



## RESISTENCIA, POLÍTICA Y EXOTISMO: APUNTES PARA SITUAR LA CANCIÓN POLÍTICA CHILENA EN EXILIO<sup>1</sup>

*Resistance, politics and exoticism: some notes to place the Chilean political songs in exile*

Javier Rodríguez Aedo<sup>1</sup> 

<sup>1</sup> Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.  jarorir@uc.cl

### RESUMEN

En este artículo analizamos algunos de los aspectos que permitieron a la canción folclórica chilena interactuar con las escenas musicales y políticas de Europa entre 1973 y 1988. A través de la práctica del folclor, los músicos chilenos desarrollaron actividades donde vemos interactuar diferentes formas de resistir desde el exilio. Militancia, procesos de exotización (vinculados a un imaginario de autenticidad) y sonidos andinos en el folclor permitieron a la diáspora chilena insertarse comercialmente, al mismo tiempo que denunciar los crímenes de la dictadura chilena.

**PALABRAS CLAVE:** resistencia; exilio; folclor; música andina; exotismo.

### ABSTRACT

In this article, we will examine the political roles and aesthetic proposals acquired by the Chilean political songs in exile in Europe (1973-1989). The practice of folk music allowed Chilean musicians to develop activities where different ways of resisting from exile interact. Political activism, exoticization processes (linked to an imaginary of authenticity), and Andean sounds in folk music allow the Chilean diaspora to insert itself commercially and artistically in Europe while denouncing the crimes of the Chilean dictatorship.

**KEYWORDS:** resistance; exile; traditional music; Andean music; exoticism.

|                     |            |
|---------------------|------------|
| Fecha de Recepción  | 2021-11-10 |
| Fecha de Aceptación | 2022-03-21 |

<sup>1</sup> Todas las traducciones al español son del autor (N de T).

## INTRODUCCIÓN

### **¿La canción contra la vergüenza y la sangre que gobierna Chile? ¿Tiene esta canción la más mínima oportunidad?**

La persecución de los músicos vinculados al gobierno de Salvador Allende fue uno de los primeros objetivos desarrollados por la dictadura chilena sobre el campo artístico. Mediante una compleja política represiva se buscó instaurar un nuevo orden simbólico, más acorde con la visión autoritaria del nuevo régimen (Rivera, 1983). En este contexto, la Nueva Canción Chilena (NCCh) fue catalogada como un movimiento de características subversivas y, por tanto, considerado nocivo para el conjunto de la nueva sociedad que se comenzaba a instaurar a partir de septiembre de 1973. En términos prácticos, esto significó tanto la autocensura como la eliminación de algunas casas discográficas, la represión sobre cantantes y conjuntos musicales, y el exilio de muchos de ellos. De manera similar a los miles de chilenos en Europa, para los músicos de NCCh el exilio constituyó una forma de eludir la violencia (física y política) desencadenada por los aparatos represivos del régimen de Pinochet (Donoso, 2019; Jordán, 2009; Rodríguez Aedo, 2018). Hablamos de conjuntos musicales como Aparcoa, Tiempo Nuevo, Amerindios, y de cantautores como Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez, Marta Contreras y Patricio Castillo, quienes partieron al exilio durante los meses posteriores al golpe de Estado de septiembre de 1973. El caso de Inti-Illimani y Quilapayún fue diferente, ya que ambos conjuntos se encontraban realizando una gira musical por Europa al momento del golpe (en Italia el primero y en Francia el segundo), y fue mediante la prensa internacional que se enteraron de lo sucedido en Chile y de su nueva condición de refugiados. Así lo relataba Eduardo Carrasco (director musical del conjunto Quilapayún): “Nosotros comenzamos el exilio sin saberlo. Partimos de Chile, a mediados de agosto de 1973, convencidos de que la gira que iniciábamos duraría algunas semanas” (1986, 237). Si ambos conjuntos fueron los primeros en sufrir la condición de exilio, serán los últimos en retornar al país, a fines de 1988.

En exilio, la canción política chilena asumió diversos roles en el extranjero: si durante los años setenta la música folclórica vehiculó la denuncia internacional sobre las violaciones de los Derechos Humanos en Chile, en los años ochenta ella fortaleció, más bien, los espacios locales de la diáspora, promoviendo la denominada “cultura chilena de resistencia” (Prognon, 2008),

---

<sup>2</sup> Liegeois, J-P. (1983). Dialogue d'exiles...Chiliens. *L'Unité*, 525, p. 18.

especialmente cuando decline el entusiasmo inicial de organizaciones políticas y comités de solidaridad hacia la ‘causa’ chilena, dando paso a un activismo cultural de la diáspora.<sup>3</sup>

En este artículo proponemos analizar algunos de los aspectos que permitieron a la canción política chilena interactuar con las escenas musicales y políticas de Europa entre 1973 y 1988. Por motivos de extensión, nos concentraremos solo en los músicos y conjuntos vinculados a la práctica del folclor, provenientes de la NCCCh y de los nuevos conjuntos del exilio. Nos centraremos específicamente en los conceptos de ‘resistencia’ y ‘exotismo’, ya que nos permiten observar las modalidades de inserción artística y las tensiones surgidas entre la actividad política y las estrategias comerciales. Siguiendo al musicólogo francés Laurent Feneyrou, enfrentada a regímenes políticos de carácter autoritario, la música puede adoptar tres modalidades para resistirlos: en primer lugar, por una acción política de los músicos; en segundo, por la capacidad movilizadora en torno a la música; y, en tercer lugar, por el poder investido en la música misma. Feneyrou propone reflexionar a partir de una triple distinción: resistencia ‘de los músicos’, resistencia ‘en la música’ y resistencia ‘de la música’ (2005, p. 10). Incorporando estas modalidades, nos interesa identificar los dispositivos (discursivos, estéticos y visuales) puestos en escena al momento de resistir artísticamente desde el exilio. Como veremos, para cada una de las modalidades, la canción política chilena no solo desarrolló estrategias específicas que le permitieron enfrentarse al régimen militar, sino también, facilitaron su recepción e inserción musical.

## RESISTENCIA Y MILITANTISMO

El primer modo de resistir que examinaremos lo representan las redes políticas establecidas por los músicos chilenos en exilio. Estos vínculos no fueron fortuitos sino, más bien, el resultado de posicionamientos conscientes que tuvieron repercusiones artísticas. Extirpados de sus antiguos espacios para el militantismo, los músicos chilenos buscaron vincularse con partidos, organizaciones y movimientos europeos considerados como ‘hermanos’ o de similar matriz ideológica. Los músicos no migraron solamente con sus canciones, ideas artísticas o instrumentos, también lo hicieron con sus propias experiencias de politización mediante la música folclórica. A pesar de las dificultades, los músicos simplemente siguieron desarrollando su actividad militante de

---

<sup>3</sup> Si en un comienzo el exilio comportó un sentimiento de culpa y negación de la situación personal, con el paso del tiempo, los exiliados se integran y comienzan un proceso de transculturación. Como explica Prognon (2011), ellos pueden ‘abrir sus maletas’ y comenzar a vivir efectivamente. Cambian sus costumbres y se inquietan de sus apariencias. Dejan de lado sus mitos y principios, para finalmente estructurar sus vidas y forjar proyectos individuales.

la misma manera que lo habían hecho en Chile, buscando reproducir los espacios y dinámicas de difusión musical en sus países de acogida.

