

INTERCAMBIOS MUSICALES ENTRE EL CHILE DE ALLENDE Y LA CUBA DE FIDEL (1970-1973)

Natália Ayo Schmiedecke
Universidad de Hamburgo
<https://orcid.org/0000-0002-6515-5965>

Durante los años sesenta y setenta proliferaron en América Latina movimientos que reivindicaban la canción como arma política. Este es el caso, entre otros, del Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Canción Chilena, la Nueva Canción Uruguaya y la Nueva Trova Cubana¹. En la mayoría de los países, la canción militante estuvo vinculada a la oposición política y enfocó su discurso en la crítica al orden establecido –especialmente en lo que respecta a las profundas desigualdades de las sociedades latinoamericanas y la injerencia de Estados Unidos en la región. En los casos de Chile y Cuba, en que la izquierda llegó al poder, los movimientos de la Nueva Canción y la Nueva Trova se encontraron en una situación distinta, que fue la de involucramiento con sus respectivos Gobiernos. Más allá de denunciar a sus enemigos políticos, ellos buscaron contribuir al éxito del proyecto socialista.

La conexión entre artistas que vendrían a participar en estos movimientos se dio a partir de 1967, cuando se realizó en Cuba el Encuentro de la Canción Protesta, en el cual participaron representantes de dieciocho países (Ossorio, 1967)². Entre los frutos del evento se encuentran una declaración de principios, publicada en la revista *Casa de las Américas* no. 47, un álbum colectivo y el Centro de la Canción Protesta, creado poco después. Los músicos Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola pasaron a trabajar en este centro y, a mediados de 1969, se integraron en el recién creado Grupo de Experimentación Sonora (G.E.S.) del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Dirigido por el maestro Leo Brower, el G.E.S. estaba a cargo de la banda sonora de las películas producidas por el ICAIC. Poco después, el término «Nueva Trova» –que abarcaba una gran diversidad de tendencias y estilos musicales– pasó a circular y en 1972 el Movimiento de la Nueva Trova (MNT) se institucionalizó, lo que, por un lado, impulsó la valoración y difusión de este repertorio dentro y fuera de la isla y, por otro, dificultó la creación y difusión de canciones críticas al régimen (Villaça, 2004; Moore, 2006).

Si en Cuba el movimiento nació ya en el contexto revolucionario, en Chile el compromiso político de los músicos precedió y contribuyó a la llegada de la izquierda al Gobierno. Bajo la consigna «No hay revolución sin canciones», los artistas reunidos alrededor de la Peña de los Parra³ y otros espacios de sociabilidad vinculados a la izquierda política apoyaron al candidato de la Unidad Popular, Salvador Allende, quien triunfó en las urnas el 4 de septiembre de 1970⁴. En este contexto, la Nueva Canción Chilena se consolidó como un movimiento musical y, tras la victoria de Allende, pasó a ser vista como «arte oficial», aunque en la práctica los músicos no contaron con patrocinio estatal y la mayoría de ellos siquiera logró profesionalizarse en el período (Schmiedecke, 2015, 2017). El programa de gobierno de la Unidad Popular proponía la implementación gradual del socialismo en el país respetando la institucionalidad democrática («Programa básico...», 1969). La llamada «experiencia chilena» fue interrumpida por el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, que condujo a la larga y violenta dictadura del general Augusto Pinochet.

Como señala el historiador Rafael Pedemonte (2019), Allende y Castro eran conscientes de las profundas diferencias entre los procesos chileno y cubano, pero esto no les impidió fraguar una

¹ Sobre las diferentes manifestaciones nacionales de la Nueva Canción en América Latina, ver Vila (2014) y Gomes (2015).

² Los músicos chilenos que participaron en el Encuentro fueron Isabel Parra, Ángel Parra y Rolando Alarcón.

³ Ángel e Isabel Parra inauguraron la Peña de Los Parra en Santiago de Chile en 1965. La Peña fue concebida como una especie de cooperativa de artistas y tuvo en su elenco inicial, además de los hermanos Parra, a Rolando Alarcón y Patricio Manns. En 1966, el músico y director de teatro Víctor Jara se integró también a este grupo. La Peña se consolidó como un espacio de difusión de la propuesta de renovación del folklore llevada a cabo por estos y otros músicos y como lugar de reunión de la izquierda chilena hasta el golpe militar de 1973.

