

## Les travailleurs au sein de la Nouvelle Chanson Chilienne : la représentation du mineur et l'incarnation du travail musical

LAURA JORDAN GONZALEZ

---

*Résumé : L'article s'intéresse d'abord à la valeur accordée à la Nouvelle Chanson Chilienne, laquelle réside habituellement dans le lien que ses musiciens établirent avec le « gouvernement des travailleurs » de Salvador Allende et l'Unité Populaire. Dans leur répertoire, les représentations des « sujets populaires » sont nombreuses, particulièrement celles du mineur, prolétaire révolutionnaire par excellence. Il discute ensuite l'incarnation du travail musical par les ensembles qui promurent la redistribution des rôles, le multi-instrumentisme et la création collective. Enfin, il met de l'avant la conceptualisation d'un « double rapport » entre musiciens et travailleurs qui émerge à partir des discours des musiciens qui cherchèrent à inclure « le peuple » dans la création.*

*Abstract: The article begins by considering the New Chilean Song movement, which has traditionally been conceptualized through the connection that its musicians established with Salvador Allende and the Popular Unity Coalition's 'government of the workers.' "Popular subjects" pervaded the movement's repertory, particularly the figure of the miner, who was considered to be the revolutionary proletarian par excellence. The article then discusses how music groups embodied musical labour by promoting the redistribution of roles, multi-instrumentalism and collective creation. Finally, it explores how these musicians, who attempted to include "the people" in their creation, discursively developed a 'double rapport' between musicians and workers.*

---

Quatre décennies se sont écoulées depuis la chute du seul gouvernement que le peuple chilien ait élu démocratiquement pour tracer le chemin au socialisme. Après mille jours au pouvoir, le 11 septembre 1973, ce gouvernement de coalition « Unité Populaire » dirigée par le Président Salvador Allende fut renversé par une junte militaire à la solde du sinistrement célèbre général Augusto Pinochet. S'ensuivit une dictature de dix-sept ans au cours de laquelle furent réalisées au Chili les premières expériences du

système néolibéral encore en cours.

D'un côté, la commémoration du quarantième anniversaire du coup d'État célébrée en 2013 a réaffirmé l'ampleur de la dette de l'état chilien contractée suite aux violations des droits de l'homme perpétrées pendant la dictature. En effet, d'innombrables demandes judiciaires restent à être résolues et les actions de réparation et de réconciliation menées par l'État sont insuffisantes. D'un autre côté, cet anniversaire a révélé plus clairement que jamais l'énorme intérêt que cette partie de l'histoire politique chilienne suscite chez les citoyens. En ont témoigné la prolifération de colloques, de concerts, de publications et d'évènements divers, de même que l'apparition inhabituelle d'émissions télévisées et radiophoniques dans les médias, abordant les délicats enjeux politiques et culturels du Chili et de son histoire récente.

Le mouvement musical de la Nouvelle Chanson Chilienne (NCCh) fut sans doute l'un des protagonistes de cette histoire dans sa dimension culturelle. Constitué de plusieurs solistes et ensembles de musique populaire, de musique folklorique et de chanson sociale, la participation active de la NCCh dans la promotion des idéaux de gauche fut centrale pour sa définition en tant que mouvement, ainsi que pour son inscription dans le courant continental de musique engagée qui se développa en Amérique latine entre les années soixante et quatre-vingt du 20<sup>e</sup> siècle (Vila 2014). De diverses origines sociales, les musiciens de la NCCh développèrent une bonne partie de leurs activités au sein des centres universitaires et à l'intérieur des *peñas*<sup>1</sup>. De plus, de nombreux ensembles et solistes effectuèrent des tournées nationales et internationales, notamment en Europe et l'Union Soviétique, contribuant ainsi à faire connaître autant le mouvement artistique que le programme de changements sociaux promu par le gouvernement de l'Unité Populaire.

L'abondante bibliographie consacrée à la NCCh, qui est d'ailleurs parfois conçue comme un genre musical (Linn 1984) à part entière, se compose surtout de textes qui portent un regard panoramique sur le mouvement (Barraza 1972, Torres 1980, Rodríguez Musso 1989, Morris 2014), de biographies (Jara 1983, Santander 1983) et de mémoires (Carrasco 2003, Salinas 2013)<sup>2</sup> de musiciens célèbres et influents, ainsi que d'un nombre d'articles monographiques. En vertu de la diversité intrinsèque à la NCCh, plusieurs publications prennent la forme d'études de cas. Pour mentionner quelques exemples récents, l'on trouve par exemple des articles sur la modernisation de la musique populaire chilienne dans l'œuvre *Canto para una semilla* (Osorio Fernández 2006) et sur l'adaptation de la figure traditionnelle du chanteur populaire chez Víctor Jara (Román González 2011) ainsi qu'un chapitre de livre sur les processus de résignification de l'œuvre *Cantata Popular Santa María de Iquique* (Karmy Bolton 2014).

Dans ce contexte, le présent article vise à examiner un aspect peu connu de l'histoire de la Nouvelle Chanson Chilienne : le rapport entre les musiciens qui l'intégrèrent et leurs perspectives sur le « travail » et les « travailleurs ». La source principale de cet examen est une série d'articles et d'entrevues publiés entre 1970 et 1973 dans la revue *El Musiquero*. Publiée entre 1964 et 1976, ce périodique initialement mensuel et plus tard hebdomadaire était dédié à la diffusion, au commentaire et à la critique des divers événements musicaux qui avaient alors lieu au Chili. De plus, cet article porte une attention particulière à la « Discussion sur la musique chilienne » parue en 1978 dans la publication culturelle d'exil *Araucaria de Chile*, produite à Paris. Originellement conçue comme un questionnaire écrit et rempli séparément par les participants, cette « discussion » consistait en une systématisation des opinions de plusieurs musiciens exilés<sup>3</sup> selon des thématiques transversales, dont le rapport entre musique et politique, les liens entre musique savante et musique populaire, leurs expériences d'exil et la dictature au Chili. Enfin, l'analyse des sources écrites est complétée par l'examen d'un petit corpus de chansons célèbres, choisies en vertu de leurs paroles qui touchent directement à la représentation des travailleurs.

