

Cantar la tierra: imaginarios de la naturaleza en la canción política chilena (1966-1973)

Javier Rodríguez Aedo

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

<https://orcid.org/0000-0001-5463-4760>

arribaquemandoelsol@gmail.com

Catalina Ponce Celedón

Pontificia Universidad Católica de Chile

<https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>

ciponcec@gmail.com

Recibido: 30 de marzo de 2026

Aceptado: 8 de julio de 2026

Resumen

Este artículo examina los imaginarios de la naturaleza en la canción política chilena producida entre 1966 y 1973, con especial atención al periodo de la Unidad Popular. A partir del análisis de letras, grabaciones y elementos para fonográficos, se identifican dos imaginarios ambientales coexistentes en la producción discográfica de la izquierda chilena: uno productivista, heredero del marxismo clásico, que concebía la naturaleza como reserva de recursos al servicio del proyecto revolucionario; y otro que ensayaba formas alternativas de relacionarse con el mundo más-que-humano, fundadas en la interdependencia, el cuidado y



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

el aprendizaje. A través de figuraciones como la tierra, los animales, las plantas y los elementos del entorno natural, estas canciones construyeron un universo simbólico que, sin enunciarse como ruptura, desplazó paulatinamente las fronteras entre lo humano y lo no humano.

Palabras claves: Nueva Canción Chilena, imaginarios de la naturaleza, relaciones interespecie, Unidad Popular, humanidades ambientales

Singing of the Land: Representations of Nature in Chilean Political Songs (1966-1973)

Abstract

This article examines the imaginaries of nature in Chilean political songs produced between 1966 and 1973, with a particular focus on the Popular Unity period. Through an analysis of lyrics, recordings and paraphonographic elements, two coexisting environmental imaginaries are identified in the discography of the Chilean left: one productivist, rooted in classical Marxism, which conceived of nature as a reserve of resources at the service of the revolutionary project; and another that explored alternative ways of relating to the more-than-human world, based on interdependence, care and learning. Through imagery such as the earth, animals, plants and elements of the natural environment, these songs constructed a symbolic universe which, without being presented as a rupture, gradually blurred the boundaries between the human and the non-human.

Keywords: Nueva Canción Chilena, imaginaries of nature, interspecies relationships, Unidad Popular, environmental humanities

Introducción¹

*"La vida tanto me gusta, el paisaje de mi tierra
Que no quiero estar en ella como si extranjero fuera
Y quiero mar y montaña, hablando mi propia lengua"
("Cueca de la libertad", Quilapayún, 1973)*

Entre las décadas de 1960 y 1970, y de manera particularmente intensa durante el periodo de la Unidad Popular, la canción folclórica y política chilena construyó un espacio musical y narrativo poblado por seres humanos, animales y elementos variados de la naturaleza, articulados en un régimen de representación complejo y, en muchos casos, jerarquizado. En lo que respecta a las figuraciones humanas, el protagonismo asignado a hombres, mujeres y niños se definió en función de la agencia histórica que cada canción les atribuía.² Por una parte, se representaba a sujetos investidos de una agencia transformadora y colectiva, como los obreros y campesinos, concebidos como actores directos del cambio social e histórico, y que por tanto ocuparon un lugar privilegiado del espacio poético y ficcional de la canción. Por otra parte, emergieron figuras dotadas de cierto carácter mesiánico, como Salvador Allende o el *Pueblo trabajador*,³ cuyo rol histórico no radicaba tanto en la acción concreta, como en su capacidad de condensar y proyectar musicalmente un horizonte de futuro, un otro lugar asociado al tiempo por-venir. Junto a estas figuraciones, se representaron también sujetos cuya agencia se definía de manera relacional y subordinada, como mujeres y niños, quienes raramente figuraban como actrices o actores autónomos, y aparecían más bien en función de vínculos de parentesco, cuidado o acompañamiento, es decir como *la madre de, la esposa de o la compañera de*.⁴ Estas configuraciones ponen de relieve las asimetrías internas y los

1 Este trabajo forma parte del Proyecto DI Centenario *Solidaridades en disputa en el mundo contemporáneo* (PUCV, nro. 039.787/2025) y del Fondecyt de Iniciación *Canción del Sur: Folclor, Política y relaciones artísticas en el Cono Sur* (ANID, nro. 11260487). Agradecemos a Eugenia Palieraki, Luis Achondo y Julián Delgado por la lectura de una versión preliminar y por sus comentarios críticos que enriquecieron este artículo.

2 Estas jerarquías y formas de protagonismo no se circunscribieron exclusivamente al campo musical, sino que dialogaron con estructuras sociales más amplias, presentes en las reflexiones políticas y en determinadas políticas públicas impulsadas durante la Unidad Popular.

3 Pablo Rojas, *Tráenos tu reino de justicia e igualdad: Mesianismo y Nueva Canción Chilena* (Santiago: Ariadna Ediciones, 2024).

4 Eileen Karmy, "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 Maestría, Universidad de Chile, 2011).

límites del imaginario emancipatorio que estructuraba el universo humano de la canción política chilena, evidenciando la tensión entre sus aspiraciones igualitarias y los marcos sociales que regulaban la asignación de protagonismos.⁵

Sin embargo, estas canciones se circunscribían a un campo simbólico que sobrepasaba las figuraciones humanas. De manera significativa, cantautores y conjuntos musicales incorporaron representaciones de seres vivientes tales como animales, vegetales, plantas y otros elementos del mundo natural que, investidos de distintos grados y modalidades de agencia, participaron activamente en la configuración de su universo poético, visual y sonoro.⁶ Desde esta perspectiva, la presencia de los seres más-que-humanos, retomando la expresión de David Abram,⁷ en canciones y objetos discográficos excedía la sola dimensión metafórica o su utilización como alegoría del conflicto social. La manera en que fueron representados permitía imaginar nuevos sentidos en torno a la vida, humana y no humana, al tiempo que enunciaba formas renovadas de concebir las relaciones de contigüidad e interdependencia. Vale decir, a través de las canciones se podía “dejar de ver a los seres humanos como sujetos autónomos, y más bien [verlos] como seres imbricados en redes complejísimas”.⁸

Las canciones folclóricas y políticas chilenas modularon aproximaciones respecto de la naturaleza y los seres que la habitaban que resultaron muchas veces contradictorias. Al mismo tiempo que se reforzaba musicalmente la centralidad de un tipo de proyecto productivista que, basado en la explotación de la naturaleza y de sus riquezas minerales, se concebía como bases materiales para el desarrollo de la revolución chilena, se proponían imaginarios alternativos, quizá más marginales, que ponían en cuestión esta misma concepción e imaginaban otras fronteras entre los seres vivientes alejada de la manera tradicional —de impronta europea u occidental— de separar naturaleza y humano. En la base de esta tensión se encontraban las condiciones históricas, materiales y simbólicas que delimitaban

5 Un ejemplo lo constituye la política del medio litro de leche, desarrollada por UP, pero que terminaba por posicionar a las mujeres en un rol tradicional de cuidadoras dada su “condición femenina”. Jael Goldsmith, “Constructing maternalism from paternalism: the case of state milk programs”, en *Motherhood, social policies and women's activism in Latin America* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020), 69-87.

6 Un texto pionero lo constituye Cristóbal Allende y Elvira Rodríguez, “Simbiosis entre naturaleza y humanidad en la lectura socioecocrítica de tres canciones de Víctor Jara”, *La Palabra* 45 (2023): e15143. <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.15143>

7 David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens* (Paris: La Découverte, 2021), 19.

8 Niall Binns, “Criaturas del desarraigo, o en busca de los lugares perdidos: alienación y ecología en la poesía hispanoamericana”, *América Latina Hoy* 30 (2002): 44.

aquellas *vidas vivibles* que debían ser protegidas, en el sentido biopolítico propuesto por Foucault,⁹ y aquellas otras *vidas precarias*, susceptibles de ser abandonadas o explotadas.¹⁰

La imaginación estética y la producción cultural pueden aportar cierto grado de esclarecimiento acerca de estas tensiones que atravesaron el campo artístico chileno. En palabras de Gabriel Georgi, el arte funciona como “un laboratorio de los modos de ver, de percibir, de afectar”,¹¹ en cuyo interior es posible reflexionar sobre los modos consagrados de relacionarse con la naturaleza (observando la disposición de los cuerpos que la habitan o buscan apropiarse de ella), y ensayar otras políticas de lo viviente que sobrepasen las matrices tradicionales.

Atendiendo a esa capacidad del arte para producir y disputar imaginarios, analizaremos la producción discográfica de los músicos de la izquierda chilena entre las décadas de 1960 y 1970, con un enfoque centrado en las imaginaciones culturales y la ética política que proponen sus canciones, entendidos como dimensiones que exceden su función ideológica y pedagógica. Para ello, articularemos el análisis de las letras con el examen de las grabaciones y el estudio iconográfico de los elementos para fonográficos —dibujos, fotografías y otros componentes paratextuales— que acompañan estas producciones.

La primera parte del texto aborda los contornos del horizonte productivista que, heredero de matrices marxistas clásicas, impregnó el campo cultural (incluido el musical) como fundamento de una nueva ética revolucionaria. La segunda parte, por otro lado, analiza la emergencia de una narrativa que concebía la naturaleza como una fuerza autónoma, independiente de lo humano, aunque no ajena a él, en tanto todo forma parte de la materia viviente. Mediante el análisis de algunos tópicos transversales identificados en los planos narrativo y visual, abordaremos las “biozonas de contacto”, retomando la expresión de Jens Andermann,¹² con el

9 Michel Foucault distingue, en el ejercicio de la biopolítica, aquellas vidas que merecen ser vividas, y para las cuales se desarrollaron diversas técnicas de sobrevida, y aquellas que están dispuestas al sacrificio o el abandono. Michel Foucault, *La Naissance de la biopolitique* (París: Gallimard, 2004). Todas las traducciones al español son del autor.

10 Retomamos el concepto de “vidas precarias” propuesto por Judith Butler (2004) que ha sido utilizado para describir la problemática de la violencia contra animales. Ver Anahí González, “Lecturas animales de las vidas precarias. El «discurso de la especie» y las normas de lo humano”, *Tabula Rasa* 31 (2019): 139-159.

11 Gabriel Georgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014), 42.

12 Jens Andermann, *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (Santiago: Metales Pesados, 2018).

propósito de identificar los elementos que configuraron nuevas relaciones de interdependencia en estas canciones.

En términos más generales, nos preguntamos de qué manera el objeto discográfico operó, por un lado, como un dispositivo resonador del horizonte productivista promovido por la izquierda chilena y, por otro lado, como un medio capaz de estabilizar y amplificar sensibilidades ambientales incipientes en el espacio público.

¿Qué puede aportar esta relectura de la canción política chilena? Este estudio ilustra cómo las preocupaciones estéticas y éticas presentes en parte de la Nueva Canción Chilena lograron reformular, al menos parcialmente, el discurso predominante de los dirigentes políticos de la izquierda.¹³ Frente a ese horizonte, algunas de estas canciones articulan una sensibilidad que anticipa preocupaciones que solo décadas más tarde adquirirían presencia sistemática en los debates artísticos e intelectuales sobre ética ambiental y consideración moral de los animales, contemporáneos a la publicación de obras pioneras como *Liberación animal* de Peter Singer (1975). Asimismo, dicha sensibilidad parece dialogar con formas de comprensión del mundo propias de los saberes campesinos y de las cosmovisiones indígenas, especialmente la mapuche, en las que la relación con la tierra y con los demás seres vivos se funda en principios de interdependencia y reciprocidad.

¿Producir es revolución?

A fines de 1971, el sello comunista DICAP editaba el disco *Lo que son las cosas, ¿no?* del músico chileno Payo Grondona, que incluía la canción “Elevar la producción es también revolución”. La canción tenía su origen en una viñeta publicada en la revista de humor gráfico *La Firme* (editada por la editorial Quimantú), cuyo quinto número estuvo dedicado íntegramente al tema de la productividad en el área de propiedad social del Estado, es decir, en las empresas estatizadas por el gobierno de Salvador Allende a partir de diciembre de 1970.

13 Como revelan los propios discursos de Salvador Allende, la naturaleza es vista como reserva de recursos a movilizar en función del proyecto nacional: la tierra debía producir para alimentar al pueblo, el mar era una riqueza a explotar industrialmente, y el subsuelo una fuente de minerales que recuperar para Chile. En esa misma lógica, los animales eran equiparados sin distinción a los implementos agrícolas, “hay que discutir con el patrón sobre los animales, maquinaria y todos los complementos del trabajo agrícola”, dice Allende, y la dominación de la naturaleza por el hombre se enunciaba no como problema sino como horizonte de progreso al que Chile debía incorporarse. Salvador Allende, *Textos de Salvador Allende (1971)* (Santiago: Biblioteca Clodomiro Almeyda, Partido Socialista de Chile, 2018), 64.

