

Un canto en movimiento: “No nos moverán” en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX ^{2a}

David Spener

Trinity University (Estados Unidos)

DOI: dx.doi.org/10.7440/histcrit57.2015.04

Artículo recibido: 03 de septiembre de 2014 · Aprobado: 11 de febrero de 2015 · Modificado: 23 de febrero de 2015

Resumen: En este trabajo se presentan los resultados de un estudio que examina la historia de la canción “No nos moverán” y su canto en diversos contextos culturales y sociopolíticos durante el transcurso de dos siglos. Esta canción tiene su origen en las prácticas religiosas de los esclavos africanos en Estados Unidos del siglo XIX. En el siglo XX fue adoptada como himno por los movimientos sindicales y de derechos civiles estadounidenses. Posteriormente llegó a España, donde cumplió un papel en la resistencia al régimen franquista, antes de ser cantada en Chile para defender el proyecto socialista de Salvador Allende. Se emplean varios conceptos teóricos en el análisis, entre ellos la *transculturación*, el *cosmopolitismo* y el *capital transcultural*.

Palabras clave: *movimiento social, análisis transcultural, música vocal, movimiento de protesta, globalización.*

A Song in Movement: “We Shall Not Be Moved” in the United States, Spain, and Chile in the 19th and 20th Centuries

Abstract: This article presents the results of a study that examines the history of the song “We Shall Not Be Moved” and the singing of it in different cultural and sociopolitical contexts over the course of two centuries. The song originated in the religious practices of African slaves in the United States in the 19th century. In the 20th century it was adopted as an anthem by labor union movements and the civil rights movement in the United States. It later arrived in Spain, where it played a role in the resistance against the Franco regime before being sung in Chile to defend the socialist project of Salvador Allende. Various theoretical concepts are used in the analysis, including those of *transculturation*, *cosmopolitanism*, and *transcultural capital*.

Keywords: *social movement, transcultural analysis, vocal music, protest movement, globalization.*

Um canto em movimento: “Não nos moverão” nos Estados Unidos, na Espanha e no Chile nos séculos XIX e XX

Resumo: Neste trabalho, apresentam-se os resultados de um estudo que examina a história da canção “Não nos moverão” e seu canto em diversos contextos culturais e sociopolíticos ao longo de dois séculos. Essa canção tem origem nas práticas religiosas dos escravos africanos nos Estados Unidos do século XIX. No século XX, foi adotada como hino pelos movimentos sindicais e de direitos civis americanos. Posteriormente, chegou à Espanha, onde desempenhou um papel na resistência ao regime franquista, antes de ser cantada no Chile para defender o projeto socialista de Salvador Allende. Empregam-se vários conceitos teóricos na análise, entre eles a *transculturação*, o *cosmopolitismo* e o *capital transcultural*.

Palavras-chave: *movimento social, análise transcultural, música vocal, movimento de protesto, globalização.*

^{2a} La investigación que originó este artículo fue financiada por una beca para estudiar “la nueva canción chilena”, otorgada al autor por la Trinity University (Estados Unidos).

Introducción

En este trabajo se presentan los hallazgos de un estudio sociocultural sobre la historia de “No nos moverán”, una canción de origen religioso que prestó servicio militante en una variedad de movimientos sociales en varios países anglo e hispanoparlantes en los siglos XIX y XX¹. Aquí se describe cómo la canción ha servido a los participantes de estos movimientos como un importante recurso expresivo y afectivo, que se ha difundido por medio de redes sociales que articulan diversos activistas de izquierda allende fronteras raciales, nacionales, culturales y lingüísticas. Con este objetivo, se utilizaron algunos conceptos teóricos tomados de la antropología cultural y de la sociología, para interpretar los significados que ha cobrado la canción en diferentes momentos de su historia. Entre ellos están la *transculturación*, el *cosmopolitismo* y el *capital transcultural*. Se utilizan para explicar cómo y por qué la canción que originalmente llevaba el título *I Shall Not Be Moved* —muchas veces traducida como “No vacilaré”, “No seré conmovido” o “No resbalaré” en las biblias publicadas en castellano; literalmente “No *me* moverán”—, basada en la salmodia bíblica judeocristiana, fue apropiada por diversos movimientos por la justicia social y cantada en tres idiomas diferentes (inglés, catalán y castellano), con letras que se iban cambiando constantemente de acuerdo con las circunstancias específicas en las que se encontraban los grupos que la cantaban.

En este artículo se comienza el relato de la canción al final de su cronología, en el Chile socialista de Salvador Allende, en el momento tal vez más dramático e insólito de su historia. Luego se vuelve a los orígenes de la canción en el sur esclavista de Estados Unidos a principios del siglo XIX, donde nace de un movimiento extático religioso llamado *The Second Great Awakening* (El segundo gran despertar). Partiendo de ahí, se describe su paso por los movimientos sindicales y de derechos civiles en Estados Unidos y su subsiguiente salto por el Atlántico a España, cuando los jóvenes opositores a la dictadura franquista la adaptaron en su lucha contra el régimen en los sesenta, antes de hacerla llegar a sus pares chilenos a fines de aquella década tumultuosa.

1. La historia de *I Shall Not Be Moved* y cómo llegó a Chile

El presidente de Chile Salvador Allende fue derrocado por un golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973. Radio Magallanes, la última emisora leal a su proyecto socialista que aún estaba en el aire, emitió su discurso final a la nación. Justo después, transmitió un tema emblemático de la nueva canción chilena, género íntimamente asociado con la causa de la izquierda chilena, que en los meses anteriores había servido de bandera de lucha frente al peligro de una insurrección militar, cuya letra decía: “Ni con un golpe de Estado ¡no nos moverán! Que el que no crea que haga la prueba, ¡no nos moverán!”². Lo irónico de la selección de este tema, teniendo en cuenta el hecho de que el golpe de Estado gozaba del apoyo material del gobierno estadounidense, es que este tema —“No nos moverán”, del conjunto porteño Tiemponuevo— tenía su origen en territorio

1 Además de las fuentes citadas explícitamente en las notas y la bibliografía, mucha información incluida en este artículo proviene de entrevistas conducidas por el autor a una variedad de informantes.

2 René Largo Farías, “El 11 de septiembre en la Moneda”, *Literatura chilena en el exilio* 1: 2 (1977): 25-28.

yanqui y sólo había llegado a Chile pocos años antes. Aquí se ofrece una discusión teórica de cómo y por qué esta canción ha cobrado importancia en los movimientos por la justicia social en tres países: Estados Unidos, España y Chile.

I Shall Not Be Moved es una tradicional canción religiosa de Estados Unidos cuyo autor y origen preciso son desconocidos. Su letra se deriva de uno o varios salmos bíblicos, y lo más probable es que naciera a principios del siglo XIX en una de las llamadas *Camp meetings* (reuniones de campo), que tenían lugar en las áreas rurales del sureste del país como parte del movimiento evangélico protestante *Second Great Awakening*. Estas reuniones consistían en bulliciosas expresiones colectivas del fervor religioso, en las que participaron tanto los artesanos blancos rurales como los esclavos negros. Estos últimos se destacaron por su canto extático, caracterizado por su alegría, fuerza, antifonía, tono mayor y cadencia rítmica³. Fue de estas circunstancias que emergió una variante de la canción *Spiritual* de los esclavos afroestadounidenses conocida como *Jubilee Songs* (canciones de júbilo)⁴, cuyas características las cumple perfectamente *I Shall Not Be Moved*. Luego, la canción se difundió ampliamente en las iglesias protestantes evangélicas, tanto las blancas como las negras, en todo el sureste de Estados Unidos, a tal grado que para fines del siglo XIX se había convertido en una especie de estándar en la himnodia de estas congregaciones: *Glory hallelujah, I shall not be moved, just like a tree planted by the water, I shall not be moved*.

Sin embargo, fue durante la Gran Depresión de los años treinta del siglo XX que este himno religioso se integró al repertorio de canciones del movimiento sindical estadounidense, primero entre los mineros del carbón en Virginia Occidental, los *sharecroppers* (inquilinos) en los campos de algodón y los obreros en las fábricas textiles en los estados sureños, y hacia fines de la década, en los sindicatos del Congreso de Organizaciones Industriales (CIO), en especial en la industria automovilística en los estados del norte del país⁵. En sus muchas batallas contra terratenientes, dueños de fábricas y grandes corporaciones durante estos años de álgidos conflictos laborales, los sindicalistas sureños aprovecharon la simplicidad, la alegría, el ritmo y la estructura antifonal de la canción en su versión original religiosa, que era conocida por casi todos sus miembros, coreándola en sus huelgas, boicots y mítines con nuevas letras más aptas para sus objetivos sociales. Si en las iglesias se cantaba en primera persona singular sobre la salvación religiosa “Jesus is my savior, I shall not be moved”, ahora los sindicalistas cantaban “The union is behind us, we shall not be moved” —el sindicato nos respalda y no nos moverán— en sus enfrentamientos con los policías y los guardias contratados por las empresas para reprimirlos. La difusión de *We Shall Not Be Moved* entre los sindicatos del CIO no fue espontánea, sino fomentada por varias organizaciones no gubernamentales dedicadas a la capacitación de sindi-

3 Eileen Southern, *The Music of Black Americans: A History* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1997 [1971]), 82-85.