L'article comprend quatre sections où sont examinées à tour de rôle les quatre angles du rapport entre les musiciens de la Nouvelle Chanson Chilienne, le travail et les travailleurs au cœur de cet article. En premier lieu, il s'agit d'observer la participation de ces musiciens au projet politique de l'Unité Populaire, en soulevant certaines idées sur le rôle des artistes dans le processus révolutionnaire. En second lieu, la représentation des travailleurs à travers les chansons est discutée et ce, en examinant en particulier le portrait des mineurs dans des pièces de la *Cantata Santa María de Iquique* et de l'*Oratorio de los Trabajadores*. En troisième lieu, l'analyse se penche sur les réflexions des musiciens sur leurs activités en tant que travailleurs de la culture ou artistes et souligne le rapport entre différentes innovations au niveau créatif et la conception du travail musical. En quatrième et dernier lieu, la réflexion porte sur la possibilité de développer un lien dynamique entre les musiciens et les auditeurs « du peuple » tel que cela supposerait une participation plus active des travailleurs dans la pratique musicale. Dans l'ensemble, le parcours de l'analyse vise à comprendre comment s'articulaient à l'époque les rapports entre les musiciens, leurs conceptions sur le travail et leur rapprochement avec les travailleurs, ceux-ci étant compris comme les protagonistes du projet politique au sein duquel la Nouvelle Chanson Chilienne s'inscrit.

## La Nouvelle Chanson Chilienne et le gouvernement des travailleurs

La valeur accordée à la Nouvelle Chanson Chilienne (NCCh) réside habituellement dans le lien intime que ses membres établirent avec le soi-disant « gouvernement des travailleurs » dirigé par Salvador Allende et sa coalition « Unité Populaire » (1970-1973). En effet, ces musiciens participèrent non seulement à la campagne électorale du président socialiste (Rolle 2005), mais plusieurs d'entre eux occupèrent des postes au sein du gouvernement, que ce soit en tant que fonctionnaires des institutions publiques ou bien en tant qu'ambassadeurs du gouvernement chilien à l'étranger. C'est le cas, par exemple, du *cantautor* (chansonnier) Ángel Parra qui fut nommé membre de la Commission Nationale de la Culture en 1970 (« Ángel Parra » 1971 : 3). Les musiciens de la NCCh s'investirent également dans la mise en œuvre du programme du gouvernement en participant à la diffusion de ses idées centrales et à la sensibilisation de la classe ouvrière. Ainsi, l'ensemble Inti-Illimani produisit en 1970 l'album *Canto al programa*, dont les compositions étaient signées par Luis Advis et Sergio Ortega, et les paroles par Julio Rojas. Cette œuvre visait tout particulièrement les citoyens analphabètes pour qui les principales mesures du gouvernement étaient expliquées sous la forme de chansons (Rodríguez Musso 1988 : 86).

Depuis la naissance du mouvement NCCh au milieu des années soixante, les représentations des divers « sujets populaires » devinrent de plus en plus nombreuses dans son répertoire musical. En y participant, les musiciens octroyèrent une place prépondérante à la construction d'un imaginaire du « travailleur prolétaire ». Cela correspondrait, selon la perspective de Jeffrey Taffet, à la première étape de la NCCh en ce qui concerne son engagement politique. La participation des musiciens aux processus électoraux s'inscrirait quant à elle dans une deuxième étape, caractérisée par le ton triomphaliste et la place centrale qu'occupe l'appui au gouvernement de Salvador Allende et ses consignes. Finalement, la dernière étape en serait une où était démontré un intérêt marqué pour les thématiques de la vie quotidienne. Les chansons continuèrent à appuyer explicitement l'Unité Populaire, bien qu'elles se soient avérées perméables à l'attitude défensive adoptée par la gauche vers la fin de sa période au pouvoir (Taffet 1997 : 94).

Au-delà des différences qui relèvent de cette périodisation, le répertoire de la NCCh inclut systématiquement des portraits de travailleurs. Ces portraits exprimaient l'influence des idées à propos de la formation de la classe ouvrière et de sa responsabilité révolutionnaire qui étaient présentes dans le milieu intellectuel chilien. Ils renvoyaient en particulier à tout un récit sur les travailleurs du prolétariat qui se mit en place au Chili à compter des années

cinquante chez des penseurs marxistes qui prenait en compte les conditions économiques singulières du pays à l'époque (Jobet 1951 : 187). D'une part, par l'entremise des compagnies minières nord-américaines, l'impérialisme constituait l'ennemi le plus évident des revendications du mouvement des travailleurs. D'autre part, la paysannerie était notamment comprise comme un prolétariat « en puissance », puisqu'on attendait l'arrivée imminente de la prochaine étape du capitalisme. Selon Rojas Flores

Le prolétariat industriel et minier devint l'objet prioritaire d'étude [des historiens marxistes], et en particulier leur organisation croissante et leur politisation dans une idéologie comprise comme libératrice. Cette sélection intentionnée laissa évidemment de côté une grande partie de la population des travailleurs qui ne s'intégrèrent que très tardivement à ce processus de modernisation capitaliste. Au Chili comme ailleurs, les ouvriers du secteur industriel et minier en arrivent à se constituer en grands protagonistes de l'histoire de la salvation et de la rédemption de l'humanité. Cette philosophie de l'histoire faisait presque inévitablement que l'agencement des événements suive une séquence qui avançait vers un aboutissement connu et nécessaire<sup>4</sup> (Rojas Flores 2000 : 52).

Par conséquent, citant l'historien Hernán Ramírez, Rojas Flores remarque que la définition du « prolétariat » au Chili renvoie à l'ensemble de travailleurs dont la conscience de classe est prééminente, groupe considéré comme le protagoniste de l'avenir. Par contre, les autres acteurs sociaux, dont les artisans, les paysans et la classe moyenne, n'auraient été qu'entraînés par la force modernisatrice du prolétariat (Rojas Flores 2000 : 53). Plus tard, au début des années soixante-dix, le discours unitaire sur la « classe ouvrière » mit de l'avant cette hiérarchie au sein de laquelle le prolétaire idéalisé occupait le plus haut échelon. Ainsi, le récit construit par les intellectuels de gauche demeura au cœur des projets politiques, même si, selon l'analyse de Peter Winn (1976), derrière la prétendue unification des acteurs sociaux sous la notion de classe ouvrière, les distinctions internes étaient inéluctables :

Below the surface appearance of unity, Chilean labor was divided along crosscutting cleavages. Most important was the division between *obreros* and *empleados*, corresponding roughly to a division between blue and white-collar workers (...). In addition, the highly paid copper miners, the urban marginally-employed and

the seasonal rural laborers posed special problems for the left, as did the self-employed poor and the domestic servants. Even within the blue-collar industrial working class, however, there were marked differences of social origin, life experience, and consciousness (Winn 1976 : 71).