“Eleva la producción es también revolución”, Payo Grondona¹⁴

Dicen que el chileno es flojo (negro)
que nunca saldrá de abajo
ahora verán que somos como fieras pal trabajo

Eleva la producción es también revolución

Eleva la producción es también revolución

Y de la mujer chilena (negra)
dicen que nunca trabaja
ahora verán como ella
le pone el hombro a la Patria

Dele duro al arado
a todas las maquinarias
esta nueva gran batalla
ganaremos como en Yungay (¿se acuerda?)

En la historieta de Alberto Vivanco, el personaje Pancho Moya improvisaba una cumbia (que Payo Grondona retomaría posteriormente en su disco) con el objetivo de contrarrestar la “música alienante” cantada en inglés que, según declaraba, dominaba la programación radial: “Chile vive los más importantes momentos de su historia y eso no se refleja en la música que se oye”¹⁵. A partir de esta escena, el estribillo de la canción adquiere una doble dimensión. Por un lado, remitía a la necesidad de intensificar la productividad en el mundo agrario e industrial y, por otro, sugiere la necesidad de elevar el nivel de la *producción musical* chilena para ponerla en sintonía con el proceso político en curso. Si la primera dimensión recurre a significantes asociados a la expresión de la fuerza (en la figura de la animalidad y la fiereza, del trabajo duro y la gran batalla), la segunda evidencia una inversión simbólica en la que elevar la música (direccionalidad ascendente) implicaba, paradójicamente, asumir convenciones musicales tradicionalmente vinculadas a los sectores populares (direccionalidad descendente), como la cumbia. El verbo elevar se configura, por tanto, como un término polisémico que articulaba simultáneamente una ética del trabajo y un programa cultural.

¹⁴ Canción del disco Payo Grondona, *Lo que son las cosas, no?* (DICAP, DCP-24, LP, 1971).

¹⁵ Pancho Moya, *La Firme* 5 (1971): 30.

La consigna enlazaba el esfuerzo productivo con la renovación de la cultura popular, inscribiendo la práctica musical dentro del mismo horizonte de transformación social que animaba el proyecto de la Unidad Popular. La canción desplegaba, además, una serie de imágenes que veremos reaparecer en otros momentos: el lugar central del trabajo en la caracterización del *hombre nuevo*, el papel de la producción en la consolidación del socialismo chileno y la idea de que esta tarea constituía una gesta colectiva que excedía el ámbito estrictamente económico para inscribirse en un imaginario heroico y popular. En ese sentido, la referencia a la batalla de Yungay introduce un registro épico que aproximaba la productividad a gestas fundacionales de la historia nacional, esbozando una narrativa cercana al nacionalismo popular. Pero ¿de dónde surge esta visión que aunaba tan estrechamente la existencia de la revolución socialista chilena con el éxito de las metas productivas?

Durante los años 1960, amplios sectores de la izquierda chilena concebían el desarrollismo como una vía legítima para superar la pobreza y la desigualdad estructural. En conformidad con las formulaciones de la CEPAL sobre la industrialización y la teoría de la dependencia, el programa de gobierno que llevó a Salvador Allende al poder se sustentaba en un paradigma de modernización impulsado por el Estado mediante el control de sectores estratégicos, principalmente la gran minería, el sector de la energía y la industria pesada.¹⁶ Si bien no se trata de un modelo que hoy conceptualizaríamos como extractivista, se puede sostener que comparte con este último un horizonte productivista similar. A partir de la oposición entre fuerzas productivas materiales (los medios de producción, entre los que se incluye la naturaleza) y relaciones de producción (que determinan las relaciones de propiedad), el marxismo clásico definía la revolución social como el proceso orientado a suprimir las relaciones de producción capitalistas, consideradas un obstáculo para el libre desarrollo de las fuerzas productivas. Dicha concepción tendía a considerar el aparato productivo como *neutro* y su desarrollo como potencialmente ilimitado, en consonancia con una idea lineal de progreso.¹⁷ Esto es precisamente lo que encontramos en la política económica de la Unidad Popular, según la cual el Estado debía “asegurar un crecimiento económico rápido y descentralizado que impulse al máximo el desarrollo de las fuerzas productivas, procurando el óptimo aprovechamiento de los recursos humanos, naturales, financieros y técnicos disponibles”.¹⁸ Es decir, acelerar aquellos procesos productivos

16 Reinaldo Ruiz, “Los fundamentos económicos del programa de gobierno de la Unidad Popular: a 35 años de su declaración”, *Universum* 20, nro. 1 (2005): 152-167.

17 Michael Lowy, *Qu'est-ce que l'écosocialisme ?* (Paris: Le Temps des Cerises, 2020), 36.

que permitieran consolidar la transformación técnica de la naturaleza y la explotación de las fuerzas productivas, entendidas como base material para la soberanía y la redistribución social.

Esta política expresaba una visión marcadamente pragmática donde la naturaleza era concebida como “un conjunto de recursos que pueden ser utilizados”,¹⁹ como una reserva libre de bienes estratégicos, y donde los seres vivientes que la habitaban eran integrados como *activos económicos* del mismo proceso productivo, tal como se desprende de la política de expropiación destinada a profundizar la Reforma Agraria, que incluía “la totalidad o una parte de los activos de los predios expropiados (maquinarias, herramientas, animales, etc.)”.²⁰ Una visión similar se expresaba en los folletos y materiales pedagógicos que sectores intelectuales publicaban para difundir los principios del marxismo en sectores populares. En los *Cuadernos de Educación Popular*, escritos por Marta Harnecker y Gabriela Uribe, podemos leer: “El hombre necesita trabajar para transformar la naturaleza de acuerdo a sus necesidades. Las riquezas de la naturaleza no sirven para nada sin el trabajo del hombre. ¿Qué vale el cobre en las minas y los peces en el mar si no existen trabajadores que extraigan estas riquezas desde el fondo de la naturaleza?”.²¹ En ambos casos, animales y naturaleza se inscribían explícitamente bajo una lógica patrimonial que el filósofo Paul Guillibert ha conceptualizado como “explotación de lo viviente”.²²

Si bien el extractivismo suele asociarse al modelo de modernización capitalista (que en Chile alcanzó su radicalización bajo las reformas neoliberales de la dictadura de Pinochet),²³ no es menos cierto que el horizonte de la revolución social de inicios de los años setenta no implicaba necesariamente una *revolución verde*. El paradigma revolucionario de la época descansaba, como señalan Bruno Latour y Nikolaj Schultz, en una extensa “movilización de los recursos [entiéndase naturales] con miras a la

18 *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular* (Santiago: Instituto Geográfico Militar, 1970), 24.

19 Elmar Altwater, “¿Existe un marxismo ecológico?”, en *La teoría marxista hoy Problemas y perspectivas* (Buenos Aires: CLACSO, 2006), 341.

20 Programa Básico, 22.

21 Marta Harnecker y Gabriela Uribe, *Capitalismo y Socialismo*, Cuadernos de Educación Popular n° 6 (Santiago: Quimantú, 1972), 5.

22 “Toda la biosfera debe ser productiva para permitir la acumulación de valor. Los campos, los bosques, los océanos, las montañas, los desiertos, los cielos y todos los seres vivos que la habitan deben ser productivos”. Paul Guillibert, *Exploiter les vivants. Une écologie politique du travail* (Paris: Éditions Amsterdam, 2023), 84-85.

23 Sebastián Smart, “La política del extractivismo: origen en dictadura y continuidad en democracia”, en *Complicidad económica con la dictadura chilena. Un país desigual a la fuerza* (Santiago: LOM, 2019), 161-175.

producción”,²⁴ antes que en una preocupación por las condiciones de habitabilidad del mundo terrestre o por la reproducción de la vida más-que-humana.

El camino escogido para profundizar el socialismo en Chile, centralizado en la denominada *batalla de la producción*, exaltada principalmente por la izquierda parlamentaria chilena,²⁵ se convirtió en un tópico que se desbordó hacia el campo cultural, y en particular hacia el musical. “Producir más” dejó de ser únicamente una consigna económica para transformarse en un imperativo ético y político que movilizó a artistas e intelectuales, especialmente a quienes adherían a las filas del comunismo chileno. Como cantara Víctor Jara en “La bala”: “Con la pólvora del pueblo / nace por fin la revolución / siendo el campo de batalla / la producción, la producción”.²⁶ Si la revolución constituía el horizonte, la producción era su terreno de combate.

En septiembre de 1971, la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista subrayaba que las transformaciones en la infraestructura económica repercutían en la conducta de las masas trabajadoras, lo que ampliaba tanto cuantitativa como cualitativamente sus necesidades artísticas y culturales. En este marco, se planteaba la necesidad de aunar fuerzas en aumentar la producción y productividad, entendida no solo como incremento de productos culturales (como libros o discos), sino como proceso consciente capaz de generar nuevos valores, actitudes y conductas, contribuyendo a consolidar y ampliar la base social y política del Gobierno Popular.²⁷ Una posición similar se formuló en las Jornadas de la Nueva Moral del Trabajo, patrocinadas por el Departamento de Cultura de la Presidencia de la República en noviembre de 1971, cuyas conclusiones promovían la integración del mundo del trabajo y de la cultura como dimensiones complementarias de un mismo proceso transformador, afirmando, entre otras cuestiones, que la cultura implicaba ante todo una práctica, un “hacer” concreto, que la vinculaba con las demás

24 Bruno Latour y Nikolaj Schultz, *Manifiesto ecológico político* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2023), 28.

25 La urgencia detrás del aumento de la producción y de la productividad no fue compartida de forma unánime en la izquierda chilena, y era expresada más bien por sectores cercanos a la UP. La izquierda extraparlamentaria, como el MIR, “no adhería a la ‘batalla de la producción’ [...] para ellos, la gran batalla era ‘la conquista del poder’”. Jorge Rojas y Gorka Villar, “Incentivos a la producción y la productividad, 1969–1973: Debates y dilemas en la izquierda chilena”, *Hispanic American Historical Review* 104, nro. 1 (2024): 93.

26 Víctor Jara, “La Bala” (DICAP, JJS-143, EP, 1972). La letra de la canción pertenecía al miembro del comité ejecutivo de la Juventud Comunista Colombiana (JUCO), Jaime Caicedo. Cf. Joshua Katz-Rosene, “Canción de protesta y discursos contraculturales de resistencia en la Colombia de los años 60”, *Resonancias* 24, 47 (2020): 13–37.

27 Waldo Atías, *Documento de la Asamblea Nacional de trabajadores de la cultural del Partido comunista* (Santiago: Impresora Horizonte, s.f.), 110.

actividades productivas, y de esta manera contribuía “al fortalecimiento de una nueva actitud, en un nuevo hombre que es el que está generando este proceso”.²⁸

En primer lugar, para los músicos de la Unidad Popular esto significaba aumentar considerablemente la producción discográfica y masificar su consumo en sectores medios y populares. La aparición de nuevos sellos, como La Semilla, Peña de los Parra, Sello Tiempo (creado por Rolando Alarcón), la nacionalización de IRT,²⁹ y especialmente el trabajo del sello DICAP provocaron un aumento significativo de fonogramas, muchos de ellos de contenido político. La prensa comunista destacaba esta situación como un avance y celebraba además el compromiso de sus artistas ante el llamado colectivo: “estos cambios en la canción son tan importante para la suerte de todo el proceso como los que se están produciendo en la economía. Desde su esfera específica los artistas de la música cumplen su cuota en la Batalla de la Producción”.³⁰ Las cifras de DICAP resultaban elocuentes: si entre 1968 y 1969 el sello editó un total de once discos, tras el triunfo de Allende en 1970 se alcanzó un promedio cercano a tres obras mensuales, sumando 36 objetos fonográficos en 1971 y una cifra similar para 1972.³¹ En una entrevista concedida a la revista *Ahora*, los

28 “Una nueva moral”, *Ahora* 26, 12 de octubre de 1971, 49. Esta nueva moral del trabajo fue escenificada y recompensada públicamente, como lo ejemplifica el galardón al *Mejor Trabajador* otorgado en octubre de 1971. En esa ocasión, Julio Berríos Quintanilla, alias “Osito”, operador del departamento Concentrador de la Minera Andina, fue distinguido por el presidente Salvador Allende en el Palacio de La Moneda, en una ceremonia que exaltaba la llamada “batalla de la producción” y evocaba, simbólicamente, las Medallas a los Trabajadores Distinguidos de la Unión soviética. Berríos había propuesto modificar el sistema de relaves con el fin de dejar de utilizar el agua potable destinada a los cerca de 200 trabajadores del campamento, conduciendo directamente las aguas del río Blanco (región de Valparaíso) hacia la pileta de lavado del mineral. Según sus propias palabras, la reciente expropiación de la mina y su identificación con el Gobierno de la Unidad Popular habían sido el motor de la iniciativa: “Yo no soy un héroe de la producción. Eso sí, me siento identificado en forma total con el Gobierno del compañero Allende, y por eso esta sugerencia la hice ahora y no antes, cuando estaban los norteamericanos como dueños de la mina”. Si bien la medida permitía resolver la tensión inmediata entre producción minera y abastecimiento doméstico, generaba al mismo tiempo nuevas problemáticas vinculadas a la contaminación derivada de los relaves y de sus efectos sobre el medio ambiente. El episodio revela así los límites de una racionalidad productivista que, incluso en clave nacional-popular, tendía a subordinar las consideraciones ambientales a las exigencias del rendimiento minero. “Julio Berríos: en la ruta del Hombre nuevo” *Mayoría* 6, 24 de noviembre de 1971, 20.