⁴ Entre los músicos que apoyaron la candidatura y el Gobierno de Allende se encuentran Víctor Jara, Isabel y Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, Payo Grondona, Sergio Ortega y los conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa y Timponeuevo.

alianza en nombre de la revolución latinoamericana. En sus discursos y entrevistas a la prensa, ambos adoptaron la estrategia de apoyarse mutuamente e insistir en que, por caminos diferentes, correspondientes a las especificidades nacionales, buscaban alcanzar el mismo objetivo⁵. Así, prevaleció la solidaridad entre la Revolución Cubana y la Vía Chilena, es decir, el apoyo al otro proceso como forma de sostener el propio. Como lo explica el historiador Gonzalo Montero (2019: 108-109), «mientras que para Chile era importante establecer una conexión de solidaridad con Cuba, también era importante para Cuba demostrar que La Habana no estaba intentando imponer su modelo revolucionario»⁶ en esta nueva fase de su política exterior (Harmer, 2011; Pedemonte, 2019).

En los estudios que se centraron en las relaciones Cuba-Chile a principios de los años setenta hay una tendencia a enfocarse en la dimensión diplomática, utilizando principalmente documentos producidos por agencias de relaciones exteriores y discursos de líderes políticos (Fermandois, 1985; Haslam, 2005; Harmer, 2011; Pedemonte, 2019; Borges y Vasconcelos, 2019). Hay muy pocos análisis centrados en el ámbito cultural y todos parecen coincidir en que las obras producidas durante la Unidad Popular demuestran tanto la búsqueda de un acercamiento entre Chile y Cuba, como las tensiones involucradas en este proyecto (Del Valle Dávila y Aguiar, 2003; Del Valle Dávila, 2019; Montero, 2019). Como se desprende de estos trabajos, los debates intelectuales y las creaciones artísticas difundieron representaciones sobre la relación entre los dos países y, con eso, contribuyeron a generar empatía o escepticismo respecto a la noción de «pueblos hermanos».

El mapeo que realicé durante mi investigación posdoctoral⁷ de las iniciativas en que participaron exponentes de la Nueva Canción Chilena y la Nueva Trova Cubana mostró que hubo un esfuerzo por acercar ambos procesos, tal como se nota en los discursos de Castro y Allende. Más que un reflejo de sus políticas diplomáticas, sostengo que la música fue parte de estas políticas. A través de diversas iniciativas, la música proyectó y materializó los principios de solidaridad y colaboración. En este sentido, podemos hablar de «diplomacia musical», tal como lo ha sugerido el historiador Javier Rodríguez (2017).

En mi estudio busqué identificar colaboraciones entre instituciones y músicos chilenos y cubanos, además de eventos y obras que tematizaron el proceso político desde un país al otro. Encontré que la música popular se concibió como un espacio privilegiado para estrechar los lazos entre la Revolución Cubana y la Vía Chilena. Entre 1970 y 1973 se incrementó la cantidad de viajes de músicos de un país a otro, se llevaron a cabo varios proyectos colaborativos y se difundieron canciones sobre el «país hermano» y su arte. Al comentar estas actividades en la prensa, los músicos subrayaron el establecimiento de lazos de solidaridad y manifestaron su deseo de romper barreras. Sin embargo, encontraron algunas dificultades para concretar este proyecto.

A continuación, comentaré algunos ejemplos. Al seleccionarlos, busqué superar la tendencia a enfocarse en determinados artistas y obras que se repiten en los estudios sobre la Nueva Canción Chilena, cuya bibliografía es bastante más abundante que aquella dedicada a la Nueva Trova. Así, incorporé nombres poco recordados por la bibliografía, como el conjunto Aparcoa y la compositora y cantante Marta Contreras, en el caso chileno; y el conjunto Manguaré, en el caso cubano. También es importante aclarar que la mayoría de las fuentes en que se basa este estudio proviene de Chile, debido a dos razones. La primera es que el movimiento de la Nueva Canción Chilena y el Gobierno de la Unidad Popular constituyen mis principales temas de investigación desde hace doce años, por lo que he podido acceder a muchos y variados tipos de documentos producidos por la izquierda chilena del período. La segunda es que de las fuentes cubanas que he podido consultar hasta este momento⁸ he obtenido poca información sobre los intercambios musicales con Chile.

