

Primeras presencias de Quilapayún en la España de mediados de los 70: cantos de compromiso y esperanza

ÁNGEL MEDINA Y TOYA SOLÍS

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: Quilapayún, Transición democrática, Agermanament, Sello Gong, censura.

Keywords: *Quilapayún, Spanish Transition to democracy, Agermanament, Gong Records, censorship.*

Cita recomendada:

Medina, Ángel; Solís, Toya. 2019. "Primeras presencias de Quilapayún en la España de mediados de los 70: cantos de compromiso y esperanza". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

PRIMERAS PRESENCIAS DE QUILAPAYÚN EN LA ESPAÑA DE MEDIADOS DE LOS 70: CANTOS DE COMPROMISO Y ESPERANZA ¹

Ángel Medina y Toya Solís

Resumen

Este artículo estudia la comprometida presencia del grupo chileno Quilapayún en la España de mediados de los 70, desde las postrimerías del franquismo hasta los primeros momentos de la Transición. En esta recepción destacan hechos como el papel de diversas asociaciones y actividades de la España del exilio y la emigración, la percepción social del paralelismo entre el golpe pinochetista (1973) y el golpe franquista de 1936 que desembocó en la Guerra Civil, el significado de organizaciones cristianas como la catalana Agermanament, la apuesta del sello Gong (de Movieplay) por la Nueva Canción Chilena, las iniciativas de personalidades diversas de la cultura audiovisual del momento, como Gonzalo García-Pelayo, la censura y la limitación de acceso a los recitales por cuestiones de edad o las herencias y refracciones derivadas de las versiones de algunas de sus creaciones más célebres. El trabajo parte de abundante material hemerográfico, complementado con documentación archivística, tanto del Fondo Quilapayún del Archivo de Música Popular Chilena (Santiago de Chile), como del Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). El artículo pretende aportar algo de luz a un aspecto muy concreto del devenir de la Nueva Canción Chilena en los años iniciales del exilio en Europa a través de la actividad del paradigmático grupo Quilapayún y su comprometida y exitosa presencia en la vida musical española del cambiante período acotado.

Palabras clave: Quilapayún, Transición democrática, Agermanament, sello Gong, censura.

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i: "Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)" HAR2015-64285-C2-1-P

Abstract

The Chilean band Quilapayún has been intensively active in Spain during the 1970s. This article analyzes the influence of this band in the political movements during the last years of Franco's dictatorship as well as in the early years of Spanish Transition to democracy. We focus on the impact of a series of events to understand the reception of the band, such as the activity of several organizations of Spanish emigres and exiled people; the social perception of some kind of parallelism between the Chilean coup d'état in 1973 and the Spanish coup in 1936 that resulted in a civil war; the significance of catholic associations such as Agermanament, a religious institution originated in Catalonia; the support of Gong (a record label owned by Movieplay) to the "New Chilean Song"; the individual initiatives by personalities from the audiovisual scene, i.e. Gonzalo García-Pelayo; the censorship together with a limited access to recitals, especially regarding age restrictions; and last but not least the legacy and the covers of Quilapayún's best-known songs.

In this research we went through a significant amount of hemerographic resources, we have also obtained data from different archives, particularly from the Fondo Quilapayún in the Archivo de Música Popular Chilena, (Santiago de Chile) and from the Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). The aim of this article is to shed light on the evolution of the "New Chilean song" in the early years of Quilapayún's exile in Europe, approaching the activity of this paradigmatic folk band together with their political commitment, and their success in the Spanish musical scene during the transition to democracy, a period characterized by a profound social and cultural change.

Keywords: *Quilapayún, Spanish Transition to democracy, Agermanament, Gong Records, censorship.*

Introducción

La década de los 70 del pasado siglo XX ofrece en España una particular riqueza histórica. La principal razón de ello estriba en la rápida sucesión de diversos (y aún contrastantes) modelos políticos: franquismo, posfranquismo y Transición democrática. Este período fue también muy sugerente desde el punto de vista de la recepción de músicas populares foráneas, entre las que merece mención especial la continuidad e incremento de las provenientes de América Latina. Este transvase se acrecentó por el exilio derivado de los golpes de estado habidos en importantes naciones americanas (Chile, Argentina, Uruguay, entre otras).

Las posibles ventajas de España para los exiliados latinoamericanos —en algunos sentidos— se contrapesaban con una situación política muy inestable en buena parte de la década de los 70 y normativas de acogida poco flexibles. Existía el sentimiento de que el Estado no se portaba tan generosamente con los exiliados latinoamericanos como Latinoamérica lo había hecho en su día con los exiliados y emigrantes españoles. Con todo, se reconocía que España era una opción deseada por muchos, y ello por razones de lengua, historia, afinidad cultural o lazos familiares. Señala Enrique Méndez, en unas reveladoras conversaciones sobre este asunto, que la “opción no española y diría también no francesa, es una opción de conveniencia, es la de ir donde se resuelven problemas. En cambio, la opción española es una opción vital” (Méndez *et alii* 1979: 10).

Estos flujos humanos tuvieron su impacto en las distintas esferas de la música (creación, interpretación, enseñanza, etc.), tanto en el mundo de la música académica como en el de las músicas populares. Se desarrolló una nueva sensibilidad hacia las músicas étnicas, abierta sin recelos a las manifestaciones más lejanas. También surgió una mirada renovada hacia las propias, muy necesaria porque el mundo de las músicas de tradición oral había tenido que soportar en buena medida la tutela de determinadas entidades del franquismo.

En aquellos años, una simple casete de música andina era suficiente para animar cualquier velada amistosa de ambiente universitario. De hecho, empezaron a proliferar por toda España los grupos que tocaban (y a veces destrozaban con entusiasmo) piezas tan memorables como “Vasija de barro”,

“El pájaro campana” o el archifamoso “El cóndor pasa”, imaginario andino que, dicho sea de paso, ya había sido construido en París desde los años 50 con una admirable aceptación por parte de la sociedad francesa (Rodríguez Aedo 2014a). También era frecuente, en los 70, que una parte del ocio se desarrollase en los pubs, donde podía haber música en vivo a cargo de intérpretes latinoamericanos más o menos profesionales.

1. El caso de Quilapayún

Partimos de la base de que, como subraya Ariel Mamani (y no es el único en esta idea), “la diáspora de la Nueva Canción Chilena (NCCh) es un terreno poco explorado, con una presencia escasa de trabajos en relación a otro tipo de experiencias en el exilio” (Mamani Cotonat 2013: 10). Javier Rodríguez Aedo sostiene el mismo dictamen: “aún queda por restituir el lugar que le corresponde a la producción cultural y musical chilena creada en el exilio” (Rodríguez Aedo 2014a: 219). Por otro lado, la valiosa aportación de Diego García Peinazo sobre la NCCh en España es, a la vez, amplia en lo que abarca y más limitada por centrarse en el análisis de los órganos de expresión del PSOE y del PCE, cuyas primeras y muy escasas noticias datan de 1977 y 1974 respectivamente (García Peinazo 2012).

De modo que las primeras presencias de Quilapayún en la sociedad española podrán servirnos como botones de muestra de procesos de mayor calado. Por ejemplo, permiten vislumbrar el papel de la España del exterior, el signo progresista y solidario de ciertas organizaciones cristianas y la aportación de determinadas iniciativas discográficas, entre otros aspectos.

Este grupo fue uno de los grandes emblemas del exilio chileno en Europa y su presencia en España resultó paradigmática por los especiales paralelismos que, como veremos, se establecieron entre este país y Chile. Esto no significa que infravaloremos el trabajo de grupos y cantautores como Inti-Illimani, los Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Los Jaivas, entre otros, que también tuvieron su público en España. Por no hablar de los que incluso residieron en nuestro país, como Alejandro Lazo (colaborador, por cierto, del eminente compositor chileno Gabriel Brncic, radicado en Barcelona y maestro de la música electroacústica) o el Grupo Iquique. Dirigir el foco básicamente sobre Quilapayún permite ejemplificar con mayor nitidez de qué modo algunas

de estas músicas latinoamericanas fueron capaces de participar en la construcción del cambio que la sociedad española estaba buscando con más ahínco a medida que el régimen franquista entraba en una inexorable pero peligrosa descomposición. Comunistas militantes por entonces, los músicos chilenos no sólo gustaban a los militantes o simpatizantes del PCE (aún clandestino) sino que constituían también un referente para capas sociales más amplias, que podían incluir desde el mundo de los cristianos de base hasta la burguesía culta y democrática o sectores de profesiones liberales que nutrían aquello que se llamó “la progresía”.

