

Exilio, denuncia y militancia política. El LP *Venceremos* de Sergio Ortega y Taller Recabarren. Francia/Alemania 1977.

Exile, denunciation and political militancy. The LP *Venceremos* by Sergio Ortega and Taller Recabarren. France/Germany 1977.

ARIEL MAMANI COTONAT¹

RECIBIDO: 05 DE OCTUBRE DE 2016 | ACEPTADO: 05 DE ENERO DE 2017

RECEIVED: OCTOBER 05, 2016 | APPROVED: JANUARY 05, 2017

RESUMEN

Este trabajo intenta reconstruir parte de la trayectoria de Sergio Ortega en el exilio, centrándose en el análisis de uno de sus trabajos discográficos, el LP *Venceremos*, grabado junto al grupo Taller Recabarren en 1978. En dicho trabajo discográfico, Ortega buscó vincular su carrera artística con una militancia política explícita. A partir del análisis de *Venceremos*, el presente escrito intenta ser un aporte a la temática del exilio chileno en general, y en particular, al panorama musical que se desarrolló fuera de Chile entre los años 1973 y 1990, como una parte esencial de la reconstrucción de la memoria histórica.

PALABRAS CLAVE: EXILIO - NUEVA CANCIÓN CHILENA - PARTIDO COMUNISTA - SERGIO ORTEGA - MÚSICA

ABSTRACT

This paper aims to reconstruct the musical career of Sergio Ortega in the exile, focusing in the analysis of one of his recording work, the LP “Venceremos”, recorded with the group “Taller Recabarren” in 1978. In that recording work, Ortega tried to link his artistic career with his explicit political militancy. Through the analysis of “Venceremos”, this paper try to be a contribution to topic of the Chilean exile in general, and in particular, to the musical scene developed outside Chile between 1973 and 1990, as an essential part of the reconstruction of the historical memory.

KEYWORDS: EXILE – CHILEAN NEW SONG - COMMUNIST PARTY - SERGIO ORTEGA - MUSIC

¹ Profesor adjunto de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER) y profesor auxiliar en la Universidad de Rosario (UNR). Correo: mamaniariel@yahoo.com.ar

INTRODUCCIÓN

Si bien el tema del exilio chileno durante la última dictadura militar ha desarrollado una cantidad importante de publicaciones sobre el tema, no son muchos los trabajos acerca del desarrollo de la música chilena en dicho contexto². La fuerte represión desatada con posterioridad a septiembre de 1973 por los aparatos del estado hacia intérpretes y compositores, arrastró a gran cantidad de músicos al exilio, donde la gran mayoría continuó desarrollando sus actividades artísticas generalmente ligadas a la denuncia y resistencia al gobierno militar.

Es por ello que durante muchos años la brecha entre música del “exilio” y música del “interior” fue muy profunda, definiéndose así dos campos autónomos con escasísimos puntos de contacto, situación que todavía no ha podido ser revertida del todo. Si bien en Chile, como señala Laura Jordán (2009), hubo intentos de hacer circular clandestinamente la música prohibida a partir de una particular dinámica entre lo privado y lo público, esos actos de valentía no pudieron sortear del todo la censura impuesta por el régimen y estuvieron lejos de alcanzar una difusión masiva. A raíz de ello, una importante tarea musical desarrollada por artistas chilenos en el exilio nunca fue conocida en su propio país. Sus canciones y apuestas estéticas quedaron reducidas a un círculo vinculado al exilio y la mayoría de sus trabajos discográficos ni siquiera fueron editados en Chile.

50

Este trabajo es el intento de reconstruir parte de la trayectoria del compositor chileno Sergio Ortega en el exilio europeo, analizando uno de sus trabajos discográficos, el LP *Venceremos* (Ortega, 1978) junto al grupo Taller Recabarren. Gran parte de la obra musical del compositor fue el intento de articular su trabajo artístico con la militancia política, en pos de una apuesta estética no elitista, de fuerte raigambre popular, sin descuidar la excelencia artística.

La propuesta analítica aquí ensayada surge de la idea de considerar al producto discográfico como un tipo de enunciado, complejo desde el punto de vista semiótico, donde esa complejidad posibilita pensar al disco como un todo que encierra múltiples significados. Si bien un análisis musical será ineludible, la motivación extra-estética que acompañó el surgimiento de esta producción hace necesario un acercamiento más complejo y ajustado.

2 Se puede citar el volumen dedicado a la música en el exilio que publicó *Revista Musical Chilena* (2003); el capítulo 4 del libro *Canción Valiente*, de Marisol García (2013); *En busca de la música chilena*, de Varas y González (2013) y los artículos de Mamani (2013) y Rodríguez Aedo (2014; 2015).

Por esta razón, es menester aclarar que la especificidad del soporte discográfico no pretende centrarse únicamente en la dimensión sonora del fenómeno. El análisis deberá apoyarse en las múltiples esferas de acción que pone en juego un producto discográfico (material sonoro en sí, contexto de producción, características de los participantes, difusión, circulación, gráfica que acompaña la edición, etc...) evitando caer así en un enfoque inmanentista que aisle el análisis del proceso de semiosis.

Se analizará aquí los primeros años después del golpe de estado, cuando la solidaridad desplegada en el ámbito internacional para con Chile y los exiliados signó el pulso de la mayoría de las actividades desplegadas por la diáspora de la Nueva Canción Chilena. Los músicos pudieron insertarse en cada uno de los países receptores del exilio a partir de su actividad no solo artística sino también militante, ya que ambas tareas no estaban necesariamente escindidas, sino que por el contrario, eran percibidas como complementarias.

No obstante, esta dinámica comienza a perder fuerza hacia los años 1977/78, cuando es posible percibir un marcado descenso de las actividades de solidaridad y resistencia. Es por esos años cuando comienza a hacerse evidente para solistas y conjuntos chilenos en el exilio que la dictadura es más sólida de lo que se percibía desde el exterior. Al mismo tiempo, la necesidad de encontrar canales de inserción artística por fuera de las redes de solidaridad, llevó a muchos músicos a una profesionalización casi forzada donde no siempre los lineamientos políticos coincidían tan claramente con las apuestas estéticas. Este trabajo pretende demostrar como Sergio Ortega, en tanto músico profesional, buscó resistir aquél cambio de paradigma, intentando siempre con sus trabajos enlazar las tareas de resistencia y militancia con las apuestas estéticas, generalmente en concordancia con las líneas directrices del Partido Comunista de Chile.

51

SERGIO ORTEGA. PROYECTO ESTÉTICO Y MILITANCIA POLÍTICA

Sergio Ortega fue uno de los compositores más importantes de la llamada generación de los 30 en Chile. Este grupo de compositores, entre los que también se contaban Fernando García, Luis Advis y Cirilo Vila, lograron renovar en buena medida el panorama de la música docta en Chile (González, 2005). A esta camada de compositores hay que sumar la importante figura de Gustavo Becerra, quien apostó fuertemente por entablar un diálogo entre texto y composición musical apelando a una perspectiva de corte latinoamericanista.