En ce qui concerne la culture, le programme de l'Unité Populaire proposa d'inclure les « masses » dans l'activité intellectuelle et artistique par le biais d'une transformation profonde du système d'éducation ainsi que par l'établissement d'un système national de culture populaire. En tant qu'artistes qui luttèrent « contre les déformations culturelles propres à la société capitaliste », les musiciens étaient invités à livrer les fruits de leur création aux travailleurs et à s'impliquer dans leur « destin historique », ayant été assurés que « dans la nouvelle société ils auront une place d'avant-garde pour continuer leur action » (*Programa básico de gobierno de la Unidad Popular* 1970 : 28-29).

## Représentations des travailleurs

Le programme de l'Unité Populaire suggérait que les artistes n'appartenaient pas à la catégorie « travailleurs » dans son sens le plus strict. En effet, il identifiait ces derniers comme les destinataires de la production d'avant-garde des premiers. Cette distinction implicite entre les artistes et les « travailleurs » réapparaissait dans les discours des musiciens, quoique les artistes aient aussi arboré une conscience de classe, reflétée surtout dans les propos qu'ils ont exprimés lors d'entretiens avec la presse, comme l'on verra dans les sections suivantes. Toutefois, le « travailleur » par excellence resta toujours incarné par l'ouvrier.

Les ensembles de la NCCh reconnaissaient leur devoir de dénoncer tout ce qui affectait la classe ouvrière, « y compris le paysan et le travailleur » (« *Quilapayún y la Nueva Canción Chilena en Europa* » 1972 : 29). C'est ainsi que le paysan fut représenté dans plusieurs chansons, notamment dans celles de Víctor Jara, lui-même originaire du milieu rural. Toutefois, les portraits du paysan soulignèrent surtout le travail physique et les traces du travail sur le corps (Rimbot 2008 : 73-74), ce qui servit à le présenter principalement comme un sujet souffrant de la perversité du capitalisme, au lieu de le montrer comme un agent actif de changement.

Au contraire, la figure du mineur émergea comme le protagoniste du mouvement ouvrier, le positionnant hypothétiquement à la place la plus

révolutionnaire dans l'éventail des degrés de conscience de classe<sup>5</sup> dessiné par Peter Winn (1976 : 72). Le mineur était dépeint dans la NCCh en mettant l'accent sur sa masculinité, elle-même associée à la puissance du mouvement. Un exemple de ce portrait se trouve dans l'une des compositions les plus importantes du genre : la *Cantata Popular Santa María de Iquique*. Cette cantate raconte l'histoire du massacre de milliers de mineurs du salpêtre au début du XXe siècle, un évènement emblématique de l'histoire ouvrière nationale. Conçue par le compositeur savant Luis Advis et interprétée par l'ensemble Quilapayún, cette œuvre devint si emblématique de l'Unité Populaire, qu'elle a été par la suite interdite pendant la dictature (Jordán González 2009). Créée en 1970 au sein du deuxième Festival de la *Nueva Canción Chilena* à Santiago (« Luis Advis: mucho más que una cantata » 1972 : 20), la *Cantata Santa María* cherchait, selon Advis, à élever la condition de la musique populaire (« Inti-Ilumani. Solamente autores chilenos » 1972 : 5). Cette cantate dénonçait avant tout les abus commis contre les mineurs et servit de catalyseur aux revendications des années soixante-dix, en utilisant une rhétorique des « vainqueurs » très évidente, par exemple, à la fin de l'œuvre (Quilapayún 1978).

Unissons-nous en frères  
 Personne ne nous vaincra.  
 S'ils veulent nous asservir,  
 Ils n'y parviendront pas.<sup>6</sup>

Pour sa part, l'œuvre musicale intitulée *Oratorio de los trabajadores*, commandée par la *Central Única de Trabajadores*—Centrale Unique de Travailleurs—en 1972, se proposait de raconter l'histoire des cent ans du syndicalisme au Chili, en incluant une quinzaine de chansons ainsi que plusieurs déclamations parlées (« Huamari : canciones para todos » 1973 : 47). Tout comme dans la *Cantata*, cet oratorio, dont le texte est de Julio Rojas, la musique de Jaime Soto et l'interprétation de Huamari, mit en place une identité virile des travailleurs, même lorsque les épisodes que les chansons racontaient faisaient référence à des femmes ouvrières. L'arrangement vocal ressortit en tant que mécanisme privilégié pour représenter ladite masculinité. En effet, la convergence de plusieurs voix masculines est un trait général qui traverse le répertoire de la NCCh, puisque les ensembles étaient constitués, en général, que d'hommes. Par contre, dans cet oratorio, le choix d'un registre grave qui fait ressortir la *rugosité* vocale des hommes s'ajoutait à la combinaison habituelle des voix. Une telle qualité de timbre fut aussi produite par l'utilisation de plusieurs unissons, qui font penser aux chants spontanés des manifestations ou bien aux hymnes politiques chantés par des militants. Par contre, l'*Oratorio* contient

exceptionnellement une pièce chantée par un enfant, dont la voix rend difficile l'identification du genre. En fait, seulement les paroles révèlent qu'il s'agit d'une fille, puisque la chorale masculine qui y intervient s'adresse à elle avec un ton protecteur et paternel en l'appelant « *niña* ». Ce traitement de la composante féminine renforce la tendance discutée par Rubi Carreño à propos de la référence aux femmes dans la *Cantata Popular Santa María de Iquique* : elles ne sont présentées que comme les *compañeras* des travailleurs (Carreño Bolívar 2009 : 15-16).