4 Samuel A. Floyd, Jr., *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States* (Nueva York: Oxford University Press, 1995), 41-42.

5 David Alan Corbin, “‘Frank Keeney Is Our Leader and We Shall Not Be Moved’: Rank-and-File Leadership in the West Virginia Coal Fields”, en *Essays in Southern Labor History: Selected Papers, Southern Labor History Conference, 1976*, eds. Gary M. Fink y Merl E. Reed (Westport/Connecticut: Greenwood Press, 1977), 144-156; Mary Heaton Vorse, *Labor’s New Millions* (Nueva York: Modern Age Books, Inc., 1938); Robin D. G. Kelley, *Hammer and Hoe: Alabama Communists during the Great Depression* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990); John Salmond, “Southern Struggles: Aspects of the Fight for Economic and Social Justice in the Twentieth Century American South”, *Australasian Journal of American Studies* 22: 1 (2003): 49-65.

calistas, de las que se destacaron la Brookwood Labor College, en el estado de Nueva York, y el Highlander Folk School, en Tennessee⁶.

A principios de los años cuarenta del siglo pasado, en Nueva York un grupo de jóvenes músicos folcloristas —que militaba en el Partido Comunista y se llamaba *The Almanac Singers* (Los Almanagues), cuyos integrantes incluían a Pete Seeger, Lee Hays y Woody Guthrie— grabó una versión sindical de *We Shall Not Be Moved* en un LP titulado *Talkin' Union*, acompañándose con banjo y guitarra, que popularizó la canción entre los activistas y bohemios de izquierda que se concentraban en aquella metrópoli. El Partido también incluyó el tema en varios cancioneros que publicó para sus militantes, y en uno de ellos apareció una versión con el verso “Lenin is our leader” (Lenin es nuestro líder)⁷. Así, la canción llegó a formar parte de un repertorio de canciones folclóricas “politizadas” que eran coreadas en los mítines y eventos culturales de la izquierda urbana durante los cuarenta, hasta que este tipo de reuniones abiertas fueron suprimidas por la ola de represión anticomunista conocida como “macartismo”. Al mismo tiempo, se debe tener en cuenta que los comunistas y los sindicalistas del CIO eran a veces los mismos, y que canciones sindicales como *We Shall Not Be Moved* siguieron cantándose entre los miembros de los sindicatos en los años cincuenta, aunque evidentemente sin los versos dedicados a Lenin y otros personajes y a causas veneradas por el comunismo internacional. También se debe reconocer que algunas de estas canciones fueron apropiadas luego por una nueva generación de jóvenes músicos folcloristas, que las habían aprendido de algunos de los cantantes de la llamada “vieja izquierda” como Pete Seeger y Lee Hays, quienes habían sido integrantes de los Almanac Singers.

Fue uno de estos folcloristas de la nueva generación, Guy Carawan, quien, a principios de los años sesenta, desempeñó un papel imprescindible en la adopción de las *spirituals* de los esclavos por parte de un incipiente movimiento por los derechos civiles de los afroestadounidenses. Carawan llegó a trabajar en la Highlander School como músico y educador hacia finales de los años cincuenta, época en la que esta organización había empezado a capacitar a los activistas negros en las técnicas de los movimientos sociales. Carawan fue uno de los primeros en darse cuenta del potencial de las *spirituals* (canciones espirituales) para animar y aglutinar a un cuadro de activistas en pro de los derechos civiles frente a situaciones de extrema adversidad, de la misma manera que algunas de estas canciones lo habían hecho en las luchas sindicales de los años treinta y cuarenta. Carawan les enseñó estas canciones y también las técnicas para adaptarlas a nuevas circunstancias a los miembros del Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC), quienes a su vez las pusieron en práctica en sus marchas, *sit-ins* (sentadas), ocupaciones y encarcelamientos, en contra de las leyes segregacionistas del sur del país⁸. Casi todos los jóvenes líderes de SNCC cantaron *spirituals* en sus prácticas de organización social y acción directa, y la agrupación también formó un cuarteto “profesional” llamado los *Freedom Singers* (Cantantes por la Libertad), que se dedicó a cantar en las grandes manifestaciones y en los conciertos que SNCC organizó en el norte del país

6 Aimee I. Horton, *The Highlander Folk School: A History of Its Major Programs, 1932-1961* (Nueva York: Carlson Publishing Inc., 1989); Richard A. Reuss y JoAnne C. Reuss, *American Folk Music and Left-Wing Politics, 1927-1957* (Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2000), 92.

7 Earl Robinson, *America Sings* (Nueva York: Workers Book Shop, 1937).

8 Josh Dunson, *Freedom in the Air: Song Movements of the Sixties* (Westport: International Publishers, 1965); William G. Roy, *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States* (Princeton: Princeton University Press, 2010).

para recaudar fondos que financiaran sus campañas antisegregacionistas en el sur. De esta manera, canciones como *We Shall Not Be Moved* llegaron a ser la banda sonora del movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos, en especial porque en la nueva era de la televisión las imágenes de fuerzas policíacas que reprimían brutalmente a pacíficos manifestantes negros eran transmitidas casi al instante a los hogares de todo el país.

We Shall Not Be Moved pasó al mundo hispanoparlante por varios caminos, independientes unos de otros. La primera vez fue en 1938, en San Antonio (Texas), donde miles de mujeres y niños mexicanos que trabajaban quitándole la cáscara a la nuez de pecán dejaron sus puestos de trabajo y, bajo el liderazgo de una joven llamada Emma Tenayuca, anunciaron una huelga en contra de la empresa nuecera que los empleaba en condiciones infrahumanas por un sueldo miserable. La huelga fue fuertemente reprimida por las fuerzas policíacas de la ciudad, liderada por el alguacil Kilday, y cientos de huelguistas fueron arbitrariamente detenidos y encarcelados⁹. Una noche, en la cárcel de San Antonio dos sindicalistas del CIO enseñaron unos himnos del movimiento laboral a sus compañeros detenidos para animarlos y distraerlos de las pésimas condiciones de hacinamiento que padecían. Una de las canciones que escogieron fue *We Shall Not Be Moved*, que espontáneamente tradujeron al castellano para que sus compañeros mexicanos de celda pudieran entender las letras que coreaban. Esta primera adaptación al castellano fue única y efímera, pues no se volvió a cantar de la misma manera después de aquella noche. Años después, uno de los dos sindicalistas del CIO relató que esta adaptación incluía la letra “como un peñón que resiste el viento” y un verso que decía “Kilday está loco”, y que sentía remordimiento por nunca haber escrito esta adaptación al castellano para luego compartirla con otros sindicalistas y obreros¹⁰.

Si la primera versión de *We Shall Not Be Moved* en castellano se escuchó una sola noche en la cárcel de San Antonio, el segundo intento de promocionarla en la población hispana en los años sesenta, realizado por dos jóvenes activistas del movimiento por los derechos de los labradores agrícolas mexicanos en Estados Unidos, liderado por César Chávez, sí prosperó. Estos dos jóvenes, Agustín Lira y Luis Valdez, fundaron juntos una compañía de actores y cantantes (Teatro Campesino), que constituyó un importante frente cultural para el movimiento de los United Farm Workers (UFW). Una de las tareas que estos dos jóvenes emprendieron durante la primera gran huelga contra los dueños de las plantaciones de hortalizas en el fértil Valle de San Joaquín, a petición explícita de Chávez, fue traducir del inglés al castellano algunas canciones del movimiento laboral. Los dos ya estaban familiarizados con el uso de algunas de estas canciones en el movimiento afroestadounidense de derechos civiles, y una de las primeras canciones que tradujeron fue *We Shall Not Be Moved*: “No, no, no, no nos moverán, como un árbol firme junto al río, no nos moverán”. A diferencia del movimiento de derechos civiles de los negros, donde la otra canción espiritual —*We Shall Overcome*— se convirtió en el himno cuasi oficial del movimiento, “No nos moverán” llegó a ser la más reconocida del movimiento del UFW y, posteriormente, en el llamado Movimiento Chicano, que abogaba por los derechos humanos de los mexicano-estadounidenses. Se cantó en numerosas manifestaciones, *picket lines* (piquetes), boicots, peregrinaciones, y hasta

9 Zaragosa Vargas, “Tejana Radical: Emma Tenayuca and the San Antonio Labor Movement during the Great Depression”, *Pacific Historical Review* 66: 4 (1997): 553-580. DOI: dx.doi.org/10.2307/3642237.

10 “Entrevista a George Lambert por Dr. George Green”, Dallas-Texas, 9 de septiembre de 1971, en University of Texas at Arlington Library (UTAL), Arlington (Texas)-Estados Unidos, Sección Texas Labor Archives, Fondo *Oral History Project*, OH Documento 19.

en cortejos fúnebres asociados con los movimientos del UFW y de los chicanos, que a fin de cuentas constituyeron dos alas del mismo pájaro.