En el ámbito político, el acercamiento entre los gobiernos de Castro y Allende se oficializó mediante el restablecimiento de las relaciones diplomáticas a finales de 1970, las cuales se habían roto en 1964 por determinación de la Organización de Estados Americanos (OEA). Entre noviembre y diciembre de 1971, invitado por Allende, el líder cubano realizó una larga visita oficial a Chile acompañado de una delegación artística⁹. La visita ha sido ampliamente analizada por la bibliografía y, mientras que algunas autoras subrayaron el esfuerzo de los dos gobernantes en el

⁵ En otro artículo, todavía inédito, analizo los discursos de Castro y Allende sobre las relaciones Cuba-Chile durante la Unidad Popular. Este tema también fue abordado por Montero (2019).

⁶ Todas las traducciones al español de textos originalmente en inglés son de mi autoría.

⁷ Titulada «Cultura e socialismo: entre a Revolução Cubana e a Vía Chilena (1970-1973)» y desarrollada en el DH/IFCH de la Universidade Estadual de Campinas, Brasil, con beca de FAPESP (proceso 2018/00325-0).

⁸ Revista *Casa de las Américas*, revista *Cuba Internacional*, diario *Granma* y algunos libros de entrevistas.

⁹ Formada, en el ámbito musical, por Orquesta Aragón, Elva Calvo, Los Papines, Carlos Puebla y Los Tradicionales.

sentido de apoyarse mutuamente (Harmer, 2011; Borges y Vasconcelos, 2019), otros constataron la dificultad o incluso la resistencia de Castro a reconocer la viabilidad del proyecto de transición al socialismo propuesto por la Unidad Popular (Fernandois, 1985; Haslam, 2005; Aggio, 2015)¹⁰.

Durante la visita, el cantante Carlos Puebla, quien formaba parte de la delegación artística cubana, manifestó su deseo de acercar ambos procesos a través de la música como una forma de contribuir al movimiento más amplio de liberación e integración continental:

Desgraciadamente estos diez años en los que ni Chile supo de Cuba, ni Cuba de Chile, han pesado. América es una sola, cualquier canción chilena o peruana la podemos sentir como nuestra porque somos iguales, desgraciadamente nos dividieron, pero espero que pronto estemos verdaderamente integrados y conscientes de que América es una sola unidad (Gomes, 2015: 144)¹¹.

Como lo veremos más adelante, la insistencia de Puebla y otros exponentes de la canción comprometida de la época en que habría una identidad y un lenguaje comunes a las expresiones musicales de la región se mostró difícil de sostener en algunos momentos.

Una de las presentaciones de los delegados cubanos fue registrada en disco bajo el título *Saludo Cubano* (1971) por la casa grabadora de las Juventudes Comunistas de Chile, la Discoteca del Cantar Popular (DICAP). Otros artistas cubanos que grabaron Long Plays (LP) con este sello durante la UP fueron Benny Moré (1971), Pacho Alonso (1971), Orquesta Riverside (1972) y Manguaré (1972). Con eso, Cuba se convirtió en el país extranjero más representado en el catálogo de DICAP, el cual estaba mayoritariamente dedicado a la Nueva Canción Chilena (Schmiedecke, 2014).

Posteriormente, en septiembre de 1972, los músicos cubanos Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola viajaron a Chile para participar como delegados en el VII Congreso Nacional de las Juventudes Comunistas de Chile. Ellos fueron invitados por el Comité Cultural de la organización, la Base Violeta Parra, que tenía entre sus miembros a tres músicos de la Nueva Canción Chilena: Isabel Parra, Osvaldo Rodríguez y Horacio Salinas (miembro del conjunto Inti-Illimani). Los cubanos también se presentaron gratuitamente en un evento de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), en el Estadio Chile, y en la Peña de los Parra (Mularski, 2014: 194-195; Alborno, 2005: 171). La presentación en la Peña tuvo como objetivo recaudar fondos para las Juventudes Comunistas de Chile, demostrando que la solidaridad se dio más allá del ámbito discursivo.