A fines de los 60, los Quilapayún contaban ya con una seria producción discográfica. Por ejemplo, el álbum *Basta*, de 1969, en el que aparece su célebre canción “La muralla”. También es obligado recordar que en noviembre de ese año Quilapayún tiene un encuentro crucial con el compositor Luis Advis (Iquique, 1935; Santiago de Chile, 2004). La comunicación fue inmediata. Al tiempo que el compositor académico estaba dispuesto a emplear recursos de la música tradicional, los jóvenes intérpretes de canciones populares y comprometidas deseaban amplificar de alguna manera el género “canción” mediante obras de mayor vuelo. Tanto aquél como éstos compartían una profunda conciencia social y un fuerte compromiso moral contra la injusticia. Así surge *Santa María de Iquique, Cantata Popular*, con música y texto de Luis Advis. El anhelo de obras de amplio aliento no era nuevo en Latinoamérica, pero la *Cantata* marcó un hito en la versión de Quilapayún. La composición fue grabada en Santiago de Chile en 1970. Este vinilo figura en las más reducidas listas de los mejores discos chilenos de todos los tiempos. Por tanto, desde el mismo comienzo de la nueva década de los 70, el grupo poseía una respetable trayectoria en cuanto a compromiso político, asunción transformadora del folklore y ambición formal y artística en contacto con recursos de la tradición académica.

2. Matices de la recepción

La propia cronología de la recepción cambia en función de los matices que se comentan a continuación. En términos esquemáticos, las primeras presencias significativas del grupo se sitúan en los años 1974 y 1975. Pero es preciso distinguir, en primer lugar, entre la recepción de Quilapayún en España

y la recepción en el resto de Europa; y, en segundo lugar, entre la España del "exterior" y la del "interior".

En cuanto a la primera dicotomía, las giras del grupo por Europa (habidas entre 1968 y 1973) habían acercado el trabajo de Quilapayún a determinadas capas de la sociedad de no pocos países, pero no incluyeron a España. Además, desde principios de los 70, el grupo cuenta con el explícito apoyo del nuevo gobierno de Unidad Popular, como verdaderos embajadores culturales y propagandistas de la vía chilena al socialismo representada por el presidente Salvador Allende. Ya sabíamos desde Damón que la música puede ser cuestión de Estado y, por tanto, "no es inocente", por recordar la célebre sentencia de Jacques Attali. Pero la experiencia era única y suscitaba preguntas que el conjunto chileno podía ayudar a responder. En el viejo continente había interés, curiosidad y hasta un cierto temor ante el mensaje de Quilapayún. Algo de esto se advierte en el Instituto para la Cooperación Internacional de Viena cuando, en 1971, estaban gestionando un recital del grupo chileno. Ingrid Karner, en nombre del director del Instituto, acepta su programa y confirma que cuentan con el apoyo de la embajada chilena, pero sugiere que omitan la canción titulada "La bola" (directo elogio de la Cuba de Castro) y la sustituyan por otra "que no tiene una orientación unívoco a una partida política"² (sic). La idea era, según se desprende de la carta de Karner, mostrar en Austria la cultura y la problemática social de Latinoamérica, "pero dejar abierto todas soluciones de estas problemas entre una reforma democrática y una revolución socialista" (sic)³.

Justo estando inmersos en una nueva gira europea, iniciada en agosto de 1973, sobrevino el golpe de Estado del general Augusto Pinochet (11 de septiembre de 1973) y la inmediata y sangrienta represión. El cantautor Víctor Jara, amigo, mentor, director y artista invitado de Quilapayún en los primeros años, es una de las víctimas más lloradas, en parte por su significado artístico y en parte por lo atroz de su martirio. Quilapayún tiene que quedarse en el exilio,

² Carta mecanografiada de Ingrid Karner a Eduardo Carrasco (Viena, 4/3/1971). Archivo de Música Popular Chilena (Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile, a partir de ahora AMPCh), Fondo Quilapayún. CL QUI-COR-123. Disponible on line: <https://archivodemusica.wordpress.com/jalohhsdksaklhdcd/>

³ *Ibíd.*

concretamente en Francia. Éste sería su país de acogida como exiliados políticos hasta su retorno a Chile en 1988.

Mientras en buena parte de Europa la música de Quilapayún circulaba con normalidad en discos y conciertos, aunque sin gozar de excesiva popularidad, en España (antes de 1974) sólo se conocía algo de su quehacer en círculos muy limitados y únicamente a través de discos y casetes. O sea, con poco impacto social, a modo de pre-recepción, incluso, en algunos casos, con una comprensión no muy clara de sus objetivos. Así, en una selección de novedades discográficas de cierto diario, en la temprana fecha de 1971, se da cuenta de la salida en Emi-Odeón del disco *El canto del cuculí*. El lacónico comentario, que reproducimos íntegramente porque no tiene desperdicio, dice así: “No es auténtico folklore por estar hecho con mentalidad universitaria, pero es muy agradable de escuchar” (*Diario de Burgos* 1971: 21). Bien es verdad que algunos autores han espigado otras notas periodísticas un poco más positivas y dotadas de mayor contenido, como una de Alberto Míguez ya recogida por Rodríguez Aedo, de mayo de 1972, donde resalta la distancia de la NCCh tanto del purismo folklorista como de la “dependencia descarada de otros lugares” (Míguez 1972: 26). Pero lo cierto es que todo lo concerniente a Quilapayún se movía en España, a principios de los 70, en ambientes extremadamente minoritarios.

3. Quilapayún y la España del exterior

Además de la dicotomía Europa/España, existía otra dualidad en tensión dialéctica que se refería, como ya se indicó, a la España "del exterior" frente a la España "del interior". Este tipo de oposición también se instaló en la sociedad chilena tras el golpe, lo cual condujo a que la NCCh tuviese que buscar estrategias muy sutiles de supervivencia en el interior de Chile, como subrayó Juan Pablo González, al mismo tiempo que era aclamada en buena parte del exterior. Este autor contrapone el éxito internacional de la NCCh en el exilio con las nuevas funciones que su difícil supervivencia le depara en el Chile de la dictadura, donde actuaría, con todas las limitaciones de la represión y de la censura imaginables, “como práctica y discurso de divergencia, construcción de memoria colectiva, e influencia ética y estética” (González 2016: 67).

Ciertamente, la solidaridad internacional con Chile fue extraordinaria. En la Europa libre y democrática (y, a decir verdad, en los cinco continentes) se sucedían innumerables manifestaciones y actos contra la dictadura de Pinochet y en recuerdo de Allende, Víctor Jara y lo que había significado la Unidad Popular. En los países europeos del bloque comunista se partía de la propia afinidad ideológica a nivel estatal, así que la oposición a la dictadura chilena y el apoyo a la NCCh eran perfectamente institucionales. Lo cierto es que Quilapayún, a través de su música, de sus testimonios y de su presencia incansable, tuvo un importante papel en este movimiento generalizado de repulsa a la dictadura chilena desde ese mismo septiembre de 1973.

En España la situación era más compleja que en el resto de Europa para este tipo de manifestaciones, pues la dictadura militar de Franco seguía en pie. Baste decir que el aparato policial controlaba incluso a quienes asistieron a cierto funeral celebrado por el alma de Allende en la Iglesia del Pilar de Tenerife. Una nota interna consigna los nombres de varios de los asistentes (y allí aparece Elfidio Alonso, al que luego veremos como líder de Los Sabandeños) y señala que eran “todos ellos de clara postura anti-régimen”⁴. Molestaba incluso la propia esquila y aún más cierto editorial de *La Hoja del Lunes* de Barcelona del 18 de septiembre de 1973⁵.

