidades cristianas de base y la resistencia a la dictadura mediante todas las formas de lucha.⁵⁹⁴

Otro suceso interesante guarda relación con el hecho de que “Plegaria a un labrador” habría sido una influencia crucial en la composición de algunas canciones, concretamente de “El hombre” del chileno Rolando Alarcón y “Antes de formarte te conocía” del peruano Gilmer Torres, esta última también conocida como “Antes que te formarás”, “Canto del profeta”, “Canción del profeta” o “El profeta”. Por un lado, Manuel Vilches precisa que Alarcón en los años de la Unidad Popular mostró un significativo interés por mantenerse en línea con algunos de los hitos musicales de la época: “un caso es el de su composición ‘El hombre’ [...] que en su temática, introducción de la guitarra, ideas del texto y progresión dramática tiene notoria influencia de ‘Plegaria a un labrador’ de Víctor Jara”.⁵⁹⁵ Efectivamente, al igual que la pieza de Jara “El hombre” contiene una gran cantidad de referencias al mundo religioso, tanto en su contenido lírico como en otros aspectos sonoros. Además, la canción exhibe también una estructura que puede entenderse como una representación del tiempo mesiánico.⁵⁹⁶ Este último punto lo retomaré en el siguiente capítulo.

Por otro lado, “Antes de formarte te conocía” fue compuesta por Torres hacia 1974 con motivo de la consagración de dos amigos dominicanos suyos y alcanzó especial difusión a partir de 1979 de la mano del grupo

593 Valenzuela, 74.

594 Para una revisión más detallada del uso de “Plegaria a un labrador” en las comunidades cristianas de base véase Rojas, “A Classless Society or Your Kingdom Come?”, 195–98.

595 Vilches, “La gloria desde la vidriera”, 194.

596 Para un análisis más detallado de “El hombre” véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”.

Siembra.⁵⁹⁷ La canción, ampliamente utilizada en los contextos litúrgicos cristianos, es una traducción (en palabras del mismo Torres) del texto bíblico del profeta Jeremías (particularmente Jr. 1, 5-10 y 20, 7-9) y recoge los frutos del Concilio Vaticano II, la Conferencia de Medellín y la Teología de la Liberación.⁵⁹⁸ En este contexto, el autor señala que “Plegaria a un labrador” fue un punto de quiebre en su trayectoria artística, momento en el que se abrió a una nueva dimensión religiosa y compuso “Antes de formarte te conocía”.⁵⁹⁹

Por último, quisiera mencionar las versiones de la canción de Víctor Jara que desde 2009 ha realizado la comparsa Diablos Rojos, sobre todo en el contexto de la conmemoración de los detenidos y ejecutados políticos de la dictadura, entre los cuales figura Víctor Jara. En un estudio sobre la comparsa, Javiera Benavente y Daniel Party apuntan que esta realiza una apropiación y transformación de la figura del diablo suelto de la fiesta de La Tirana, resignificando las tradiciones religiosas promesantes del norte de Chile en el contexto metropolitano de Santiago.⁶⁰⁰ En el caso particular de “Plegaria a un labrador”, señalan Benavente y Party, la propuesta coreográfico-musical de los Diablos Rojos transfiere la religiosidad original de la canción a la de los santuarios del norte de Chile, concretamente al baile religioso de gitanos. Estos bailes se caracterizan por usar panderetas y pañuelos de seda, aludiendo al pueblo romaní, y por danzarse con un pulso más lento y en columnas. Esta lenta velocidad le otorga cierta solemnidad al baile, la cual es complementada por una coreografía exenta de patadas o giros rápidos. De esta manera, la referencia a los gitanos por parte de la propuesta de los Diablos Rojos prolonga, de cierta manera, el espíritu solemne y religioso original de la canción.⁶⁰¹

La revisión de estos tres momentos de la historia de “Plegaria a un labrador” no solo cuestionan el alegato de Pring-Mill, sino también muestran que la idea de reino ahí planteada ha estado muy lejos de secularizarse. Ya en la versión original de Jara el mundo religioso resulta clave para la comprensión. Cabe recordar que, además de las referencias a lo religioso en su letra, “Plegaria a un labrador” emplea varios recursos sonoros que

597 Pacheco, “Tres manifestaciones artísticas de la Teología de la Liberación en el Perú”, 171–72 y 226.

598 Pacheco, 225–26.

599 Citado en Pacheco, 226.

600 Benavente y Party, “Los Diablos Rojos de Víctor Jara”, 100–104.

601 Benavente y Party, 107–8. Grabaciones de estas versiones pueden consultarse en los siguientes enlaces: <https://youtu.be/55DdcSOZK0o> y <https://youtu.be/9KiMjIIN-Tw>

hacen alusión a este universo. Entre los elementos que he mencionado destacan la tercera de picardía (esperanza, que podría llegar a tener una connotación espiritual), el acompañamiento vocal de la segunda estrofa o el recitativo litúrgico del estribillo. En este sentido, ni el texto de la canción ni sus recursos musicales expresan tan solo una idea de reino secularizada en la sociedad sin clases sino que, por el contrario, la noción de reino permanece como elemento indispensable para interpretar el sentido de la canción. Asimismo, la biografía social de la canción (o, al menos, partes de esta) no han hecho sino extender esta clave de comprensión al referir constantemente a un universo religioso que no permanece aislado del mundo ni de forma abstracta, sino que se inserta explícitamente dentro de la historia y se vincula de manera expresa con las luchas por un estado de justicia en este mundo.

6. Interrupción mesiánica y violencia revolucionaria⁶⁰²

Hoy es el tiempo que puede ser mañana.⁶⁰³

El tiempo mesiánico como aspecto fundamental del mesianismo ya ha sido destacado en el capítulo segundo, sobre todo bajo la consideración de que la realización de la justicia y la vida plena entraña una concepción del tiempo cualitativamente distinta a la del tiempo habitual. En esta perspectiva, el momento mesiánico no consistiría en un segmento sucesivo dentro del curso cronológico de la historia. Se trataría, más bien, de un tiempo que transforma el tiempo habitual desde su interior, contrayéndolo y trayendo consigo el pasado al momento actual, a la vez que anticipa un futuro que se extiende hasta el pasado.⁶⁰⁴ A partir de esta idea general, las particularidades que distinguen al tiempo mesiánico pueden agruparse en tres ideas principales.

En primer lugar, debe destacarse que el tiempo mesiánico es propiamente una interrupción. En este sentido, no se trata de una continuidad del curso habitual del progreso, cuyas ruinas se acumulan hasta el cielo, como ha criticado Walter Benjamin, sino que conlleva una perturbación abrupta y violenta de este.⁶⁰⁵ Es un quiebre ante la linealidad de la historia y un salto por fuera de su *continuum*. Cabe señalar que el tiempo mesiánico mantiene en el horizonte una imagen del porvenir, del tiempo futuro proyectado, una noción de la historia que vendrá. En tal sentido, el tiempo mesiánico no es el fin del tiempo, no es el momento escatológico. El tiem-

602 Este capítulo desarrolla la tercera hipótesis planteada en mi artículo Rojas, “Hoy es el tiempo que puede ser mañana”, 80–83.

603 Víctor Jara, “Plegaria a un labrador”, en *Plegaria a un labrador / Te recuerdo Amanda*, Jota Jota, 1969, sencillo.

604 Véase Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 701–4; Agamben, *El tiempo que resta*, 72–78; Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 158–60.

605 Sobre la crítica de Benjamin a la ideología del progreso véase el capítulo segundo.

po mesiánico no es aún el estado mesiánico.⁶⁰⁶ Desde luego, esta noción de porvenir puede entenderse bajo la imagen de la tierra prometida, que en la Nueva Canción no es sino esa convergencia entre la sociedad sin clases y el reino de Dios que desarrollé en el capítulo anterior.

“El pueblo unido jamás será vencido” de Sergio Ortega y Quilapayún, interpretada inicialmente antes del golpe de Estado de 1973, es un ejemplo claro que expresa esta distinción entre tiempo mesiánico y estado mesiánico.⁶⁰⁷ La canción formula la idea de vida orientada hacia un futuro mejor. Es decir, la canción no identifica el presente como la tierra prometida, el reino de Dios realizado o como la sociedad sin clases conseguida, sino que anuncia en medio del proyecto allendista una vida por venir: “la luz de un rojo amanecer / anuncia ya la vida que vendrá”. Cabe subrayar el ritmo de marcha empleado, el cual contribuye a orientar hacia el futuro la canción al situar el contenido de lo cantado en medio de un desplazamiento hacia otro lugar o hacia otro tiempo, en este caso, hacia el porvenir. Asimismo, la canción ubica la vida nueva en el contexto de las luchas del pueblo y plantea como imperativo que este participe como agente constructor, tal como apunté en el capítulo cuarto.

En segundo lugar, el tiempo mesiánico en cuanto interrupción y quiebre supone también una experiencia de la vida en la cual esta ya no se concibe de la forma cotidiana. Es decir, se trata de un momento en el que la noción del “como si” adquiere gran relevancia: se vive como si no se viviera y se posee como si no se poseyera, pero afirmándose una liberación posible que comienza ya a experimentarse, como si el mundo estuviera reparado.

En tercer lugar, el tiempo mesiánico es un tiempo de recapitulación, una especie de abreviación de todas las cosas sucedidas desde el inicio del tiempo hasta el ahora mesiánico. Esta recapitulación resulta decisiva, en tanto que mediante ella los eventos del pasado adquieren su significado y devienen en hechos que serán redimidos.⁶⁰⁸ Por ello, la interrupción que significa el tiempo mesiánico se nutre de la herencia de las víctimas y oprimidos de la historia, cuya experiencia no es sino el fundamento que sostiene, justamente, la necesidad de un tiempo mesiánico que rompa con una concepción vacía y homogénea del tiempo.⁶⁰⁹ Solo esta rememoración y even-

606 Véase Agamben, *El tiempo que resta*, 80–81; Dussel, “Pablo de Tarso en la filosofía política actual”, 42–43.

607 Quilapayún, “El pueblo unido jamás será vencido”, en *Primer festival internacional de la canción popular* (obra colectiva), DICAP, 1973, elepé.

608 Véase Agamben, *El tiempo que resta*, 79–82.

609 Véase Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 700–701; Rosàs, “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo”, 185.

tual resurrección será aquello que permita cualquier salto hacia el futuro.

En este capítulo me ocuparé de la primera de estas ideas claves (interrupción) en la concepción mesiánica del tiempo y cómo la Nueva Canción Chilena la expresa, dividiendo el capítulo en una sección sobre la interrupción en cuanto tal y otra sección sobre la violencia mesiánica ligada a ella. En el siguiente capítulo abordaré las dos restantes nociones del tiempo mesiánico (vida cotidiana y rememoración). Pero antes de todo esto, es necesario mencionar que la gran mayoría de las canciones que trabajaré en este apartado fueron creadas en medio de la situación sociopolítica de los años adyacentes al gobierno de Salvador Allende (1970-1973). En efecto, el tiempo de la Unidad Popular fue interpretado por el movimiento como un instante de ruptura con el ayer que iba a permitir acercar el mañana al tiempo presente. En esta perspectiva, la mayoría de la Nueva Canción Chilena tomó partido en la vía chilena al socialismo y proclamó que un nuevo tiempo había llegado. No obstante, algunas músicas y músicos del movimiento vinculados a tendencias izquierdistas no afiliadas a la Unidad Popular expresaron una distancia frente a esta interpretación. Un ejemplo paradigmático es “No cierres los ojos” de Patricio Manns, quien, siguiendo los planeamientos del MIR, sugiere que la Unidad Popular está lejos de significar algún tipo de victoria para el pueblo.⁶¹⁰

Contracción, interrupción

Algunos autores han propuesto las ideas de contracción, resto y cesura para describir el carácter del tiempo mesiánico, mientras que otros han empleado las nociones de quiebre e interrupción. Si bien estas imágenes no resultan incongruentes, tienen premisas y énfasis específicos. Por un lado, Giorgio Agamben ha trabajado la idea del tiempo mesiánico a partir de Pablo de Tarso y ha planteado la diferencia fundamental entre dos conceptos de tiempo: el *chronos*, entendido como el tiempo profano y cronológico, y el *kairós*, comprendido como “tiempo presente”, como el tiempo mesiánico. Para Agamben, ambos tiempos son cualitativamente distintos, pero de un modo en que se relacionan. Así, el *kairós* no es simplemente otro tiempo, sino un *chronos* contraído y abreviado. “Es una porción del tiempo profano que sufre una contracción que lo transforma íntegramente”.⁶¹¹ Esta precisión resulta fundamental en Agamben, pues si el *kairós* fuera un tiempo

610 Patricio Manns, “No cierres los ojos”, en *Patricio Manns*, Philips, 1971, elepé. Véase Gomes, “Quando um muro separa, uma ponte une”, 139–40.

611 Agamben, *El tiempo que resta*, 69.

totalmente ajeno al *chronos*, podría entenderse como un tiempo ulterior y suplementario, un tiempo que se añade desde fuera del tiempo, y no tanto como un tiempo dentro del tiempo que le interrumpe.

Ahora bien, el *kairós*, el instante mesiánico, no es tampoco el fin del tiempo. Por ello, señala Agamben, el tiempo mesiánico no coincide con el fin del tiempo (*eschaton*) ni con el mundo futuro, ni tampoco con el tiempo cronológico profano (*chronos*). Se trataría, más bien, de entender el tiempo mesiánico como una cesura que introduce un resto que excede constitutivamente la división entre el *chronos* y el mundo futuro. El tiempo mesiánico es, para Agamben, el tiempo que resta, cuya plenitud se entiende como la relación de cada instante con el mesías.⁶¹² En esta perspectiva, el tiempo mesiánico se aleja de una imagen del tiempo representada como continuidad y linealidad.

Este punto es compartido por Benjamin, quien comprende el tiempo mesiánico sobre todo como una interrupción del continuo de la historia. En esta perspectiva, Benjamin se refiere en sus *Tesis sobre el concepto de historia* a la noción de *Jetztzeit*, la cual puede traducirse como tiempo-ahora, tiempo-presente, tiempo-lleno, tiempo-actual o actualidad. Evidentemente, hay cierta correspondencia con el término *kairós* mencionado con anterioridad.⁶¹³ Ahora, frente a lo desarrollado en el segundo capítulo solo quisiera precisar que para Benjamin el *Jetztzeit* es el modelo de lo mesiánico, pues resume en una descomunal abreviatura la historia entera de la humanidad y se define como un material explosivo (*Explosivstoff*) que hace estallar el *continuum* de la historia. En este sentido, el *Jetztzeit* formula propiamente una interrupción y plantea una concepción del tiempo cualitativamente distinta al tiempo cronológico: al contrario de un tiempo vacío, homogéneo y mecánico, el *Jetztzeit* se percibe como un tiempo “lleno” y cargado de momentos “actuales” en el cual se han incrustado las astillas de lo mesiánico.⁶¹⁴ Según indica Michael Löwy, estas astillas son para Benjamin los episodios de rebelión, los breves instantes que producen una interrupción en la continuidad histórica, una ruptura en el corazón del presente. En este sentido, las astillas remiten a la presencia inmanente o virtual de lo mesiánico en la historia. De ahí que Benjamin escriba en el

612 Agamben, 69–80.

613 Véase Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 139; Agamben, *El tiempo que resta*, 139–40.

614 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 701–4; Benjamin, “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”, 1249. Véase también Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 138–42; Rosás, “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo”, 184–86.

apéndice B de sus tesis que cada segundo es una pequeña puerta por la cual puede entrar el mesías.⁶¹⁵

Tal como anuncié al inicio del capítulo, la Unidad Popular y sus momentos previos fueron concebidos por buena parte de las músicas y los músicos de la Nueva Canción como un instante de quiebre en el curso habitual de la historia. Natália Schmiedecke ha sugerido que en el movimiento se pueden distinguir dos maneras de interpretar el presente relacionadas estrechamente con la situación sociopolítica: “hasta 1970 predominó un sentimiento de continuidad en relación con el pasado, depositando las esperanzas de cambio en el futuro; entre 1970 y 1973 el énfasis se puso en la ruptura con el ‘ayer’, acercando el ‘hoy’ al ‘mañana.’”⁶¹⁶ De este modo, y considerando que la creación de nuevas piezas musicales surge de las motivaciones y funciones sociales del hacer música,⁶¹⁷ a partir de 1969 (como año previo a la Unidad Popular) las músicas y los músicos del movimiento comenzaron a crear y publicar diversas canciones que planteaban la idea de que en Chile se estaba produciendo un quiebre con la linealidad de la historia. Estas concepciones no pueden observarse solamente en los textos de las canciones, sino también en otros elementos de su estructura sonora.

Posiblemente, uno de los ejemplos más potentes sobre esta concepción del tiempo es “Plegaria a un labrador” de Víctor Jara. Frente a lo planteado en el capítulo anterior, respecto a la convergencia entre el reino de Dios en la tierra y la sociedad sin clases, solo quisiera ahondar aquí en las representaciones del tiempo mesiánico de la canción. Al respecto, Schmiedecke señala que la canción manifiesta el cambio de enfoque que sería característico de los años siguientes: la esperanza en un futuro mejor da paso a la llamada a “anticipar” el mañana.⁶¹⁸ Como informan Acevedo, Norambuena, Seves y Torres, la canción y su triunfo en el primer Festival de la Nueva Canción Chilena fue una experiencia catalizadora que expresó la percepción de Jara de un Chile luminoso que caminaba a pasos agigantados hacia un futuro de liberación.⁶¹⁹ El epígrafe, que corresponde al verso final de la segunda estrofa de “Plegaria a un labrador”, transmite expresa-

615 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 161; Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 704.

616 Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”, 181–82. Texto original en portugués: “até 1970, predominou a sensação de continuidade em relação ao passado, depositando as esperanças de mudança no futuro; entre 1970 e 1973, a ênfase foi posta na ruptura com o ‘ontem’, aproximando o ‘hoje’ do ‘amanhã’”.

617 Martínez Ulloa, “La música indígena y la identidad”, 29.

618 Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”, 186.

619 Acevedo et al., *Víctor Jara. Obra musical completa*, 44–45.

mente esta idea: “hoy es el tiempo que puede ser mañana”.

Como adelanté en el capítulo anterior, no solo el texto plantea la idea del tiempo mesiánico, sino también algunos recursos sonoros empleados precisamente en este momento de la canción entre el final de la segunda estrofa y el estribillo: justo cuando se canta “mañana” hay un cambio de tonalidad (de mi menor a mi mixolidio), de métrica (de 6/8 a 3/4), de *tempo* (de $\text{♩} \approx 69$ a $\text{♩} \approx 126$, es decir, de $\text{♩} \approx 207$ a $\text{♩} \approx 252$) y de acompañamiento de guitarra, los que también marcan el inicio de un *acelerando* constante hasta el final de la canción (ver figura). Tamar Dubuc ha sugerido que en “Plegaria a un labrador” los cambios de dinámica, calidad tímbrica, tempo y textura musical se combinan para crear una impresión general de urgencia progresiva, lo cual es particularmente evidente en este punto entre la estrofa y el estribillo.⁶²⁰ En otras versiones del propio Jara, como aquella interpretada en su concierto de Lima en 1973, hay también un ligero *acelerando* en los primeros versos de la segunda estrofa, los cuales preparan, precisamente, este momento de urgencia.⁶²¹

$\text{♩} \approx 69$ ($\text{♩} \approx 207$)
 Em DΔ7 E *acelerando*
 Voz hoy es el tiempo que puede ser mañana
 Guit.

$\text{♩} \approx 126$ ($\text{♩} \approx 252$)
 AΔ7
 Voz líbranos de aquel que nos domina
 Guit. M P M *sigue*

Paso de estrofa a estribillo en "Plegaria a un labrador". Transcripción basada en Acevedo et al., Víctor Jara. Obra musical completa, 158–64.

620 Dubuc, “Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artefact”, 98. Véase también Valdebenito, “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara”, 54.

621 Véase Cefferino, *Concierto de Víctor Jara en Lima*, 33’40” en adelante.

Siguiendo lo planteado en el segundo capítulo, podría afirmarse que esta parte de la canción corresponde a una representación del tiempo mesiánico, en tanto exhibe elementos estructurales que pueden considerarse análogos al funcionamiento de la temporalidad mesiánica. En particular, el fragmento se conecta al tiempo mesiánico en cuanto interrupción y establecimiento de un nuevo tiempo que, sin embargo, no es sucesivo al tiempo habitual sino su quiebre abrupto. Por ello, el instante en el que se plantea la idea de un hoy que puede ser mañana, se puede comprender como un modelo miniatura que representa sonora y conceptualmente el pasaje del tiempo habitual al tiempo mesiánico. En esta perspectiva, resulta interesante que la primera estrofa que se repite hacia el final de la canción queda totalmente transformada tras el intempestivo quiebre mesiánico, de modo que lo allí cantado adquiere ahora otros significados dentro de la estructura de la canción. Como señalé en el capítulo anterior, el rasgueo de la guitarra que arrastra el impulso del estribillo y se opone al tranquilo arpegio de la primera parte también respalda esta idea.

Ahora bien, lo que aquí he mostrado debe entenderse como una representación. Nada más ni nada menos. En otras palabras, este pasaje no se trata necesariamente de la experiencia misma del tiempo mesiánico. Sin embargo, la canción funciona también como un anuncio mesiánico, al menos hasta cierto punto. Es decir, al insertarse la canción en un momento de la historia tan próximo a la Unidad Popular, podría considerarse que la proclama de la canción contiene una parte de la presencia del mesías y, en este sentido, expresa la idea que el “hoy que puede ser mañana” se experimente ya como presente y no solo como posibilidad.

Otro ejemplo similar es “Camilo Torres” en la versión del mismo Víctor Jara, también de 1969.⁶²² Si bien la composición y primera grabación pertenecen a Daniel Viglietti bajo el nombre “Cruz de luz”, la interpretación de Jara presenta algunos elementos estructurales que no se encuentran en la versión original y que se pueden relacionar al tiempo mesiánico. La canción fue creada en homenaje al sacerdote católico y miembro del Ejército de Liberación Nacional de Colombia (ELN) Camilo Torres, quien murió en medio de la guerrillera en 1966. Según informa Daniel Levine, Torres se convirtió en un ícono de la izquierda católica latinoamericana por su convicción de que la revolución era un imperativo cristiano y por su propia experiencia en la guerrilla.⁶²³ Además, como apunté en el capítulo tercero, el sacerdote alcanzó también cierto estatus de mártir y de símbolo

622 Víctor Jara, “Camilo Torres”, en *Pongo en tus manos abiertas...*, Daniel Viglietti (composición), Jota Jota, 1969, elapé.

623 Levine, “Camilo Torres”.

de unión entre cristianos y marxistas de manera transversal en Chile.

En cuanto a la versión de Jara, esta utiliza algunos recursos musicales semejantes a los empleados en “Plegaria a un labrador”. El primer estribillo plantea un cambio de métrica (de 3/4 a 3/8), de *tempo* (de ♩ ≈ 136 a ♩ ≈ 112, es decir, de ♩ ≈ 272 a ♩ ≈ 336) y de acompañamiento de guitarra, los cuales ocurren mientras se canta: “Cuentan que tras la bala se oyó una voz / era Dios que gritaba: ¡revolución!”. Todos estos elementos sugieren interpretar este pasaje como una representación del quiebre mesiánico frente al tiempo habitual (ver figura).

$\text{♩} \approx 136$ ($\text{♩} \approx 272$) $\text{♩} \approx 112$ ($\text{♩} \approx 336$)
 Gm Dm
 Cuen-tan que tras la ba - la se oyó_u-na voz
 e - ra Dios - que gri - ta - ba
 re - vo - lu - ción

*Primer estribillo de "Camilo Torres" en la versión de Víctor Jara.
 Transcripción propia a partir de la grabación de 1969.*

Tras el primer estribillo, la canción vuelve abruptamente a la métrica, *tempo* y acompañamiento iniciales, lo que puede leerse como una restauración del tiempo cronológico. Sin embargo, la interrupción mesiánica representada vuelve a producirse en el segundo estribillo, ahora con un

nuevo texto: “y cuando ellos bajaron por su fusil / se encontraron que el pueblo tiene cien mil / cien mil Camilos prontos a combatir / Camilo Torres muere para vivir”. Tras esta sección no hay una nueva restauración del tiempo habitual, sino que la canción concluye en este nuevo tiempo. Por cierto, lo aquí cantado se acopla a una noción de resurrección en medio del pueblo, lo que se sugiere también momentos antes del primer estribillo: “Camilo Torres muere / para vivir”.⁶²⁴ En este sentido, la idea formulada al final de la canción de un guerrillero muerto y resucitado en quienes continúan su lucha reafirma el sentido de una interrupción mesiánica, lo que se ve también potenciado por el uso de una esperanzadora tercera de picardía.⁶²⁵ De esta manera, la versión de Jara no solo rescata la figura de Camilo Torres como revolucionario y referente para el cristianismo de izquierda, sino que también expresa la apropiación y acomodo que Jara hace de los conceptos planteados en la canción. Como mencioné, la original de Viglietti no tiene ninguno de los elementos sonoros que aquí he destacado (cambio de *tempo*, de métrica y de acompañamiento, ni tercera de picardía). Esto sugiere ciertas esperanzas y expectativas particulares del momento histórico en Chile, de un nuevo tiempo deseado, el cual también se construye mediante las representaciones musicales que se hacen del tiempo mesiánico.

Un tercer caso es el “El hombre” de Rolando Alarcón, canción que obtuvo el primer lugar en la competencia folclórica del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar del verano de 1970, es decir, solo a algunos meses de que Allende ganara la elección de ese año y asumiera el gobierno del país.⁶²⁶ En palabras del propio Alarcón, se trata de “una composición con una nueva forma en cuanto a ritmo”, y agrega que “es un enfoque del hombre en cuanto a la sociedad y la vida diaria”.⁶²⁷ La obra de Alarcón contiene algunos elementos en su estructura sonora que pueden interpretarse como una representación del tiempo mesiánico. En concreto, la canción plantea una imagen del hombre nuevo llena de significaciones mesiánicas, entre las cuales destaca su interludio instrumental (1’17” – 1’26”). Pese a la corta duración de esta sección, resulta de relativa importancia en su estructura, pues hace de nexo entre el arpeggio de la primera parte y el rasgueo que da comienzo a la tercera estrofa y se mantiene

624 Sobre este tema puede consultarse el capítulo séptimo.

625 Sobre la esperanza y la tercera de picardía véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 264–269.

626 Rolando Alarcón, “El hombre”, en *El hombre*, Los Emigrantes (interpretación), Tiempo, 1970, elepé.

627 *Clarín*, 5 de febrero de 1970. Citado en Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 148.

hasta el final. Las características particulares del interludio recaen en el uso de un *ostinato* melódico descendente (do – lab) y un cromatismo (do – reb – re \sharp – reb), los cuales no se utilizan en ninguna otra parte de la canción (ver figura).



Interludio de "El hombre". Transcripción tomada de Rojas, "Sonido, religión y Nueva Canción Chilena", 274.

Mediante este recurso la sección adquiere un sentido de tensión si se considera la estructura general de la canción y se puede entender como una representación del quiebre mesiánico, del *kairós*, que plantea un tiempo nuevo y transforma el sentido habitual del mundo.⁶²⁸ Cabe destacar que “El hombre” también culmina, al igual que las canciones anteriores, con una tercera de picardía.

En el mismo 1970 se publicaron dos animadas canciones que anunciaron el mes de septiembre como un punto de quiebre en la historia. Cabe recordar que las elecciones presidenciales de ese año se celebraron, justamente, el 4 de septiembre, y tras la victoria de la Unidad Popular, Salvador Allende asumió la dirección del país en noviembre de 1970. La primera pieza es “En septiembre cantará el gallo” de Isabel Parra, perteneciente al disco colectivo *Venceremos!!* publicado con ocasión de la contienda electoral.⁶²⁹ La canción expone en sus primeras cuatro estrofas una especie de análisis de la realidad en las que se narran los dolores y dificultades del “cantante” lírico. Por ejemplo, la segunda estrofa canta los siguientes versos:

628 Más sobre el interludio de “El hombre” véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 273–76.

629 Isabel Parra, “En septiembre cantará el gallo”, en *Venceremos!!* (obra colectiva), DICAP, 1970, EP. La canción puede escucharse en el siguiente enlace: https://youtu.be/FNkb_ssgYnE

Cuando era niña me decían:
 “mañana habrá días mejores”.
 Me pasé la vida esperando,
 no se acabaron los dolores.

En la estrofa quinta y sexta, por el contrario, se manifiesta la esperanza en un cambio porvenir, pero no en un futuro abstracto y lejano, sino en uno concreto y cada vez más cercano. En efecto, la quinta estrofa expresa con claridad la idea de una pronta ruptura con el pasado: “hasta que llegue Salvador / y se terminen los martirios”. La última estrofa formula, asimismo, la confianza puesta en este “caminito” y culmina entonando que “en septiembre cantará el gallo”. Desde luego, el canto del gallo quiere indicar aquí la idea de un amanecer, bastante común en las músicas y los músicos del movimiento para referirse al proceso en el que estuvieron inmersos.⁶³⁰

Pero además, la imagen del canto del gallo hace referencia no solo al amanecer mismo, sino también a su anuncio. En este sentido, resulta también interesante el estribillo de la canción, el cual expresa con confianza que el cambio que significa la llegada de Allende al gobierno sí sucederá: “claro que sí, que sí, que sí / claro que sí, lo siento así”. Igual de relevante es el hecho de que el estribillo comience a cantarse tras la primera estrofa, anticipando, de cierta manera, las últimas dos optimistas estrofas de “En septiembre cantará el gallo”. Tras la llegada de la quinta estrofa el estribillo empieza a mostrar algunas ligeras variaciones que ya no solo aluden a un sentimiento (“lo siento así”), sino también a una convicción (“claro que sí, lo creo así”) y a la proclamación misma (“claro que sí, cantará sí” y “claro que sí lo digo así”).

La segunda canción que hace referencia a septiembre es “Mes de volantines” de Amerindios.⁶³¹ Ya desde el título se alude a septiembre, pues este es el mes en el cual se conmemora la independencia de Chile y se desarrollan, consecuentemente, las Fiestas Patrias. En este contexto, el clima de septiembre permite que se encumbren volantines, actividad que se ha convertido en un rasgo característico de los cielos del país durante las fiestas de septiembre. Respecto al lanzamiento de “Mes de volantines”, esta habría sido publicada poco después del triunfo de la Unidad Popular, a comienzos de 1970. Según informa Mario Salazar, uno de los miembros

630 Sobre la idea de amanecer y la Unidad Popular pueden mencionarse otras canciones como “El pueblo unido jamás será vencido” (Sergio Ortega y Quilapayún), “Cuando amanece el día” y “Un día el pueblo” (Ángel Parra), y “Blanco, rojo y azul” de Amerindios.

631 Amerindios, “Mes de volantines”, en *Amerindios*, DICAP, 1970, elepé.

de Amerindios, la mayoría de las canciones del disco en que aparece “Mes de volantines” fueron compuestas en los años 1968 y 1969, y que el disco en sí fue “publicado al borde del [año] setenta”.⁶³² Algunas de sus piezas como “Mentiras solo mentiras” indican claramente que el disco se lanzó hacia finales del año 1970, pues hace mención de que la Unidad Popular ya había ganado las elecciones.