Los músicos exiliados privilegiaron aquellos países de Europa occidental donde la izquierda comunista, socialista y revolucionaria presentaba un carácter democrático similar al de la Unidad Popular.<sup>4</sup> Sin embargo, es necesario trazar una línea divisoria para comprender el vínculo entre espacios de difusión y compromisos ideológicos: por un lado, en los países del norte de Europa (como Suecia, Holanda, RFA, Inglaterra y Finlandia) la difusión musical estuvo asegurada por los partidos socialdemócratas y los movimientos sindicales; por otro lado, en los países del sur de Europa (como Italia, Francia y España posterior a 1975) el soporte provino principalmente de sectores comunistas y socialistas. Esto explica por qué el subgrupo representado por los músicos comunistas de la NCCh eligió Francia e Italia como países de exilio, reorganizando sus actividades artísticas y políticas en torno al eurocomunismo.<sup>5</sup> Del mismo modo, la difusión musical de los conjuntos cercanos a la izquierda revolucionaria chilena (principalmente el MIR) se apoyó en los movimientos de la izquierda extraparlamentaria europea, sobre todo en la ‘Liga Comunista Revolucionaria’ (LCR) y el ‘Comité de apoyo a la lucha revolucionaria del pueblo chileno’ (CSLRPC) en Francia, la ‘Liga Comunista’ (VCN) en Holanda, y el movimiento ‘Lotta Continua’ en Italia.

En la medida que los músicos fueron percibidos como “promotores y portavoces de la Resistencia”,<sup>6</sup> su trabajo cumplió “la tarea política de testimoniar” (Mamani, 2013, p. 20) lo que pasaba al interior del país. En el marco de la política internacional de denuncia realizada por los partidos y los dirigentes exiliados en Europa, los músicos colaboraron con funcionarios públicos, activistas políticos, sindicatos, comités de solidaridad, asociaciones de Derechos Humanos y federaciones de estudiantes de los países europeos, todos quienes hicieron de Chile una “causa celebre” (Christiaens et al., 2014).<sup>7</sup> El apoyo acordado a Chile contrastaba con aquel dado a otros países sudamericanos también bajo contexto autoritario. Como lo explican Mario Sznajder y Luis Roninger (2013), “la simpatía internacional por la oposición chilena es grande y vigorosa, mucho

---

<sup>4</sup> El único caso contrario lo representan los conjuntos Lautaro y Aparcoa, y el cantautor Osvaldo Rodríguez, quienes siguieron las recomendaciones del Partido Comunista de Chile de instalarse en la ciudad de Rostock, en RDA.

<sup>5</sup> Pensamos en conjuntos como Quilapayún, Trabunche, Millantún e Inti-Illimani, y cantautores como Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns, Charo Cofré, Marta Contreras y Patricio Castillo, entre otros.

<sup>6</sup> Liegeois, J-P. (1975). *Chili au cœur. L'Unité*, 167, p. 18.

<sup>7</sup> Entre las organizaciones creadas en Europa podemos mencionar a ‘Chile Democrático’ de Roma, Londres y París; al ‘Instituto por el Nuevo Chile’ y el ‘Centro Salvador Allende’ de Rotterdam; a la ‘Casa de América Latina’ de Bruselas; al ‘Comité Salvador Allende’ de Lausana y Estocolmo; al ‘Centro de Estudios Salvador Allende’ de Madrid; y el ‘Comité Chileno Antifascista’ de Londres, entre otras instituciones creadas en torno a la solidaridad con Chile.

más que para los exiliados de otros regímenes militares en el Cono Sur. La comunidad internacional sentía que entendía y podía identificarse con lo que sucedía en Chile” (p. 286).

Respecto de la actividad política de los músicos chilenos, es necesario hacer una distinción entre aquellos músicos que ya militaban en alguna organización política durante la Unidad Popular, situación que no cambia radicalmente durante los primeros años del exilio, y aquellos músicos que precisamente a causa del exilio asumen una actividad político-militante, ya sea al interior de organizaciones políticas chilenas presentes en el exilio o en movimiento políticos propiamente europeos. En el primer grupo, podemos mencionar a los conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, quienes mantuvieron, por lo menos hasta principios de los ochenta, su vínculo con el Partido Comunista de Chile (PCCh). Cabe señalar que la pertenencia al partido comunista era una cuestión asumida con naturalidad por quienes hacían canción política en Chile, tal y como recordara Horacio Salinas (de Inti-Illimani): “Si tocabas en un grupo de la Nueva Canción Chilena inmediatamente llegabas al partido, era casi obligatorio. Estaba la idea de que los mejores artistas eran comunistas” (Mamani, 2012, p. 13). Si bien no dejó de ser conflictivo, este vínculo con el PCCh se tradujo en apoyos económicos mutuos, en la edición y difusión de discos, y en la promoción de conciertos en festivales políticos del eurocomunismo.

El sello DICAP constituyó el principal vínculo entre los músicos exiliados y el mundo comunista chileno. Luego del golpe, el sello fue allanado, prohibido de facto y diversos *masters* de grabación en curso de edición fueron destruidos.<sup>8</sup> Sin embargo, en exilio se logró reorganizar bajo la etiqueta ‘Canto Libre’, teniendo como objetivo “no solo contentarse con mostrar piezas de colección [...] [sino] grabar las nuevas obras de una Nueva Canción en búsqueda de nuevas perspectivas” (Clouzet, 1975, p. 103). Como recuerda Eduardo Carrasco (del conjunto Quilapayún): “Para ayudar económicamente al partido, inmediatamente después del golpe, casi todos los artistas chilenos en el exilio, tomamos la decisión de entregar todas nuestras ganancias obtenidas por las ventas de discos” (Carrasco, 1986, p. 271). Si bien en Europa el sello no tuvo la capacidad técnica ni los recursos de antaño, esto no le impidió convertirse en una fuente de ingresos para el Partido Comunista y la resistencia chilena. Asentado primero en París (1973-1978) y luego en Madrid (1978-1982), el sello manejó los derechos de autor de los músicos chilenos, editó un pequeño pasquín llamado *Canto libre* (cancionero que informaba de las actividades de los músicos chilenos en Europa) y promovió alianzas estratégicas con otros sellos discográficos Europeos, ya sea que estos

---

<sup>8</sup> Entre 1968 y 1973, DICAP no solo tuvo oficinas por todo Chile (tres en Santiago, y una en Antofagasta, Valparaíso y Concepción), sino también en Caracas, Lima y Montevideo. Durante estos años se editaron cerca de 66 álbumes originales, entre los cuales hay tres discos de oro (por ventas de 50 mil copias.). Asimismo, el sello se asocia con ONAE (Organización Nacional de Espectáculos), promoviendo conciertos por todo Chile (Schmiedecke, 2014, p. 103).

