



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Pregrado
Departamento de Historia

¡Canto e' barrio bravo!

**Prácticas socio-culturales de Cantores Populares en la población Los
Nogales y Santiago.**

Estación Central (1983-2013)

Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia

Seminario de Grado:

Historia Social contemporánea de Chile

Profesor:

Gabriel Salazar Vergara

Estudiante:

Rodrigo Carrasco Retamal

Santiago, Octubre del 2014.

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA EUGENIO PEREIRA SALAS

*“Por la necesidad de multiplicar y hacer inmenso el grito de los humildes.
Porque no será verdad si no son verdad los cantores.
Porque el canto no es un accesorio sino brazo hermano en las luchas de los pueblos.
Porque ha ayudado a crecer el vientre de esta tierra que espera el Gran Parto.
Creo en el canto todo luminoso y solidario.
En el nombre del pueblo, de sus manos callosas.
Creo en el canto.”*

Alí Primera, cantor venezolano.

Agradecimientos.

El presente trabajo ha sido el resultado de un esfuerzo no solo personal sino principalmente colectivo. De no ser por quienes me acompañaron durante el proceso esta investigación no sería lo que es. Quisiera agradecer en primer lugar a mi familia por el soporte gigantesco que han sido no solo durante esta última fase de la Licenciatura, sino también a lo largo de toda la carrera y en cada conquista de mis sueños y desafíos en esta vida. Mamá, papá y abuelita, sepan que son los mejores del mundo.

A mi profesor guía y maestro Gabriel Salazar por sus valiosas orientaciones en el transcurso de la tesis.

A María Paz, compañera de mis días, por tus comentarios, complicidad y apoyo incondicional en la cotidiana tarea que implicó la investigación.

A mis hermanos de *Absalon*, por tocar, compartir y aprender juntos en la *pobla*, donde tuvimos tremenda escuela.

A mis amigas/os y familiares que me acompañaron durante el proceso: Nando, Jorge Manríquez, Sihomara Hormazábal, Francisca Villegas, Carla Rubio, Alejandra Villegas, Daniela Mateluna, Valentina Carrasco, Isabel Garay, Carrillo, Benjamín Corrales, Francisca Senn, Alexander Manríquez, Luciano Tejada, Michel Legrand, Leonardo Cisternas, Sebastián Astete, Nicolás Muñoz, Wagner Armas, Karen Urzúa, Colette Couchaux, Javiera Naveas, Karen Narváez, Sofía de la Fuente, Seryho Astudillo y tantos más que se vieron involucrados de alguna forma.

A Daniel Fauré, Daniel Sierra, Pedro Pedreros, Sebastián Redolés y Jorge Vigores por sus recomendaciones y conocimientos disciplinarios en torno a la Historia y la Música Popular que enriquecieron enormemente esta pesquisa. Asimismo al profesor Ulises Cárcamo, por su tiempo y dedicación en la revisión del texto.

En especial mención a quienes colaboraron con sus testimonios en este proyecto y pudieron sentirlo propio. Créanme que siempre fue, es y seguirá siendo ese el propósito real. Gracias por su confianza y sus palabras, pues sus emotivas y sinceras historias fueron la máxima de las motivaciones para continuar, gracias por facilitarme cada afiche, fotografía y documento que le dio cuerpo al trabajo, así también agradecer su preocupación demostrada vez que nos encontrábamos en las calles, en los paraderos de micro o en la población y me preguntaban cómo

iba con la investigación. Todo lo anterior, como nunca, me permitió hallar ese sentido verdadero a la labor del historiador. Gracias a ustedes: Lito Cortés, Gato, Pedro Santis, Manuel Plaza, Pablo Garrido, Yaco, Wanlov, Daniel Cántaro, Rodrigo Garcés, Miriam Cortés, Norma Cortés, Pepe Oliví, Aland Castro, Oliver Aguayo, Beatriz Tapia, Pato Vidal, Jimmy Román, Nicolás de *Tambor Rebelde*, Pablo Araniz, Natalia Plaza, Pancho Jorquera, Edgardo Hormazábal, Yiyo, Carlangas, Norma Aguirre, Andy Novoa, Carlos Villar, Chico Andrés, Goyo, José Pérez, Juan Faunez, Luis Martínez y Nony Ruz Tapia.

Del mismo modo, al Movimiento de pobladores Ukamau, Junta de Vecinos Nogales Sur, Junta de Vecinos Población Santiago, Taller Literario Los Copihues y ECO (Educación y Comunicaciones) por su infinita fraternidad.

Muchas gracias.

Maipú, Agosto 2014.