29 El sello surgió tras la adquisición, por parte de la CORFO, del 51% de las acciones que pertenecían a RCA, en el marco de la política de nacionalización impulsada en 1971. Como declaraban los ejecutivos del nuevo sello: “Aumentar la producción de aparatos electrónicos y bajar sus costos era el objetivo inmediato de IRT. Con el desarrollo de modelos de televisores de menor tamaño y a un precio competitivo, IRT logrará una importante penetración de sus productos con buen éxito comercial”. Cf. Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular chilena 1950-1970* (Santiago: Ediciones UC), 106.

30 Carlos Maldonado, “La Nueva Canción Chilena”, *El Siglo*, 1 de diciembre de 1971, 11.

ingenieros de sonido del sello eran explícitos al vincular su trabajo con el proceso chileno: “si una de las metas del Gobierno es aumentar la producción, nosotros debemos apoyarla con música, para ayudar a crear conciencia”.³²

En segundo lugar, como ilustra la canción de Víctor Jara antes mencionada, muchos de estos discos promovieron la nueva ética y la conciencia socialista a través de canciones articuladas en torno al tópico de la producción y la productividad, especialmente industrial. En ellas, la fábrica se presentaba como un espacio privilegiado para el desarrollo integral de hombres y mujeres, en una gesta que dejaba de ser meramente individual o sectorial para proyectarse como una iniciativa nacional. Podemos mencionar las dos canciones escritas por el compositor Sergio Ortega, editadas en 1971 por DICAP: “Marcha de la producción”, interpretada por Quilapayún, y “La producción”, interpretada por el dúo Amerindios. Ambas traducen musicalmente el imperativo político de incrementar la producción, desplazándolo del plano estrictamente económico hacia la escenificación de una ética colectiva y la responsabilidad histórica.

“Marcha de la producción”, Sergio Ortega y Quilapayún

Vamos obreros y campesinos
con alegría y decisión
abramos todos nuevos caminos
a construir nuestra nación.

Trabajaremos todos unidos
con un ardiente corazón
forjemos juntos nuestro destino
a levantar la producción.

Levantando la producción
vamos el país a reconstruir
Trabajemos de sol a sol
El presente va muy bien
El futuro va mejor

31 Javier Rodríguez Aedo, “La madre del hombre nuevo se llama revolución”: Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile” (Tesis de Maestría, Universidad de Chile, 2010), 70.

32 “Dicap: discos con otros jockeys”, *Ahora* 11, 29 de junio de 1971, 43.

Compañero a trabajar
compañera tú también.

Produciremos, trabajaremos
la patria entera surgirá
Es el trabajo nuestra bandera
el pueblo alegre cantará
El sol ya cae, mi compañera
venga conmigo a descansar
porque mañana con nuestro esfuerzo
la producción hay que afirmar.

En el caso de “Marcha de la producción”,³³ la elección del género musical de la marcha resulta particularmente significativa. La métrica regular, el uso de la caja redoblante y la acentuación marcada producen una sensación de avance continuo y, sobre todo, ordenado, inscribiendo el trabajo en una temporalidad disciplinada. La cadencia rítmica coordina simbólicamente los cuerpos, reforzando con ello la idea de unidad (“trabajaremos todos unidos”) y de sentido sacrificial (“trabajemos de sol a sol”) como condiciones necesarias para alcanzar las metas. Se trata de un tipo de canción que podríamos conceptualizar como música funcional: composición de fácil escucha y escasa pretensión estética, orientada a estimular la acción coordinada de los cuerpos bajo parámetros similares al de aquellas músicas destinadas a incentivar el rendimiento y la productividad en los espacios de trabajo, conocidas desde los años 1930 como Muzak.³⁴ En este sentido, las canciones de Ortega pueden entenderse como una forma de *mood music* orientada a promover la producción bajo parámetros socialistas, aunque sin detenerse mayormente en los efectos que dicha maximización de esfuerzo podía tener sobre el cuerpo de los trabajadores, alentados más bien a trabajar “de sol a sol”. De todos modos, dicho esfuerzo no producía beneficios individuales o corporativos, sino colectivos, cuyo resultado era la aparición de la patria socialista (“Produciremos, trabajaremos / la patria entera

33 Canción que aparece en el disco Quilapayún, *Vivir como él* (DICAP, JYL-12, LP, 1971).

34 El género de la marcha resultaba coherente con el objetivo de coordinación productiva de los cuerpos mediante el recurso de la música. Por ejemplo, Richard Cardinell, presidente de Muzak, “recomendaba iniciar la jornada laboral con marchas militares, fox-trots o polcas con el fin de hacer desaparecer la melancolía que planea en el ánimo de los empleados y, si era posible, instaurar un espíritu de grupo al interior de los equipos de trabajo”. Jean-Yves Bosseur, *Musique et environnement* (París: Minerve, 2016), 106.

surgirá / Es el trabajo nuestra bandera”). La canción vincula explícitamente el avance del proyecto histórico de la Unidad Popular con la transformación de las fuerzas y de las relaciones de producción (“forjemos juntos nuestro destino / a levantar la producción”), presentadas como condiciones indispensables para la construcción del nuevo orden social.

Ahora bien, la centralidad del verbo forjar, cuya raíz etimológica francesa (*forge*) remite tanto al trabajo artesanal sobre el metal como al horno donde este se funde y martilla (la fragua), puede leerse como un antecedente de la cantata emblemática del mismo Sergio Ortega, *La Fragua. Cantos para chilenos*, grabada en 1973 por DICAP.³⁵ En esta obra se trazan las coordenadas históricas del desarrollo de la clase trabajadora chilena, evocando las luchas sostenidas a lo largo del siglo XX, el proceso de conformación de una conciencia obrera y el legado político que dicha trayectoria dejó como herencia. Tales procesos aparecen modelados por las condiciones sociales y económicas impuestas bajo un régimen colonial de explotación de los recursos naturales. Escenarios como las minas de salitre y de cobre del norte del país, o los yacimientos de carbón de Lota en el sur, son caracterizados mediante una lógica de depredación de la naturaleza y las relaciones de dependencia establecidas con capitales y agentes económicos europeos, principalmente británicos (“Nuestra historia ha corrido / como el metal de Chuqui / en manos extranjeras”). Por eso no resulta extraño que la obra despliegue una narrativa articulada en la relación entre la historia del movimiento obrero y el potencial de las riquezas minerales de Chile, concebidas como la base material desde la cual el propio pueblo puede forjar su propia historia (“Fragua, fragua tú, nuestro destino”). En esta perspectiva, “la riqueza de la tierra y la fortaleza del pueblo”, fundidas en un mismo proceso, aparecen como las fuerzas que hacen posible dicha transformación histórica.³⁶ Esta relación aparece al momento de la caracterización del obrero chileno (“En el dormido arenal / tus hombres sufrirán / Dales tu oscuro metal / por él renacerán), en la explicación de la concientización social y la educación popular obrera (“¿En qué forma has construido tu palabra, Recabarren? / ¿Qué metales has usado, qué gloriosos materiales?”), y también al proyectar esa historia en el horizonte de socialista chileno (“El fuego de los hornos / la usina, el motor / y el brazo esforzado del trabajador / crisol del futuro / de un mundo mejor”). De todos modos, en la obra de Ortega el binomio obrero y naturaleza presenta una relación asimétrica y jerárquica: mientras el primero, desde

35 Sergio Ortega, *La Fragua. Cantos para chilenos* (DICAP, JJLS-17, LP doble, 1973).

36 Silvia Herrera, “Una aproximación a la relación música-política a través de la cantata *La Fragua* del compositor Sergio Ortega (1938-2003)”, *Neuma* 1 (2011): 19.

una condición de explotación (social, física y cultural) se convierte en actor del proceso histórico y agente de su propia transformación, la naturaleza no abandona nunca su condición de objeto de explotación, apareciendo como una figura pasiva en el avance histórico de la clase obrera. Este tipo de relaciones, como veremos, será puesto en entredicho por otras miradas que reivindicaban la naturaleza por su potencial gnoseológico y político.

Otras canciones fueron compuestas específicamente como homenaje a las riquezas minerales del país, especialmente tras la nacionalización del cobre el 11 de julio de 1971, fecha que pasó a ser denominada “Día de la Dignidad Nacional”. Esta denominación subrayaba la importancia simbólica y estratégica de la medida dentro del proyecto de la vía chilena al socialismo. Sin cuestionar la lógica extractiva ni las continuidades con formas previas de explotación que tras haber sido calificadas durante años como capitalistas fueron consideradas socialistas al día siguiente, estas canciones celebraban principalmente el cambio en la propiedad de los recursos, relegando a un segundo plano o silenciando sus consecuencias sobre la naturaleza.³⁷ Un ejemplo es “Nuestro cobre”,³⁸ de Eduardo Yáñez, interpretada por Quilapayún, canción que reivindicaba la nueva propiedad social del mineral.

“Nuestro cobre” (extracto), Eduardo Yáñez y Quilapayún

Nuestro cobre, la carne de la pampa
Enclavado en la tierra colorada
Que vive allá en el norte

Como un niño que nunca imaginó
la dicha de ser hombre
has vencido para bien de los chilenos
ya no seremos pobres.

37 Esto no significa que el problema ambiental fuera completamente desconocido. Durante la Unidad Popular, la prensa de izquierda chilena publicó diversos artículos sobre contaminación y desastres ecológicos, en el contexto de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano de 1972. Con frecuencia, sin embargo, estas referencias eran utilizadas como instrumentos de denuncia contra el capitalismo y las potencias del llamado Primer mundo, asociando fenómenos de *ecocidio* a la guerra de Estados Unidos en Vietnam o al programa nuclear francés. Fernando Estenssoro, “La recepción del ambientalismo político por los comunistas y socialistas chilenos durante la Unidad Popular (1970-1973)”, *Revista Izquierdas* 17 (2013): 1-27.

38 Varios, Chile Pueblo (En El 2º Año Del Gobierno Popular) (IRT, IL-124, LP, 1972).

De tus frutos saldrá la vida nueva
vendrán tiempos mejores
Para siempre el cobre está en las manos
de los trabajadores.

El proceso de extracción mineral adquiere una valoración positiva al presentarse como fundamento material del proyecto socialista.³⁹ En ese sentido, la riqueza minera también era concebida como fuente de transformación histórica, capaz de engendrar nuevas condiciones materiales, una “vida nueva” alejada de la pobreza. Desde el punto de vista retórico, esta valoración se construye mediante un conjunto de metáforas orgánicas que inscriben el mineral en un imaginario vitalista. La canción recurre a la prosopopeya para dotar al cobre de cualidades propias de los seres vivos: por una parte, mediante la metáfora “carne de la pampa”, que concibe el paisaje nortino como un cuerpo viviente cuya dimensión sensible y viviente sería precisamente el cobre;⁴⁰ por otra, mediante una equivalencia simbólica que asocia la transformación de la materia mineral con procesos propios de la vida biológica, como el paso de la infancia a la adultez (“como un niño que nunca imaginó / la dicha de ser hombre”). El cobre y sus procesos productivos aparecen, contrariamente a lo que podríamos pensar hoy, como principio generador de vida del nuevo cuerpo social proyectado por la Unidad Popular. Esta metáfora del crecimiento se articula, además, con un imaginario de victoria y conquista (“has vencido”), que inscribe la extracción del cobre bajo un triunfalismo similar a la que animaba la marcha y batalla de la producción. Este registro no resulta aislado. Por el contrario, numerosas canciones incorporaron un léxico de inspiración militar en su narrativa, trasladando la épica bélica al ámbito del trabajo y de la economía.

Quizás donde el tópico de la producción permeó de forma más profunda fue entre los obreros-músicos, es decir, aquellos trabajadores que desarrollaron actividades musicales y culturales al interior de las empresas estatizadas por la Unidad Popular.