Por su parte, los músicos de la Nueva Canción Chilena que se presentaron en Cuba durante la Unidad Popular fueron Ángel Parra, Isabel Parra, Víctor Jara, Payo Grondona y los conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani y Aparcoa (Rodríguez, 2017: 6-7). Estos viajes tenían un doble propósito: dar visibilidad a la canción política desarrollada por el movimiento y contribuir a la llamada «Operación Verdad», a través de la cual Allende buscó transmitir una imagen positiva del proceso chileno en el exterior (Carrasco, 2003: 178; Rodríguez, 2017: 6). Como lo demuestra el caso de Víctor Jara, los músicos chilenos iban a Cuba invitados por organizaciones políticas e instituciones culturales –Unión de Jóvenes Comunistas, Comisión Nacional de Cultura y Casa de las Américas– y se presentaban en diferentes escenarios para variados públicos, tales como pescadores, empleados de ferrocarriles, campesinos, artistas, estudiantes, trabajadores del Ministerio del Interior y de las Fuerzas Armadas («Víctor Jara fue por canto...», 1972: 37; «Recital de Víctor Jara...», 1972: 5).

Durante su estadía en Cuba en 1971, Quilapayún tuvo la oportunidad de reunirse tres veces con Fidel Castro, quien quedó impresionado y decidió impulsar la creación de un grupo similar en la isla (Carrasco, 2003: 207-208)¹². Los integrantes de este grupo fueron seleccionados en un concurso y se conocieron un mes antes de viajar a Chile, donde permanecieron seis meses para aprender sobre el folclore sudamericano. La existencia de un objetivo diplomático, más allá de lo musical, se puede ver en el nombre elegido por Manguaré, que hace referencia al tambor utilizado por una tribu indígena que vivía aislada en la frontera de Brasil para comunicarse con otras tribus. El grupo explicó en una entrevista a la revista *Ramona*, publicada por las Juventudes Comunistas de Chile, que «Como nosotros queremos comunicarnos con los distintos pueblos de América Latina, pensamos que este nombre nos venía bien» («Manguaré: misión cumplida», 1972: 33).

¹⁰ Aunque me parece insostenible la hipótesis de una supuesta falta de voluntad del Gobierno cubano para dialogar con la «experiencia chilena» y su búsqueda permanente por radicalizarla, tal como postula este último grupo de autores, estoy de acuerdo que la visita de Castro contribuyó a intensificar la polarización política en Chile, tanto entre Gobierno y oposición, como en el interior de la izquierda.

¹¹ Aquí traduje al español la traducción al portugués que hizo Gomes de la cita de Carlos Puebla.

¹² El Consejo Nacional de Cultura y la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba financiaron la creación de Manguaré y su viaje a Chile (Moore, 2006: 155).

Los integrantes de Manguaré fueron instruidos por músicos de la Nueva Canción Chilena, quienes les dieron lecciones de interpretación musical y teatral. Las profundas diferencias entre las prácticas musicales de los dos países dificultaron su aprendizaje y exigieron grandes esfuerzos, según informaron en la misma entrevista: «tuvimos que aprender a tocar guitarra de nuevo, a cantar de otra manera y a conocer un montón de instrumentos que no habíamos visto nunca» («Manguaré: misión cumplida», 1972: 32). Como analiza Rodríguez:

A pesar que los artistas de la Nueva Canción Chilena evocan con frecuencia la existencia de un lenguaje musical común a las expresiones folklóricas de América Latina, el hecho es que los músicos cubanos constataron en Chile las dificultades de reproducir una práctica folklórica alejada de toda referencia familiar, señalando los grandes esfuerzos implicados (Rodríguez, 2017: 3).

Además de estudiar, los miembros del conjunto se integraron en la escena musical de izquierda, presentándose en fábricas estatales, teatros y festivales de la canción, grabaron con DICAP tres discos sencillos y un Long Play y participaron en grabaciones de sus colegas chilenos en un momento en que estos pasaron a asumir ciertos géneros e instrumentos cubanos como expresión de la Revolución Cubana (Karmy y Schmiedecke, 2020).