Índice temático

Agradecimientos	3
Introducción	7
Capítulo I: Conceptos fundamentales y antecedentes generales	11
1. Canto Popular: precisiones de enfoque y concepto.....	11
a) De la canción folklórica a la canción comprometida.....	11
b) Modernización en las investigaciones de Música Popular urbana.....	15
c) Sobre la historicidad de los sujetos en tiempos de la post-dictadura.....	18
2. Cultura, comunicación y juventud.....	20
3. Historia y cultura en la población Nogales y Santiago.....	25
a) Sobre el origen y desarrollo de Los Nogales (1947-1973).....	25
b) Sobre el origen de la Población Santiago (1966-1970).....	27
c) Antecedentes culturales en el sector de Los Nogales.....	28
Capítulo II: Cantores de población en dictadura (1983-1989)	32
1. Un marco histórico-contextual: La contra-revolución militar y movilización popular	32
2. No es guitarra de ricos ni cosa que se parezca.....	36
a) Los cantores y conjuntos musicales.....	37
b) Realidad local e inquietudes sociales: la injusticia como punto de partida.....	41
c) La música como herramienta de denuncia, propuesta y unión.....	45
d) Profesionalización del cantor popular.....	48
e) Canto urbano, fuente laboral.....	51
f) ¿Artistas o trabajadores de la música?.....	53
3. Canto poblacional y resistencia local.....	59
a) La Iglesia popular como plataforma.....	59
b) Otras redes organizativas.....	66
c) Militancia, clandestinidad y riesgos políticos.....	73
d) Asociatividad entre los músicos.....	76
e) Circuito poblacional y universitario.....	78
f) Experiencia histórica: Festival poblacional "La voz del pueblo se alza en el canto"	82

Capítulo III: Los músicos de población en la post-dictadura (1990-2013)	89
1. Contexto histórico.....	89
a) Transición 'democrática' y repercusiones del neoliberalismo en Chile.....	89
b) Aspectos del contexto local.....	92
2. Continuidad y emergencia de nuevos grupos musicales.....	94
3. Gestión y proyección artística.....	99
4. Músicos, comunidad y organización local.....	101
a) Retorno a la 'democracia' ¿vuelta para la casa?.....	101
b) La música entre los pasajes.....	105
c) Asociatividad entre músicos.....	117
d) La música en la lucha de los pobladores.....	119
5. La micro, el escenario heredado.....	126
a) El canto como fuente de subsistencia.....	126
b) Por el derecho a cantar en paz: activismo en el SICUCH.....	129
Capítulo IV: Balance histórico del Canto poblacional en el Chile contemporáneo	133
1. Proyección histórica de la resistencia cultural y nuevos desafíos.....	133
2. Hacia una conceptualización del músico de población.....	140
Conclusiones	143
Bibliografía y fuentes	149
Anexos	155
Fotografías	155
Entrevista a Patricio Vidal	162
Entrevista a Manuel Plaza	172
Entrevista a Miriam Cortés	188
Entrevista a Exequiel Novoa	196

Introducción

Los movimientos sociales del Chile contemporáneo han sido acompañados por diversas expresiones culturales del pueblo. Una de ellas, el Canto Popular, se ha vuelto portador de un sentir común en la gente y constructor de un discurso movilizador. Inseparable, por lo tanto, de las vivencias diarias que cimientan el recorrido histórico de nuestra baja sociedad.

Nuestra memoria social ha inmortalizado un sin fin de movimientos musicales o artistas por su destacada contribución a la cultura popular o por su compromiso social con los oprimidos, sin embargo una multitud de voces anónimas continúan excluidas de los relatos de la historia, aún cuando hacen -o hicieron- *su propia historia*, en la calle, en el barrio o en la micro, aportando a los procesos de liberación junto a otros, entregando un mensaje o, simplemente, compartiendo la vida misma.

El Canto Popular debe ser re-significado, ya no basta con privilegiar en los estudios a aquellos artistas reconocidos en el circuito nacional o que han conseguido una eventual inclusión en el mercado cultural, pues esto excluye, por cierto, un vasto cuerpo de músicos desconocidos. Tampoco basta con pensar al cantor popular como exponente único del *folclore* campesino... Hay que empezar a escarbar en los rincones de nuestra ciudad y revelar la 'historicidad' contenida en los sujetos para una mayor comprensión de los fenómenos musicales.

Es urgente un vuelco en la tradición académica de la música popular en Chile que -con predominancia- configura una tendencia a estudiar el fenómeno desde un plano estético, con énfasis en lo lingüístico desde el análisis de las líricas que componen las obras, y en lo sonoro, navegando en los diversos ritmos que presentan los géneros musicales. Por ello, el siguiente trabajo se nutre de los criterios de la Historia Social, preocupada de relevar a los actores colectivos portadores de identidades *propias*, que en permanente interacción tensionan *su* realidad dando nuevos cauces a su destino... Como bien señala el profesor Gabriel Salazar, "la «Historia de Chile» no se agota en los espacios públicos o los aparatos estatales, en las decisiones de líderes o las hazañas de héroes, sino que abarca a la totalidad de las personas que habitan nuestra sociedad, y

cuyo protagonismo cotidiano, todavía muy mal conocido, es la carne y la sangre de la verdadera historia social"¹.