Mas existía una España "del exterior", en parte nutrida del exilio derivado de la Guerra Civil y en parte de la emigración, donde el proselitismo de la izquierda (clandestina en el interior) tenía mejores medios y mayor visibilidad y efectos. En esa porción de la sociedad española del exterior, el grupo chileno va calando desde 1973. Ese año, al poco del golpe militar, se celebran numerosos actos de solidaridad con Chile en muy diversos lugares de Europa. Precisamente algunos de ellos estuvieron movidos por comités y organizaciones españolas que, paralelamente, recababan esa misma solidaridad con los represaliados y presos políticos que nutrían las cárceles franquistas. La *vox populi* del momento establecía paralelismos entre el golpe pinochetista contra el gobierno de la Unidad Popular y el golpe contra la II

⁴ Nota interior. Asunto: funeral por el alma de Salvador Allende. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA, en lo sucesivo), AGA (03) 107.001. Caja 42/089.82, carpeta 9 “Chile: Salvador Allende Gossens. Fallecimiento y Golpe de Estado”.

⁵ Hoja manuscrita de 18/9/1973, adjunta a la noticia de la *Hoja del Lunes* de Barcelona. AGA (03) 107.001. Caja 42/089.82, carpeta 9 “Chile: Salvador Allende Gossens. Fallecimiento y Golpe de Estado”.

República que derivó en la Guerra Civil de 1936-1939 y en la larga dictadura franquista. Pero no sólo se trata de una opinión popular. En efecto, la solidaridad internacional con Chile fue de tal calibre que, en palabras de Ariel Mamani, permitiría recordar el caso español, pues acabó “transformando la causa (quizás como había sido décadas atrás la España republicana) en un emblema generalizado de la izquierda y el progresismo” (Mamani Cotonat 2013: 22). Y, naturalmente, los paralelismos se daban también al pensar en los exilados, asesinados, desaparecidos y presos políticos que España y Chile padecían como una lacra ignominiosa, aquélla cerca del final y éste en el más cruel de los principios.

Hubo acciones directamente relativas a esto que se viene diciendo. Por ejemplo, el 13 de octubre de 1973, el Comité Francia-España había organizado en Argenteuil (Francia) un acto de apoyo conjunto a España y a Chile en el que se puso expresamente de relieve el paralelismo entre los militares golpistas del país americano y el caso del régimen franquista. Allí intervinieron los Quilapayún, acogidos “con indescriptible entusiasmo”, con todo el mundo coreando aquello que daba título a uno de sus primeros discos: “el pueblo unido, jamás será vencido” (*Información Española* 1/12/1973: 20). Por su parte, la *Tarde de solidaridad con el pueblo chileno* (Utrecht, Holanda, 28/10/1973) estuvo organizada por Chile-Comité con la colaboración del Club Miguel Hernández, pantalla asociativa del PCE.

Quilapayún no sólo participaba en numerosos actos contra la dictadura de Pinochet, sino que se sumaba con igual entrega a otras causas, como hemos visto en el citado caso de solidaridad hispano-chilena de Argenteuil. Incluso lo hacían (y era muy celebrado) cuando se trataba de actividades estrictamente limitadas a la solidaridad con los presos políticos españoles. Así ocurrió en una de las más sonadas ediciones del festival “6 horas con España”. Nos referimos a la celebrada en el Forest National de Bruselas el 7 de diciembre de 1973. Fue un auténtico festival, organizado por Amitiés Démocratiques Belgo-Espagnoles en colaboración con el CISE de París (Comité de Información y de Solidaridad con España). Imposible enumerar el impresionante elenco de los artistas que participaron en este acto de solidaridad con los presos políticos españoles, pero a modo de muestra, citamos a Paco Ibáñez, G. Moustaki, Pia Colombo, Cuarteto Cedrón y, entre otros muchos, Quilapayún. Todos los intérpretes,

pues, eran muy sobresalientes y “ofrecieron un exaltante espectáculo de inspiración popular y revolucionaria, al que un público íntimamente compenetrado reservó una acogida entusiasta” (*Información Española* 16/12/1973: 23).

Esta revista que acabamos de citar, *Información Española*, se publicaba en Bruselas y era de clara orientación comunista. Proviene de los periódicos *Libertad* (1963) y *Libertad para España* (1965), de periodicidad variada a lo largo del tiempo. Estuvo activa hasta finales de 1974 (Ait-Bachir 2011). *Información Española* dedicó amplio espacio al golpe de Estado de Chile, a la subsiguiente represión y a la resistencia de los exiliados de dicho país activos en Europa. También a Quilapayún, que se convierte en muy poco tiempo en el emblema sonoro no sólo del exilio chileno sino de la propia música chilena. De hecho, cuando la Junta Militar mandó de gira a cierto grupo chileno, de marcada ideología derechista y posicionamiento claro a favor de la dictadura, recibió el rechazo y el boicot activo de los simpatizantes de la causa chilena. Eso fue lo que ocurrió el 15 de mayo de 1974 en Fráncfort, donde la presión popular obligó a cancelar el concierto (los músicos y el cónsul tuvieron que salir escoltados por la policía) que, como remate de la protesta, fue sustituido por un acto de fuerte contenido antifascista, en contra de la Junta Militar y a favor de la Unidad Popular. Además de la crónica de los hechos, figura en esta página una especie de titular en la parte inferior de la misma, donde se indica que ya hay representantes de la canción chilena, que éstos viven en el exilio y, en concreto, se citan como ejemplo a los grupos Inti-Illimani y Quilapayún. De estos últimos encontramos también en dicho medio algún anuncio de sus discos, o bien algunos de los versos de la *Cantata de Santa María*. Por cierto, no se menciona en ningún momento el nombre del grupo pro-pinochetista, pero cruzando diversas informaciones suponemos que se trata de Los Quincheros que, en efecto, se pusieron de inmediato de parte de la dictadura y en 1974 tuvieron actividad en Fráncfort.

4. Agermanament: Quilapayún con los cristianos solidarios (Barcelona 1974)

Queda certificado, pues, que la España del exterior fue el marco sociológico donde se operó la primera recepción significativa de Quilapayún,

sobre todo desde 1973, cuando el grupo se constituye en paradigma del arte comprometido, del exilio chileno y de la lucha desde la cultura contra la dictadura pinochetista. Todo esto nos lleva a indagar en la difícil situación de la España del interior.

Las primeras actuaciones de Quilapayún en España fueron las celebradas en el Palau Blaugrana (“Blau Grana” en la grafía de entonces) de Barcelona, el 20 y el 21 de septiembre de 1974, o sea, al cabo de poco más de un año del golpe militar en Chile y con Franco aún al frente del Estado español. Estos recitales fueron posibles gracias a Agermanament (“hermanamiento”, en catalán), asociación cristiana solidaria con los más necesitados de cualquier parte del mundo. No es casual que, ya en sus primeros tiempos, en los años 50, Agermanament tuviese una particular presencia en Chile, buque insignia de sus proyectos de cooperación internacional. Tampoco es casual que, en los años finales del franquismo, Agermanament ocupase una posición decidida en la lucha por las libertades en su propio entorno y que diese cobijo en su sede barcelonesa a grupos de izquierda que no podían todavía reunirse abiertamente en otro tipo de lugares. Por entonces, los seminarios diocesanos, parroquias e incluso los propios obispados se habían empezado a abrir a las corrientes más renovadoras derivadas del Concilio Vaticano II y albergaban encierros de trabajadores y actos que en otros espacios podrían ser más fácilmente interrumpidos por la policía, aunque a veces ni siquiera se respetaban los recintos sagrados, como ocurrió con la detención de los sindicalistas encausados en el célebre Proceso 1001 en 1972. La posición de Agermanament concitó las iras de los radicales de extrema derecha, de modo que la sede de la revista homónima acabó siendo saqueada por uno de estos grupúsculos, el PENS, Partido Español Nacional Socialista, que dejó allí pintadas con sus siglas junto con amenazas de muerte para la cabeza visible de la organización, Josep Ribera, y cruces gamadas, además de causar grandes destrozos. Este asalto fue repudiado en diversos medios y en algunos con particular vehemencia. El Comité Ejecutivo del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña, hermano ideológico del PCE, por si a algún lector le despista la “S” de sus siglas) firma en Barcelona, el 16 de mayo de 1973, una larga declaración programática donde, entre otras cosas, se acusa al gobierno “Franco-Carrero” de la ola de vandalismo de los Guerrilleros de Cristo Rey, el

PENS y “otros grupos parapoliciales que agreden a las personas, asaltan los despachos de los abogados laboristas, las librerías progresistas, los centros religiosos, etc., y que saquearon recientemente en Barcelona el local de la revista católica AGERMANEMENT”⁶ (PSUC 1973: 67).