“(…) a este movimiento, que comenzó con (Roberto) Falabella a fines de los años 50 y que se clausuró brutalmente en septiembre de 1973, se le ha llamado la ‘vanguardia de los 60’. Pretendía no sólo buscar una síntesis sonora representativa de Chile y

América, también propiciaba aprovechar los avances estéticos y técnicos de la música europea” (García, 2004, s/p).

Tanto Luis Advis como Sergio Ortega, ambos discípulos del propio Becerra, establecieron una colaboración sistemática con el mundo de la música popular, especialmente a través de su trabajo junto a miembros de la Nueva Canción Chilena, un movimiento musical con raíces folklóricas que tenía como objetivo renovar el panorama musical chileno y latinoamericano en los años 60 y 70. Este vínculo logró de forma categórica transformarse en una contribución esencial al citado movimiento (Peña Queralt, 2014).

Luis Advis representó un aporte muy rico en diversos aspectos musicales, como por ejemplo en la experimentación organológica al combinar formaciones instrumentales derivadas de la música popular y del mundo académico. Su impulso se vio reflejado en los aportes tanto formales como de recursos técnicos en la composición.

El caso de Ortega, en cambio, encarna una perspectiva más explícita y politizada. De manera que la figura de Sergio Ortega trascendió ampliamente la producción y participación en el ámbito de la música docta ya que se vinculó estrechamente con el mundo de la música popular, especialmente a partir de la colaboración, como se mencionó, con artistas de la Nueva Canción Chilena. Por ello, como sostiene la investigadora Silvia Herrera:

“(…) una parte importante de su producción musical la orientó hacia la canción popular comprometida social y políticamente. Este rasgo lo destaca como paradigma del creador que hace de su arte una herramienta de lucha, un medio de comunicación social” (Herrera Ortega, 2011, p. 11).

Con un fuerte compromiso social y partidario, Sergio Ortega concebía a la creación musical como un tipo de expresión cultural que debía relacionarse estrechamente con las vivencias de la sociedad.

“La canción política chilena –señalaba Ortega– en la fase de la lucha por el poder se forma por el encuentro dialéctico de músicos populares y músicos cultos. Unos aportan unas cosas y otros otras. Se unen con una meta común: luchar con todo lo que tienen a su alcance por contribuir a construir una sociedad más justa” (Ortega, 1977, pp. 73-74).

Este vínculo enriqueció tanto a los jóvenes artistas de la Nueva Canción Chilena que indagaban nuevos horizontes sonoros, como al propio Sergio Ortega, que buscaba ampliar los estrechos márgenes donde se desarrollaba la música de concierto para llegar, con un lenguaje comprometido políticamente, a mayores sectores de la población: “(…) se puede lograr –afirmaba Sergio Ortega– una verdadera comunicación masiva que ejercerá una presión importante sobre los medios, con expresiones de calidad artística e ideológica” (Ortega, 1977, p. 78).

Sergio Ortega nació en Antofagasta en 1938,³ y realizó estudios de composición en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile con Gustavo Becerra. Militante del Partido Comunista de Chile desde muy joven, Ortega fue el compositor de muchas de las canciones “políticas” más emblemáticas de fines de los años 60 y principios de los 70. *El pueblo unido jamás será vencido* y *Venceremos*, ésta última, canción que a la sazón se convirtió en el himno de la campaña de la Unidad Popular en 1970, fueron algunas de sus creaciones más reconocidas (Herrera Ortega, 2011).

Desde los inicios de su carrera Ortega estuvo ligado a la música para la escena, lo que le permitió tener un contacto fluido con ciertos paradigmas ligados al modo de pensar el rol del artista en la sociedad. Para el investigador chileno Martín Farías Zúñiga, es en ese contacto con el mundo del teatro donde se encuentran las bases primordiales de la apuesta estética de Ortega, “(...) que lo conecta con las ideas del dramaturgo alemán Bertolt Brecht y sus colaboradores musicales, especialmente Hanns Eisler” (Farías, 2014, p. 8). Eisler resistía al rol de pasatiempo o evasión que la música había tomado a partir del período romántico, propiciando en cambio un lenguaje musical que posibilitara una mirada crítica e inteligente en la sociedad (González, 2005).

En relación al grupo de compositores mencionados, y en especial a Ortega, es necesario referenciar a la figura de Roberto Falabella. Como señala Juan Pablo González (2005), debemos considerar a Roberto Falabella como el principal iniciador de un compromiso político en la música de concierto en Chile. Su figura y trayectoria operan como un antecedente de la senda que ante el compromiso social y político abordará la música en Chile a mediados de los años '60.

“El interés de Falabella –señala González– por establecer una comunicación directa y eficaz con el público, era algo ajeno a las preocupaciones de la vanguardia musical de la época. Lo mismo sucedía con su deseo de desarrollar un lenguaje que se nutriera de tradiciones locales y expresara la problemática humana, social y política de la época, (...). Ese interés estaba sustentado por una sensibilidad y un compromiso político que lo llevaba a querer apelar a la conciencia social de las personas” (González, 2005, p. 199).

Del mismo modo, Ortega pretendió en sus composiciones expresar valores de carácter estético, pero sin resignar un compromiso político explícito, al transformar en sus obras a las luchas específicas e individuales en causas colectivas.

3 Sergio Ortega falleció en Francia en el año 2003

¿MÚSICA COMPROMETIDA, CONTINGENTE O PANFLETERA?

Si bien el compositor antofagastino recurrió a formas y lenguajes diversos, donde amalgamó diferentes géneros y movimientos artísticos, en ciertos momentos de su carrera la creación de carácter contingente se tornó preponderante, aspecto que le valió un sinnúmero de críticas e impugnaciones de diferentes sectores, incluso desde la propia izquierda militante. Como señala Marisol García (2013), verso y denuncia, panfleto y canción, se confundieron “(...) en composiciones que parecían arder de furia, y que a esas alturas asumían ya sin complejos (...) una prédica para los conversos” (García, 2013, p. 138).

Al igual que Ortega, la comunicación artística y emocional no parecía ser el único estímulo creativo para muchos artistas de la Nueva Canción Chilena. Aquella canción social y de denuncia propia de los ‘60 se tornó hacia fines de 1971, en un fuerte marco de polarización política, en “canción contingente”. La fuerte lucha política desplegada en Chile permeó el día a día de los músicos, y en ocasiones la creación se tornó explícitamente panfletaria. De hecho, el debate mismo se instaló al interior de la propia Nueva Canción Chilena, sobre los límites entre canción y panfleto:

54

“(...) era algo sobre lo que discutíamos mucho –señala Horacio Salinas, del grupo Inti Illimani–. Como grupo no tenemos prejuicios sobre lo política, pero sabemos que una canción panfletaria puede generar el efecto contrario al que se busca si no pasa el filtro del rigor y el daño puede ser muy grande. Entonces nos preocupaba que toda canción no denigrara la nobleza del canto popular ni la tradición de la raíz folclórica” (García, 2013, p. 129).