Bajo este marco de referencia es que nos aventuramos en conocer al cantor o músico popular de las poblaciones de Santiago. ¿Qué historias realmente portan o construyen en su localidad? ¿cómo se desarrollan desde su espacio frente a los cambios nacionales o locales? ¿qué significa ser un cantor de población? Fueron las inquietudes iniciales sobre el tema, el cual, nació a partir de las previas observaciones e intervenciones en los barrios de Estación Central, donde finalmente decidimos focalizar la investigación con el fin de tener una primera aproximación al problema.

Siguiendo lo anterior, nuestro objetivo central propone comprender al cantor popular de población en su configuración como *actor social* desde la resistencia a la dictadura militar en 1983 hasta la oleada de movilizaciones sociales actuales, aterrizando el análisis a la expresión particular de dos poblaciones neurálgicas de la comuna de Estación Central, Los Nogales y Santiago. Cabe agregar que la elección temporal no ha sido al azar: 1983 da inicio a las "jornadas de protesta" que abrazan, en historiografía, el proceso más intenso de resistencia a la dictadura militar, a su vez, la fecha coincide con el primer Festival de la Voz organizado en la población Santiago donde concurrieron innumerables artistas locales. Extender el período hasta 2013 no sólo nos permite ver el estado actual y establecer balances críticos de un proceso cruzado por contextos históricos distintos, aporta, además, a las proyecciones de este tipo de expresión popular.

El estudio considera, preferentemente, a los músicos de población que se perfilan como potenciales agentes de transformación social, dilucidando el complejo de acciones socio-culturales desplegadas por sobre todo *desde* y *para* su entorno barrial, que denominaremos "comunidad". Así intentaremos responder a la pregunta que nos hemos planteado medular ¿Cómo se ha construido el rol del cantor poblacional en los procesos de resistencia y asociatividad local?

Esto implica, en primera instancia, caracterizar al cantor de Los Nogales y la Santiago en base al contexto que lo condiciona, esbozando las particularidades de los músicos poblacionales en consonancia al momento histórico en que se sitúan, ¿quiénes son? ¿cómo el contexto influye o tensiona su configuración? ¿cómo perciben su realidad? son preguntas que debemos responder al

¹ Salazar, G. y Pinto, J., *Historia contemporánea de Chile*, Tomo II, Actores, identidad y movimiento, LOM ediciones, Santiago de Chile, 1999, p. 11.

mismo tiempo que aludimos a la situación nacional y de las poblaciones en cuestión. De esta manera nos aproximaremos a la realidad específica de los sujetos bajo criterios generacionales, abordando aspectos cotidianos de su modo de vida como las condiciones materiales que los envuelven, su visión de mundo, sus actividades y rasgos propios del *quehacer* musical; qué los motiva, qué tipo de música hacen, dónde ensayan, dónde tocan, cómo gestionan sus proyectos, etc. En efecto, este ejercicio nos lleva a establecer al menos dos generaciones de músicos para el análisis de un período de 30 años contemplado por nuestra investigación.

No obstante el énfasis del siguiente estudio estará en examinar de qué forma los músicos de ambas poblaciones relacionan la práctica cultural con su espacio barrial durante el período abordado, preguntándonos ¿cuáles son las acciones *socio-culturales* de los cantores populares? ¿cómo éstas se vinculan con las iniciativas comunitarias dentro de las poblaciones, con los vecinos, con agrupaciones sociales o políticas? y ¿qué continuidad o mutaciones forjaron en el tiempo?. Ahondar en las asociaciones con redes u organizaciones barriales del sector sería de alguna manera la llave para esclarecer cómo la expresión musical se conjuga con formas de resistencia política u otras dinámicas asociativas internas al espacio local. En este sentido, se hace indispensable rastrear experiencias concretas de gestión cultural que hayan protagonizado los músicos junto a la comunidad para clarificar bien este punto.

Finalmente, parte de la investigación consiste en dimensionar la trascendencia del cantor de población tratado en un espectro mayor: el movimiento social. Un balance histórico del despliegue de los músicos en sus espacios locales permitiría vislumbrar los roles y el grado de incidencia en los desafíos colectivos que los sectores populares se proponen, lo cual se vuelve un insumo para las discusiones teóricas referidas al movimiento popular del último tiempo. De aquí que podamos también elaborar presuntas conceptualizaciones de los sujetos que resuenen en el campo de la música popular chilena. En lo ideal, un diagnóstico efectivo se volvería clave para establecer futuros desafíos en los cantores de población con ánimos de cambio social.

Respecto a la metodología de investigación, ésta se remite a la propuesta de la historia oral y local, en función de reconstruir y comprender la historia a partir de la voz viva de sus propios actores haciendo pleno uso del testimonio oral o entrevista. Por ello se cuenta con la colaboración de 19 cantautores y conjuntos del sector que, según su trayectoria y participación local, requirieron entrevistas en profundidad o preguntas en específico que respondan los objetivos planteados. En complemento, se hizo necesario acudir a otros actores sociales que

rodearon el escenario musical y el espacio organizativo de la comunidad con objeto de sumar o contrastar información; por eso se entrevistaron a miembros de las Juntas de Vecinos, ex-dirigentes de agrupaciones sociales del sector y a quienes se hayan involucrado con los circuitos locales de expresión artística, pues además de otorgar una visión receptiva ante las acciones de los cantores populares, enriquecen con más detalle el contexto que atravesaban las poblaciones desde una perspectiva organizativa. Pese a su escasez, la documentación audiovisual, gráfica y escrita a la cual tuvimos acceso resultó un aditivo valioso, por la información que corroboró y añadió a los testimonios orales.