Estos ataques a los cristianos progresistas del movimiento apostólico no son una consecuencia de un hipotético rechazo a cuestiones teóricas relevantes, como la teología de la liberación (cuyo desarrollo y efectos tienen eco principalmente en el ámbito latinoamericano) sino que son la cifra de la encarnizada lucha operada entre las fuerzas del cambio y las del inmovilismo (el “búnker”, como se decía entonces) y del trauma que suponía para estas últimas ver a una parte de la Iglesia, que cargaba con un pasado de objetivas connivencias con el franquismo, posicionarse a favor de la libertad. Éste es, pues, el contexto donde la iniciativa de Agermanament de traer a Barcelona a Quilapayún adquiere todo su sentido y toda su grandeza.

Treinta y cinco años después, en 2009, Barcelona quiso recordar ese concierto y se decidió homenajear a Quilapayún. El acto oficial tuvo que esperar al 29 de octubre de 2010 y transcurrió en el noble espacio del Saló de Cent del Ayuntamiento de Barcelona. Los tres nombres de referencia en el impulso para este homenaje son: Eulogio Dávalos, Marcial Mira y José Luis Vergara, que fue el portavoz y cuyas palabras están disponibles en la web oficial del grupo (Vergara, Dávalos, Mira 2010).

Lo primero que destaca Vergara es el papel de la citada asociación Agermanament, en nombre de la cual intervino Jaume Rodri. Vergara comenta que, además de pasar las canciones por la preceptiva censura, los organizadores pidieron “permisos para un recital en beneficio de las misiones y algunas anécdotas más que ahora producen risa, pero entonces eran pura estrategia. Estábamos todavía en dictadura” (Vergara 2010).

La narración de aquellos momentos vividos en 1974 no deja lugar a dudas sobre la emoción enorme que los rodeó. Vergara alude a la incredulidad entre lágrimas de los miembros del grupo ante tan cálida acogida; y concluye

⁶ El original está en catalán, con la tipografía característica de las multicopistas de cliché que tanto se usaron en la clandestinidad. Esta declaración, al margen de su circulación clandestina en Cataluña, se publicó en México D. F., en medios del exilio catalán en ese país (PSUC 1973). Original: “altres grups parapolicíacs que agredeixen les persones, assalten els despachos dels advocats laboralistes, les llibreries progressistes, els centres religiosos etc., i que varen saquejar recentment a Barcelona el local de la revista catòlica ‘AGERMANAMENT’”.

señalando que sus canciones son “una referencia directa y entendible de la solidaridad, de la justicia y la libertad” (Vergara 2010). Por entonces, para que no nos olvidemos del nombre de los protagonistas, Quilapayún estaba integrado por Eduardo Carrasco, Willy Oddó, Hernán Gómez, Carlos Quezada, Hugo Lagos y Rodolfo Parada.

Las dos actuaciones de Quilapayún que llenaron el Palau Blaugrana convocaron a más de 10.000 personas, todo un éxito de público. Son muchas, sin duda, pero el valor histórico que hoy día se concede a estos recitales en diversos textos memorialísticos sobre la Transición, páginas web y otros medios, no sería el mismo si en aquel momento no hubiese circulado la noticia en los ambientes progresistas. A esto contribuyó decisivamente el conocido escritor Manuel Vázquez Montalbán al firmar un artículo en la revista *Triunfo* sobre estas actuaciones. Su crítica analiza la música de Quilapayún como un producto de síntesis entre fuentes de la canción hispánica, la adaptación que se produce en América y la incorporación de amplio instrumental autóctono (tarca, pinquillo, etc.) al lado de los instrumentos más internacionales, como la guitarra. Recuerda que Quilapayún estaba de gira cuando sucedió el golpe de Estado, “gira que parece haberse convertido en un peregrinar sin horizonte determinado, aunque legitimado por la acción y la esperanza” (Vázquez Montalbán 1974: 70).

No menos interesante nos resulta un artículo de Soledad Balaguer sobre estos recitales. Se publicó en *El Ciervo*, veterana revista de cultura y temas varios de explícita ascendencia cristiana, renovadora y muy libre en cuanto a las opiniones de los colaboradores. La periodista muestra esa curiosidad sobre la vía chilena a la que ya hicimos mención, pues considera que se trataba de “dar a comprender al mundo lo que era la realidad chilena, la esperanza del tercer mundo de Latinoamérica” (Balaguer 1974: 19). Alude también a la emoción de pronunciar “de forma autorizada” (palabra que la autora entrecomilla) la célebre consigna: “el pueblo unido jamás será vencido” (Balaguer 1974: 19). El ambiente resultó “electrizante”, con nutrida presencia policial y sin disturbios, con emoción ante las canciones y el recuerdo de Víctor Jara. Soledad Balaguer introduce tres observaciones de mucho interés. Por un lado, da por sentado que todos los asistentes (que cifra en 6.000 el día del recital al que ella asistió) “sabían muy bien qué habían ido a hacer” (Balaguer

1974: 19). Y lo argumenta con el “conato de abucheo” que se inició al anunciar que iban a cantar “Duerme negrito” de Atahualpa Yupanqui, al que la periodista achaca una línea “entre conciliatoria y burguesa” (Balaguer 1974: 19). Se advierte un notorio desconocimiento por parte de la periodista y, en cierto modo, también por parte de los asistentes. Algo bastante comprensible, pues al público de entonces (y en buena medida al actual) le sorprendería conocer el pasado comunista de Yupanqui, con innumerables actividades militantes desde su afiliación al partido en 1945 (Corrado 2010). Esta vertiente no se aireaba en España, donde era un habitual de TVE y donde su éxito de referencia fue “Los ejes de mi carreta”, muy por encima, a nuestro juicio, de “Duerme negrito” o “Camino del indio”, por citar piezas que también gozaron de notable aceptación.

En segundo lugar, Soledad Balaguer constata que las percepciones que podían extraerse de la España del exterior no siempre cuadraban con la realidad del país. Sus palabras son clarificadoras:

Los Quilapayún, que habían llegado a Barcelona con una idea muy diferente de la realidad del país —venían de la capital francesa, y pensaban que la alianza Carrillo-Calvo Serer, por ejemplo, era un movimiento masivo y prácticamente admitido por Madrid— se dieron cuenta, rápidamente, de la verdadera situación, y, por lo tanto, del valor y la significación profunda de los recitales del Palau Blau Grana (Balaguer 1974: 19).

En tercer lugar, alude a una cierta diversidad del público pese a ese saber muy bien a qué se había ido allí: “Universitarios, obreros, gente de barrios, abogados, chilenos en el exilio y numerosos miembros de la Fuerza Pública Armada” (Balaguer 1974: 19). Éste era el público de los recitales, siendo el último colectivo el único que no aplaudía y gritaba, como ironiza la periodista, pues estaba allí porque la autoridad consideraba que era un acto que podía resultar subversivo.

Precisamente esta asistencia relativamente heterogénea nos lleva a mencionar una idea de García Peinazo: “A nuestro juicio, dicha música pudo funcionar desde lo simbólico como un pacto más de los acaecidos en la Transición”, y líneas antes sostiene que “estas formaciones políticas vieron en la NCL una vía para dialogar en torno a temas como la internacional socialista,

el eurocomunismo, la renuncia al marxismo, la celebración del consumo, la religión, la hispanidad o los movimientos de izquierda latinoamericana” (García Peinazo 2012: 135). Naturalmente, nada de esto último existe en los años a que ahora nos estamos refiriendo, pero nos parece que, de manera embrionaria, la pluralidad de sectores sociales que se acercaron con auténtica empatía a la nueva canción latinoamericana viene a ser como un preludio de ese pacto que pudo haberse dado en los años inmediatamente posteriores. En otras palabras, la nueva canción no podía articular discursos políticos demasiado elaborados de cara a la sociedad española de los últimos años del franquismo, pero se perfilaba ya como un espacio de encuentro para una sociedad ávida de cambio y que acabaría constituyendo la emergente izquierda que pudo concurrir a las primeras elecciones libres de 1977 tras cuatro décadas de dictadura (García Peinazo 2012). Quilapayún, que es todo un paradigma, formó parte muy activa en la propia construcción de ambos procesos, tanto en los tiempos difíciles del tardofranquismo como en los años optimistas de eclosión de la libertad.