► **Artículos:** Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio.

editarán o no la canción política, como es el caso de *Le Chant du Monde* y *Pathé Marconi* en Francia, de *Amiga* en la República Democrática Alemana, de *Pläne* en la República Federal Alemana, *VARAGRAM* en Holanda, y de *Il dischi dello Zodiaco* en Italia. Respecto de esta capacidad para establecer alianzas comerciales heterogéneas, podemos mencionar el disco *Hart voor Chili* [Corazón por Chile], el cual muestra el rol jugado por *Vrije Muziek* (sucursal creada por el PCCh, dirigida por Jaime Moreno)<sup>9</sup> en la promoción de la NCCh en Holanda, al mismo tiempo que la capacidad del sello discográfico para conseguir apoyos tanto del *Partij van de Arbeid* [Partido de los Trabajadores holandés], como del Partido Radical Chileno en exilio.<sup>10</sup>



Figura 1: Portada y contraportada del disco *Hart voor Chili* (Fuente: Ilustración SEQ Ilustración |\* ARABIC 1).

Sin embargo, hacia los ochenta las relaciones entre la NCCh y el PCCh estaban bastante deterioradas. Las diferencias de tipo ideológicas y estratégicas con algunos funcionarios de DICAP motivaron el que los músicos comenzaran a cuestionar los contratos comerciales firmados e intentaran terminar lo que, a su juicio, era un verdadero *royaltie* musical.<sup>11</sup> Luego de varias otras polémicas, Quilapayún, Inti-Illimani y el resto de los músicos de la NCCh se alejaron tanto del

<sup>9</sup> Como recuerda el escritor chileno Ariel Dorfman (2011), “operando desde Holanda hacia todo el mundo, *Vrije Muziek* produjo discos, libros y afiches, gestionando enormes conciertos de parte de los conjuntos musicales chilenos - el Inti-Illimani, los Quilapayún y Ángel Parra, entre otros- ganando considerables cantidades de dinero y garantizando la subsistencia de muralistas, escritores y cineastas vinculados con los comunistas, siempre y cuando siguieran la línea del partido” (p. 158).

<sup>10</sup> Varios autores (1978). *Hart voor Chili* [LP]. *Vrije Muziek/Varagram*. Existe una reedición realizada en Inglaterra llamada *Chile Lives* (1978), la cual cuenta esta vez con el apoyo del *Labour Party* [Partido Laborista] y de su secretario general, Ron Hayward.

<sup>11</sup> Fondo Quilapayún (8 de enero 1981). [Carta personal n° 684, “Quilapayún a Inti-Illimani”]. Archivo de Música Popular de la Universidad Católica de Chile (AMPUC).

partido como de las Juventudes Comunistas chilenas, y DICAP dejó de funcionar definitivamente en 1982.<sup>12</sup>

A pesar de todas estas desavenencias políticas, los miembros de Quilapayún e Inti-Illimani mantienen igualmente un fuerte vínculo con los partidos democráticos de Europa, especialmente con el Partido Comunista Francés (PCF) y el Partido Comunista Italiano (PCI), respectivamente. Si bien, los artistas de la Nueva Canción Chilena no desarrollaron una militancia en un sentido tradicional, es decir, de pertenencia al cuadro político o la burocracia de partido, su acercamiento a las organizaciones europeas les permitió desarrollar una intensa actividad político-musical, siendo participantes recurrentes de la *Fête de l'Humanité* en París, la *Festa de l'Unità* en Roma o del *Festival des Politischen Liedes* en Berlín.<sup>13</sup> De hecho, en Italia, organizaciones como l'ARCI (*Associazione Ricreativa e Culturale Italiana*), vinculada a la *Federazione Giovanile Comunista Italiana*, permitieron al conjunto Inti-Illimani presentarse casi mensualmente en diversas regiones de Italia, giras artísticas que los músicos denominaban *Giro d'Italia* (Rolle, 2010, p. 141), y participar de actividades y mítines vinculados con la contingencia política italiana, tal como observamos en la participación de Jorge Coulón en la mesa de debate organizada por el PCI, en la ciudad de Ravenna en 1976:

Habló Nguyen Tanh Ke, agregado cultural de la Embajada de la República Socialista de Vietnam en Roma, Nimr Hammand de la organización para la Liberación de Palestina y Jorge Coulón, de los Inti Illimani, quien fuera un líder de la Juventud Comunista de Chile. Estos representantes de los pueblos tienen una historia diversa, han luchado y luchan en condiciones disímiles, pero están enlazados al mismo deseo de redención y se proponen el mismo objetivo de una sociedad libre y justa.<sup>14</sup>

Respecto del segundo grupo, es decir, aquellos músicos que asumen una actividad político-militante a causa del exilio, el cantautor Patricio Manns y el conjunto Karaxú son, sin duda, los casos más representativos. Los antecedentes que vinculan a Patricio Manns con el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) durante la Unidad Popular son más bien vagos, y solo hemos encontrado dos referencias. Según la musicóloga Jan Fairley (1989), el músico chileno mantuvo un “fuerte vínculo con el MIR, como periodista durante el período de Allende” (p. 4). Por su parte, la musicóloga Laura Jordán (2011) da por cierta la militancia de Manns en el MIR “desde fines de los sesenta hasta el momento de su ingreso al Partido Comunista (PC) en 1979” (p. 368). La dirección Exterior del MIR en París, a cargo del actor Nelson Villagra, fue la encargada de convocar a

<sup>12</sup> Para los responsables del sello no son estas polémicas, sino más bien cuestiones vinculadas con el desgaste propio del exilio lo que lleva a DICAP a su cierre definitivo (Bade, 2003).

<sup>13</sup> Cabe señalar que durante la Unidad Popular los músicos ya habían logrado establecer vínculo cercano con algunas organizaciones políticas europeas, permitiéndoles realizar extensas giras por Europa. Por ejemplo, la gira de seis meses de Quilapayún e Isabel Parra entre 1970 y 1971 (Rodríguez Aedo, 2014).

<sup>14</sup> Betti, P. G. (27 de julio de 1976). Nella città del festival dei giovani 'impegno a vivero davvero insime. *L'Unità*.

► **Artículos:** Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio.