Cela correspond d'ailleurs à une propension que l'historien Hernán Venegas a également soulignée par rapport aux films chiliens qui représentent des mineurs. En effet, en comparant la représentation des travailleurs dans, d'une part, deux films produits pendant les années cinquante et, d'autre part, un film produit en 1970, Venegas remarque une différence significative en ce qui concerne les traits accentués chez les mineurs. Dans les films plus anciens s'accroissent des idéaux de modernisation et de sécurité associées aux installations minières, tandis que dans le film des années soixante-dix il s'agit surtout de souligner l'organisation collective des travailleurs. Malgré cette importante différence, l'auteur observe une continuité en ce qui concerne la place conférée aux femmes, car dans les trois cas elles représentent la famille (Venegas 2012).

Dans le répertoire de la NCCh, les représentations des travailleurs suivaient souvent une logique manichéiste, selon laquelle la classe ouvrière est identifiée à la *lutte*, donc avec à un effort nécessaire pour atteindre la révolution, tandis que la classe bourgeoise est associée au loisir et au divertissement (Muñoz Tamayo 2004). Cette conception explique en quelque sorte l'exclusion presque complète des genres de danse du répertoire de la NCCh, un répertoire plutôt alimenté de marches, d'hymnes et de diverses formes plus « sérieuses » et épiques de la musique folklorique (Bowen Silva 2008). Simultanément à l'exaltation de la figure du mineur, les musiciens de la NCCh identifièrent de façon paradoxale la musique traditionnelle paysanne comme l'une des sources les plus importantes sur laquelle construire une nouvelle musique d'envergure latino-américaine (Orellana 1978 : 112).

En plus de l'*Oratorio*, les syndicats devinrent l'objet de multiples pièces, dont 'Himno de la CUT' de Sergio Ortega (Quilapayún, *X la CUT*, 1968) et 'Cueca de la CUT' de Héctor Pavez (Inti-Ilumani, *Viva Chile*, 1973). En énumérant les divers métiers, cette dernière proclame l'unité de la classe ouvrière. Même si paysans et mineurs apparaissent ensemble, les descriptions de la Centrale Unique de Travailleurs comme étant « ferme comme l'acier » et du destin des travailleurs comme un « bijou » renvoient par allégorie au champ de la richesse minérale, donc à l'univers privilégié des mineurs.

La classe ouvrière n'était pas seulement l'objet de la création musicale, mais aussi l'objectif des musiciens du mouvement. Ceux-ci visaient à construire une véritable musique « des masses », s'inspirant des exemples de Bertold Brecht et Hanns Eisler. Sergio Ortega, compositeur savant, auteur du célèbre '*El pueblo unido jamás será vencido*', expliquait en recourant à une terminologie marxiste que son processus de création et son rapport à la société suivaient la méthode matérialiste dialectique (Orellana 1978 : 114). De même, le directeur de l'ensemble Quilapayún indiquait que le caractère politique d'une œuvre devait être compris en termes du sens et des significations qu'elle prend dans le contexte de la lutte des classes (Orellana 1978 : 115). Le lien étroit que les musiciens cherchaient à développer avec les travailleurs a aussi été exprimé par l'ensemble Inti-Illimani quand ses membres signalèrent qu'ils travaillaient en fonction du peuple et qu'ils devaient apprendre comment communiquer avec lui (« Gira de Inti Illimani: consolidación de amistad con Chile » 1972 : 9).

### Incarnation du travail musical

Dans un tout autre ordre d'idée, les musiciens de la NCCh réfléchissaient constamment au sujet du travail qu'ils effectuaient. D'une part, ils se questionnaient sur la façon de définir leur propre activité et leur professionnalisation. D'autre part, ils s'impliquaient dans la configuration d'une nouvelle manière de concevoir le travail collectif à l'intérieur des ensembles.

La discussion autour de la professionnalisation présente différentes caractéristiques selon lesquelles les musiciens arrivaient à se définir comme des professionnels de la musique. En premier lieu, Quilapayún soulignait le degré d'*importance* que l'activité artistique occupait dans la vie de ses membres, même s'ils ne gagnaient pas leur vie par la musique. Puisque celle-ci devint leur activité principale, ils se sentirent musiciens professionnels (« Quilapayún : no solamente la canción protesta es canción popular » 1970 : 4). En deuxième lieu, la *responsabilité* que l'activité artistique entraînait dans ce contexte politique fut le critère avancé par Inti-Illimani au début de la période de l'Unité Populaire (« Inti Illimani. Cóndores para América Latina » 1970 : 10). Ce fut aussi le cas du groupe Amerindios dont les membres parlent aussi de responsabilité et de dévouement comme indicateurs de professionnalisme (« Amerindios: somos los dueños de América » 1972 : 53). En troisième lieu, le *cantautor* Gitano Rodríguez concevait le rôle spécifique des musiciens au sein du projet social collectif comme critère clé: ils étaient des agitateurs professionnels qui devaient en même temps gagner leur vie par leur agitation (Orellana 1978 : 160).

Malgré l'important rôle politique que les artistes pensaient jouer à l'époque, ils ne percevaient normalement aucune rétribution monétaire (« Richard Rojas y el grupo Lonqui » 1973 : 8) et certains musiciens affirmaient que cela leur donnait une plus grande liberté créative (« Inti Illimani. Cóndores para América Latina » 1970 : 10). L'absence de paiement était devenue si habituelle que l'obtention d'un cachet par Quilapayún en Europe en 1971 donna lieu à une polémique selon laquelle le groupe s'embourgeoisait (« Disolución de Quilapayún : falsa alarma » 1971 : 55). Cette situation fut contestée, entre autres par Amerindios, dont les membres suggérèrent que l'activité artistique soit considérée comme un travail comme les autres (« Amerindios: somos los dueños de América » 1972 : 52). Víctor Jara, quant à lui, se définissait comme « travailleur de la musique » plutôt que comme « artiste » (Jara 1973), exprimant lui aussi sa préoccupation concernant les droits d'auteur des musiciens, indiquant que si ces droits étaient mieux réglementés, les travailleurs de la musique seraient mieux protégés (« 20 Preguntas a Víctor Jara » 1972 : 6).