Uno de los discos en que participó Manguaré fue *Música para Guillén*, de Marta Contreras, editado por DICAP en 1972¹³. Animada por el propio Nicolás Guillén, a quien había conocido en Valparaíso cinco años antes, Contreras musicalizó varios de sus poemas y transformó este material en el disco. Los integrantes de Manguaré la acompañan en cinco pistas: «Son entero», «Canción portorriqueña», «Canción para despertar a un negrito», «Se acabó» y «Amigo». Su presencia se nota en el uso de instrumentos característicos de la música cubana, como las maracas y congas de «Se acabó», canción cuyos versos exaltan el gesto liberador de Fidel Castro y lo vinculan al proyecto antiimperialista de José Martí: «[...] ¡Ay que linda mi bandera, / mi banderita cubana, / sin que la manden de afuera, / ni venga un rufián cualquiera / a pisotearla en La Habana. / Se acabó, yo lo vi. / Te lo prometió Martí / y Fidel Te lo cumplió. / Se acabó».

La carátula del álbum (Figura 1) evoca explícitamente la imagen de Chile y Cuba como baluartes de la revolución latinoamericana. Hay un mapa en blanco y negro de América Central y América del Sur formado por recortes de prensa correspondientes a la situación política de diferentes países. Encima de este collage hay un puño en tonos rojos que atraviesa el continente y tiene en sus extremos a los países gobernados por Castro y Allende.

La valoración final que hicieron la prensa y los músicos chilenos sobre el intercambio con Manguaré fue muy positiva, subrayando la noción de «pueblos hermanos». Por citar un ejemplo, el cantante Osvaldo Rodríguez declaró tratarse de una experiencia de cooperación musical única en la historia del folclore latinoamericano, que mostró «la hermandad de dos pueblos tan separados por la distancia y el clima, pero que pueden cantar juntos» (Rodríguez, 2017: 3).



Figura 1. Carátula del disco *Música para Guillén*, de Marta Contreras (Dicap, 1972). Fuente: Discogs [https://www.discogs.com/pt_BR/Marta-Contreras-M%C3%BAsica-Para-Guill%C3%A9n/release/10726517]

¹³ Otros ejemplos son el álbum colectivo *Chile Pueblo*, editado en 1972 para celebrar el segundo año de Gobierno de la Unidad Popular; y los singles «Vox Populi» y «La Tribuna», de Quilapayún.

Entre los músicos que ayudaron a Manguaré en Chile se encontraba también Isabel Parra, quien ya había colaborado con otros músicos cubanos. En 1971 Parra grabó el LP *De aquí y de allá*, cuyo lado A corresponde a Chile y el lado B, a Cuba, lo cual representa otro intento por acercar a ambos países¹⁴. Aun en 1971, Isabel viajó a La Habana para asistir a una exposición organizada por la Casa de las Américas en homenaje a su madre, la cantautora, folclorista y artista plástica Violeta Parra. Se trata de una iniciativa llevada a cabo por la directora de la institución, Haydée Santamaría, con apoyo de Fidel Castro. Según la cobertura realizada por la revista chilena *Ahora*, la exposición «proyecta contactos entre ambos países y aporta un flujo considerable a la cultura popular latinoamericana» (Barraza, 1971: 45). Además de exhibir los tapices y arpilleras de Violeta, la Casa de las Américas también editó sus *Décimas autobiográficas* y un LP con canciones suyas¹⁵. Isabel se presentó en el evento y en otras partes de la isla acompañada de Sergio Vitier y otros músicos. De regreso a Chile, afirmó en una entrevista que los músicos cubanos «tienen un profundo respeto por Allende y no nos critican», mientras que ella era una «fanática de Cuba» y no se sentía autorizada a hacerle críticas porque «allí se hacen las cosas de otra manera» (Politzer, 1971: 47). El contacto entre los músicos de ambos países generó un nuevo disco, *Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC Cuba*, editado en 1972 por DICAP.