Sea como fuere, “Mes de volantines” comienza cantando que “de un grito se ha abierto / un ancho camino”, lo cual podría estar expresando la interrupción que habría significado el momento 1969-1970. El resto de la primera estrofa, así como la segunda y la tercera plantean también la idea de un quiebre con el pasado: “recuerdo será / el tiempo dormido” (primera estrofa), “el niño que canta (...) / otro hombre será” (segunda estrofa) y “que el llanto se quedé / atrás en la huella” (tercera estrofa).

El estribillo presenta, a su vez, el 4 de septiembre (fecha de las votaciones para la elección presidencial) como un hito en la historia y anuncia que en el mes de volantines “suenan clarines de igualdad”. Esto último resulta bastante sugerente, pues la alegría que ya significaban los volantines y las fiestas quedaría ahora expandida. Además, la canción no canta “sonarán clarines” sino que proclama “hoy suenan clarines”, lo cual, de modo similar a lo que sucede en “Plegaria a un labrador”, acerca el mañana al tiempo presente. Por último, y como he destacado en el segundo capítulo de este trabajo, el llamado del clarín (o de la trompeta) es una imagen recurrente para referirse a la llegada del tiempo mesiánico:

Cuatro de setiembre [sic]
 en la historia siempre
 quedará, quedará.
 Mes de volantines
 hoy suenan clarines
 de igualdad, de igualdad.

Merece la pena volver un momento a Rolando Alarcón, pues en una de sus grabaciones se insinúa una idea parecida. Caio Gomes sugiere que “Canción a Magdalena” de Julio Zegers, ganadora de la competencia internacional del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar en 1970 y grabada por Rolando Alarcón en su disco *El hombre* de 1970, anuncia de un modo similar la llegada de una nueva época.⁶³³ Y al igual que “Mes de

632 Mario Salazar, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

633 Rolando Alarcón, “Canción a Magdalena”, en *El hombre*, Julio Zegers (composi-

volantines”, la canción proclama en tiempo presente y no futuro que “se oyen clarines, van anunciando por fin”. Otros versos de “Canción a Magdalena” reafirmarían esta idea: “ya la tarde se llena de sol”, “hoy la ciudad amanece”, “va despertando al amor” e “inundando las calles de color”.⁶³⁴

En el mencionado disco homónimo de Amerindios se encuentra también “Blanco, rojo y azul”, canción que cierra el disco y que he abordado parcialmente en el cuarto capítulo.⁶³⁵ Allí me ocupé de la noción de pueblo como mesías que expresa la canción, por lo que ahora quisiera concentrarme en las concepciones del tiempo presentes en ella. Lo primero que llama la atención es el toque de trutruka, el cual puede, al menos hasta cierto punto, entenderse de manera análoga al toque de clarín presente en “Mes de volantines”. Con la diferencia, por supuesto, de que en “Blanco, rojo y azul” no se canta sobre un llamado de trutruka sino que este es realizado. Como se sugiere en el estudio de Soto-Silva, Silva-Zurita, Millán y Núñez-Pertucé, los toques de trutruka en la música popular chilena (no mapuche) tienden a imitar los elementos sonoros y funcionales del kullkull (a veces denominada como trutruka corta e, incluso, clarín), el cual se señala como un instrumento apto para contextos bélicos. En este sentido, el uso de este instrumento tiende a reforzar una idea de la trutruka asociada a la guerra y la resistencia, así como también una noción particular del instrumento para efectuar llamados.⁶³⁶

Tras este llamado inicial la canción da paso a una sección lenta que expone una mirada crítica frente al mundo vigente (primera sección), tras la cual se produce una interrupción en la que un recitativo de connotaciones religioso-mesiánicas proclama al mesías-pueblo y anuncia un nuevo tiempo que desactiva el tiempo de opresión expuesto en la primera parte de la canción (segunda sección). Nótese el énfasis que este segmento hace en la noción de hoy, lo cual indica la ruptura actual que significa el momento mesiánico. Luego de la parte recitativa, la canción continúa hacia una tercera sección caracterizada por un ritmo más animado y por manifestar la alegría que significa para el pueblo el nuevo amanecer proyectado en el horizonte (“la noche se hace luz”) en el que el hombre nuevo comienza a nacer. “Blanco, rojo y azul” se refiere a este nuevo momento, precisamente, como un tiempo de florecimiento (“los espinos florecen”), fiesta (“el pueblo está de fiesta”) y unión (“de mar a cordillera / también de norte

ción), Tiempo, 1970, elepé.

634 Gomes, “Quando um muro separa, uma ponte une”, 136.

635 Amerindios, “Blanco, rojo y azul”, en *Amerindios*, DICAP, 1970, elepé.

636 Soto-Silva et al., “El toque de trutruka”.

a sur”, “dame la mano, obrero / y construyamos juntos”), lo que se ve potenciado por las constantes animaciones como “¡dale!” y “¡toma!” que se expresan en esta tercera parte.

Forma y letra de “Blanco, rojo y azul”

Introducción trutruka	
Primera sección	Chile, fértil provincia y señalada en la región antártica famosa, por muchos hombres deseada, por otros tantos ladrones manoseada.
Segunda sección	Hoy por fin por tu pueblo has sido liberada, liberada.
Tercera sección	: El pueblo está de fiesta pronto va a amanecer : : porque un hombre nuevo en Chile va a nacer. : : De mar a cordillera, también de norte a sur. : : Los espinos florecen, la noche se hace luz. : : Dame la mano, obrero, dámela, labrador : : y construyamos juntos blanco, rojo y azul :
Final polifónico	Chile, fértil provincia y señalada en la región antártica famosa.

Como puede observarse, la canción de Amerindios representa en su estructura el funcionamiento del tiempo mesiánico: 1) curso habitual de las cosas en la primera sección, 2) interrupción mesiánica en la segunda parte y 3) nuevo tiempo redentor proyectado en el tercer segmento. Pero, al igual que “Plegaria a un labrador”, “Blanco, rojo y azul” no es solo una representación de lo mesiánico, sino que funciona también como un anuncio mesiánico mismo, en cuanto proclamó en el Chile de 1970 la particular

transformación que las condiciones habituales experimentaron al ponerse en relación con el evento mesiánico de la Unidad Popular. Desde luego, lo mismo podría afirmarse para todas las canciones mencionadas en este capítulo. En efecto, todas o gran parte de ellas corresponden propiamente a un anuncio mesiánico, pues sus contenidos adquieren un vínculo especial con la interrupción mesiánica, trascendiendo, así, la pura representación.

Quisiera mencionar muy brevemente una última canción publicada en 1970 que expresa la idea del tiempo mesiánico, a la cual le he dedicado unas cuantas páginas en el capítulo cuarto. Se trata de “Canción para el obrero” de Tiemponuevo, la cual expresa en su última estrofa la llegada de un tiempo cualitativamente distinto que permitiría el triunfo del pueblo: “es hoy día, es ahora / amigo obrero”.⁶³⁷

En 1971 Ángel Parra lanzó su disco *Canciones de patria nueva*, el cual contiene dos piezas musicales que plantean la idea de tiempo mesiánico. “Canción para mi pueblo”, por una parte, es una composición de Rubén Ortiz pero interpretada por Ángel Parra.⁶³⁸ La sección más pertinente de la pieza en torno a la noción de interrupción mesiánica es su estribillo, el que plantea que el pueblo “hoy día se levanta” y hace referencia a la victoria de David contra Goliat tras cien años de lucha. Este nuevo momento es presentado como uno cualitativamente distinto al anterior, en el cual “la justicia llega al fin” y deviene la “patria nueva”.⁶³⁹ Armónicamente, es interesante el uso de la alternancia modal en los estribillos (re mayor como tonalidad en lugar de re menor), lo cual, de modo similar a la tercera de picardía, puede producir connotaciones de alegría o esperanza.⁶⁴⁰

“Sol, volantín y bandera”, por otra parte, retoma el tópico de septiembre como mes decisivo y destaca también por el uso de instrumentos y ritmos del rock.⁶⁴¹ Como señala Martín Farías, la banda Los Blops colabora en la interpretación de la pieza “con un sonido absolutamente rockero que incluye guitarra eléctrica, bajo eléctrico, órgano y batería”.⁶⁴² La primera estrofa subraya la importancia de septiembre como momento

637 Tiemponuevo, “Canción para el obrero”, en *Tiemponuevo*, Peña de los Parra, 1970, elepé.

638 Ángel Parra, “Canción para mi pueblo”, en *Canciones de patria nueva / Corazón de bandido*, Rubén Ortiz (composición), Peña de los Parra, 1971, elepé.

639 En “Los vietnamitas” de Amerindios puede encontrarse también una referencia a David y Goliat.

640 Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 269.

641 Ángel Parra, “Sol, volantín y bandera”, en *Canciones de patria nueva / Corazón de bandido*, Los Blops (interpretación), Peña de los Parra, 1971, elepé.

642 Farías, “Cueca Beat”, 144.

en el cual comienza el camino nuevo y la primavera. Naturalmente, primavera no quiere señalar aquí solamente la estación del año (efectivamente, en septiembre empieza la primavera en el hemisferio sur), sino también quiere hacer referencia a la vía chilena al socialismo como imagen de una primavera política y social. Siguiendo esta lógica, el estribillo reafirma la idea de luz radiante y sol iluminador que septiembre significaría. La segunda estrofa canta:

Septiembre cómo decirte
para que tú comprendieras
que hoja de calendario
nunca brilló con más fuerza.

Estos versos resultan muy sugerentes si se considera la diferencia que Benjamin establece entre el reloj y el calendario en su tesis XV. Como escribe el autor, el día en que las clases revolucionarias rompen el *continuum* de la historia es el día del comienzo de un nuevo calendario, el cual actúa como una cesura histórica (*historischer Zeitraffer*),⁶⁴³ es decir, como un momento en el que el tiempo se contrae (si se retoma a Agamben) y se recapitulan largos procesos en un instante. En este sentido, el calendario y sus feriados plantean una concepción del tiempo cualitativamente distinta al tiempo cronológico: “los calendarios no miden el tiempo como los relojes”.⁶⁴⁴ De ahí que para Benjamin los calendarios expresen un tiempo heterogéneo y lleno de actualidad, mientras que el tic-tac de los relojes representa el progreso capitalista que tiende a suprimir la diferencia entre días ordinarios y festivos, desarrollándose, así, un continuo de la historia ya sin pausas y en medio de un tiempo homogéneo.⁶⁴⁵ En esta perspectiva, la referida estrofa de “Sol, volantín y bandera” resalta la relevancia de un septiembre que, como nunca antes, hizo que el calendario brillara con especial fuerza.

Un último elemento significativo en cuanto a la idea de tiempo en

643 Benjamin hace aquí un juego de palabras entre el verbo *raffen*, que puede traducirse como coger, atrapar, pillar, y el concepto de *time-lapse* en fotografía, término con el que se traduce comúnmente *Zeitraffer*. Distintas ediciones castellanas de las *Tesis sobre el concepto de historia* traducen el término como “acelerador histórico del tiempo” (Maiso y Zamora), “acelerador histórico” (Echeverría) o “recolector histórico de tiempo” (Pons en base a Löwy).

644 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 701–2. Texto original en alemán: “Die Kalender zählen die Zeit also nicht wie de Uhren”.

645 Véase Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 144.

la canción es su final. El canto del último estribillo da paso a una potente cadencia VI – VII – I (#3) (sol mayor – la mayor – si mayor) que tiene como particularidad el uso de la tercera de picardía (si mayor en lugar de si menor). Las connotaciones de esperanza que ofrece este recurso ya las he mencionado a lo largo de este trabajo, a las cuales se suma la potencia que le suma la cadencia del final y, desde luego, el texto cantado: “miren el sol de septiembre / regalando luz radiante”.

En 1971 se lanzó el disco colectivo *El cantar tiene sentido* que incluye dos registros inéditos de Rolando Alarcón: “Un día el pueblo” y “Compañero Presidente”. La última ya la he comentado en el cuarto capítulo en torno a la idea de Allende como mesías. “Un día el pueblo”, del mismo modo, hace también referencia al triunfo de la Unidad Popular del año anterior y plantea, además, el 4 de septiembre como un día que marca el recorrido del pueblo.⁶⁴⁶ Destacan, en este sentido, el uso de una anáfora al inicio de cada una de las primeras cinco estrofas (“un día”), lo cual solo es interrumpido en la sexta y última estrofa para cantarse: “y levantó su gobierno / por la bandera y la paz / y su voto fue su canto / fue su luz, fue su mira”.

En el tercer capítulo he mencionado brevemente la canción “Ya no basta con rezar”, cuya autoría pertenecería a Osvaldo Rodríguez y la cual aparece dos veces en la película homónima de Aldo Francia. Quisiera profundizar ahora un poco en ella. Pero antes, vale la pena ubicar la pieza musical dentro del trabajo audiovisual dirigido por Francia. El filme se ambienta en el puerto de Valparaíso y plantea como conflicto las tensiones producidas entre los distintos sectores al interior de la Iglesia Católica, los cuales se personifican en cuatro sacerdotes. Uno de ellos es el protagonista, el padre Jaime, quien encarna la figura de un cura obrero y presenta, ciertamente, ciertos guiños al grupo Cristianos por el Socialismo que comenzaba a organizarse en los tiempos que se produjo la película.

Durante el desarrollo del filme, este sacerdote se siente llamado a acompañar a su pueblo en las luchas contra las desigualdades de la sociedad y a favor de mejores condiciones laborales para los trabajadores. En medio de este proceso de “conversión” y tras experimentar en carne propia la injusticia, el padre Jaime piensa que su compromiso debe expresarse de una manera más decisiva. De ahí el título del filme: *Ya no basta con rezar*. En tales circunstancias, la escena final del filme alterna las imágenes de la fiesta de San Pedro y una protesta frente al Palacio de Tribunales, en la cual se encuentra el padre Jaime. Tras el comienzo de la represión y la

646 Rolando Alarcón, “Un día el pueblo”, en *El cantar tiene sentido* (obra colectiva), Astral (ASFONA), 1971, elepé.

gresca entre la policía y los manifestantes, la película culmina con la imagen del padre Jaime cogiendo y tirando una piedra. La imagen se congela y comienzan a sonar unas campanas de iglesia, tras lo cual se muestra una dedicatoria del autor: “a mis amigos cristianos, por ser cristianos”. Finalmente, se da paso la secuencia de créditos.⁶⁴⁷

En este contexto, la primera versión de la canción es interpretada por el mismo Rodríguez, aunque reducida solo a dos estrofas, y figura algunos minutos antes de la conclusión de la película. La otra versión, grabada por el conjunto Tiempouno, comienza a sonar tras el toque de campanas del mencionado último cuadro de *Ya no basta con rezar* y continúa durante toda la secuencia de créditos. El texto según la interpretación de Tiempouno es el siguiente:

Ya no basta con rezar.
Si permaneces pasivo,
rezar es un artificio
para poder escapar.
Ya no basta con rezar.

Es en la entrega, en la acción
donde se prueba el cristiano,
luchando por sus hermanos
avanza en su religión
y no le basta a rezar.

Ya no basta con rezar.
Con los puños bien en alto
marchan moros y cristianos
a enfrentar la realidad.
Ya no basta con rezar.

Se acabó el contemplativo,
es la hora de la acción.
Para el que ha sido entendido' [?]
la fe le muestra el camino
y no le basta rezar.

Ya no basta con rezar.

647 Véase Silva, “Ya no basta con rezar”; Ortega, “A 38 años de Ya no basta con rezar”.

Con los puños bien en alto
 marchan moros y cristianos,
 van dispuestos a triunfar.
 Ya no basta con rezar.
 Ya no basta con rezar,
 ya no basta con rezar.⁶⁴⁸

El título y el recurrente motivo “Ya no basta con rezar” sugiere desde un primer momento la experiencia de un tiempo distinto, particularmente con el uso del adverbio “ya no”, el cual indica claramente que se ha producido un quiebre respecto al pasado. Además, otras expresiones presentes en la grabación de Tiempnuevo como “se acabó el contemplativo” y “es la hora de la acción” reafirman esta distinción entre pasado y presente. En cuanto a los recursos sonoros empleados en esta versión destaca, por un lado, la solemnidad en la interpretación, considerablemente más lenta y con voces sobrias y profundas. Por otro lado, resalta también el uso de la esperanzadora tercera de picardía.

Estas diferencias frente a la grabación de Rodríguez resultan significativas si se considera, además, el respectivo lugar de cada versión dentro del relato de *Ya no basta con rezar*. El canto de Rodríguez, si bien situado muy cerca del punto cúlmine del filme, es todavía un momento previo que puede entenderse como una anticipación del tiempo nuevo. En esta línea, la versión de Rodríguez no canta aún sobre la unión moro-cristiano ni sobre las mencionadas referencias al quiebre temporal (“se acabó el contemplativo” y “es la hora de la acción”). La canción completa, entonada por Tiempnuevo, solo aparece tras la finalización del proceso de “conversión” del protagonista que culmina cuando arroja la piedra. Resulta interesante que la llegada de un tiempo mesiánico está acompañada aquí de cierta violencia, cuestión que, dicho sea de paso, es uno de los grandes conflictos del protagonista. También es sugerente que la versión de Tiempnuevo comienza a sonar, en realidad, tras el toque de campanas. Por todo esto, la versión de Tiempnuevo se comprende no como un anticipo sino ya como un anuncio de un tiempo nuevo.

Ciertamente, estas nociones de tiempo se insertan fundamentalmente al interior de la narración de la película. En este sentido, las ideas de interrupción planteadas en esta música incidental no se vinculan directamente con la Unidad Popular. Sin embargo, tanto el filme en general como

648 Francia, *Ya no basta con rezar*, 1h 15'10" – 1h 17'40". La canción puede escucharse en <https://youtu.be/EtdVugeHGxM> o en <https://www.cclm.cl/cineteca-online/ya-no-basta-con-rezar/>

la canción en particular hacen constantes referencias al mundo real y a los procesos que allí se desarrollaron. En tales circunstancias, la canción plantea la noción de un tiempo significativamente distinto que, hasta cierto punto, interrumpe lo acostumbrado. Ahora son los moros (imagen de los marxistas, seguramente) y los cristianos quienes luchan juntos, y es la fe misma la que mostraría un camino en el que no basta la contemplación. El quiebre no es, entonces, con la religión, sino frente a un modelo de iglesia que fue entendido como parte de un tiempo cronológico que no permitía realizar un verdadero mundo de justicia.

Una última pieza que expresa una noción de interrupción del tiempo es “Ahora” de Amerindios, perteneciente al segundo larga duración de la banda publicado en 1973.⁶⁴⁹ La parte final del texto de la contraportada del disco, a cargo de Armand y Michelle Mattelart, hace referencia explícita a la canción y plantea que mediante la propuesta musical de Amerindios la guitarra deviene en arma y herramienta de todo un pueblo “que está caminando decididamente hacia su liberación”, refiriéndose a la vía chilena al socialismo:

Así la guitarra ya no es sólo instrumento del cantar. Se vuelve posible arma, herramienta segura apuntada, abrazada en los brazos del amor, del canto y de la lucha. El canto deviene actividad expresiva de todas las actividades. Una interpretación vital nace, un repertorio escrito y comunicado no sólo por uno, por dos, por tres, sino en el vivir y por la voz alegre, potente, amenazante de un pueblo que está caminando decididamente hacia su liberación.

La fantasía de los Amerindios es la de un quehacer diario, donde hay afán de construir y de defender la promesa de una vida por cambiar. “Ahora”.

En efecto, la letra de la canción alude directamente al momento actual e insiste en la importancia del tiempo ahora, pero no en disputa con el pasado sino con el futuro. En este sentido, las dos estrofas de la canción formulan el conflicto del *continuum*, de un mañana desplazado hacia el infinito que, finalmente, nunca llega. Frente a esto, la canción intenta convencer a quien escucha de que el tiempo es ahora y plantea acercar, de

649 Amerindios, “Ahora”, en *Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto*, IRT, 1973, elepé. La canción está disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/jBVMtB6PPt8?t=1705>

cierta manera, el porvenir al presente.

| |: Hay una calle llamada después
que desemboca en la plaza del nunca. :| |

Nunca, nunca, nunca, nunca...

| |: No te vayas por la calle del después.
Es ahora o nunca :| |

¡Ahora! ¡Ahora! ¡Ahora! ¡Ahora!
¡Ahora! ¡Ahora! ¡Ahora! ¡Ahora!

El final, junto con reafirmar repetidamente la noción de un tiempo ahora, llama también la atención por incorporar de modo similar a “Ya no basta con rezar” el toque de campanas. Retomando la idea planteada en el capítulo anterior de que “Plegaria a un labrador” funcionaría como un toque de campana que proclama la llegada de un nuevo tiempo, podría afirmarse que las campanadas presentes en estas dos canciones fortalecen con particular fuerza el anuncio de que un nuevo tiempo que es ahora, pero también consolidan el llamado mismo que estas canciones llegan a constituir. De esta manera, y como adelantaba en el caso de “Blanco, rojo y azul”, ambas canciones no solo representan lo mesiánico, sino que operan como un anuncio y llamamiento del tiempo mesiánico mismo.

Violencia revolucionaria

La cuestión de la violencia y su validez ha sido un tema recurrente en las teorías de izquierda, así como también en campos como la política, la religión y la economía en general. No quisiera detenerme, desde luego, en estas discusiones tan generales, pero sí concentrarme en el problema de una violencia puesta en relación con el mesianismo, particularmente en la Nueva Canción Chilena. Como insinué con anterioridad, la interrupción misma que significa el tiempo mesiánico tiene una particular relación con el peligro y la violencia en los mesianismos de tipo revolucionario. Emmanuel Levinas, por ejemplo, apunta que “la venida del mesías se acompaña de catástrofes”.⁶⁵⁰ Dussel, por su parte, denomina al tiempo mesiánico

650 Levinas, “Textos mesiánicos”, 305.

propriadamente como un tiempo del peligro.⁶⁵¹

Benjamin en su *Zur Kritik der Gewalt* aborda el problema de la legitimidad de la violencia utilizada para fines justos.⁶⁵² Frente a la lógica de la ley natural (que justifica los medios mediante la justicia de los fines, es decir, medios justificados por el fin) y la de ley positiva (que garantiza la justicia de los fines mediante la justificación los medios), el autor propone una argumentación alternativa para la legitimación del uso de la violencia. La insatisfacción de Benjamin radica en que las dos escuelas referidas coinciden en un dogma fundamental: los fines justos pueden alcanzarse mediante medios autorizados (*berechtigt*, no debe confundirse lo autorizado y lo legal con lo legítimo) y estos pueden ser empleados para fines justos. En esta línea, tanto el derecho positivo como el derecho natural justifican una violencia que sirve de fundamento al derecho imperante, ya sea por instaurarlo o mantenerlo. Es la violencia jurídica monopolizada.⁶⁵³

Benjamin, en cambio, observa que los fines justos que escapan al ámbito de la legalidad vigente se enfrentan a una inmensa tensión respecto a los medios autorizados, de modo que los fines justos se vuelven irreconciliables con los medios justificados legalmente. Dicho de otro modo, toda violencia que medie fines no contemplados en el orden jurídico pone en peligro todo el derecho vigente. En esta perspectiva, Benjamin se opone a la violencia de la esfera legal vigente, de la preservación del poder, aquella de origen griego y que el autor denomina violencia mítica (*mythische Gewalt*). Esta se expresa, por ejemplo, en la ambigüedad mítica que plantea la misma norma jurídica aparentemente igualitaria pero que resulta casi satírica: tanto el rico como el pobre tienen prohibido pasar la noche bajo los puentes.

En contraposición, Benjamin plantea una violencia divina (*göttliche Gewalt*), expiadora y liberadora de culpas/deudas (*entsühnend*), la cual aniquila el derecho y destruye los límites.⁶⁵⁴ Para Benjamin, la violencia divina

651 Dussel, *14 tesis de ética*.

652 Benjamin, “Zur Kritik der Gewalt”. Véase también Dussel, “Reflexiones sobre ‘Hacia la crítica de la violencia’”; Donner, “Walter Benjamin. Hacia la crítica de la violencia”; Rosàs, “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo”, 181–84.

653 Desde luego, Walter Benjamin no ha sido el único en formular una crítica como esta a la violencia del orden jurídico imperante. Véase, por ejemplo, Pérez, “Violencia del derecho y derecho a la violencia”; Agamben, *El poder soberano y la vida nuda*; Agamben, *Estado de excepción*.

654 Resulta interesante que un autor relativamente lejano a Benjamin como Hermann Cohen señale, coincidiendo en este punto con Benjamin, que la primera condición del mesías no es el apogeo del estado sino su hundimiento, cuya destrucción vendrá como castigo y juicio divino. Cohen, “Die Messiasidee”, 290.

tendría como principio (*Prinzip* como criterio, no como origen) la justicia, el mito tendría, en cambio, como principio el poder. Benjamin toma como ejemplo el juicio de Dios contra Coré y sus secuaces, en el cual la violencia divina golpea a los privilegiados, a los levitas, y los golpea sin previo aviso, sin amenazas, golpeando sin detenerse en la destrucción.⁶⁵⁵ Pero al mismo tiempo, esta violencia es expiatoria y no deja de percibirse una profunda conexión entre el carácter incruento y liberador de esta violencia. “Pues la sangre es el símbolo de la nuda vida”.⁶⁵⁶ La superación de la violencia mítica requiere de la violencia divina.

Benjamin es crítico también de posiciones que sostienen la no-violencia como norma o principio inquebrantable. Esto resulta claro cuando el autor comenta el mandamiento “no matarás” y señala que este no funciona como un criterio de sentencia (*Maßstab des Urteils*) sino como pauta de acción (*Richtschnur des Handelns*). Por ello, menciona Benjamin, el judaísmo habría rechazado expresamente condenar el homicidio (*Tötung*) en caso de defensa propia (*Notwehr*). Esta lógica de la legítima defensa puede pensarse también en el caso de la violencia revolucionaria, sugerida hacia el final del texto de Benjamin y entendida como una violencia que quiebra el orden jurídico vigente. Enrique Dussel retoma esta idea y propone la categoría de coacción legítima. Para el autor, todos aquellos movimientos que se levantan contra la dominación utilizando una fuerza legítima ejercen propiamente la violencia divina benjaminiana. Además, Dussel vincula directamente esta violencia con la idea del *Jetztzeit*, entendido ahora no solamente como tiempo-ahora o tiempo-actual, sino también como un tiempo de peligro que anula violentamente la cotidianidad (mítica, si se sigue a Benjamin) del tiempo habitual.⁶⁵⁷ Esta situación puede entenderse como un estado de excepción, pero no en el sentido de un estado de excepción catastrófico o de mayor dominación, el estado de excepción inauténtico, sino como un verdadero estado de excepción (*wirklicher Ausnahmezustand* en palabras de Benjamin⁶⁵⁸), un estado de excepción revolucionario ante el estado actual de las cosas, un estado de rebelión en la nomenclatura de Dussel.⁶⁵⁹

655 Véase Números 16. También es interesante el comentario de Bojanic la rebelión de Coré, para quien este sería el ejemplo extraordinario de pseudomesías y falso revolucionario. Bojanic, *Violencia y mesianismo*, 125–42.

656 Benjamin, “Zur Kritik der Gewalt”, 199. Texto original en alemán: “Denn Blut ist das Symbol des bloßen Lebens”.

657 Dussel, “Reflexiones sobre ‘Hacia la crítica de la violencia’”, 52–53.

658 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 697.

659 Dussel, “Pablo de Tarso en la filosofía política actual”, 47.

Naturalmente, surgen algunas preguntas en torno a estas concepciones: ¿Cuándo es la violencia revolucionaria legítima? ¿Existen criterios claros para definirla? ¿Es legítimo dar muerte en nombre de una revolución que toma como criterios la vida y la justicia, es decir, los criterios mesiánicos? ¿Quién o quiénes pueden arrogarse el derecho de ejercer la violencia revolucionaria? ¿Sería posible un curso revolucionario no violento? ¿En caso de fracaso revolucionario, puede justificarse una violencia divina que no ha logrado siquiera una completa redención o expiación? Esta última pregunta resulta particularmente pertinente en el siglo XXI, pues, como recuerda Carlos Pérez, “después de 100 años de intentos, y de 70 años de dictaduras burocráticas, hoy sabemos que la toma del gobierno, ni siquiera por la vanguardia más lúcida y mejor intencionada, garantiza que la violencia política conduzca a la emancipación buscada”.⁶⁶⁰ Sin ánimo de intentar resolver estos nudos quisiera, más bien, abordar algunos elementos que muestran la complejidad del tema de la violencia revolucionaria, complejidad con la cual, ciertamente, se encontró y expresó la Nueva Canción Chilena.

En primer lugar, debe señalarse que violencia no equivale necesariamente a lucha armada. El mismo Benjamin da el ejemplo de la huelga como un tipo de violencia por omisión de acción que, hasta cierto punto, deviene en extorsión (*Erpressung*). Esta violencia se expresaría con total nitidez en la huelga general política, pero también en algunas huelgas gremiales. Benjamin menciona la huelga de médicos como un caso sobresaliente que muestra sin escrúpulos una brutalidad y violencia que abandona la vida por propia voluntad.⁶⁶¹ Sin embargo, Benjamin establece una diferencia entre una huelga general política o, incluso, gremial y una huelga general proletaria y revolucionaria. En la primera el Estado no pierde poder mientras que en la segunda el poder del Estado es destruido o, al menos, puesto seriamente en cuestión. Benjamin indica que la huelga general proletaria no se produce con la predisposición de retomar el trabajo una vez hechas las concesiones y modificaciones a las condiciones laborales, sino con la decisión de retomar solo un trabajo completamente transformado. En este sentido, la huelga general proletaria niega la violencia fundante y opera, de una u otra manera, como violencia divina.⁶⁶²

660 Pérez, “Violencia del derecho y derecho a la violencia”, 83.

661 Benjamin, “Zur Kritik der Gewalt”, 185 y 193–95. Resultaría interesante pensar el paro de octubre de 1972 durante la Unidad Popular como un análogo a la huelga de médicos señalada por Benjamin.

662 Benjamin, 193–95; Rosàs, “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo”, 181.

Un segundo aspecto, también abordado por Benjamin, tiene relación con la imposibilidad de decidir efectivamente cuando una violencia es realmente legítima o justa. El autor precisa que no sería posible decidir cuando, en un determinado caso, se produjo realmente violencia pura (*rein*). Y agrega Benjamin que solo la violencia mítica se deja reconocer con certeza, no así la violencia divina, pues la fuerza expiatoria de la violencia no es por lo general evidente e, incluso, resultaría confusa e incomprensible para los humanos.⁶⁶³

Algunos autores críticos de la violencia contenida en el Estado de derecho han propuesto, por ello, ciertas condiciones y límites éticos para el empleo de la violencia revolucionaria. Por ejemplo, Pérez desarrolla en su argumentación que la violencia revolucionaria es una respuesta a la violencia institucionalizada y un derecho anterior a las instituciones del derecho, y propone, consecuentemente, algunos criterios.⁶⁶⁴ En primer lugar, la violencia revolucionaria no debe realizarse contra personas particulares ni tampoco contra normas particulares. Tampoco debe tener un contenido ni una lógica de represalia o venganza, pues, si la lucha revolucionaria plantea otros contenidos, no puede tener las mismas formas que la guerra de los opresores. Es decir, y sigo con esto a Gonzalo Portocarrero, debe distinguirse entre la sed de justicia, que no anula la capacidad de amar, y el resentimiento, que enemista con la vida y reclama una venganza infinita.⁶⁶⁵

Pérez apunta, asimismo, que la lucha puede (e, incluso, debe) darse también en el campo jurídico, pero no bajo una perspectiva estrictamente reformista sino en la voluntad de derrocar y reemplazar radicalmente el orden existente.⁶⁶⁶ En este sentido, la violencia revolucionaria se expresa

663 Benjamin, “Zur Kritik der Gewalt”, 202–3. Véase también Bojanic, *Violencia y mesianismo*, 128.

664 Pérez, “Violencia del derecho y derecho a la violencia”. Cabe mencionar que una de las ideas centrales de Pérez radica en que estos criterios al contrastarse con la realidad nunca pueden ser del todo garantizados: “¿podemos dar garantías de que la intensa frustración de las capas medias, de que la ira de los pobres, se sujetará a estos altos ideales, o de que nuestras respuestas a la brutalidad represiva se mantendrán dentro del civilizado respeto a los derechos del hombre? Sépanlo y, tal como los pacifistas y reconciliadores deben hacerlo, asumamos todos las consecuencias: no”. Pérez, 90.