De los países hispanoparlantes, España —además de Estados Unidos— es el país donde “No nos moverán” sigue estando más vigente como canción de protesta y solidaridad. En el reciente movimiento de los “indignados” que ocuparon la Puerta del Sol de Madrid en mayo de 2011, por ejemplo, la consigna más coreada por las multitudes congregadas ahí fue “no nos moverán”¹¹. Parecería lógico pensar que la canción llegara a España a través de la versión en castellano creada por Lira y Valdez y popularizada en Estados Unidos por Joan Baez, pero no es el caso. En realidad, *We Shall Not Be Moved* fue introducida a España a mediados de los sesenta por un joven catalán (Xesco Boix), quien la había aprendido durante un año de estudios en Estados Unidos, donde fue testigo de la efervescencia de varios movimientos sociales —de los derechos civiles, los llamados *jipis*, y en contra de la guerra en Vietnam—, y se empapó de la música de protesta de raíz folclórica ejemplificada por Pete Seeger, que conoció y con quien entabló una amistad, y cuyo instrumento —el banjo de cinco cuerdas— aprendió a tocar. Al regresar a Barcelona, Boix se incorporó al movimiento estudiantil catalán que reclamaba el fin de la dictadura franquista.

Además, se dedicó a la música, y con unos compañeros formó el Grup de Folk, que se dedicó a cantar temas contestatarios. Mientras que otros conjuntos y cantantes catalanes de la misma época que se oponían al franquismo se inspiraron en el canto “de conciencia” de cantautores de Francia como Georges Brassens y Jacques Brel, los integrantes de Grup de Folk adaptaron el estilo folclórico de América del Norte al contexto de los enfrentamientos que los catalanes sostenían con las fuerzas de la dictadura en los sesenta. Así, en 1967 Xesco Boix “estrena *No serem moguts* en plena manifestación de estudiantes contra la dictadura en medio de la Avenida ‘Gran Vía’ de Barcelona sentado en el suelo con la guitarra y cantando con un grupo de estudiantes en medio de una carga de la policía franquista”¹².

Poco después de que Xesco Boix y sus compañeros en Cataluña formaran el Grup de Folk, un grupo de jóvenes músicos y cantantes opositores de la dictadura formaron en Madrid un colectivo que se llamó “Canción del Pueblo”. Los integrantes de este colectivo, algunos de los cuales posteriormente tendrían cierto perfil nacional como cantautores (Hilario Camacho, Adolfo Celdrán, Elisa Serna), también tomaron como ejemplo a seguir la música contestataria norteamericana de la época. Por lo mismo, en 1967 titularon su primer recital público *Folk Song* (música popular). Como es de suponerse, algunos de los cantantes y músicos de Canción del Pueblo llegaron a tener contacto con sus pares catalanes, y fue así que hacia fines de 1967 el joven madrileño Ignacio Fernández Toca aprendió la canción “No serem moguts” directamente de Xesco Boix, en un encuentro sociomusical en Barcelona. La tradujo textualmente al castellano, y a su regreso a Madrid se las enseñó a sus compañeros musicales de Canción del Pueblo¹³. Es por esta razón que el refrán que se canta en castellano en España dice “igual que el pino junto a la ribera”, y no “como un árbol firme junto al río”, pues se toma esta letra directamente de la catalana que le puso Boix, “igual que el pi aprop de la ribera”.

La canción “No nos moverán” se popularizó en los círculos universitarios en Madrid, dándose a conocer en recitales y en manifestaciones contra el régimen. En 1968, Fernández Toca grabó un sencillo de la canción para el sello Edumsa, “empresa” fundada por unos universitarios que

11 Ana Anabitarte, “España: Miles dicen ‘no nos moverán’”, *El Universal*, México, 21 de mayo, 2011.

12 Correspondencia electrónica con Lluís Panyella, músico catalán y amigo y biógrafo de Xesco Boix, quien murió en 1984. Barcelona, 28 de agosto de 2012.

13 Entrevista telefónica a Ignacio Fernández Toca, Madrid, 9 de junio de 2014.

juntaron sus pesetas para grabar canciones que sus compañeros tocaban. Nunca circularon más de mil ejemplares del disco, y éstos no contribuyeron mucho a la difusión de “No nos moverán” en España, que se debió al hecho de que la canción fue adoptada por los estudiantes universitarios en sus manifestaciones en contra de la dictadura. Según Antonio Gómez, otro integrante de Canción del Pueblo, “fue básicamente un himno universitario porque los universitarios eran los únicos que estaban en mayor disposición porque trabajan todos juntos en la misma área de la universidad y se veían todos los días y tenían mucho tiempo libre. Y lógicamente era en donde era más fácil hacer manifestaciones espontáneas y permanentes”¹⁴.

Aunque el sencillo de Fernández Toca no cobró ninguna importancia comercial en España y tampoco contribuyó mucho a la difusión de “No nos moverán” en el país, resulta ser el “eslabón perdido” en la cadena que conectaba a los activistas y artistas de izquierda en varios continentes y culturas. Si Fernández Toca no hubiera grabado el tema, es poco probable que éste hubiera llegado a cantarse y a cobrar importancia en Chile durante los años de la Unidad Popular. Roberto Rivera Noriega, fundador del conjunto Tiempnuevo, explica cómo, hacia finales de la campaña de Allende por la Presidencia en 1970, un integrante del conjunto “llegó con una grabación casi casera de activistas españoles que cantaban para las acciones de protestas del movimiento obrero, hacia la dictadura franquista y me llama la atención hacia el tema ‘No nos moverán’ como una posibilidad para nosotros”. Sánchez había obtenido la grabación de parte de un joven chileno, hijo de españoles exiliados que vivían en Valparaíso. Según Rivera Noriega, la circulación de este tipo de grabaciones en los círculos de músicos de izquierda era bastante común en Chile en aquella época, y así habían aprendido canciones de otros cantautores latinoamericanos que posteriormente grabaron en sus propios discos, como el venezolano Alí Primera. Los integrantes de Tiempnuevo sintieron la libertad de cambiar tanto las estrofas como el estribillo de la canción para adaptarla al contexto sociopolítico de Chile, cambiando “igual que un pino junto a la ribera” por “que el que no crea que haga la prueba” e inventando versos como “construyendo el socialismo” y “ni con un golpe de Estado”¹⁵.

2. Una reflexión sobre lo transcultural en la historia de “No nos moverán”

“No nos moverán” es una canción que ha trascendido muchas fronteras tanto culturales, lingüísticas y raciales como políticas y nacionales. Aunque cualquier canción, al cantarse, adquiere una dimensión física y material, las canciones son por excelencia expresiones simbólicas que comunican ideas, sentimientos y afectos en la dimensión cultural de la existencia humana; es así como van creando y reforzando identidades y lazos solidarios dentro de los grupos sociales, a la vez que los distinguen de otros grupos cuyo canto es diferente. En este apartado, se explora cómo y hasta qué punto un enfoque *transcultural* puede contribuir a la comprensión adecuada de las diferentes etapas en la historia de esta canción itinerante.

2.1. Teorización de lo transcultural

Como cualquier concepto académico, el de lo *transcultural* y sus derivados han sido elaborados y empleados de distintas maneras por diversos autores. Sin lugar a dudas, la perspectiva domi-

14 Entrevista telefónica a Antonio Gómez, Madrid, 22 de julio de 2013.

15 Correspondencia electrónica con Roberto Rivera Noriega. Berlín, 28 de abril de 2011 y 4 de enero de 2014.

nante en la literatura social científica y humanística sobre lo transcultural es la que está asociada con el proceso de *transculturación*, neologismo inventado por Fernando Ortiz a mediados del siglo pasado para ayudar en la interpretación de la historia y sociedad cubanas, caracterizadas por su mezcla de lo europeo, lo africano y lo indígena caribeño. Ortiz lo propuso como una alternativa al concepto de *aculturación*, cuyo uso en la literatura antropológica de aquel momento estaba en auge y que adolecía del sesgo de sobreenfatizar el movimiento unidireccional de los miembros de una cultura hacia otra, conllevando el abandono de sus prácticas culturales en su lugar de origen y su subsecuente integración desculturalizada a la sociedad receptora. En Cuba y en el resto de América, observó Ortiz, abundaban las evidencias de que el contacto entre europeos, africanos e indígenas no se trataba de que un grupo llegara a asemejarse culturalmente a otro, sino que se influyeran y transformaran mutuamente, aun cuando un grupo dominara al otro. Aseveró que “en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola”¹⁶.