A pesar de estas discusiones, la búsqueda estética de Ortega, más allá de los logros o aciertos en cada una de las realizaciones, buscó amalgamar dos instancias, la excelencia artística y el compromiso político. A lo largo de su dilatada carrera como compositor, Ortega intentó ser consecuente con aquellos paradigmas que el Partido Comunista había buscado desplegar en el ámbito cultural.

EL COMIENZO DE UN LARGO EXILIO

El fuerte compromiso con la Unidad Popular y la apuesta estética desarrollada por Ortega puso en peligro su vida cuando en 1973 se produjo el golpe de estado comandado por Augusto Pinochet. El accionar represivo a través de la persecución y el encierro de los representantes más sobresalientes de la Nueva Canción Chilena, sumado a una serie de normativas tendientes a reducir al mínimo la

presencia de toda manifestación musical que remitiera a algún tipo compromiso político, no dejó otra alternativa a Ortega que partir al exilio: “(...) personas sensatas –recordaba Ortega, años más tarde– me pusieron en contacto con un muro que había que saltar, y lo salté” (Foxley, 1984, p. 42). Como muchos otros de sus compatriotas, Sergio Ortega se exilió en Europa, más precisamente en Francia.

El golpe militar que derrocó a Salvador Allende fue rechazado por una buena parte de la opinión pública mundial. Rápidamente los primeros chilenos en arribar al exilio y los sectores progresistas y revolucionarios de diversos países pusieron en marcha una serie de actos y manifestaciones con el fin de repudiar al nuevo gobierno surgido del alzamiento militar. Los actos y manifestaciones llevados adelante por los diferentes comités de exiliados se convirtieron raudamente en una tribuna sensible para revelar al mundo la violencia desatada en Chile (Norambuena, 2000; Montupil, 2003; Del Pozo, 2006; Rojas Mira y Santoni, 2013). Paulatinamente, los artistas de la Nueva Canción Chilena intentaron ajustarse a la nueva realidad, desde lo personal y desde lo profesional, siendo diferentes las estrategias llevadas adelante por cada uno de ellos (Mamani, 2013).

Lo cierto es que determinados exiliados aprovecharon el impulso de los artistas de la Nueva Canción Chilena y pudieron hacer de la música su modo de subsistencia (Mamani, 2013). No obstante, la inserción en el medio artístico europeo representó para muchos músicos de la Nueva Canción Chilena un sendero de obligada profesionalización que gradualmente, más allá de las tareas de solidaridad y militancia, fue alterando sus bases estéticas, poéticas y también performativas (Mamani, 2013).

“Nos vimos obligados –recuerda Eduardo Carrasco, de Quilapayún– a estudiar más detenidamente lo que hacíamos, tanto en los aspectos técnico-profesionales, como en las orientaciones ideológicas. El nuevo medio en que comenzamos a movernos, era, artísticamente hablando, muy exigente. Una vez terminada la euforia solidaria, empezamos a ser vistos como artistas profesionales y punto, a ser comparados con otros artistas del mismo medio, y a ser sometidos a una crítica poética y musical que nunca antes habíamos conocido. Había que responder con un trabajo artístico de alto nivel” (Carrasco, 2003, p. 266).

En territorio francés Sergio Ortega fue alojado, en un principio, por el grupo Quilapayún en Colombes, en la periferia parisina. Los miembros de Quilapayún habían salido de Chile unas semanas antes del golpe de estado, el cual los sorprendió en París, donde terminaron afincándose durante todo lo que duró el exilio. Quilapayún era por entonces un reconocido grupo musical muy comprometido con las ideas de izquierda y todos sus integrantes eran miembros del Partido Comunista. Muchos trabajos anteriores habían ligado la trayectoria de los Quilapayún con Sergio Ortega en Chile, entre los que se destaca la grabación de *La Fragua*, una ambiciosa cantata para voces, relator, instrumentos folklóricos y conjunto orquestal compuesta en ocasión de las celebraciones del cincuentenario del comunismo chileno (Mamani, 2012).

A poco de comenzar su estadía en Francia, Sergio Ortega intentó reeditar la fructífera colaboración que había mantenido con Quilapayún, siempre dentro de los mismos términos que se había dado en Chile, es decir, enfocando la tarea en la creación de obras musicales de tipo contingente y militante, en consonancia con los lineamientos políticos y culturales del Partido Comunista chileno (Carrasco, comunicación personal junio 2012).

Sin embargo, a pesar de que no descuidaron su impronta militante, los miembros de Quilapayún habían comenzado un giro estético e ideológico que iría profundizándose con el correr de los años, donde buscaron dirigir su carrera musical hacia bases más profundas en lo artístico, y donde lo coyuntural no desviara su línea poética: “(...) nuestros caminos políticos –señala Eduardo Carrasco, miembro de Quilapayún– divergieron: él se mantuvo siempre fiel a la política comunista, nosotros derivamos hacia la crítica al stalinismo y finalmente a posiciones muy alejadas de esa ortodoxia” (Carrasco, 2010, p. 223).

Si bien la relación se mantuvo en buenos términos, no se produjo la colaboración entre Ortega y Quilapayún con las mismas características como en tiempos de la Unidad Popular. Esta divergencia estética fue el prolegómeno de la ruptura que se produciría años más tarde entre el Partido Comunista de Chile y muchos artistas de la Nueva Canción, y que en el caso específico de Quilapayún se materializó en 1981 con la propuesta artística, filosófica y política que contenía el LP *La revolución y las estrellas*.

56

No obstante, otros agrupamientos continuaron en la senda militante y contingente. ¡Karaxú! quizás sea, junto al Taller Recabarren, otro de los ejemplos más significativos de esta relación. Esta agrupación musical no nació del impulso de músicos que se reunían para llevar adelante un proyecto artístico *per se*, sino que fue un grupo conformado por encargo de la dirección política del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) en el exilio. ¡Karaxú!, conformado en Francia por músicos chilenos en el exilio, fue uno de estos ejemplos, cuya larga trayectoria, al igual que Taller Recabarren, pasó absolutamente desapercibida para la sociedad chilena⁴.

EL TALLER RECARBAREN Y SU PARTICIPACIÓN EN ROTE LIEDER

La negativa de Quilapayún de continuar una fluida colaboración según los fuertes planteos de Ortega no desanimaron al compositor. A partir del contacto y trabajo con exiliados chilenos, Sergio Ortega fue comisionado para componer

4 Más sobre ¡Karaxú! en Troncoso, 2014

la música del espectáculo teatral de Pierre Debauche *Quelle heure peut-il être à Valparaiso?*, basado en textos de Pablo Neruda⁵. La obra musicalizada por Ortega incluía “Entre morir y no morir”, canción interpretada años después por Quilapayún, y “La patria prisionera”, grabada luego por Inti Illimani.