665 Portocarrero, *Profetas del odio*, 10.

666 Pérez critica la clásica oposición entre reforma y revolución, señalando que “es completamente destructivo, paralizante e inútil, entender la relación entre ambas como disyuntiva: o revolución o reforma. La diferencia debe establecerse respecto del horizonte de cada una, de su alcance, de su plazo. Hay reformas que pueden tener efectos profundamente revolucionarios (como la disminución progresiva y consistente de la jornada laboral), y hay ‘revoluciones’ que terminan siendo apenas algo más que reformas de la misma lógica burguesa (como la Revolución China). Lo esencial de esta discusión (casi

muchas veces al borde o por fuera del marco legal. Ejemplo de ello son, como ya sugería Benjamin, la marcha, la toma, la huelga, el paro general y político, el levantamiento popular o la sublevación de masas. Un último punto guarda relación con el antivanguardismo. Para Pérez, la violencia no puede ser vanguardista, ni siquiera cuando esta pretenda conducir al proletariado. Por el contrario, para Pérez la violencia debe ser siempre política y de masas.

Dussel, por su parte, propone también algunos criterios en el uso de la violencia revolucionaria o coacción legítima ilegal, según la terminología del autor.⁶⁶⁷ Primero, Dussel insiste en el agotamiento de todos los recursos pacíficos, tácticos y estratégicos posibles, de manera que la violencia solo puede emplearse tras haberse intentado todo medio no violento, debiendo ser la violencia siempre creciente y gradual. Segundo, Dussel aborda el problema ético inevitable de la proporcionalidad, es decir, en la dificultad que existe en la definición de cuáles son los medios proporcionales para enfrentar la violencia dominadora. Para ello, como ya he mencionado algunas líneas atrás, Dussel se vale de la idea de legítima defensa de los oprimidos como parámetro. En esta perspectiva, el autor precisa que no se trata de buscar la valentía o fortaleza (similar al antivanguardismo de Pérez), sino que se trataría, más bien, de una responsabilidad ante el otro. Por último, Dussel indica que el uso de la violencia debe considerar también su factibilidad y eficacia. Como ejemplo de este criterio el autor propone la experiencia de los indígenas quiché en Guatemala, para quienes la no violencia habría sido imposible: “si hubiesen decidido hacer una huelga de hambre hubieran sido asesinados antes de tener siquiera hambre, pero, además, nadie se habría enterado del asesinato”.⁶⁶⁸ Un caso inverso ofrecido por el autor, que mostraría la eficacia de la no violencia en una coyuntura bien determinada, es el movimiento liderado por Martin Luther King.

Por último, quisiera retomar una reflexión de Emmanuel Levinas, quien, pese a no ocuparse particularmente del problema de la violencia revolucionaria, ofrece algunas consideraciones pertinentes en torno a la violencia y el mesianismo. En una sección de sus “Textos mesiánicos” titulada “Las contradicciones del mesianismo” el autor especifica que el momento mesiánico es un momento en el cual los malvados (*méchants*) son

siempre estéril) no es, ni debe ser, el modo o la rapidez con que se efectúa el cambio, sino su contenido, el horizonte hacia el que apunta”. Pérez, “Violencia del derecho y derecho a la violencia”, 87.

667 Dussel, “Reflexiones sobre ‘Hacia la crítica de la violencia’”; Dussel, *14 tesis de ética*, 148–57; Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión*, 538–53.

668 Dussel, “Reflexiones sobre ‘Hacia la crítica de la violencia’”, 53.

sacrificados en nombre de los buenos. En este sentido, todo acto justo implica cierta violencia que hace sufrir, aun cuando este acto sea legítimo: “Incluso cuando el acto es razonable, cuando el acto es justo, comporta una violencia”.⁶⁶⁹ De ahí que Levinas vea como positivo que se dude ante la violencia, aunque esta sea justa. Por este motivo, señala el autor, resulta tan complejo comprometerse con una causa sin dejar de lado ese compromiso, aunque sea justo. Siempre quedará un resabio de violencia.⁶⁷⁰

La Nueva Canción Chilena no se mantuvo ajena a la cuestión de la violencia y expresó diferentes aproximaciones a ella. En este sentido, las discusiones en torno a la violencia revolucionaria y los problemas a la hora de determinar cuándo esta resulta legítima también pueden observarse en el movimiento. Por un lado, los conflictos entre la perspectiva de la guerrilla y la vía electoral, mencionados en el capítulo cuarto a raíz de las canciones dedicadas a Ernesto Guevara, dejan entrever que la Nueva Canción Chilena invocó, al menos hasta cierto punto, la legitimación del uso de la violencia armada.⁶⁷¹ Por otro lado, la especificidad de la experiencia chilena, sobre todo en los años cercanos a la Unidad Popular, procuró poner de relieve el carácter no armado de la vía chilena al socialismo, lo cual también se logra vislumbrar en las canciones del movimiento.

Por ejemplo, Ángel Parra escribe en su autobiografía que el movimiento mantuvo una actitud pacífica en comparación con el resto de América Latina, donde la violencia era la respuesta a la situación. El músico apunta que la mayoría habría rechazado la violencia como expresión política y, en cambio, habría buscado el diálogo. Diálogo en el cual, dicho sea de paso, la herramienta del canto habría tenido mucho que decir. En esta perspectiva, la Nueva Canción Chilena habría intentado buscar el diálogo político frente a la violencia y aspirado a construir una política de izquierda, de justicia social y amor al prójimo. Incluso, Parra confiesa que, personalmente, nunca estuvo de acuerdo con la consigna “a la violencia reaccionaria, violencia revolucionaria”.⁶⁷²

Oswaldo Rodríguez, en la sección “Violencia y Nueva Canción” de

669 Levinas, “Textes messianiques”, 125; Levinas, “Textos mesiánicos”, 306. Texto original en francés: “Même lorsque l’acte est raisonnable, lorsque l’acte est juste, il comporte une violence”.

670 Levinas, “Textes messianiques”, 125–26; Levinas, “Textos mesiánicos”, 307.

671 Además de las canciones mencionadas en dicho capítulo, el artículo de Karmy y Schmiedecke examina una gran cantidad de piezas musicales de la Nueva Canción Chilena que exaltan la guerrilla y sus figuras principales. Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”.

672 Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 48–50.

su libro sobre el movimiento, destaca algunas canciones que se crearon como respuesta a la violencia política producida antes del gobierno de Allende. Entre ellas, sobresalen dos de Víctor Jara que critican los asesinatos perpetrados en el gobierno del demócratacristiano Eduardo Frei (1964-1970). Por un lado, “Preguntas por Puerto Montt” cuestiona la masacre ocurrida en esa ciudad, donde nueve personas fueron asesinadas por la policía en el contexto de una toma de terrenos. Puede mencionarse aquí “Se olvidaron de la patria” de Rolando Alarcón, la cual formula un cuestionamiento similar ante la matanza de obreros en la mina El Salvador del año 1966.⁶⁷³ Por otro lado, “El alma llena de banderas” repudia la violencia que pocos meses antes de la elección presidencial de 1970 dio muerte al militante comunista Miguel Ángel Aguilera en una manifestación pacífica. La canción expresa, además, cierta esperanza que Jara habría sentido en la masiva y apasionada marcha que se realizó en el entierro mismo del joven asesinado, lo cual habría sido un signo del futuro triunfo de la vía chilena (no armada) al socialismo. Por este motivo, propone Rodríguez, la elegía culmina con el alentador final: “el alma se nos llena de banderas / que avanzan contra el miedo / ¡venceremos!, ¡venceremos!”.⁶⁷⁴

Sin embargo, este relieve en la vía no armada no significó que los músicos de la Nueva Canción hayan abandonado completamente la idea de violencia revolucionaria, al menos como reivindicación. Eileen Karmy y Natália Schmiedecke señalan que, si bien durante la campaña electoral de la Unidad Popular y el posterior gobierno de Allende las músicas y los músicos del movimiento comenzaron a resaltar la particularidad electoral de la vía chilena al socialismo, no por ello dejaron de homenajear a líderes guerrilleros y procesos revolucionarios librados por la vía armada. Este hecho, observan las autoras, no debe comprenderse necesariamente como un cuestionamiento a la vía chilena, sino que se relacionaría con la intención de incorporar la experiencia chilena en un contexto revolucionario más amplio.⁶⁷⁵ Además, algunos músicos del movimiento nunca dejaron de plantear del todo la perspectiva de la violencia dentro del proceso chileno mismo, aun en canciones que no hicieran referencia a las experiencias guerrilleras de otras latitudes. Desde luego, la violencia sugerida intentó situarse siempre en la perspectiva de la legítima defensa o coacción legítima, incluso cuando se formulase, más bien, como una ofensiva armada.

Entre las canciones examinadas en la sección anterior, a propósito

673 Véase Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 100–101.

674 Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena*, 81–83.

675 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 16–22.

de la representación y anuncio de la interrupción mesiánica, hay dos que destacan también por sus menciones a la violencia armada. Se trata de “Plegaria a un labrador”, composición de Víctor Jara, y “Camilo Torres”, creación de Daniel Viglietti pero interpretada también por Víctor Jara. En cuanto a la primera, en el capítulo anterior apunté que el verso “sopla como el viento la flor de la quebrada / limpia como el fuego el cañón de mi fusil” podría ser una referencia a la lucha armada. “Camilo Torres”, por su parte, además de aludir explícitamente a la experiencia de un sacerdote guerrillero, entona en uno de sus puntos climáticos la frase: “cuentan que tras la bala se oyó una voz / era Dios que gritaba: ¡revolución!”. Ambas canciones exponen, así, una estrecha relación entre las ideas de interrupción mesiánica y violencia revolucionaria.

En efecto, si bien Jara optó activamente por la vía no armada, este no habría dejado de afirmar cierta posibilidad de violencia. Además de las canciones mencionadas y de aquellas señaladas en el capítulo cuarto referidas a Ernesto Guevara, destaca en este aspecto “Ni chicha ni limoná”, publicada en 1971.⁶⁷⁶ La canción formula una idea de violencia, particularmente en su última estrofa: “y si sigue hociconeando / le vamos a expropiar / las pistolas y la lengua / y toíto’ lo demás”. También es relevante “La bala” de 1972, la cual narra la historia de la bala como objeto, tanto en lo que respecta a su fabricación como a su devenir.⁶⁷⁷ Por ejemplo, la tercera estrofa canta “en manos del obrero / nació la bala, nació la bala / y en manos de los ricos / se hizo mala, se hizo mala”. Si bien, como señala Javier Rodríguez, la pieza es clara en resaltar que “el campo de batalla es la producción”,⁶⁷⁸ esta también expresa un carácter combativo. Claudio Rolle apunta que la canción, de tono festivo, expresa la nítida toma de posición que el músico habría hecho hacia 1973, justificando con ella la defensa del gobierno del pueblo.⁶⁷⁹ A este respecto, especialmente pertinentes son las últimas estrofas que expresan con claridad la violencia revolucionaria:

676 Víctor Jara, “Ni chicha ni limoná”, en *El derecho de vivir en paz*, DICAP, 1971, elepé.

677 Víctor Jara, “La Bala”, en *La bala / Qué lindo es ser voluntario*, DICAP, 1972, sencillo.

678 Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 84.

679 Rolle, “La Nueva Canción Chilena”, 11.

La bala nos advirtió
no es la primera, no es la primera
que en la vanguardia en la lucha
es la clase obrera, es la clase obrera.

Y acabando con la bala
ella no es mala, ella no es mala.
Todo depende y de cuándo
quién la dispara, quién la dispara.

Pese a que la autoría de la pieza sería anónima, resulta llamativo que Jara publique una canción con este contenido en 1972 junto a “Qué lindo es ser voluntario” a propósito de la crisis política que se venía induciendo desde los últimos meses de 1971 y que se expresó con gran intensidad en el paro de octubre de 1972 contra el gobierno de Allende. En esta perspectiva, hacia finales de la Unidad Popular el músico habría afirmado en una entrevista que “algún día habrá que cambiar la guitarra por el fusil”.⁶⁸⁰

Volviendo a la figura de Camilo Torres, es pertinente mencionar otro cover hecho por la Nueva Canción Chilena en el que el colombiano aparece como figura central. Me refiero a la versión que publicó en 1970 el conjunto Tiempouuevo del tema “Dispersos” de Alí Primera.⁶⁸¹ En una nota al pie del capítulo cuarto mencioné que la canción es un llamado a la unión entre cristianos y marxistas, ofreciendo el ejemplo de Camilo Torres, quien habría logrado en sus manos esta unión entre “fusil y evangelio”. Otra canción que menciona al sacerdote y guerrillero colombiano es “Oigan, muchachos”, lanzada también en 1970.⁶⁸² El texto de la canción es una exaltación a la guerrilla y alude a Camilo Torres como enviado de Jesucristo para combatir en ella. Ahora, si bien la canción hace alusiones concretas a la guerrilla en Colombia, puede también leerse como una provocación contra las fuerzas armadas y los sectores de la derecha chilena, quienes incluso antes del gobierno de Allende ya organizaban tentativas golpistas.⁶⁸³ Por ejemplo, la segunda estrofa y el estribillo entonan:

680 Contreras y Pérez, *Habla y canta Víctor Jara*, 31.

681 Tiempouuevo, “Dispersos”, en *Tiempouuevo*, DICAP, 1970, elepé.

682 Tiempouuevo, “Oigan, muchachos”, en *Tiempouuevo*, Peña de los Parra, 1970, elepé.

683 Véase Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen I:157–99; Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen II:32–34, 55–58, 71-73-111–35, 145–59.

Oigan, muchachos
 las tropas van pa' afuera
 ¿por qué, si son tan machos,
 por qué no se atrincheran?

Que se consigan un cañón de artillería
 que la guerrilla podemos todavía.
 Y que se traigan toda su infantería
 que la guerrilla podemos todavía.

Resulta apropiado mencionar aquí la canción “El cristo cercano” de Fernando Ugarte, la cual sugiere una unión entre fusil y evangelio no en Camilo Torres sino en el cristo mismo: “cristo guerrillero de justicia y de paz / cristo de libertad”.⁶⁸⁴ Ahora bien, es probable que la mención al guerrillero sea, más bien, una imagen que refleje la lucha por los demás, pero no su violencia. De ahí que “El cristo cercano” especifique que se trata de un guerrillero de justicia y de paz. La autoría de la canción recae en Esteban Gumucio y Andrés Opazo, cercanos a Ugarte durante su tiempo en el seminario. De hecho, Gumucio era el superior de dicha institución. Esta situación reafirma la improbabilidad de que la canción se refiera a la violencia revolucionaria. Pero no puede descartarse del todo.

Volviendo a Tiempouuevo, el conjunto publicó también “Para mi pueblo”, canción de 1970 que se refiere a la violencia revolucionaria de manera positiva.⁶⁸⁵ Su texto canta en la última estrofa “a los pueblos hermanos / que luchan por su destino / con un fusil en la mano / buscan abrir el camino”. Hacia 1971 el conjunto lanzó “Contra viento o temporal”, pieza que se posiciona claramente a favor de la lucha del pueblo y expresa una voluntad de no violencia.⁶⁸⁶ Sin embargo, la canción es clara también al manifestar cierta posibilidad de violencia en su última estrofa, también dirigida a los sectores que comenzaban a sabotear el gobierno de la Unidad Popular: “no queremos la violencia / esa es la verdad, / pero a los conspiradores / no los vamos a aguantar”.

Como apuntan Karmy y Schmiedecke, Amerindios destaca por criticar el imperialismo y belicismo estadounidense al tiempo que reivindica

684 Fernando Ugarte, “El cristo cercano”, en *Requiem*, Esteban Gumucio (letra), Andrés Opazo (composición), EMI Odeon, 1970, elepé.

685 Tiempouuevo, “Para mi pueblo”, en *Tiempouuevo*, Peña de los Parra, 1970, elepé.

686 Tiempouuevo, “Contra viento o temporal”, en *Ahora es Tiempouuevo*, DICAP, 1971, elepé.

las luchas cubanas y vietnamitas.⁶⁸⁷ Una de las piezas más significativas a este respecto es “Nixon”, composición de Sergio Ortega grabada por la banda para su disco de 1970.⁶⁸⁸ La canción, apuntan las autoras, comienza con sonidos de bombardeos y metralletas, seguidos de los instrumentos que empiezan a establecer un ritmo de guaracha cubana. El texto, por su parte, pregunta repetidamente quién matará al por ese entonces presidente de los Estados Unidos, como invocando venganza por las muertes provocadas.⁶⁸⁹ Según Karmy y Schmiedecke, la canción es ante todo burlesca, lo que se expresaría tanto en la repetición de la onomatopeya del sonido de una metralleta (“ratatátá”, una anáfora sonora en la tipología del signo de Philip Tagg⁶⁹⁰) como en las irónicas especulaciones sobre quién matará a Richard Nixon.⁶⁹¹ Para la autoras, la canción no abogaría por la vía armada ni expresaría una creencia real de que alguien asesinaría al personaje en cuestión. Se trataría, más bien, de una sátira frente a la tragedia.⁶⁹² Sin embargo, es preciso señalar que para que la ironía funcione deben darse algunos acuerdos de entendimiento o premisas, las cuales tienen que ser compartidas, en este caso, entre músicas-músicos y auditores-receptores. En “Nixon” una de estas premisas esperables y legitimadas es, precisamente, que este expresidente sea acribillado por un fusil de asalto.

Otra canción de Amerindios que sugiere la violencia armada es “Mentiras sólo mentiras”, perteneciente al mismo disco homónimo de 1970.⁶⁹³ En palabras de Mario Salazar, la canción canta sobre “la mentira que oficializaban los medios de comunicación”.⁶⁹⁴ Una larga sección de la canción se dedica a abordar las elecciones presidenciales de ese año, sobre todo en torno a la campaña de terror emprendida por los adversarios políticos de la vía chilena al socialismo y a las tentativas de no reconocer la victoria de la Unidad Popular. Cabe recordar que el periodo que va entre el triunfo de Allende en las urnas del 4 de septiembre de 1970 y su asunción como presidente el 3 de noviembre de ese año fue particularmente álgido. El hito de este periodo fue la votación en el Congreso Nacional para elegir

687 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 25.

688 Amerindios, “Nixon”, en *Amerindios*, Sergio Ortega (composición), DICAP, 1970, elepé.

689 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 25.

690 Tagg, *Music's Meanings*, 487.

691 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 25–26. Las autoras ponen de relieve que estas ironías resaltan y exageran la irrelevancia de las mujeres.

692 Karmy y Schmiedecke, 26.

693 Amerindios, “Mentiras sólo mentiras”, en *Amerindios*, DICAP, 1970, elepé.

694 Mario Salazar, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

entre Allende y Alessandri, pues ninguno de los candidatos había logrado la mayoría absoluta. Pero también fueron relevantes los distintos intentos que se llevaron a cabo para impedir que Allende asumiera la presidencia, entre las que se cuentan tres intentos de golpe de Estado y varios atentados.⁶⁹⁵ Posiblemente enmarcadas en este contexto temporal y político, las últimas estrofas de “Mentiras sólo mentiras” entonan una advertencia que, si bien no menciona explícitamente la violencia política, sí la insinúa al aludir a la resistencia que emprendería el pueblo en defensa del gobierno popular recién conquistado:

“Las leyes son respetadas”,
así lo dijo el Paleta.⁶⁹⁶Perdieron las elecciones
ya tienen su cuchufleta.⁶⁹⁷

Si no aceptan la victoria,
si les niegan su destino

el pueblo sabrá vencerlos
vendepatrias y asesinos.

Un ejemplo que muestra la intención de incorporar la experiencia chilena a un contexto revolucionario latinoamericano es “América mi amor”, lanzada en 1970 por Lonqui.⁶⁹⁸ El conjunto, formado por músicas y músicos ligados al Partido Comunista, reivindicó en esta pieza cierta alternativa de guerrilla continental. La canción articula la posibilidad de acciones guerrilleras en respuesta a la situación de América, la que, según la primera estrofa, habría sido engrillada, aplastada, comprada y vendida. En esta perspectiva, el estribillo entona: “Por los llanos, por la sierra / encendido la guerrilla / como flor liberadora / de mi América cautiva”. En la siguiente estrofa el canto insiste en la cuestión de la violencia, dirigiéndose a una América que es “morena guerrillera” y que ya “ha cargado su fusil”. Llama la atención también la sonoridad de la quena inicial y del interludio, lo cual emula una sonoridad indígena quechua-incaica mediante el uso de

695 Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020.

696 Paleta es el sobrenombre de Jorge Alessandri, quien perdió las elecciones de 1970, elaborado por los creativos de su compañía política.

697 Cuchufleta se entiende aquí como mentira o engaño.

698 Lonqui, “América mi amor”, en *Trio Lonqui*, DICAP, 1970, elepé,

una melodía pentátona,⁶⁹⁹ además de emplear un efecto de reverberación y una particular ubicación al fondo del espacio textural (*textural space*⁷⁰⁰). Estos elementos hacen que la señalada melodía suene lejana, como si fuera una reivindicación de un imaginado pasado indígena ancestral. Esto se reafirma de cierta manera momentos antes del primer estribillo: “y se rebelan tus indios”.

Sin lugar a dudas, el caso de Rolando Alarcón resulta sumamente interesante para observar el problema de la violencia revolucionaria. Hacia fines de 1964 el músico compuso “¿Adónde vas, soldado?”, canción que fue grabada por el conjunto de neofolclore Las Cuatro Brujas y, posteriormente, por el mismo Alarcón.⁷⁰¹ La motivación central de la pieza es incitar a los soldados a no ir a la guerra y, por el contrario, fomentar la paz. El músico aclara que, si bien la canción fue compuesta en pocos minutos, su concepción fue prolongada:

Yo había estado en tres oportunidades en Europa y vi muchos estragos y destrozos que aún quedaban de la guerra: pueblos destruidos y abandonados, y muchas calamidades que vienen después de una guerra cruel y despiadada, como las gentes que tienen que vivir en ciudades divididas. Cuando decidí escribir la canción, recordé eso y muchas cosas otras.⁷⁰²

Según informan Carlos Valladares y Manuel Vilches, el carácter pacifista de la canción generó cierta controversia y dio inicio a lo que se conoce como la “guerra de las refalosas”: en 1965 Joaquín Prieto, integrante del Ejército de Chile, compuso “La respuesta del soldado”, grabada por el grupo de neofolclore Los de Santiago. Posteriormente Alarcón compuso una última refalosa titulada “Escuche usted, general”, grabada por Isabel y Ángel Parra.⁷⁰³ La “cantante” lírica de la canción es la madre de un soldado que reprocha al general por la muerte de su hijo en una batalla. Si bien la polémica habría sido exagerada por los medios de comunicación, es cierto

699 Véase Mendivil, “Wondrous Stories”.

700 Véase Moore, *Song Means*, 29–38.

701 Las Cuatro Brujas, “¿Adónde vas, soldado?”, en *¿Adónde vas, soldado?*, Demon, 1964, sencillo; Rolando Alarcón, “¿Adónde vas, soldado?”, en *Rolando Alarcón*, RCA Victor, 1966, elepé.

702 Citado en Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 80.

703 Isabel y Ángel Parra, “Escuche usted, general”, en *Demon SD-078*, Rolando Alarcón (composición), Demon, 1965, sencillo.

que estas canciones generaron molestias en los sectores cercanos a las Fuerzas Armadas. Incluso, la última canción de Alarcón sufrió la censura en dos radioemisoras.⁷⁰⁴ El músico expresó luego en una entrevista la tensión y pesadumbre de la situación:

Me sentí muy sorprendido cuando salió la réplica del mayor Prieto (“La respuesta del soldado”). Mi refalosa (“¿Adónde vas, soldado?”) tenía un contenido simplemente pacifista, y no estaba contra el Ejército. Si hablaba de guerra, no me refería a Chile, porque aquí no las tenemos, sino en un sentido más universal. El trabajo del soldado chileno ha sido siempre pacifista y no tengo razón alguna para atacarlo. Yo estoy sí contra los ejércitos guerreros, como los que se ven en Vietnam, en contra de los negros en USA y en África. Con mi refalosa quise hacer un llamado para que todos los ejércitos del mundo se convirtieran en ejércitos de paz. Concretamente, era un llamado de paz, y solamente eso.

(...) Como se había tergiversado mi intención escribí una segunda refalosa (“Escuche usted, general”), destinada a reforzar el contenido pacifista de la primera (...). El texto es un poco fuerte, pero ello es porque es la voz dolorida de una madre que ha perdido a su hijo (...). La madre dice que considera traición el que, mientras ella enseñaba paz a su hijo, el general lo haya llevado a la guerra. Insisto sobre la paz, que conste, no sobre el Ejército.⁷⁰⁵

Como puede observarse, Alarcón muestra una actitud pacifista e, incluso, antimilitarista frente a lo que él llama los “ejércitos guerreros”. En esta línea, y tal como lo señalan Valladares y Vilches, la figura del soldado es recurrente en las creaciones de Alarcón. En efecto, poco tiempo después de concluida la guerra de las refalosas el músico grabó “No juegues a ser soldado”, también de corte antimilitarista en un sentido general.⁷⁰⁶ En opinión de Valladares y Vilches, la pieza continuaría manifestando la

704 Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 79–82. Los autores anotan que, finalmente, surgió una última refalosa de la mano de Alfredo Lieux y Los Perlas titulada “La refalosa del dueño de la cantina donde tomaba el soldado” (1965), la cual a punta de risas intenta dar cierre a la discusión.

705 Citado en Valladares y Vilches, 81–82.

706 Rolando Alarcón, “No juegues a ser soldado”, en *El nuevo Rolando Alarcón*, EMI Odeon, 1967, eipé.

inquietud del músico frente a los adolescentes que siguen la carrera militar.⁷⁰⁷ Sin embargo, algunos años más tarde el músico comenzaría a expresar en sus canciones una crítica específica contra los “ejércitos guerreros” mencionados en su entrevista. Por ejemplo, en 1971 grabó una canción del cantautor soviético Bulat Okudzhava. La versión de Alarcón se titula “Canción del soldado americano” y cuestiona la indolencia del soldado que “sencillamente juega con las armas” y no se hace responsable de sus acciones.⁷⁰⁸ Posiblemente, lo más relevante de esta versión es el hecho de que Alarcón cambiara el título de la canción para referir explícitamente al ejército de los Estados Unidos, pues la original se traduciría como “Canción del soldado feliz”.

Este enfoque contra el militarismo norteamericano es particularmente notorio en su disco *Por Cuba y Vietnam* de 1969.⁷⁰⁹ Karmy y Schmiedecke señalan que este elepé expresa la solidaridad revolucionaria con las luchas de ambos países y exalta la figura de sus líderes más reconocidos: Fidel Castro y Ernesto Guevara en Cuba, Ho Chi Minh en Vietnam.⁷¹⁰ Una canción de particular interés para este trabajo es “Brother, Did You Weep” del británico Ewan MacColl, a quien Alarcón habría conocido en el Encuentro de la Canción Protesta de la Habana en 1967.⁷¹¹ La canción es una crítica a la destrucción, el dolor, la violencia y la muerte producida por la guerra de Vietnam. La versión de Alarcón, titulada “Hermano, hermano... llorarás”, es una traducción bastante libre de la versión original, aunque manteniendo la idea global de la canción y las nociones generales de cada estrofa y estribillo del original en inglés. Además, Alarcón agrega una quinta estrofa de su completa autoría. La canción termina con el estribillo pero con su texto modificado, tanto en la versión inglesa (“O brother, have you got no shame? / O Jesus, they’re killing in my name!”) como en la española (“Oh cristo, ¿dónde está la humildad? / Hermanos se matan sin piedad”).

Lo relevante de esta canción en el contexto de *Por Cuba y por Vietnam*, y de la Nueva Canción Chilena en general, es que muestra una radical crítica contra la guerra y la violencia, cuestión ya expresada por Alarcón en la entrevista citada con anterioridad. Pero al mismo tiempo, se sitúa y

707 Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 114.

708 Rolando Alarcón, “Canción del soldado americano”, en *Canta a los poetas soviéticos*, DICAP, 1971, elepé.

709 Rolando Alarcón, *Por Cuba y por Vietnam*, Los Emigrantes (interpretación), Tiempo, 1969, elepé.

710 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 13–14.

711 Véase Ossorio, “Encuentro de la canción protesta [1967]”.

se pronuncia decididamente a favor de las experiencias armadas de Cuba y de Vietnam, entendidas bajo la lógica de la coacción legítima o legítima defensa. Como señalan Karmy y Schmiedecke, tras el triunfo de la Unidad Popular la exaltación de la figura del guerrillero y a los movimientos de lucha armada disminuyó significativamente en el repertorio de la Nueva Canción Chilena, aunque no por ello se redujo el apoyo de las músicas y los músicos a la revolución cubana y a la resistencia vietnamita. En este sentido, las autoras indican:

Lo que cambió fue la manera en que las canciones expresaron este apoyo, utilizando nuevas estrategias intertextuales. Con esto, por una parte, los músicos chilenos se desmarcaban de la opción armada, y por otra, validaban la “vía chilena” y la insertaban en el contexto revolucionario del Tercer Mundo durante la guerra fría.⁷¹²

Otro caso relevante es Patricio Manns, quien, como he apuntado con anterioridad, era por ese entonces militante del MIR. Esta organización izquierdista fue de tendencia guevarista y no formó parte de la Unidad Popular, pues entendía que la vía chilena y no armada al socialismo no significaba una verdadera conquista para los trabajadores. El MIR desconfiaba de las elecciones de 1970 y comprendía que un triunfo para el pueblo solo podría alcanzarse por la vía militar. Sin embargo, la organización observaba también que los intereses de la clase trabajadora estaban representados en la candidatura de Allende, por lo que planteó estar dispuesta a defender y apoyar críticamente la vía chilena.⁷¹³ En concordancia con la línea del MIR, el músico expresó la necesidad de que la cualquier interrupción de la antigua temporalidad deba ser inevitablemente violenta, concretamente, mediante una vía armada que cambie abruptamente el tipo de estado: del estado burgués a uno en beneficio de la revolución popular.⁷¹⁴

A diferencia de gran parte de las otras músicas y músicos del movimiento que militaban en partidos pertenecientes a la Unidad Popular, durante este gobierno Manns no dejó de exaltar las figuras guerrilleras

712 Karmy y Schmiedecke, “Como se le habla a un hermano”, 27–28.

713 Pinto y Moulian, *Cuando hicimos historia*, 30–32; Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen I:281–82.

714 Véase Pinto y Moulian, *Cuando hicimos historia*, 30–31; Magasich, *Historia de la Unidad Popular*, 2020, volumen I:281–82; Gomes, “Quando um muro separa, uma ponte une”, 137ss.

y la violencia armada en general, particularmente en su disco de 1971.⁷¹⁵ En esta línea, además de las canciones dedicadas a los personajes de la revolución cubana y la guerrilla de Ñancahuazú como “Su nombre ardió como un pajar” (a Guevara, comentada en el capítulo cuarto) o “Tamara Bunke”, Manns planteó algunas composiciones que aluden directamente a la violencia armada en Chile. Como indica Gomes, las canciones de Manns trazan claramente su posición crítica y cercanía a grupos guevaristas, con numerosas referencias a la lucha armada como camino revolucionario.⁷¹⁶ Un primer ejemplo es “Morimos solos”, la cual se plantea como una carta de amor y despedida de un joven que abandona a su amada para unirse a la lucha armada: “no queda otro camino que seguir con la sentencia / del amor combatiente sangrado día con día / aunque muramos solos, cada cual en su estrella”. “La ventana”, por su parte, narra la historia de un estudiante que deviene en guerrillero y formula hacia su final la reafirmante idea en favor de la violencia armada de que “con cada hombre caído, hora tras hora / crece la lucha liberadora”.