En consecuencia, la tesis no es un afán por solo ampliar el campo historiográfico, tiene un inminente carácter propositivo: reconstruir memoria popular, provocar reflexión e incidir en el presente, compartiendo este tipo de *saberes* referidos a las manifestaciones culturales de nuestro pueblo incluso en momentos tan complejos de la historia que, para hoy, pueden tornarse en *aprendizajes* colectivos y humildes aportes en la interpretación de nuestra realidad poblacional.

Capítulo I: Conceptos fundamentales y antecedentes generales

1. Canto Popular: precisiones de enfoque y concepto.

El problema que se ha planteado ya requiere abordar principalmente los estudios sobre música popular en Chile. La revisión bibliográfica y documental referida al tema hacen instalar diferentes tendencias en cuanto a *qué* se concibe por músico popular debido a la inexistencia de un consenso en el término, pues los enfoques y metodologías empleadas han sido diversos en este ámbito compartido por las ciencias sociales y la musicología. Es así que con una discusión en torno a cómo se ha entendido y caracterizado históricamente al músico popular, evidenciando los elementos de importancia que enfatizan los autores, podemos identificar patrones comunes de análisis y también vacíos que, en definitiva, servirán de aproximación o contraste al caso puntual de la pesquisa: los cantores de la población.

No es la intención realizar una exhaustiva reseña de cada trabajo vinculado a la materia, pues ellos son bastantes y se arrastran desde gran parte del siglo XX, e incluso del XIX. No obstante, sí es preciso aclarar que en la mitad del siglo pasado hubo un quiebre epistemológico que abrió un abanico, hasta ahora, de teorías y metodologías, delineando nuevas miradas, y es sobre algunas de ellas que debemos centrar más nuestra atención.

a) De la canción folklórica a la canción comprometida

Repasando de forma breve lo escrito tempranamente en el siglo XIX y XX, vemos como existe una fuerte alusión al folklore con una óptica tradicionalista y 'pintoresca', abocada a las expresiones costumbristas, la música, la literatura, el lenguaje y las creencias, que, cargadas de romanticismo, buscan alzar espiritualmente una identidad nacional del recién fundado Estado chileno, basadas en el principio del *Volkgeist*; el alma del pueblo². Así, don Eduardo de la Barra se convertiría en precursor de esta disciplina científica del folklore en Chile, proponiendo programas de trabajo para las distintas áreas del país. Con el tiempo, las investigaciones fecundarían junto a una afinación mayor en lo metodológico. Eugenio Pereira Salas otorga un compendio de la labor hecha por intelectuales y musicólogos contemporáneos, quienes sin escatimar esfuerzos se dedicaron a recopilar varios temas musicales, elaborar cancioneros, estudiar la técnica de construcción de instrumentos populares y las formas de actuación de los cantores, difundiendo

² Pereira Salas, E., "Los estudios folklóricos y el folklore musical en Chile", *Revista Musical Chilena*, N° 1, Año I, Mayo 1945, p. 4.

sus hallazgos³. Además, el autor distingue dos corrientes predominantes en la problemática de 'lo folklórico'; el nacionalismo musical y el indianismo o araucanismo, ambas orientadas a cristalizar los aspectos vernáculos de la música. La música popular entonces, planteada desde esta perspectiva como *canción folklórica*, adopta un carácter estático, conservándose viva pero susceptible de procrear, ya que "puede sucederse por copia más o menos exacta de un modelo, por repetición, pero no por generación"⁴.

La visión anterior, asentada con un foco fijo en los espacios más rurales, sufrirá un quiebre brusco al calor de los procesos que acontecían a mediados de siglo, la industrialización, las migraciones-campo ciudad y la urbanización. Violeta Parra, artista e investigadora autodidacta, célebre creadora de pueblo, al penetrar en el amplio mundo ajeno a la *cultura oficial* recogiendo textos perdidos, músicas casi olvidadas y costumbres populares locales, en una misión de basta autonomía, sin conocimientos técnicos previos, donde solo su convicción y voluntad eran pilares, logra romper con el *muestreo arqueológico* propio de los investigadores tradicionales. Ella, aventajada por sus cualidades artísticas y humanas, simplemente busca revivir: "Revivir las fuentes de una cultura viva y relegada; revivir sus textos y sus melodías mediante la divulgación de sus características y valores; revivir las imágenes de los auténticos creadores de esas formas culturales desarrollándose las creadoramente. Eso hizo Violeta Parra"⁵.

La dedicación que tuvo hacia la cultura *otra* en su actividad desplegada desde 1953, cuyas indagaciones se estiman más profundas e influyentes, va a forjar una nueva cualidad a considerar en el artista, aquella que escapa a la estrictamente musical –composición e interpretación- pues tiene que ver con el *quehacer* del músico, con su relación con la gente.