Esta experiencia con artistas tanto chilenos como franceses llevó a Ortega a fundar Taller Recabarren, agrupación con la cual siguió experimentando con aquellas combinaciones entre música académica y música popular. Asimismo, continuó dotando a los textos de las canciones de un fortísimo compromiso social y político, muy vinculado, claro está, a la resistencia contra la dictadura.

El nombre de la agrupación poseía dos aspectos importantes a destacar. Por un lado, hacía alusión al obrero tipógrafo Luis Emilio Recabarren, fundador del Partido Comunista de Chile y referencia ineludible de la organización de los trabajadores chilenos, explicitando de ese modo su pertenencia partidaria. Ello también queda en evidencia en el encarte del LP *Venceremos* (Ortega, 1978), donde además de una foto del líder comunista, unas breves líneas configuraban casi una declaración de principios: “[Recabarren] Desde la intensa labor de organización sindical a la que dedicó su vida, pese a la constante represión, comprendió profundamente el papel formador y de agitación que pueden cumplir las manifestaciones culturales en las luchas del pueblo” (Ortega, 1978, encarte). Por otra parte, la enunciación del grupo como Taller, ponía de manifiesto el carácter experimental de la agrupación, lo que demuestra que Sergio Ortega no había dejado de lado ninguna de sus posturas anteriores al golpe de estado.

57

El encarte, además de la mencionada fotografía de Luis Emilio Recabarren, incluía las letras de las canciones, y en la contratapa la figura de Sergio Ortega en plena labor compositiva. La fotografía, en un tamaño que casi ocupa la totalidad de la contratapa, otorga a Sergio Ortega una centralidad que restó algo del espíritu colectivo que parecía guiar al trabajo discográfico. De todas formas, si se vincula el citado texto que acompañaba a la figura de Recabarren y la amplia fotografía de Ortega, quién con gesto adusto escribe sobre los pentagramas, parece reflejarse en la figura del compositor aquellos ideales que en materia cultural esgrimió el propio Recabarren. La presentación gráfica se completa con la tapa del LP, que a diferencia del interior del encarte (en color sepia) y el alto contraste en blanco y negro de la contratapa, se presenta con vivos colores a partir de una obra pictórica de la artista plástica Gracia Barrios, chilena exiliada también en Francia.

La agrupación se nutrió de músicos chilenos en el exilio, pero también incorporó instrumentistas de nacionalidad francesa. Además de Sergio Ortega, quien

5 No se trataba del primer abordaje de la poesía nerudiana realizado por el compositor. En 1967 el propio poeta había elegido a un muy joven Sergio Ortega para musicalizar fragmentos de *Fulgur y Muerte de Joaquín Murieta*, única obra teatral de Neruda. Sobre la colaboración Neruda-Ortega ver Mamani, 2015.

asumió la dirección del conjunto y ejecutó el piano, participaron de Taller Recabarren Lucía Díaz, Mariana Venegas, Jaime Miqueles, Marcelo Coulón, Felipe Canales, Danielle Boyenval, Dominique Longuet, Sergio Arriagada, Martine Delaplace, Cristián Urbina y Alejandra Elseser.

Para la mayor parte de los músicos de la Nueva Canción Chilena la labor musical significó una opción de militancia política que muchas veces estuvo por encima de lo profesional. El surgimiento del grupo Taller Recabarren pareció ir en esa dirección, cuya tarea, al mismo tiempo de artística, estaba claro que era principalmente militante.

“Compongo -señalaba Ortega en una entrevista- para crear ese espacio colectivo donde nos encontremos con los que no están, porque quedaron en la pampa, porque están exiliados aquí, porque dijeron que habían pasado a Mendoza cuando en realidad los mataron, porque los amarraron de los pies y les metieron la cabeza en los mares del sur. Toda esa gente tiene que tener voz y para eso vivo” (Cruz, 1985, p. 29).

La producción de Taller Recabarren, grupo activo entre 1974 y 1979, no fue muy numerosa pero su análisis no deja lugar a dudas en cuanto a la postura comprometida y militante. Sus canciones quedaron plasmadas en el LP *Venceremos* (Ortega, 1978) y más tarde en la obra *Bernardo O'Higgins Riquelme, 1810. Poema Sonoro para el Padre de la Patria* (1979), cantata poético-musical sobre textos del Canto General, de Pablo Neruda.

58

Además de los trabajos mencionados es posible encontrar composiciones del conjunto en *Canto a la revolución de octubre*, un álbum colectivo de 1977 grabado por artistas chilenos en el exilio como Quilapayún, Patricio Manns, Ángel Parra y Osvaldo Rodríguez, entre otros. En ese trabajo discográfico, homenaje a la revolución bolchevique de 1917, Taller Recabarren participó con dos canciones “Al creador de la grandeza”, con música de Marcelo Coulón, y “Octubre” del propio Sergio Ortega.

Según consigna la información presente en el encarte del LP, *Venceremos* fue grabado en vivo durante el 8° *Festival des politischen Liedes* (Festival de la Canción Política) en Berlín, entre el 13 y el 20 de febrero de 1978. Este festival, también conocido como *Rote Lieder* (Canción Roja), era un encuentro masivo que cada febrero aglutinaba una amplia gama de expresiones musicales vinculadas a la canción social, y que servía de tribuna para visibilizar los múltiples conflictos que azotaban los diversos países.

Si bien el festival tenía como epicentro a Berlín Oriental, se desplegaba por diferentes ciudades de la República Democrática Alemana. “El festival era muy bueno -señala Patricio Castillo- en muy buenas condiciones y muy bien difundido. Estaba toda la televisión, toda la radio... La estructuración era a nivel nacional (...) en todas las ciudades, no solamente en Berlín” (Perspectivas, 2014).

Por su parte, el músico Ángel Parra, quien sufrió la detención y tortura por parte de la dictadura, también participó, una vez liberado del cautiverio, de aquellos encuentros en Berlín. No obstante, su valoración es un poco menos entusiasta que la realizada por Castillo: “Era todo como muy simbólico. La solidaridad con Chile, la solidaridad con Portugal, solidaridad con los distintos pueblos, entonces había un representante y cantaba. Cada uno cantaba en su idioma (...) el público alemán consumía grandes litros de cerveza y ‘kilómetros’ de salchichas (...) y era un momento de escuchar músicas exóticas” (*Perspectivas*, 2014).