Patricio Manns y proponerle fundar el conjunto Karaxú en agosto de 1974. Bajo el marco de la ‘Unidad de Agitación y Propaganda’ del MIR, el conjunto musical tuvo como tarea principal, según recuerda Franklin Troncoso (músico integrante de la agrupación), “crear una retaguardia estratégica, captar recursos económicos y colaborar desde el exterior para promover una corriente de opinión pública internacional favorable a la resistencia y a la lucha que el pueblo chileno libraba contra la dictadura militar” (2014, p. 24). A diferencia de otros grupos musicales que en exilio hicieron un fuerte énfasis sobre el concepto de ‘solidaridad’, como es el caso de Quilapayún e Inti-Illimani (y en general, de los músicos ligados al comunismo), el conjunto Karaxú tuvo como horizonte ideológico la noción de ‘resistencia’, tal como testimonia su primer trabajo musical, *La Résistance Vaincra: Chants de la résistance populaire chilienne*,<sup>15</sup> álbum homenaje de dirigentes y militantes del MIR asesinados en Chile.



Figura 2: Afiches promocionales de conciertos de Karaxú (en Inglaterra) e Inti-Illimani (en RDA) (Fuente: Ilustración SEQ Ilustración \\* ARABIC 2).

Es por esto que sus canciones son más directas y, a la vez, más amargas que el resto de los exiliados chilenos. Esta misma distinción se expresaba en los referentes políticos movilizados: mientras los primeros músicos evocaban referentes reconocidos internacionalmente como Pablo

<sup>15</sup> El disco tuvo tres ediciones: en 1974 por el sello Expression Spontanée (Francia); en 1975, por el sello Paredon Record (Estados Unidos); y en 1975, por el sello Trikont (República Democrática Alemana). Jan Fairley cuenta en la primera edición francesa tuvo más de diez mil copias vendidas (1987, p. 80).

Neruda o Salvador Allende (con el objetivo de universalizar la ‘causa chilena’), los segundos utilizaban referentes que evocaban la resistencia armada, como Miguel Enríquez y el Che Guevara. Si bien ambos conceptos, ‘solidaridad’ y ‘resistencia’, están relacionados, en el contexto del exilio expresaban caminos políticos diferentes, similares a los manifestados por los partidos políticos de la antigua Unidad Popular y los partidos de izquierda que permanecieron fuera del gobierno, como fue el caso del MIR. Como afirma Jan Fairley (1989), “la creación del grupo Karaxú por [Patricio] Manns fue una manera obvia y necesaria de establecer la presencia del MIR en el exterior” (p. 4). Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido con los artistas de DICAP, las actividades musicales realizadas por Karaxú (como conciertos, venta de discos, actos solidarios, programas político-culturales, etcétera), y los dineros recaudados por estas, estaban expresamente destinados al financiamiento de actividades de resistencia al interior de Chile, no tanto a la promoción musical en sí. De esta manera, es claro que el conjunto musical nace a partir de una necesidad política antes que estética, tal como lo relata el mismo Patricio Manns:

...se me pidió desde Chile que organizara un grupo [musical] cuya función principal sería la recaudación de dinero para la *Resistencia* y la Vicaría de la Solidaridad. Después opté por continuar con mi carrera de solista y el grupo siguió sin mí por largo tiempo. De todos modos, cumplimos con creces nuestro objetivo. (Mamani, 2012, p. 12)

De manera similar a los conjuntos musicales que nacen en Chile a fines de los años sesenta, Patricio Manns utilizó una palabra de origen indígena para nombrar al conjunto, en un intento por establecer un vínculo con la propuesta estética de la NCCCh.<sup>16</sup> Jan Fairley propuso que *carajú*, palabra que inspira a Patricio Manns en su elección, fue una ‘quechuasización’ de la palabra de origen español ‘carajo’, que el músico chileno habría tomado de la obra *Boletín y elegía de las mitas*, del escritor ecuatoriano César Dávila Andrade. En este texto, *carajú* es usada como “grito de coraje y rebeldía” (Fairley, 1987, p. 75). Por su parte, Franklin Troncoso (2014) cuenta que originalmente el nombre propuesto para el conjunto fue ‘¡Karajú!’ (reemplazando la letra ‘c’ por una ‘k’), pero que un malentendido durante la edición del primer disco terminó por transformar el nombre del conjunto: “recién nos enteramos de que el grupo se llamaba ¡Karaxú! cuando vimos el nombre impreso en mil quinientas caratulas. Y lo dejamos así” (p. 29). En un proceso de resemantización y recontextualización, el conjunto musical dirá posteriormente que la palabra ‘karaxú’ significaba “grito de guerra de los indios de Chile, grito de un combate actual”. En este punto, es necesario señalar que esta referencia al mundo indígena solo está presente en un nivel que podríamos definir

---

<sup>16</sup> Al respecto, Inti-Illimani se compone de dos palabras indígenas, *Inti* (sol), de origen quechua, e *Illimani* (águila dorada), de origen Aymara. Igualmente, Quilapayún utiliza una palabra compuesta de origen mapudungún, *Kila* (tres) *Payún* (barbas).

► **Artículos:** Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio.

como ‘performático’ (instrumentos musicales, sonoridad, atuendos, etcétera), ya que el contenido que envuelve, casi enteramente, la producción musical del conjunto es de carácter militante.

## LOS ANDES Y LA REVOLUCIÓN

Un segundo tipo de resistencia se desarrolló ‘en torno’ a la actividad musical. Más allá de las actividades políticas de cada músico o conjunto, en exilio se promovió una serie de imágenes y conceptos que buscaron confirmar el vínculo entre folclor y proyectos políticos de izquierda, promoviendo la resistencia musical en un sentido amplio. Así, la práctica folclórica se consolidó como un acto político de resistencia en sí mismo. La recepción de la canción política chilena en Europa se basó, en parte, en representaciones culturales y sociales ya preestablecidas por sellos discográficos de tipo político, quienes asociaban desde los años sesenta la tradición musical de las comunidades indígenas, de la llamada ‘música andina’, con los proyectos revolucionarios de América latina.<sup>17</sup>

Las casas discográficas editaron discos de Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Juan Capra y Daniel Viglietti, entre otros, promoviendo un imaginario revolucionario que se pensaba intrínseco a la música folclórica latinoamericana en general (Alten, 2012). Estas producciones entretejan, de cierto modo, nuevos compromisos políticos hacia países del tercer mundo, sobre la base del consumo cultural y el conocimiento indirecto del otro. Es decir, se sustentaban en la difusión de diversas representaciones de alteridad. Cabe señalar que este interés descansaba en tres fenómenos convergentes: por un lado, la profundización de los procesos políticos en América Latina; por otro lado, el surgimiento de movimientos panamericanistas en Europa; y finalmente, la madurez y consolidación de la propuesta estética del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana.