³ Es el caso en la "Sociedad del Folklore Chileno" fundada en 1909 que dirigió el Dr. Rodolfo Lenz, donde se hacen presente los esfuerzos de Ramón Laval, Julio Vicuña Cinfuentes, Ismael Parraguez y Desiderio Lizana. Jorge Balmaceda, Luis Sandoval y Camila Bari de Zañartu proseguirán con dicha tarea. También, el Instituto de Investigaciones Folklóricas, fundado más tarde en 1943, favorecerá estos estudios. Ver en: *Ibid.* p. 6.

⁴ Adolfo Salazar, "Las Grandes estructuras de la Música. El templo, la escena y el Pueblo", México 1940. En: Pereira Salas, E., *op.cit.*, p. 8. Bibliografía referente a la clarificación de Adolfo Salazar se sugiere el ensayo de Clemente Barahona Vega "La Zamacueca y la Rosa en el Folklore Chileno" (1913), los "Estudios sobre la cueca" de Roberto Hernández (1926), la "Biografía de la Cueca" de Pablo Garrido (1943) y "Los Orígenes del Arte Musical en Chile" de Eugenio Pereira Salas.

⁵ Casaus, Víctor, "Artista y público: el milagro del contacto". En: Parra, Isabel., *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*, Ed. Cuarto Propio, Santiago, 2009, p. 16. Junto a ella, Margot Loyola y los conjuntos *Cuncumén* y *Millaray* también recorrieron el territorio nacional por detectar los entierros musicales del bajo pueblo.

“Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundir su trabajo en el contacto directo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería, ni pintura, ni poesía, así, suelta. Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con los elementos vivos, con el público cerquita de mí, al cual yo puedo sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma”⁶.

Víctor Jara, reconocido músico, director de teatro y activista político, también se propuso conocer las viejas creaciones de su pueblo inmortalizándolas en sus canciones y enseñándolas. La amenaza que significaba la rápida expansión de la industria musical y las compañías discográficas multinacionales que inundaban América Latina reafirmarían tal responsabilidad. Al igual que Violeta, hacía uso de procedimientos poco científicos, discrepando del dogmatismo respecto al estudio del folklore. “Con una botella de vino y una guitarra, una sesión de investigación se convertía en un auténtico intercambio de vivencias”⁷. Pero es su postura sobre el canto la que trasciende, al dotarlo de sentido revolucionario y movilizador, que no es necesariamente panfletario o contingente, Víctor reconoce la canción auténticamente popular en “esa canción que moviliza los sentimientos del hombre, que le produce estados de conciencia, crítica, que lo descubre a sí mismo, con el medio que vive...”⁸ y que se ubica al margen de la música de consumo, “por eso somos más bien cantantes revolucionarios que de protesta, porque ese término ya nos parece ambiguo y porque ya está utilizado por el imperialismo”⁹.

Sin pensarse artista, más bien un ‘trabajador de la música’, con conciencia muy definida y parte de la clase trabajadora, Víctor coincide con Violeta en lo relevante que resulta enriquecerse como músico de las experiencias más directas con la gente: “nosotros nos hicimos como cantantes frente a ellos y con ellos; en los sindicatos, en los asentamientos campesinos, dentro de las universidades”¹⁰. En suma, la obra y propuesta de ambos creadores tendrá acogida en el movimiento de la Nueva Canción Chilena (NCCH), donde ahora los músicos asumirán el camino hacia la transformación social.

⁶ Entrevista a Violeta Parra en 1966. Ver en *Ibíd.* p. 13.

⁷ Jara, Joan., *Víctor, un canto inconcluso*, Fundación Víctor Jara, 1993, p. 91.

⁸ Víctor Jara. Entrevista a Nicomedes Santa Cruz, 30 de junio de 1973.

⁹ Jara, Joan., *op.cit.*, p. 132.

¹⁰ Víctor Jara. Entrevista a Nicomedes Santa Cruz, 30 de junio de 1973.

La NCCH, movimiento musical que fusionó el *beat* chileno y el *neofolklore*¹¹, se diferenció de las corrientes anteriores, de una parte, porque “sus cultores encararon la nueva coyuntura histórica [ascenso de la izquierda política en arena nacional y latinoamericana] asumiendo un *compromiso social, político e histórico* con la marcha del movimiento popular a través de esa coyuntura y, de otra, en que hicieron eso *ensanchando continentalmente el espectro cultural, social y político de la expresión musical*, abarcando a todos los pueblos y folklores de América Latina”¹². A propósito, Osvaldo ‘Gitano’ Rodríguez, trovador partícipe del proceso nos cuenta:

“Para muchos de nosotros, las cosas habían comenzado a definirse políticamente a partir de la Revolución Cubana. Sin embargo, ese hecho fundamental no fue lo único. Cada paso que dieron las organizaciones populares en su lucha por la conquista del poder, fue un terreno de sustentación, una plataforma histórica de apoyo. El arte popular siempre estuvo presente en esas luchas”¹³.