La professionnalisation se situa aussi au centre des préoccupations des musiciens exilés après le coup d'État. Isabel Parra dénonça les difficultés d'insertion au marché du travail en exil et Gitano Rodríguez rendit compte de la situation instable et parfois contradictoire dans laquelle les musiciens se trouvaient. En effet, selon lui, un même musicien pouvait faire face aux deux situations suivantes : effectuer des performances dans des salles aussi importantes que l'Olympia à Paris et se trouver face à l'absence totale d'opportunités de gagner sa vie (Orellana 1978 : 145). Le coup d'État affecta toutefois aussi le contenu des œuvres musicales. Par exemple, Carrasco signala que le coup changea complètement la forme du travail des musiciens, car le Parti communiste, auquel plusieurs musiciens appartenaient, décréta que la priorité des artistes devait dorénavant être de contribuer au mouvement international de solidarité, et cela au détriment de leur activité créative (Orellana 1978 : 151). Ce n'est que quelques années plus tard qu'ils trouvèrent la manière de continuer leur développement créatif, en se concentrant sur la composition, comme en témoignent les directeurs de Quilapayún (Carrasco 2003 : 265) et de Inti-Illimani (Orellana 1978 : 154).

La réflexion sur le travail des musiciens impliqua aussi une reconsidération de la conception même de création musicale, notamment en ce qui concerne le rapport entre l'individu et la collectivité. Si l'amélioration de la qualité musicale fut une préoccupation constante chez les musiciens de la NCCCh—d'où l'intérêt d'Inti-Illimani d'apprendre l'écriture musicale (« Inti-Illimani. Solamente autores chilenos » 1972 : 4)—l'élément

caractéristique de ces ensembles fut la remise en question de l'organisation hiérarchique des musiciens, c'est-à-dire de leur rôle respectif prédéterminé, normalement relié à la spécialisation instrumentale. À la place, ils établirent une organisation interne où les rôles étaient interchangeable. En effet, bien que plusieurs musiciens maîtrisaient un instrument en particulier, la plupart d'entre eux osèrent non seulement changer mais aussi apprendre et jouer d'autres instruments, de façon à diversifier les arrangements et les rôles de chacun dans l'ensemble. Ainsi s'installa la pratique du multi-instrumentisme, comme l'appela postérieurement le musicologue Alfonso Padilla (1985 : 48).

La nouveauté de cette ouverture instrumentale se vit reflétée dans les reportages écrits par des journalistes, car ceux-ci prirent pour habitude de lister les diverses habiletés instrumentales des membres des ensembles. On le voit par exemple dans les cas de Quilapayún (« Quilapayún : no solamente la canción protesta es canción popular » 1970 : 4) et Inti-Illimani (« Inti Illimani. Cóndores para América Latina » 1970 : 11) dans la revue *El Musiquero*. Le revirement dans la conception même de la pratique musicale fut parfois souligné, par exemple pour la rotation des instruments avec l'ensemble Curacas (« Los Curacas : romper fronteras políticas » 1971 : 57) et de la détermination de l'ensemble Aparcoa à utiliser le plus grand nombre possible d'instruments (« Aparcoa : por fin 'Canto General' » 1971 : 14).

Dans le domaine de la composition, l'instauration d'une pratique de création collective chez Inti-Illimani et Quilapayún, ce que Juan Orregosalas décrit comme étant de « véritables ateliers de composition » (Orregosalas 1985 : 11), semble notable. Le summum fut l'établissement des ateliers Quilapayún en 1972, qui consistaient à multiplier le projet de l'ensemble en créant de nombreux groupes nommés Quilapayún. Vers avril 1973, après sept mois de travail, on comptait cinq « Quilapayunes », en plus d'un ensemble de jeunes d'entre 15 et 17 ans et d'un ensemble de femmes (« De Quilapayún a Quilapayunes » 1973 : 9). Avec ce projet, les membres originels du groupe renonçaient, en quelque sorte, au caractère original et unique de l'ensemble, dans le but d'y inclure le « peuple » en matérialisant un vrai projet collectif.

Pourtant, bien qu'une conception plus collective de la création musicale fut mise en place à travers le multi-instrumentisme et la composition en groupe, le *cantautor* Patricio Manns regrettait le manque de collaboration entre les différents ensembles, ce qui, à son avis, aurait pu élargir les possibilités musicales du mouvement (Orellana 1978 : 172).

## Travailler avec le peuple

Dans une étude historique et musicologique récente, Javier Rodríguez suggère que, pendant la période de l'Unité Populaire, la musique trouvait trois domaines de légitimation par rapport au projet politique : l'*inspiration*, le *lien* et le *reflet* des convictions, espaces et luttes de la classe ouvrière (Rodríguez 2011 : 27). Jusqu'ici, cet article a abordé la *représentation* des travailleurs chez les musiciens, renvoyant indirectement autant aux problématiques de l'inspiration qu'à celles du reflet, qui est par ailleurs une perspective habituelle de considération de l'engagement politique dans la musique (voir par exemple Gac-Artigas et Valencia Moncada 1973). Cependant, la discussion des idées qui entourent l'*incarnation* du travail musical vise une nouvelle compréhension qui considère autant la réflexion de ces musiciens sur leur propre travail que la pratique culturelle qu'ils établissent avec « le peuple ». Ainsi, en étendant la notion de *lien* suggéré par Rodríguez, il est plausible d'examiner les espaces de rencontre des musiciens avec les « travailleurs » comme des expériences qui en vinrent à modeler la conception du travail musical en tant que tel.

En 1971, Víctor Jara soulignait que l'artiste devait agir comme véhicule d'information du peuple, notamment pour les jeunes aliénés en raison du colonialisme culturel (« Víctor Jara. El arte no es patrimonio de los comprometidos » 1971 : 13-14). Deux ans plus tard et juste quelques mois avant son brutal assassinat, il expliqua que le but du chant politique n'était pas de « descendre vers le peuple », mais de faire monter le peuple (Jara 1973). Cette perspective demeura au centre des discours des musiciens pendant la dictature et en exil, tel qu'on le voit dans les énoncés du porte-parole de Quilapayún qui signala en 1978 que leur engagement ne consistait pas exclusivement à créer de la musique *pour les travailleurs* (Orellana 1978 : 116), en renvoyant à la dichotomie classique du *bottom-up/top-down* en ce qui concerne le rapport entre les artistes et le « peuple » (Manuel et Middleton, consulté en 2011).