Hay otros dos hechos en el contexto de estos días de septiembre de 1974 que suelen olvidarse, acaso velados por el éxito de los recitales del Palau Blaugrana. El primero es la presencia de Quilapayún en un programa de Televisión Española (única existente por entonces). En concreto fue en el programa *Todo es posible en domingo*, emitido el 22 de septiembre de 1974, es decir, con los ecos de los recitales del Palau Blaugrana aún en el ambiente. Pocas veces el director de este espacio, Pedro Amalio López, pudo haberse sentido más satisfecho con la sintonía entre lo que predicaba el título del programa y uno de sus contenidos, pues cualquiera puede entender que, si se vigilaba con lupa un recital para unos miles de personas, las autoridades no iban a descuidar lo que se emitía para un número mucho mayor a través de la televisión pública en horario de máxima audiencia. Pero lo cierto es que, aquel domingo, lo que parecía imposible se hizo realidad.

Esta actuación tuvo cierto eco en la prensa. En una entrevista con Eduardo Carrasco se comenta el éxito de Barcelona, sus fundamentos en el folklore y también el formato académico de la *Cantata Santa María de Iquique*. Carrasco no deja de destacar que cantan “a la esperanza y la comunicación entre los pueblos” (*Diario de Burgos* 1974). Interpretaron tres canciones: “La

muralla”, “Qué lindas son las obreras” y “Chacarilla”. Además, define su orientación estética como “una reivindicación de lo autóctono frente a la penetración foránea” (*Diario de Burgos* 1974). Como curiosidad, consignamos que el propio Carrasco parece haber olvidado esta actuación (o acaso no la considerase como un auténtico programa), pues en una carta de 1985, donde presenta una cuidada propuesta para la televisión española, asegura que “nunca hemos hecho un programa de TV en España”⁷.

Volviendo a esa “reivindicación de lo autóctono” de la que hablaba Carrasco (es decir, lo latinoamericano frente a la cultura anglosajona), también hubo partidarios de ahondar en las identidades de los diversos territorios del Estado español desde una perspectiva “regional”, con carácter nacionalista en determinados casos. No era una novedad, pero lo que ocurrió en los 70 es que el fenómeno se extiende de manera imparable y, sin perder la carga emocional, se abrió paso una inquietud por lo propio dotada de una mayor intención política, con voluntad descentralizadora y reivindicativa. Si hubiese que visualizar este sentimiento creciente a mediados de los 70 en un solo acto público, tendríamos que referirnos al Recital de Pueblos Ibéricos. Este festival se celebró en terrenos de la Universidad Autónoma de Madrid, en la mañana y tarde del domingo, 9 de mayo de 1976. Se calculó una asistencia de 50.000 personas y se reconoció el éxito de los organizadores, la Federación de las Asociaciones Culturales de la Universidad de Madrid. Karmentxu Marín, desde el diario *El País*, informó con detalle de lo que valoraba como el “más grande festival *folk* que se recuerda” (Marín 1976). Hubo un ingente despliegue policial que no tuvo que intervenir. Cuando se analiza el elenco de músicos que participaron en este festival (Elisa Serna, Raimon, Pi de la Serra, Gerena, Labordeta, Víctor Manuel, Mikel Laboa, entre otros) parece claro que la división territorial, bajo ese concepto de los “pueblos ibéricos” (que incluía a Portugal, con Fausto y Victoriano animados a entonar con el público el ya casi himno “Grandóla, vila morena”, la canción de la revolución de los Claveles, de José Alfonso) resultó determinante. Podemos considerar que en este festival quedó entrevisto, desde el mundo de la música popular y muy pocos meses después

⁷ Carta de Eduardo Carrasco a Ángel Luis Ramírez y Rafael García Mediano, París, 27/9/1985, con una propuesta para participar en un programa de televisión en España. AMPCh, Fondo Quilapayún. CL QUI-COR-436.

de la muerte del dictador que había impuesto la unidad monolítica de España a machamartillo, el mapa plural (Portugal aparte) que habría de constituir el Estado autonómico sancionado por la Constitución de 1978. Y las muchas y diversas banderas, no menos que las propias canciones, así lo certificaban.

5. La mirada del censor

Volviendo a septiembre de 1974, queda por comentar su frustrada actuación en Madrid. Estaba prevista para el lunes, 23 de septiembre. En el teatro Alcalá-Palace se proyectaban dos sesiones de la película *Tal como éramos*. Después, a las 11 de la noche, actuaba Quilapayún. Ese escueto anuncio, camuflado en la cartelera cinematográfica, y la propia limitación de una sala de cine y teatro, por grande que sea, llama un tanto la atención tras lo ocurrido los días anteriores en Barcelona y en TVE. Ciertamente, la incertidumbre era absoluta. De ello da muestra una elogiosa nota publicada en el *ABC* el día anterior donde se confiaba en que hubiese suerte para que el concierto pudiese celebrarse, aunque el periodista advierte que “sería mejor esperar a que se confirmara” (Preciado 1974), pues ni siquiera el día antes había nada seguro sobre los designios gubernativos. Finalmente, no hubo autorización y el recital no se celebró y algunas fuentes apuntan a presiones de la embajada de Chile en Madrid para silenciar a Quilapayún.

No sería la única vez que se intentase acallar su voz. A la vista de los documentos administrativos cabe decir que el grupo fue prohibido en diversas ocasiones, pero en la mayoría se estableció una cierta negociación, a base de sustituir ciertas piezas por otras o por páginas instrumentales, cuando no mediante otras estrategias más sutiles para burlar a la censura, como actuar para una causa humanitaria o destacar el lado folklórico de su obra. Resulta innegable la preocupación de los censores ante la obra de Quilapayún. La censura seguía operativa hasta que diversas leyes de 1977 la acaban erradicando, aunque con matices en cuanto a ciertos temas. En la segunda quincena de abril de 1975 se inició una renovada oleada de prohibiciones musicales (tanto de recitales como de emisiones radiofónicas) que afectó a cantantes como Víctor Manuel, Julia León, José Antonio Labordeta, Enrique Morente, Elisa Serna y Luis Pastor. La anunciada presencia de Quilapayún en Valencia, en 1976, también tuvo sus encontronazos con la censura. En un

dictamen de julio se prohíben todas las canciones (de Jara, Carrasco, Advis y Soto), que constan en el dorso de dicho informe y muestran el tono de fuerte compromiso que tenía el grupo chileno por entonces: “El pueblo Unido jamás será vencido”, “La represión” I y II, “Compañero presidente”, “Chacarilla”, “Con el alma llena de banderas”, “El rojo gota a gota”, “Malembe”, “Plan leopardo”, “Himno por la unidad”, “Pido castigo”, “Cueca de la solidaridad”, “La batea” y “Muerte de Murieta”. Al mes siguiente, nuevo dictamen en el que se deniegan “Porque los pobres no tienen” y “Por montañas y praderas”⁸. Finalmente se autoriza el acto de Valencia para mayores de 18 años. Problemas semejantes están documentados para los recitales de Barcelona y San Sebastián de 1976 y 1977.

La calificación de los espectáculos por edades prosiguió (no como consejo sino con carácter imperativo) algunos años más después de la supresión de la censura. Los encargados de valorar los espectáculos para mayores de 18, 14 o para todos los públicos, desgranar comentarios que parecen heredar el tono de los censores convencionales. Todavía en abril de 1978, tras las primeras elecciones democráticas (1977) y con la Constitución en camino, hay algunos documentos valiosos en esta línea. Por ejemplo, los relativos a un recital de Quilapayún en Barcelona. Los diversos miembros del Pleno de la Comisión de Evaluación de Teatro y Espectáculos, presidida por el subdirector general de actividades teatrales, se reparten opiniones muy variadas, algunas tolerantes y otras con el aroma de los viejos tiempos de la censura. Concluyen que este recital ha de ser calificado para mayores de 14 años. En opinión de uno de los miembros de la Comisión, todas las canciones del grupo chileno ofrecen un “fuerte trasfondo político de tendencia comunista”, así como “una continua exaltación del obrero y del campesino y ataque al capitalismo”⁹. Otro vocal considera que se tratan temas “reivindicativos de justicia social, apelando a la guerra y a la muerte para conseguir ésta”¹⁰. Un tercer vocal entiende que los temas de Jara, Neruda, Advis, y demás, hablan

⁸ Fichas de Intérpretes, canción, poesía. Espectáculos. AGA (03) 52.018. Caja 71.672. TOP 23/37.608-38.104.