Es importante mencionar que, incluso antes del triunfo de la Unidad Popular, músicos chilenos como Víctor Jara, Rolando Alarcón y Quilapayún grabaron canciones en homenaje a la Revolución Cubana y participaron en discos colectivos producidos en la isla (Karmy y Schmiedecke, 2020: 11-19). Entre las canciones, la más recordada por los analistas es «A Cuba» (1970), en la cual Jara traza un límite entre el modelo revolucionario cubano y el caso chileno, distinguiendo y defendiendo el camino elegido por la Unidad Popular al postular que «no somos guajiros / nuestra sierra es la elección». Otra canción con el mismo nombre, pero que no es una versión de la de Jara, fue grabada por el grupo Aparcoa en su LP *Cri du Chili*, editado en Francia por Le Chant du Monde en 1973. «A Cuba» fue grabada en ritmo de cueca, al igual que otra canción del disco, titulada «La victoria de Allende». El uso de este género, tradicionalmente asociado a la identidad nacional chilena, para rendirle homenaje tanto a la Revolución Cubana, como al Gobierno de Allende, puede interpretarse como una forma de acercar a los dos países a nivel simbólico, desplazando el referente identitario del ámbito nacional al revolucionario.

En el mismo disco, Aparcoa interpreta una versión de la famosa canción cubana «Son de la loma», de Miguel Matamoros. Dos años antes, Isabel Parra la había grabado en *De aquí y de allá*. Como lo observa Montero (2019: 114), aunque Parra no hizo cambios en la letra, la canción adquiere, a través de su reinterpretación, un nuevo sentido contextual. El autor se refiere a los versos «¿serán de La Habana? / ¿serán de Santiago, tierra soberana? / Son de la loma / y cantan en el llano», aclarando que, mientras la canción original remite a Santiago de Cuba, la alusión a Santiago como «tierra soberana» también se puede leer (o escuchar) como una alusión a la capital chilena, es decir, al proceso llevado a cabo por la Unidad Popular (Montero, 2019: 114-115). Un año después de esta grabación, Manguaré incluyó «Son de la loma» como primera pista de su Long Play editado en Chile por DICAP. En esta versión, el conjunto agregó algunos versos para referirse a la coyuntura chilena: «El imperialismo en Chile se quería el cobre llevar / Allende le puso freno con la Unidad Popular / Azúcar, sudor y sangre y amistad sin paralelo / el pueblo cubano brinda a los hermanos chilenos». Aquí hay una referencia a la decisión del Gobierno cubano de donar a Chile una parte de su producción azucarera, además de «sudor y sangre», tal como lo oficializó Fidel Castro en su discurso del 13 de diciembre de 1972, durante la visita oficial de Salvador Allende a la isla (Castro, 1972).

En su versión de 1973, Aparcoa mantiene los primeros versos que había agregado Manguaré, pero cambia los siguientes: «El imperialismo en Chile se quería el cobre llevar / Allende le puso freno con la Unidad Popular / Viva Cuba, viva Chile, / viva el pueblo de Vietnam, / vivan los que luchan / por tener su libertad». Este cambio es significativo si tenemos presente que el disco se editó en Francia, donde probablemente el tema de la donación de azúcar no se conocía ampliamente, pero sí el discurso internacionalista que ponía al mismo lado de la trinchera a Chile, Cuba y Vietnam. Con ello, los músicos buscaron «transmitir una identidad común y sortear las diferencias culturales, para expresar un sentido de solidaridad», tal como lo constató Ashley Black (2018: 121) en su estudio sobre los músicos de Estados Unidos que se acercaron a los movimientos de la canción comprometida en América Latina en la misma época.

¹⁴ El lado «De allá» incluye composiciones de los cubanos Miguel Matamoros, Sindo Garay, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, abarcando tanto la trova «tradicional» como la «nueva» trova.

¹⁵ La revista *Casa de las Américas* publicó notas sobre la exposición, el libro y el disco en homenaje a Violeta Parra en sus números 69 y 70.

En cuanto a la producción cubana, no encontré canciones grabadas entre 1970 y 1973 que se enfocaran en el contexto chileno. Esto se explica, en parte, por el bajo número de grabaciones en general realizadas por los músicos de la Nueva Trova en aquel período, debido, entre otros factores, a problemas económicos. Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Noel Nicola editaron sus primeros LPs como solistas en 1974, 1975 y 1977, respectivamente¹⁶. Pero tanto antes como después de la Unidad Popular el G.E.S. del ICAIC, del cual estos músicos formaban parte, hizo la banda sonora de documentales que tematizaban eventos chilenos, tal como *Introducción a Chile* (Miguel Torres, 1972). Otras películas producidas por el ICAIC contenían música de exponentes de la Nueva Canción Chilena. Por ejemplo, la banda sonora de *El diálogo de América* (Álvaro Covacevich, 1972) estuvo a cargo del grupo Amerindios, y en *De América soy hijo [...] y a ella me debo* (Santiago Álvarez, 1972) «la Nueva Canción Chilena –particularmente Luis Advis, Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani– es omnipresente en la banda sonora» (Del Valle Dávila, 2019: 172).