En fait, en accordant un rôle principal aux « travailleurs » dans leur récit autobiographique, Quilapayún, Inti-illimani et Isabel Parra se mirent d'accord pour attribuer l'émergence de la NCCh aux avancées du mouvement ouvrier (Orellana 1978 : 117, 124 et 126). Selon Víctor Jara, ce ne furent ni le théâtre ni la télévision mais bien les syndicats et les universités qui furent les endroits où ces musiciens se battirent en tant que chanteurs (Jara 1973). D'après Eduardo Carrasco, les travailleurs réussirent à installer leurs préoccupations au centre de celles des artistes, renvoyant implicitement à la distinction entre les deux figures—travailleur et artiste—suggérée dans le programme de l'Unité Populaire. Pourtant, il confère aux artistes un rôle

d'avant-garde dans le champ de l'art révolutionnaire, précisant par la suite que l'appui des syndicats et des organisations politiques assura l'efficacité du projet de la NCCh (Orellana 1978 : 117).

Or, concernant la nature de la *lien* que les musiciens de la NCCh cherchèrent à établir avec le « peuple », les travailleurs ne se considéraient pas seulement comme l'objet à représenter ni comme la source d'impulsion de la révolution. Ils étaient aussi invités à rejoindre le projet artistique de la NCCh. Par exemple, l'ensemble Curacas se vantait du fait que ses performances finissaient toujours par une discussion avec le public sur l'actualité (« 20 Preguntas a los Curacas » 1972 : 28). Amerindios, de son côté, commençait ses spectacles par une initiative participative qui cherchait à rapprocher le public de l'interprète. Cette initiative fut ultérieurement poursuivie sous la forme d'une *peña*-atelier au centre de Santiago et en tournée dans divers quartiers pauvres du pays où les musiciens enseignaient la musique populaire à la communauté, se plongeant en même temps dans la réalité quotidienne du « peuple ». Ces rencontres de performance musicale et de discussions résultaient en « la stimulation artistique et la promotion des connaissances sur ce que les auditeurs écoutaient » (« Amerindios. El valor de una nueva experiencia » 1971 : 60-61). De même, Quilapayún reconnut en 1973 que la majorité de son répertoire provenait de sa relation constante et directe avec les travailleurs (« La verdad de Quilapayún » 1973 : 8). De manière similaire, Víctor Jara relatait l'échange qu'il soutint avec des travailleurs d'un syndicat à Cuba. Il y aurait commencé par interpréter ses chansons, puis il finit par apprendre le répertoire que les travailleurs voulurent lui montrer, des chansons dédiées au processus politique chilien (« Víctor Jara: la Nueva Canción Chilena es un hecho » 1972 : 12). Plus tard, lui-même exprima l'importance dans son œuvre du partage avec les protagonistes de la « construction d'une vie meilleure pour tous » : les travailleurs (« 20 Preguntas a Víctor Jara » 1972 : 6).

Il est probable que l'expérience la plus importante quant à la participation du « peuple » dans le projet de la NCCh soit le développement s'une série d'ateliers et de concerts dans le cadre des *Trabajos de Verano* (Travaux d'été) de la Fédération des étudiants de l'*Universidad Técnica del Estado*. Cette école, créée en 1963, visait à rapprocher l'université d'une portion de la population ne disposant d'aucun accès à la culture universitaire. Dès le début du gouvernement d'Allende, les *Trabajos de Verano* promouvaient son programme progressiste et offraient simultanément une variété d'ateliers et de spectacles (Rivera Tobar 2012). Inti-Illimani y participa, par exemple, en 1971 (« Inti-Illimani. Solamente autores chilenos » 1972 : 5), tandis que Quilapayún s'y impliqua au moins jusqu'en 1970 (« Disolución de Quilapayún : falsa alarma » 1971 : 55).

La meilleure illustration de cette idée d'articulation les musiciens et le public « peuple » paraît être une déclaration de Patricio Manns publiée en 1971 où il soutint qu'il fallait : « démontrer que les artistes populaires doivent visiter les lieux de travail, aller chez les *compañeros* travailleurs, peu importe où ils se trouvent, afin d'apprendre et d'enseigner. Voici le double rapport substantiel qu'il est maintenant possible d'établir »<sup>8</sup> (« El regreso de Patricio Manns » 1971 : 12). Suivant cette logique, la mise en avant de ce « double rapport » entraînait la cristallisation d'une conscience sur la participation réciproque des musiciens et des travailleurs dans la création.

## Conclusion

À la lumière des discours des musiciens à l'étude dans cet article, le rapport entre le projet musical de la Nouvelle Chanson Chilienne et les notions de « travail » et « travailleur » ont pu être examinés sous quatre angles différents. Dans un premier temps, il fut constaté l'existence d'un lien intime entre certains agents de ce mouvement et le « gouvernement des travailleurs » de l'Unité Populaire, l'engagement des premiers s'exprimant tant par leur participation politique que par leur production d'un répertoire musical *ad hoc* appuyant les transformations initiées par le gouvernement.

En deuxième lieu, un corpus succinct de chansons fut analysé en mettant l'accent sur les portraits du sujet « travailleur », notamment du « mineur » compris comme la figure par excellence du « prolétariat ». L'exaltation de la masculinité et de l'organisation collective a été observé dans les structures vocales et dans les descriptions allégoriques contenues dans les paroles.

En troisième lieu, une pléthore d'énoncés produits par des musiciens fit ressortir leur préoccupation à l'égard de leur existence et de leur rôle en tant que professionnels, d'une part, et de leur position face à la lutte de classes, d'autre part. Aucun consensus n'a été atteint concernant leur autodéfinition, pas plus individuelle que collective car y cohabitent avec fluidité les notions d'« artiste » et de « travailleur de la musique ». Cette fluidité ouvre un riche champ à examiner par rapport à des formulations idéologiques plus spécifiques articulées à l'époque, ainsi que pour leurs réalisations musicales. La redistribution des rôles, la diversification de tâches instrumentales autant que l'implémentation de la composition collective, qu'a mises en évidence l'analyse de la pratique musicale, furent interprétées comme les signes d'une conception embryonnaire du travail au sein des ensembles.