Para Ortiz y los analistas que siguieron sus pasos, la transculturación es un proceso dinámico que nunca termina de una vez por todas, sino que es un “proceso en el que los individuos y las sociedades integran diversos modos de vivir para formar un nuevo y dinámico todo” en el que “las interacciones subsecuentes y las vidas transculturales volverán a cambiar esta nueva —y transitoria— cultura”¹⁷. De especial interés para esta consideración de la historia de “No nos moverán”, Diana Taylor recuerda que los procesos de transculturación siempre tienen una dimensión política que ejemplifica cuestiones de poder y resistencia. Esto llama la atención sobre el hecho de que cuando los miembros de una cultura se enfrentan con los miembros de otra, éstos se vuelven conscientes de sus diferencias con “los otros”, para luego apropiarse y hacer uso diferencial de los variados símbolos a su alcance para contribuir a su propio empoderamiento como pueblo¹⁸.

Con esta observación, Taylor resalta que los conocimientos obtenidos por los individuos y las comunidades subalternos en sus interacciones con otras culturas pueden servir como un recurso poderoso —llámese *capital*, en el sentido que Pierre Bourdieu le dio al término— en sus luchas por defender e imponer sus intereses en el ámbito sociopolítico¹⁹. Esto remite al trabajo de Triandafyllidou, quien habla del *capital transcultural*, que consiste en “el uso estratégico de los conocimientos, destrezas y redes adquiridos por migrantes a través de los nexos con sus países y culturas de origen, los cuales se activan en sus nuevos lugares de residencia”²⁰. Aunque esta autora trata el caso de inmigrantes africanos en Europa, y no el de militantes de izquierda en diversos países, aquí se propone extender su definición de la siguiente manera: el concepto capital trans-

16 Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), 96-97.

17 Dirk Hoerder, “Historians and Their Data: The Complex Shift from Nation-State Approaches to the Study of People’s Transcultural Lives”, *Journal of American Ethnic History* 25: 4 (2006): 91.

18 Diana Taylor, “Transculturating Transculturation”, *Performing Arts Journal* 13: 2 (1991): 91.

19 Pierre Bourdieu, “The Forms of Capital”, en *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. John G. Richardson (Westport: Greenwood Press, Inc., 1986), 241-258.

20 Anna Triandafyllidou, “Sub-Saharan African Immigrant Activists in Europe: Transcultural Capital and Transcultural Community Building”, *Ethnic and Racial Studies* 32 (2009): 94. DOI: [dx.doi.org/10.1080/01419870802196021](https://doi.org/10.1080/01419870802196021).

cultural también puede referirse al uso estratégico de conocimientos, destrezas y redes que los individuos adquieren a través de sus nexos con otros países y culturas, los cuales se activan en sus países y culturas de origen.

2.2. Los aportes y las limitaciones de la perspectiva transcultural

Aunque es evidente que la evolución del tema *I Shall Not Be Moved* a “No nos moverán” exhibe fuertes rasgos del proceso de transculturación descrito por Ortiz en algunos momentos liminares de su historia, estos rasgos no han sido vistos con la misma intensidad en todas las etapas de su evolución. En este apartado, se revisarán algunos momentos en su evolución, reflexionando sobre cuánto una perspectiva transcultural ayuda a comprender cómo y por qué el tema ha cobrado importancia en tantos lugares y movimientos diferentes. Al revisar estos momentos de su historia, se tratará de matizar la comprensión no sólo de cómo el canto es empleado en los movimientos por la justicia social, sino también cómo se debe conceptualizar los procesos transculturales en su relación con la música y tales movimientos a nivel mundial.

Es en el origen de *I Shall Not Be Moved* en las reuniones de campo del Segundo Gran Despertar donde tal vez más se puede apreciar la canción como fruto del proceso de transculturación. Aquí se ve directamente cómo la colisión entre las culturas del África Occidental y de los angloprotestantes europeos dio un fruto bello e inesperado —la *spiritual* de los esclavos africanos conversos—. Según Jones, las *spirituals* emergieron como “una mezcla creativa de las tradiciones africanas y el cristianismo, que creó una nueva religión transformada, diferente tanto en forma como en substancia de la religión del esclavista”²¹. Este nuevo género de canto conservó algunos de sus rasgos expresivos y estructurales africanos, y a la vez comunicó una interpretación libertaria del evangelio que los protestantes inculcaron en sus esclavos africanos, llegando a servir de un importante recurso simbólico y comunicativo en la resistencia de los esclavos a su opresión y persecución. El legado musical africano que los esclavos conservaron en el Nuevo Mundo consistía en elementos tales como la integración del canto en la vida cotidiana como una actividad grupal²²; coros repetitivos con un cantante “líder”; una estructura de llamada/respuesta (antifonía) en la que la repetición constante de la respuesta anima a que todos participen²³, y un fuerte ritmo, muchas veces con síncope²⁴. La simplicidad de las canciones que se originaron en las *camp meetings* no sólo tenía que ver con las influencias africanas sino también con las condiciones físicas de dichos encuentros, que muchas veces tenían lugar de noche, a la luz de antorchas y con participantes en su mayoría analfabetos. O sea, en estas circunstancias, la simplicidad lírica y melódica, la repetición de los coros y los pegajosos ritmos facilitaban el rápido aprendizaje, memorización y difusión de las canciones que musicalizaban estos encuentros de exaltación religiosa.

Las características africanas de las *spirituals* de júbilo descritas arriba y su emergencia del crisol de las reuniones de campo han tenido un papel imprescindible en la adopción de *I Shall Not Be Moved*

21 Arthur C. Jones, *Wade in the Water: The Wisdom of the Spirituals* (Maryknoll: Orbis Books, 1993), 7.

22 Dena J. Epstein y Rosita M. Sands, “Secular Folk Music”, en *African American Music: An Introduction*, eds., Mellonee V. Burnim y Portia K. Maultsby (Nueva York: Routledge, 2006), 35-52.

23 Mellonee V. Burnim, “Religious Music”, en *African American Music: An Introduction*, eds., Mellonee V. Burnim y Portia K. Maultsby (Nueva York: Routledge, 2006), 52-77.

24 Wyatt T. Walker, *Somebody's Calling My Name: Black Sacred Music and Social Change* (Valley Forge: Judson Press, 1979), 52-59.

en todos los contextos sociales, políticos y lingüísticos bajo consideración en este artículo. En este sentido, la transculturación entre lo africano y lo angloprotestante europeo de la que nació la canción se ha sostenido en todas las etapas posteriores de su evolución, incluidas la catalana, la castellana y la chilena. Lee Hays, un activista del movimiento para sindicalizar a los *sharecroppers* (inquilinos) en los campos de algodón en Arkansas en los años treinta del siglo pasado, y quien posteriormente llevó consigo *We Shall Not Be Moved* a Nueva York, donde se las enseñó a sus compañeros de los Almanac Singers, fue una de las primeras personas en ver el potencial de este tipo de canciones como arma en las luchas sindicales. Estas luchas también contenían, además de su elemento didáctico y confrontacional, una profunda dimensión espiritual que se nutría del canto colectivo. La adopción de *I Shall Not Be Moved* por el movimiento sindical en Estados Unidos fue bastante natural, pues era una canción ya conocida por muchos trabajadores blancos y negros en el sur del país, y sólo faltaba cambiarle el “I” por el “We” y sustituir nuevas frases relacionadas con las luchas laborales, para que perfectamente pudiera ser usada como “himno” sindical adaptable a cualquier conflicto con empresarios o corporaciones. Aquí se podría decir que la transculturación no tuvo un papel demasiado significativo en la transferencia de la canción del ámbito religioso al ámbito laboral.

Curiosamente, en el momento en que los activistas del movimiento de los derechos civiles de los afroestadounidenses volvieron a apropiarse del tema *I Shall Not Be Moved*, se observa un mayor nivel de negociación transcultural que cuando el movimiento laboral aprovechó la canción para sus propios propósitos de lucha. Para entender el porqué de esto, se debe tener en cuenta que en las *spirituals* de los afroestadounidenses la palabra “I” solía referirse no tanto al individuo sino al colectivo afroestadounidense. De tal manera, la resistencia que oponía este “yo” frente a la opresión racial representaba, no el compromiso de un solo individuo que anhelara su liberación, sino al pueblo afroestadounidense en su totalidad. No obstante, cuando los activistas afroestadounidenses volvieron a aprender *I Shall Not Be Moved* de unos activistas blancos veteranos del movimiento laboral, tuvieron que ser persuadidos por estos blancos de que era necesario cambiar el “yo” por un “nosotros”, para enfatizar que ésta era una lucha colectiva, y no individual, esto según Bernice Johnson Reagon, conocida experta sobre el canto afroestadounidense y exintegrante de los Freedom Singers²⁵.