⁹ Expediente nº 230-78 del espectáculo “Recital de Canción popular Chilena Quilapayún”, 11/4/1978. AGA (03)046.000. Caja 73/10231, carpeta “Quilapayún 0230/78”.

¹⁰ *Ibíd.*

de “reivindicación, protesta, lucha y venganza”¹¹ y, al respecto de un pasaje de la *Cantata de Santa María de Iquique*, se indica que pese a estar este hecho “perfectamente situado en la época y lugar, no se descarta la posibilidad de que por analogía o simpatía, el recital pueda ser aprovechado para manifestaciones que afecten al orden público”¹². Era imposible que la masacre militar de Iquique, a comienzos del siglo XX, no se asociase con la represión pinochetista y, por extensión, con la lejana pero no olvidada represión del franquismo.

La *Cantata de Santa de María de Iquique* tuvo también, en estos años, una vida rica y en parte accidentada en España por otros factores, por ejemplo, la negativa del propio Luis Advis a que se interpretase en alguna ocasión¹³. La consulta de ciertos documentos de la censura sobre un recital del grupo argentino Hierque Mapu, ratifica la prevención contra la *Cantata* y, como muestra del celo de los censores, encontramos la sugerencia de uno de ellos para que los solicitantes del permiso “aclaren en qué consiste la acotación ‘interludio instrumental’, no vayan a interpretar ciertos himnos”¹⁴. En esta fecha del 24 de noviembre de 1975, a cuatro días de la muerte de Franco, está claro que se está pensando en *La Internacional*, obviamente tan prohibida como los partidos que la tenían como himno.

La jugada maestra de Gonzalo García-Pelayo

Existía en España una revista que era como una rara isla de libertad en el contexto opresivo del franquismo. Nos referimos a la ya citada *Triunfo*, muy sólida en política internacional, cultura, ensayismo político y que, de vez en cuando, dedicaba algún artículo a la música. Naturalmente, tuvo muchos encontronazos con la censura, pero, a la postre, su papel e influencia en los

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

¹³ Comunicación mecanografiada de la Delegación Provincial de la SGAE a Quilapayún (San Sebastián, 20/9/1978) donde se les advierte de que han recibido un escrito de la central de la SGAE referente a la representación prevista para el día siguiente de la *Cantata de Santa María de Iquique* “por el Indio Juan”, y que “Según deseo expreso del autor Luis Advis, esta obra no puede autorizarse”. AMPCh, Fondo Quilapayún. CL QUI-COR-191.

¹⁴ Expediente nº 716-75 del espectáculo “Recital Música Sudamericana”, 24/11/1975. AGA (03) 049.021, Caja 71/11.008.

años 70 resultaron muy notables. Pues bien, justo desde este medio introducimos a Gonzalo García-Pelayo, a través de una larga entrevista que le hizo a Joan Turner, viuda de Víctor Jara. García-Pelayo es un productor musical, cineasta y jugador profesional cuya vida y obra parecen de película. De hecho, su exitoso sistema familiar de análisis de las ruletas de los casinos dio lugar a una película, *The Pelayos* (2012), de Eduard Cortés.

En 1974 no poseía Gonzalo García-Pelayo el currículum que hoy lo singulariza, pero sus inquietudes estaban ya muy marcadas. Trabajó por esos años en Popular FM, Radio Nacional y Televisión Española, y formaba parte del Equipo Ozono (implicado en la posterior creación de la revista homónima). En estos ámbitos era colega y amigo de profesionales tan reconocidos como Diego Manrique, Jesús Quintero, Alfonso Eduardo, Moncho Alpente y Carlos Tena, entre otros. El caso es que se desplaza a Londres y realiza una entrevista a la citada Joan Turner (conocida igualmente como Joan Jara), exiliada en dicha capital con sus dos hijas, Manuela y Amanda. La larga entrevista (de cuatro páginas) es estremecedoramente notarial, aunque esto pueda sonar contradictorio. Joan, nacida en Londres, había ido a Santiago de Chile a fines de los 50 como bailarina y profesora. Se casó con Víctor Jara al poco de conocerse. La zona central de la entrevista es una crónica documentada día a día, hora a hora, del golpe, de la detención, de las torturas recibidas por Víctor, del poema que compuso en el estadio donde padeció junto con otros miles de presos, de las noticias confusas sobre la muerte, de la recuperación del cadáver maltrecho y del camino del exilio de la viuda y las hijas, posibilitado por la condición de ciudadana británica de Joan Jara. La entrevista fue “grabada y transcrita íntegramente el día 4 de agosto de 1974”, según indica el autor al final (García-Pelayo 1974: 39).

Gonzalo García-Pelayo estaba perfectamente sensibilizado con la situación chilena y conocía la Nueva Canción de ese país. Sus inquietudes como promotor, productor y, en suma, hombre de la industria musical, lo llevaron a crear el subsello Gong dentro de la discográfica Movieplay, donde tuvieron cabida músicas muy diversas, desde el rock con raíces hasta el folk. Él mismo ha explicado la aprobación de su propuesta: “Es una iniciativa mía que se realiza porque los ejecutivos de Movieplay quieren invertir en discos el

dinero ganado con la grabación de *Los Payasos de la Tele*¹⁵ (Lapiente Montoro 2014).

En este contexto abre conversaciones con la DICAP (Discoteca del Cantar Popular). La DICAP había sido cerrada en Chile, pero tenía oficina en París y apoyos operativos en Madrid. Esta colección se distribuía en Francia por Emi-Odeon, pero Emi deja la vía libre a la DICAP para que haga acuerdos con España, con Movieplay en concreto y más precisamente a través del sello Gong.

Ahora ya empiezan a encajar las diversas actividades de Gonzalo García-Pelayo que hemos ido relatando (entrevista a Joan Jara, creación de Gong, acuerdos con la DICAP) y esa confluencia de factores cristaliza en la apertura de la Serie Gong al mundo chileno de la resistencia, que se produce con la edición del icónico álbum *Te recuerdo, Amanda*, de Víctor Jara (1974). Fue un éxito. Además de la canción que da título al vinilo, circularon también otras del mismo disco, como “Plegaria a un labrador” o “A desalabrar”.

En la citada entrevista de Luis Lapiente a García-Pelayo (versión ampliada disponible en la web), se alude por parte del entrevistador a las “rarezas” de Gong, en el sentido de ofrecer productos minoritarios, ejemplificando con el grupo húngaro Locomotiv y el caso de la música chilena. El productor matiza que realmente no fue así en cuanto a los latinoamericanos: “Nuestros primeros éxitos económicos fueron los discos de Víctor Jara y Quilapayún, antes que pegara ningún disco nacional” (Lapiente Montoro 2014), aludiendo por cierto a la barrera psicológica superada de las 100.000 copias vendidas. Tampoco extraña que ese primer éxito con el disco de Jara se debiera en parte al deseo de la sociedad española de ofrecer un tributo progresista al autor de canciones imprescindibles, al artista cuyo final, no por presentido (según se deduce de algunos testimonios) resultó menos espantoso. Otro LP de Víctor Jara fue el titulado *Canciones póstumas, Chile septiembre 1973*. El disco, aparecido en la serie Gong, igualmente bajo licencia DICAP (Discoteca del Cantar Popular), en 1975, incluye un “Homenaje a Víctor Jara”, a cargo de los guitarristas y compositores Eulogio Dávalos, chileno, y Miguel Ángel Cherubito, argentino, y otra pieza del mismo título del cantautor

¹⁵ Podemos encontrar la versión original y la ampliada en <http://gonzalogarciapelayo.com/musica/>

español José Antonio Labordeta. Lo que está claro es que la memoria colectiva tiene su parte de recuerdo y su parte de olvido, como sugirió Todorov, pero hay canciones que siguen proyectando sus ecos hasta el día de hoy y entre ellas nunca falta alguna de Víctor Jara.

El primer grupo chileno publicado en la Serie Gong fue precisamente Quilapayún. Así llegó a España, en 1974, de manera mucho más amplia que hasta entonces, el trabajo de este conjunto. El álbum elegido fue el ya mencionado *Basta*. Al año siguiente, 1975, se publica *Santa María de Iquique, cantata popular*, y en 1976, aparecería en este sello y serie, *El pueblo unido jamás será vencido*. En estos tres álbumes se condensaban buena parte de las inquietudes artísticas y de compromiso del grupo. Quilapayún había adquirido carta de naturaleza en España, justo en ese período complejo, aún a mucha distancia institucional (y a mucha menos en lo temporal y en el propio pulso de la sociedad) del sistema democrático y constitucional.