Finalement, le quatrième angle a mis en lumière la relation entre ces musiciens et les « travailleurs » constituant leur public idéal, dans une section

qui explora les tentatives de conceptualiser la participation de ces « sujets révolutionnaires » à la création musicale. Selon les opinions citées, l'émergence d'un rapport double qui dépasse la dichotomie musicien-auditeur permettrait à ces sujets qui sont de simples récepteurs de la culture de se transformer en vrais protagonistes de la musique, et cela par le biais de leur engagement dans des expériences créatives, inclusives et « populaires ». Quoique prometteuses, la valeur de telles expériences n'est ici rapportée que par l'entremise de la pensée des musiciens, de sorte qu'elles semblent tomber inévitablement dans le piège du paternalisme qu'elles ambitionnèrent d'esquiver. En outre, l'accomplissement de l'objectif d'inclusion et la prise de conscience d'un soi-disant « rapport double » sont des matières qui méritent d'être revisitées en étendant le corpus à l'étude et en interrogeant des sources qui puissent rendre compte de l'expérience vécue par les autres « travailleurs », le public et le « peuple »<sup>9</sup>.

Si dans la conclusion de son analyse gramscienne sur l'hégémonie et la NCCh, Jeffrey Taffet signale que « *The rhetoric of the singers mirrored the themes of the politicians* » (1997 : 100), l'examen des sources et l'exposition de la discussion dans le présent article pointent dans une direction contraire. En effet, il conduit plutôt à formuler l'idée selon laquelle la production culturelle de ces musiciens ne se limitait pas à « refléter » la réalité sociale et politique dans laquelle elle s'inséra, mais qu'elle exerça un rapport d'articulation avec le milieu social (Middleton 1990 : 8). Pour l'instant, il paraît vraisemblable de conclure que le rapport entre les musiciens de la Nouvelle Chanson Chilienne, le travail et les travailleurs s'articule dans un domaine de *représentation* notamment consacré au « sujet révolutionnaire » synthétisé préférentiellement dans la figure du mineur, et simultanément dans un autre domaine d'*incarnation* du travail musical, renvoyant à des conceptions du professionnalisme et de l'activité culturelle qui vont souvent au-delà des coordonnées conventionnelles du monde de l'art chilien de l'époque. ❁

## Notes

1. La *peña* consistait en une soirée musicale et poétique qui se déroulait dans un espace d'ambiance familiale où on vendait des *empanadas* et du vin. Dès son début au milieu des années soixante, la *Peña de los Parra* est devenue la place de gestation de ce qui sera ultérieurement connu comme la *Nueva Canción Chilena*.

2. Pour une discussion détaillée de l'état de la recherche sur la Nouvelle Chanson Chilienne, ainsi que pour une bibliographie plus exhaustive, voir Jordán González 2014.

3. Les musiciens qui répondirent au questionnaire sont, par ordre d'apparition

: Hugo Arévalo, Eduardo Carrasco et Quilapayún, Patricio Castillo, Charo Cofré, Miguel Ángel Cherubito, Eulogio Dávalos, Inti-Illimani, Patricio Manns, Sergio Ortega, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez, Daniel Salinas, Hans Stein, Trabunche, Fernando García.

4. Traduction libre du fragment suivant : *El proletariado industrial y minero pasó a ser su objeto prioritario de estudio, y en especial, su creciente organización y politización en una ideología que se entendía como liberadora. Esta selección intencionada dejó a un lado, obviamente, a un grueso de la población trabajadora que no se incorporó, sino muy tardíamente, en este proceso de modernización capitalista. En Chile, como en otras latitudes, los obreros del sector industrial y minero pasaron a constituir los grandes protagonistas de la historia de la salvación y redención de la humanidad. Esta filosofía de la historia hacía casi inevitable que el ordenamiento de los hechos siguiera una secuencia que se encaminaba hacia un desenlace conocido y necesario.*

5. Il identifie au moins cinq types de positionnement des travailleurs en regard de leurs conditions et attentes de changement, allant de l'*apatronado* (le plus proche du patron), en passant par le populiste, le communautaire, le radical réformiste pour arriver enfin au révolutionnaire.

6. Paroles traduites par Laura Batallon.

7. Javier Rodríguez a signalé que ce lien est intimement associé à la qualité de l'œuvre musicale, suivant une logique où plus la proximité au peuple est grande, meilleures sont les œuvres (2011 : 23).

8. Traduction libre du fragment suivant : *Queda en pie lo fundamental : demostrar que los artistas populares deben salir a los centros de trabajo, deben ir donde los compañeros trabajadores, estén donde estén, para aprender y para enseñar. Esa es la doble relación sustancial que ahora es posible establecer.*

9. Une première démarche dans cette direction a été faite par Javier Rodríguez dans son analyse de la promotion de la culture à l'intérieur des usines (2011 : 92-97).

## Bibliographie

- Bowen Silva, Martín. 2008. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates. <<http://nuevomundo.revues.org/13732>> [Consulté le 30 janvier 2012].
- Carrasco, Eduardo. 2003. *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL.
- Carreño Bolívar, Rubi. 2009. "Es peligroso ser pobre, amigo": clase, masculinidades y literatura en las representaciones artísticas de Santa María de Iquique. *Atenea* 499:109-120.
- Gac-Artigas, Gustavo et Valencia Moncada, Perla. 1973. *Antología de canciones de lucha y esperanza*. Santiago: Quimantú.
- Jara, Joan. 1983. *Víctor Jara: un canto truncado*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.