Se podría pensar que la transculturación cumplió un papel más significativo en la adaptación interlingüe de *We Shall Not Be Moved* a “No nos moverán” que en el caso de su transferencia de las iglesias protestantes al movimiento laboral y del movimiento laboral de los blancos al movimiento de los derechos civiles de los negros, pues no es una tarea fácil traducir una canción de manera adecuada de una lengua a otra y de un estilo de canto a otro. Sin embargo, no hay muchas evidencias de que fuera así, al menos en las primeras dos veces en que la canción fue adaptada al castellano en Estados Unidos. En primer lugar, la canción tiene una estructura, una melodía y una letra sumamente sencillas y flexibles. Segundo, el mensaje comunicado por la canción también es sencillo y transferible a innumerables situaciones de lucha social. Y tercero, los que tradujeron la canción en Estados Unidos, tanto en la cárcel de San Antonio (Texas) en los treinta como en el Valle de San Joaquín (California) en los sesenta, fueron sindicalistas que tomaron la decisión de traducir lo que ya era para ellos un himno laboral y aprovecharlo en otras luchas sindicales en su mismo país. Habría implicado un mayor esfuerzo transcultural si, por ejemplo, Lira y Valdez hubieran buscado transformar una canción religiosa que surgiera del mismo salmo que *I Shall Not Be Moved*, muy

25 Vincent Harding, Bernice Johnson Reagon y Rachel E. Harding, “Singing to Freedom”, *Sojourners Magazine* 33: 8 (2004): 32-35.

posiblemente la letra diría “Yo no vacilaré” o “No resbalaré”, tal como aparece muchas veces en las biblias cristianas publicadas en castellano. Además, la tradición religiosa angloprotestante distaba mucho de la hispana-católica practicada por la mayoría de los mexicano-estadounidenses. Lira y Valdez, en realidad, no enfrentaron un reto tan grande, pues no tenían como propósito adaptar una canción bíblica a su lengua, sino una canción de lucha laboral. En este sentido, la tarea de adaptación de “No serem moguts” a “No nos moverán” en España fue similar: se trataba de la traducción textual de una lengua a otra dentro de un mismo país y entre dos alas de un mismo movimiento cuyos participantes en su mayoría eran estudiantes jóvenes, que también contaban con este elemento cultural generacional en común.

El caso de la apropiación de *We Shall Not Be Moved* por parte del joven catalán Xesco Boix se puede considerar un punto intermedio entre los dos polos de lo transcultural que se han contemplado hasta aquí. Por una parte, “No serem moguts” es definitivamente un fruto del contacto que Boix tuvo con una cultura muy diferente a la suya durante su estancia en Estados Unidos, no sólo en el aspecto lingüístico, sino también en los aspectos políticos y musicales, representados más notoriamente tal vez por su uso distintivo del banjo de cinco cuerdas, instrumento nunca antes visto en la música catalana y emblema de su ídolo Pete Seeger, quien para él representaba la música de conciencia social y una actitud coherente que faltaba en su país²⁶. Cabe mencionar que los jóvenes integrantes del colectivo madrileño Canción del Pueblo compartían con Boix actitudes similares sobre el canto de los norteamericanos del movimiento del “folk politizado” de los primeros años de los sesenta, y que algunos de ellos realizaron sus propias adaptaciones al castellano de temas que provenían de cantores como Seeger, Joan Baez y Bob Dylan. Adolfo Celdrán, por ejemplo, grabó sus propias versiones de otras dos canciones popularizadas por Seeger, *Kumbayah* y *Little Boxes*.

Por otra parte, se observa que la adopción de “No nos moverán” por Boix y, subsecuentemente, por los integrantes de Canción del Pueblo y el conjunto chileno Tiempouno tal vez no representa tanto la transculturación, sino la transmisión de ideas y formas de expresarlas musicalmente entre individuos y grupos que, aun antes de compartir entre sí un mismo objeto cultural, ya compartían ciertos valores, actitudes y proyectos políticos de izquierda, o sea, de justicia social. En este sentido, la apropiación de *We Shall Not Be Moved* para oponerse al régimen franquista o defender la Unidad Popular no requirió mucho más procesamiento transcultural que la tarea de traducción literal e invención de nuevas frases (sería mucho llamarlas “estrofas”) que emprendieron Lira y Valdez en California. Al mismo tiempo, se podría cuestionar si el proceso transcultural se exhibió de manera más fuerte en el caso de Boix que en el caso de la negociación entre los afroestadounidenses y los participantes blancos en el movimiento de derechos civiles, concerniente a la diferencia entre “no *me* moverán” y “no *nos* moverán”. Podría decirse, incluso, que la incorporación de *We Shall Not Be Moved* a contextos donde se canta en castellano sirve menos como un ejemplo de procesos de transculturación, y más como un ejemplo de cómo las características africanas y de las *camp meetings* que aún conserva la canción —simpleza, ritmo, repetición y antifonía— han facilitado su aplicación a nuevas situaciones en otros contextos culturales. O sea, el proceso transcultural más importante exhibido por la canción se dio antes de su adaptación interlingüe del inglés al catalán y al castellano.

26 Comunicación electrónica con Lluís Panyella (amigo y biógrafo de Boix). Barcelona, 28 de agosto de 2012.

3. Una cultura transnacional de izquierda en el siglo XX: globalización desde abajo

Los sociólogos definen la globalización como “los procesos a través de los cuales las vidas de todos los pueblos del planeta se vuelven cada vez más interconectadas en términos económicos, políticos, culturales y ecológicos, junto con la consciencia de tales interconexiones”²⁷. En la prolífica literatura académica sobre la globalización, la mayor atención se ha prestado al proceso de la integración económica mundial “desde arriba”, como proyecto realizado por las élites políticas, económicas e intelectuales. A partir del comienzo del siglo XXI, sin embargo, se ha manifestado un creciente reconocimiento de los procesos de globalización *desde abajo*, iniciados por actores que no hacen parte de las élites. Entre otros fenómenos, la globalización desde abajo se ejemplifica con el auge de movimientos sociales antisistémicos con variados enfoques (ecologista, feminista, campesino, proletario) que coordinan sus estrategias y acciones atravesando las fronteras internacionales²⁸. Como el lector ya debe apreciar, la historia de “*I Shall Not Be Moved*→No nos moverán” ejemplifica el proceso de la globalización desde abajo de una variedad de maneras a lo largo del siglo XX, mucho antes que se inventara este término académico.

En este artículo se hará énfasis en cómo el concepto de la globalización desde abajo ayuda a comprender los contactos e intercambios culturales entre los movimientos de izquierda en muchos países de Europa y América. Se quiere plantear aquí que distintos participantes de diversos movimientos sociales de izquierda de diversos países, al menos hasta cierto punto, pueden conceptualizarse como una especie de tribu transnacional, en la medida que comparten un conjunto de valores (cultura) y se comunican entre sí aprovechando unas infraestructuras sociales que canalizan su intercambio de ideas, información, valores y objetos culturales²⁹. En otras palabras, a pesar de sus diferencias lingüísticas, los activistas que han tomado *I Shall Not Be Moved* y la han adaptado a sus propias circunstancias ya compartían una “cultura de izquierda” que facilitaba la integración de esta canción a sus propios movimientos nacionales y locales.

3.1. El internacionalismo de la izquierda marxista

La orientación profundamente internacionalista de los movimientos políticos de izquierda data de la publicación del *Manifiesto comunista* por Marx y Engels, en 1848. En el *Manifiesto*, hacen hincapié en que para ellos la lucha proletaria contra la burguesía era una lucha mundial en la que las batallas entre las clases dentro de los territorios nacionales no eran más que ejemplos específicos de una lucha de clases más generalizada dentro de un sistema capitalista mundial. Por esta razón, Marx y Engels hicieron declaraciones explícitamente antinacionalistas en el *Manifiesto*, aseverando que el pueblo trabajador no tenía un país que pudiera llamarse “propio”, y, por ende, necesitaba unirse atravesando las fronteras nacionales en su lucha conjunta contra la burguesía. No es trivial, por lo mismo, que declaren que “las clases dominantes” (plural) temblaban de miedo

27 Richard P. Appelbaum y William Chambliss, *Sociology* (Nueva York: Longman, 1997 [1995]), 5.

28 Véase, por ejemplo, Jeremy Brecher, Brendan Smith y Timothy Costello, *Globalization from Below: The Power of Solidarity* (Boston: South End Press, 2000).

29 Al respecto, el tropo de la tribu en Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 159-164.

ante la revolución comunista y que cuando se acabara la explotación de un individuo por otro, también se pondría fin a la explotación de un país por otro³⁰.

No es accidental, entonces, que los movimientos comunistas en varios países en Europa se unieran en una serie de confederaciones llamadas “internacionales”, comenzando hacia fines del siglo XIX y continuando hasta mediados del XX³¹. La fundación de la Tercera Internacional, en marzo de 1919, fue acompañada de una explícita declaración de sus principios internacionalistas, antiimperialistas, antirracistas y multiculturalistas, que fue firmada por Lenin y Trotsky, entre otros reconocidos comunistas³². Como es bien sabido, algunos gobiernos estalinistas muchas veces no cumplieron estos principios sino que los violaron indiscriminadamente. Esto no quiere decir, sin embargo, que muchos militantes y simpatizantes comunistas en otras partes del mundo no creyeran en estos principios y no actuaran basados en ellos. De hecho, aun después de la caída de la Tercera Internacional, los gobiernos comunistas continuaron organizando congresos internacionales de sindicalistas, estudiantes, escritores, artistas y músicos que contaban con la participación de miles de individuos de muchos países del Tercer Mundo. Entre los participantes en este tipo de eventos estuvieron, por ejemplo, los aclamados cantautores chilenos Violeta Parra y Víctor Jara, en los años cincuenta, sesenta y setenta³³. Cuba, desde luego, se convirtió en el anfitrión de este tipo de eventos para los latinoamericanos, a partir del triunfo de su revolución, en 1959.