Un último caso que quisiera abordar en este capítulo es la canción “Sólo digo compañeros” de Daniel Viglietti, versionada por Osvaldo Rodríguez en 1973 y, posteriormente, por el grupo Karaxú en 1974 y por Charo Cofré y Hugo Arévalo en 1975.⁷¹⁷ La versión original de Viglietti fue lanzada en 1971 y contiene claras referencias a la violencia revolucionaria. Además, hacia el final de la canción se expresa manifiestamente la simpatía de Viglietti hacia Túpac Amaru II, líder de la sublevación indígena de 1780,⁷¹⁸ y hacia el Movimiento Nacional de Liberación Tupamaros (MLN-Tupamaros), organización de izquierda uruguaya que por entonces emprendió acciones de guerrilla urbana: “la sangre de Túpac / la sangre de Amaru / la sangre que grita / libérate, hermano”.

La versión de Osvaldo Rodríguez forma parte de la sección final del

715 Patricio Manns, *Patricio Manns*, Los Blops (interpretación), Inti-Ilumani (interpretación), Luis Advis (arreglos), Orquesta Sinfónica de Chile (interpretación), Philips, 1971, elepé.

716 Gomes, “Quando um muro separa, uma ponte une”, 139.

717 Daniel Viglietti, “Sólo digo compañeros”, en *Canciones chuecas*, Orfeo, 1971, elepé; Karaxú, “Sólo digo compañeros”, en *Chants de la résistance populaire chilienne*, Expression Spontanée, 1974, elepé; Charo Cofré y Hugo Arévalo, “Sólo digo compañeros”, en *Sólo digo compañeros*, I Dischi Dello Zodiaco, 1975, elepé. La versión de Osvaldo Rodríguez aparece en el documental *Cuando despierta el pueblo* de Andrés Raczy y Alfonso Beato, disponible en el siguiente enlace: <https://cinechile.cl/pelicula/cuando-despierta-el-pueblo/>

718 Dicho sea de paso, la saga de Túpac Amaru ha sido interpretada por los investigadores como mesiánica. Véase Zaballa, “La discusión conceptual sobre el milenarismo y mesianismo en Latinoamérica”, 361–62.

documental *Cuando despierta el pueblo* dirigido por Andrés Racz y Alfonso Beato, aunque aparece también una versión instrumental con guitarra sola en la secuencia de inicio. La película, producida entre septiembre de 1972 y mayo de 1973, busca explorar tanto los antecedentes como la construcción del socialismo en el país. Sin embargo, la llegada del golpe de Estado en septiembre de 1973 hizo que este film nunca alcanzara a estrenarse en Chile. El montaje del documental superpone el comienzo de “Sólo digo compañeros” con el final de un discurso de Miguel Enríquez, secretario general del MIR, pronunciado en enero de 1973 en el Teatro Caupolicán. Desconozco si la versión de Rodríguez fue grabada antes o después del golpe de Estado, pero, ciertamente, se sitúa en ese momento límite en el cual las amenazas y tentativas de derrocar el gobierno de Allende se hacían cada vez más intensas.⁷¹⁹ En este contexto, las constantes referencias a la violencia revolucionaria presentes en la canción, así como también aquellas que sugieren el papel redentor de la sangre, adquieren aquí especial relevancia:

No digo nombre ni seña,
sólo digo compañeros.
Nada nos queda y hay sólo
una cosa que perder.

Perder la paciencia
y sólo encontrarla
en la puntería,
camarada.

Papel contra balas
no puede servir,
canción desarmada
no encuentra el fusil.⁷²⁰

719 Incluso, algunos sectores de la izquierda aun dentro de la coalición de gobierno como la Izquierda Cristiana, el MAPU o sectores del PS planteaban la necesidad de prepararse (mas no propiciar) para una guerra civil contra la derecha chilena. La portada del número de junio de 1973 del *Testimonio Hernán Mery*, órgano oficial de la Izquierda Cristiana, lo consigna con claridad: “A prepararse para ganar la guerra civil, si la derecha la desata”. *Testimonio Hernán Mery*, n. 30, 14 al 27 de junio de 1973.

720 La versión de Viglietti dice en este verso: “no enfrenta a un fusil”.

Este repaso a las expresiones de violencia revolucionaria dentro del movimiento no pretende en absoluto respaldar ni menos impugnar el contenido de lo planteado por las músicas y los músicos. Por el contrario, mi examen ha querido exponer que la Nueva Canción Chilena se debatió en torno al problema de la violencia y, cuando apeló a ella, intentó situarla en la lógica de la legítima defensa del pueblo. Con todo, el recurso de la coacción legítima se sostiene aquí en cierta concepción mesiánica del tiempo, en cuanto tiempo interruptor del continuo de la historia. Es cierto que la concepción cualitativamente distinta del tiempo, la vida nueva conquistada, el “tiempo que es ahora” se planteó fundamentalmente por fuera de la violencia o, al menos por fuera de las expresiones más crudas de esta como la lucha armada. Sin embargo, ante la posibilidad de que la cesura del tiempo deseada y, hasta cierto punto, lograda llegara a ser desmantelada para restaurar el continuo cronológico de la historia, los músicos del movimiento no dejaron de plantear la alternativa de una violencia que se comprendía como legítima, particularmente hacia principios y finales de la vía chilena al socialismo.

7. Nueva vida cotidiana, rememoración y resurrección⁷²¹

Si el que vivió murió por una causa
su vida no terminó.⁷²²

En este último capítulo retomo la problemática en torno al tiempo mesiánico, tema ya introducido y desarrollado parcialmente en el capítulo anterior. En el presente capítulo me detendré en aquellas cuestiones relativas al tiempo mesiánico que allí quedaron pendientes: la desapropiación como nueva experiencia de la vida cotidiana, y las ideas de resurrección y rememoración de las víctimas de la historia.

Desapropiación y nueva dimensión de la vida cotidiana

La interrupción que significa el tiempo mesiánico implica, consecuentemente, una experiencia cualitativamente distinta de la vida cotidiana. En efecto, Mario Salazar precisa que la Nueva Canción puede entenderse como un tipo de canción que se diferencia de aquella que no pone en cuestión la cotidianidad social del país.⁷²³ Dicho con otras palabras, es una canción que impugna la vida cotidiana tal como se había desarrollado hasta ese entonces, que cuestiona aquello que Benjamin entiende como el inauténtico estado de excepción que para los oprimidos es, en realidad, la regla.⁷²⁴ Llegado el tiempo mesiánico, la ruptura con el ayer, surgieron un buen número de piezas de la Nueva Canción Chilena que expresan la idea de una “nueva” vida cotidiana. Solo quisiera mencionar algunos ejemplos:

721 Este capítulo desarrolla la primera hipótesis y continúa elaborando la tercera que planteo en mi artículo Rojas, “Hoy es el tiempo que puede ser mañana”, 76–78 y 80–83.

722 Fernando Ugarte, “Requiem”, en *Requiem*, EMI Odeon, 1970, elepé.

723 Mario Salazar, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

724 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 697.

“El refrán” de Tiempounuevo (1970), “Cuando amanece el día” de Ángel Parra (1971), “Compañero presidente” de Rolando Alarcón (1971), “Comienza la vida nueva” de Quilapayún (1971), “Ha llegado aquel famoso tiempo de vivir” de Osvaldo Rodríguez (1972), “Canción final” del *Oratorio de los trabajadores* (1972), “Cantos de Caminos” de Tito Fernández (1972), “Parando los tijerales” (1973) y “Vientos del pueblo” (1973-1974) de Víctor Jara, y, naturalmente, obras como *Las 40 medidas cantadas* de Lonqui (1970-1971) o el *Canto al programa* de Inti-Illimani (1970). Todas expresan cierta esperanza en el porvenir, pero, al mismo tiempo, en el presente. En este sentido, manifiestan también una certeza en que la nueva vida es o será distinta y mejor.

Ahora bien, esta nueva experiencia de la vida cotidiana se trataría, en realidad, de una vida que ya no es del todo cotidiana, pues el peligro y la interrupción que supone la negación que hace el mesías frente a lo dado modifica también la vida diaria. Desde luego, la situación apostólica de quienes siguen al mesías, tema que he abordado en el capítulo cuarto, sugiere igualmente un sentido singular del cómo se experimenta la vida. Con toda probabilidad, la fórmula que mejor expresa esta experiencia es el “como si (no)”. Para Enrique Dussel, la cesura del mundo puesta en relación con el evento mesiánico entraña un sentido de la vida cotidiana en el que esta continúa, pero *como si (bás mé)* no aconteciera de manera normal.⁷²⁵

Giorgio Agamben, por su parte, aborda la cuestión del “como si” en su comentario a la carta paulina a los romanos, señalando una particular vinculación entre el como si, la escucha, la vocación y la desapropiación mesiánica. Siguiendo a Agamben, la llamada mesiánica (escucha de la llamada del prójimo) solo se puede usar, no poseer, constituyendo, así, una de las características primordiales de la vocación mesiánica. La vocación mesiánica no representa, entonces, un derecho ni funda una identidad, sino, por el contrario, se acoge al uso de una potencia sin llegar a ser nunca titular de ella. En efecto, lo único que se “tiene” es un tiempo contraído, mesiánico, un tiempo restante.

De esta manera, las fórmulas del como si (en positivo) y el como no (negativamente) expresan una vocación mesiánica que no es otra cosa que la revocación de toda vocación. Además, el “como si” paulino no remite a un modo en el que se compara una condición con otra (por ejemplo, quienes lloran como si rieran), sino que refiere a una condición que se pone en tensión consigo misma: quienes lloran como no llorantes, quienes poseen como no poseyendo. Ser mesiánico, vivir en el mesías, significa, entonces,

725 Dussel, *14 tesis de ética*, 138. Cursivas en el original.

la desapropiación, en la forma del como si no, de toda propiedad, también jurídico-fáctica (cabe recordar, en este sentido, las críticas a la violencia jurídica del derecho imperante señaladas en el capítulo anterior).⁷²⁶

En esta perspectiva, el como si está atravesado por un sentido de desapropiación que se extiende también a la propia vida, la cual, en estos términos, tampoco se posee. En efecto, la desapropiación como rasgo distintivo de la vocación mesiánica implica la desapropiación misma de quienes siguen la llamada mesiánica y podría formularse en términos de vivir como si no se viviera y de morir como si no se muriera. Como precisa Christian Soazo, incluso frente al miedo a la muerte, la vida se llegaría a ofrecer por la vida bajo la idea de la superación de la propia propiedad en pos del bien común.⁷²⁷ Por supuesto, puede notarse cierta proximidad entre la vocación mesiánica paulina planteada y el hombre nuevo guevariano mencionado con anterioridad, el cual vive una nueva vida entregada a los demás, renunciando a sus comodidades y familia y sacrificándose por la revolución sin esperar nada a cambio. Esta cercanía refuerza la hipótesis de que Guevara habría tenido presente los textos de Pablo de Tarso en su concepción del hombre nuevo. Por ello, la convicción de entregar la vida por los demás, de sacrificarse por la causa socialista o, incluso, de martirizarse en nombre de la revolución puede muy bien comprenderse bajo la idea de la desapropiación mesiánica.

Este sentido de desapropiación puede observarse en la Nueva Canción Chilena, tanto en el ámbito de los conceptos planteados por ella, pero también en los propios comportamientos y experiencias de las músicas y los músicos. Desde luego, la intensidad que adquiere la desapropiación dentro del movimiento varía en función de la cercanía o distancia que las diferentes adaptaciones individuales tienen respecto al evento mesiánico, así como también fluctúa en virtud de la magnitud del evento mesiánico mismo. Por ello, en las siguientes páginas podrán notarse variados grados de desapropiación que responden, sin embargo, a una misma lógica.

Posiblemente, uno de los fenómenos más significativos relativos a la vida cotidiana de las mismas músicas y músicos de la Nueva Canción Chilena es el hecho de que la mayoría ellas y ellos tocaron y cantaron sin recibir remuneración alguna por su trabajo. Por ejemplo, Pedro Aceituno cuenta que los miembros del grupo Curacas, conjunto estable de la Peña de los Parra, recibían “poco y nada” por tocar allí: les daban algo de comer y un

726 Véase Agamben, *El tiempo que resta*, 32–73.

727 Soazo, “Mesianismo y ethos barroco”, 32.

mínimo de dinero que apenas les alcanzaba para el transporte.⁷²⁸ Fernando Carrasco explica, de modo similar, que el pago en las peñas alcanzaba “pa’ la micro⁷²⁹ y para comerte un pan”. La misma situación se produjo en otras circunstancias como grabaciones de discos, conciertos, giras, talleres ofrecidos por las y los artistas, mítines y actos políticos, en las cuales, incluso, no ganaban nada.⁷³⁰ A este respecto, Nano Acevedo informa que a veces iba a tocar a actos políticos sin que le pagaran en absoluto.⁷³¹ En la contratada del elepé *Tierra prometida* de Ángel Parra se consigna, de la misma manera, que antes y durante la Unidad Popular este músico viajó a lo largo de Chile ofreciendo conciertos gratuitos en fábricas, centros campesinos y poblaciones.⁷³² Como explica Fernando Carrasco, todo esto se hacía, de alguna u otra forma, “por amor al arte” y cada persona entregaba lo mejor de sí mismo a los otros. El mismo Parra en su libro autobiográfico escribe: “no pensábamos en nosotros, pensábamos en el futuro de nuestros hijos. En el mañana de los hijos de todos los chilenos”.⁷³³

Fernando Carrasco señala que esta realidad no fue reflexionada ni debatida antes ni durante la Unidad Popular.⁷³⁴ Solamente algunos pocos artistas contratados por la Universidad Técnica del Estado como Víctor Jara, Isabel Parra, Quilapayún e Inti-Illimani recibieron cierta remuneración en su calidad de funcionarios del Departamento de Extensión y Comunicación.⁷³⁵ Pensando en retrospectiva, Mario Salazar manifiesta que fue una gran equivocación no haber cobrado por las labores realizadas, pues no solo fue una situación estresante y un impedimento para la profesionalización de las músicas y los músicos, sino también obstaculizó que artistas de sectores populares pudieran incorporarse al movimiento. Salazar señala que:

728 Pedro Aceituno, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

729 Micro es la denominación santiaguina para referirse a los autobuses urbanos.

730 Fernando Carrasco, Entrevista realizada por Pablo Rojas. Véase también Pedro Aceituno, Entrevista realizada por Pablo Rojas; Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 184; Carrasco, *La revolución y las estrellas*, 102.

731 Nano Acevedo, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

732 Ángel Parra, *Tierra prometida*, Comité Inter-Iglesias para Chile, 1975, elepé.

733 Parra, *Mi Nueva Canción Chilena*, 22.

734 Fernando Carrasco, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

735 Fernando Carrasco; Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”, 54.

por más que se trató de tener una mirada de izquierda, fue una mirada pequeñoburguesa en el sentido de que cada cual éramos profesionales [sic] que de algún lado sacábamos el sustento para nuestra vida, en vez de haber hecho un trabajo que apuntara a dar oportunidad para que la gente pudiera vivir de su trabajo musical.⁷³⁶

Caio Gomes cita una entrevista de 1973 a Patricio Manns en *El Musiguero*, quien, crítico de la Unidad Popular, comenta que ni siquiera con el gobierno de Allende existió un sistema eficiente de defensa y desarrollo cultural, entre otras cosas, porque no había medios ni incentivos para las músicas y los músicos, quienes debieron finalmente dedicarse a otras cosas. Manns contrapone el ejemplo de Cuba, país modelo para el músico, donde cada artista recibiría, al menos, un salario mínimo para poder subsistir.⁷³⁷ Al respecto, Fernando Carrasco recuerda que debido a la falta de recursos algunos grupos ligados a la Nueva Canción, como Huamarí, terminaron por disolverse, pues sus miembros no encontraban la forma de conseguir dinero para continuar con la agrupación y, al mismo tiempo, sostener económicamente a sus familias.⁷³⁸

En esta perspectiva Schmiedecke resalta que, aun cuando la izquierda alcanzó el gobierno en el año setenta, las músicas y los músicos del movimiento no tuvieron ningún tipo especial de patrocinio y que, incluso, muchos de ellos y ellas no lograron ni siquiera convertirse en artistas profesionales durante este periodo. Por ello, apunta Schmiedecke, las razones de la identificación del movimiento con la Unidad Popular deben buscarse más allá de las políticas culturales oficiales.⁷³⁹ En este sentido, lo mencionado por Aceituno, Carrasco y Salazar expone una situación todavía poco explorada pero significativa en el ámbito de la Nueva Canción Chilena que da cuenta de cierta noción de sacrificio y entrega que estuvo en la base del quehacer de las músicas y los músicos del movimiento y de quienes se relacionaron con ellas y ellos. Además, se trataría de una situación específicamente chilena que no habría sido compartida por otros movimientos

736 Mario Salazar, Entrevista realizada por Pablo Rojas. Javier Rodríguez ha propuesto una idea similar en torno al carácter ilustrado de la Nueva Canción Chilena, aunque su hipótesis se fundamenta, más bien, en la distancia que se habría producido entre la esfera de la Nueva Canción y el quehacer musical de los propios trabajadores durante la Unidad Popular. Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 87–123.

737 Gomes, “Quando um muro separa, uma ponte une”, 141.

738 Fernando Carrasco, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

739 Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 216.

afines como el Nuevo Cancionero Argentino, el Canto Popular Uruguayo o la mencionada Nueva Trova en Cuba. Naturalmente, mi intención aquí no es amonestar ni evaluar la eficacia de esta realidad, sino subrayar cierta concepción existente en la cual las músicas y los músicos, quizás entendidos como anunciadores del porvenir, debían sacrificarse y entregar su trabajo por los demás. Como escribe Eduardo Carrasco, ciertamente desde un enfoque cuestionador frente a su propia experiencia, los músicos del movimiento expresaron su real deseo de cambios sociales mediante un verdadero espíritu de sacrificio y una urgencia de dar la vida por la causa.⁷⁴⁰

Bajo esta misma lógica se enmarcó el Tren Popular de la Cultura, iniciativa oficial del gobierno de Allende que recorrió al sur de Chile en 1971, y las giras de la peña Chile Ríe y Canta al norte del país, organizadas por René Largo Farías y patrocinadas en sus últimos años por el Departamento de Cultura de la Presidencia de la República. En su estudio sobre el Tren Popular de la Cultura, Carolina Espinoza indica que la empresa se situó como acción concreta de la medida 40 del programa de la Unidad Popular: el “arte para todos”. Su objetivo fue motivar y sentar las bases para la creación de una nueva institucionalidad cultural en la que cada provincia del país pudiera desarrollar sus profesionales del arte a partir de su realidad e identificación local y sin extraerles de su entorno.⁷⁴¹ Esto implicaba, naturalmente, el establecimiento de escuelas de formación artística en cada lugar, así como organismos provinciales de cultura. En esta línea, Salazar, uno de los organizadores de esta experiencia junto a su colega de Amerindios Julio Numhauser, señala que la idea de la gira era justamente animar la creación de comités locales de cultura.⁷⁴² Todos estos comités conformarían un eventual Instituto Nacional del Arte y la Cultura, el cual nunca se alcanzó a constituir.

Con esto en mente, más de sesenta artistas de diversas disciplinas viajaron en el Tren Popular de la Cultura hacia el sur de Chile durante el verano de 1971, entre ellos, varias músicas y músicos ligados a la Nueva Canción Chilena como Nano Acevedo, Rolando Alarcón, Osvaldo Madera, el dúo los Emigrantes (conformado por Carlos Valladares Mejías y Enrique San Martín, quienes solían acompañar a Alarcón), los conjuntos Algodón⁷⁴³ y Rauquén, y los mencionados Amerindios.⁷⁴⁴ Entre las ac-

740 Carrasco, *La revolución y las estrellas*, 187.

741 Espinoza, “El Tren Popular de la Cultura”, 99–101.

742 Mario Salazar, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

743 Sobre este conjunto véase Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 112–15.

744 Mario Salazar, Entrevista realizada por Pablo Rojas; Schmiedecke, “Nuestra me-

tividades realizadas en cada lugar se cuentan conciertos al aire libre, en gimnasios, teatros y salones, así como también charlas en bibliotecas y universidades. Dados los objetivos de la iniciativa, todas estas actividades se realizaron de manera gratuita. Como cuenta Nano Acevedo, había mucho debate, charlas, foros y exposiciones, y las y los artistas salían a conversar con la gente en los barrios, mercados y calles.⁷⁴⁵

De modo similar, las giras de la peña Chile Ríe y Canta se llevaron a cabo desde mediados de los años sesenta hasta 1973, contando también con la participación de renombrados artistas de la Nueva Canción Chilena. Entre los músicos que participaron de las caravanas se encuentran Rolando Alarcón, Nano Acevedo, Pedro Yáñez, Jorge Yáñez, Silvia Urbina, el dúo Angélica y Margarita (conformado por Angélica Capra y Araminta Donoso), Quilapayún, Tienponuevo, Lonquí, Los Emigrantes, Cantamaranto y Huamarí.⁷⁴⁶ Ahora, aun cuando estas giras no se propusieron fundar una nueva institucionalidad cultural, si compartieron con el Tren Popular de la Cultura la idea de llevar espectáculos culturales a los trabajadores, estudiantes y familias de los lugares más alejados del país. En la última gira en el año 1973 la comitiva que viajó al norte fue despedida por el ministro secretario general de Gobierno, Jaime Suárez Bastidas, quien señaló que una de las grandes tareas era, precisamente, “llevar el arte y la cultura a todo el pueblo de Chile”. En este contexto, el ministro de estado reconoció que para cumplir esta difícil misión era necesario un verdadero “espíritu de sacrificio” por parte de los artistas.⁷⁴⁷ Como puede notarse, la difusión de las ideas socialistas y la noción de una toma de conciencia política fueron más importantes que las condiciones materiales de existencia de las músicas y los músicos.

En tales circunstancias, si bien las giras son recordadas como experiencias sumamente relevantes y felices,⁷⁴⁸ varios músicos precisan que fueron también muy duras y sacrificadas. Eduardo Carrasco comenta a propósito de la gira del verano de 1967 que para las y los artistas “estas giras eran muy sacrificadas e interminablemente largas”, pues, además de

por contribución la hacemos cantando”, 49; Espinoza, “El Tren Popular de la Cultura”, 96–105; Acevedo, *Los ojos de la memoria*, 110–14; Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 178.

745 Acevedo, *Los ojos de la memoria*, 111.

746 *Telecran*, año 2, n. 93. 18 al 24 de junio de 1971, pg. 23ss; Fernando Carrasco, Entrevista realizada por Pablo Rojas; Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 191; Carrasco, *La revolución y las estrellas*, 102s.

747 *Telecran*, año 2, n. 93. 18 al 24 de junio, pg. 24.

748 Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 178–80 y 192; Acevedo, *Los ojos de la memoria*, 110–14; Carrasco, *La revolución y las estrellas*, 102ss.

tener que viajar constantemente de pueblo en pueblo para tocar en escenarios improvisados, las músicas y los músicos muchas veces se transportaron en condiciones sumamente precarias. Adicionalmente, añade Eduardo Carrasco, todavía “menos evidente aparecían nuestras mínimas necesidades pecuniarias, las que eran categóricamente olvidadas por nuestros amistosos invitantes”.⁷⁴⁹ Hacia 1973 la situación no habría cambiado demasiado, pues, como informa Richard Rojas, integrante fundador del grupo Lonqui, la gira de ese verano fue también muy dura e intensa, particularmente por las largas caminatas que debieron hacer “no en las mejores condiciones”. Además, una vez llegaban a alguna localidad, las y los mismos artistas debían organizar las actuaciones y, en ocasiones, no tenían donde alojarse ni que comer.⁷⁵⁰ De igual manera, el bus que los transportaba estaba en condición bastante deficiente.⁷⁵¹

Sin embargo, el cansancio y sacrificio general que implicó ser música y músico de la Nueva Canción Chilena, especialmente durante la Unidad Popular, fue interpretado en clave esperanzadora e, incluso, redentora. La canción “El encuentro” de Víctor Jara grabada por Isabel Parra lo expresa con fuerza en su segunda estrofa: “Ir y venir luchando / por las cosas más queridas / si bien nos gastó las manos / nos deja abierta la vida”.⁷⁵² El mismo Jara, tras su gira por Perú de mediados de 1973, manifestó ante una pregunta de Ricardo García que él era, sobre todo, un hombre feliz de existir en ese momento. Y agrega: “Feliz de sentir la fatiga del trabajo. Feliz porque cuando uno pone el corazón, la razón y la voluntad de trabajo al servicio del pueblo, siente la alegría del que empieza a nacer de nuevo”.⁷⁵³ La idea de entregar las propias energías, fuerzas y hasta la vida por el pueblo ocupó, como puede observarse, un lugar relevante en la Nueva Canción. Y con esto quisiera volver al tema de las giras y detenerme en el caso de Rolando Alarcón y sus vivencias durante la última gira de Chile Ríe y Canta. Como apuntan Carlos Valladares y Manuel Vilches, el músico:

749 Carrasco, *La revolución y las estrellas*, 102ss.

750 Richard Rojas, Entrevista realizada por Carlos Valladares. Véase también Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 192.

751 Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 191.

752 Isabel Parra, “El encuentro”, en *De aquí y de allá*, Peña de los Parra, 1971, elepé. Naturalmente, en este caso estoy suponiendo que habría cierta identificación entre el personaje de la canción y ambos músicos.

753 *Ramona*, año 2, n. 98. 11 de septiembre de 1973; Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 120–22.

no estaba del todo convencido de ser parte de la gira, que la salud no lo acompañaba; pero él, como tantas otras veces, partió igual con su guitarra a la itinerancia, la que también tenía elementos estratégicos porque se hacía casi como un anticipo de las elecciones parlamentarias de 1973, que podían resultar claves para destituir al gobierno popular que tanto costó conseguir.⁷⁵⁴ Había que estar y Alarcón estuvo, aunque los costos fueron los más altos que se podían pagar.⁷⁵⁵

Antes de comenzar la gira, Alarcón se encontraba en un muy delicado estado de salud producto de una úlcera gástrica que le causaba excesivas complicaciones. El músico debía obtener asistencia médica ocasional para ser estabilizado y, de vez en cuando, recibía transfusiones de sangre debido a las hemorragias causadas por sus problemas estomacales.⁷⁵⁶ De cierta manera, podría considerarse que Rolando Alarcón se entregó llevado por la idea de mejorar desde el campo cultural las condiciones de vida de su pueblo y contribuir al proceso revolucionario chileno, incluso, en detrimento de su propia salud, lo cual lo llevaría finalmente a la muerte. Como mencionan Valladares y Vilches en el fragmento citado, debido a la importancia coyuntural de esta gira en relación con las elecciones parlamentarias de 1973, Alarcón decidió viajar al norte de Chile, tomando allí un rol muy activo. Durante el transcurso de la exigente gira, la salud de Alarcón siguió deteriorándose aceleradamente, lo que llevó a que el músico muriera poco tiempo después de su regreso a Santiago.⁷⁵⁷ Con unas palabras que recuerdan lo dicho por el ministro Suárez Bastidas al comenzar la gira, el entonces presidente Allende pronunció el siguiente discurso que recalca el sentido de sacrificio de la vida de Alarcón:

Personalmente estoy sumamente reconocido por la labor que realizara, a su entrega, a su dedicación, a lo que fue Rolando Alarcón para las grandes batallas y luchas del pueblo. No estuvo ausente en ellas y su conciencia revolucionaria y su alegría las expresó en

754 De modo similar, Fernando Carrasco señala que otra delegación de artistas fue de gira al sur de Chile, quienes partieron con el objetivo de “hacer campaña”. Fernando Carrasco, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

755 Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 186.

756 Valladares y Vilches, 189.

757 Valladares y Vilches, 189–96.

todos sus actos, en sus canciones de protesta, de justa protesta.⁷⁵⁸

De la experiencia de Alarcón cabe puntualizar que, como mencioné con anterioridad, la vocación mesiánica puede entenderse bajo la forma de desapropiación, en la que, incluso frente al miedo a la muerte, la vida se ofrece por la vida. La historia de Alarcón expresa con intensidad esa fórmula mesiánica del vivir como si no se viviera. Naturalmente, mi intención no es hacer aquí una apología del martirio, sino más bien observar cómo la idea de la desapropiación ocupa un lugar relevante en la Nueva Canción Chilena, inspirando formas de comportamiento concretas entre sus miembros.