39 Algo similar encontramos en “El cobre es nuestro”, canción de Nano Acevedo que el conjunto Quilmay (de jóvenes músicos ligados al MIR) grabara en 1971: “Caramba ahora sí / que el cobre es nuestro / sin patrones, sin cadenas / solo del pueblo chileno. Del pueblo chileno, ay sí / el metal rojo / sin patrones, sin cadenas / produciendo a nuestro antojo. A nuestro antojo, ay sí / bravos mineros / sin patrones, sin cadenas / construyen el Chile nuevo”. Quilmay, “Juan del Fuego” y “El cobre es nuestro” (Arena, SD-0336, EP, 1971).

40 Para el filósofo Maurice Merleau-Ponty, la carne representa la condición sensible del cuerpo, el lugar a través del cual se está en contacto con el mundo, siendo aquello que “siente y es sentido”. María Carmen López “Naturaleza y carne del mundo. Aportaciones de Merleau-Ponty a la ecofenomenología”, *Ludus Vitalis* 14, nro. 26 (2006): 171-186.

Se trata de un mundo artístico que hasta ahora ha recibido escasa atención, pero que resulta particularmente significativo, ya que en él no se trataba de *representar* el mundo del trabajo, como lo hacían los artistas profesionales de la izquierda chilena, sino de una expresión artística producida por los propios trabajadores desde los espacios productivos de la llamada área de propiedad social del Estado. La actividad musical obrera se manifestó especialmente en una red de festivales de la canción organizados por las empresas del Estado entre 1971 y hasta el golpe de Estado de septiembre de 1973.

Para los trabajadores, los festivales constituían espacios de expresión artística, pero también ámbitos de politización a través del arte, ambas dimensiones estrechamente sintonizadas con las exigencias económicas que pesaban sobre ellos. Por ello, uno de los organizadores del Primer Festival de la Canción de la Textil Progreso (empresa estatizada en mayo de 1971) explicaba que, a través de las canciones participantes en el certamen celebrado en septiembre de ese mismo año, “demostraremos que no solo venceremos en la Batalla de la Producción, sino también en el terreno de la cultura”.⁴¹

“El carrito” (cumbia), Juan Poblete

Primer premio, 1er Festival de la Canción Textil Progreso

Los ricos dictan las leyes
las adornan de lo mejor
para estrujar los pulmones
del pobre trabajador.

Ahora a ponerte el hombro
con mucha satisfacción
para seguir batallando
por nuestra superación.

No quieren ponerle el hombro,
usted los conoce bien:
que son momios sediciosos
que atornillan al revés.

Por eso canto mi cumbia
y su meta yo fijé;
si usted no quiere cumbiarla
es que atornilla al revés.

*Empujar el carro
es revolución,
ganar la batalla y cumplir
la meta en la producción.*

*Empujar el carro (¡sí señor!)
es revolución (¡cómo no!),
ganar la batalla y cumplir
la meta en la producción.*

41 “Cultura Popular cuando las barreras caen...”, *El Siglo*, 2 de enero de 1972, 11.

El diálogo intertextual que establece “El carrito”, canción que obtuvo el primer lugar del festival obrero, con “Elevar la producción, es también revolución” de Payo Grondona, muestra cómo el tópico de la producción terminó por erigirse como un puente entre las expresiones artísticas surgidas al interior del propio proceso productivo y aquellas provenientes desde fuera. Ambas canciones comparten elementos a destacar: el esfuerzo laboral se inscribía en un lenguaje coloquial que situaba al cuerpo como primer agente revolucionario (“ponerte el hombro”, “empujar el carro”, “darle duro al arado”), y las metáforas bélicas expresaban una narrativa triunfalista (“como en Yungay, ¿se acuerda?”). Ambas canciones articulaban además una narrativa reivindicativa frente a los discursos que desacreditaban al trabajador chileno (“dicen que el chileno es flojo” o que “atornilla al revés”), y proclamaban la dignidad del trabajo como pilar del proyecto social que la Unidad Popular buscaba construir. Como señalara Orlando Pérez, trabajador de la Hilandería Peinada y maquinista de Textil Progreso, a propósito de la expansión del movimiento artístico obrero a fines de 1972, “nosotros los artistas obreros debemos tener una consigna: “producir, cantar por Chile y por la Revolución”,⁴² reforzando la idea de que la creación cultural formaba parte del mismo esfuerzo colectivo que impulsaba la transformación económica. Finalmente, “El carrito” destaca también por recurrir a un imaginario vitalista que, como hemos visto en otras canciones, asociaba las condiciones de explotación con sus efectos sobre el cuerpo. Desde una lectura *biopolítica*, la canción denunciaba un orden legal que, aún revestido de legitimidad formal, operaba en la práctica como un medio de explotación capaz de asfixiar al trabajador (leyes “para estrujar los pulmones”), privándolo de lo necesario para la vida. Esta noción acerca de “lo necesario a la vida” reaparecerá con mayor elaboración en canciones que tematizan la relación de la tierra y los seres que la habitan.

El Festival de la Canción de la industria textil Ex-Hirmas, realizado entre el 8 y el 10 de octubre de 1971, representa también otro ejemplo de cómo el imaginario productivista inundó la creación musical obrera. Organizado en conjunto por la Comisión de Cultura del sindicato y el Departamento Juvenil de la CUT, el festival incluyó tres categorías en competencia: Género Internacional, el Género Folklórico y el inédito Género de la Producción, este último concebido explícitamente para estimular la llamada “batalla de la producción”. Según los organizadores, la incorporación de esta categoría representaba “una innovación respecto de los

42 “Florece movimiento artístico popular”, *El Siglo*, 03 de diciembre de 1972, 18.

festivales organizados anteriormente por la patronal,⁴³ al ofrecer a los trabajadores un espacio para expresar, estética y musicalmente, su experiencia y preocupaciones respecto del curso que seguía el proceso político en Chile. El primer lugar en esta nueva categoría de la producción fue otorgado a Carlos Soto, trabajador de la Sección Acabado de la industria textil, por su canción “Por fin”.

“Por fin”, Carlos Soto y Rubén Cortés

Por fin el pueblo de Chile
con gran sentido de su deber
inicia su marcha altivo
a su destino lleno de fe

Su meta es la más noble
que el ser humano puede anhelar
una patria soberana
que brinde a todos felicidad

Está en nuestras manos de Chile borrar
con nuestro trabajo miseria y dolor
al momio insensible por siempre alejar
hasta su palacio de barro y cristal

Hoy que el pueblo todo se apronta a vencer
en la gran batalla de la producción
será nuestro triunfo, el triunfo de Chile
de nuestro gobierno y la revolución

“A producir más”, Rubén Cortés

Los jóvenes trabajadores
debemos producir más
para construir el Chile nuevo
debemos trabajar más

Vamos a ganar esa batalla
en el área estatizada (¡oye chileno!)
vamos a ganar esa batalla
en la producción agraria

Y vamos a organizarnos
formando muchas brigadas
y juntos todos unidos
ganaremos esta batalla

Es un desafío histórico
el aumento de la producción
debemos tomar de ejemplo
las brigadas del Carbón

La canción fue incluida en el EP que Rubén Cortés, trabajador de la fábrica y encargado del departamento juvenil de la CUT, grabó para el sello DICAP.⁴⁴ El disco incluía también una composición propia titulada “A producir más”. En ambas canciones se ligaba de manera directa el destino de la revolución con el aumento de la producción, aun cuando ello pudiera implicar un incremento de la propia carga

43 “Cultura y extensión al alcance de los trabajadores: con mucho éxito se realizó el Festival de la Canción en Ex hirmas”, *Central Única* 5, octubre-noviembre de 1971, 23.

44 Rubén Cortés, “Por fin” y “A producir más” (DICAP, JJS-121, EP, 1971).

laboral de los obreros-músicos, silenciando con ello las condiciones de autoexplotación (o alienación en el lenguaje marxista). Dimensión que, por lo demás, era ilustrada en el propio disco a través de la imagen de los intérpretes en medio de los trabajos de construcción del edificio UNCTAD en Santiago (hoy, Centro Cultural Gabriela Mistral) terminado en apenas 275 días de trabajo continuo, diurno y nocturno (materializando así la consigna formulada por Sergio Ortega: “trabajemos de sol a sol”).



Figura 1. Rubén Cortés, “Por fin” y “A producir más” (DICAP, JJS-121, EP, 1971).

Algunos elementos, sin embargo, las diferenciaban. Por un lado, la canción de Carlos Soto, “Por fin”, recurre a una inversión simbólica, cercana a la figura de la ironía, que es utilizada al momento de caracterizar a la clase alta (“los momios”): se describen sus “palacios” (lo alto) mediante significantes asociados a los asentamientos informales (lo bajo), como las poblaciones “callampa” con sus pisos de barro y estructuras tan frágiles como el cristal. Por otro lado, la canción de Cortés, “A producir más”, reforzaba un campo simbólico establecido, y muchas veces invocado, al vincular la vitalidad y la fuerza con el papel de la juventud trabajadora, concebida como actor principal del proceso histórico: “Los jóvenes trabajadores / debemos producir más / para construir el Chile nuevo / debemos trabajar más”. La centralidad otorgada a la figura del trabajador masculino se ajustaba, en este sentido, a las convenciones sociales presentes en amplios sectores de la izquierda, que tendían a relegar a las mujeres a roles secundarios o pasivos. En este marco, el

proceso productivo era presentado como un verdadero campo de batalla, cuya victoria dependía tanto de la organización colectiva (“formar muchas brigadas”) como del esfuerzo disciplinado desplegado en los distintos sectores de la economía (“tomar de ejemplo / las brigadas del carbón”).

Como en otras canciones, la narrativa desplegada convertía la economía en un espacio de disputa simbólica donde la consolidación del trabajo y los procesos productivos (“en el área estatizada”, “en la producción agraria”) aparecía como el principal instrumento para la consolidación de un nuevo orden social. Y en este punto, los músicos-obreros no hacían más que coincidir con los llamados que el propio presidente Salvador Allende dirigía a la población trabajadora: “A trabajar más, a producir más, a defender la revolución desde el punto de vista político con la Unidad Popular y defender la revolución con la producción que afianzará el Gobierno del pueblo”.⁴⁵

Naturaleza magistra vitae

*“Nature everywhere speaks to man in a voice,
the accents of which are familiar to his soul”⁴⁶
(Humboldt, 1822)*

Esta corriente *productivista* no fue la única vía ensayada por los músicos chilenos. Otras canciones imaginaron formas distintas de relacionarse con la naturaleza, tensionando las mismas ideas que, como hemos visto, sustentaban o legitimaban su explotación. Esta diversidad no resulta sorprendente considerando la heterogeneidad de trayectorias, sensibilidades estéticas y posicionamientos políticos de los artistas que integraban el movimiento. Un mismo músico, como Víctor Jara, podía grabar canciones que consolidaban un imaginario productivista y, simultáneamente, abordar la tierra y la naturaleza desde una perspectiva centrada “en una relación de codependencia para la subsistencia”.⁴⁷ Es en este sentido que las canciones funcionan como un *laboratorio* donde se ensayan distintos modos de mirar y comprender la realidad. Por ello, junto a las canciones que concebían la naturaleza como un conjunto de recursos o bienes económicos, no resulta contradictorio

45 Salvador Allende, “Discurso con motivo de la nacionalización del cobre”, 11 de julio de 1971, en la Plaza de Los Héroes de Rancagua. <https://www.marxists.org/espanol/allende/1971/julio11.htm>

46 “La naturaleza, en todas partes, habla al hombre con una voz cuyos acentos resultan familiares a su alma”.

47 Allende y Rodríguez, “Simbiosis entre naturaleza y humanidad”, 8.

encontrar otras que, desde una sensibilidad estética diferente, la sitúan en una dimensión más cercana a la reciprocidad, la pertenencia y el aprendizaje.

Para analizar estas canciones, utilizaremos algunas figuraciones identificadas en un corpus examinado, que considera la producción discográfica de Quilapayún, Inti-Illimani, Ángel Parra, Isabel Parra y Víctor Jara. En primer lugar, analizaremos la *tierra* como un significante que tensiona transversalmente lo natural y lo político. A continuación, examinaremos canciones que describen procedimientos de inscripciones mutuas entre la naturaleza y el cuerpo humano, casi como una *escritura* hecha de marcas que condensan tiempo y memoria colectiva. Luego, a través de la noción de *flujo interconectado de seres*, observaremos la interdependencia entre distintas formas de existencia humana y más-que-humana. Por último, describiremos la forma en que la naturaleza se presenta musicalmente como *maestra de la vida*, mediante una perspectiva que erige el entorno natural en fuente privilegiada de conocimiento y aprendizajes.