3.2. El movimiento comunista

Sólo una pequeña proporción de todas las personas que han cantado *We Shall Not Be Moved* o “No nos moverán” en Estados Unidos, España o Chile militaba en un Partido Comunista. No obstante, los comunistas estuvieron presentes y muy activos en todos los movimientos que se han mencionado en este trabajo, a veces muy abiertamente, y otras veces de manera menos pública. Muchos participaron en las grandes campañas sindicales de los años treinta en Estados Unidos, por ejemplo, y otros excomunistas posteriormente lucharon en el movimiento de los derechos civiles de los afroestadounidenses. Pete Seeger, Lee Hays y Woody Guthrie, quienes participaron en la difusión de *We Shall Not Be Moved*, se hicieron militantes del Partido Comunista de Estados Unidos, y durante la represión del macartismo sufrieron por haberlo hecho. Aunque Xesco Boix nunca militó en ningún Partido Comunista, simpatizó y a veces colaboró con el Partido Socialista Unificado de Cataluña, de orientación marxista³⁴. Algunos de los integrantes de Canción del Pueblo en Madrid, entre ellos Adolfo Celdrán y Elisa Serna, también fueron militantes del Partido Comunista de España o colaboraron en ocasiones con el partido en la resistencia a la dictadura franquista. Uno de los integrantes de Tiempouno en Valparaíso fue militante del Partido Comunista Chileno y el conjunto grabó su adaptación de “No nos moverán” en Dicap, el sello de las Juventudes Comunistas de Chile. A los

30 Carlos Marx y Federico Engels, *Manifiesto del Partido Comunista* (Santiago: Centro de Estudios “Miguel Enríquez”, 1848).

31 C.L.R. James, *World Revolution 1917-1936: The Rise and the Fall of the Communist International* (Londres: Martin, Secker, and Warburg, Ltd., 1937).

32 C.L.R. James, *World Revolution*, 113-114.

33 Claudio Acevedo, et al., *Víctor Jara: Obra musical completa* (Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999), 10-23, e Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra: un relato biográfico y testimonial* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009), 225-229.

34 Comunicación electrónica con Lluís Panyella. Barcelona, 14 de junio de 2014.

integrantes del conjunto, tras el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, en 1973, y la posterior instauración de la dictadura militar en el país, les fue otorgado asilo político por el gobierno comunista de la República Democrática Alemana.

Hay que tener presente que la izquierda chilena del siglo XX también fue internacionalista en su orientación ideológica. Un ejemplo de ello es cuando en los años treinta el gobierno popular de Pedro Aguirre Cerda recibió con los brazos abiertos a los refugiados republicanos de la Guerra Civil española, que el poeta Pablo Neruda logró rescatar y traer al país. Como militante del Partido Comunista de Chile, Neruda veneró a artistas e intelectuales de la izquierda de otros países y les colaboró activamente. En los años sesenta y setenta, militantes de la izquierda chilena conocían y apoyaban las luchas por la justicia social en curso fuera de su país, y no sólo en otras partes de América Latina. Así, por ejemplo, los universitarios chilenos de izquierda organizaron en 1967 una multitudinaria marcha de Valparaíso a Santiago en solidaridad con el pueblo de Vietnam en su lucha por expulsar a las tropas estadounidenses de su país³⁵. Estos mismos activistas sabían de los movimientos de los negros en Estados Unidos y los apoyaban reclamando, por ejemplo, la libertad de Angela Davis, injustamente encarcelada por la autoridad estadounidense por supuestamente participar en el secuestro y asesinato de un juez federal³⁶.

3.3. La nueva canción chilena

El movimiento de la Nueva Canción Chilena emergió en Santiago a mediados de los sesenta, y se distinguió por su letra poética, el uso de instrumentos autóctonos de toda América Latina y un mensaje antiimperialista y de justicia social. Entre sus principales cantautores destacan los nombres de Violeta Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón y Patricio Manns, quienes promovieron una identidad y una voz latinoamericanas que activamente se opusieron a la dominación del continente por Estados Unidos, Europa y las élites criollas que se doblegaban ante estos poderes extranjeros³⁷. Todos estos cantautores eran militantes del Partido Comunista de Chile, que siempre había atraído a sus filas a muchos artistas, músicos y escritores, incluido el premio Nobel Pablo Neruda. Todos ellos viajaban extensamente fuera de Chile, no sólo por América Latina sino también por Europa, incluida la asistencia a festivales y congresos culturales en los países socialistas. Algunos de los integrantes de los dos más destacados conjuntos del género —Quilapayún e Inti-Illimani— también eran militantes del partido, como lo era, además, uno de los integrantes de Tiempnuevo.

Esto no implica que las creaciones musicales de estos artistas fueran determinadas o controladas por el partido —aunque, como lo asevera Eduardo Carrasco, fundador de Quilapayún, el partido en realidad exhibió algunas tendencias bastante autoritarias en su organización interna—, sino que las

35 Punto Final, “Todo por Vietnam”, *Punto Final* 1: 33 (1967), 1.

36 Véase un mural de la Brigada Ramona Parra y un afiche que exigía la libertad para Davis en Fernando Orellana, *Chile: Breve imagería política: 1970-1973, exposición itinerante y electrónica* (Santiago: Fernando Orellana, 2000), disponible en línea <<http://www.abacq.net/imageria/exp29.htm>>; y un cortometraje de la visita de Davis a la Universidad Técnica del Estado en 1972, en “Angela Davis en la UTE (1972)”, *Archivo de Documentación Gráfica y Audiovisual*, Universidad de Santiago de Chile, 1972. <<http://www.archivodga.usach.cl/index.php/en/>> o en <<https://www.youtube.com/watch?v=p6YdNf7Z31Y>>.

37 Moisés Chaparro, José Seves y David Spener, *Canto de las estrellas: Un homenaje a Víctor Jara* (Santiago: Ceibo Ediciones, 2013); Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009); J. Patrice McSherry, *Chilean New Song: The Political Power of Music* (Filadelfia: Temple University Press, 2014).

simpatías y orientaciones ideológicas de estos artistas estaban alineadas con un movimiento que se veía, de manera significativa, como internacional, y no como una simple colección de movimientos nacionales individuales³⁸. Partiendo de esta orientación, los compositores de la nueva canción escribían sobre las luchas, no solamente de otras partes de Latinoamérica, sino también de Vietnam, Angola y España. En su canción “Ayúdame, Valentina”, por ejemplo, Violeta Parra invocó el nombre de la famosa cosmonauta soviética Valentina Tereshkova, quien en 1963 fue la primera mujer en viajar al espacio. Parra también hizo referencia en su canción “Qué dirá el Santo Padre” a la ejecución el mismo año del comunista español Julián Grimau por la dictadura franquista.

Los músicos de la nueva canción, además, adaptaron e interpretaron canciones de lucha, no sólo de otras partes de América Latina, sino también de países como España e Italia. Y aunque los creadores de la nueva canción tenían actitudes antiimperialistas hacia Estados Unidos, tanto en lo político como en lo cultural, esto no implicó que rechazaran cualquier expresión literaria o musical proveniente de aquel país. De hecho, al igual que sus contrapartes en España, los músicos de la nueva canción no titubeaban en traducir algunas canciones del inglés al castellano e integrarlas a sus repertorios. Así, se puede apreciar en el repertorio de Víctor Jara la canción “El martillo”, que fue su adaptación del tema *If I Had a Hammer* de Lee Hays y Pete Seeger, además de “Las casitas del barrio alto”, su versión de la canción *Little Boxes* de Malvina Reynolds. Rolando Alarcón, a su vez, tradujo al castellano *Oh, Brother, Did You Weep* (Hermano, llorarás), una canción que denunciaba la invasión yanqui en Vietnam, que fue escrita por Peggy Seeger, la media hermana de Pete, y su marido, el inglés Ewan MacColl.

No fue excepcional, entonces, que los integrantes de Tiempouno se enteraran del perfil de una canción como *We Shall Not Be Moved* en el movimiento libertario de los afroestadounidenses de la época y la consideraran más que apta para ser cantada en el contexto chileno. Al integrarla a su repertorio, ejemplificaron la apropiación serial de significados musicales a través de los grupos culturales discutida por Small, que consiste en que los miembros de un grupo asimilan seleccionados “pedacitos” de las prácticas musicales de otro grupo, dándoles un nuevo significado en un nuevo contexto³⁹. Al mismo tiempo, si se puede conceptualizar a la izquierda “cantante” como una especie de tribu global que comparte algunos valores y orientaciones fundamentales en común, también se podría pensar en la trayectoria de *I Shall Not Be Moved* en los movimientos sociales a través del tiempo y el espacio como una ilustración de apropiaciones que en cierto sentido pueden conceptualizarse como intraculturales, en vez de interculturales, o sea que han sido facilitadas por afinidades valóricas subyacentes, en lugar de haber sido dificultadas por discrepancias culturales fundamentales.