Si bien Fernando Ríos (2008) y Juan Pablo González (2012) reconocen la importancia que tuvo la escena francesa para la música latinoamericana y la NCCh, ambos consideran que fue la “música andina” la que migra desde Latinoamérica hacia Francia durante los años cincuenta (proveniente principalmente de la industria musical argentina), con lo cual se subestima el impacto que esta escena musical francesa tuvo en la consolidación del lenguaje musical y la estética de los conjuntos latinoamericanos. En muchos sentidos, las canciones provenientes de América sufrieron en Europa un proceso de ‘latino-americanización’, cuestión que explica cómo “desde un comienzo esta identidad latinoamericana se construye en Europa sobre y gracias a una imagen de *indianidad*

---

<sup>17</sup> En Francia será *Le Chant du Monde*, en Italia *I dischi dello Zodiaco*, en la República Federal Alemana por *Pläne* y, finalmente, en la República Democrática Alemana por *Amiga y Eterna*.

bien recibida por el público, cuestión que había sido imposible en Buenos Aires” (Plisson, 1999, p. 130). De hecho, la música de los Andes se desarrolló precisamente al amparo de aquel nodo matriz denominado música latinoamericana del Barrio Latino en París. La imagen de ‘indianidad’ materializada en el disco grabado no es sino el resultado de una construcción anacrónica tanto histórica, social y musicalmente, alejada por tanto de toda referencia contemporánea de la región andina y su música (Borras, 1992).

La experiencia del exilio y la necesidad de ajustarse al nuevo contexto europeo, agudizaron este ‘descentramiento estético’ del folclor chileno, presente ya en tiempos de la Unidad Popular. En ese momento se adoptaron los instrumentos más representativos, el imaginario histórico, las sonoridades y ciertos referentes visuales y estéticos relacionados con la cultura musical de la región andina, pero fueron, sin embargo, el obrero y campesino quienes ocuparon el centro del relato político-musical. De este modo, en la canción política chilena la problemática ‘indígena’ fue periférica, y estuvo presente como trasfondo de las luchas de aquellos que encarnaban el sujeto histórico durante la Unidad Popular. En otras palabras, el indígena estuvo sometido a un proceso de exotización, desplazando así su especificidad en cuando sujeto histórico.<sup>18</sup> Tal como señala Juan Pablo González (2012), la NCCCh “parece haber apuntado a crear más una conciencia política que una identidad andina en el imaginario nacional” (p. 185), es decir, resolver ante todo un problema de carácter político, sin promover las culturas altiplánicas en su dimensión histórica.

A pesar de esta constatación, la canción política chilena en exilio se asoció a un imaginario musical y una estética propia de las culturas altiplánicas. Eduardo Carrasco (1986) señalaba, con algo de sorpresa, cómo ya en 1968 —momento en que Quilapayún realiza su primera gira por Europa— el folclor sudamericano no solo era bastante conocido, sino también, se había instalado en torno a él un vínculo esencial entre la *flûte des Andes* (la quena) y los proyectos revolucionarios (p. 123). La llegada de los músicos chilenos luego del golpe de Estado no hizo más que potenciar aquella relación entre el mundo altiplánico y la revolución. De esta manera, la canción política chilena, reposando sobre convenciones culturales bien arraigadas en Europa, desplegó una serie de imágenes e imaginarios históricos que intentaron estimular su recepción desde un punto de vista exótico, lo que a juicio del sociólogo Howard Becker, permitió al público “percibir claramente la ‘tristeza’ evocada por el modo menor, o el carácter ‘sudamericano’ de ciertas estructuras rítmicas” (2010, p. 69). Becker retoma un viejo estereotipo que asocia la música andina y sus pueblos con la tristeza y melancolía, que supuestamente les sería inherente. Para el caso chileno, la tristeza

---

<sup>18</sup> Al igual que el movimiento artístico, el mismo gobierno de Allende “encausó la cuestión mapuche dentro de los marcos de su propia lucha ideológica” (Boccaro y Seguel-Boccaro, 1999, p. 741).

vehiculada en la música no hacía referencia a siglos de dominación (como en los Andes), sino al exilio y el desarraigo.



**Figura 3.** Interior del disco *Basta*, de Quilapayún (1974) (Fuente: Ilustración SEQ Ilustración \\* ARABIC 3).

Tomaremos como ejemplo una fotografía usada al interior de la reedición española del disco *Basta*, del conjunto Quilapayún (Figura 3). En la imagen se aprecia a los músicos chilenos vistiendo su poncho negro característico. Lo importante a destacar es, sin embargo, la ‘puesta en escena’ utilizada en la composición de estas imágenes, ya que el emplazamiento o locación de las fotografías, es decir, aquellas paredes estrechas y rocas apiladas sobre sí, sitúan por asociación al conjunto chileno en el altiplano sudamericano. De hecho, la presencia de la piedra en imágenes y afiches vinculados al trabajo musical de los músicos exiliados fue un recurso utilizado de forma reiterada en la propuesta visual de la canción política chilena en Europa. Se trató de una estrategia de exotización promovida fuertemente por los sellos discográficos europeos. Ahora bien, todo proceso de exotización (ya sea de un objeto, lugar o persona) comporta una doble dirección: por un lado, presenta una fase de descontextualización de sus elementos característicos y, por otro, el momento de su recontextualización. De esta manera, este tipo de imágenes funcionaron como un dispositivo que intentaba ‘posicionar’ un imaginario ‘territorial’ específico sobre la canción política, que no estuvo basado en la tradición hispanoamericana del folclor chileno, sino en las culturas altiplánicas; un procedimiento de exotización que, como cuenta Anaïs Fléchet (2007), da cuenta del

“discurso sobre sí y nos explica menos sobre el espectáculo que sobre el espectador” (p. 22). El objetivo principal de todo esto fue la construcción de la alteridad y la singularidad del objeto sometido a la mirada exótica, con el fin de volver “materialmente aprehensible un objeto que debe permanecer *simbólicamente* no aprehensible” (Staszak, 2008, p. 14). Es decir, la canción política debía ser capaz de fortalecer la cercanía respecto del auditor europeo, pero sin perder su ‘referencialidad’ en cuanto objeto lejano e inaccesible. De esta manera, podemos decir que la recepción de la canción política en exilio descansó en una suerte de ‘malentendido’ entre el disco grabado y las expectativas exóticas del público destinatario, dispositivo que le permitía permanecer ‘extraño’, en cuanto un objeto ‘opaco’ (por ejemplo, mediante el ángulo y el encuadre de las fotografías que ‘disimulaban’ la locación parisina).

Si bien esta referencia hacia los Andes está fundada en un *cliché* respecto a las músicas folclóricas sudamericanas en general, más allá de estigmatizar su elección, es necesario observarla como una manifestación de convenciones sociales que cumplían un triple rol: “[el *chicle*] está dotado de un objetivo que puede ser **práctico** (permite la realización y la difusión), **cognitivo** (permite la comprensión) y **estético** (permite la emoción)” (Rudent, 2000, p. 111). Se trató, entonces, no tanto de la valorización y la descripción real del Otro (la canción chilena), sino de la formulación de un ideal estético construido históricamente desde Europa, por tanto, jerárquico y paradójico, que, siguiendo a Tzvetan Todorov (1989), al mismo tiempo que podía expresar un elogio sobre el Otro, lo hacía desde su desconocimiento (p. 365). En este caso, los registros discográficos del exilio ilustraban el problema de la reconstrucción de un objeto sonoro a partir de un criterio de autenticidad ‘estético’ antes que histórico.