Lo primero que debemos señalar es que el significante *tierra* funciona como un punto de articulación entre lo natural y lo político, condensando sentidos que no siempre son compatibles entre sí. Mientras, por una parte, vemos la persistencia de un imaginario extractivista en cuyo interior la tierra aparece como un espacio ambicionado, capaz de asegurar las condiciones materiales de una vida digna y por el cual es necesario luchar, por otra parte, emerge una mirada que desborda su reducción a recurso y se configura como un ámbito relacional en el que se inscribe el vínculo entre lo humano y lo más-que-humano, poniendo en cuestión la centralidad de lo humano. De este modo, el término no solo encierra una promesa de vida, sino que también concentra tensiones históricas tanto materiales –ligadas a la distribución de los recursos– como simbólicas, relativas a las formas de habitar y concebir la naturaleza.

Para comprender cómo la *tierra* llega a adquirir este sentido relacional, es necesario profundizar primero en la forma en que los músicos de izquierda siguen adscribiendo, en parte, al imaginario de la tierra como bien material, y en cómo lo resignifican desde allí. Lo relevante no es que abandonen dicha concepción, sino que invierten la valoración moral que la tradición occidental ha atribuido a la tierra, desplazándola desde el ámbito de lo inferior y lo impuro hacia el de la vida y la virtud. Es esta inversión axiológica la que les permite expandir el imaginario de la tierra hacia formas de interdependencia entre seres humanos, animales y territorio.

El término, entonces, activa un campo de significaciones en el que se tensionan ideales que durante siglos han estructurado la tradición occidental, entre ellos el

de la “pureza”. Una de las raíces de ese ideal se inscribe en el dualismo platónico de la Antigüedad, modelo que distingue entre lo sensible y lo inteligible y que, a lo largo de la historia, se ha reencarnado bajo diversos sistemas de pensamiento, como el cristianismo y el cartesianismo. Dicho paradigma dio lugar a binomios jerarquizados centrados en el par cuerpo-alma: lo inteligible se constituyó en principio hegemónico y, asociado a lo divino, relegó todo aquello vinculado con la materia. La relación entre forma y materia se verticalizó: lo alto remitirá a lo ideal y puro, mientras que lo bajo se desvaloriza, relegando, por su vínculo con la carne,⁴⁸ no solo a la mujer y a los animales, sino también todo lo ligado a la tierra. La poética de Víctor Jara se inscribe contra esta jerarquización simbólica. En lugar de concebir la tierra como el ámbito de lo inferior, la reivindica como fundamento de la existencia humana y desplaza el eje de valor desde la trascendencia hacia la experiencia concreta: “Qué saco rogar al cielo / si en tierra me han de enterrar; / la tierra me da comida, / la tierra me hace sudar”.⁴⁹ Mediante esta inversión, las canciones abandonan toda expectativa del cielo, representado más bien como un lugar infértil: “No recuerdo que desde el cielo / haya bajado una cosecha gloriosa”, canta Víctor Jara en “La luna siempre es muy linda”.⁵⁰ La crítica trasciende la dimensión anticlerical y alcanza a gobiernos y proyectos políticos que abandonan a los sectores populares. La riqueza ya no reside en la pureza del cielo, sino en el *compost* opaco de la tierra.

La oligarquía busca apropiarse de la tierra en cuanto fuente de riqueza, prestigio y poder. Para ella, funciona como propiedad y capital, cuya explotación puede administrarse a distancia mediante la delegación del trabajo y de la violencia. Es decir, la oligarquía mantiene un vínculo con la tierra desde la lejanía geográfica pero la cercanía simbólica (dado que la hacienda y sus relaciones de poder es invocada como origen histórico).⁵¹ Esta lógica queda plasmada en “Preguntas por Puerto Montt”, donde Edmundo Pérez Zujovic “mandó disparar”, mientras los pobladores mueren “luchando por el derecho / de un suelo para vivir”.⁵² De forma similar, en

48 La clásica obra inglesa —cuya cosmología masculina ha repercutido enormemente no solo en la cultura literaria, sino también en la filosofía y política—, *El paraíso perdido* de John Milton, reescribe el mito de Adán y Eva y resalta la corporalidad, es decir, la materia de Eva como motivo de su inferioridad. Exagera y parodia la anatomía femenina con la descripción del personaje Pecado: “hermosa mujer hasta la cintura, / pero terminada en una cola, fea y grande, / serpiente armada de aguijón mortal” (John Milton, “El paraíso perdido”, citado en Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 206).

49 Víctor Jara, “Que saco rogar al cielo”, *Víctor Jara* (Demon, LPD-034-X, LP, 1966).

50 Víctor Jara, “La luna está siempre linda”, *Víctor Jara* (Demon, LPD-034-X, LP, 1966).

51 Mauricio Amar, “La persistente hacienda. Chile y la imaginación política”, *Bordes* 30 (2023): 59-64.

“Juan sin tierra”, la ironía del verso “Si me vienen a buscar / para otra Revolución, / les digo: “Estoy ocupado / sembrando para el patrón”,⁵³ evidencia que quien efectivamente trabaja la tierra no es quien se beneficia de ella, sino quien permanece subordinado a las relaciones de propiedad.

El pueblo, en cambio, se relaciona con la tierra desde una dimensión material y vital: desea poseerla para sembrarla y cosecharla, y, en última instancia, para *ser parte* de ella. Esta relación, fundada en la interdependencia, convierte a la tierra en condición esencial de su subsistencia como ser viviente y de su existencia como ser político. En “Vamos por ancho camino”,⁵⁴ la invitación a “venir al corazón de la tierra” para “germinar con ella” sugiere una pertenencia recíproca entre el ser humano y el suelo que trabaja. Aquí el acto mismo de sembrar adquiere un valor que trasciende lo económico y se convierte en fuente de dignidad y realización personal: “la alegría de sembrar / no te la pueden quitar, / la alegría de sembrar / es tuya, de nadie más”, canta el mismo Jara en “La pala”.⁵⁵

Desde aquí, a partir de esta resignificación moral de la tierra, el imaginario sobre lo natural se expande y comienzan a configurar nuevas formas de relación, que dan lugar a un universo literario que, si bien presenta imágenes que entran en resonancia con tradiciones diversas —como ciertos movimientos románticos europeos, la tradición bucólica, algunas corrientes de la literatura latinoamericana decimonónica o determinadas cosmovisiones mapuche—, desarrolla una configuración “propia”. Esta se articula, sobre todo, en torno al valor atribuido a aquello que puede surgir cuando cuerpos con distintas sensibilidades, pero pertenecientes a un mismo mundo material (animales humanos y no humanos, junto con la flora) se encuentran, colaboran y crean en común. En este marco se establece, por ejemplo, un símil o equivalencia entre la tierra y el alma del pueblo: trabajar la tierra es también trabajar el espíritu de una nación. No porque esto implique necesariamente progreso, sino porque ambos comparten la misma esencia. En “La zamba del riego”, de los argentinos Armando Tejada Gómez y Óscar Matus, interpretada por Quilapayún,⁵⁶ se rinde homenaje a los huarpes (pueblo indígena de la región de Cuyo, Argentina), a su sistema de riego y a su forma de trabajo. Dicho homenaje se construye a través del ensalzamiento con la agencia misma de la naturaleza: el totoral, el agua y los canales cantan la voluntad de la vida nueva, mientras la luna y el sol son testigos de los sueños

52 Víctor Jara, “Preguntas por Puerto Montt”, *Pongo en tus manos abiertas...* (DICAP, JYL-30, LP, 1969).

53 Víctor Jara, “Juan sin tierra”, *Pongo en tus manos abiertas...* (DICAP, JYL-30, LP, 1969).

54 Víctor Jara, “Vamos por ancho camino”, *El derecho de vivir en paz* (DICAP, JYL-11, LP, 1971).

55 Víctor Jara, “La pala”, *Canto Libre* (Odeon, LDC-36726, LP, 1970).

56 Quilapayún, “Zamba del riego”, *X Viet-Nam* (DICAP, JYL-01, LP, 1968).

del pueblo en comunión con la tierra. Es, de hecho, el agua la que activa la voz del huarpe. En su primera estrofa se canta:

Por el Guaymallén
el duende del agua va
llevando una flor
de greda y dulzor
que despertará en el riego
la voz vegetal
del huarpe que está
dormido en su paz mineral

La esencia del huarpe, su voz, está compuesta de la misma materia que la tierra: lo vegetal. Y, a su vez, lo vegetal —o natural— está conformado también por el artificio: el duende del agua lleva una flor (naturaleza) de greda (cultura). La naturaleza, entonces, aparece inmiscuida en la cultura y viceversa. El trabajo de y sobre la naturaleza se configura, así, como una forma de pertenencia y apropiación de la misma. No en el sentido de hacerla propia, sino en el de hacerla *apropiada*. En *Habitar como un pájaro*, Vinciane Despret analiza los procesos de territorialización de distintas especies de aves con el fin de derribar algunos mitos sobre su comportamiento. En lugar de concebir el territorio como una propiedad por la que el animal entra en disputa, propone entenderlo como una extensión del cuerpo del ave. Escribe:

El canto opera en ciertos aspectos a la manera de la tela de araña. La tela que teje la araña extiende los límites de su cuerpo en el espacio, es el cuerpo de la araña, y todo ese espacio así apresado en la tela, que deviene espacio-de-tela, espacio-de-cuerpo, ese espacio que hasta ese momento era un medio o un entorno, no deviene una propiedad de la araña en el sentido usual, sino una propiedad en el sentido de que le es apropiado (eso es la apropiación, como recuerda Lapoujade, el hecho de hacer existir apropiadamente).⁵⁷

En esa línea, la tierra que surca el huarpe puede pensarse como parte de su propio cuerpo, de la misma manera que el canto del agua (“el agua te cantará / cuando ande

57 Vinciane Despret, *Habitar como un pájaro*. Modos de hacer y de pensar los territorios (Buenos Aires: Cactus, 2022), 108.

en la voz / del vino cantor / la vendimia de mi pueblo”) es parte del cuerpo del vino y de la población. Esta idea es extensible a una nación completa. Bajo el mismo imaginario del arado y el canto, el hablante de “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara sentencia contra el gobierno estadounidense y se solidariza con el pueblo de Vietnam: “ningún cañón borraré el surco de tu arrozal”.⁵⁸ En esta metáfora, la marca de la tierra trabajada aparece como una inscripción del espíritu del pueblo. Es en la relación entre ambos donde se configura y se hace visible ese espíritu. Las reflexiones del botánico y etnólogo André-Georges Haudricourt (1911-1996) podrían enriquecer esta lectura. En su libro *El cultivo de los gestos*, se refiere a las mentalidades de Occidente y Oriente a partir de las formas en que producen su alimento. Según él, el tipo de relación que los humanos sostienen con la naturaleza determinaría el tipo de modelo de sociedad y filosofía que construyen. El cultivo del ñame en Oriente y la cría de la oveja en Occidente –o la forma-jardinería y la forma-ganadería– por ejemplo, formaron filosofías de la trascendencia y de la inmanencia, respectivamente. “En cada repetición de los gestos de cultivo, de siembra y de cría, se enraízan y se reafirman, a la vez, modos de hacer, pensar, y de organizarse”,⁵⁹ propone el autor. La forma del surco del arrozal en “El derecho de vivir en paz” podría mostrar, entonces, un modo de hacer, de moverse y de existir del pueblo vietnamita que contribuye a la construcción de un imaginario nacional y de un sentido de pertenencia. El vínculo entre el ser humano y la tierra, materializado en ese surco de la siembra, produce una imagen que articula la unidad de la comunidad: una imagen en la que sus miembros pueden reconocerse y afirmarse, y que, al mismo tiempo, los vuelve distinguibles ante el resto del mundo. En ese surco, entonces, se cifra el espíritu de aquella nación.

En ese marco, en las canciones aparece un entendimiento de que el destino del humano está unido al destino de la tierra: “Sigue abriendo los caminos / el surco de tu destino”, canta el hablante de “La pala”⁶⁰ de Víctor Jara, sugiriendo que la historia humana posee la misma inscripción que la de la tierra y que, por lo tanto, ambas están entrelazadas. Quienes se disponen a *leer* la tierra encuentran en ella las inscripciones de su vida pasada y presente: las huellas superficiales de los animales que la caminan, así como los vestigios fósiles de sus antepasados; los registros de los eventos climáticos que la han modelado; y el conjunto de actividades humanas -constructivas

58 Víctor Jara, *El derecho de vivir en paz* (DICAP, JYL-11, LP, 1971).

59 André-Georges Haudricourt, *El cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos* (Buenos Aires: Cactus, 2019), 101.