Nueva vida cotidiana: los trabajos voluntarios y la batalla de la producción

Las músicas y los músicos no solo se sacrificaron, de alguna u otra manera, por la causa revolucionaria, sino que con sus canciones animaron al pueblo a hacer lo mismo. Especialmente durante el periodo de la Unidad Popular, la Nueva Canción hizo un llamado a entregarse en apoyo a la vía chilena al socialismo, concretamente mediante dos de las temáticas a las que cantó: la batalla de la producción y los trabajos voluntarios. Rolando Álvarez señala respecto a estos últimos que, más allá de los resultados económicos, permitieron la incorporación de millones de personas a las tareas establecidas por el gobierno y activaron una subjetividad popular que se sintió protagonista de la construcción del “Chile nuevo”. En efecto, si bien el movimiento voluntario no fue una experiencia exclusiva de la izquierda, esta le otorgó un significado propio vinculado al momento histórico crucial que habría representado el gobierno del presidente Allende y logró identificarlo, de esta manera, como parte constituyente del quehacer revolucionario de la Unidad Popular. Así, el poder de convocatoria de los trabajos voluntarios hizo que estos se convirtieran en un eje principal en el que los ciudadanos comunes y corrientes pudieron aportar cotidianamente a la vía chilena al socialismo.⁷⁵⁹

Teniendo como rasgos distintivos, desde luego, su carácter volunta-

758 Citado en Valladares y Vilches, 197.

759 Álvarez, “Trabajos voluntarios”, 173–203. Véase también Barr-Melej, *Psychedelic Chile*, 236–39.

rio (es decir, sin coerción, como bien subraya Patrick Barr-Melej⁷⁶⁰) y su gratuidad, los trabajos voluntarios adoptaron diversas formas durante la Unidad Popular. Entre otras instancias, se pueden mencionar las masivas jornadas de trabajo voluntario de verano (entre 1971 y 1973), los trabajos voluntarios durante las distintas crisis políticas (especialmente en la de octubre de 1972 y en el transcurso de 1973), la prevención y ayuda a los sectores damnificados por las inundaciones, los días nacionales del trabajo voluntario (los domingos 16 de mayo de 1971, 14 de mayo de 1972 y 27 de mayo de 1973) o las jornadas de construcción y limpieza de la ciudad a propósito de la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo (UNCTAD III). Como apunta Álvarez, el trabajo voluntario llegó a ser, en este sentido, expresión de un país que estaba dispuesto a sacrificarse en medio de su vida cotidiana para mejorar las condiciones de vida de sus compatriotas. Los voluntarios se convirtieron, así, en sinónimo de una nueva actitud ante el trabajo que manifestaba la nueva cultura que se estaba construyendo. Los trabajos voluntarios, cuyo *ethos* estuvo basado en la solidaridad, el sacrificio, la abnegación y el desprecio por las recompensas materiales, fueron un símbolo del hombre nuevo que surgiría de la mano del proceso allendista.⁷⁶¹

Las mismas músicas y músicos de la Nueva Canción Chilena se involucraron en ellos. Artistas como Víctor Jara, Isabel Parra, Ángel Parra, Payo Grondona, Osvaldo Rodríguez, Nano Acevedo, Rolando Alarcón y los conjuntos Inti-Illimani, Quilapayún, Curacas, Huamarí, Cantamaranto y Amerindios se presentaron en el marco de los trabajos voluntarios, y algunos de ellos participaron incluso más allá de su función como artistas.⁷⁶² Por ejemplo, Valladares y Vilches apuntan que Rolando Alarcón ayudó a descargar cajas de provisiones en Estación Central, mientras Schmiedecke cita la contraportada del segundo número de la revista *La Quinta Rueda*, en la cual se puede observar a Víctor Jara descargando azúcar de un camión en el contexto del paro de octubre de 1972.⁷⁶³ El mismo músico afirmó

760 Barr-Melej, *Psychedelic Chile*, 237.

761 Álvarez, “Trabajos voluntarios”, 177, 180, 188 y 203. Álvarez cita a una joven voluntaria que participó en los trabajos voluntarios del verano de 1973, quien sintetiza la experiencia con la siguiente fórmula: “aquí lo pasamos sacrificadamente contentos”. Álvarez, 191.

762 Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 186–87; Álvarez, “Trabajos voluntarios”, 185, 191 y 201; Pedro Aceituno, Entrevista realizada por Pablo Rojas; Fernando Carrasco, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

763 Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 192; Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 187; *La Quinta Rueda*, “El arte de la descarga”. Cabe mencionar que, respecto a la participación de los músicos del movimiento en labores vo-

hacia finales de 1972 que los trabajos voluntarios fueron una de las experiencias más educadoras y ennoblecedoras para todo el pueblo.⁷⁶⁴

Respecto a las canciones, hacia 1971 Isabel Parra grabó “Póngale el hombro, m’hijito”, la cual destaca por conectar explícitamente en su sección final la solidaridad propia de los trabajos voluntarios con la salvación misma del pueblo chileno.⁷⁶⁵ En este sentido, la canción hace un llamado a no quedarse fuera de las jornadas voluntarias, a esforzarse y “ponerle el hombro”. Víctor Jara, de modo similar, publica en 1972 “Que lindo es ser voluntario”, compuesta durante 1971.⁷⁶⁶ La canción, que comienza interpellando a quienes no se suman a los trabajos voluntarios, resalta la belleza ética de participar en ellos y los asocia íntimamente con las esperanzas puestas en el camino hacia el socialismo. También puede mencionarse aquí “Fiesta del domingo”, canción grabada por Quilapayún en 1972.⁷⁶⁷ Si bien en ella no se hacen menciones explícitas a los trabajos voluntarios, sí se alude a la conformación de una Junta de Abastecimiento y de Precios (JAP) como respuesta ante los problemas que generaba la especulación, el acaparamiento y el mercado negro de productos de la canasta básica. Como apunta Garcés, las JAP fueron agrupaciones vecinales que se multiplicaron por todo el país y que lucharon por mejorar la situación material del pueblo, particularmente velando por un adecuado abastecimiento y control de precios.⁷⁶⁸ Así, durante los momentos más críticos de la Unidad Popular se establecieron algunos almacenes populares asociados a las JAP, los cuales eran atendidos por voluntarios en turnos rotativos.⁷⁶⁹

Por otra parte, Rolando Alarcón tras su experiencia como voluntario compuso entre finales de 1972 y principios de 1973 “El trabajo volunta-

luntarias allende la música, tanto Aceituno como Carrasco resaltan que otros voluntarios (sobre todo personas con cierto oficio en el trabajo que se estuviera realizando) valoraban enormemente su presencia, pero les decían que mejor toquen y canten, pues veían que no tenían los conocimientos técnicos y terminaban arruinando maquinaria o retrasando el trabajo. Aquí podría observarse, desde luego, cierta diferenciación de clase entre un trabajo manual y un trabajo intelectual.

764 Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 131–32.

765 Isabel Parra, “Póngale el hombro, m’hijito”, en *De aquí y de allá*, Horacio Salinas (guitarra), Luis Advis (arreglos), DICAP, 1971, elepé.

766 Víctor Jara, “Qué lindo es ser voluntario”, en *La bala / Qué lindo es ser voluntario*, DICAP, 1972, sencillo.

767 Quilapayún, “Fiesta del domingo”, en *Fiesta del domingo*, Sergio Ortega (composición), DICAP, 1972, EP.

768 Garcés, “Construyendo las poblaciones”, 77–79.

769 Melo, “Las Juntas de Abastecimiento y Control de Precios. Historia y memoria de una experiencia de participación popular. Chile 1970-1973”, 97 y 183.

rio”. La canción nunca llegó a ser grabada por el artista, pero aparentemente sí alcanzo a ser estrenada por el músico en directo.⁷⁷⁰ De forma semejante a los ejemplos ya indicados, Alarcón ubica el trabajo voluntario en medio de ideas como la solidaridad, la desapropiación (“qué lindo ser voluntario sin pensar en el dinero”) o el levantamiento de la patria. Por último, otra pieza musical vinculada a esta temática es “Canto al trabajo voluntario”, registrada por Osvaldo Rodríguez en 1973, poco tiempo antes del golpe de Estado.⁷⁷¹ La canción articula el trabajo voluntario en relación con nociones como la entrega (“soy voluntario sin rumbo fijo / iremos donde nos manden a trabajar”), la esperanza y la solidaridad.

Como puede observarse, todas estas canciones hacen un llamado, explícito o no, a integrarse a los trabajos voluntarios y resaltan su importancia contingente y trascendente en el contexto de la vía chilena al socialismo mediante nociones como la solidaridad, la esperanza, la entrega y el esfuerzo. Pero, además, sea por un deseo de resaltar el sentido positivo de los trabajos voluntarios o por un intento de representar fielmente la experiencia que significó para las mismas músicas y músicos, las canciones comparten también un carácter festivo y alegre, lo mismo en las letras que en el resto de los elementos sonoros. En primer lugar, puede señalarse que las canciones mantienen velocidades y ritmos bastante animados. Además, exceptuando la de Víctor Jara, todas están en tonalidad o modalidad mayor. Si bien la asociación unívoca de las tonalidades y modalidades menores con la tristeza y las mayores con la felicidad o el optimismo es una cuestión que debe tomarse con cautela, considero que para los casos mencionados esta correspondencia sí puede llegar a resultar certera.⁷⁷² En “Que lindo es ser voluntario” de Jara estos significados son incluso más evidentes en la medida que el músico intercala la tonalidad de mi menor (eolio) de las estrofas con el modo sol lidio del estribillo que, precisamente, expresa con gran intensidad la belleza y relevancia de ser voluntario.

En “Póngale el hombro, m’hijito” de Parra destacan también las lúcidas y vivaces melodías ejecutadas por la flauta y el oboe. “Canto al trabajo voluntario” de Rodríguez, por su parte, resulta llamativa al incluir una

770 Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 192. La canción fue grabada posteriormente por Enrique San Martín en su exilio en Cuba y por el conjunto Tierra Sagrada para el disco homenaje *Tenemos las mismas manos. Tributo a Rolando Alarcón*, El Natre, 2015, disco doble. La versión de San Martín está disponible en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/elnatre/enrique-y-martin-el-trabajo-voluntario>

771 Osvaldo Rodríguez, “Canto al trabajo voluntario”, en *Canción de cuna / Canto al trabajo voluntario*, Patricio Castillo (arreglos), Antonio Restucci (guitarra eléctrica), DICAP, 1973, sencillo.

772 Véase Tagg, *Music’s Meanings*, 164–65.

banda de rock y varios solos de guitarra eléctrica de la mano de Antonio Restucci. Durante los casi seis minutos que dura la canción la guitarra va ganando cada vez más protagonismo hasta culminar en un extenso solo de más de dos minutos. Como sostiene Martín Farías, este solitario, pero significativo acercamiento de Rodríguez al rock rompe con su melancolía característica para adentrarse en terrenos más festivos y distorsionados.⁷⁷³ Por otro lado, “Fiesta del domingo” de Quilapayún combina una letra de corte revolucionario y crítico, aunque también irónico, con una sonoridad jocosa y alegre. Como sugiere Javier Rodríguez, habría en esta canción un distanciamiento frente a la corriente principal propuesta por la Nueva Canción y una búsqueda por referir intertextualmente a otras músicas como la Nueva Ola o la canción pop argentina. Con esto, se buscaría vincular a una mayor cantidad de sectores sociales con las ideas de la Unidad Popular.⁷⁷⁴ Por último, quisiera destacar que, pese a no existir registro sonoro alguno grabado por el mismo Alarcón, la versión de San Martín de “El trabajo voluntario” es posiblemente cercana al ánimo del autor, la cual aprovecha algunos de los recursos musicales disponibles durante su exilio cubano como la base de guaracha para acentuar el carácter alegre de la canción.⁷⁷⁵

Durante la administración de Allende se desarrolló también cierto tipo de trabajo voluntario, pero esta vez ligado al ámbito laboral cotidiano y que se enmarcó claramente en la denominada batalla de la producción. A inicios de 1971 la Unidad Popular definió la batalla de la producción como uno de los aspectos estratégicos para poder cumplir con el programa de gobierno, la que consistía en producir más y lograr mayores excedentes en las empresas públicas y del área mixta. Con estos excedentes podrían mejorarse los salarios de los trabajadores, pero, por sobre todo, podrían aumentarse las inversiones y la creación de nuevas fuentes de trabajo.⁷⁷⁶ Como señala Rodríguez, la batalla de la producción fue una idea fuerza que no solo englobó ámbitos como el político y el económico, sino que también la esfera cultural.⁷⁷⁷

773 Farías, “Cueca Beat”, 157.

774 Si bien el análisis de Rodríguez está centrado en la canción “No vamos hoy a bailar”, el mismo autor apunta que “Fiesta del domingo” utiliza de modo muy similar el mencionado recurso musical de la fidelidad intertextual. Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 48–61.

775 Desconozco si este era el ritmo original concebido por Alarcón, lo cual podría ser hasta cierto punto posible, considerando el arraigo que ya tenía este ritmo en el sur de Chile y los frecuentes usos que hizo la Nueva Canción de los ritmos cubanos.

776 Véase Allende, *Discursos fundamentales*, 114–15; Álvarez, “Trabajos voluntarios”, 193.

777 Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 65.

En este contexto, Álvarez indica que los trabajos voluntarios laborales constituyeron un verdadero movimiento social “desde abajo” que, si bien fue iniciado por los militantes de la Unidad Popular y los independientes que apoyaron la coalición de izquierda, con los meses alcanzó una envergadura que sobrepasó las capacidades del gobierno de Allende. Así, este movimiento de voluntarios laborales estuvo presente en todos los sectores (obreros urbanos, agrícolas, empleados, transporte, profesionales, estudiantes e, incluso, policías), los cuales trabajaron horas o días extra sin goce de sueldo y sacrificando estudios, vacaciones y tiempo de descanso. Por situarse en medio de la batalla de la producción, la prensa afín al gobierno comenzó a enfatizar las cifras y ganancias cuantitativas que arroja- ba el trabajo voluntario laboral, especialmente en las empresas estatizadas, pero también en las mixtas. El movimiento encontró su punto más álgido durante el paro de octubre de 1972 iniciado por el enfrentamiento entre los dueños de camiones y el gobierno. La Unidad Popular, acorralada por la masividad y extensión de la paralización y ante el peligro del desabaste- cimiento en el país, llamó a una movilización popular en la que el movi- miento de voluntarios laborales ocupó un papel protagónico. Por ejemplo, los choferes de camiones partidarios de la vía chilena al socialismo fueron de los primeros en inscribirse para trabajar voluntariamente.⁷⁷⁸

Aunque varias canciones de la Nueva Canción Chilena hacen refe- rencia al tema de la producción en el marco del gobierno allendista,⁷⁷⁹ existen algunas que instan específicamente a aumentar la producción como punto clave para el éxito de la vía chilena al socialismo. En opinión de Rodríguez, a medida que las conquistas del pueblo se fueron viendo ame- nazadas por la oposición a la Unidad Popular, estas canciones comenzaron a plantear como perspectiva la victoria de la batalla de la producción.⁷⁸⁰ En este sentido, las músicas y los músicos del movimiento instaron al pueblo a comprometerse con el proceso y a incorporarse a la batalla de la produc- ción mediante canciones que, al igual que aquellas que cantan al trabajo voluntario, son de carácter festivo, lúdico e, incluso, bailable.

Una primera canción es “Elevar la producción es también revolu- ción”, composición de Payo Grondona publicada durante 1971 por el mú- sico porteño.⁷⁸¹ Ese mismo año grabaría también una versión el conjunto

778 Álvarez, “Trabajos voluntarios”, 192–95.

779 Por ejemplo, “Muchachas del telar” de Víctor Jara (1971), “Manos obreras” de Illapu (1972) y “Nuestro cobre” de Eduardo Yáñez (grabada por Quilapayún en 1972).

780 Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 81.

781 Payo Grondona, “Elevar la producción es también revolución”, en *Lo que son las cosas, ¿no?*, Alberto Vivanco (letra), Sergio Arellano (arreglos), DICAP, 1971, elepé.

Tiemponuevo.⁷⁸² Javier Rodríguez consigna que “Eleva la producción” es una musicalización hecha por Grondona a partir de una caricatura de Alberto Vivanco divulgada en la revista de información popular *La Firme*, la cual instaba a los músicos chilenos a crear una música capaz de llegar a los sectores populares.⁷⁸³ La caricatura misma propone en sus viñetas el ritmo de cumbia y provee dos estrofas y el estribillo “Eleva la producción es también revolución”. Recogiendo la propuesta, Grondona compone una cumbia tomando las dos estrofas de Vivanco y agregándole una tercera de su autoría.⁷⁸⁴

En relación con la letra quisiera subrayar que la canción presenta la flojera como uno de sus nudos centrales, la que es puesta en tensión a partir, justamente, de la idea de elevar la producción. Las dos primeras estrofas comienzan así: “dicen que el chileno es flojo” y “y de la mujer chilena / dicen que nunca trabaja”. Ambas aseveraciones son impugnadas al finalizar la respectiva estrofa: “ahora verán que somos como fieras pal trabajo” y “ahora verán como ella le pone el hombro a la patria”. De este modo, el llamado a entregarse y aumentar la producción se hace apelando directamente al lugar común de la flojera que ha recaído sobre la clase proletaria chilena.

En esta perspectiva, es llamativo también el ambivalente uso de la cumbia. Si bien es cierto que debe considerarse la posible intención de conectar con un público más amplio al usar este género musical, no deja de llamar la atención que durante la Unidad Popular la cumbia estuvo comúnmente asociada al disfrute, el esparcimiento y al descanso,⁷⁸⁵ mientras en “Eleva la producción” este ritmo musical se vincula con particular fuerza al trabajo no remunerado, a extenuantes y largas jornadas de trabajo y, además, a la idea de no perder el tiempo de manera ociosa, insistiendo, así, en el estereotipo de la flojera de los trabajadores.⁷⁸⁶

782 Tiemponuevo, “Eleva la producción”, en *Ahora es Tiemponuevo*, Payo Grondona (composición), Alberto Vivanco (letra), DICAP, 1971, elepé.

783 Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 79–81. Véase *La Firme*, n. 6. 1971.

784 En Grondona, la segunda estrofa (“y de la mujer chilena”) presenta algunas ligeras variaciones respecto a la caricatura original que hacen cambiar al hablante lírico. Mientras en las viñetas la primera estrofa es cantada por un hombre y la segunda por una mujer, en la versión de Grondona es el mismo personaje quien enuncia toda la canción. La tercera estrofa, original de Grondona, sufre un pequeño cambio en la versión de Tiemponuevo: la de Grondona comienza “dale duro al arado”, mientras la de Tiemponuevo dice “dale duro a los tornos”.

785 Véase Karmy et al., “El trencito rebelde”.

786 “Contra viento y temporal” de Tiemponuevo (1971) plantea, en esta misma lógica, que “a los flojos no los vamos a aguantar”.

Por otro lado, merece la pena destacar que “Elevar la producción” no solo realiza un llamado a sumarse a la batalla de la producción, sino también que ella misma es el resultado de un llamamiento hecho por la caricatura de Vivanco. En este sentido, como señala Rodríguez, la canción misma se hizo parte del aumento de la producción en uno de los ámbitos relevantes de la sociedad como es el cultural.⁷⁸⁷

“Lo lograremos”, canción publicada también en 1971 por Tiempounuevo, sitúa expresamente el aumento de la producción en el marco de una victoria que traerá una vida de bienestar y felicidad para el pueblo.⁷⁸⁸ En esta línea, la canción insta tanto a los obreros y campesinos (“obrero a transformar toda la materia prima”, “campesino hay que aumentar la producción del terreno”) como a los estudiantes (“estudiante a triplicar todos tus rendimientos”) a que incrementen el trabajo en sus respectivos campos de producción. Resulta también interesante que en el contexto de la batalla de la producción “Lo lograremos” apele a artistas e intelectuales (“artista e intelectual, gran tarea te espera / pues diez millones confían en tu ingenio y eficiencia”), lo cual corrobora al menos en el ámbito de las ideas de las propias músicas y músicos lo ya mencionado por Rodríguez: que la batalla de la producción incluyó también la esfera cultural. Además, el final de la canción potencia el vínculo entre el aumento de la producción y la esperanza en una vida mejor. Como he sugerido, la tercera de picardía es un recurso habitual en la Nueva Canción Chilena y Latinoamericana para expresar la idea de esperanza.⁷⁸⁹ De esta manera, “Lo lograremos” refuerza esta relación entre producción y esperanza en la victoria mediante, precisamente, el uso de la tercera de picardía (de fa menor a fa mayor).

“No es en vano”, contenida en el mismo elepé de 1971, puede también leerse desde el punto de vista de la batalla de la producción.⁷⁹⁰ Si bien la canción no hace referencia explícita a ella, sí insinúa cierto sacrificio que implicaría el despertar del pueblo. Este sacrificio, situado en medio de las expectativas “hermosas” y “creativas” de la vía chilena, no sería entonces en vano.

En el mismo 1971 el sello DICAP lanzó un sencillo sobre la temática de la producción, en cuyo lado A se incluye la “Marcha de la producción” de Quilapayún y en el lado B “La producción” de Amerindios. La pri-

787 Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 81.

788 Tiempounuevo, “Lo lograremos”, en *Abora es Tiempounuevo*, Henri Collins (arreglos), DICAP, 1971, elepé.

789 Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 264–69.

790 Tiempounuevo, “No es en vano”, en *Abora es Tiempounuevo*, DICAP, 1971, elepé.

mera de estas canciones, al igual que las anteriormente señaladas, incita a levantar la producción en medio de la expectación por un futuro que irá mejor.⁷⁹¹ Llama especialmente la atención la parte del estribillo que canta “trabajaremos de sol a sol”. Habitualmente, un verso de este calibre podría comprenderse como una protesta contra las condiciones de servidumbre o esclavitud ante el trabajo. Sin embargo, junto con plantearse en tiempo futuro (“trabajaremos”), la situación se formula en un sentido positivo: en medio de la batalla de la producción, el trabajo de sol a sol es ahora un sacrificio liberador que se orienta hacia un porvenir mejor para la patria.

Por su parte, la canción de Amerindios se centra directamente en la lucha de clases (“hay dos tipos de chilenos (...), están los explotadores (...) y están los trabajadores”) y en la defensa del gobierno popular.⁷⁹² En esta perspectiva, la canción, que comienza con ritmo de bolero y adquiere luego evocaciones de son cubano, exhorta a los proletarios a asistir al trabajo y subir la producción en aquellas industrias que sean de propiedad pública. Es interesante que en su última estrofa la canción llama a exigirle únicamente a los patrones de aquellas empresas privadas (“las industrias que son nuestras / a subir la producción / las que están en manos de ellos / a exigirles al patrón”). Este hecho se conjuga con lo dicho por Salvador Allende el primero de mayo de 1971, quien justamente insistía que en el contexto de la batalla de la producción no debe haber exigencias excesivas por parte de los trabajadores de las empresas estatales:

No puede haber pliegos de peticiones exagerados. Que no se les vuelva a pasar el tejo, porque no se lo vamos a aceptar. Éste no es un simple juego de rayuela, aquí se está jugando el destino de Chile; aquí no puede haber sectores privilegiados, aquí no puede haber aristocracia de obreros o empleados o técnicos, aquí todos tenemos que amarrarnos el cinturón. Compañeros, si las empresas del sector público no tienen utilidades, ¡imagínense ustedes!, si todo lo gastáramos en sueldos y salarios, ¿qué sucedería, como podríamos avanzar? Las llevaríamos directamente a la quiebra y a la ruina. Y eso deben entenderlo muy claramente las empresas del sector mixto, las del sector social

791 Quilapayún, “Marcha de la producción”, en *Marcha de la producción / La producción*, Sergio Ortega (composición), DICAP, 1971, sencillo.

792 Amerindios, “La producción”, en *Marcha de la producción / La producción*, DICAP, 1971, sencillo. La grabación se encuentra disponible en el siguiente enlace: https://www.mixcloud.com/Discoteca_Nacional_Chile/quilapay%C3%BAAn-singles-1971-dicap-1971-chile/

no les pertenecen a ellos. La CAP no es de los trabajadores del acero. Chuquicamata, El Salvador y El Teniente no son de los trabajadores del cobre. Son de los trabajadores de la patria. Y los obreros del cobre y del acero deben estar orgullosos de laborar para ellos, pero, sobre todo, de hacerlo para el resto de sus hermanos de clase, para Chile entero.⁷⁹³

Rememoración de las víctimas de la historia

Al contrario del llamado a sacrificarse en función de los trabajos voluntarios y la batalla de la producción, las músicas y los músicos de la Nueva Canción Chilena no incitaron manifiestamente con sus canciones a entregarse hasta la muerte en nombre de la revolución o del gobierno de la Unidad Popular. No obstante, sí es cierto que en las producciones musicales del movimiento puede observarse cierta idea de desapropiarse incluso hasta la muerte, sobre todo en relación con la perspectiva de una futura resurrección. Como apunta Pikaza, desde un punto de vista judeo-cristiano la noción de resurrección expresa el triunfo y retorno a la vida de aquellos que han sido sacrificados y rechazados.⁷⁹⁴ Además, siguiendo a Michael Löwy, la resurrección de los muertos se expresaría también como redención de las víctimas del pasado.⁷⁹⁵

Para que esta redención pueda producirse, sugieren tanto Benjamin como Löwy, es necesaria la reparación (en cuanto *tikkun*, como apunté en el segundo capítulo) de los sufrimientos de las generaciones vencidas por el tren de la historia, pero también dar cumplimiento a las objetivos por los cuales lucharon y no lograron alcanzar.⁷⁹⁶ Por ello, la cesura que es el tiempo mesiánico significa también una recapitulación que se alimenta de la herencia de las víctimas y oprimidos de la historia, cuya experiencia es, incluso, aquello que sustenta la necesidad misma de un tiempo interruptor.⁷⁹⁷ Como bien resalta Mar Rosàs, mientras para el progreso el fracaso de los vencidos es un momento necesario, para Benjamin los vencidos y oprimidos solo pueden ser redimidos si el curso de la historia es interrumpido.

793 Allende, *Discursos fundamentales*, 113–14.

794 Pikaza, *Antropología bíblica*, 438.

795 Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 110.

796 Löwy, 59.

797 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 700–701; Rosàs, “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo”, 185; Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 159.

pido, y este solo puede interrumpirse mediante el advenimiento del tiempo mesiánico.⁷⁹⁸ Precisamente tomando estas ideas de Benjamin y Löwy, Schmiedecke sugiere que habría en la Nueva Canción Chilena una concepción de que los sacrificios (ya realizados y por realizar) no serían en vano, pues los ideales por los cuales las generaciones pasadas lucharon seguirían vigentes en la actualidad en forma de un mensaje eterno e inmortal.⁷⁹⁹

Este tipo de rememoración y resurrección ha llegado a vincularse con el concepto de inmortalidad en la Nueva Canción. Por ejemplo, Carlos Molinero ha propuesto en el ámbito del Nuevo Cancionero Argentino la idea de inmortalidad militante. Como señala el autor, habría en varias canciones de ese movimiento un elemento “reasegurante” que justificaría dar la vida frente al riesgo del combate revolucionario: la inmortalidad conseguida en la lucha. Molinero emplea el término como sinónimo de resurrección y muestra como ciertas canciones “militantes” argentinas plantean que morir para vivir posteriormente en el pueblo no es solo aceptable, sino hasta deseable y admirable.⁸⁰⁰ Como cuenta el músico chileno Mario Salazar, durante los sesenta y los setenta hubo “todo un tema martirizante” que resultaba muy propio de la izquierda, el cual se afirmaba en consignas como “patria o muerte” o “venceremos”.⁸⁰¹

Sin embargo, resulta necesario precisar que resurrección e inmortalidad tienen, en realidad, rasgos algo diferentes. Como advierte Pikaza, la resurrección no se basa en el hecho de que el ser humano tenga una esencia inmortal. Más bien, se funda en una vuelta a la vida tras la muerte, especialmente por parte de quienes han entregado su vida gratuitamente.⁸⁰² La resurrección se fundamenta en una antropología unitaria, la cual no pretende desatenderse de lo material, sino que espera la resurrección total del viviente.⁸⁰³ En este sentido, la noción de inmortalidad, sea mediante la idea de un mensaje eterno sin presencia del cuerpo, como lo sugiere Schmiedecke, o mediante el concepto de la inmortalidad del combatiente, como propone Molinero, no logra capturar plenamente la idea de resurrección presente en la Nueva Canción Chilena, la cual no solo busca una rememoración de un mensaje o experiencia “inmortal”, sino que exige la

798 Rosàs, “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo”, 185.

799 Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”, 178–81.

800 Molinero, *Militancia de la canción*, 249–52, 348–49 y 362–63.

801 Mario Salazar, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

802 Pikaza, *Antropología bíblica*, 438. Véase también Dussel, *El humanismo semita*. Tampoco debe confundirse la inmortalidad con la noción de vida eterna.

803 Véase Dussel, *El humanismo semita*, 22ss.

reparación misma de las vidas sacrificadas.⁸⁰⁴

Además, la resurrección y rememoración tienen una conexión particular con el tiempo mesiánico, en tanto que el tiempo se contrae, el devenir se detiene y se trae el pasado al presente, haciendo posible ya el porvenir. Se superponen dos mundos y los excluidos de la historia encuentran aquí una posible redención. En esta perspectiva, señala Agamben, el recuerdo aparece propiamente como una anticipación de la redención.⁸⁰⁵ Desde luego, puede retomarse aquí lo señalado en el capítulo anterior respecto a la imagen del tiempo mesiánico como calendario, cuyos feriados expresan una “verdadera conciencia histórica” en cuanto días de rememoración pero también de inicio de la emancipación o redención.⁸⁰⁶ De esta manera, la rememoración puede entenderse propiamente como una forma musical de actualizar el potencial mesiánico, como he propuesto en el capítulo segundo.

El movimiento creó varias canciones que expresan la exigencia de la rememoración de las víctimas de la historia. Por ejemplo, “Preguntas por Puerto Montt” de Víctor Jara (1969), “Canto del profeta” de Fernando Ugarte, “Hemos dicho basta” (1970) y “Por nosotros” (1971) de Tiempouno, “Canción para mi pueblo” de Ángel Parra (1971) y “Ya no es tiempo de esperar” de Isabel Parra (1974), entre muchas otras, incluso obras de gran formato como las mencionadas *Oratorio de los trabajadores* y *De Chile a Chile*.

Pero, con diferencia, uno de los ejemplos más notorios es la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, compuesta por Luis Advis e interpretada originalmente por el grupo Quilapayún.⁸⁰⁷ Como indica Eileen Karmy, la obra no solo denuncia y recuerda la masacre ocurrida en la Escuela Santa María de Iquique en 1907, sino que hace también un llamado a la unidad y a la toma de conciencia para que hechos como aquella matanza no vuelvan a ocurrir.⁸⁰⁸ En esta perspectiva, la cantata expresa una búsqueda por la memoria y la redención del prójimo histórico, una justicia para los ya vencidos, de modo que la importancia de la obra no radica aquí en un agradecimiento o un simple recuerdo de los abatidos, sino en su capacidad de

804 Véase Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 693–694; Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 59 y 110.

805 Agamben, *El tiempo que resta*, 81.

806 Véase Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 701–702; Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 144–45.

807 Quilapayún, *Cantata Santa María de Iquique*, Luis Advis (composición), DICAP, 1970, elepé.

808 Karmy, “Ecos de un tiempo distante”, 99–101.

formular esa fuerza mesiánica sobre la cual el pasado tiene derecho, y con la cual las generaciones actuales deben luchar por la justicia plena, como si todos fueran ya hermanos: “unámonos como hermanos / que nadie nos vencerá”.⁸⁰⁹ Además, la cantata es clara en señalar en su “Canción final” que “no basta solo el recuerdo”.⁸¹⁰

“El hombre” de Rolando Alarcón, comentada en el capítulo anterior, sugiere también algunas ideas interesantes a este respecto.⁸¹¹ La canción expresa en su cuarta estrofa “bendiciendo el pan y el vino / contempla la paz de los muertos”, lo cual puede comprenderse como una variante esperanzadora frente al ángel de la historia de Benjamin, quien quisiera despertar a los muertos y reparar el mundo, pero que termina inevitablemente arrastrado hacia el futuro.⁸¹² Por el contrario, el mesías de “El hombre”, surgido justamente en un momento mesiánico interruptor, consigue lo que el ángel es incapaz de realizar: restañar las heridas, resucitar a los muertos y unir lo que ha sido despedazado.⁸¹³

En esta misma línea se instala el disco *La población* de Víctor Jara publicado en 1972.⁸¹⁴ El disco, cuya idea fue impulsada por su amigo y dirigente de las juventudes comunistas Manuel “Choño” Sanhueza, surge tras un intenso trabajo de campo realizado por el músico en distintas poblaciones de Santiago, especialmente en la Herminda de la Victoria.⁸¹⁵ *La población* plantea, así, un nuevo paradigma de crear junto al pueblo y muestra una preocupación por insertar su voz en medio de las composiciones, ya no solamente representadas, sino también mediante recursos como el *sample*.⁸¹⁶ Esta inclusión de voces populares como parte constitutiva del disco

809 Véase Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 693.

810 Véase Karmy, “Ecos de un tiempo distante”.

811 Rolando Alarcón, “El hombre”, en *El hombre*, Tiempo, 1970, elepé.

812 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 697–98.