El intercambio entre los músicos llegados desde los diferentes países se daba además en un espacio especialmente destinado a la participación: *Haus der Jungen Talente* (Casa de los Jóvenes Talentos). Se trataba de un viejo palacio del conde Heinrich von Podewil que a mediados de los años 1950 fue restaurado y entregado a la FDJ (Juventud Libre Alemana). Allí, durante todo el año, se realizaban conciertos, foros de discusión, representaciones teatrales y bailes. Llegó a albergar alrededor de 700 eventos al año, pero en febrero era el epicentro de la camaradería de los músicos “políticos”⁶.

De todas formas, el *Festival Rote Lieder* era una actividad netamente política, organizada por la FDJ donde, a pesar del carácter festivo que se daba en el encuentro, constituía una vidriera importante para la denuncia política. En ese marco se encuadra la participación de Sergio Ortega y el grupo Taller Recabarren.

EL LP *VENCEREMOS*

La formación de Taller Recabarren al momento de la presentación en Berlín contaba con Lucía Díaz, Mariana Venegas, Marcelo Coulón, Jaime Miqueles y Felipe Canales, todos chilenos en el exilio, y por Dominique Longuet y Danielle Boyenval (músicos franceses). Todos ellos bajo la dirección del propio Ortega. El LP cuenta con 10 piezas musicales, todas con letra y música:

Lado A:

Surco 1 - Chile resistencia

6 La camaradería musical y política también devenía en sonadas fiestas que llevaron a que la Casa de los Jóvenes Talentos fuera bautizada por los latinoamericanos como la “Casa de los jóvenes calientes” (testimonio de Ángel Parra en *Perspectivas* 50, 2014).

Surco 2 - Marta Ugarte se queda

Surco 3 - Su nombre parece canción

Surco 4 - Octubre

Surco 5 - La gran traición

Lado B:

Surco 1 - Que no se los lleve el humo

Surco 2 - Señores uniformados

Surco 3 - Patria, la libertad es tu hermosura

Surco 4 - Hay sangre en las calles

Surco 5 - Nada para Pinochet

60

La mayor parte de las canciones fueron compuestas por Sergio Ortega en su totalidad, salvo “Patria, la Libertad es tu hermosura”, surco 3 del Lado A, cuyo texto pertenece a Pablo Neruda; “Su nombre parece canción”, surco 3 del Lado B, donde Ortega comparte la autoría con Claudio Iturra. Por último, el surco 5 del Lado B, presenta una de las canciones más contingentes de un disco ya de por sí imbuido por la coyuntura, “Nada para Pinochet” donde la autoría Sergio Ortega la comparte con Eduardo Carrasco, fundador y miembro de Quilapayún⁷.

Algunas de las canciones contenidas en el LP, como *Nada para Pinochet*, *Chile Resistencia* y *Hay sangre en las calles*, constituyen una muestra demostrativa de la función que buscaban cumplir estas composiciones, tanto para el panorama del exilio como al interior de Chile. A la función que debía cumplir una obra artística, el objetivo del conjunto de canciones agregaba la posibilidad de diferentes formas de circulación (festivales de solidaridad, discos y difusión por canales alternativos). “El Taller Recabarren nace de la necesidad de apoyar la lucha del pueblo chileno contra la dictadura. Sus canciones llegan mediante onda corta en diversas radios chilenas y extranjeras (...)” (Ortega, 1978, encarte).

7 No todas las ediciones discográficas de Venceremos cuentan con esta información acerca de la colaboración autoral en los textos, consignándose como autor y compositor de todos los temas musicales solo a Sergio Ortega. Tampoco queda claro si Nada para Pinochet se trata de un trabajo conjunto con Carrasco o simplemente de una colaboración de éste en materia de traducción, ya que en el encarte del disco, luego de la letra de la canción, figura “en consulta con Eduardo Carrasco”.

El objetivo y gran parte del contenido de *Venceremos* respondió a una práctica militante, tal como se viene planteando aquí. Sin embargo, puede observarse como quedó plasmada parte importante de la línea política que por aquél entonces esgrimía el Partido Comunista de Chile, especialmente centrada en la tarea de reanimar a la golpeada militancia, a la vez que reconstruir las estructuras partidarias. En este sentido, el trabajo de Ortega y el Taller Recabarren, respondió plenamente a la línea política partidaria:

“Desde el punto de vista político, tanto en el interior como en el exilio, la apuesta fundamental de los comunistas chilenos se concentró en torno a las denuncias de las violaciones a los derechos humanos cometidas por la dictadura, el trabajo de solidaridad con los detenidos, así como también el situar a los militares golpistas chilenos como una Junta de carácter fascista, resaltando a partir de ello, el supuesto aislamiento político nacional e internacional en que se hallaba” (Pérez, 2015, p. 157).

Esta línea, al menos hasta la coyuntura 1979/1980 se basó en la política del Frente Antifascista, que tenía como eje principal la creación de una amplia coalición entre las distintas fuerzas democráticas que se oponían a la dictadura, con el objetivo de agudizar el aislamiento político internacional del gobierno militar.

Nada para Pinochet, una de las canciones presentes en ese primer LP, es uno de los ejemplos más contundente de dicho objetivo. La pieza musical, casi una arenga cantada, es interpretada en diversas lenguas (inglés, francés, alemán y castellano), lo que permitiría una mayor circulación. El texto llama a los diferentes países a boicotear al gobierno golpista alternando cada una de las estrofas con un refrán o estribillo de cuatro versos, cada uno en los idiomas mencionados:

Our brother suffer there in Chile
under torture and terror
we will strike and punieh hard the guilty
with the boyoot of the wold.

Au Chili on tue mes frères de classe
par la faim et la terreur.
Assenons des coups contre le fascisme
avec l'arme du boycott.

Klassenbründer sterben da von hunder.
Terror gegen Chiles Volk.

Werden wir doch die Faschisten schlagen
mit der Waffe des Boykotts !
Muere en Chile mi hermano de clase
bajo el hambre y el terror
golpearemos duro a los fascistas
con el arma del boicot!

Estribillo:

No more help for the gorillas!
Rien du tout pour les geoliers !
Boycotiert die mörder Chiles!
¡Nada para Pinochet!

La utilización de un texto que se emitía en distintas lenguas podía no solo generalizar la denuncia, sino que acortaba enormemente las distancias entre los artistas y el público europeo. Si bien, como se mencionó anteriormente la solidaridad internacional fue un rasgo distintivo del período, para los músicos de la Nueva Canción Chilena la cuestión idiomática podía achicar su rango de acción.

Casi desde comienzo del exilio los países que acogieron mayoritariamente a grupos de la Nueva Canción Chilena no eran hispanoparlantes, lo que significaba dificultades de inserción en el medio profesional.