Con el paso del tiempo el papel de Gong encierra mayor significado. Esta iniciativa intelectual y empresarial de Gonzalo García-Pelayo puede verse como una apuesta por la creación de espíritu crítico, como un proyecto que, desde su perspectiva abierta a muchas músicas del mundo y atenta a las propias, contribuyó con su grano de arena a la construcción de una sociedad más libre. Además de los citados, sólo mencionar los nombres de unos pocos de los artistas que editaron en la Serie Gong (Pablo Milanés, Carlos Puebla, entre los latinoamericanos; unos Lole y Manuel rockeros, Amancio Prada, Manuel Gerena, Carlos Cano, Aute, el célebre grupo Triana, entre los españoles, y así hasta más de un centenar de registros), nos hace pensar que la banda sonora de los años 70 y, en sentido amplio, de toda la Transición democrática, tuvo en este subsello uno de sus principales laboratorios. Y aunque el liderazgo de García-Pelayo resultó indiscutible, no sólo en Gong sino también en otros ámbitos de su actividad, no se puede olvidar a la pléyade de colaboradores de la que supo rodearse. Jesús Ordovás presenta a Garciapelayo (sic) como “impulsor y cabeza visible de todo un equipo de gente infiltrada en Radio Popular FM de Madrid”, pero no se olvida de otros nombres, como Adrián Vogel (“mano derecha”), Julio Palacios, Álvaro Feito, Tina Blanco, Antonio Gómez, Paco Montes, J. C. Cifuentes, Manuel Domínguez, Pedro Valdivia, Vicente Quejiao, José María Goñi, Jorge Muñoz, Luis Quintana,

Chema, Paco Espelta “y un largo etcétera” (Ordovás 1987: 181), poniendo de relieve tanto el valor del emprendimiento individual como los buenos resultados que puede producir un equipo bien dirigido.

7. Quilapayún en el Pabellón del Real Madrid

Obviamente, la Serie Gong necesitaba una difusión que se iba logrando con la buena acogida de los discos en algunos medios informativos y, cuando era posible, con las propias actuaciones de los protagonistas. En el caso de Quilapayún se produjo una confluencia de intereses entre los planes del grupo y la gestión de García-Pelayo. Los recitales de Quilapayún en Madrid, en 1975, también tuvieron su historia, su épica y su anecdotario. El lugar elegido fue el Pabellón del Real Madrid.

Las autoridades, desde el ministerio comandado por Martín Villa, pusieron muchas dificultades. Por otra parte, se dudaba sobre si se llenaría el recinto, pero la venta de entradas fue tan bien que Gonzalo García-Pelayo (con estricta mentalidad de jugador, como suele reconocer) pensó en realizar no uno sino dos recitales sucesivos. Se podía ganar mucho más, aunque el riesgo también aumentaba. No resultó fácil convencer al conjunto chileno, pero finalmente fue posible ofrecer dos recitales. Con todo vendido, los integrantes de Quilapayún quedan retenidos en la frontera: aquello era la ruina. Hubo que hablar con la Dirección General de Seguridad y pasar por un sinfín de problemas. Javier García-Pelayo, hermano de Gonzalo, ha contado las interioridades de estas actuaciones, destacando el papel de José Varela para los asuntos de permisos y demás. Básicamente, admite que cubrieron el expediente indicando que Quilapayún era un grupo folklórico andino, lo que allanó el camino, a diferencia de lo que les había ocurrido a quienes ya lo habían intentado antes y, al parecer, habían etiquetado al grupo como “cantautores chilenos” (García-Pelayo 2009). Se recoge, con notable gracejo, la indignación del delegado gubernamental al personarse en el concierto y descubrir lo que había detrás de aquellos supuestos folkloristas. Unas tapas bien regadas con Varela, refiere J. García-Pelayo, tranquilizaron un tanto al engañado representante gubernamental. Todo estaba cambiando a gran velocidad y la realidad avanzaba hacia procesos imparables que se precipitarían tras la muerte del dictador en noviembre de este mismo año 1975.

En octubre de 1975, se sostiene en un importante diario que, en la anterior temporada no “ha surgido nada con más fuerza, ni más interés que los músicos de la Nueva Canción Chilena”; y se asegura (tal vez con cierto optimismo) que, en 1975, “conocida ya en todos los rincones de nuestro país la obra de Violeta Parra y de Víctor Jara, la atención se vuelve hacia grupos como Inti-Illimani, Koliahuara y Quilapayún” (ABC 1975). El segundo grupo es boliviano, como se indica en el mismo texto, pero se cita porque está representado en la colección de seis álbumes titulada *Canto de los pueblos andinos*, mencionada en la nota periodística. En suma, los años clave de la recepción del grupo chileno son 1974 y 1975, ampliándose un tanto la horquilla temporal hacia atrás y hacia adelante para complementar con los importantes matices señalados más arriba, el proceso de su significado en la sociedad española de los años 70.

8. Formas de un legado

La calidad intrínseca de las canciones de Quilapayún, su magnífico directo, dominio vocal y brillantez instrumental, el didactismo de sus recitales, el compromiso y la esperanza, entre otros factores, les valieron la categoría de maestros reconocidos. Si sus canciones son versionadas es porque se les considera como un paradigma, aunque puedan ser una reinención del folklore o una nueva lectura de obras preexistentes (Rodríguez Aedo 2014b). Cuando los que versionan ya no están tan directamente afectados por la problemática que aborda la NCCh, el punto de llegada puede distanciarse de la canción de base (“canción de base” es el término de Kurt Mosser que Rodríguez Aedo integra en su trabajo) tanto en el plano estilístico como en cuanto a la sociología de su recepción. Más que apropiarse de algo, tal parece (a veces) que se opera una cierta desapropiación. Pero, en todo caso, ello muestra el calado de los portadores originales (o que han actuado en la práctica como tales) en la sociedad que vive las versiones de su música.

Sólo el seguimiento de una canción como “La Muralla” bastaría para ver diversas modalidades del versionado. El propio Eduardo Carrasco, director del

grupo, consideraba que era “la canción más conocida en España”¹⁶. Ciertamente, sin duda, pero con la ayuda de las versiones habidas en los años previos. Así, la sosegada versión de Los Sabandeños, con sus efectivos de coro y acompañamiento de cuerda pulsada, a veces con el complemento de unas simples maracas, fue el modelo de versión respetuosa, temprana y próxima en muchos aspectos al modelo, con la solvencia característica del veterano conjunto canario. Pero ésta es, a su vez, el tipo de versión del que se apropiaron numerosas tunas universitarias, con elementos vocales e instrumentales semejantes, pasando de este modo “La Muralla” a convivir sin ningún problema con “Clavelitos”, en los alegres ambientes tunantescos, como síntoma de que el cambio político y sociocultural era ya una realidad y seguía ocupando nuevos espacios. No faltaron tampoco versiones para uso de coros mixtos y otras agrupaciones. En cambio, las versiones de “La muralla”, de Ana Belén, en solitario o con Víctor Manuel, se alejan de la canción base desde la propia inmediatez de la tímbrica y del estilo. Podríamos entenderlas como “refracciones pop” de la célebre pieza, aprovechando la metáfora que nos brinda ese concepto físico. Eso sí, como Ana Belén (de la que muchos pensaban que era la autora de la canción) fue una especie de musa de la Transición y Víctor Manuel tuvo expresas simpatías con el PCE durante esos años, además de trayectorias respetables, ocurrió que triunfaban tanto en las fiestas del PCE como en las listas de éxitos gracias a esa versión dinámica y no del todo bien resuelta en el estribillo dialogado. Versiones, nuevos públicos y nuevos espacios forman parte de la misma ecuación artística.

El legado de Quilapayún fue más allá del alcance de las versiones de sus canciones. Así, la aparición de cantatas en la música popular española de mediados de los 70 difícilmente puede concebirse sin la relevancia de este género en Latinoamérica y, muy en particular, sin tener en cuenta la *Cantata Santa María de Iquique*. Como ejemplo, destaca con brillo propio el caso de la *Cantata del Mencey loco* (1975), aunque hay algunas otras cantatas en fechas próximas, como *Los Comuneros* (1976), del Nuevo Mester de Juglaría, entre otras ya algo posteriores.