Mi investigación demostró que se exploraron diferentes caminos en el campo musical con el fin de acercar a Chile y Cuba a principios de los años setenta. Algunos de ellos corresponden a iniciativas vinculadas al Gobierno cubano y sus instituciones culturales. En Chile, el Partido Comunista fue el principal impulsor de intercambios con los músicos cubanos, quienes viajaron al país por invitación de las Juventudes Comunistas y grabaron discos con la DICAP. Tales instituciones también realizaron o apoyaron homenajes a artistas del otro país, tal como la exposición de la Casa de las Américas dedicada a Violeta Parra y el disco *Música para Guillén*, de Marta Contreras, editado por DICAP.

De manera similar a como ocurrió en los discursos oficiales de Salvador Allende y Fidel Castro, la noción de solidaridad fue evocada con frecuencia en entrevistas que comentaban las colaboraciones entre músicos de ambos países, y en sus propias canciones. Como sostuve al comienzo de este texto, no se trata de un mero reflejo en el campo musical de las políticas diplomáticas. La música se concibió como un espacio privilegiado para la consecución de objetivos culturales y políticos, y los diferentes actores que impulsaron iniciativas en este sentido compartían un *ethos* latinoamericanista, tercermundista y revolucionario. Pero, tal como la intención de los Gobiernos de apoyarse mutuamente no fue suficiente para evitar que surgieran tensiones a nivel político, la idea de sortear las barreras nacionales para producir una música que fuera auténticamente latinoamericana y revolucionaria encontró dificultades prácticas para materializarse, como lo vimos en el caso de Manguaré. En otros casos, las diferencias entre ambos contextos fueron recalçadas y utilizadas en pro del apoyo mutuo, como cuando Isabel Parra afirmó que los músicos cubanos no le hacían ninguna crítica al proceso chileno, ni ella al cubano, porque se trataba de dos realidades distintas.

Por parte de los músicos cubanos, la solidaridad persistió tras el golpe militar en Chile. Si bien mi estudio se centró en el período de Gobierno de Allende, encontré que un número más grande de obras musicales dedicadas a la experiencia chilena y sus protagonistas se produjo en Cuba en el postgolpe. Esto merecería ser estudiado en mayor profundidad, examinándose hasta qué punto las iniciativas llevadas a cabo por instituciones y músicos de ambos países durante la Unidad Popular proporcionaron la base para la campaña internacional de solidaridad con Chile y de qué manera las colaboraciones musicales se dieron después del 11 de septiembre de 1973¹⁷.

REFERENCIAS

- ALBORNOZ, César: «La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente». Julio PINTO VALLEJOS (coord.), *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005, pp. 147-176.
- AGGIO, Alberto: «Fidel Castro no Chile de Allende: uma insólita visita». *Um lugar no mundo: estudos de história política latino-americana*. Rio de Janeiro: Contraponto; Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2015, pp. 102-123.
- AGUIAR, Carolina A.: «Imágenes de la derrota y canciones de lucha: la nueva canción chilena en el cine cubano de solidaridad», *Cine Documental* 13, 2016. [<http://revista.cinedocumental.com.ar/imagenes-de-la-derrota-y-canciones-de-lucha-la-nueva-cancion-chilena-en-el-cine-cubano-de-solidaridad/>]
- BARRAZA, Fernando: «Violeta en Cuba», *Ahora* 35, 14/12/1971, p. 45.
- BORGES, Elisa C.; VASCONCELOS, Joana S.: «Cuba e Chile: diálogos revolucionários para América Latina». Jean SALES et al., *Revolução Cubana: ecos, dilemas e embates na América Latina*. Aracaju: IFS, 2019, pp. 246-273.
- CARRASCO, Eduardo: *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003.