## REHABILITAR UN SONIDO PROHIBIDO

Una tercera dimensión de la resistencia que adquiere la canción política chilena, y que podemos definir como resistencia ‘de la música’, se relaciona con la promoción de una sonoridad asociada a las culturas musicales de la región andina.<sup>19</sup> De esta manera, la resistencia no solo fue promovida por la imagen exótica de una ‘indianidad resiliente’, sino también por la presencia de instrumentos y estructuras musicales que el régimen de Pinochet consideró peligrosas, al estar asociadas a la Unidad Popular. Es necesario señalar que existen dos fenómenos concomitantes: por un lado, el carácter ideológico que adquiere la investigación musical de ritmos y canciones entre los músicos

---

<sup>19</sup> Para Mendivil (2012), esta ‘sonoridad andina’ sería la síntesis académica de un constructo discursivo que, bajo ciertos preceptos decimonónicos, buscó homogeneizar la diversidad histórica, geográfica y cultural de los pueblos americanos, a los cuales se les intenta atribuir una sonoridad particular, la pentafonía (p. 62).

chilenos y, por otro, el impacto que provoca en los músicos exiliados la prohibición de instrumentos, espacios y sonidos luego del golpe de Estado de 1973. Al respecto, será importante preguntarse por qué los conjuntos musicales que nacen en exilio desarrollan, casi exclusivamente, una práctica musical en torno a la ‘sonoridad andina’ (cimentada en instrumentos, ritmos y sonidos), en detrimento de otros géneros musicales.<sup>20</sup>

La sonoridad andina fue inmediatamente puesta en interrogación por el nuevo régimen, tal como relatará el folclorista Héctor Pavez: “nos dijeron la firme: nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social; que el folclor del norte no era chileno, que la Cantata Santa María era un crimen histórico de *lesa-patria*” (Largo Farías, 1977, p. 39). A pesar de que diversos estudios dan por cierta la dictación de bandos militares que “impusieron la censura y que incitaron la prohibición de la utilización de instrumentos andinos como quenás y zampoñas” (Díaz, 2007, p. 134), aún falta comprobar su existencia.<sup>21</sup>

Ahora bien, la noticia sobre la prohibición de los instrumentos folclóricos en Chile circuló rápidamente en los periódicos europeos, siendo difundida para explicar el componente político de la música chilena y el carácter autoritario del régimen militar. Por ejemplo, en febrero de 1974, el periódico de Alemania Oriental, *Neues Deutschland*, utilizó la idea de la prohibición para explicar a sus lectores la orientación musical del conjunto Inti-Illimani en el IV Festival de la Canción Política de Berlín: “[en el concierto] el grupo chileno Inti-Illimani presentó sus instrumentos, prohibidos por el régimen golpista, porque expresan de forma artística el deseo de libertad del pueblo”.<sup>22</sup> La fórmula elegida por el periódico transformaba los instrumentos folclóricos en un medio fundamentalmente identitario. Dada la prohibición para expresarse libre y directamente, el pueblo encontró en estos instrumentos una ‘forma’ de resistir.

Esta idea fue compartida y promovida también por los músicos chilenos exiliados. En Italia, la cantante Isabel Parra utilizó la noticia del bando militar al proponer un balance de la canción chilena un año después del golpe. En una entrevista realizada en septiembre de 1974, la cantante explicaba a *l’Unità* (diario del PCI) cómo la canción folclórica fue sometida a “un gran silencio”, a causa de las medidas autoritarias fomentadas por el nuevo régimen. En su opinión, “el ejército

---

<sup>20</sup> La presencia de conjuntos chilenos de rock o jazz es nula en el exilio, a excepción de Los Jaivas (quienes no son propiamente exiliados políticos) y el Conjunto Machitún.

<sup>21</sup> Más allá de la circulada versión sobre la prohibición de instrumentos de origen andino, la Junta Militar propició un ambiente de autocensura artística del cual se hizo parte la industria fonográfica chilena, mediante la elaboración de ‘listas negras’, en especial al interior de aquellos sellos discográficos que no habían sido prohibidos después del golpe de Estado (Jordán, 2009, p. 84).

<sup>22</sup> (12 de febrero de 1974). Begeisterung für chilenische Volkssänger auf dem 4. Liederfestival. *Neues Deutschland*.

prohíbe todas nuestras canciones y los instrumentos que utilizamos: el *charango* (pequeña guitarra del Altiplano) da tanto miedo como un fusil”.<sup>23</sup> Se trató de un interesante desplazamiento del imaginario revolucionario en relación con la canción folclórica, al complejizar las referencias iniciales: se abandona, por el momento, la asociación establecida entre guitarra y fusil (muy común en letras y portadas de discos), para introducir otro elemento al ‘arsenal sonoro’, el charango. De hecho, no es raro ver cómo estos instrumentos asumen un lugar importante en las producciones discográficas de los exiliados chilenos.

Las guitarras, las flautas y el charango fueron los instrumentos musicales en los que se basó el discurso de la resistencia. Al ir más allá de su función principal, se convirtieron, a los ojos de los músicos, en objetos que permitían restituir la memoria sonora amenazada en Chile. Como declaró Quilapayún a la prensa obrera en Francia en 1975: “Hoy la junta intenta destruir todos los valores nacionales. También prohíbe los instrumentos folclóricos con valor simbólico”.<sup>24</sup> Al amalgamarlos con los valores nacionales en peligro, los instrumentos folclóricos eran situados como objetos capaces de ilustrar todo el régimen autoritario en Chile.<sup>25</sup> Para los músicos, la situación era clara: “nuestra cultura está corriendo la misma suerte que toda la nación. Es una cultura prohibida, amordazada y abandonada”.<sup>26</sup> El uso de estos instrumentos folclóricos era una forma de reivindicar una práctica musical que se pensaba ‘prohibida por decreto’, y a través de ella, rehabilitar la cultura chilena amenazada. Cuando se les pregunta por las formas en que la canción chilena ha podido resistir desde el exilio, los Quilapayún invocan esta misma posición:

La Junta ha reabierto las puertas a los artistas norteamericanos y, al mismo tiempo, ha prohibido el uso en Chile de instrumentos como la flauta y el *charango*, que son las herramientas preciosas de la nueva música chilena [...] la cultura nacional chilena está en peligro. Debemos salvaguardarla, mantenerla viva. Debemos enriquecerla. Esta es nuestra forma de responder a la junta. Esta es nuestra manera de resistir.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Gigli, P. (8 de septiembre de 1974). Il moi canto per Cile. Incontro a Roma con la Folksinger Isabel Parra. *L'Unità*.