Pero también en el ámbito de los festivales y mítines de respaldo hacia Chile, las obras con texto en castellano eran comprendidas por aquellos que dominaran el idioma, dejando fuera, al menos en ese aspecto, al resto de la concurrencia, quienes sin duda demostraban su solidaridad y disfrutaban de la música pero que no llegaban a entender en profundidad el mensaje de los artistas. En este sentido, la apuesta del Taller Recabarren con “Nada para Pinochet” trató de resolver esa distancia con la audiencia.

“Octubre”, canción que ocupa el surco 4 del Lado A del LP, es una de las canciones más nostálgicas del presente trabajo de Ortega y su grupo. Es una canción relativamente corta, que contrasta con el tono combativo, de denuncia o hasta “triumfal” de la mayoría de las canciones del LP⁸. Es obvio que la melancolía propia de los exiliados tenía que impactar de alguna forma, aun en un militante combativo y triunfalista como Ortega. Sin embargo, ello no deja de ser significativo ya que en realidad la canción parece haber tenido un claro objetivo, según consta en el encarte del LP, que fue homenajear a la Revolución Rusa en su 60 aniversario.

62

La letra de la canción hace referencia al mes de octubre estableciendo un paralelismo entre las estaciones del año (del otoño europeo a la primavera austral): “Octubres es viento otoñal // y es primavera allá en el sur. Octubre es canto y verdad // que todo el mundo cantará” (Ortega, 1978, Lado A surco 4).

Por su parte, el surco 5 del Lado A presenta una especie de lied denominado “La gran traición”, donde busca desenmascarar el papel de las grandes corporaciones en el golpe de estado, a la vez que presenta al gobierno de Augusto Pinochet como una especie de marioneta de aquellos intereses extranjeros. “En este canto vengo a contar // cuatro destinos de sangre y espanto // de la codicia del capital // cuatro verdugos a sueldo serán. (...) La Kennecott y la ITT // el monopolio extranjero // feliz está, sí, feliz está” (Ortega, 1978, Lado A surco 5).

El lied es un tipo de canción de cámara que alcanzó su máximo desarrollo en el Romanticismo musical del siglo XIX. Presentaba una fuerte amalgama entre partitura y texto, tratando de no ser una simple canción con acompañamiento sino un género que posibilitara la simbiosis más acabada entre voz e instrumento. Para la mayoría de los cultores de este género musical, voz y piano era la com-

8 El tono triunfalista de muchas de canciones de Ortega (y de muchos de los otros grupos y solistas del exilio) era motivo de controversias entre los exiliados. Para muchos, continuar con el tono exaltado y optimista de los tiempos de la Unidad Popular, en un contexto de profunda derrota, exilio y muerte, resultaba de un patetismo exasperante.

binación ideal. En este sentido “La gran traición” parece coincidir con ello. A la voz de Lucía Díaz se le suma un piano que realiza un juego de interacciones que, si bien no alcanza la maestría y significación de los grandes cultores del género, su búsqueda estética va en ese sentido.

Asimismo, la pieza musical está emparentada con las canciones de cabaret, género muy abordado por la dupla compositiva compuesta por Bertolt Brecht y Kurt Weill, referentes principales en materia de música con contenido social. El tono casi declamatorio, típico de este tipo de canciones, permite un acercamiento más preciso al texto, lo cual configura también un rasgo heredado de dicho formato. Consecuentemente, el formato es respetado también en la elección de solo una voz con el sobrio acompañamiento de piano y bajo eléctrico, contrastando en dicha elección organológica con todo el resto del LP, donde la paleta de sonoridades, sin ser demasiado extensa (principalmente piano, guitarra, flauta travesa y bajo) es más rica que en “La gran traición”.

La presencia de bajo, piano, flauta travesa y violín, constituyen una innovación en relación al sonido más característico de los principales conjuntos de la Nueva Canción, tanto de la fase “chilena” como del exilio. Ello podría explicarse a partir del origen del propio Ortega, más ligado a la música académica y, por lo tanto, más familiarizado con algunos de estos instrumentos que con las elecciones organológicas típicas de la Nueva Canción, cuyo origen, a pesar de la diversidad, estaba muy emparentado con la raíz folklórica. También es posible conjeturar que la elección de instrumentos se vinculó específicamente con las posibilidades con las que contó Sergio Ortega a la hora de convocar los músicos para conformar Taller Recabarren.

63

Quizás dos piezas del LP se aproximen al sonido característico de los conjuntos de la Nueva Canción. Se trata de “Señores uniformados” (Surco 2 Lado B) y “Patria, la libertad es tu hermosura” (Surco 3 Lado B). Aquel sonido característico, con preeminencia de guitarras, charangos y aerófonos andinos, estaba asociado a la raíz folklórica, en clave más americanista que nacionalista (González, Rolle y Olshen, 2009). Justamente, en esas dos piezas musicales mencionadas se hace presente el uso de charango, tiple colombiano y bombo legüero, instrumentos muy utilizados por los conjuntos de la Nueva Canción.

“Señores uniformados” presenta, además de las características organológicas señaladas, otro elemento importante para el análisis. La obra posee un claro mensaje al interior de Chile, dejando en claro que existía una dura resistencia hacia el gobierno militar dentro del territorio chileno. No obstante, el mensaje está destinado a determinados sectores de las FFAA: “Algunas apreciaciones, // señores uniformados // ténganse por informados // de los caminos que el pueblo ha escogido y trazado.” Para agregar, unas líneas más adelante: “Qué no se inquiete la tropa, // tampoco los oficiales, // si es que se suman al pueblo // tienen un puesto en las claras victorias finales” (Ortega, 1978, surco 2 Lado B).

El mensaje dirigido a los miembros de las FFAA trataba de explotar los clivajes surgidos por aquél entonces, entre los miembros de la Junta:

“Desde 1974, -señala Claudio Pérez- el PCCh se lanzó con decisión a la creación del Frente Antifascista, señalando la necesidad de aprovechar los supuestos resquebrajamientos que se presentaban al interior de las Fuerzas Armadas producto de las tensiones de algunos generales con Pinochet” (Pérez, 2015, p. 161).

Evidentemente, la férrea militancia comunista de Sergio Ortega, como se viene sosteniendo aquí, llevó a su trabajo artístico a compartir, en términos generales, la línea política del partido. El texto de “Señores uniformados” expresa en gran medida aquellos lineamientos del Partido Comunista de Chile desarrollados en los primeros años del régimen pinochetista. De esa forma, se concedía capital importancia a la creación de un Frente Antifascista de características muy amplias que no excluyera a sectores del ámbito militar. Como sostiene Pérez (2015):

“Bajo esta concepción, la izquierda chilena debía buscar incesantemente la unidad con los más amplios sectores sociales y políticos, incluidas las capas medias, la burguesía y los sectores antifascistas de las FF.AA., que en conjunto tenían que llevar adelante las tareas de reconstrucción democrática” (Pérez, 2015, p. 159).