813 Véase Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, 109; Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 277.

814 Víctor Jara, *La población*, Bélgica Castro (interpretación), Cantamaranto (interpretación), Isabel Parra (interpretación), Huamarí (interpretación), Alejandro Sieveking (letras), DICAP, 1972, elepé.

815 Contreras y Pérez, *Habla y canta Víctor Jara*, 34–35; Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 42–44; Simões, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”, 153–54; Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 184–85; Party, “Homofobia y la Nueva Canción Chilena”, 58; Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 203–5; Román, *Política y estética en Víctor Jara*, 66–69; Osorio y Figueroa, “Ahora sí la historia tendrá que contar...”, 175.

816 Schmiedecke, “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”, 185; Simões, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”, 156; Osorio y Figueroa, “Ahora

mediante la técnica del sampleo supone, ciertamente, un giro respecto a las maneras de concebir el sonido y la vocalidad dentro del movimiento y permite, al menos como pretensión, relatar las contradicciones entre vida y muerte a partir de la materialidad misma de las voces de los pobladores. Como resaltan Javier Osorio y Gerardo Figueroa, este recurso no busca la reconstrucción de un paisaje sonoro, sino recomponer las condiciones culturales a partir de las cuales se articula una mirada crítica frente a la precariedad de la vida.⁸¹⁷

Asimismo, resulta pertinente subrayar el hecho de que Víctor Jara pone especial atención en los niños como sujetos particularmente vulnerables, pero, al mismo tiempo, llenos de protagonismo, vida y porvenir. Los casos más destacados aquí son, desde luego, “Luchín” y “Herminda de la Victoria”. En esta perspectiva, Nicolás Román destaca que la infancia constituye una de las preocupaciones estéticas prioritarias del músico, incluso protagonizando mediante dos niñas la carátula de *La población*.⁸¹⁸ Reformulando la expresión de Walter Benjamin, la afirmación de la vida se expresa, justamente, desde el poder de una niñez débil pero llena de una fuerza mesiánica que le ha sido legada.⁸¹⁹

Quisiera detenerme un momento en “Herminda de la Victoria” para profundizar en algunos aspectos en torno a la vida y la rememoración que allí se desarrollan.⁸²⁰ Como señalé en el capítulo tercero, este canto a lo divino está muy influido por el ritual del velorio de angelito que Jara conoció durante su infancia, contexto a partir del cual el músico interpreta el deceso de la niña Herminda en medio de los primeros días de la toma de terrenos que dieron origen a esa población. El fundamento de los velorios de angelito radica en la idea de que los niños fallecidos van directamente a la gloria de Dios y se convierten, de este modo, en angelitos. En el caso de “Herminda de la Victoria”, el paso directo al cielo es, de cierto modo, potenciado sonoramente mediante la función transitoria a la relativa mayor que Jara emplea precisamente cuando canta “derecho se fue a la gloria”.⁸²¹ Aun cuando este tipo de recursos musicales no implican de suyo alegría o esperanza, tal como anota Philip Tagg, sí puede observarse cierta corre-

sí la historia tendrá que contar...”, 175–77.

817 Osorio y Figueroa, “Ahora sí la historia tendrá que contar...”, 174.

818 Román, “Lo único que tengo”, 119; Román, *Política y estética en Víctor Jara*, 80–83.

819 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 693–694.

820 Víctor Jara, “Herminda de la Victoria”, en *La población*, Cantamaranto (voces), DICAP, 1972, elepé.

821 De sib menor a reb mayor. La progresión podría anotarse de la siguiente manera en cifrado gradual: VI – i – VI – i – V/III – III – VII – i.

lación entre este recurso armónico y el texto esperanzador que expresa ese viaje a la gloria.⁸²² Ahora, si bien la función transitoria se repite en las siguientes estrofas de la canción, en la primera de ellas adquiere especial contundencia al ser presentada por primera vez.

Otro aspecto a destacar en “Herminda de la Victoria” son las voces que pueden escucharse entre cada estrofa, las que, además, acompañan la última de ellas. Como he sugerido en un artículo anterior, este tipo de acompañamiento vocal caracterizado por ser esporádico, en notas largas respecto a la melodía principal y cantado sobre fonemas sin palabras (a lo que podría sumarse un vibrato muy moderado) puede hacer referencia a ciertos significados como gloria, divinidad o exaltación.⁸²³ Sílvia Simões, de manera similar, plantea que el uso de este coro, inexistente en el ritual campesino del velorio de angelito, sugiere algunas relaciones con el orden de lo sagrado.⁸²⁴

Así, estas significaciones y correlaciones entre el texto, la armonía y las voces utilizadas marcan una relación entre lo acontecido y lo sagrado. Pero con esto no quiero insinuar que en “Herminda de la Victoria” la muerte de una inocente sea interpretada como voluntad divina ni tampoco que su fallecimiento cumpla algún tipo de función redentora en sí misma (como sí lo propone Román⁸²⁵). Más bien, estas alusiones a lo divino se ponen en juego para, justamente, afirmar lo sagrado de una vida que ha sido arrebatada y la cual debe ser rememorada. En esta línea, la canción no sitúa la trágica situación de la muerte de la niña como algo predestinado o fortuito, sino que la coloca en medio de la afirmación de la vida en torno a las luchas por la vivienda, es decir, una de las condiciones primeras para desarrollar la vida, y en medio de la perspectiva de la construcción del socialismo, entendido aquí como horizonte para una vida mejor.

Respecto a la estructura del disco *La población*, este mantiene una unidad temática en torno al origen, la vida y las situaciones producidas en las poblaciones nacidas de las tomas de terreno. Como destaca Simões, el tratamiento que Víctor Jara hace del tema de la vivienda y el desamparo infantil permite ampliar el radio de acción de la obra a todo Chile y Lati-

822 Véase Tagg, *Music's Meanings*, 164–165; Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 264–69.

823 Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 258–64.

824 Simões, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”, 193–94.

825 Román, *Política y estética en Víctor Jara*, 81–82. Sin embargo, es preciso señalar que Román sugiere una idea muy pertinente a propósito de esta canción: que la muerte adquiere aquí una relación con el pasado. Román, 70–72. Véase también Simões, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”, 194.

noamérica.⁸²⁶ Incluso, se podría agregar, su alcance llega a vincularse con una concepción universal del ser humano, en tanto que el sentido de los problemas y las esperanzas allí planteadas son anteriores a cualquier noción de pertenencia nacional o cultural.

En su análisis, Simões sugiere que *La población* puede dividirse en tres grandes secciones sucesivas con tres canciones cada una. Una primera parte está conformada por “Lo único que tengo”, “En el río Mapocho” y “Luchín”, donde describe las condiciones de vida de quienes habitaban asentamientos en mal estado y en situación de extrema precariedad. Un segundo bloque, en el cual se incluye “La toma - 16 de marzo de 1967”, “La carpa de las coligüillas” y “El hombre es un creador”, narra la historia de la toma de terreno y la instalación del campamento que luego se llamaría Herminda de la Victoria. La tercera sección está compuesta por las canciones “Herminda de la Victoria”, “Sacando pecho y brazo” y “Marcha de los pobladores” y aborda la construcción de la población y las viviendas definitivas, lo cual sería un signo de la victoria del movimiento popular.⁸²⁷

La propuesta analítica de Simões resulta especialmente interesante, pues pone de relieve esa dimensión histórica de las luchas por la vida expresada en *La población*. El elepé pone de manifiesto, entonces, que toda perspectiva de triunfo pasa necesariamente por un recuerdo de las víctimas de la historia, sus vidas, sus esperanzas y sus luchas. En este sentido, al igual que las canciones y obras antes mencionadas, *La población* no reduce su alcance a la sola documentación, sino que permite imaginar un salto hacia el porvenir mediante, justamente, el recuerdo del pasado.⁸²⁸ Incluso, el recuerdo es también una forma de dar nuevamente vida a los ya vencidos.

Esta fusión entre pasado, presente y porvenir puede pensarse, entonces, propiamente como una actualización del potencial mesiánico: *La población* anticipa un porvenir lleno de vida (anticipación que no es adivinación ni predicción, sino una anticipación concreta que experimenta, de cierta manera, esa vida futura, aunque sea en pequeñísimos instantes) mediante la descrita rememoración, pero también mediante la fiesta y la alegría. Esta última no está formulada en términos de evasión o escape, sino que se remite explícitamente a la lucha de clases (por ejemplo, en “Sacando pecho y brazo”) y a la construcción actual (incluso actualizadora) de una vida mejor por venir (por ejemplo, en “Marcha de los pobladores”).

826 Simões, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”, 152.

827 Simões, 167–68.

828 Véase Román, *Política y estética en Víctor Jara*, 68; Simões, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”, 192.

Muerte y resurrección

Teniendo en cuenta esta perspectiva de la rememoración, así como también la idea de una resurrección que se concretaría en el triunfo y retorno a la vida en medio del pueblo, el movimiento planteó cierta disposición de entregarse a la muerte y expresó cierta voluntad de sacrificarse por el proceso de la Unidad Popular, aunque sin hacer un abierto llamado a ello. Un primer ejemplo de estas ideas es “Venceremos”, tema final del icónico *Canto al programa* que en su segunda estrofa afirma la disposición a enfrentar la muerte de una manera ejemplar.⁸²⁹ Lanzada como parte de la campaña presidencial de 1970, la canción presenta la entrega de la propia vida como algo imperioso ante cualquier posibilidad de traicionar a la futura patria socialista.

Otro caso interesante es “Doña Lucha por la vida” de Payo Grondona.⁸³⁰ Como señala Laura Jordán, uno de los rasgos característicos de la música de Grondona es, junto a lo urbano y lo irónico, su apego e inquietud por las vivencias del día a día, de la vida cotidiana.⁸³¹ Empleando un juego de palabras en el título mismo de la canción, esta constituye un ilustrativo ejemplo de la preocupación del músico por comunicar y denunciar cuestiones relacionadas con las vivencias y problemas de la cotidianidad. En efecto, el título y algunos versos de la canción podrían transcribirse de dos maneras: “Doña Lucha por la vida” (Lucha en mayúscula como hipocorístico de Luisa) o “Doña lucha por la vida” (lucha en minúscula como conjugación de la tercera persona singular del verbo luchar en presente indicativo). La canción juega, de esta manera, con el significado de la palabra y la frase en general.

“Doña Lucha por la vida” se enmarca en el contexto del movimiento de pobladores, el cual, como señala Mario Garcés, da cuenta de las dificultades de las mayorías populares para asegurar sus condiciones mínimas de vida.⁸³² La canción expone, así, el relato de una pobladora viuda, pobre y con seis hijos que vive en un sitio tomado y que ha debido

829 Inti-Illimani, “Venceremos”, en *Canto al programa*, Sergio Ortega (composición), Claudio Iturra (letra), DICAP, 1970, elepé.

830 Payo Grondona, “Doña Lucha por su vida”, en *El Payo*, DICAP, 1970, elepé.

831 Jordán, “La Nueva Canción en Valparaíso”, 174–75 y 179.

832 Garcés, “Construyendo las poblaciones”, 57. La toma de terrenos en cuanto tal podría pensarse, incluso, como un momento mesiánico en el cual se subvierte la ley injusta (propiedad del terreno versus el uso de quienes necesitan un hogar) y se vive en la forma del como si.

resistir la represión policial. El personaje de la canción, Doña Lucha, es quien se expresa mediante la primera persona singular, pero conforme avanza la canción comienza a utilizarse la persona plural para describir las dificultades de todo el campamento como la falta de acceso a la educación, salud, higiene, vestido, seguridad, transporte y alimentos. Como puede observarse, la lucha por la vida está anclada aquí a su sentido material, tanto por las necesidades físicas como por el desarrollo cultural y político, lo cual se ve expresado en la exigencia de contar con una escuela cerca del sector tomado, pero también en la reivindicación de la solidaridad y de una victoria porvenir. La idea del triunfo de los pobladores está intensamente manifestada al inicio de la canción (“nos tomamos los sitios / y después el poder”) y al final, donde se canta:

Siempre ayudaremos a toda la gente
que quiera una rancha⁸³³ pa vivir decente.

Estamos dispuestos a entregar la vida
pero venceremos con nuestra alternativa.

La situación de Doña Lucha, viuda y sin casa, tiene correspondencias con el paradigma de la noción de prójimo que apunté en el capítulo segundo, quien anuncia la exigencia de vivir como es debido y desactiva, entonces, el injusto estado actual de las cosas. Es en esta perspectiva que la lucha por una vida mejor se plantea como una alternativa ante la cotidianidad descrita y por la cual, más allá de cualquier épica, se debe triunfar. El estribillo de la canción, por su parte, es donde se plantean tanto las esperanzas puestas en la vía chilena al socialismo como la determinación de sacrificarse hasta la muerte de ser necesario: “estamos dispuestos a entregar la vida / pero venceremos con nuestra alternativa”.

Por último, cabe mencionar que Grondona utiliza dos recursos musicales que complementan la retórica general de la canción y en especial ese paulatino cambio de persona singular a plural en su texto: por un lado, la canción modula directa y ascendentemente en dos ocasiones, pasando de la tonalidad de re menor a mi menor (cuarta estrofa) y finalmente a fa menor (séptima estrofa). Por otro lado, a lo largo de “Doña Lucha por la vida” puede escucharse un sutil pero constante acelerando que, sin embargo, se vuelve bastante notorio, precisamente, hacia el esperanzador final

833 Como apunta la RAE, rancha significa en Chile una casa pobre con el tejado de una sola vertiente.

de la canción.⁸³⁴ Ambos recursos pueden asociarse, ciertamente, a la acumulación de una tensión que solo podrá ser resuelta mediante la esperada victoria de los pobladores y el pueblo entero.

Seguramente, una de las canciones más potentes respecto al tema de la muerte y la resurrección es “Requiem” de Fernando Ugarte.⁸³⁵ El breve canto abre el disco homónimo de 1970 y participó como finalista en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena de ese año.⁸³⁶ Un primer elemento a destacar es la sonoridad que logra la canción, la cual es interpretada casi totalmente *a capella*, con una velocidad y articulación bastante pausada, y recurriendo a un notorio efecto de reverberación. Estos aspectos remiten, de cierta manera, a un espacio religioso dada su proximidad con la sonoridad del canto llano, el cual es normalmente entonado sin acompañamiento instrumental e interpretado en lugares con mucha reverberación como las iglesias latinas. La sonoridad de la canción de Ugarte puede, así, entenderse como una anáfora sonora (un tipo particular de ícono propuesto por Philip Tagg) en tanto sonido que refiere a otro sonido por analogía y parentesco físico y, en un siguiente nivel, como un índice que remite a lo religioso por causalidad y cercanía cultural.⁸³⁷ Cabe recordar aquí que Ugarte fue sacerdote entre 1960 y 1970 y, al menos hasta publicar su disco *Requiem*, el músico acusó sus planteamientos de fe.

En esta perspectiva, el texto de la canción plantea cierto sentido de resurrección, precisamente en ese punto álgido donde entra la guitarra por algunos segundos: “Si el que vivió murió por una causa / su vida no terminó”. Estos últimos versos expresan la fórmula de la resurrección, con la cual la muerte no implicaría una vida que termina sino el paso hacia otra vida. Además, “Requiem” afirma claramente que la resurrección se alcanza solo mediante la desapropiación y la entrega: “Si el que murió vivió tan solo para sí / dos veces muerto quedó”. En esta línea, la canción sugiere que la vuelta a la vida del que murió luchando se materializa en la lucha

834 La canción comienza con un *tempo* de 82 bpm (*beats per minute*), hacia la cuarta estrofa (primera modulación) la velocidad es de 86 bpm, en la séptima (segunda modulación) 92 bpm, en la décima 106 bpm y en el final el *tempo* alcanza los 112 bpm.

835 Fernando Ugarte, “Requiem”, en *Requiem*, EMI Odeon, 1970, elepé. El disco se encuentra disponible en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=PZlgF-JS_quk

836 Barraza, *La Nueva Canción Chilena*, 45; Fairley, “La Nueva Canción Chilena 1966-76”, 4; McSherry, “La dictadura y la música popular en Chile”, 158. Cabe recordar que, a diferencia de la primera versión, los festivales de 1970 y 1971 no contemplaron una competencia en la instancia final, sino presentaciones y mesas redondas entre aquellos seleccionados.

837 Véase Tagg, *Music's Meanings*, 161–64 y 487–94.

de quienes le siguen: “Su tumba no puede ser para recuerdos y flores / es mandato para esgrimir las armas de su amor y de su esperanza”. Desde luego, este mandato puede relacionarse con la segunda tesis de Benjamin, la cual resalta, justamente, ese derecho que tienen las generaciones anteriores sobre la débil fuerza mesiánica que ha sido transmitida a la generación presente (viva).⁸³⁸

Publicada en el mismo 1970, “Hemos dicho basta” del conjunto Tiemponuevo sugiere igualmente cierta noción de resurrección. En la segunda estrofa se canta: “la sangre caída me supo enseñar / cuál es el camino que debo tomar”.⁸³⁹ En este caso, el sacrificio de los ya muertos es aquello que orienta el rumbo a seguir para lograr el ansiado porvenir de justicia y libertad. Llama la atención, por cierto, el verso que le sigue (“levantar cabezas y no mirar atrás”), el cual, al contrario de las mencionadas “Doña Lucha por la vida” o *La población*, pareciera incorporarse a una lógica avasallante del tren de la historia sin detenerse en el hecho de que cualquier posibilidad de resurrección no anula necesariamente la crucifixión, como señala Eagleton.⁸⁴⁰ Similar, en este sentido, es la “Canción 4” de *La fragua*, composición de Sergio Ortega grabada por Quilapayún.⁸⁴¹ Como apunta Schmiedecke, la obra intenta explicar el pasado a través del proyecto para el futuro (socialismo), señalando los enfrentamientos anteriores como condición para la victoria “que vendrá”, lo cual se hace explícito en los siguientes versos: “Bajo una bandera de lucha y de sombras / mueren los mineros en el socavón, / bajo una bandera de lucha y de sombras / se gesta en su muerte la revolución”.⁸⁴²

De cualquier modo, Tiemponuevo planteó con mayor intensidad la perspectiva de la resurrección en su “Por nosotros” de 1971.⁸⁴³ La canción arranca con dos estrofas que remarcan el coraje de quienes se han sacrificado en nombre del pueblo (“ejemplos del hombre nuevo”, canta la tercera estrofa), las cuales antes de pasar al primer estribillo reafirman la idea de que aquellos asesinados no han sido en realidad derrotados, sino que resucitarán, de cierta forma, en quienes continúen la lucha:

838 Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, 693–94.

839 Tiemponuevo, “Hemos dicho basta”, en *Tiemponuevo*, Peña de los Parra, 1970, elepé; Tiemponuevo, “Hemos dicho basta”, en *Tiemponuevo*, DICAP, 1970, elepé.

840 Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, 88–90.

841 Quilapayún, *La fragua*, Sergio Ortega (composición), DICAP, 1973, elepé.

842 Schmiedecke, “Tomemos la historia en nuestras manos”, 178.

843 Tiemponuevo, “Por nosotros”, en *Ahora es Tiemponuevo*, DICAP, 1971, elepé.

Por todos los que lucharon
y son miles los ejemplos
de valientes que entregaron
todo en defensa del pueblo.

Muchos fueron masacrados
pero nunca los vencieron.
Por uno de ellos caído
cientos tomarán su puesto.

El estribillo, por su parte, promueve tácitamente la entrega y el sacrificio bajo la perspectiva de un triunfo final que, eventualmente, se conseguirá: “tarde o temprano la lucha / deberá tener su premio”. Resulta llamativo que durante los estribillos de “Por nosotros” las guitarras se silencian y solo quedan sonando las voces cantantes y la caja, las cuales, además, se tornan más veloces. Si bien estos recursos musicales no se orientan hacia las mismas connotaciones religiosas que el “Requiem” de Ugarte, sí llegan a intensificar lo cantado en el estribillo al funcionar como un determinante episódico, el cual, en la terminología de Tagg, corresponde a un conjunto de sonidos que determinan la identidad sonora del estribillo y la distinguen particularmente del resto de la canción.⁸⁴⁴

Similar en su planteamiento a “Por nosotros”, la cuarta estrofa de “Canción de patria nueva” (1971) de Ángel Parra sugiere también una perspectiva de resurrección en torno a la idea de volver a la vida por medio de quienes persistan en la batalla por una vida mejor.⁸⁴⁵ La pieza propone la idea de un pueblo valiente mediante la figura de un roble fuerte y resistente, el cual, aun sabiendo cuidar su conquista (refiriéndose al gobierno de la Unidad Popular, a la nueva patria que recién comienza), no se quejará cuando le toque sacrificarse, pues su vida entregada se multiplicará en nuevas vidas que continuarán recorriendo el camino abierto: “Nunca se lamenta el roble / cuando lo van a cortar / porque sabe que a su muerte / muchos robles nacerán”. Esta expectativa de resurrección resulta fortalecida por el uso de un recurso similar a la tercera de picardía antes mencionada. En este caso, el paso del acorde menor al mayor no se produce al final de la canción sino entre estrofa y estribillo, correspondiendo a una alternancia o intercambio modal.⁸⁴⁶ Precisamente, “Canción de patria nue-

844 Véase Tagg, *Music's Meanings*, 515–16.

845 Ángel Parra, “Canción de patria nueva”, en *Canciones de patria nueva*, Peña de los Parra, 1971, elepé.

846 Véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 269.

va” termina su cuarta estrofa insertando re mayor en lugar de re menor para comenzar, así, el estribillo en la nueva tonalidad de re mayor con la cual finaliza la canción.

“El alma llena de banderas” de Víctor Jara también muestra cierta idea de resurrección.⁸⁴⁷ La canción fue compuesta a propósito de la muerte de Miguel Ángel Aguilera, militante de las Juventudes Comunistas asesinado en medio de una manifestación pacífica en julio de 1970. El funeral del joven, realizado poco tiempo después, se habría convertido en una masiva y silenciosa marcha contra la violencia.⁸⁴⁸ Estos hechos motivaron la creación de la canción, la cual se llena de referencias a una vuelta a la vida del caído. Por ejemplo, la primera estrofa canta: “Ahí, debajo de la tierra / no estás dormido, hermano, compañero, / tu corazón oye brotar la primavera / que, como tú, soplando irán los vientos”. La segunda, de manera similar, entona: “Ahí enterrado cara al sol / la nueva tierra cubre tu semilla, / la raíz profunda se hundirá / y nacerá la flor del nuevo día”. Pero es la tercera estrofa la que expresa con mayor claridad la idea de resurrección: “Tu muerte muchas vidas traerá”. Destaca también el final, el cual, empleando el mencionado recurso de la tercera de picardía, pronuncia dos veces “¡venceremos!”.

Creada y grabada en 1973 pero publicada póstumamente en 1974, “Vientos del pueblo” del mismo Víctor Jara es una composición en la que puede observarse cierta idea de sacrificio vinculada a la perspectiva de la resurrección.⁸⁴⁹ La canción está basada en algunos versos del poema homónimo del español Miguel Hernández, uno de los autores favoritos de Jara y de quien tenía sus obras completas junto a un ejemplar de la biblia en su velador, según consigna Joan Turner.⁸⁵⁰ Como destaca Marco Antonio de la Ossa, los músicos de la Nueva Canción Chilena conocieron y asumieron el trabajo de aquellos artistas ligados al bando republicano durante la guerra civil española (1936-1939), cuyas canciones y obras de lucha llegaron, incluso, a formar parte del acervo musical y de las propias esperanzas de los artistas chilenos.⁸⁵¹ En esta línea, subraya Manuel Loyola, la recepción del Canto Republicano Español desempeñó un papel notorio en el espacio social y militante chileno al fortalecer una perspectiva eman-

847 Víctor Jara, “El alma llena de banderas”, en *El derecho de vivir en paz*, DICAP, 1971, elepé.

848 Véase Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena*, 82–83.

849 Víctor Jara, “Vientos del pueblo”, en *Manifiesto*, Inti-Illimani (interpretación), XTRA-Transatlantic Records, 1974, elepé.

850 Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 221.

851 de la Ossa, “Recuerdo, transmisión y homenaje”, 78–79.

cipadora internacionalista en el país y al actuar como antecedente político-estético de la propia Nueva Canción.⁸⁵² Entre los casos más destacados de músicos chilenos que incorporaron el repertorio republicano español se encuentran Rolando Alarcón, quien dedicó dos discos a los republicanos españoles,⁸⁵³ o Víctor Jara, quien en 1971 publicó “El niño yuntero” (musicalización de siete estrofas de otro poema de Hernández) y hacia el final de su vida compuso la mencionada “Vientos del pueblo”.

Probablemente, Hernández fue motivo de inspiración para Jara, tanto por su poesía como por su martirizada biografía: el poeta español combatió en la guerra civil, fue encarcelado, escapó, volvió al campo de batalla y terminó nuevamente apresado, muriendo en prisión debido a la falta de atención médica. Justamente, Hernández publicó su *Viento del pueblo* en medio de todo este contexto de guerra, lo cual también puede ser una señal de la propia interpretación que Jara tenía del momento histórico del Chile de 1973. La admiración a Hernández por parte de Jara se complementa en “Vientos del pueblo” con algunas de las novedades que el músico chileno inserta en la canción y que tienen relación con ese otro libro que Jara conservaba junto a la obra del español: la Biblia. En efecto, Jara compone su “Vientos del pueblo” llenándola de referencias al mundo religioso, entre las que destacan la mención a la cruz de cristo y la multiplicación de los panes. Precisamente, es en este último momento en el cual Jara sugiere cierta idea de resurrección sirviéndose del conocido relato evangélico:

Ya fueron miles y miles
los que entregaron su sangre
y en caudales generosos
multiplicaron los panes.

Esta estrofa, la cuarta de “Vientos del pueblo” y tras la cual se pasa al interludio instrumental, constituye un punto de inflexión dentro de la estructura de la canción: mientras en las tres primeras estrofas Jara plantea una especie de análisis de realidad y elabora una denuncia contra aquellos que “quieren reconstruir la cruz que arrastrara cristo”, a partir de la cuarta estrofa puede ya advertirse un momento positivo, constructivo, el cual,

852 Loyola, “El canto republicano español en la tradición musical-militante de la izquierda chilena del siglo XX”.

853 Véase el disco *Canciones de la guerra civil española* de 1968 o el disco dedicado a la resistencia contra la dictadura franquista titulado *A la resistencia española* (1969).

sin estar exento de sacrificios, anuncia en el horizonte una vida mejor. En esta perspectiva, aquello que permitiría la multiplicación del pan, es decir, que posibilitaría asegurar una de las condiciones básicas para la vida como la comida, sería el sacrificio generoso de aquellos que se entregaron por el pueblo (categoría propia de la canción), quienes resucitarían ahora en medio de un pueblo alimentado. Como pequeño paréntesis, la “Consagración del pan y del vino” del *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra plantea una idea similar: “Tal vez en jarro de greda / echaste tu sangre un día, / la repartiste al pueblo, / mataste la sed que había”.⁸⁵⁴

Volviendo a “Vientos del pueblo”, cabe recordar que la canción fue compuesta, según Turner, como respuesta ante las crecientes amenazas contra el gobierno de la Unidad Popular.⁸⁵⁵ En este contexto, Jara conecta en las estrofas quinta y sexta los elementos ya mencionados con la esperanza puesta en la primavera del socialismo, cuya construcción cotidiana haría efectiva, en última instancia, la multiplicación de los panes. Destaca en este momento el intercambio modal (la mayor en vez de la menor) que se produce al final de la quinta estrofa (“la primavera que todos vamos construyendo a diario”, verso que recuerda, dicho sea de paso, la idea de una nueva vida cotidiana), el cual, de modo similar a la tercera de picardía mencionada a propósito de “Lo lograremos” de Tiempouno, refuerza el sentido esperanzador de lo cantado.⁸⁵⁶ Algo parecido sucede en el tercer verso de la sexta estrofa (“la estrella de la esperanza”), donde se toca un re mayor justamente en la palabra esperanza, para retornar luego al acorde original de re menor.

Dicho esto, podría considerarse que el “milagro” de la multiplicación no es tanto el resultado de un hecho sobrenatural como la consecuencia, en un primer momento, de la entrega de la sangre-vida en la lucha y la solidaridad y, en un segundo momento, de una resurrección entendida también como paso a una nueva vida y mundo porvenir (el socialismo, la sociedad sin clases, el reino de Dios en la tierra), no necesariamente en otro lugar, pero sí en otro tiempo. En este sentido, vale la pena resaltar la llamada que el estribillo (o séptima estrofa) de “Vientos del pueblo” amplifica (“vientos del pueblo me llaman”). Por un lado, puede escucharse como este “cantante” lírico (en el cual, seguramente, persona, persona musical y personaje se encuentran) expresa una particular afectación ante el llamado que el camino del pueblo proclama. Por otro lado, la canción

854 Ángel Parra, “Consagración del pan y del vino”, en *Oratorio para el pueblo*, Demon, 1965, elepé.

855 Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 221.

856 Véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 264–269.

misma funciona como refuerzo de la llamada y la expande al pueblo completo, lo cual podría interpretarse como un anuncio mesiánico en tanto que a partir de la escucha mesiánica de Jara emana un anuncio ahora mediado e intensificado por la canción misma.

Por último, quisiera tratar dos canciones compuestas en homenaje a Rolando Alarcón y Víctor Jara, respectivamente, las cuales insinúan también la noción de resurrección. La primera, “Canción para Rolando”, fue compuesta por el grupo Lonqui a propósito de la muerte de Alarcón, quienes también participaron de la mencionada gira del verano de 1973 por el norte de Chile tras la cual falleció el músico.⁸⁵⁷ Como apuntan Valladares y Vilches, la canción fue compuesta por Ruperto Fonfach (por ese entonces miembro de Lonqui) y contó con la asesoría del líder de la agrupación, Richard Rojas.⁸⁵⁸ Entre sus características destaca la citación melódica y textual de canciones del mismo Alarcón como “La canción de la noche”, “Mocito que vas remando” o “El alma de mi pueblo”. La canción resalta también lo ejemplar de la vida de Alarcón, su espíritu de lucha y compañerismo, además de expresar un profundo lamento (“la tierra escuchó tu canto / mas no sé por qué te irías”) seguido del tradicional saludo izquierdista a los ya caídos (“Rolando Alarcón, presente / ahora y siempre”). Para terminar, Lonqui repite el verso “y la noche te llevó” y concluye con una cadencia plagal que reposa en una tercera de picardía (sol mayor en lugar de sol menor⁸⁵⁹). De esta manera, la canción, al igual que varias mencionadas en esta sección, se vale de la tercera de picardía para afirmar una esperanza final que aquí podría ligarse a la idea de resurrección.

El tema de la resurrección aparece de modo más evidente en “Despedimiento y resurrección de Víctor Jara”, composición de Hugo Arévalo con letra de Patricio Manns.⁸⁶⁰ Según informa el mismo Arévalo y Charo

857 Lonqui, “Canción para Rolando”, en *Canción para Rolando / Niña de la posada*, IRT, 1973, sencillo.

858 Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 206.