60 Víctor Jara, “La pala”, *Canto Libre* (Odeon, LDC-36726, LP, 1970).

y destructivas- cuya influencia sobre la tierra ha sido significativa por miles de años. Todo ello queda inscrito en lo que podría denominarse la *memoria* de la tierra: una memoria que porta la ventaja de ser material, una memoria dispuesta en forma de escritura. “La sangre que viertes va por la tierra / sangre que nunca te olvidará” anuncia el hablante de “Por Vietnam”,⁶¹ conjurando una suerte de maldición sobre el ejército estadounidense que masacra a los guerrilleros. Cuando la tinta roja de la sangre se inscribe en la tierra, adquiere el poder de los signos, esto es, remitir a algo distinto de sí mismo y movilizar un significado, la posibilidad de un relato. Aquí, la sangre es la huella del presente que, en su deriva metonímica, convoca también a los restos de quienes murieron sobre la tierra, a los huesos: una marca que, en la posteridad, testimoniará la muerte y hará posible la reconstrucción de la historia de los caídos. Ellos, los del futuro, podrán vengarse y cumplir con el presagio de la canción: “águila negra ya caerás”.

No solo es posible almacenar la memoria en las capas de la tierra, en el imaginario de la canción política chilena, la escritura también se produce en la marca que deja la cadena de afectaciones mutuas entre distintos cuerpos. En “El arado”,⁶² se construye un universo natural en el que todo forma parte de un sistema de interrelaciones que opera bajo una lógica de repetición y transferencias.

Vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla, brilla.
El sudor me hace surcos,
yo hago surcos a la tierra
sin parar.

En estos versos se presenta una estructura paratáctica al inicio y de encabalgamiento hacia el final, lo que configura un universo de paralelismos y vínculos de consecutividad. Coexisten en este espacio, sin relaciones de jerarquía, las mariposas, los grillos, el sol y el ser humano, y cada uno afecta a su entorno, generando en algunos casos reacciones en cadena: el sol surca la piel a través del sudor, del mismo modo en que luego el ser humano surca la tierra. De alguna manera, se propone que el modo en que un cuerpo es tocado se traduce en el modo en que este toca, a su vez, a otros cuerpos. Y ese tacto deja una huella: el surco físico

61 Quilapayún, “Por Vietnam”, *X Viet-nam* (Jota Jota - JUL-01, LP, 1968).

62 Víctor Jara, “El arado”, *Víctor Jara* (Demon, LPD-034-X, LP, 1966).

formado sobre la tierra y en la piel, y el surco simbólico de la mariposa en el cielo y del grillo en el paisaje sonoro. Todo ello constituye una escritura, si se entiende por ésta una “constelación de hitos”⁶³ que dejan una marca sobre una superficie de inscripción, “incluso si dicha superficie es el cielo”.⁶⁴ Así, en “El aparecido”, el fantasma del Che Guevara se abre paso por los cerros y “deja su huella en el viento”⁶⁵ con la ayuda del águila que le da vuelo, permitiendo, de tal forma, que el pueblo lo siga. En estos versos hay una concepción animista de la naturaleza que le atribuye agencia al viento y al águila —capaces de aliarse con el pueblo—, y que reconoce la persistencia de los muertos como fuerzas que siguen afectando su entorno. Aquí el viento —que fue testigo de los movimientos en vida del Che y que, tras su muerte, recoge su espíritu— entiende la inscripción del mismo, su huella, y reactiva su mensaje a través de su propio lenguaje sonoro para hacerlo llegar al pueblo: “El pobre siente su paso / y lo sigue como ciego”.⁶⁶ Los revolucionarios, incapaces de leer la escritura del fantasma, acceden a ese mensaje a través de la mediación de la naturaleza.

Pese a sus tensiones y contradicciones, las canciones despliegan un universo simbólico marcado por un deseo de comunión y pertenencia. Lejos de quedar reducida a un simple telón de fondo, como ocurre en el cancionero folclórico de la derecha chilena,⁶⁷ la naturaleza es representada como una trama de relaciones vivas: seres humanos, animales, plantas, árboles e insectos figuran como parte de un flujo interconectado donde cada uno se constituye en relación con los demás, y no en distinción a ellos. Siguiendo la noción de la filósofa Donna Haraway, lo que estas canciones ensayan es una forma de responsa(ha)bi(ta)lidad,⁶⁸ es decir, un tipo de relación de interdependencia basada en el cuidado entre especies compañeras, evocando en las canciones un *habitar con* antes que un *usar de*.

63 Román Domínguez Jiménez, “Inmemorial de la carne”, en *Dos ensayos sobre el terror* (Viña del Mar: Ordinaria Editorial, 2023), 48.

64 Domínguez Jiménez, “Inmemorial de la carne”, 47.

65 Víctor Jara, “El aparecido”, *Víctor Jara* (Odeon, LDC-36637, LP, 1967).

66 Jara, “El aparecido”.

67 Hablamos de canciones que reducen la naturaleza a una representación edulcorada propia de un nacionalismo aséptico que la concibe únicamente como una “tarjeta postal”. Juan Pablo González, *Pensar la música desde América latina* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018), 34.

68 Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble* (París: CNL, 2020), 24.

Animales	Insectos	Plantas y árboles
Águila	Mariposa	Amapola
Burro	Gusanos	Araucaria
Caballo	Hormiga	Avellano
Cabra	Grillos	Cedrón
Cerdo		Chilca
Chincol		Clavel
Codorniz		Copihue
Cóndor		Encina
Cuervo		Mañío
Galgo		Menta
Gato		Nogal
Gaviota		Piñón
Golondrina		Pino
Lobos		Pitrán
Mula		Sauce
Paloma		Totoral
Perro		Litre
Ruiseñor		Hualle
Serpiente		Trigal

Tabla 1. Listado hecho en base a la discografía de Víctor Jara, Ángel Parra, Quilapayún e Isabel Parra (1966-1973). Fuente: elaboración de Catalina Ponce.

La presencia de estos seres más-que-humanos esboza dos operaciones convergentes: la reafirmación de una identidad geográfica, y la atribución de agencias.

Por un lado, los árboles que *habitan* las canciones retratan la fisonomía arbórea y herbácea del Chile Central. Especies como la amapola, el cedrón, la chilca, el clavel, la encina, la menta, el nogal, el piñón, el totoral, el litre y el trigal crecen principalmente en el territorio que va de Coquimbo al Maule, en un clima mediterráneo con zonas de humedales (lo que explica la recurrencia del sauce y el totoral). Esto no es casual. Sin desconocer el peso que tienen la sonoridad y el mundo andino en el imaginario de la Nueva Canción Chilena, la imagen natural que devuelven estas canciones encuentra eco en el vínculo tradicionalmente establecido entre algunos géneros del folclor nacional (como la cueca y la tonada) y la realidad social y cultural de la misma región que evoca esta flora. Lo confirman, por contraste,

la escasa presencia de especies originarias del sur y el extremo sur, como la araucaria (en La Araucanía y Biobío) o el hualle (en Los Ríos, Los Lagos y Aysén), cuya aparición esporádica subraya los márgenes de un paisaje vegetal territorialmente delimitado.

De todos modos, si algunas especies emblemáticas como la araucaria o el copihue quedan fuera de este encuadre geográfico, en términos simbólicos ocuparán un lugar importante en el imaginario de la canción política de Chile, incluso durante el periodo del exilio. Su presencia no resulta ornamental, y más bien evoca una carga histórica que las vuelve significantes densos. En *Autores chilenos* de Inti-Illimani, la presencia de la araucaria genera tensión al articular la nación chilena y el mundo vegetal vinculado al pueblo mapuche, pueblo que se halla en disputa histórica con esa misma nación representada en el disco. El gesto de elegir la araucaria (uno de los árboles sagrados en la cosmovisión mapuche) como marco para entender la música de autor chileno pone en evidencia la contradicción latente entre el proyecto de construcción del Estado chileno y la violencia que lo funda, dotando al árbol de una densidad política y temporal que excede la mera postal fotográfica. La araucaria se vuelve un signo político: en el encuentro de la nación y de aquellos a quienes ha silenciado, el árbol puede evocar resistencia y libertad (una variable de la figuración que encontraremos en “El árbol de los libres”, canción compuesta por Quilapayún en base a la poesía de Neruda).

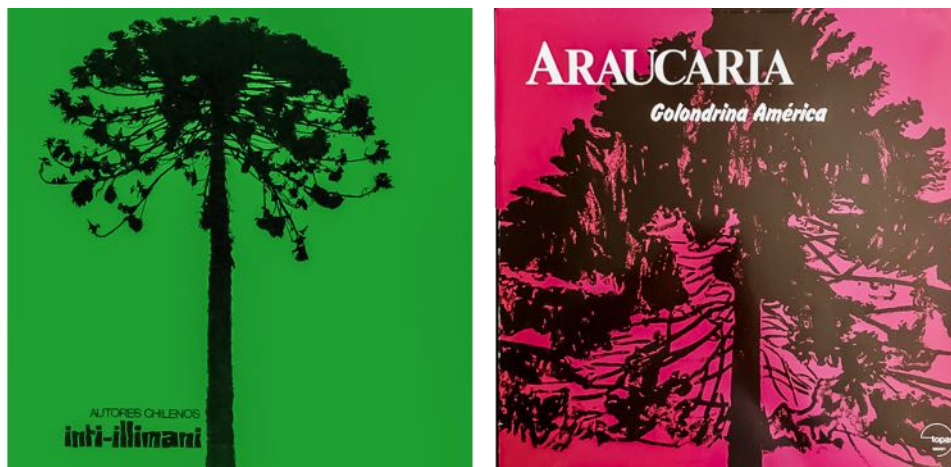


Ilustración 2. En la izquierda, la portada de *Autores Chilenos* de Inti-Illimani (DICAP, JYL-13, LP, 1971). En la derecha, la portada de *Golondrina americana* del conjunto Araucaria (Topas Produktion, LP, Alemania Federal, 1983).

En “Angelita Huenumán” de Víctor Jara, esta interconexión se produce a través de la simbiosis entre el copihue y el cuerpo humano, unidos en un solo flujo vital (“la sangre roja del copihue / corre en sus venas Huenumán”),⁶⁹ borrando la frontera entre el cuerpo de una mujer mapuche y el mundo vegetal que ella cohabita, y que al mismo tiempo la constituye. Lo que pareciera sugerir Víctor Jara es la existencia de un tipo de *memoria vegetal*, retomando la noción del ensayista Evando Nascimento.⁷⁰ Una memoria natural que, como vimos en otros casos, se caracteriza por la capacidad de conservar huellas, de archivarlas y conectar esas vivencias temporalmente, entrelazando “el tiempo de la existencia humana y el otro tiempo posthumano de la historia de la tierra”.⁷¹



Ilustración 3. Tito Fernández, *El temucano* (DICAP-Peña de los Parra, DCP-31, LP, 1971).

Si en *Angelita Huenumán* esta memoria se interioriza y surca sus venas, condensando el flujo en el interior del cuerpo, en otras obras esa interconexión se desplegará en la materialidad vegetal visible. Un caso ilustrativo es el disco *El temucano*, que Tito Fernández publicó en DICAP en 1971.⁷² En la portada del disco,

69 Víctor Jara, “Angelita Huenumán”, *Canto Libre* (Odeon, LDC-36726, LP, 1970).

70 Evando Nascimento, *El pensamiento vegetal. La literatura y las plantas* (Santiago: Mimesis, 2021), 87.

71 Dipesh Chakrabarty, *Una planete, plusieurs mondes* (Paris: CNRS Editions, 2024), 90.

72 Cabe mencionar que el músico enfrentaba una investigación judicial por violación y abuso sexual, falleciendo el 11 de febrero de 2023 bajo arresto domiciliario nocturno, antes de que se emitiera sentencia. Su mención en este trabajo no busca relativizar la gravedad de las acciones que se le imputaron ni rehabilitar su figura.

el rostro del músico aparece fundido con la corteza de un árbol. El diseño en tonos ocres, negros y anaranjados no sugiere un límite claro entre la piel del cantor y la textura de la corteza vegetal. Las vetas de la madera atraviesan su rostro como si fueran parte de él, o como si él fuera parte del árbol. No se trata de un hombre *frente* a la naturaleza, sino de un hombre *dentro* de ella, constituido por ella. La elección de la corteza como superficie de esta fusión no es trivial. En su ensayo sobre las cortezas de los abedules del campo de concentración de Birkenau, en la actual Polonia, el filósofo Georges Didi-Huberman señala que la corteza no es un mero revestimiento exterior, sino que es la zona donde el árbol *se expresa*, donde inscribe su historia en forma de capas, interrupciones y cicatrices. Irregular, discontinua, accidentada, la corteza se sitúa en la interfaz entre la apariencia fugitiva y la inscripción de una supervivencia.⁷³ Si los anillos interiores guardan el tiempo cronológico, es la corteza, como superficie expuesta, vulnerable, porosa, la que lleva las marcas del mundo. No es casual que haya sido también, históricamente, una de las materias primas de la escritura: soporte anterior al papel, superficie donde las comunidades inscribían lo que debía perdurar.