<sup>24</sup> Catala, J.-C. (diciembre de 1975). Quilapayún: chanson, lutte, solidarité!. *La vie ouvrière* (CGT), 1647.

<sup>25</sup> En algunos casos, los instrumentos folclóricos no solo se utilizan para ilustrar la situación en Chile, sino que se asimilan al propio pueblo. Por ejemplo, el programa del concierto de Quilapayún en Quebec en 1981 señala cómo “los instrumentos del grupo son aquellos con los que el artista desconocido creó las raíces musicales de una nación [...] Ya sea la *quena* (flauta de caña), el *charango* (una pequeña guitarra de diez cuerdas hecha con el caparazón de un armadillo), la *zampoña* (flauta de pan) o el *bombo* (tambor), estos instrumentos locales transpiran la tierra y la vida de un pueblo”. Mediante esta asociación entre los instrumentos musicales y el pueblo, los músicos reforzaron la idea de que la reivindicación de los primeros es una forma de ‘salvar’ al segundo (*Quilapayún au Salle Wilfrid-Pelletier*, Quebec, Canadá, 17 de octubre de 1981, p. 2. *Fondo Quilapayún*, Programas de Conciertos, n° 1, AMPUC).

<sup>26</sup> (20 de mayo de 1977). Festival Chili-Espero, *L'Unité*. Dos años antes, el mismo periódico reproducía la opinión del conjunto Inti-Illimani, durante el espectáculo de homenaje a Violeta Parra en el Théâtre d'Orsay en París, con Isabel Parra y Patricio Castillo: “Si cantamos, es también, y sobre todo, para que nuestro canto se eleve en nombre de todas las canciones que, en nuestro país, han sido silenciadas o amordazadas”. (26 de septiembre de 1975. Le Chili de Violeta Parra. *L'Unité*).

<sup>27</sup> Liegeois, J.-P. (7 de enero de 1977). Les Quilapayún: nous poursuivons la tâche que le président Allende nous avait confiée. *L'Unité*.

► **Artículos:** Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio.

Los instrumentos folclóricos se consideran herramientas de lucha. Dada la situación política del país, para muchos músicos se trataba de instrumentos musicales ‘rescatados’, es decir, que habían logrado escapar a la política sistemática de represión y olvido. Esto fomentó el uso generalizado de este tipo de instrumentos en los conjuntos del exilio fundados en Europa. Ya que, pudiendo estructurar su música de forma diferente, prefirieron asegurar la continuidad de la forma de practicar el folclor iniciada en Chile. Esto es especialmente claro en el caso de los exiliados sin experiencia musical previa, que en Europa decidieron dejar atrás sus anteriores ocupaciones profesionales y dedicarse al activismo político a través de los sonidos del folclor. Se trató menos de una imitación inconsciente que de una convicción sobre el valor simbólico de la práctica, los instrumentos y el sonido del folclor chileno en el contexto de la Guerra Fría. Porque, aunque los músicos exiliados incorporaron otros instrumentos, alejados de lo que consideran tradicional (a través de la incorporación, por ejemplo, del violonchelo en el caso de Karaxú, el piano en el caso de Quilapayún, el violín en el caso de Inti-Illimani o el acordeón en el caso de Aparcoa), el sonido de la canción política chilena siguió la misma configuración instrumental inaugurada durante los años sesenta, en el núcleo artístico de la escena musical andina de París: Flauta india (quena), flauta de pan (zampoña), guitarra, charango y bombo argentino (legüero). ¿Cómo explicar esta situación? Pierre Bourdieu nos da una pista. Según el autor, la codificación de una práctica es proporcional al riesgo que pesa sobre ella: “podemos afirmar como ley general que cuanto más peligrosa es la situación, más tiende a codificarse una práctica” (1986, p. 41). En el proceso de formalización de la práctica musical del folclor chileno, no solo interfiere el *habitus* (entendido como un sistema de preferencias), sino también el contexto histórico que constriñe la misma práctica. Las presiones ejercidas sobre los músicos llevaron a afirmar la identidad de la práctica artística, ‘codificando’ las herramientas (de ahí la elección de los instrumentos), la *performance* (de ahí el vestuario y la puesta en escena utilizados) y sus discursos (como la idea de prohibición).

Del mismo modo, no es casualidad encontrar comentarios críticos respecto de aquellos conjuntos y músicos chilenos que, en exilio, se alejaron de estos patrones y parámetros sonoros. La crítica que el diario suizo *L'Express* dedicó al conjunto folclórico Lonqui en 1982, ilustra esta situación:

“Lonqui”, al respecto fiel a la Nueva Canción Chilena, desarrolla la investigación musical. El conjunto añade nuevos instrumentos a aquellos de la tradición, y encuentra inspiración en el repertorio clásico. Por lo demás, en muchos pasajes los músicos del grupo tocan con partituras.

Pero, ¿esta influencia es siempre bien digerida? La adaptación de una obra de Bach presentada el miércoles pareciera más una proeza humorística que una investigación seria.<sup>28</sup>

El periódico no solo cuestiona el arreglo de Lonqui, ya que la “estructura demasiado elaborada de la pieza evidencia importantes incoherencias en la repartición instrumental”, sino que también les recomienda a los músicos chilenos concentrarse en promover un tipo de música más sencilla y “abandonar una concepción demasiado teórica”.<sup>29</sup> Dicho de otro modo, para cumplir el rol asignado, la presencia de sonoridades andinas al interior de la canción política chilena debía ajustarse a las expectativas exóticas del público europeo. De lo contrario, al eliminar la distancia simbólica existente (por ejemplo, cuando el conjunto Lonqui interpreta música clásica europea), se corría el riesgo de suprimir su recepción desde un ‘régimen de escucha’ exótico (basado en ideas como autenticidad, simplicidad, tristeza), impidiendo un tipo de recepción musical predispuesta históricamente para captar el potencial exótico de las músicas latinoamericanas.

## CONCLUSIÓN

La canción política chilena utilizó diversos dispositivos y elementos para resistir la situación de desarraigo, reuniendo actividad política, imágenes estereotipadas y sonido del folclor. Como lo demuestra el impulso en el mercado discográfico europeo y la participación en festivales de la canción política de Europa, la actividad musical desarrollada por los exiliados fue uno de los pilares en los que se basó la campaña internacional de denuncia contra la dictadura militar. Todos aquellos que promovían la ‘causa chilena’ (músicos, organizaciones, partidos y agentes comerciales) eran conscientes del potencial movilizador de este tipo de práctica musical. Lo que explica la visibilidad que tuvo el folclor chileno dentro de los espacios reservados precisamente a la solidaridad y resistencia internacional. En estos espacios, la canción chilena se utilizó para vehicular las emociones políticas hacia la situación del país, y también para mantener la movilización con otras causas del tercer Mundo (como ocurrirá con El Salvador y Nicaragua).