859 La canción está en la tonalidad de re menor, modula a re mayor en los estribillos y a sol menor en la sección final.

860 Hugo Arévalo, “Despedimiento y resurrección de Víctor Jara”, en *Solo Digo Compañeros* (junto a Charo Cofré), Patricio Manns (letra), I Dischi Dello Zodiaco, 1975, elepé. El disco puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=uL-vjJlKfkg> La pieza inaugura una serie de canciones que se compondrán en memoria de Jara, entre las que se cuentan “Canción a Víctor” de Jorge Coulón y Horacio Salinas (lanzada en 1975 en el disco *Hacia la libertad* de Inti-Illimani), “Canción para Víctor Jara” de Eduardo Carrasco (publicada en 1979 en el disco *Umbral* de Quilapayún), “Homenaje” de Luis Le-Bert (lanzada en 1981 en el disco *A mi ciudad* de Santiago del Nuevo Extremo), “Víctor Jara” del grupo Lonqui (del disco *El desaparecido* de 1983) y “Canto de las estrellas”

Cofré, Manns escribió el texto el 19 de septiembre de 1973 apenas supo del crimen contra Jara, quien tras el golpe de Estado fue detenido, interrogado, torturado y acribillado.⁸⁶¹ Como señalan Javier Rodríguez y Marcy Campos, el asesinato de Jara se convirtió rápidamente en un acontecimiento de alcance transnacional, cuyo relato llegó incluso a incluir elementos más allá de lo verídico y adquirió las características de una “historia que se cuenta” a los demás para sensibilizarlos. De esta manera, los relatos sobre su muerte plantearon la experiencia del músico como una verdadera encarnación de la violencia política que ejerció la dictadura cívico-militar chilena.⁸⁶²

Volviendo al “Despedimiento y resurrección de Víctor Jara”, Robert Pring-Mill indica que el texto de Manns explota las resonancias religiosas ya utilizadas por el mismo Jara, proponiendo especialmente el motivo de la resurrección a lo largo de sus cuatro décimas.⁸⁶³ En esta línea, no es extraño que Arévalo se haya basado en el canto a lo poeta para musicalizar este despedimiento.⁸⁶⁴ Siguiendo la hipótesis de Alejandro Vera, el canto a lo divino exhibiría cierta relación con la salmodia, es decir, la práctica de cantar salmos y otros textos litúrgicos mediante ciertas entonaciones que, fuera de las cadencias prefijadas, destacan por ser interpretadas con cierta libertad sobre una misma nota que se repite cuantas veces sea necesario.⁸⁶⁵ En el caso del “Despedimiento”, el constante uso de notas repetidas y la predominancia silábica en el diseño melódico es todavía más generalizada que en otros cantos a lo divino, lo cual podría relacionarse de un modo incluso más directo con los recitativos litúrgicos (a modo de sinécdoque de género según la tipología del signo de Tagg) y a una significación musical vinculada a la espiritualidad o lo religioso.⁸⁶⁶

Ahora bien, para Pring-Mill la resurrección establecida por la canción no apuntaría a una resurrección en un más allá celestial, sino a un

de Moisés Chaparro y José Seves (publicada en 1996 en el disco *Arriesgaré mi piel* de Inti-Illimani).

861 Arévalo y Cofré, *Víctor Jara. Canto libre*, 10–11; Rodríguez y Campos, “La muerte de Víctor Jara”, 9; Turner, *Víctor, un canto inconcluso*, 249.

862 Rodríguez y Campos, “La muerte de Víctor Jara”, 12 y 26–27.

863 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 71–73.

864 Aun cuando la contraportada del disco indica “canto a lo humano”, la temática y la situación enunciativa permiten sostener que se trataría, al menos, de un canto a lo humano-divino.

865 Vera, “La música entre la escritura y la oralidad”, 26.

866 Véase Rojas, “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena”, 250–58; Tagg, *Music's Meanings*, 524–28.

triumfo sobre la muerte en el cual el cantante muerto resucitaría en su canción y ella, por su parte, resucitaría a su pueblo”.⁸⁶⁷ En el final de la tercera décima puede encontrarse una fórmula que expresa esta idea con particular magnitud (“y al matar a Víctor Jara / llenaron de Jara a Chile”), así como también, de alguna manera, en la conclusión de la cuarta décima y de la canción en general (“y ahora canta tan profundo / Víctor Jara ya sin vida”). Ciertamente, lo aquí propuesto por Pring-Mill podría considerarse también para el mencionado caso de Rolando Alarcón, quien, de este modo, resucitaría en medio del pueblo mediante su propio canto. Bajo este lente pueden entenderse, por ejemplo, los versos “a una seña de tus manos / estarán todos cantando” de la “Canción para Rolando”.

Quisiera resaltar el profundo carácter afligido, tanto del texto de Manns como la musicalización de Arévalo, lo que aproxima este canto a un verdadero lamento. Sin embargo, resulta llamativo que los versos del quinto al octavo de cada una de las décimas presentan cierta visión positiva o, al menos, discuten la pura lamentación, frente a los generalmente lúgubres primeros cuatro versos. Precisamente en los versos quinto a octavo la musicalización se encarga de plantear una sucesión de acordes mayores (solb mayor – reb mayor – solb mayor – lab mayor) que contrastan con el carácter “menor” (sib menor como base), tenso e incluso disonante del resto de la pieza. Como ya he sugerido un par de veces, este recurso puede connotar cierto optimismo vinculado aquí a la idea de resurrección, lo cual se observa con particular potencia en las dos primeras décimas: “el tirano tiene espanto / el pobre siente alegría” y “pero el brazo que dispara / no puede contra el que canta”.

Para cerrar este capítulo me gustaría tomar la reflexión que Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic plantean hacia el final de su libro *La música del Nuevo Cine Chileno*. En las últimas páginas del capítulo dedicado a *La tierra prometida* de Miguel Littin (con música de Luis Advis, Inti-Illimani y Ángel Parra), filme que alude al éxodo bíblico y al carácter mesiánico de la lucha revolucionaria, los autores señalan que es la redención y el sentido de trascendencia aquello que conduce los momentos cúlmines de las cantatas populares y las películas-cantatas ligadas a la Nueva Canción. En estas el sacrificio de los trabajadores formaría parte de una historia mayor de la revolución y constituiría un ejemplo para las generaciones futuras a la vez

867 Pring-Mill, *Gracias a la vida*, 71–73.

que un crimen que exige justicia.⁸⁶⁸ Desde luego, tal como se podrá inferir a partir de lo que he señalado en este capítulo, el sacrificio y la redención bien pueden considerarse como aspectos que guían la Nueva Canción Chilena en general. En cualquier caso, Guerrero y Vuskovic advierten que el final de *La tierra prometida* apunta hacia una revolución que vendrá, en la que todos los sacrificios adquieren sentido. Sin embargo, se preguntan los autores, “¿podemos realmente encontrar un sentido para el terror que siguió al año 1973?”⁸⁶⁹

Naturalmente, la pregunta trae a colación el problema respecto a una desapropiación y sacrificio (sea en una nueva vida cotidiana o en el entregarse hasta la muerte) cuyo resultado es siempre incierto. Pero, además, insinúa un conflicto bastante latente en la Nueva Canción relacionado con el sentido mismo del sacrificio, el cual hace recordar el conflicto ético mencionado por Eagleton respecto al sufrimiento e injusticia, indeseables pero al mismo tiempo imprescindibles para lograr el socialismo:⁸⁷⁰ ¿debe haber necesariamente una retribución por los sacrificios realizados? ¿Adquirirían los padecimientos algún sentido orientado hacia el porvenir? O, incluso, planteado de manera negativa: ¿sería imposible cualquier posibilidad de retribución sin sacrificio? Este nudo no está, desde luego, resuelto. Sin embargo, retomando la pregunta de Guerrero y Vuskovic, así como también lo señalado por Pierre Bouretz respecto a la experiencia de Auschwitz, cabría resaltar la clara desproporción que se produce entre los sufrimientos que trajo la dictadura y cualquier promesa posible de futuro. En este sentido, para Bouretz la muerte de los mártires será siempre y definitivamente un dolor inútil e injustificable.⁸⁷¹ Sin embargo, para la Nueva Canción Chilena la perspectiva de un porvenir socialista, que durante la Unidad Popular se convirtió poco a poco en algo cada vez más presente, legitimó, al menos hasta cierto punto, la necesidad de un sacrificio que pareció resolverse, aunque fuera de manera parcial, en la reasegurante posibilidad de resucitar en medio del pueblo.

868 Guerrero y Vuskovic, “Cine, música y conciencia histórica en *La tierra prometida* (1973)”, 285–322. La película, si bien grabada en plena Unidad Popular, debido al golpe de Estado de 1973 no fue estrenada en Chile hasta la década de 1990.

869 Guerrero y Vuskovic, 323.

870 He abordado este tema con mayor detención en el capítulo segundo. Véase Eagleton, *Por qué Marx tenía razón*, 65–71.

871 Bouretz, *Testigos del futuro*, 953–55.

8. Conclusiones

Quisiera comenzar estas conclusiones con una pequeña anécdota. En marzo de 2023 fui cordialmente invitado a participar en un foro sobre música y religión celebrado en la Universidad de Múnich. En dicha ocasión presenté los avances de mi investigación, concentrándome en las ideas de desapropiación, entrega y sacrificio presentes en el movimiento, es decir, en lo que ahora constituye parte del octavo capítulo de este trabajo. Recuerdo haber mostrado y comentado brevemente la ya referida cumbia “Elevar la producción es también revolución” de Payo Grondona, lo que despertó más de una mirada sonriente, incluso alguna recatada risotada. Desde luego, las razones pueden ser varias. Pero según mi lectura de ese momento (corroborada luego por algunos comentarios hechos tras la presentación) esta reacción fue provocada por el desconcierto que generó la canción. Aquello que para el auditorio causó sorpresa no fue, naturalmente, solo el contenido del texto por sí mismo, sino cómo este estaba musicalizado. Es decir, fue esta forma particular que adquirió el llamado a sacrificarse por la vía chilena al socialismo.

¿Cómo iba una canción de corte revolucionario ser una cumbia? ¿Cómo una canción que llama a permanecer más tiempo en el lugar de trabajo podía presentarse con un ritmo bailable? Sin duda, debe considerarse que la germanohablante concurrencia no conocía, posiblemente, los tristes y desgarradores textos de algunas cumbias como “Su florcita” de Agrupación Marilyn, o también que la mayoría de ella asociaba la música ligada a movimientos izquierdistas del siglo XX con la estética del realismo socialista.⁸⁷² Sea como fuere, las risas del público me hicieron darme cuenta de algo que no había advertido con tanta claridad hasta ese entonces: la confluencia de lo sagrado y lo profano mediante ideas como la entrega y la desapropiación, la alegría y la fiesta, el porvenir y la revolución se llega a manifestar de formas realmente insospechadas pero sumamente creativas.

Esta breve anécdota me sirve para ilustrar lo interesante y prove-

⁸⁷² Seguramente, tampoco sabía de la existencia de trabajos como el de Eileen Karmy y compañía que problematizan la cumbia en el contexto de la Unidad Popular y la intelectualidad de izquierda. Karmy et al., “El trencito rebelde”.

choso que ha resultado analizar el papel que desempeña la experiencia de lo mesiánico en la Nueva Canción Chilena. Como he mostrado a lo largo de todo este trabajo, no solo la canción de Grondona manifiesta ideas asociadas a lo mesiánico, sino también una considerable parte del movimiento. En esta perspectiva, las discusiones, problematizaciones y análisis desarrollados en el texto respaldan la utilidad de la categoría mesianismo como puerta de entrada para comprender las composiciones, pero también los conceptos y los comportamientos de las músicas y los músicos del movimiento. Si bien cada artista y, en última instancia, cada canción y comportamiento expresa solo una de las muchas adaptaciones individuales (en el sentido de Timothy Rice) de las ideas mesiánicas dentro de la Nueva Canción Chilena, la amplia presencia de estas nociones entre las músicas y los músicos del movimiento permite sostener que la experiencia del mesianismo jugó aquí un papel relevante.

El segundo capítulo de este trabajo identificó los principales nudos y conceptos del sistema de categorías que es el mesianismo, entre los que destacan la vida, la justicia, la idea de tiempo mesiánico, la crítica a la linealidad de la historia, las imágenes del paraíso perdido y la utopía futura, la llamada mesiánica, la desapropiación y la noción de mesías. En este capítulo se abordaron además las relaciones posibles entre música y mesianismo, discutiendo, por un lado, lo ya reflexionado sobre el tema y proponiendo, por otro lado, cinco modos de actualización del potencial mesiánico de la música: escucha, anticipación, anuncio, representación y rememoración. Este capítulo ha servido para sustentar teóricamente el resto de la investigación, lo mismo que para delimitar conceptualmente la categoría y ofrecer un marco de comprensión global respecto a lo que se entiende por mesianismo y sus vínculos con la música.

El tercer capítulo detectó y discutió los dos principales afluentes mesiánicos de la Nueva Canción Chilena, a saber, cristianismo y marxismo. En cuanto a este último, se ha destacado la importancia de la función redentora del proletariado, la sociedad sin clases, la no-propiedad y la noción de hombre nuevo. En lo relativo al cristianismo, se ha resaltado especialmente la reivindicación histórica de la idea de reino de Dios en la tierra. El capítulo mostró, asimismo, cómo las ideas relacionadas a lo mesiánico llegaron a ser efectivamente adoptadas por las músicas y los músicos de la Nueva Canción Chilena: mediante la militancia política, la tertulia, el activismo social, las prácticas religioso-populares, las investigaciones folclóricas, los vínculos con el socialcristianismo y el socialismo cristiano, la formación sacerdotal (en dos casos), las amistades o los círculos familiares. Por último, también se caracterizaron las particularidades generales del

mesianismo del movimiento, cuyos rasgos distintivos son el diálogo marxista-cristiano, el ateísmo religioso y el mesianismo revolucionario.

El cuarto capítulo examinó las tres figuras históricas que la Nueva Canción comprendió como mesiánicas, una vinculada directamente a la propia vía chilena al socialismo (Salvador Allende), otra a la idea de la liberación latinoamericana y mundial (Ernesto Guevara) y la última conectada principalmente a la experiencia chilena pero también con alcances transnacionales (el pueblo). Este capítulo contiene también una reflexión en torno a la relación apostólica producida entre música/músico y mesías a propósito del particular vínculo entre las músicas/los músicos, la presencia del mesías y la idea del tiempo ahora. El quinto capítulo analizó los estados de justicia proyectados por el movimiento mediante la revisión de dos obras de particular intensidad mesiánica: *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra y “Plegaria a un labrador” de Víctor Jara. Con ello, el capítulo muestra la convergencia producida entre el postulado de la sociedad sin clases y el reino de Dios como imágenes del porvenir.

La última parte de este texto, compuesta por los capítulos sexto y séptimo, analizó las complejidades de la concepción mesiánica del tiempo y cómo la Nueva Canción Chilena desarrolló la idea de un tiempo cualitativamente distinto. El capítulo sexto, por una parte, se ocupó de las distintas expresiones del movimiento en torno a la interrupción del tiempo habitual y la linealidad de la historia, así como también de la violencia asociada a este quiebre del *continuum*. El capítulo séptimo, por otra parte, abordó el significado de una nueva vida cotidiana planteada por la estructura del tiempo mesiánico, el espíritu de sacrificio y entrega construido en medio de esta nueva cotidianidad, así como también las perspectivas de la rememoración de las víctimas de la historia y la resurrección de los muertos presentes en la Nueva Canción Chilena.

Entre los temas pendientes de este trabajo puede mencionarse la comprensión de la peña como lugar ritual. Rodrigo Torres sugiere que las peñas, uno de los lugares característicos donde se desarrolló la Nueva Canción, son la base de un tipo de evento y *performance* musical que cristalizó un nuevo ritual de comunión entre cantor y público, anulando la distancia que los separaba en el formato de los espectáculos de variedades.⁸⁷³ Gabriela Bravo y Cristian González también señalan la peña como lugar de comunión, la cual se conseguía centrando la atención en la o el artista de un modo en el que el silencio del público resultaba primordial.⁸⁷⁴ Carlos

873 Torres, “Cantar la diferencia”, 62.

874 Bravo y González, *Ecos del tiempo subterráneo*, 25.

Valladares y Manuel Vilches informan igualmente que a las peñas nadie podía entrar mientras se esté cantando.⁸⁷⁵ La peña como espacio ritual y cuasi sagrado requería, entonces, de ciertas disposiciones en torno al silencio y la expectativa de una escucha atenta. El músico Fernando Carrasco recuerda que la Peña de los Parra en particular era, en este sentido, “como una iglesia”. Todos estos elementos sugieren la necesidad de estudios que profundicen en esta faceta ritual de la peña e interroguen las posibilidades de actualización mesiánica que allí pudieran haberse dado.

Cabe destacar que también se ha señalado el carácter elitista de las peñas ligadas a la Nueva Canción Chilena antes del golpe de Estado, sobre todo la Peña de los Parra. Por ejemplo, el mismo Carrasco cuenta que esta funcionaba como un lugar de élite al cual llegaban personalidades políticas, un público extranjero y gente con “muchísima preparación intelectual”.⁸⁷⁶ Esta situación se conecta con la crítica que establece Javier Rodríguez, quien plantea que las discusiones y propuestas estéticas generadas por los músicos y los músicos del movimiento no lograron penetrar en la esfera cultural de los trabajadores, pese a pretender y afirmar hacerlo. En este sentido, señala Rodríguez, la Nueva Canción Chilena fue un proyecto ilustrado que no entró a la capa subterránea del cotidiano de la clase proletaria ni potenció sus experiencias sonoras.⁸⁷⁷

Un cuestionamiento similar podría plantearse en torno a la categoría etnicidad. Carla de Medeiros precisa que la figura del indígena fue considerada por el movimiento como signo de pureza, nobleza y, especialmente, resistencia. Siguiendo a de Medeiros, esta concepción de lo indígena estuvo marcada por un tono fundamentalmente romántico e idealizado, pues la especificidad de las luchas indígenas y sus cosmovisiones no aparecieron como temas propios en la Nueva Canción Chilena. Por el contrario, las referencias a lo indígena se desplegaron únicamente en la utilización de algunos instrumentos musicales, en las vestimentas (especialmente el poncho) y en la elección de nombres de agrupaciones en lenguas indígenas.⁸⁷⁸

Es pertinente enunciar también el conflicto observado en la Nueva Canción Chilena con relación al género. En términos generales, el mesianismo presente en la Nueva Canción Chilena está atravesado por una masculinidad hegemónica de izquierda, la cual no solo fue reproducida sino también construida y conservada por el movimiento. Es cierto que

875 Valladares y Vilches, *Rolando Alarcón*, 100.

876 Fernando Carrasco, Entrevista realizada por Pablo Rojas.

877 Rodríguez, “La madre del hombre nuevo”, 122–23.

878 de Medeiros, “Música popular e disputa de hegemonia”, 126–28.

en el seno de la Nueva Canción Chilena llegaron a existir construcciones de género alternativas. Sin embargo, estas resultaron o bien sancionadas social y artísticamente, o bien ambiguas y contradictorias al plantear una desestabilización de la propia masculinidad al tiempo que terminaban reforzando las relaciones de género hegemónicas. De este modo, y como he sugerido en los capítulos previos de este trabajo, los diversos agentes asociados al mesianismo en el contexto de la Nueva Canción (el mesías, el proletariado y el hombre nuevo, entre otros) se fundaron incesantemente sobre figuras masculinas.

Para finalizar, me gustaría aludir a dos ideas que se desprenden de esta investigación. La primera es que el vínculo entre política, estética y religión en la Nueva Canción Chilena adquiere una fuerza particular durante la Unidad Popular, pero no se limita a ella. Por ejemplo, las imágenes de la tierra prometida planteadas por el movimiento fueron formuladas incluso años antes de que este proyecto político fuera concebido como tal. Lo mismo se hace explícito en la relevancia de figuras como Ernesto Guevara, las cuales expresan un entendimiento del sacrificio y el porvenir que trascienden la pura experiencia chilena.

El segundo punto que se sugiere a lo largo del texto tiene relación con la incapacidad del campo estético de realizar o traer el tiempo mesiánico por sí mismo. Si bien esta discusión se desprende del capítulo segundo, tras la lectura de los capítulos siguientes queda claro que la música u otras expresiones estéticas no son más (ni tampoco menos) que uno de los tantos campos que juegan un rol en la venida del mesías. En este sentido, por más que la Nueva Canción Chilena cantó y proclamó la vía chilena al socialismo, nunca pudo realizarla ni sostenerla ella sola. Y, de alguna u otra manera, las músicas y los músicos fueron conscientes de esta situación. Por ejemplo, la “Canción final” de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* manifiesta que “el canto no bastará”. No obstante, las y los artistas del movimiento sí expresaron cierta comprensión de su propia capacidad de actualizar el potencial mesiánico, es decir, de representar, anticipar e, incluso, anunciar la llegada del tiempo mesiánico. Por ejemplo, Víctor Jara señala que a medida que se acercaban las elecciones de 1970 pidió permiso en el teatro para dedicarse por completo a componer y a trabajar por la candidatura de la Unidad Popular, bajo la idea de que su labor como músico tenía una repercusión más directa, “con la guitarra y el canto”.⁸⁷⁹ Precisamente, es este tipo de entendimiento respecto a la importancia de la propia labor como músicas y músicos aquello que les motivó, al menos hasta cierto punto, a comportarse como se comportaron y a crear e interpretar las canciones que cantaron.

879 Encina y Fuenzalida, *Víctor Jara. Testimonio de un artista*, 56.

Referencias

Bibliografía

- Acevedo, Claudio, Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres, y Mauricio Valdebenito. *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1996.
- Acevedo, Nano. *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral, 1995.
- Advis, Luis. “Historia y características de la Nueva Canción Chilena”. En *Clásicos de la música popular chilena*, II. 1960-1973: 29–41. Santiago: SCD y PUC, 2000.
- Agamben, Giorgio. *El poder soberano y la vida nuda. Homo sacer I*. Valencia: Pre-textos, 1998.
- . *El tiempo que resta. Comentario a la carta de los Romanos*. Madrid: Trotta, 2006.
- . *Estado de excepción. Homo Sacer II/1*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- . *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.
- Allende, Salvador. *Allende a 50 años de su elección. Discursos fundamentales*. Editado por Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Valparaíso, 2020.
- Álvarez, Rolando. “Estalinización y estalinismo en el Partido Comunista de Chile. Un debate sobre las tradiciones políticas en el comunismo chileno”. *Avances del Cesor* 17, n° 22 (2020): 83–104.
- . “La desestalinización en las Juventudes Comunistas de Chile y la construcción de una cultura juvenil alternativa (1956-1964)”. *Cuadernos de Historia*, n° 53 (2020): 25–58.
- . “Trabajos voluntarios: el ‘hombre nuevo’ y la creación de una nueva cultura en el Chile de la Unidad Popular”. En *Fiesta y drama. Nuevas historias de la Unidad Popular*, editado por Julio Pinto, 173–203. Santiago: LOM, 2014.
- Amorós, Mario. “La Iglesia que nace del pueblo. Relevancia histórica del movimiento Cristianos por el Socialismo”. En *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, editado por Julio Pinto Vallejos, 107–26. Santiago: LOM, 2005.

- Arévalo, Hugo, y Charo Cofré. *Víctor Jara. Canto libre*. Florencia: Vallecchi, 1976.
- Attali, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1995.
- Auslander, Philip. “Musical Personae”. *TDR: The Drama Review* 50, n° 1 (2006): 100–119.
- . “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”. *Contemporary Theatre Review*, 14, n° 1 (2004): 1–13.
- Barraza, Fernando. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú, 1972.
- Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile: Youth, Counterculture, and Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2017.
- Bautista, Juan José. “De la racionalidad moderna hacia la racionalidad de la vida”. *Revista de Filosofía* 68, n° 2 (2011): 59–77.
- Bello, Giovanna. “Faith and Revolution in the Latin American Nueva Canción Movement”. Disertación, The Catholic University of America, 2012.
- Benavente, Javiera, y Daniel Party. “Los Diablos Rojos de Víctor Jara: un análisis coreográfico y musical”. *Resonancias. Revista de investigación musical* 26, n° 51 (2022): 97–117.
- Benjamin, Walter. “Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte”. En *Gesammelte Schriften*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, I:1223–66. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- . “Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie”. En *Gesammelte Schriften*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, II/1: 137–40. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- . “Theologisch-politisches Fragment”. En *Gesammelte Schriften*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, II/1: 203–4. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- . “Trauerspiel und Tragödie”. En *Gesammelte Schriften*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, II/1: 133–37. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- . “Über den Begriff der Geschichte”. En *Gesammelte Schriften*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, I: 691–704. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- . “Zur Kritik der Gewalt”. En *Gesammelte Schriften*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, II/1: 179–203. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Bielik-Robson, Agata. “The Messiah and the Great Architect: On the Difference Between the Messianic and the Utopian”. *Utopian Studies* 29, n° 2 (2018): 133–58.

- Blest, Clotario. “Un cristo armado para la ‘Iglesia Joven’”. *Punto Final*, 20 de mayo de 1969.
- Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt: Suhrkamp, 2019.
- . *Geist der Utopie. Faksimile der Ausgabe von 1918*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
- . *Geist der Utopie. Zweite Fassung von 1923*. Frankfurt: Suhrkamp, 1964.
- Boer, Roland. *Red theology: on the Christian Communist tradition*. Boston: Brill, 2019.
- . “Theo-Utopian Hearing. Ernst Bloch on Music”. En *The Dialectics of the Religious and the Secular*, editado por Michael Ott, 100–133. Leiden: Brill, 2014.
- Boff, Leonardo. *Cristianismo. Lo mínimo de lo mínimo*. Madrid: Trotta, 2013.
- Bojanic, Petar. *Violencia y mesianismo*. Madrid: Trotta, 2021.
- Bouretz, Pierre. *Testigos del futuro: filosofía y mesianismo*. Madrid: Trotta, 2012.
- Bravo, Gabriela, y Cristian González. *Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM, 2009.
- Cámara, Enrique. *Etnomusicología*. 3ra. edición. Madrid: ICCMU, 2016.
- Cardenal, Ernesto. *La santidad de la revolución*. Salamanca: Sígueme, 1976.
- Carrasco, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Edición web. Santiago: RIL, 2003. <https://www.quilapayun.com/docs/LRYLElosorigenes.php>.
- Carrasco, Gonzalo, Ben Bendrups, y Raúl Sánchez. “From ‘we shall prevail’ to ‘weapon of struggle’: Populism, Chile’s Unidad Popular government and Nueva Canción”. *Popular Music* 41, n° 3 (2022): 370–86.
- Castillo, José María. *La humanidad de Dios*. Madrid: Trotta, 2019.
- Cohen, Hermann. “Die Messiasidee”. En *Der jüdische Messianismus im Zeitalter der Emanzipation. Reinterpretationen zwischen davidischem Königtum und endzeitlichem Sozialismus*, editado por George Kohler, 287–304. Berlín: De Gruyter, 2013.
- . *La religión de la razón desde las fuentes de judaísmo*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Concha, Héctor. “La Iglesia Joven y la ‘Toma’ de la Catedral de Santiago: 11 de agosto de 1968”. *Revista de Historia Universidad de Concepción* 7, n° 7 (1997).
- Conner, Susanna. “Víctor Jara: Song and Politics in Contemporary Chile”, 1988.
- Contreras, Roberto, y María del Carmen Pérez, eds. *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Correa-Díaz, Luis. “El cristo americano, Ernesto Che Guevara y el kerigma popular y poético de su resurrección”. *INTI. Revista de literatura*

- hispanica* 49–50 (1999): 255–66.
- Danielson, Janet. “Harmony, Sacrifice, and Agamben’s Messianic Time”. *Musicological Annual* 50, n° 2 (2014): 17–30.
- Daynes, Sarah. *Time and Memory in Reggae Music. The Politics of Hope*. Manchester: Manchester University Press, 2010.
- Delgado, Arnaldo. *Prolegómenos sobre el esteticidio. Hacia una estética de lo común*. Ciudad de México: Itaca, 2020.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1998.
- . “Fe y saber. Las dos fuentes de la razón en los límites de la mera razón”. En *El siglo y el perdón. Fe y saber*, 41–140. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2003.
- . “Marx & Sons”. En *Ghostly Demarcations. A Symposium on Jacques Derrida’s Specters of Marx*, editado por Michael Sprinker, 213–69. Nueva York: Verso, 2008.
- Díaz-Inostroza, Patricia. *Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia en el Cono Sur*. Santiago: Memoriarte, 2016.
- Díaz-Pinto, Ana María, y Macarena Robledo-Thompson. “‘Voy conociendo mi voz, me voy encontrando mi flow’: performance vocal y musical en el reggaetón y trap latino a través del caso de Bryant Myers”. *Contrapulso* 3, n° 2 (2021): 39–56.
- Domínguez, Ana Lidia. “El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha”. *El oído pensante* 7 (2019): 92–110.
- Donner, Federico. “Walter Benjamin. Hacia la crítica de la violencia”. *Athenea Digital* 15, n° 4 (2015): 379–90.
- Donoso, Karen. “Margot Loyola: folclor, política y canción social”. En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, de Simón Palominos y Ignacio Ramos, 23–58. Santiago: LOM, 2018.
- Donoso, Karen, y Carolina Tapia. “(De)construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX”. *Mapocho. Revista de Humanidades*, n° 82 (2017): 130–61.
- Drew, David. “Introduction. From the Other Side: Reflections on the Bloch Centenary”. En *Essays on the philosophy of music*, editado por Ernst Bloch y Karola Bloch, xi–xlviii. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Dubuc, Tamar. “Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artifact: Reconsiderations on Nueva Canción Chilena (New Chilean Song) as Practiced by Victor Jara”. Tesis de máster, Universidad de Ottawa, 2008.
- Dussel, Enrique. *14 tesis de ética: hacia la esencia del pensamiento crítico*. Madrid:

- Trotta, 2016.
- . 1492. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. La Paz: Plural, 1994.
- . “Economía y rito”. En *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*, 341–53. Ciudad de México: Akal, 2015.
- . *El dualismo en la antropología de la cristiandad*. Buenos Aires: Guadalupe, 1974.
- . *El humanismo semita*. Buenos Aires: EUDEBA, 1969.
- . *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión*. Madrid: Trotta, 1998.
- . *Filosofía de la cultura y transmodernidad*. Buenos Aires: Docencia, 2012.
- . *Filosofía de la liberación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- . *Historia general de la Iglesia en América Latina. 1: Introducción general*. Salamanca: Sígueme, 1983.
- . “La crítica de la teología como crítica de la política (hacia una descolonización epistemológica de la teología)”. En *Filosofías del sur descolonización y transmodernidad*, 321–53. Ciudad de México: Akal, 2016.
- . *Las metáforas teológicas de Marx*. Estella: Verbo Divino, 1993.
- . “Pablo de Tarso en la filosofía política actual”. *El títere y el enano. Revista de teología crítica* 1 (2010): 9–51.
- . “Prólogo. Algunas reflexiones introductorias”. En *Descolonizar a Jesucristo*, de Vicente Haya, 7–11. Ciudad de México: Akal, 2018.
- . “Reflexiones sobre ‘Hacia la crítica de la violencia’ de Walter Benjamin”. En *Benjamin y las encrucijadas de la violencia*, 43–53. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.
- Eagleton, Terry. *Esperanza sin optimismo*. Barcelona: Taurus, 2016.
- . *Por qué Marx tenía razón*. Barcelona: Península, 2011.
- El Dínamo. “Ana Tijoux lanza su nuevo single: Calaveritas”. *El Dínamo*, 21 de junio de 2016. <https://www.eldinamo.cl/pop/Ana-Tijoux-lanza-su-nuevo-single-quotCalaveritasquot-20160621-0038.html>.
- Ellacuría, Ignacio. *Escritos Teológicos*. San Salvador: UCA, 2000.
- Ellacuría, Ignacio, y Jon Sobrino. *Mysterium liberationis: conceptos fundamentales de la teología de la liberación*. Madrid: Trotta, 1990.
- Encina, Raúl, y Rodrigo Fuenzalida. *Víctor Jara. Testimonio de un artista*. Santiago de Chile: Centro de Recopilaciones y Testimonio, 1980.
- Espinoza, Carolina. “El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 17 (2021): 93–116.
- Fairley, Jan. “La Nueva Canción Chilena 1966-76”. Tesis de licenciatura,

- Universidad de Oxford, 1977.
- Faletto, Enzo. “Qué pasó con Gramsci”. *Nueva Sociedad* 115 (1991): 90–97.
- Farías, Martín. “Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena”. En *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 139–61. Santiago: Ceibo, 2014.
- Fazio, Daniela. “La Nueva Canción Chilena: la génesis de un campo”. Mención honrosa Haz tu tesis en cultura, 2020.
- Feldmann, Roberto. “Mesianismo y milenarismo desde la perspectiva judía”. *Teología y vida* 44, n° 2–3 (2003): 155–66.
- Flores, Alberto. *Buscando un Inca. Identidad y utopía en Los Andes*. Lima: Horizonte, 1999.
- Freedman, Jesse. “Political Participation and Engagement in East Germany Through Chilean Nueva Canción”. *Yearbook for Traditional Music* 54, n° 1 (2022): 1–25.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Gallope, Michael. “Ernst Bloch’s Utopian Ton of Hope”. *Contemporary Music Review* 31, n° 5–6 (2012): 371–87.
- Garcés, Mario. “Construyendo ‘las poblaciones’. El movimiento de pobladores durante la Unidad Popular”. En *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, editado por Julio Pinto, 57–79. Santiago: LOM, 2005.
- García, Marisol. “fernando ugarte - requiem (1970)”. *Descatalogados* (blog), 18 de febrero de 2013. <https://discoschilenos.wordpress.com/2013/02/18/fernando-ugarte-requiem-1970/>.
- Gavagnin, Stefano. “A proposito dei complessi cileni: Note sul linguaggio e sulla discografia dei gruppi della Nueva Canción Chilena”. *Rivista Italiana de Musicologia* 21, n° 2 (1986): 300–335.
- . “Sobre la orquesta en la Nueva Canción”. *Literatura chilena: creación y crítica* 10, n° 35 (1986): 5–7.
- Gavagnin, Stefano, Laura Jordán, y Javier Rodríguez. “Fronteras porosas, sonidos conectados: transnacionalidad de la Nueva Canción a través de sus escritos”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n° 35 (2022): 39–71.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- . “Ernesto Guevara: soldado y soldador del mundo”. *Kamchatka*, n° 6 (2015): 133–48.
- Gomes, Caio de Souza. ““Los que la represión golpea por igual unieron la unidad”: o exílio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2015.