La imagen de portada de *El temucano* activa todos estos estratos. El rostro de Fernández se funde en la corteza, deviniendo árbol. Esta figura del *devenir árbol* (que reaparece de manera reiterativa en el cancionero de la Nueva Canción Chilena) condensa la lógica del *habitar con* que propone Haraway: el músico no domina ni contempla la naturaleza desde afuera, sino que se constituye en ella y con ella. La contraportada refuerza esta misma idea desde otro registro. La fotografía muestra a Fernández sentado al pie de un árbol, en un entorno boscoso, en una postura de quietud y pertenencia.

A diferencia de la materia vegetal, la presencia de los animales no responde a demarcaciones geográficas. Ellos parecen desplegarse libremente a lo largo de todo el territorio, sin que las canciones les asignen una región particular: un cóndor, una golondrina, una paloma o un chincol pueden aparecer en cualquier paisaje, y esa movilidad es en sí misma significativa, pues da cuenta de la plasticidad de su representación. Con todo, siguiendo la tradición de los bestiarios medievales, rara vez se los retrata en cuanto tales, es decir, por sus características intrínsecas. En esos textos (compilaciones de descripciones animales que circularon ampliamente en Europa entre los siglos XII y XV) la función del animal no era describir su realidad biológica, sino convocar valores morales.⁷⁴ Los animales se convertían en figuras al

73 Georges Didi-Huberman, *Écorces* (París: Les éditions de minuit, 2011), 69.

74 Michel Pastoureau, *L'historien face à l'animal* (París: École National des Chartes, 2023).

servicio de una pedagogía que hablaba del ser humano *a través* del animal, mediante recursos como la metáfora, la personificación o el paralelismo.

Las canciones de la Unidad Popular heredan en parte esa lógica: se habla de animales para referirse a la opresión, la resistencia, la libertad, el trabajo, la traición o la esperanza. Es decir, el mundo animal constituye un repertorio de imágenes con las que pensar y actuar políticamente. De todos modos, en estas canciones hay algo más que una herencia simbólica de los bestiarios, en el sentido que en ellas se reconoce y, hasta cierto punto, se celebra la animalidad humana, esa dimensión que la tradición occidental moderna había tendido a rehuir.

El propio término *animal* condensa esta tensión: etimológicamente derivado del latín *anima* (soplo vital), ha acumulado “una fuerte carga despectiva, llegando a designar una ‘cosa’ que vive y respira, pero sin dignidad”.⁷⁵ Para la racionalidad cartesiana, el animal se asemejaba a una máquina, donde la ausencia de inteligencia y de conciencia lo despojaba también de alma. Esta distinción, profundamente especista, instauró una ruptura entre lo humano y lo no humano, estableciendo una jerarquía cuya medida era la proximidad o distancia respecto de la razón. Tal concepción se oponía al pensamiento de la Antigüedad en la que la realidad humana y la realidad animal se inscribían en continuidad. Como si existiera una línea de continuidad en la materia viva, el alma era concebida como un principio vital que no estaba ligado a la individualidad de una existencia particular, sino que era capaz de transitar entre distintos cuerpos, de modo que un alma animal podía animar un cuerpo humano, y un alma que había pasado por una existencia humana podía perfectamente volver a la vida bajo una forma vegetal o animal.⁷⁶ Lo vivo, en esta concepción, no reconocía fronteras infranqueables. Las corrientes contemporáneas han tendido a superar la escisión cartesiana, buscando más bien reconsiderar aquello que humanos y animales comparten. Este desplazamiento ha implicado un procedimiento de *universalización* de la realidad animal como horizonte desde el cual repensar la realidad humana. Como plantea Baptiste Morizot, filósofo francés, lo verdadero en el animal lo es también en el humano.⁷⁷

En las canciones políticas chilenas, no todos los animales ocupan el mismo lugar. Se establece una distinción tácita entre aquellos que encarnan el mal o la violencia y aquellos que representan valores edificantes. En el primer grupo figuran animales

75 Arnaldo Donoso Aceituno y Juan Gabriel Araya Grandón, “Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda”, *Literatura: teoría, historia, crítica* 18, nro. 1(2016): 33.

76 Gilbert Simondon, *Deux leçons sur l'animal et l'homme* (Paris: Éditions ellipses, 2020), 31.

77 Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous* (Paris: Actes Sud, 2020).

asociados al poder represor y al imperialismo. Los lobos que buscan “la sangre y el oro” en San Francisco y los galgos que “ya parten” en su cacería aparecen, por ejemplo, en *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Neruda, cantada tanto por Víctor Jara como por Inti-Illimani,⁷⁸ donde la animalización del poder funciona como denuncia de la violencia colonial ejercida sobre el bandido chileno en California. Las águilas negras, por su parte, remiten a otro escenario del imperialismo. En “Por Vietnam”, Quilapayún retrata a las águilas que “se alimentan de los despojos de las batallas”,⁷⁹ figura inequívoca del águila americana y de la guerra que devastó el sudeste asiático. Lo significativo es que estas figuras no provienen exclusivamente del imaginario político: el lobo arrastra una larga asociación con la voracidad del mercado financiero y la depredación económica, mientras que el galgo remite a la violencia colonial española contra los pueblos indígenas americanos. En este sentido, las canciones no inventan estas metáforas, sino que las activan y actualizan al contexto chileno de fines de los años 60.

En el polo opuesto se sitúan animales de otra escala y carácter: la paloma, el chincol, el perro, el ruiseñor y el buey aparecen asociados a valores como la libertad, la lealtad y el trabajo. A diferencia de los animales rapaces, estos no simbolizan el poder ni lo denuncian, siendo su función la de ilustrar la contigüidad humana-animal. Están ahí, junto a los seres humanos, compartiendo el mismo espacio y, muchas veces, la misma suerte. No son figuras alegóricas sino presencias concretas dentro de un mundo compartido. Esta lógica se despliega con particular claridad en “En el río Mapocho”,⁸⁰ donde Víctor Jara retrata la vida de una población que enfrenta la subida del río:

En el río Mapocho
mueren los gatos
y en el medio del agua
tiran los sacos,
pero en las poblaciones
con la tormenta
hombres, perros y gatos
es la misma fiesta

78 Inti-Illimani, “Ya parte el galgo terrible”, *Autores chilenos* (DICAP, JUL-13, LP, 1971).

79 Quilapayún, “Por Vietnam”, *X Viet-Nam* (DICAP, JUL-01, LP, 1968).

80 Víctor Jara, “En el río Mapocho”, *La población* (DICAP, JUL-14, LP, 1972).

El vínculo entre pobladores y entorno animal no es metafórico sino literal: lo que amenaza a unos, amenaza a todos. Una lógica similar opera en “Luchín”, donde el gato, el perro y el caballo forman parte del universo lúdico del niño en la población: “con el gato y con el perro / el caballo lo miraba”.⁸¹ Los tres animales comparten el espacio de juego con Luchín, aunque con matices, ya que mientras el gato y el perro participan de la misma esfera doméstica, el caballo (animal de trabajo en los adultos) observa desde el margen, como testigo silencioso del destino que espera al niño. La canción no insinúa tanto una jerarquía entre humanos y animales, sino más bien entre el mundo de la infancia y el mundo del trabajo al que ambos, Luchín y el caballo, están igualmente destinados.

La relación de destino compartido entre el humano y el animal se despliega con mayor profundidad en “El lazo”, de Víctor Jara, donde el campesino que durante toda su vida lazo animales termina siendo él mismo laceado por la muerte: “después llegará la muerte / y también lo laceará”.⁸² El buey, se representa tanto como compañero y como una imagen reflejo: el campesino hace al animal lo que el tiempo le hará a él. Los cuerpos se afectan unos a otros, dejan huellas, y en esa cadena de afectaciones lo humano y lo animal comparten el mismo ciclo. De cierta manera, el lazo, como objeto de trabajo, e instrumento de captura, lleva inscrito en su propio nombre el vínculo, o lazo, entre el campesino y el animal.

En “El niño yuntero”, poema de Miguel Hernández escrito en 1937 en plena guerra civil española y musicalizado por Jara, esta identificación se vuelve todavía más explícita: “Carne de yugo ha nacido / más humillado que bello / con el cuello perseguido / por el yugo para el cuello”.⁸³ El niño no se compara con el animal de tiro: directamente nace para ser uno, compartiendo desde el inicio el mismo destino que el animal. El traslado de este poema desde la España en guerra al Chile de la Unidad Popular no es un gesto neutro. Si bien Hernández escribía sobre los hijos de los jornaleros andaluces condenados desde su nacimiento al trabajo de la tierra, la figura del niño-animal trasciende su contexto de origen y se vuelve legible a otros contextos en lo que se reduce la vida humana a fuerza de trabajo. Al musicalizarlo, Víctor Jara no sólo actualiza el poema, sino que lo inscribe en la genealogía más amplia de la explotación en América latina.

Estos ejemplos ponen en evidencia una figura recurrente en el cancionero: el *devenir animal*, ese deseo de transmutarse en otro. En “La paloma”,⁸⁴ Quilapayún

81 Víctor Jara, “Luchín”, *La población* (DICAP, JYL-14, LP, 1972).

82 Víctor Jara, “El lazo”, *Víctor Jara* (Odeon, LDC-36637, LP, 1967).

83 Víctor Jara, “El niño yuntero”, *El derecho de vivir en paz* (DICAP, JYL-11, LP, 1971).

84 Quilapayún, “La paloma”, *Quilapayún* (Odeon, SLDC-36614, LP, 1967).

canta ese anhelo vinculado a la libertad, imagen arquetípicamente asociada a la paloma:

Quiero mi libertad,
quiero vivir en paz
quiero cantar tu canto,
tener tus alas
poder volar.

Si el canto es el umbral que permite cruzar la frontera entre especies, no es casual que las canciones propongan también una última figuración, en la cual la naturaleza es presentada como guía tanto del actuar individual como de la acción colectiva. Es decir, la naturaleza no se trata solamente de una fuente de recursos para explotar, sino también de una voz de autoridad que enseña a vivir. En "El árbol",⁸⁵ Ángel Parra formula esta relación con precisión:

Cuando me pongo a cantar
se vuelve en árbol mi alma,
y mis hojas y mis ramas
conmigo suelen llorar.

Hojas, tronco, trueno y rayo
me van diciendo el camino.
Que me dejen donde me hallo,
ya no me importa el destino.

Ángel Parra presenta la naturaleza como una entidad viviente y orientadora, no como un simple escenario. El árbol no decora el poema, sino que lo estructura. Sus hojas y sus ramas reflejan las emociones del cantor, y mediante procedimientos de identificación y prosopopeya, la naturaleza adquiere una voz que señala el camino, incluso cuando ese camino carece de destino predeterminado. Para el hablante, cantor como el propio Ángel Parra,⁸⁶ la naturaleza que guía su acción es al mismo tiempo la materia prima del arte:

85 Ángel Parra, "El árbol", *Ángel Parra Vol. II* (Demon, LPD-029, LP, 1966).

86 Parra, "El árbol".

Los vientos pa' mí son las notas,
la tierra es el encorda'o
y el clavijero es tormento
del que vive enamora'o.

Esta estrecha relación entre arte y naturaleza remite a una tradición romántica arraigada en la canción folclórica del Cono Sur, donde se atribuye a la naturaleza un potencial poético intrínseco que el artista debe descifrar.⁸⁷ Sin embargo, en los músicos de la Nueva Canción Chilena esa operación adquiere una dimensión política que la distingue de sus antecedentes, ya que la naturaleza no es un reino de belleza nostálgica ni un escenario del alma individual, sino una maestra de la vida colectiva y de la transformación social. Esta función orientadora tiene un antecedente en la fórmula ciceroniana *historia magistra vitae*, que concebía la historia como repositorio de experiencias aleccionadoras capaces de modelar la acción en el presente. Marx reformuló esa fórmula en clave revolucionaria, haciendo de la historia una maestra de la acción política.⁸⁸ Lo que observamos en estas canciones es un desplazamiento análogo: la naturaleza asume el rol orientador que la modernidad había depositado en la historia, configurándose como maestra de vida en un mundo que, como señalan Robert Sayre y Michael Löwy, el capitalismo ha reducido a materia prima y despojado de su potencial simbólico.⁸⁹

En este universo simbólico, el pájaro emerge como el animal maestro por excelencia. Figura liminal que atraviesa fronteras, que anuncia libertades, que mira desde lo alto, condensa en su vuelo todo lo que las canciones postulan como horizonte: la libertad del movimiento, la contigüidad con el mundo natural, la capacidad de transformación. En “El vuelo”,⁹⁰ Ángel Parra y Pablo Neruda lo formulan de esta manera:

Yo que aprendí a volar, con cada vuelo
de profesores puros
en el bosque, en el mar, en las quebradas,
[...]