De todas formas, la propuesta tenía límites bien precisos. La búsqueda de puntos de contacto con elementos militares al interior de Chile no permitiría el perdón a las atrocidades cometidas durante la represión: “Respóndase cada uno // esta pregunta importante: // ¿quién tiene limpiadas las manos? // y ¿quién las tiene manchadas con sangre inocente? (...) Qué no haya sobre este punto // sorpresa o mal entendido // para los torturadores // juicio seguro y certero del pueblo ofendido” (Ortega, 1978, surco 2 Lado B).

Otro tanto parece ocurrir en “Hay sangre en las calles”, aunque el abordaje resulta menos político y se vincula a las posibles contradicciones que podrían afectar a los miembros de las fuerzas que ejercían la represión. La canción presenta un dúo de voces mixto que representa un diálogo imaginario entre un joven soldado y su madre. Allí, el uniformado cuestiona el mensaje que irradia de sus superiores:

“No sé porque, madre, no pude entender // lo que en el cuartel hoy nos han explicado // que somos los más, que no hay que temer, // ¿Por qué entonces dicen que estamos rodeados? // Rodeados del pueblo que es nuestro enemigo, // ¿Por qué a nuestro pueblo tenemos que odiar? Por mucho que pienso, entender no consigo // que para vivir tenga yo que matar” (Ortega, 1977, surco 4 Lado B).

En contenido del texto de la canción marcha entonces en un sentido muy similar al caso de “Señores uniformados” pero cambiando de enfoque. Si antes se trataba de una proclama cuyos destinatarios podían ser los militares, en este caso es la voz de un soldado quien, a partir de sus dudas, presenta las contradicciones

que las propias FFAA podrían estar enfrentando. A ello se suma la voz de la madre, quien encarnaría también la voz de la conciencia popular: “La madre miró fijamente al soldado. // No vayas, le dijo, a matar a los tuyos. // No vayas, le dijo, a matar a tu hermano. Que hay sangre en las calles y hay sangre en el río. // No manches tus manos con sangre inocente. // Cuidado, le dijo, cuidado hijo mío (...)” (Ortega, 1978, surco 4 Lado B).

Ambas canciones no dejan de ser significativas ya que permiten vislumbrar algo de la estrategia del propio Partido Comunista en relación a la resistencia interna y al papel que debían cumplir los militares no comprometidos con el régimen. La apelación a una alianza con sectores de las Fuerzas Armadas desnudaba, además, uno de los principales focos de reflexión interna que se habían abierto en el comunismo chileno tras el derrocamiento de la Unidad Popular. Allí se pueden distinguir elementos propios de la discusión que desencadenará aquella tesis de 1977 sobre el “vacío histórico” en relación a la cuestión militar, germen del profundo cambio que experimentó la línea política del Partido Comunista de Chile hacia principios de los años 80.

“No sólo -señalaba el informe presentado por Luis Corvalán al Pleno de agosto de 1977- teníamos el vacío histórico de la falta de una política militar, sino que el tratamiento del problema no lo enfocábamos desde el punto de vista de tarea de todo el Partido y por tanto de dominio de sus organismos y cuadros” (Corvalán Lepe, 1977, p. 33).

Se destacaba, de esta manera, lo deficitario de la política vinculada al ámbito militar, reconociendo en ello una de las causas de la derrota de 1973. Dicha política debía haber contemplado:

“(...) el estudio, el conocimiento de las instituciones armadas de nuestro país y un trabajo dirigido a promover en su seno las ideas democráticas, el interés por la lucha del pueblo. Dicho trabajo, para producir frutos significativos, efectos de importancia, debió desarrollarse desde hacía muchos años, en definitiva, haber sido una constante en la línea del Partido” (Corvalán Lepe, 1977, p. 32).

Por su parte, el surco 2 del lado A es una canción dedicada a la militante comunista Marta Ugarte Román, quien fue secuestrada, torturada y asesinada por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). “Marta Ugarte se queda”, tal es el título de la pieza musical, es una de las tantas canciones dedicadas por diversos artistas para rescatar la memoria del caso Ugarte, quien era una profesora de educación primaria cuyo cadáver fue encontrado en la playa de La Ballena, en Los Molles, a 180 km al norte de Santiago de Chile. El cadáver, que había sido devuelto por el mar (de allí el nombre de la canción de Ortega), estaba semidesnudo y poseía quemaduras varias. Los brazos y el cuello se encontraban amarrados con alambres, varios miembros presentaban quebraduras y todas las vértebras estaban destrozadas.

La aparición del cuerpo sirvió para que la prensa adicta al régimen montara un siniestro montaje con el fin de evitar cualquier relación de la muerte con la feroz represión⁹. A partir de crónicas policiales elaboradas con datos falsificados, el diario *El Mercurio* (y sus publicaciones anexas) presentaron el caso como un crimen pasional. Sin embargo, con el tiempo se fue descubriendo que aquel cuerpo aparecido en la playa era de la militante comunista, quien había sido secuestrada en agosto de 1976.

De manera que la aparición del cuerpo dejó al descubierto uno de más perversos métodos utilizados por la dictadura: arrojar los cuerpos al Océano Pacífico. El cadáver retornado de Marta Ugarte, con evidentes signos de tortura, desmascaraba el discurso oficial sobre las desapariciones, al tiempo que dejaba en evidencia la complicidad de los grandes medios de comunicación. Además del dolor y pesar por la muerte de una militante del Partido, la figura de Marta Ugarte representaba, para quienes estaban en el exilio, la posibilidad cierta de denunciar y visibilizar el tema de los desaparecidos y las atrocidades de la Junta Militar.

PALABRAS FINALES

66

En su extensa carrera como músico profesional, Sergio Ortega se esforzó por mantener una conducta consecuente con aquellos lineamientos que el Partido Comunista chileno había buscado desplegar en materia cultural. Es por ello que gran parte de la obra compositiva de Ortega apeló a diversos recursos técnicos y expresivos para dotar a su mensaje, claramente estético y político, con toda la potencia comunicativa y referencial del arte musical.

En el caso particular del trabajo discográfico aquí examinado, es posible argumentar que su contenido no contradice, desde un formato artístico, las líneas políticas primordiales que en ese momento desarrollaba el Partido Comunista de Chile. El contexto suponía otorgar especial énfasis en potenciar la movilización popular como elemento esencial para denunciar y socavar las políticas represivas de la Junta. Esta línea, además, procuraba incansablemente la unidad con amplios sectores sociales y políticos, incluso la Democracia Cristiana, fracciones de la burguesía y los militares antifascistas que representaran una oposición al régimen.

9 Además de Sergio Ortega, el caso de Marta Ugarte fue abordado por otros músicos, por ejemplo: "En la playa el amor", de Eduardo Yáñez (1976); "Vino del mar" con letra de Patricio Manns y música de Manuel Meriño (2002).