3.4. La ciudadanía cosmopolita y las izquierdas internacionales

Sin querer “romantizar” la historia de las izquierdas en América y Europa en el siglo XX, que ha evidenciado variados conflictos internos y falta de congruencia con sus propios principios de justicia social, aquí se sugiere que, en sus mejores momentos, los luchadores sociales de izquierda han tendido a exhibir una visión cosmopolita de la sociedad y una apertura hacia la producción cultural de otros países, especialmente cuando ésta promueve ideales igualitarios. He aquí dos conceptos sociológicos entrelazados —el *cosmopolitismo* y la *ciudadanía cosmopolita*— que ayudan a interpretar este aspecto de la

38 Eduardo Carrasco, *Quilapayún: La revolución y las estrellas* (Santiago: RIL Editores, 2003), 137-142.

39 Christopher Small, “Prologue: Misunderstanding and Reunderstanding”, en *Music and Solidarity: Questions of Universality, Consciousness, and Connection*, eds., Felicity Laurence y Olivier Urbain (Nueva Brunswick: Transaction Publishers, 2011), xv-xvi.

historia de “No nos moverán”. El teórico cultural Stuart Hall aseveró que el *cosmopolitismo* se refiere al proceso en el que los actores sociales “aprovechan las huellas y los residuos de muchos sistemas culturales, de muchos sistemas éticos [y representa] la capacidad de evitar que el guion de la vida de uno sea escrito por una sola comunidad, sea ésta una comunidad de fe, de tradición, de religión o de cultura”⁴⁰. Además, según Beck, el cosmopolitismo implica el reconocimiento de que “las preocupaciones centrales humanas son problemas ‘mundiales’” que exigen la colaboración transnacional para atacarlos.

Más aún, sugiere que la resolución de los problemas que trascienden los Estados-nación individuales exige la creación de “partidos mundiales”, cuyas metas tienen una fundación cosmopolita, que apelan a “los valores y las tradiciones en toda cultura y religión”, y cuyos militantes “sientan una obligación hacia el planeta entero”⁴¹. Ignatieff, a su vez, asevera que mientras que cada intelectual o político cosmopolita “defiende los valores universales contra los nacionales”, es necesario distinguir entre los “cosmopolitas marxistas”, quienes “valoran la hermandad obrera o la hermandad de los pueblos colonizados y oprimidos contra las varias manifestaciones del nacionalismo reaccionario”, y los “cosmopolitas liberales”, quienes “proclaman su adhesión a los estándares universales humanos, en vez de las tradiciones culturales nacionales”⁴².

De acuerdo con algunas o todas las explicaciones ofrecidas por estos autores sobre cómo se debe entender el cosmopolitismo, *la ciudadanía cosmopolita* se refiere a una especie de ciudadanía que no sólo comunica al individuo con su propia cultura nacional, sino con todas las culturas en todos los niveles de la sociedad, desde su barrio y su región dentro del país hasta otras regiones de su continente y comunidades de ultramar⁴³. En otras palabras, la ciudadanía cosmopolita se refiere a situaciones donde la gente llega a comprenderse a sí misma como ciudadanos de un mundo compuesto de pueblos y culturas interconectados. Turino parece haber estado pensando en algo similar cuando habló de los cosmopolitas como pertenecientes a una *formación cultural trans-estado* cuyos miembros “son atraídos y relacionados con otros integrantes de la formación en el mismo y en otros sitios alrededor del mundo a través de un grado sustancial de similitud cultural además de sus viajes, instituciones y lazos concretos de comunicación”⁴⁴.

La mayoría de los participantes clave en la difusión de *We Shall Not Be Moved* como una canción “de movimientos” pueden entenderse de manera fructífera como ciudadanos cosmopolitas. En este sentido, Pete Seeger, cuyo gran repertorio de canciones y melodías fue multinacional y multilingüe, es ejemplar, habiendo buscado y aprendido las expresiones musicales de múltiples culturas, además de atravesar diversos límites culturales para interpretarlas. Pero Seeger no fue el único. En Highlander, en los cincuenta, el conocimiento que Guy Carawan tenía de las expresiones culturales tanto de negros como de blancos le permitió servir de catalizador para la creación de un repertorio canónico de *freedom*

40 Stuart Hall, “Political Belonging in a World of Multiple Identities”, en *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context, and Practice*, eds., Steven Vertovec y Robin Cohen (Oxford: Oxford University Press, 2002), 26.

41 Ulrich Beck, “The Cosmopolitan Manifesto”, *New Statesman*, Londres, 20 de marzo, 1998, 28-30.

42 Michael Ignatieff, “Benign Nationalism? The Possibilities of The Civic Ideal”, en *People, Nation, and State: The Meaning of Ethnicity and Nationalism*, eds. Edwin Mortimer y Robert Fine (Londres: I. B. Taurus, 1999), 142.

43 Donald Cuccioletta, “Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship”, *London Journal of Canadian Studies* 17 (2002): 4.

44 Thomas Turino, “Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwéan Popular Music”, *British Journal of Ethnomusicology* 12: 2 (2003): 51-79. DOI: [dx.doi.org/10.1080/09681220308567363](https://doi.org/10.1080/09681220308567363).

songs para el movimiento de los derechos civiles. Bernice Johnson Reagon, de los Freedom Singers, quizás no era cosmopolita cuando comenzó su carrera como activista y cantante, pero rápidamente llegó a serlo como consecuencia de su participación en el movimiento de los derechos civiles y sus experiencias como embajadora musical ante un público blanco y urbano en el norte del país. De manera similar, los fundadores del Teatro Campesino, Luis Valdez y Agustín Lira, a través de su trabajo sindical, muy rápidamente se volvieron conscientes de un mundo cultural mucho más allá de las vidas cotidianas de los labradores agrícolas del Valle de San Joaquín. Además, su bilingüismo y su biculturalismo nativos les aportaron desde su infancia una perspectiva un tanto cosmopolita.

A pesar de ser un nacionalista catalán, Xesco Boix se reconoció como un participante en procesos culturales y políticos más allá de los confines de su país y buscó aprender de las otras culturas, aplicando los conocimientos obtenidos a la situación en Cataluña. Igual que Boix, los integrantes de Canción del Pueblo en Madrid exhibieron actitudes y conductas cosmopolitas. Y no cabe duda de que los participantes chilenos en el movimiento de la nueva canción durante la época de Allende fueron conscientes de la relación entre los cambios sociales, políticos y culturales que ocurrían en su país y los cambios similares en curso en otras partes del mundo. En el caso específico de los integrantes de Tiempounuevo, su origen en la ciudad porteña de Valparaíso debe haber contribuido algo a la visión cosmopolita que los integrantes del conjunto tenían del mundo.

En este sentido, podría ser útil conceptualizar el cosmopolitismo como un aspecto de lo que Bourdieu ha llamado *habitus*, o sea, las actitudes, visiones del mundo y disposiciones hacia diferentes tipos de estímulos que son la huella dejada en los individuos por los variados tipos de socialización a los que han sido sometidos⁴⁵. Estos tipos de socialización pueden abarcar una variedad de aspectos de la existencia humana, incluidos los siguientes: nacionalidad, religión, lengua hablada, clase social, ocupación, membresía en un grupo etnoracial, generación histórica y residencia rural versus residencia urbana. El *habitus* también puede ser el resultado de la socialización política, incluidas las experiencias que los individuos tienen en los movimientos sociales. Aunque no se usa el término de manera explícita, la conceptualización del cosmopolitismo como un aspecto del *habitus* que se sugiere aquí es congruente con la caracterización elaborada por Vertovic y Cohen del cosmopolitismo como “una actitud y una disposición” que se adquiere a través de la experiencia⁴⁶. De esta manera, se puede pensar en el cosmopolitismo como una “forma de ser en el mundo”, o sea, un *habitus* asociado con las luchas políticas de izquierda en muchas partes del mundo. Aún más específicamente, se puede conceptualizar este *habitus* como una disposición dirigida a valorar y asimilar los aportes de otros grupos culturales en una lucha mundial por la justicia social, aunque este último concepto carezca de una definición consensuada y precisa.

Consideraciones finales

En este trabajo he intentado resumir la historia de una canción que ha tenido un papel significativo en una variedad de luchas por la justicia social en muchas partes del mundo en distintos momentos históricos. En mi análisis e interpretación de la historia de “*I Shall Not Be Moved*→No nos moverán” se ha intentado resaltar cómo esta canción ha servido de recurso simbólico y de verdadera arma de

45 Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice* (Londres: Cambridge University Press, 1977).