87 Annika Rink y Javier Rodríguez Aedo, “Hay que apresurarse y salvar lo que aún existe’: estrategias etnográficas y musicales frente a la noción de ‘pérdida’ en torno al folklore en el Cono Sur (Argentina y Chile, Siglo XX)”, *Indiana*, en prensa (2026).

88 Christophe Bouton, *L'accélération de l'histoire* (Paris: Seuil, 2022), 171.

89 Robert Sayre y Michael Löwy, *Romantisme anticapitaliste et nature* (Paris: Éditions Payot, 2022), 16.

90 Pablo Neruda y Ángel Parra, “El vuelo”, *Arte de pájaros* (Demon, LPD-031, LP, 1966).

y aprendí de las aves
la sedienta esperanza,
la certidumbre y la verdad del vuelo.

Las aves son estos “profesores puros”, maestros que enseñan con su propia agencia, sin requerir de las palabras. Esta canción proviene de *Arte de pájaros*, álbum en que Ángel Parra musicaliza siete poemas del libro homónimo que Pablo Neruda publicara en 1966. Como explica la contraportada del disco, las composiciones “han sido inspiradas por otros tantos poemas del último libro de Pablo Neruda”, estableciendo un diálogo entre la palabra poética y el canto popular que convierte a las aves en materia compartida de dos tradiciones. En “El tordo”, del mismo álbum, la voz del pájaro adquiere un tono existencial que va más allá de la descripción: “Vuelo, devoro, chillo y paso. / Yo no nací para cautivo”. El tordo encarna y practica la libertad, no reflexiona sobre ella ni la anhela desde la distancia. En esa afirmación resuena una ética revolucionaria que el cancionero de la Nueva Canción Chilena extiende a los seres humanos.

El pájaro, en estas canciones, no es símbolo pasivo sino una figura con agencia, ya que vuela, canta, anuncia, enseña, y al hacerlo traza diferentes caminos. Es, en última instancia, la imagen más acabada de ese *habitar con* que Donna Haraway propone como forma de relación entre especies, abandonando la búsqueda de dominio sobre la naturaleza, y abrazando por el contrario la posibilidad de aprendizaje junto a ella.

Conclusiones

Al abordar el corpus de canciones de músicos y conjuntos cercanos a la Nueva Canción Chilena desde la perspectiva de sus representaciones de la animalidad y la naturaleza, lo que emerge con claridad es cierta tensión interna respecto de la forma de concebirlas. Durante un mismo periodo convivieron voces que celebraban la explotación del mundo natural y voces que imaginaban una relación más virtuosa con la naturaleza, basada en la reciprocidad y la horizontalidad. Esta situación no constituye una anomalía, por el contrario, revela la riqueza y complejidad de un movimiento cultural que no hablaba con una sola voz, lo que justifica un análisis de corpus extendido.

El horizonte productivista que atravesó el campo musical de la Unidad Popular fue la expresión coherente de un paradigma revolucionario que concebía la transformación de las fuerzas productivas como condición necesaria del socialismo.

Es decir, no fue una distorsión ideológica ni una imposición externa. Bajo ese horizonte, la naturaleza funcionaba como punto de partida de un proyecto de sociedad futura. Los animales eran activos económicos, los minerales eran riquezas nacionales y la tierra era el terreno sobre el que se libraría la batalla decisiva. Las canciones que circularon en ese marco no hicieron sino amplificar y dar forma musical a esa convicción, inscribiendo la explotación del mundo natural en el mismo imaginario heroico y colectivo que animaba el proyecto político.

Y, sin embargo, otras canciones del mismo periodo imaginaron una deriva distinta a ese mundo estrictamente explotador. A través de imágenes y metáforas que se filtraban en el espacio ficcional y poético, propusieron una reconfiguración del imaginario sin anunciarse como ruptura. No hubo en ellas manifiestos ni programas alternativos, sino gestos poéticos que fueron acumulando, canción a canción, una sensibilidad diferente respecto de la naturaleza. En ese desplazamiento, aún modesto pero significativo, la frontera entre lo humano y lo no humano se volvió porosa, el animal dejó de ser únicamente un vehículo simbólico para convertirse en compañero vital, y la naturaleza abandonó su rol de reserva para asumir el de maestra y orientadora. Lo que algunas canciones resaltan es que la acción humana afecta a la naturaleza al mismo tiempo que la agencia de esta incide sobre lo humano, lo que hace posible una relación de reciprocidad en la que ambos aumentan sus potencias sin que ello implique la destrucción del otro.

Queda pendiente extender este tipo de lectura a otros momentos del cancionero chileno. El exilio, la resistencia bajo la dictadura y el retorno constituyen periodos en los que la relación con la naturaleza y con los seres que la habitan adoptó formas distintas, aun insuficientemente estudiadas. Asimismo, resulta necesario profundizar en la genealogía de ciertas imágenes y figuras asociadas a lo natural, atendiendo a las tradiciones literarias y culturales con las que dialogan o en las que se inscriben. Este trabajo es, en ese sentido, un primer mapa de un territorio que esperamos recorrer a futuro.

Bibliografía

- Abram, David. *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*. París: La Découverte, 2021.
- Allende Pino, Cristóbal y Elvira Rodríguez Droguett. "Simbiosis entre naturaleza y humanidad en la lectura socioecocrítica de tres canciones de Víctor Jara". *La Palabra* 45 (2023): e15143. <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.15143>

- Altwater, Elmar. "¿Existe un marxismo ecológico?". En *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.
- Amar, Mauricio. "La persistente hacienda. Chile y la imaginación política". *Bordes* 30 (2023): 59-64.
- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- Atías, Waldo. *Documento de la Asamblea Nacional de trabajadores de la cultura del Partido Comunista*. Santiago: Impresora Horizonte, s.f.
- Binns, Niall. "Criaturas del desarraigo, o en busca de los lugares perdidos: alienación y ecología en la poesía hispanoamericana". *América Latina Hoy* 30 (2002): 39-62.
- Bosseur, Jean-Yves. *Musique et environnement*. París: Minerve, 2016.
- Bouton, Christophe. *L'accélération de l'histoire*. París: Seuil, 2022.
- Chakrabarty, Dipesh. *Une planète, plusieurs mondes*. París: CNRS Éditions, 2024.
- Despret, Vinciane. *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus, 2022.
- Didi-Huberman, Georges. *Écorces*. París: Les Éditions de Minuit, 2011.
- Domínguez Jiménez, Román. "Inmemorial de la carne". En *Dos ensayos sobre el terror. Del placer derivado de los objetos de terror seguido de Inmemorial de la carne*, 29-75. Viña del Mar: Ordinaria Editorial, 2023.
- Donoso Aceituno, Arnaldo y Juan Gabriel Araya Grandón. "Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18, nro. 1 (2016): 29-51. <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n1.54678>.
- Estenssoro, Fernando. "La recepción del ambientalismo político por los comunistas y socialistas chilenos durante la Unidad Popular (1970-1973)". *Revista Izquierdas* 17 (2013): 1-27.
- Foucault, Michel. *La Naissance de la biopolitique*. París: Gallimard, 2004.
- Georgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Goldsmith, Jael. "Constructing maternalism from paternalism: the case of state milk programs". En *Motherhood, social policies and women's activism in Latin America*, 69-87. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020.
- González, Anahí. "Lecturas animales de las vidas precarias. El 'discurso de la especie' y las normas de lo humano". *Tabula Rasa* 31 (2019): 139-159.

- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América latina*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular chilena 1950-1970*. Santiago: Ediciones UC, 2009.
- Guillibert, Paul. *Exploiter les vivants. Une écologie politique du travail*. París: Éditions Amsterdam, 2023.
- Haraway, Donna J. *Vivre avec le trouble*. París: CNL, 2020.
- Harnecker, Marta y Gabriela Uribe. *Capitalismo y Socialismo*. Cuadernos de Educación Popular, nro. 6. Santiago: Quimantú, 1972.
- Haudricourt, André. *El cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos*. Buenos Aires: Cactus, 2019.
- Herrera, Silvia. "Una aproximación a la relación música-política a través de la cantata La Fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003)". *Neuma* 1 (2011): 10-35.
- 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 magíster, Universidad de Chile, 2011.
- Katz-Rosene, Joshua. "Canción de protesta y discursos contraculturales de resistencia en la Colombia de los años 60". *Resonancias* 24, nro. 47 (2020): 13-37.
- Latour, Bruno y Nikolaj Schultz. *Manifiesto ecológico político*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2023.
- López, María Carmen. "Naturaleza y carne del mundo. Aportaciones de Merleau-Ponty a la ecofenomenología". *Ludus Vitalis* 14, nro. 26 (2006): 171-186.
- Lowy, Michael. *Qu'est-ce que l'écocialisme?* París: Le Temps des Cerises, 2020.
- Morizot, Baptiste. *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*. París: Actes Sud, 2020.
- Nascimento, Evando. *El pensamiento vegetal. La literatura y las plantas*. Santiago: Mimesis, 2021.
- Pastoureau, Michel. *L'historien face à l'animal*. París: École Nationale des Chartes, 2023.
- Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*. Santiago: Instituto Geográfico Militar, 1970.
- Rink, Annika y Javier Rodríguez Aedo. "'Hay que apresurarse y salvar lo que aún existe': estrategias etnográficas y musicales frente a la noción de 'pérdida' en torno al folklore en el Cono Sur (Argentina y Chile, Siglo XX)". *Indiana*, en prensa, 2026.

- Rodríguez Aedo, Javier. "La madre del hombre nuevo se llama revolución: Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile". Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2010.
- Rojas, Jorge y Gorka Villar. "Incentivos a la producción y la productividad, 1969-1973: Debates y dilemas en la izquierda chilena". *Hispanic American Historical Review* 104, nro. 1 (2024): 85-120. <https://doi.org/10.1215/00182168-10943033>
- Rojas, Pablo. *Tráenos tu reino de justicia e igualdad: Mesianismo y Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2024.
- Ruiz, Reinaldo. "Los fundamentos económicos del programa de gobierno de la Unidad Popular: a 35 años de su declaración". *Universum* 20, nro. 1 (2005): 152-167.
- Sayre, Robert y Michael Löwy. *Romantisme anticapitaliste et nature*. París: Éditions Payot, 2022.
- Simondon, Gilbert. *Deux leçons sur l'animal et l'homme*. París: Éditions Ellipses, 2020.
- Singer, Peter. *Liberación animal*. Madrid: Taurus, 2018 [1975].
- Smart, Sebastián. "La política del extractivismo: origen en dictadura y continuidad en democracia". En *Complicidad económica con la dictadura chilena. Un país desigual a la fuerza*, 161-175. Santiago: LOM, 2019.

Discografía

- Cortés, Rubén. "Por fin" y "A producir más". DICAP, JJS-121, EP, 1971.
- Grondona, Payo. *Lo que son las cosas, ¿no?* DICAP, DCP-24, LP, 1971.
- Inti-Illimani. *Autores chilenos*. DICAP, JJJ-13, LP, 1971.
- Jara, Víctor. *Víctor Jara*. Demon, LPD-034-X, LP, 1966.
- *Víctor Jara*. Odeon, LDC-36637, LP, 1967.
- *Pongo en tus manos abiertas...* DICAP, JJJ-30, LP, 1969.
- *Canto libre*. Odeon, LDC-36726, LP, 1970.
- *El derecho de vivir en paz*. DICAP, JJJ-11, LP, 1971.
- *La población*. DICAP, JJJ-14, LP, 1972.
- "La bala". DICAP, JJS-143, EP, 1972.
- Neruda, Pablo y Ángel Parra. *Arte de pájaros*. Demon, LPD-031, LP, 1966.
- Parra, Ángel. *Ángel Parra Vol. II*. Demon, LPD-029, LP, 1966.
- *Canciones de Patria nueva / Corazón de bandido*. Peña de los Parra-DICAP, DCP-18, LP, 1971.

Quilapayún. *X Viet-Nam*. DICAP, JYL-01, LP, 1968.

———. *Vivir como él*. DICAP, JYL-12, LP, 1971.

Quilmay. “Juan del Fuego” y “El cobre es nuestro”. Arena, SD-0336, EP, 1971.

Fernández, Tito. *El temucano*. DICAP-Peña de los Parra, DCP-31, LP, 1971.

Ortega, Sergio. *La Fragua. Cantos para chilenos*. DICAP, JJLS-17, LP doble, 1973.

Varios. *Chile Pueblo (En El 2º Año Del Gobierno Popular)*. IRT, IL-124, LP, 1972.