¹⁶ Entre 1970 y 1973, se editaron dos LPs con canciones de los integrantes del G.E.S.: *Cuba va! Songs of the new generation of revolutionary Cuba* (New York: Paredón, 1971) y *Canciones del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (Cuba: Areito, 1973). Ninguna de ellas alude al proceso chileno.

¹⁷ Entre los pocos trabajos que desarrollan esta problemática se encuentran Aguiar (2016) y Gomes (2018).

- CASTRO, Fidel: «Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en la concentración popular de solidaridad con el pueblo de Chile y con el Presidente Allende», 13/12/1972. [[http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1972/ esp/f131272e.html](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1972/esp/f131272e.html)]
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio; AGUIAR, Carolina A.: «A via chilena em debate: análise de *Compañero Presidente* (1971) e *El diálogo de América* (1972)», *Significação* 40 (40), 2003, pp. 153-172.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio: «*De América soy hijo y a ella me debo* (Santiago Álvarez, 1972): el documental cubano y las polémicas en el seno de la izquierda», *Doc On-line* 2019, sep. 2019, pp. 160-181.
- FERMANDOIS, Joaquín: *Chile y el mundo: 1970-1973. La política exterior del Gobierno de la Unidad Popular y el sistema internacional*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1985.
- GOMES, Caio S.: «Quando um muro separa, uma ponte une». *Conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. São Paulo: Alameda, 2015.
- GOMES, Caio S.: *Cada verso é uma semente no deserto do meu peito»: exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana (anos 1970)*. Tesis de Doctorado en Historia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.
- HARMER, Tanya: *Allende's Chile and the Inter-American Cold War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.
- HASLAM, Jonathan: *The Nixon Administration and the Death of Allende's Chile: A Case of Assisted Suicide*. London, New York: Verso, 2005.
- KARMY, Eileen; SCHMIEDECKE, Natália A.: «Como se le habla a un hermano: la solidaridad hacia Cuba y Vietnam en la Nueva Canción Chilena (1967-1973)», *Secuencia* 108, 2020, pp. 1-33.
- «MANGUARÉ: misión cumplida», *Ramona* 21, 21/03/1972, pp. 32-33.
- MOORE, Robin D.: *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2006.
- MONTERO, Gonzalo: «Between Two Revolutions: Cultural Relations between Cuba and Chile during Unidad Popular», *The Global South* 13 (1), primavera 2019, pp. 103-124.
- MULARSKI, Jedrek: *Music, Politics, and Nationalism in Latin America: Chile During the Cold War Era*. New York: Cambria Press, 2014.
- OSSORIO, José M.: «Encuentro de la canción protesta», *Casa de las Américas* 45, nov.-dic. 1967, pp. 139-144.
- PEDEMONTE, Rafael: «The Meeting of Revolutionary Roads: Chilean-Cuban Interactions, 1959–1970», *Hispanic American Historical Review* 99 (2), 2019, pp. 275-302.
- POLITZER, Patricia: «Isabel Parra llegó chocha con Cuba», *Ramona* 4, 19/11/1971, pp. 46-47.
- PROGRAMA Básico de Gobierno de la Unidad Popular: *Candidatura Presidencial de Salvador Allende*. Santiago: [s.n.], 1969.
- «RECITAL de Víctor Jara en el Amadeo Roldán», *Granma*, 1/03/1972, p. 5.
- 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*, en línea, 06/06/ 2017. [<https://journals.openedition.org/nuevomundo/70611>]
- SCHMIEDECKE, Natália A.: «La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena». Eileen KARMY; Martín FARIAS (comp.), *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo, 2014, pp. 201-218.
- SCHMIEDECKE, Natália A.: *Não há revolução sem canções. Utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973*. São Paulo: Alameda, 2015.
- SCHMIEDECKE, Natália A.: *Nuestra mejor contribución la hacemos cantando: a Nova Canção Chilena e a «questão cultural» no Chile da Unidade Popular*. Tesis Doctorado en Historia, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Franca: Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho», 2017.
- «VÍCTOR Jara fue por canto y salió operado», *Ramona* 34, 20/06/1972, p. 37.
- VILA, Pablo (ed.): *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanham: Lexington Books, 2014.
- VILLAÇA, Mariana: *Polifonia tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2004.