46 Steven Vertovic y Robin Cohen, “Introduction: Conceiving Cosmopolitanism”, en *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context, and Practice*, eds., Steven Vertovec y Robin Cohen (Oxford: Oxford University Press, 2002), 13.

lucha para los participantes en los movimientos sociales dondequiera que se ha cantado. En este sentido, se insiste en que se puede entender la canción como un ejemplo de *capital transcultural*, es decir, un recurso que los miembros de los grupos que luchan por la justicia social han adquirido a través de sus contactos con los luchadores de otras culturas y de otros lugares y momentos históricos. No obstante, se debe tener en cuenta que estos luchadores, de diferentes países y que hablan distintas lenguas, de alguna manera comparten unos valores y una visión del mundo que llevan a preguntarse si se puede también decir que los intercambios que ocurren entre sus redes transnacionales, en cierto sentido, son intercambios *intra-* y no *inter-* o *trans-* culturales. En esta era de globalización desde arriba y desde abajo, lo cierto es que tanto las luchas sociales como el canto que las acompaña trascenderán cada vez más los límites territoriales de las naciones y las culturas.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos:

1. University of Texas at Arlington Library (UTAL), Arlington (Texas)-Estados Unidos. Sección Texas Labor Archives, Fondo *Oral History Project*.

Publicaciones periódicas:

2. *El Universal*. México, 2011.
3. *New Statesmen*. Londres, 1998.

Documentación primaria impresa:

4. Heaton Vorse, Mary. *Labor's New Millions*. Nueva York: Modern Age Books, Inc., 1938.
5. Largo Farías, René. “El 11 de septiembre en la Moneda”. *Literatura chilena en el exilio* 1: 2 (1977): 25-28.
6. Orellana, Fernando. *Chile: Breve imaginaria política: 1970-1973, exposición itinerante y electrónica*. Santiago: Fernando Orellana, 2000.
7. Punto Final. “Todo por Vietnam”. *Punto Final* 1: 33 (1967), 1.

Entrevistas y correspondencia personal:

8. Correspondencia electrónica con Lluís Panyella. Barcelona, 14 de junio de 2014.
9. Correspondencia electrónica con Lluís Panyella. Barcelona, 28 de agosto de 2012.
10. Correspondencia electrónica con Roberto Rivera Noriega. Berlín, 28 de abril de 2011 y 4 de enero de 2014. Entrevista telefónica a Antonio Gómez. Madrid, 22 de julio de 2013.
11. Entrevista telefónica a Ignacio Fernández Toca. Madrid, 9 de junio de 2014.

Fuentes primarias virtuales:

12. “Angela Davis en la UTE (1972)”. *Archivo de Documentación Gráfica y Audiovisual*. Universidad de Santiago de Chile, 1972 <<http://www.archivodga.usach.cl/index.php/en/>>.

Fuentes secundarias

13. Acevedo, Claudio, Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito. *Víctor Jara: Obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999.

14. Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
15. Appelbaum, Richard P. y William J. Chambliss. *Sociology*. Nueva York: Longman, 1997 [1995].
16. Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Londres: Cambridge University Press, 1977.
17. Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital". En *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, editado por John G. Richardson. Westport: Greenwood Press, Inc., 1986, 241-258.
18. Brecher, Jeremy, Brendan Smith y Timothy Costello. *Globalization from Below: The Power of Solidarity*. Boston: South End Press, 2000.
19. Burnim, Mellonee V. "Religious Music". En *African American Music: An Introduction*, editado por Mellonee V. Burnim y Portia K. Maultsby. Nueva York: Routledge, 2006, 51-77.
20. Carrasco, Eduardo. *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL Editores, 2003.
21. Chaparro, Moisés, José Seves y David Spener. *Canto de las estrellas: Un homenaje a Víctor Jara*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2013.
22. Corbin, David Alan. "'Frank Keeney Is Our Leader and We Shall Not Be Moved': Rank-and-File Leadership in the West Virginia Coal Fields". En *Essays in Southern Labor History: Selected Papers, Southern Labor History Conference, 1976*, editado por Gary M. Fink y Merl E. Reed. Westport: Greenwood Press, 1976, 144-156.
23. Cuccioletta, Donald. "Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship". *London Journal of Canadian Studies* 17 (2002): 1-11.
24. Dunson, Josh. *Freedom in the Air: Song Movements of the Sixties*. Westport: Greenwood Press, Publishers, 1965.
25. Epstein, Dena J. y Rosita M. Sands. "Secular Folk Music". En *African American Music: An Introduction*, editado por Mellonee V. Burnim y Portia K. Maultsby. Nueva York: Routledge, 2006, 35-52.
26. Floyd, Samuel A., Jr. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
27. González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. *La historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
28. Hall, Stuart. "Political Belonging in a World of Multiple Identities". En *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context, and Practice*, editado por Steven Vertovec y Robin Cohen. Oxford: Oxford University Press, 2002, 25-31.
29. Harding, Vincent, Bernice Johnson Reagon y Rachel E. Harding. "Singing to Freedom". *Sojourners Magazine* 33: 8 (2004): 32-35.
30. Hoerder, Dirk. "Historians and Their Data: The Complex Shift from Nation-State Approaches to the Study of People's Transcultural Lives". *Journal of American Ethnic History* 25: 4 (2006): 85-96.
31. Horton, Aimee Isgrig. *The Highlander Folk School: A History of Its Major Programs, 1932-1961*. Nueva York: Carlson Publishing Inc., 1989.
32. Ignatieff, Michael. "Benign Nationalism? The Possibilities of The Civic Ideal". En *People, Nation, and State: The Meaning of Ethnicity and Nationalism*, editado por Edwin Mortimer y Robert Fine. Londres: I. B. Taurus, 1999, 141-147.
33. James, C.L.R. *World Revolution 1917-1936: The Rise and the Fall of the Communist International*. Londres: Martin, Secker, and Warburg, Ltd., 1937.
34. Jones, Arthur C. *Wade in the Water: The Wisdom of the Spirituals*. Maryknoll: Orbis Books, 1993.
35. Kelley, Robin D. G. *Hammer and Hoe: Alabama Communists during the Great Depression*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990.
36. Marx, Carlos y Federico Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*. Santiago: Centro de Estudios "Miguel Enríquez", 1848.

37. McSherry, J. Patrice. *Chilean New Song: The Political Power of Music*. Filadelfia: Temple University Press, 2014.
38. Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
39. Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra: un relato biográfico y testimonial*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
40. Reuss, Richard A. y JoAnne C. Reuss. *American Folk Music and Left-Wing Politics, 1927-1957*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2000.
41. Robinson, Earl. *America Sings*. Nueva York: Workers Book Shop, 1937.
42. Roy, William G. *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
43. Salmond, John. “Southern Struggles: Aspects of the Fight for Economic and Social Justice in the Twentieth Century American South”. *Australasian Journal of American Studies* 22: 1 (2003): 49-65.
44. Small, Christopher. “Prologue: Misunderstanding and Reunderstanding”. En *Music and Solidarity: Questions of Universality, Consciousness, and Connection*, editado por Felicity Laurence y Olivier Urbain. Nueva Brunswick: Transaction Publishers, 2011, vii-xviii.
45. Southern, Eileen. *The Music of Black Americans: A History*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1997 [1971].
46. Taylor, Diana. “Transculturating Transculturation”. *Performing Arts Journal* 13: 2 (1991): 90-104.
47. Triandafyllidou, Anna. “Sub-Saharan African Immigrant Activists in Europe: Transcultural Capital and Transcultural Community Building”. *Ethnic and Racial Studies* 32 (2009): 93-116. DOI: [dx.doi.org/10.1080/01419870802196021](https://doi.org/10.1080/01419870802196021).
48. Turino, Thomas. “Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music”. *British Journal of Ethnomusicology* 12: 2 (2003): 51-79. DOI: [dx.doi.org/10.1080/09681220308567363](https://doi.org/10.1080/09681220308567363).
49. Vargas, Zaragosa. “Tejana Radical: Emma Tenayuca and the San Antonio Labor Movement during the Great Depression”. *Pacific Historical Review* 66: 4 (1997): 553-580. DOI: [dx.doi.org/10.2307/3642237](https://doi.org/10.2307/3642237).
50. Vertovic, Steven y Robin Cohen. “Introduction: Conceiving Cosmopolitanism”. En *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context, and Practice*, editado por Steven Vertovec y Robin Cohen. Oxford: Oxford University Press, 2002, 1-22.
51. Walker, Wyatt T. *Somebody’s Calling My Name: Black Sacred Music and Social Change*. Valley Forge: Judson Press, 1979.



David Spener

Director del Departamento de Sociología y Antropología de la Trinity University (Estados Unidos). Licenciado en Análisis Económico y Social de Beacon College (Estados Unidos), Magíster en Lingüística Aplicada de la Georgetown University (Estados Unidos) y Doctor en Sociología de la Universidad de Texas (Estados Unidos). Es autor del libro *Clandestine Crossings: Migrants and Coyotes on the Texas-Mexico Border* (Nueva York: Cornell University Press, 2009) y coautor, con los cantores chilenos Moisés Chaparro y José Seves, del texto *Canto de las estrellas: Un homenaje a Víctor Jara* (Santiago: Ceibo Ediciones, 2013). dspener@trinity.edu