Y estuvo presente a través de canciones comprometidas testimoniales o ‘panfletarias’ que, orquestadas bajo la influencia del folklore latinoamericano, portaron letras críticas ante las injusticias, resonando en numerosos festivales para ‘masas’ obreras y de la izquierda en general: su único canal de difusión masiva al no hallar recepción en la industria musical. De ahí es que se le considere “más bien un fenómeno cultural de fuerte identificación social y política, propio de la *militancia de base*”¹⁴.

Son los fundamentos de un movimiento orientado a revolucionar la música popular en nuestro país, que no por casualidad coincide con el triunfo de la Unidad Popular en 1970 y se desarrolla en medio de la vorágine producida por la dictadura¹⁵. Por eso decidimos revisar a través

¹¹ Exponentes del *beat* chileno y del *neofolklore* son *Los Jaivas* y *The Blops* del primero y Rolando Alarcón y Patricio Manns del segundo; quienes fueron de alguna manera discípulos de Margot Loyola y Violeta Parra y confirmaron su compromiso social en los años 60 y 70.

¹² Salazar, G. y Pinto, J., *Historia contemporánea de Chile*, Tomo V, Niñez y Juventud, LOM ediciones, Santiago, 2002, p. 156.

¹³ Rodríguez, Osvaldo, *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, Ed. Literatura Americana Reunida, Madrid, 1984, p. 59.

¹⁴ Salazar, G. y Pinto, J., *Historia contemporánea...*, Tomo V, p. 157.

¹⁵ El régimen pudo haber provocado decaimiento y retroceso en el movimiento político-cultural, pero no su muerte. Por ello se fundó sobre éste el Canto Nuevo -movimiento que toma el relevo de la NCCH- se empezó a oír la Nueva Trova Cubana y subyace firmemente la música andina, claro que, con ciertas alteraciones: “El lenguaje musical del período sufre modificaciones, por supuesto, derivadas de la coerción que ejerce la dictadura. Los mensajes transmitidos en las canciones ya no pueden ser tan explícitos, como se hacía en los 60 y a principios de los 70. Por consiguiente, se exploran nuevos mecanismos para evadir la censura y la represión, y se abre el abanico hacia el enriquecimiento poético, donde la metáfora es la herramienta más

de una mirada íntima, anclada en el seno mismo del movimiento musical, la reflexión proporcionada por sus gestores, pues a nuestro parecer, marca un importante eje epistemológico en torno a la comprensión de la música popular, que como veremos más adelante, logra repercutir en diversas investigaciones.

b) Modernización en las investigaciones de Música Popular urbana

La elaboración de estudios musicológicos sobre música popular que integran enfoques multidisciplinarios, sobre todo del campo de las humanidades y ciencias sociales, despegó con fuerza en América Latina a partir de los años setentas, pero en Chile, la maduración posterior fue más lenta. Aún así, como planteamos en un inicio, hasta hoy no ha habido consenso sobre justamente qué es la música popular. Por eso, vemos necesario exponer una definición más precisa sobre el entendido que se ha tejido hacia el último lapso de siglo XX, representativa de 'un modo' de ver la música popular con bastante aprobación. Ya afirmaba Juan Pablo González: "Entenderemos como música popular urbana una música **mediatizada, masiva y modernizante**. Mediatizada en sus relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta"¹⁶. Pareciera, a simple vista, que concepciones como ésta, penetran profundamente en el imaginario social de nuestra sociedad.

La presunción de Juan Pablo González, exhibida en sus rigurosos trabajos en compañía de Álvaro Godoy¹⁷, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle¹⁸, intenta abrir un enfoque crítico que deje atrás al positivismo empírico de la musicología tradicional, contribuyendo a "deconstruir la visión hegemónica y eurocentrista desde la cual se ha escrito la historia de la música en Occidente y se

útil", Véase: Bravo, Gabriela y Chiappe, Cristian., *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*, LOM ediciones, Santiago, 2009, pp. 66-67.

¹⁶ González, Juan Pablo, "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *Revista Musical Chilena*, N° 195, v.55, Santiago, Enero 2001, p. 1. El destacado es mío.

¹⁷ González, Juan Pablo y Godoy, Álvaro., "Música Popular chilena 20 Años. 1970-1990", Ministerio de Educación, División de Cultura, Santiago, 1995.

¹⁸ González, Juan Pablo; Ohlsen, Oscar y Rolle, Claudio., "Historia Social de la Música Popular en Chile. 1950-1970", Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2009.

ha ordenado jerárquicamente en América Latina la pluralidad sonora que nos rodea"¹⁹. De este modo, sus indagaciones ofrecen una visión global del fenómeno de la música popular en Chile abordando los aspectos performativos, compositivos, sociales y de mercado que le dan forma a los géneros musicales -aunque algunos de ellos sean estudiados de manera somera- basándose en diversas fuentes periodísticas especializadas, letras de canciones, fotografías y fuentes audiovisuales. Por tanto, se convierte en uno de los autores chilenos que más desarrolla el constante vínculo entre el fenómeno cultural con los procesos de industrialización, urbanización, revolución en comunicaciones y otros intrínsecos a la sociedad post años cincuenta.