¹⁶ Carta de Eduardo Carrasco a Ángel Luis Ramírez y Rafael García Mediano, 27/9/1985, con una propuesta para participar en un programa de televisión en España. AMPCh, Fondo Quilapayún. CL QUI-COR-43.

La *Cantata del Mencey loco*, estrenada por de Los Sabandefios en 1975, fue una composición de éxito y bastante versionada. El texto extracta parte del poema épico *La Tierra y la Raza*, del poeta canario de principios del siglo XX Ramón Gil-Roldán. La música y la coordinación general son de Elfidio Alonso, aunque hubo otros músicos implicados en la obra. Su contenido resulta fuertemente identitario y reivindicativo, oponiendo el mundo de los conquistadores españoles y el de los guanches nativos, en esa tensión entre lo foráneo y lo propio que encajaba muy bien con ciertas discusiones sobre la identidad canaria que empezaban a adquirir mayor importancia por entonces y que cuestionaban el fuerte centralismo del estado franquista: el *Manifiesto de El Hierro*, tan significativo, data de septiembre de 1976 (aunque sin Franco, el Estado aún no se había descentralizado como ocurriría a partir de 1978) y sirve perfectamente para ejemplificar las anteriores afirmaciones.

En esta obra, como ocurre en la *Cantata de Santa María de Iquique*, hay recitador, pasajes instrumentales, coro en funciones narrativas con base de peteneras, motivos recurrentes con función unificadora, canciones propiamente dichas y numerosos guiños intertextuales a músicas populares y académicas, singularmente a los *Cantos canarios* de Teobaldo Power en cuanto a las segundas. No hay que especular demasiado para concluir que el modelo Advis/Quilapayún está detrás de este proyecto y así lo ha admitido la crítica canaria. Las canciones se acogen a los géneros canarios más representativos, como la isa, pero también ocurre que se caracteriza al conquistador con música peninsular de distinta procedencia. Éste es el caso de la tonada asturiana que se pone en boca de uno de los “aventureros” foráneos, el “fanfarrón y pendenciero” Rodrigo de Barrios. La oposición musical no se da exactamente entre música peninsular y nativa, sino, de un modo actualizado, entre música peninsular que no forma parte del sustrato sonoro canario y música de origen peninsular transformada y aclimatada en suelo canario, que no excluye la pervivencia de elementos considerados de origen guanche.

9. Nota final

Quilapayún forma parte de la historia de la música popular española desde mediados de los 70 hasta el siglo XXI, con la evolución, tensiones estéticas y determinantes que cabe imaginar. Rodríguez Aedo (2014a) es uno

de los estudiosos que más claro ha sido a la hora de señalar el giro estético de la NCCh hacia unas músicas más globales, que pudieran encajar en la etiqueta de “músicas del mundo” y tener mejores perspectivas en el mercado discográfico; por ello mismo, habrían renunciado a las altas dosis de compromiso político de los años inmediatamente posteriores al golpe pinochetista. Esto es un síntoma, según este autor, de la “profesionalización” que “tiende a privilegiar la apertura estética por sobre el proselitismo político”, pero no menos de la “deriva estética” (Rodríguez Aedo 2014a: 231) que la NCCh hubo de afrontar esos años.

Sin duda este diagnóstico es aplicable a Quilapayún. Pero sugerimos que, en lo que atañe a España, sin perjuicio de que también llegase el nuevo repertorio, las canciones de fuerte compromiso político del grupo tuvieron una prórroga, pues fueron necesarias y decisivas en los momentos más plenos de la Transición, es decir, desde las elecciones de 1977 hasta la victoria socialista de 1982. Mantuvieron un uso como arma de combate político, o sea, una función que les era propia desde sus orígenes y que acabaría diluyéndose (o adquiriendo una condición museable con ribetes nostálgicos) con el paso de los años y la aparición de fenómenos como el “desencanto”, el retroceso del PCE, o la rutina del bipartidismo, entre otros factores.

No es éste el lugar para entrar en consideraciones sobre el proceso de la Transición, pero parece evidente que hay que ir estudiándolo más allá de los tópicos conocidos, es decir, analizarlo colectivo por colectivo, disciplina por disciplina, singularizando incluso a quienes se lo merezcan, para así poder ofrecer una historia más completa y veraz. Se verá entonces que Quilapayún puso su grano de arena en la construcción de la nueva sociedad a la que se aspiraba en España ya desde los años postreros de la dictadura.

Referencias bibliográficas

ABC (26 de octubre de 1975). “Discos. La letra de la música”: 60.

Ait-Bachir, Nadia. 2011. “La lucha antifranquista desde el extranjero: de *Libertad* (órgano democrático de los emigrados en Europa) a *Información Española*”. En *Prensa, política e historia*, ed. Nathalie Ludec y Aránzazu Sarría Buil, 97-109. Burdeos: Pilar, Département d’Etudes ibériques, ibéro-américaines et méditerranéennes.

Balaguer, Soledad. 1974. “Quilapayún: los cantores de la libertad truncada”. *El Ciervo* (247-248): 19.

Corrado, Omar. 2010. "Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires (1943-1946)". *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (8) <http://www.revistaafuera.com/print.php?id=35&nro=8> [Consulta: 17 de julio de 2018].

Diario de Burgos. (18 de abril de 1971). "Discos": 21.

García Peinazo, Diego. 2012. "La nueva canción latinoamericana en *El Socialista y Mundo Obrero*. Música y discurso político durante la Transición (1973-1982)". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24: 113-142.

García-Pelayo, Gonzalo. 1974. "La muerte de Víctor Jara". *Triunfo* (625): 36-39.

García-Pelayo, Javier. 2009. "Los conciertos de la Transición (3)". *Blog El Mundano*, 9 de marzo <https://elmundano.wordpress.com/2009/03/09/los-conciertos-de-la-transicion-3-quilapayun-por-javier-garcia-pelayo/> [Consulta: 17 de julio de 2018].

González, Juan Pablo. 2016. "Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (EIAL) 1(27): 63-82.

Información Española (1 de diciembre de 1973, nº 106). "Solidaridad con Chile. Argenteuil": 20.

Información Española (16 de diciembre de 1973, nº 107). "Extraordinario éxito de '6 horas para España' en solidaridad con los presos políticos españoles": 23.

Lapiente Montoro, Luis. 2005. "Gonzalo García-Pelayo. Maneras de vivir". *Efe Eme*: 31-38. Original y versión ampliada disponibles en <http://gonzalogarciapelayo.com/musica/>

Mamani Cotonat, Ariel. 2013. "El equipaje del destierro: exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1971)". *Revista Divergencia* (3): 9-35.

Marín, Karmentxu. 1976. "Más de cincuenta mil personas en el Recital de Pueblos Ibéricos". *El País*, 1 de mayo:

https://elpais.com/diario/1976/05/11/ultima/200613601_850215.html

Méndez, Enrique *et alii*. 1979. "Exilados latinoamericanos: España, una opción vital". *El Ciervo* (339): 6-17.

Míguez, Alberto. (31 de mayo de 1972). "Hacia una nueva cultura en Chile". *La Vanguardia*: 26.

Preciado, Nativel, 1974. "Los Quilapayún, en Madrid". *ABC*, 22 de septiembre: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1974/09/22/115.html>

PSUC. 1973. "Enfront les provocacions ultres i la descomposició del règim ENDAVANT EN LA LLUITA PER LA LLIBERTAT". *Nous Horizons* (26): 67.

Rodríguez Aedo, Javier. 2014a. "Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)". En *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. Eileen Karmy y Martín Farías, 219-237. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.

_____. 2014b. "Los usos del cover. Reconstrucción de un espacio sonoro en la música popular chilena en el exilio". En *Simulacro y representación técnica*, ed. Constanza Robles y José Pablo Concha, 129-139. Santiago: Editorial de la Universidad Católica de Chile.

Vázquez Montalbán, Manuel. 1974. "Y el alma llena de banderas...". *Triunfo* (626): 70-71.

Vergara, José Luis; Eulogio, Dávalos; Marcial, Mira. 2010. "Homenaje de Barcelona a Quilapayún". www.quilapayun.com/docs/discursocomisionbcn.php