De todos modos, debemos cuestionar la eficacia que tuvieron estas formas de resistencia a la dictadura, sobre todo considerando que se desarrollaron en contextos políticos y culturales ajenos al chileno, como fue aquel del exilio europeo. ¿De qué tipos de resistencias podemos hablar si, estéticamente, la canción política debió adaptarse a un mercado regido por la exotización de las músicas periféricas del tercer mundo? Más allá de la paradoja indiscutible de resistir desde el mercado discográfico, el potencial exótico permitió a la canción política crear diversos espacios, ejercer el rol informativo, buscar financiamientos para la resistencia en Chile, y promover la

<sup>28</sup> A. R. (12 de junio de 1982). En famille sur scène: Le groupe ‘Lonqui’ au Pommier. *L'Express*.

<sup>29</sup> Ídem.

► **Artículos:** Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio.

solidaridad, con lo cual el universo musical puesto en escena —es decir, la ‘música andina’—, puede ser considerado como el dispositivo más eficaz para resistir la dictadura desde el exilio. Ya bien establecida en Europa desde los años setenta, la música latinoamericana proporcionó un marco interpretativo mínimo que facilitó a la postre la comprensión del folclor chileno del exilio. Aunque los oyentes europeos no comprendieran necesariamente el significado político de las canciones chilenas o de algunos de sus símbolos (debido a las diferencias culturales y lingüísticas), ellos se apoyaron en sus experiencias de escucha previas, utilizando una estrategia heurística diferente para acercarse a la canción política chilena: el exotismo.

## RECONOCIMIENTOS

Este trabajo forma parte del proyecto “Una historia global del folclor político chileno: cooperación artística, circulaciones musicales y redes de militancia (1967-1988)”. Agradezco el financiamiento de ANID a través del proyecto FONDECYT de Postdoctorado n° 3220214, y el apoyo del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. También agradezco a Marcy Campos por la lectura de una versión preliminar y sus comentarios críticos, que enriquecieron este artículo.

## REFERENCIAS

- Alten, M. (2012). Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980). *ILCEA*, 16. <http://ilcea.revues.org/1411>.
- Bade, G. (17 de agosto de 2003). Así operó el sello de la Nueva Canción Chilena. *El Mercurio*.
- Becker, H. (2010). *Les mondes de l'art*. Flammarion.
- Boccaro, G. y Seguel-Boccaro, I. (1999). Políticas indígenas en Chile (siglos XIX y XX) de la asimilación al pluralismo (El Caso Mapuche). *Revista de Indias*, LIX, 741-774.
- Borras, G. (1992). La musique des Andes en France: ‘l’Indianite’ ou comment la récupérer. *Caravelle*, 58, 141-150.
- Bourdieu, P. (1986). Habitus, code et codification. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 64(septiembre), 40-44.
- Carrasco, E. (1986). *La revolución y las estrellas*. RIL editores.
- Christiaens, K., Goddeeris, I. y Rodríguez, M. (Eds.) (2014). *European Solidarity with Chile, 1970s-1980s*. Peter Lang.
- Clouzet, J. (1975). *La Nouvelle Chanson Chilienne*. Segher.
- Díaz, P. (2007). *El Canto Nuevo de Chile. Un legado musical*. Editorial Universidad Bolivariana.

- Donoso, K. (2019). *Cultura y dictadura: censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Dorfman, A. (2011). *Feeding on Dreams: Confessions of an Unrepentant Exile*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Fairley, J. (1987). *Karaxu: the music of the Chilean Resistance, an analysis of composition and performance* [Tesis inédita]. Universidad de Edinburgo.
- Fairley, J. (1989). Analysing performance: narrative and ideology in concerts by ¡Karaxú!. *Popular Music*, 8(1), 1-30.
- Feneyrou, L. (Ed.) (2005). *Résistances et utopies sonores: Musique et politique au XXe siècle*. Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Fléchet, A. (2007). L'exotisme comme objet d'histoire. *Hypothèses*, 1, 15-26.
- González, J. P. (2012). Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24, 175-186.
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 77-102.
- Jordán, L. (2011). Cantando al MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns. En C. Santamaría-Delgado, H. Duarte Valente, H. Vargas y O. Hernández (Eds.), *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina* (pp. 367-374). Actas del IX Congreso de la IASPM-AL.
- Largo Farías, R. (1977). *La nueva canción chilena*. Casa de Chile.
- Mamani, A. (septiembre, 2012). *Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)*. Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, La Plata, Argentina.
- Mamani, A. (2013). El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981). *Revista Divergencia*, 3(2), 9-35.
- Mendivil, J. (2012). Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Revista Resonancias*, 31, 61-77.
- Plisson, M. (1999). Les musiques d'Amérique latine et leurs réseaux communautaires en France. En L. Bernard, Ph. Gouttes y Ch. Khaznadar (Eds.), *Les musiques du monde en question* (pp. 123-134). Babel.
- Prognon, N. (2008). La culture chilienne en exil en France: Une forme de résistance à la junte (1973-1994). *Revue d'études hispaniques*, 8, 205-220.
- Prognon, N. (2011). L'exil chilien en France du coup d'état à l'acceptation de l'exil: entre violences et migrations. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 21. <http://alhim.revues.org/3833>.

► **Artículos:** Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio.

- Ríos, F. (2008). La flûte indienne: The early history of Andean Folkloric-Popular music in France and its impact on Nueva Canción. *Latin American Music Review*, 29(2), 145-181.
- Rivera, A. (1983). *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile:1973-1982*. CENECA.
- Rodríguez Aedo, J. (2014). Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990). En E. Karmy y M. Farías (Eds.), *Palimpsestos sonoros* (pp. 219-238). Ceibo ediciones.
- Rodríguez Aedo, J. (2018). Sonidos bajo sospecha: música y represión política en tiempos de Pinochet (1973-1989). En V. Eli y E. Torres (Eds.), *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España* (pp. 157-178). Sociedad Española de Musicología.
- Rolle, C. (2010). Gli Inti-Ilhimani e l'Italia. I primi Messi. En C. Rolle y R. Nocera (Eds.), *Settantatré. Cile e Italia, destini incrociati* (pp. 141-166). Think Thanks edizioni.
- Rudent, C. (2000). L'analyse du cliché dans les chansons à succès. En A-M. Green (Ed.), *Musique et Sociologie: enjeux méthodologiques et approches empiriques* (pp. 95-121). L'Harmattan.
- Schmiedecke, N. (2014). La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena. En E. Karmy y M. Farías (Eds.), *Palimpsestos sonoros* (pp. 201-218). Ceibo ediciones.
- Staszak, J-F. (2008). Qu'est-ce que l'exotisme?. *Le globe*, 148, 7-30.
- Sznajder, M. y Roninger, L. (2013). *La política del destierro y el exilio en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1989). *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Seuil.
- Troncoso, F. (2014). *Historia del grupo musical ¡Karaxú! (1974-1978)*. LOM.