El LP *Venceremos*, grabado en el marco del 8° *Festival des politischen Liedes* representa un ejemplo capital del trabajo de Ortega en sus años de exilio. Algunas de las canciones contenidas en la obra son ejemplos elocuentes de la función que buscaban cumplir estas composiciones, tanto para el panorama del exilio como al interior de Chile. A la función que debía cumplir el LP, en tanto obra artística, el objetivo del conjunto de canciones agregaba la posibilidad de diferentes y variadas formas de circulación.

En un panorama que tendía a buscar la plena profesionalización de los músicos de la Nueva Canción Chilena, Sergio Ortega, quien ya era un profesional con una dilatada trayectoria antes del exilio, transitó un camino inverso. Su búsqueda se orientó en la profundización del perfil contingente justo cuando la ola de solidaridad con Chile comenzaba a ceder y cuando muchos exiliados, entre ellos los músicos cercanos a la Nueva Canción, comenzaban a comprender la lejanía de un pronto retorno y la necesidad de encontrar canales alternativos para su desarrollo artístico en esferas que trascendieran el marco de la solidaridad internacional y de la lucha política.

Sergio Ortega procuró en sus trabajos expresar valores estéticos pero sin resignar un compromiso político manifiesto, buscando en la temática de sus obras, convertir las luchas individuales en causas colectivas.

BIBLIOGRAFÍA:

CARRASCO, Eduardo (2003), *La Revolución y las estrellas*. RIL, Santiago.

CARRASCO, Eduardo (2010), *Conversaciones conmigo mismo*. Catalonia, Santiago.

CORVALÁN LEPE, Luis (1977), *La Revolución Chilena, la dictadura fascista y la lucha por derribarla y crear una nueva democracia: Informe al pleno, de agosto de 1977 del Comité Central del Partido Comunista de Chile, rendido por su Secretario General, compañero Luis Corvalán*, Comité Central del Partido Comunista de Chile, 1977, Biblioteca Nacional de Chile.

CRUZ, Francisco (1985), "Sergio Ortega y la urgencia de una voz colectiva", *Revista Cauce*, Año 3, núm. 53, semana del 17 al 23 de diciembre.

DEL POZO José (coord.) (2006), *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa, 1973-2004*, RIL editores, Santiago.

FARÍAS ZÚNIGA, Martín (2014), "La belleza también es política: Sergio Ortega en la música popular chilena", ponencia II Congreso Chileno de Estudios en Música Popular, Santiago de Chile, pp. 1-9, inédita.

FOXLEY, Ana María (1984), “Lucho por la belleza”, *Hoy*, núm. 337, 4 al 10 de enero 1984, pp. 42-43.

GARCÍA, Fernando (2004), “Música de tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX”, ponencia en el II Seminario “Instrumentos tradicionales - Músicas actuales”, Santiago de Chile, octubre de 2004. En <https://www.latinomericamusic.net/historia/garcia/musicachilena.html> [consulta 30 de agosto 2013].

GARCÍA, Marisol (2013), *Canción Valiente. 1960-1989 Tres décadas de canto social y político en Chile*. Ediciones B, Santiago.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (2005), “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960”, *Aisthesis*, núm. 38, pp. 192-212.

GONZÁLEZ, Juan Pablo, ROLLE, Claudio y OLSHEN, Oscar (2009), *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, Santiago.

HERRERA ORTEGA, Silvia (2011), “Una aproximación a la relación música-política a través de la cantata La Fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003)”, *Revista Neuma*, Año 4, Vol. 1, pp. 10-42.

68

JORDÁN, Laura (2009), “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena*, núm. 212, Año LXIII, pp.77-102.

MAMANI, Ariel (2012), “Aproximación crítica al cincuentenario del Partido Comunista de Chile”, en ULIANOVA, Olga; LOYOLA, Manuel y ÁLVAREZ, Rolando (comps.), *1912-2012 El siglo de los comunistas chilenos*. Instituto de Estudios Avanzados-Universidad Santiago de Chile, Santiago, pp. 315 - 334.

MAMANI, Ariel (2013), “El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981)”, *Revista Divergencia*, núm. 3, año 2, enero-julio, pp. 9-32.

MAMANI, Ariel (2015), “Militancia política, identidad y antiimperialismo en la obra Fulgor y muerte de Joaquín Murieta de Pablo Neruda”, *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, núm. 3, junio, pp. 50-68.

MONTUPIL, Fernando (ed.) (1993), *Exilio, derechos humanos y democracia: El exilio chileno en Europa*, Santiago, Caupolicán.

NORAMBUENA, Carmen (2000), “Exilio y retorno. Chile, 1973-1994”, en Garcés, Mario, et al., *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Santiago, LOM.

ORTEGA, Sergio (1977), “Sobre el compromiso”, *Boletín del Exterior del Partido Comunista de Chile*, núm. 23 (mayo-junio 1977), pp. 73-78.

PEÑA QUERALT, Pilar (2014), “¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena”, en KARMY, Eileen y FARÍAS, Martín, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Ceibo ediciones, Santiago, pp. 117-137.

PÉREZ SILVA, Claudio (2015), “El Frente Antifascista y la Política Militar del Partido Comunista de Chile bajo dictadura, 1973-1980”, *Tempo e Argumento*, Florianópolis, Vol. 7, Núm.16, septiembre-diciembre, pp. 154-182.

Perspectivas a través de la Nueva Canción Chilena, programa conducido por Luis Emilio Briceño. [En línea] <https://www.mixcloud.com/borisenaud/perspectivas-ruch-50-rote-lieder-el-festival-de-la-canci%C3%B3n-pol%C3%ADtica-de-berl%C3%ADn/>

Revista Musical Chilena (2003), Núm. 199, Vol. LVII, Enero – Junio.

RODRÍGUEZ AEDO, Javier (2014), “Trayectoria de la Nueva Canción en Europa (1968-1990)”, en KARMY, Eileen y FARÍAS, Martín *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Ceibo ediciones, Santiago, pp. 219-238.

RODRÍGUEZ AEDO, Javier (2015), “Exil, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989)”, *Monde(s). Histoire, espace, relations*, Núm. 8, pp. 141-160.

ROJAS MIRA, Claudia y SANTONI, Alessandro (2013), “Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad”, *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 41, enero/junio, pp. 123-142.

Troncoso Muñoz, Franklin (2014), *Historia del grupo musical ¡Karaxú! (1974-1978)... perder la paciencia*, Santiago, LOM Ediciones.

VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo (2013), *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*, Catalonia, Santiago [2ª edición].

DISCOGRAFÍA:

ORTEGA, Sergio y TALLER RECABARREN (1978), *Venceremos*, Movieplay, LP, Madrid.

ORTEGA, Sergio y TALLER RECABARREN (1979), *Bernardo O'Higgins Riquelme, 1810. Poema Sonoro para el Padre de la Patria*, Gramusic/Solar, LP, Madrid.