Siguiendo una línea similar, Fabio Salas Zúñiga, destacado ensayista sobre los temas del Rock y la Contracultura, redacta las primeras páginas sobre la historia del Rock chileno (RCH) en el último capítulo de su publicación que lleva por título *El grito del amor. Una actualizada historia temática del Rock*, con un interesante análisis del género musical al ubicarlo en la puesta *underground*, desde donde se desplegarían, según él, lógicas de participación comunitaria y por ende, una identidad solidaria²⁰. Aún así, su recorrido histórico por los distintos contextos que atraviesa el Rock, centra su atención en grupos de renombre nacional con cierto reconocimiento en los medios de comunicación y en el público, solo de manera fugaz hace alusión a la presencia de circuitos marginales en los años noventa, siendo una década, que como demuestran estudios posteriores, destaca por la germinación de bandas rockeras en barrios populares²¹. Asimismo, *La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*, una de sus publicaciones que viene a 'cerrar el ciclo iniciado con la anterior', presenta un estudio más amplio en cuanto a la música popular nacional, postulando que ambas corrientes "surgen de una misma época, los años Sesenta, tensionada por el suceder político pero que evidencia una amplia expansión cultural, fácilmente detectable, y un enriquecimiento progresivo de creación artística que atravesará sucesivos estadios de experimentación y expresividad hasta llegar a constituirse

¹⁹ González, Juan Pablo, "Musicología popular...", p. 12.

²⁰ Salas, Fabio., *El grito del amor. Una actualizada historia temática del Rock*, LOM ediciones, 1998, Santiago. El autor señala que "el *underground* estimula la cooperativización, el trabajo en comunas, o mejor dicho, la comuna como alternativa de producción; la creación de una mentalidad planetaria basada en la solidaridad; la unificación de elementos ideológicos o filosóficos que converjan en una energización vitalizante de la existencia; el antiautoritarismo y la descentralización como móviles políticos: la creación de vehículos de expresión propios en el arte y la prensa; la sensualidad como medio de conocimiento, etc." (p. 13). Otro de los pioneros en escribir sobre la historia del Rock chileno es Tito Escárte, entre sus obras destaca *Frutos del país: historia del Rock Chileno*, FONDART, Santiago de Chile, 1994.

²¹ Sierra Guajardo, Daniel., "Rock y asociatividad al norte del Mapocho: El caso de las bandas barriales en Conchalí. 1990-2006", Universidad de Chile, Santiago, 2007. Ver capítulo 2.

como verdaderos ejes protagónicos del espacio local de nuestra música popular.”²² En efecto, la visión que suscita el autor “busca también romper con la idea clasista y reaccionaria de concebir la música popular, la “mesomúsica” según la academia, como un espacio sin valor ni importancia alguna frente al olimpo de la música clásica o erudita”²³.

En junio de 1993, la División de Cultura del Ministerio de Educación junto a la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile convocan a un Seminario sobre los problemas actuales de la música popular en Chile, instancia de la cual se desprenden ciertas aclaraciones sobre la conformación y los roles del artista como la necesidad de hacer música popular, en completa sintonía con el razonamiento de Juan Pablo González. Él, por ejemplo, reconoce en la música popular un “sentimiento íntimo hecho público”, que “nos ayuda a encontrar un lugar en la sociedad, a conocer y dar forma a nuestro comportamiento masculino o femenino, a sentirnos partícipes de una época, y a sentirnos miembros de una nación”²⁴. Rodrigo Suárez, compositor, añade la función de entretención que tiene la música popular y se refiere a la formación tradicional de los músicos, cuyas vías son tres: “1) el aprendizaje directo con un maestro; 2) el aprendizaje indirecto, por imitación de músicos y estilos a través de grabaciones; 3) la participación en grupos, ya sea de profesionales o de aficionados”²⁵. Pero sin duda “lo más importante para un músico popular, sea creador o intérprete, es el «*oficio*»: su capacidad para hacer «buena música» –lo que no es poco decir- en el estilo o los estilos que mejor lo identifiquen”²⁶. Finalmente, la construcción de este perfil acentúa en el artista dimensiones como la de generador y difusor de cultura e identidad; generador de recursos o fuente de ingresos para un país si es bien equilibrada la balanza entre el arte y el comercio; y la de embajador nacional, en cuanto sus canciones traspasan fronteras asumiendo cuotas de representatividad²⁷.

²² Salas, Fabio, *La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y La Nueva Canción Chilena*, Ed. Cuarto Propio, 2003, Santiago, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 20. Sobre la “mesomúsica” o música popular Carlos Vega, musicólogo argentino, nos ha dicho que es una música común escuchada por todos, desde grupos rurales (folklore) a urbanos de alto nivel (docta). En sus palabras: “La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas.” Revisar su artículo “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos” disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004

²⁴ Juan Pablo González, “La Necesidad de la Música Popular”. En: *¿Silencio en la Música Popular Chilena?*, Alerce Talleres Gráficos S.A., 1993, p. 119.