- Jobet, Julio César. 1951. *Ensayo crítico del desarrollo económico social de Chile*. Santiago: Universitaria.
- Jordán González, Laura. 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 González, Laura. 2014. The Chilean New Song's cueca larga. Dans *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, 71-96. Dir. Pablo Vila. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Karmy Bolton, Eileen. 2014. "Remembrance Is Not Enough..." ("No basta solo el recuerdo..."). The Cantata Popular Santa María de Iquique Forty Years after Its Release. Dans *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, 45-70. Dir. Pablo Vila. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Linn, Karen. 1984. Chilean Nueva Canción: a Political Popular Music Genre. *Pacific Review of Ethnomusicology* 1:57-64.
- Manuel, Peter et Richard Middleton, dir. Popular music. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1>>. [Consulté le 5 mai 2011].
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Morris, Nancy. 2014. New Song in Chile. Half a Century of Musical Activism. Dans *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, 19-44. Dir. Pablo Vila. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Muñoz Tamayo, Víctor. 2004. Imágenes y Estudios Cuantitativos en la Construcción Social de «la Juventud» Chilena: Un acercamiento histórico (2003-1967). *Última década* 12(20): 71-94. <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22362004000100004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362004000100004&lng=es&nrm=iso)>. [Consulté le 8 mai 2013]
- Orrego-Salas, Juan. 1985. Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena. Dans *Nueva Canción. Canto Nuevo*, 5-13. Dir. David Valjalo et al. Madrid/Los Ángeles: Ediciones La Frontera.
- Osorio Fernández, Javier. 2006. Canto para una semilla: Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena. *Revista Musical Chilena*, 60(205):34-43.
- Padilla, Alfonso. 1985. Inti-Ilumani o el cosmopolitismo de la Nueva Canción. Dans *Nueva Canción. Canto Nuevo*, 47-49. Dir. David Valjalo et al., Madrid/Los Ángeles: Ediciones La Frontera.
- Rimbot, Emmanuelle. 2008. Luchas interpretativas en torno a la definición de *lo nacional*: La canción urbana de raíz folklórica en Chile. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 16:59-89.
- Rivera Tobar, Francisco. 2012. Construir la Patria Nueva. Los trabajos voluntarios en la Universidad Técnica del Estado (Chile, 1964-1973). *La Cañada* 3:201-225.
- Rodríguez, Javier. 2011. *La madre del hombre nuevo se llama revolución...* Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile.

Mémoire de maîtrise, Universidad de Chile.

- Rodríguez Musso, Osvaldo. 1989. *La Nueva Canción Chilena: continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Rojas Flores, Jorge. 2000. Los trabajadores en la historiografía chilena: balance y proyecciones. *Revista de Economía y Trabajo* 10:47-117.
- Rolle, Claudio. 2005. *Del Cielito lindo a Gana la gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile*. Communication prononcée dans le cadre du IV Congrès de la branche latino-américaine de IASPM. Instituto Carlos Vega, Buenos Aires, Argentine.
- Román González, Nicolás. 2011. La guitarra trabajadora. El oficio del cantor popular y su hibridación a la canción de protesta. *Revista Chilena de Literatura* 78:1-26, Miscelánea Virtual Abril. <www.revistaliteratura.uchile.cl> [Consulté le 8 janvier 2012].
- Salinas, Horacio. 2013. *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-illimani*. Santiago: Catalonia.
- Torres, Rodrigo. 1980. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: Ceneca.
- Venegas Valdebenito, Hernán. 2012. Las representaciones de los mineros del mundo del carbón en Chile durante el siglo XX. Variaciones de lo real. *Filmhistoria online* 1:1-17.
- Vila, Pablo, (Dir.). 2014. *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Winn, Peter. 1976. Loosing the Chains: Labor and the Chilean Revolutionary Process, 1970-1973. *Latin American Perspectives* 3(1):70-84.
- Taffet, Jeffrey F. 1997. 'My Guitar is Not for the Rich': The New Chilean Song Movement and the Politics of Culture. *Journal of American Culture* 20(2):91-103.

Sources imprimées et en ligne

- 20 Preguntas a los Curacas. 1972. *El Musiquero* 175, septembre, 27-28.
- 20 Preguntas a Víctor Jara. 1972. *El Musiquero* 181, décembre, 5-7.
- Amerindios: somos los dueños de América. 1972. *El Musiquero* 157, janvier, 52-53.
- Amerindios : el valor de una nueva experiencia. 1971. *El musiquero* 133, février, 60-61.
- Angel Parra. 1971. *El Musiquero* 131, janvier, 2-3.
- Aparcoa : por fin 'Canto General'. 1971. *El Musiquero* 147, septembre, 14-15.
- De Quilapayún a Quilapayunes. 1973. *El Musiquero* 184, février, 8-9.
- Disolución de Quilapayún : falsa alarma. 1971. *El Musiquero* 137, avril, 54-55.
- El regreso de Patricio Manns. 1971. *El Musiquero* 153, novembre, 12.
- Gira de Inti Illimani: consolidación de amistad con Chile. 1972. *El Musiquero* 168, juin, 7-9.
- Huamari : canciones para todos. 1973. *El Musiquero* 188, avril, 46-47.
- Inti Illimani. Cóndores para América Latina. 1970. *El Musiquero* 129, décembre, 10-11.

- Inti-Illimani. Solamente autores chilenos. 1972. *El Musiquero* 156, janvier, 4-5.
- La verdad de Quilapayún. 1973. *El Musiquero* 188, avril, 6-9.
- Los Curacas : romper fronteras políticas. 1971. *El Musiquero* 135, mars, 56-57.
- Luis Advis: mucho más que una cantata. 1972. *El Musiquero* 166, mai, 20-21.
- Orellana, Carlos. 1978. Discusión sobre la música chilena. *Araucaria de Chile* 2: 109-173.
- Quilapayún y la Nueva Canción Chilena en Europa. 1972. *El Musiquero* 164, avril, 28-29.
- Quilapayún: no solamente la canción protesta es canción popular. 1970. *El Musiquero* 126, novembre, 4-5.
- Richard Rojas y el grupo Lonqui. 1973. *El Musiquero* 192, mai, 6-9.
- Víctor Jara: la Nueva Canción Chilena es un hecho. 1972. *El Musiquero* 168, juin, 12-13.
- Víctor Jara. El arte no es patrimonio de los comprometidos. 1971. *El Musiquero* 154, décembre, 13-14.
- . Interviewé par Nicomedes Santa Cruz. Émission radiale « *América canta así* ». Instituto Nacional de Cultura, Lima, le 30 juin 1973. URL < <http://www.nicomedessantacruz.com/espanol/entrevistas.htm> > [Consulté le 7 novembre 2013].
- Unidad Popular. 1970. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*. Santiago.

### Discographie

- Huamari. 1972. *Oratorio de los trabajadores*. DICAP JYL-15. Vinyle.
- Inti-Illimani. 1970. *Canto al programa*. DICAP JYL-10. Vinyle.
- Inti-Illimani. 1973. *Viva Chile! I Dischi Dello Zodiaco VPA* 8175. Vinyle.
- Quilapayún. 1969. *Por la CUT*. DICAP JYL-02. Vinyle.
- Quilapayún. 1978. *Cantata Santa María de Iquique*. DICAP-Pathé Marconi 2C 068-14578. Vinyle.