- . “Quando um muro separa, uma ponte une’: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)”. Tesis de máster, Universidad de São Paulo, 2013.
- Gómez, Mauricio. “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*, de Anaïs Fléchet y Marie-Françoise Lévy, 127–36. Paris: Sorbonne, 2015.
- Gómez, Pedro. “El mesianismo en la religión popular”. *Revista Española de Teología* 46 (1986): 255–240.
- González, José Ignacio. “Rezar bien el Padrenuestro”. *Razón y Fe* 283, n° 1450 (2021): 197–206.
- González, Juan Pablo, Óscar Ohlsen, y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle Cruz. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2005.
- González, Romina. “Música popular católica”. Tesis de máster, Universidad Alberto Hurtado, 2019.
- Goodman, Steve. *Sonic warfare: sound, affect, and the ecology of fear*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- Gould, Peter. “‘Mi pueblo creador’: Remembering Víctor Jara”. Dissertation, Brandeis University, 2002.
- Guerra, Cristián. “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”. En *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 81–97. Santiago: Ceibo, 2014.
- . “Tiempo histórico, tiempo litúrgico, tiempo musical: Una escucha entre Paul Ricoeur y la Misa de Chilenía”. Disertación, Universidad de Chile, 2007.
- Guerrero, Claudio, y Alekos Vuskovic. “Cine, música y conciencia histórica en La tierra prometida (1973)”. En *La música del Nuevo Cine Chileno*, 277–324. Santiago: Cuarto Propio, 2018.
- Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre nuevo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1979.
- Hansen, Kai Arne. *Pop Masculinities: the Politics of Gender in Twenty-first Century Popular Music*. New York: Oxford University Press, 2022.
- Haya, Vicente. *Descolonizar a Jesucristo*. Madrid: Akal, 2018.
- Herrera, Silvia. “Entre la Nueva Canción y la música docta: síntesis de la transvanguardia de los sesenta”. En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Ignacio Ramos y Simón Palominos, 133–62. Santiago: LOM, 2018.

- . “La vanguardia musical chilena y el movimiento de la nueva canción chilena (1960-1973): dos razones de exilio. A propósito de la política como elemento insoslayable en la música”. *El Árbol* 5 (2010): 1–26.
- Hinkelammert, Franz. “El pecado que se comete cumpliendo la ley”. En *El grito del sujeto. Del teatro-mundo del evangelio de Juan al perro-mundo de la globalización*, 23–42. San José: Departamento Ecuménico de Investigaciones, 1998.
- . *Hacia una crítica de la razón mítica: el laberinto de la modernidad. Materiales para la discusión*. San José: Arlekin, 2007.
- . *La maldición que pesa sobre la ley. Las raíces del pensamiento crítico en Pablo de Tarso*. Segunda edición ampliada. San José: Arlekin, 2013.
- . *Las armas ideológicas de la muerte*. Salamanca: Sígueme, 1978.
- Historia general de la Iglesia en América Latina. 9: Cono Sur*. Salamanca: Sígueme, 1994.
- Jordán, Laura. “La Nueva Canción en Valparaíso: La melancolía del Gitano y la ironía del Pyo”. En *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 163–81. Santiago: Ceibo, 2014.
- . “The Chilean New Song’s cueca larga”. En *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, editado por Pablo Vila, 71–96. Lanham: Lexington, 2014.
- Karmy, Eileen. “Ecos de un tiempo distante. La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno”. Tesis de máster, Universidad de Chile, 2011.
- Karmy, Eileen, y Martín Farías. “Un himno de los pueblos: 50 años de la canción “El pueblo unido jamás será vencido”. *Revneltas. Revista chilena de historia social popular* 4, n° 8 (2023): 40–66.
- Karmy, Eileen, y Natália Schmiedecke. “Como se le habla a un hermano: la solidaridad hacia Cuba y Vietnam en la Nueva Canción Chilena (1967-1973)”. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, n° 108 (2020): 1–33.
- Karmy, Eileen, Alejandra Vargas, Antonia Mardones, y Lorena Ardito. “El trencito rebelde: sobre cómo la cumbia se tomó las calles e hizo bailar a los serios intelectuales de la Unidad Popular”. *Retrospectiva* 1 (2013): 57–75.
- Kehl, Medard. *Eschatologie*. Würzburg: Echter, 1996.
- Knight, James. “‘I Ain’t Got No Home in this World Anymore’: Protest and Promise in Woody Guthrie and the Jesus Tradition”. En *Call me the seeker: Listening to religion in popular music*, editado por Michael Gil-mour, 7–33. Londres: Continuum, 2005.

- Knöpffe, Verena. “Folklore und die Hand als Metapher des Protestes in der Musik von Víctor Jara”. Tesis de máster, Universidad de Viena, 2016.
- La *Quinta Rueda*. “El arte de la descarga”. noviembre de 1972.
- Lenin. *El estado y la revolución*. Buenos Aires: Bisagra, 2014.
- Lenz, Rodolfo. “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno”. *Anales de la Universidad de Chile* 143 (1919): 511–622.
- Levinas, Emmanuel. *Les imprévus de l'histoire*. Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana, 1994.
- . “Textes messianiques”. En *Difficile liberté: Essais sur le judaïsme*, 95–149. Paris: Albin Michel, 1976.
- . “Textos mesiánicos”. En *Difícil libertad: ensayos sobre el judaísmo*, 281–327. Buenos Aires: Lilmod, 2005.
- . *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 2002.
- Levine, Daniel. “Camilo Torres: fe, política y violencia”. *Sociedad y religión* 21, n° 34–35 (2011).
- Löwith, Karl. *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.
- Löwy, Michael. *Cristianismo de liberación: perspectivas marxistas y ecosocialistas*. Barcelona: El viejo topo, 2019.
- . *Ecosocialismo. La alternativa radical a la catástrofe ecológica capitalista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- . *El marxismo en América Latina*. Santiago: LOM, 2007.
- . *Judíos heterodoxos. Romanticismo, mesianismo, utopía*. Barcelona: Anthropos, 2015.
- . *Redención y utopía: El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*. Santiago: Ariadna, 2018.
- . *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Loyola, Manuel. “El canto republicano español en la tradición musical-militante de la izquierda chilena del siglo XX”. *Temas americanistas* 43 (2019): 60–81.
- Magasich, Jorge. *Historia de la Unidad Popular*. Vol. volumen I. Santiago: LOM, 2020.
- . *Historia de la Unidad Popular*. Vol. volumen II. Santiago: LOM, 2020.
- Mahnkopf, Claus-Steffen. *Von der mesianischen Freiheit: Weltgesellschaft—Kunst—Musik*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2016.
- Mamani, Ariel. “El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia

- de la Nueva Canción Chilena (1973-1981)". *Revista Divergencia* 2, n° 3 (2013): 9–35.
- . “La Misa criolla de Ariel Ramírez. Renovación folklórica en Argentina y flujos culturales transnacionales en la década de 1960”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (2022): 17–38.
- . “Una Nueva Canción para Trasandinia: contactos y circulación entre Argentina y la Nueva Canción Chilena”. En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Ignacio Ramos y Simón Palominos, 303–26. Santiago: LOM, 2018.
- Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2006.
- Manns, Patricio. “Los problemas del texto en la Nueva Canción”. *Araucaria de Chile*, n° 30 (1985): 203–6.
- Maravall, Javier. “Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990)”. Disertación, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Martínez, Silvia. “Mainstream Popular Music as a Challenge to Gender Studies: Latin Music and Feminism in Contemporary Spain”. En *Recent Trends and New Directions in Ethnomusicology: A European Perspective on Ethnomusicology in the 21st Century*, editado por Gerd Grupe, 71–95. Aachen: Shaker, 2019.
- Martínez Ulloa, Jorge. “La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos”. *Revista Musical Chilena* 56, n° 198 (2002): 21–44.
- Marx, Karl. “Die Revolutionen von 1948 und das Proletariat”. En *Karl Marx als Denker, Mensch and Revolutionär*, de David Rjazanov, 41–43. Viena: Verlag für Literatur und Politik, 1928.
- . *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. Marx Engels Gesamtausgabe Abteilung 1 Band 2. Berlin: Akademie, 2009.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. *Die Heilige Familie*. Marx Engels Werke Band 2. Berlin: Dietz, 1962.
- McSherry, J. Patrice. “La dictadura y la música popular en Chile: los primeros años de plomo”. *Resonancias. Revista de investigación musical* 23, n° 45 (2019): 147–69.
- . *La Nueva Canción chilena: el poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM, 2017.
- . “The Political impact of Chilean New Song in exile”. *Latin American Perspectives* 44, n° 5 (2017): 13–29.
- Medeiros, Carla de. “Música popular e disputa de hegemonia. A música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da Nova

- Canção Chilena entre 1965-1970”. Tesis de máster, Universidad Federal Fluminense, 2008.
- Melo, Leonardo. “Las Juntas de Abastecimiento y Control de Precios. Historia y memoria de una experiencia de participación popular. Chile 1970-1973”. Tesis de licenciatura, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2012.
- Memoria Chilena. “Velorio de angelito”. Memoria Chilena, s. f. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94356.html>.
- Mendívil, Julio. *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016.
- . “The Song Remains the Same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”. *El oído pensante* 1, n° 2 (2013): 23–49.
- . “Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica”. *Resonancias. Revista de investigación musical* 16, n° 31 (2012): 61–77.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 2006.
- Molinero, Carlos. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2011.
- Moltmann, Jürgen. *Das Kommen Gottes. Christliche Eschatologie*. Darmstadt: Chr. Keiser, 2005.
- . *La venida de Dios: escatología cristiana*. Salamanca: Sígueme, 2004.
- Moore, Allan. *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Londres: Routledge, 2012.
- Morris, Nancy. “Canto porque es necesario cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983”. *Latin American Research Review* 21, n° 2 (1986): 117–36.
- . “New Song in Chile: Half Century of Musical Activism”. En *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, editado por Pablo Vila, 19–44. Lanham: Lexington, 2014.
- Navarro, Víctor. “Corrientes de pensamiento mágico en la Nueva Canción Chilena, el caso de ‘Cai Cai Vilú’ de Víctor Jara”. *Revista Musical Chilena* 76, n° 237 (2022): 197–212.
- Negro, Dalmacio. *El mito del hombre nuevo*. Madrid: Encuentro, 2009.
- Nettl, Bruno. “What Are the Great Discoveries of Your Field? Informal Comments on the Contributions of Ethnomusicology”. *Musicological Annual* 51, n° 2 (2015): 163–74.
- Obispos de la Conferencia Episcopal de Chile. “El deber social y político en la hora presente”, 1962. http://www.iglesia.cl/detalle_documento.php?id=970.
- Orellana, Marcela. “El canto por angelito en la poesía popular chilena”.

- Mapocho. Revista de Humanidades* 51 (2002): 75–94.
- Ortega, Víctor. “A 38 años de Ya no basta con rezar”. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=10549>.
- Ortúzar, Pablo, Carolina Tomic, y Sebastián Huneeus. “El mesianismo político de Augusto Pinochet y la lucha por el espacio sacrificial”. *Revista temas sociológicos* 13 (2009): 231–47.
- Osorio, Javier, y Gerardo Figueroa. “Ahora sí la historia tendrá que contar...”. El pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972”. En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Simón Palominos y Ignacio Ramos, 163–90. Santiago: LOM, 2018.
- Ossa, Marco Antonio de la. “Recuerdo, transmisión y homenaje: Cancionero de la guerra civil española y la Nueva Canción Chilena”. En *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 63–79. Santiago: Ceibo, 2014.
- Ossorio, José M. “Encuentro de la canción protesta [1967]”. *Humanía del Sur* 9, n° 16 (2014): 181–87.
- Pablo VI. “Constitución Sacrosanctum Concilium”, 1963.
- Pacheco, Luis. “Tres manifestaciones artísticas de la Teología de la Liberación en el Perú”. Tesis de máster, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 2019.
- Parra, Ángel. *Mi Nueva Canción Chilena: al pueblo lo que es del pueblo*. Santiago: Catalonia, 2016.
- Partido Socialista de Chile. “Principios orgánicos y estatutos”, 1970. http://socialismo-chileno.org/PS/estatutos/estatutos_1970/estatutos_1970.html#page=3.
- Partridge, Christopher. “Babylon’s Burning. Reggae, Rastafari and Millenarianism”. En *The End All Around Us. Apocalyptic Texts and Popular Culture*, editado por John Walliss y Kenneth Newport, 43–70. Milton Park: Routledge, 2008.
- Party, Daniel. “Homofobia y la Nueva Canción Chilena”. *El oído pensante* 7, n° 2 (2019): 42–63.
- Peña, Pilar. “¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena”. En *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Farías Zúñiga, 177–138. Santiago: Ceibo, 2018.
- Pérez, Carlos. “Violencia del derecho y derecho a la violencia”. *Argumentos* 28, n° 78 (2015): 69–90.
- Pikaza, Xabier. *Antropología bíblica. Tiempos de gracia*. Salamanca: Sígueme, 2006.

- Pikaza, Xabier, y Vicente Haya. *Palabras originarias para entender a Jesús*. Madrid: San Pablo, 2018.
- Pinto, Julio, y Tomás Moulian, eds. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005.
- Piñero, Antonio. *Guía para entender el Nuevo Testamento*. Madrid: Trotta, 2006.
- Plath, Oreste. *Folklore religioso chileno*. Chile: PlaTur, 1966.
- Portocarrero, Gonzalo. *Profetas del odio: raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*. Lima: PUCP, 2015.
- Power, Margaret. “La Unidad Popular y la masculinidad”. *La ventana* 6 (1997): 250–70.
- Pring-Mill, Robert. “Cantas – Canto – Cantemos: Las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad”. *Romanistisches Jahrbuch* 34 (1983): 318–54.
- . *Gracias a la vida. The Power and Poetry of Song*. Londres: University of London, 1990.
- Ramminger, Michael. Éramos iglesia... en medio del pueblo. El legado de los Cristianos por el Socialismo en Chile 1971-1973. Santiago: LOM, 2019.
- Reyes Mate. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Trotta, 2006.
- Rice, Timothy. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* 31, n° 3 (1987): 469–88. <https://doi.org/10.2307/851667>.
- Richter, Gerhard. “Bloch’s Dream, Music’s Traces”. En *Sound Figures of Modernity: German Music and Philosophy*, editado por Jost Hermand y Gerhard Richter, 141–80. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.
- Rimbot, Emmanuelle. “Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo”. *Cátedra de Artes*, n° 3 (2006): 25–40.
- Rink, Annika. “Auténticos antimperialismos: la Nueva Canción Latinoamericana y su recepción en la República Democrática Alemana”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n° 35 (2022): 105–36.
- Rios, Fernando. “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción”. *Latin American Music Review* 29, n° 2 (2008): 145–89.
- Rodríguez, Javier. “El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973)”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, 2017.
- . “La madre del hombre nuevo se llama revolución... Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile.” Tesis de máster, Universidad de Chile, 2011.

- . “La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)”. *Resonancias. Revista de investigación musical* 20, n° 39 (2016): 63–91.
- . “Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio”. *Universum* 37 (2022): 599–618.
- . “Sonidos bajo sospecha: música y represión política en tiempos de Pinochet (1973-1989)”. En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, editado por Victoria Eli y Elena Torres, 157–78. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.
- . “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)”. En *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 219–37. Santiago: Ceibo, 2014.
- Rodríguez, Javier, y Marcy Campos. “La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975)”. *El oído pensante* 10, n° 1 (2022): 5–30.
- Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Santiago: Hueders, 2015.
- . *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.
- . “La Nueva Canción latinoamericana, orígenes, categorías y desarrollo”. *Nuevo Texto Crítico* 5, n° 9–10 (1992): 241–61.
- . “Passion selon Saint-Jean”. *Araucaria de Chile*, n° 11 (1980): 219.
- Rojas, Pablo. “A Classless Society or Your Kingdom Come? Plegaria a un labrador and the Nueva Canción Chilena”. *Musicological Annual* 58, n° 1 (2022): 185–201.
- . “Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música”. *Resonancias. Revista de investigación musical* 25, n° 48 (2021): 63–86.
- . “‘Hoy es el tiempo que puede ser mañana’: tres hipótesis mesiánicas sobre la Nueva Canción Chilena”. *Acta Musicologica* 94, n° 1 (2022): 68–86.
- . “¿La voz del hombre nuevo? Masculinidad y Nueva Canción Chilena”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 7, n° 1 (2022): 1–20.
- . “McSherry, J. Patrice. 2017. La Nueva Canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973. Santiago: LOM, 265 pp.” *El oído pensante* 6, n° 2 (2018): 158–62.
- . “Religión popular en la Nueva Canción Chilena: el caso de Rolando Alarcón y dos de sus canciones”. Tesis de máster, Universidad de Chile, 2018.

- . “Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de ‘El hombre’ de Rolando Alarcón”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 33 (2020): 241–79.
- Roldán, Yasna. “El ethos heroico en el Último Discurso de Salvador Allende”. *Estudios Filológicos* 66 (2020): 229–49.
- Rolle, Claudio. “De Yo canto la diferencia a Qué lindo es ser voluntario. Cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad (1963-1973)”. *Cátedra de Artes* 1 (2005): 81–97.
- . “La Nueva Canción Chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”. En *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá, 2000.
- Román, Nicolás. “‘Lo único que tengo’ en las tomas y en las poblas. El género y sus reescrituras poéticas a partir de Víctor Jara”. *Taller de letras*, n° 48 (2011): 113–20.
- . *Política y estética en la obra musical de Víctor Jara. Su tiempo, trayectoria y legado*. Santiago: Tiempo robado, 2022.
- Rosàs, Mar. “Exploración de la noción de mesianicidad sin mesianismo de Jacques Derrida y sus implicaciones eticopolíticas”. Disertación, Universidad Pompeu Fabra, 2011.
- Rosenthal, Gilbert. “Tikkun ha-Olam: The Metamorphosis of a Concept”. *The Journal of Religion* 85, n° 2 (2005): 214–40.
- Salas, Vicente, ed. “Aplicaciones del folklore a la música religiosa (foro)”. *Revista Musical Chilena* 19, n° 95 (1965): 96–102.
- Salazar, Gabriel, y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile. 5: Niñez y juventud*. Vol. tomo V. Santiago: LOM, 2002.
- Salinas, Maximiliano. *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Chile: Rehue, 1991.
- . *Clotario Blest*. Santiago: Arzobispado de Santiago, 1980.
- . *Historia del pueblo de Dios en Chile. La historia del cristianismo desde la perspectiva de los pobres*. Santiago: Rehue, 1987.
- . “La tardanza y la certeza del amor: la experiencia del tiempo mestizo en Violeta Parra”. En *Violeta Parra: Después de un siglo*, de Claudia Guzmán, 99–134. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017.
- Schmiedecke, Natália. “Ambições e vocações cruzadas: a cantata popular Santa María de Iquique (1970)”. *Música Popular em Revista* 4, n° 1 (2015): 6–26.
- . “‘Nuestra mejor contribución la hacemos cantando’: a Nova Canção Chilena e a ‘questão cultural’ no Chile da Unidade Popular”. Disertación, Universidad Estatal Paulista, 2017.

- . “‘Tomemos la historia en nuestras manos’: Utopía revolucionaria e música popular no Chile (1966-1973)”. Tesis de máster, Universidad Estatal Paulista, 2013.
- Schmitt, Carl. *Teología política*. Madrid: Trotta, 2009.
- Scholem, Gershom. *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- Siles, Juan Ignacio. *La guerrilla del Che y la narrativa boliviana*. La Paz: Plural, 1997.
- Silva, Mariano. “Ya no basta con rezar”. *Revista Mensaje*, 1972.
- Simões, Sílvia Sônia. “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: O cancionero de Víctor Jara e o Golpe Civil-Militar no Chile”. Tesis de máster, Universidad Federal de Río Grande del Sur, 2011.
- Small, Christopher. “El musicar: un ritual en el espacio social”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n° 4 (1999).
- Soazo, Christian. “Mesianismo y ethos barroco: figuras críticas para la resistencia y reexistencia cultural latinoamericana”. *Revista Estudios Avanzados*, n° 26 (2016): 19–43.
- Soto-Silva, Ignacio, Javier Silva-Zurita, Franco Millán, y Myriam Núñez-Pertucé. “El toque de trutruka como representación de la resistencia Mapuche en la música popular urbana de la Región de Los Lagos, Chile”. *Per Musi* 42 (2022): 1–25.
- Spener, David. “Un canto en movimiento: ‘No nos moverán’ en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX”. *Historia Crítica* 57 (2015): 55–74.
- Taffet, Jeffrey. “‘My Guitar Is Not for the Rich’: The Chilean New Song Movement and the Politics of Culture”. *Journal of American Culture* 20, n° 2 (1997): 91–103.
- Tagg, Philip. *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. E-book Version 2.4.2. Larchmont: Mass Media’s Scholar’s Press, 2013.
- Tagliacozzo, Tamara. “‘Bildloses Hören’. Messianismus und Musik bei Hermann Cohen und Walter Benjamin”. *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 68, n° 2 (2016): 199–135.
- . *Experience and Infinite Task. Knowledge, Language and Messianism in the Philosophy of Walter Benjamin*. Londres y Nueva York: Rowman & Littlefield, 2018.
- Támez, Elsa. *Contra toda condena. La justificación por la fe desde los excluidos*. San José: Departamento Ecuménico de Investigaciones, 1991.
- Torres, Rodrigo. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”. *Revista Musical Chilena* 58, n° 201 (2004): 53–73.
- . *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA, 1980.

- Trautsch, Asmus. “Die abgelauschte Stadt und der Rhythmus des Glücks. Über das Musikalische in Benjamins Denken”. En *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, editado por Tobias Klein y Asmus Trautsch, 17–46. München: Wilhelm Fink, 2013.
- Tück, Jan-Heiner. “Das Reich hat schon begonnen. Zur ekklesiologischen Domestizierung des Chiliasmus durch Augustinus”. *Internationale Katholische Zeitschrift - Communio* 48 (2019): 601–15.
- Turner, Joan. *Victor, un canto inconcluso*. Santiago: LOM, 2008.
- Turnwald, Elizabeth. ““Thy Kingdom Come”: Catholicism and the Nueva Canción, 1966-1982”. Universidad de Dayton, 2018.
- Uribe, Juan. *Contrapunto de alféreces en la provincia de Valparaíso*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1958.
- Valdebenito, Mauricio. “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara”. En *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 43–61. Santiago: Ceibo, 2014.
- Valenzuela, Esteban. *Dios, Marx... y el MAPU*. Santiago: LOM, 2014.
- Valenzuela, María de los Andes. “La experiencia del reino de Dios y la resurrección de los muertos como acontecimiento ético-político en la teología latinoamericana posconciliar”. Presentado en Primer Coloquio Universitario de Estudios del Fenómeno Religioso: Cristianismo y Marxismo, 3 de septiembre de 2022.
- Valladares, Carlos, y Manuel Vilches. *Rolando Alarcón: la canción de la noche*. Santiago: El Natre, 2014.
- Vera, Alejandro. “La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino”. *Revista Musical Chilena* 70, n° 225 (2016): 9–49.
- Vicuña, Magdalena. “Música y religión”. *Revista Musical Chilena* 15, n° 77 (1961): 3–14.
- Vidaurrázaga, Tamara. “¿El hombre nuevo?: Moral revolucionaria guevarista y militancia femenina. El caso del MIR”. *Nomadías* 15 (2012): 69–89.
- Vilches, Freddy. “Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la nueva canción latinoamericana”. *Resonancias. Revista de investigación musical*, n° 29 (2011): 41–55.
- Vilches, Manuel. “La gloria desde la vidriera: Rolando Alarcón y la consagración de la Nueva Canción Chilena”. En *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 183–99. Santiago: Ceibo, 2014.
- Villa, José. “La actualidad de lo real en Zubiri”. *La Lámpara de Diógenes. Revista de filosofía* 9, n° 16–17 (2008): 61–80.

- Weigel, Sigrid. “Die Geburt der Musik aus der Klage. Zum Zusammenhang von Trauer und Musik in Benjamins musiktheoretischen Thesen”. En *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, editado por Tobias Klein y Asmus Trautsch, 85–93. München: Wilhelm Fink, 2013.
- Williams, Daniel. “The Messianic Zeal: A Case of Radical Aesthetics in Black Cultural Production”. *The Journal of Hip Hop Studies* 5, n° 1 (2018): 104–22.
- Woodside, Julián. “El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical”. *Revista Iberoamericana de Comunicación* 14 (2008): 11–31.
- Zaballa, Ana de. “La discusión conceptual sobre el milenarismo y mesianismo en Latinoamérica”. *Anuario de Historia de la Iglesia* 10 (2001): 353–62.
- Zabel, Gary. “Ernst Bloch and the Utopian Dimension in Music”. *The Musical Times* 131, n° 1764 (1990): 82–84.
- Zapata, Álex. “Revolución historiográfica marxista en Chile 1951-1973: un brevísimo contrapunteo”. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 24, n° 85 (2019): 189–200.
- Zubiri, Xavier. *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*. Madrid: Alianza, 1998.

Entrevistas inéditas y comunicaciones personales

- Andrés Opazo. Entrevista realizada por Pablo Rojas en Paine, 13 de marzo de 2018.
- Fernando Carrasco. Entrevista realizada por Pablo Rojas en Santiago Centro, 25 de agosto de 2022.
- Fernando Ugarte. Comunicación personal, 2018.
- . Entrevista realizada por Manuel Vilches, 2005 o 2006.
- Mario Salazar. Entrevista realizada por Pablo Rojas en Macul, 18 de agosto de 2022.
- Nano Acevedo. Comunicación personal, 10 de agosto de 2022.
- . Entrevista realizada por Pablo Rojas en Ñuñoa, 9 de agosto de 2022.
- Pedro Aceituno. Entrevista realizada por Pablo Rojas en Ñuñoa, 17 de agosto de 2022.
- Richard Rojas. Entrevista realizada por Carlos Valladares, s. f.

Entrevistas publicadas en prensa

- Carlos Elgueta. Entrevista realizada por Alexis Polo en Ñuñoa. *Primera Línea Prensa*, 2019. <https://www.primeralineaprensa.cl/?p=5729>.
- Leonardo Jeffs. Entrevista realizada por Hernán Lavín. *Punto Final*, 20 de mayo de 1969.
- Rubén Ortiz. Entrevista realizada por Mario Casasús en Ciudad de México. *El Clarín de Chile*, 2008. <https://rebellion.org/entrevista-a-ruben-ortiz-fundador-de-los-folkloristas/>.
- Víctor Jara. Entrevista realizada por Nicomedes Santa Cruz en Lima, 30 de junio de 1973. <https://lamula.pe/2011/09/24/victor-jara-entrevistado-por-nicomedes-santa-cruz/soloruido/>.

Periódicos y revistas

El Siglo

La Firme

Pastoral Popular

Ramona

Telecran

Testimonio Hernán Mery

Audiovisuales

- Cefferino, César. *Concierto de Víctor Jara en Lima*. Lima: Panamericana Televisión, 1973. <https://archive.org/details/VictorJaraEnPeru17DeJulioDe1973>.
- Francia, Aldo. *Ya no basta con rezar*. 35mm / color, 1972. <https://www.cclm.cl/cineteca-online/ya-no-basta-con-rezar/>.
- Hübner, Douglas. *Herminda de la Victoria*. 16 mm. Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1969. <http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2360>.
- Racz, Andrés, y Alfonso Beato. *Cuando despierta el pueblo*. 35Mm / color, 1973. <https://cinechile.cl/pelicula/cuando-despierta-el-pueblo/>

Pablo Rojas Sahurie nos plantea una lectura fascinante sobre los aspectos religiosos contenidos en la canción política que surgió en Chile durante los años previos al gobierno de Salvador Allende. Para ello, se remite al concepto judeocristiano de mesianismo, el cual explora tanto en las estructuras musicales como en las concepciones culturales en que se sustentan los comportamientos sociales de los autores e intérpretes de dicha canción. Así, el autor analiza cómo ideas forjadas en contextos religiosos encuentran un lugar preponderante en espacios relacionados con la protesta social llegando incluso a diluir las fronteras entre lo sagrado y lo profano. *“Tráenos tu reino de justicia e igualdad”*: *Mesianismo y Nueva Canción Chilena* es un libro escrito con una mirada crítica pero también con pasión, con un compromiso político que rescata los aportes de una religión popular y que apuesta por hacer realidad ese reino de justicia e igualdad que evocara Víctor Jara en sus canciones.

Julio Mendívil
Universidad de Viena

www.ariadnaediciones.cl