²⁵ Rodrigo Suárez, “Música Popular, Sociedad y Formación de Músicos Populares”. En: *Ibid.* p. 110.

²⁶ *Ibidem.* El destacado es nuestro.

²⁷ Alberto Plaza, “Música Chilena: Discriminación Positiva”. En: *Ibid.*, p. 28.

c) *Sobre la historicidad de los sujetos en tiempos de la post-dictadura*

Por otro lado, se ha dicho que la música popular se liga profundamente a la historicidad de los pueblos Latinoamericanos. Que es vital en su esencia y brota con ímpetu según sea el escalón de la historia que atraviesa. Que encarna, por eso, en cada una de sus letras un pedazo de su historia, de opresión, de sufrimiento, de celebración o de esperanza, configurándose a las finales "como un elemento válido para comprender la historia de las sociedades, al formar parte esencial de la vida cotidiana de cada sujeto"²⁸. Que es por tanto, fuente para reconstruir el pasado pues "expresa una forma de ver y sentir la realidad de un determinado momento histórico"²⁹. Luis Vitale, historiador, nos ha proporcionado esta mirada que enfatiza además, el *aporte social* de la música popular; basado en el mensaje, capaz de concientizar a los pueblos y perfilar identidades, que gracias al avance comunicacional de los medios pudo masificarse³⁰.

Una visión más reciente, que complementa la anterior, ha señalado que los músicos populares no son determinados únicamente porque su producto sea *mediatizado, moderno y masivo*; pues esto excluiría en grandes proporciones a quienes se desempeñan en el oficio y no han alcanzado dichos estándares. En parte, porque la industria cultural hegemónica y, en cierta medida, el Estado han provocado rupturas con aquellos músicos populares que prefieren no ser funcionales a sus intereses. O simplemente, porque estos últimos se desenvuelven en un terreno

²⁸ Redolés, Sebastián y Pedreros, Pedro., "No cantamos por cantar. Prácticas autogestionarias de los músicos populares. 1990-2010", Tesina para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile, 2010. p. 1. Al respecto, una opinión compartida por Rodrigo Torres enfatiza la música popular como sede generadora de memoria, confeccionadora de prototipos identitarios y de expresiones locales: "...la música popular, por su ubicuidad e intensidad emocional, es en Latinoamérica una forma privilegiada e irremplazable de su memoria, entendida ésta como mecanismo del proceso colectivo de hacer comunidad. Y es por ello puerta o puente que conduce hacia una más plena comprensión del pasado, a relativizar la representatividad de ciertas músicas erigidas ad eternum como cristalizaciones sonoras de un cierto relato de lo nacional, y apertura a la diversidad de sistemas musicales que cohabitan nuestro territorio". En: "Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile)", en Mario Garcés (Et .al), *Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, LOM Ediciones, Colección Sin Norte, Santiago, 2000, p. 358.

²⁹ Vitale, Luis., *Música popular e identidad latinoamericana. Del tango a la Salsa*, Ed. Ateli, 2000, Punta Arenas, p. 17. El conocido historiador chileno para reconocer la música popular como fuente de ciencia histórica concentra su análisis en las letras de las canciones, desatendiendo la tendencia en historiografía tradicional a utilizar exclusivamente documentación oficial. Así logra afirmar que la música, expresión espontánea y contestataria, va generando junto con otras manifestaciones cotidianas de la sociedad civil una forma de Contracultura, "que surge del mismo seno de los oprimidos y de los cantores que viven junto a ellos, expresando su sentir" (p. 13).

³⁰ Fue el caso del Tango, el Bolero y la Salsa, todos inscritos en dos momentos distintos del proceso de urbanización, los dos primeros estimulados por la industrialización y la migración campo-ciudad (1930-1960); y el último cuando la sociedad industrial-urbana entró en auge.

que carece de herramientas para difundir su trabajo. El músico popular más bien se define por fundir su labor en contacto directo con la gente. Con *su* pueblo. Tal es el entendimiento fundante que rescatan Sebastián Redolés y Pedro Pedreros a partir de la palabra y obra de Violeta Parra y Víctor Jara, desde donde nos recalcan que lo primordial es “una relación que excede lo netamente musical, traspasando las barreras del público oyente, para instalar una relación de mutuo reconocimiento con la gente de carne y hueso”³¹. Identifican en consecuencia, dos roles centrales en el músico popular; el rescate de la memoria histórica del pueblo chileno y la creación identitaria desde las singularidades y preferencias de los sectores populares, como así también una práctica habitual a la cual acuden, que emerge del saber y experiencia histórica-social de las clases populares: la autogestión.

Pedreros con Redolés potencian un giro teórico con su propuesta, el vuelco que había sido anunciado párrafos atrás con el pensamiento de Violeta y Víctor, es decir, acercarse a la música popular *desde* los propios músicos, no por la vista “desde arriba” que rige en los medios oficiales, preocupada de artistas vinculados de algún modo a la industria discográfica o a los canales de difusión masiva. Es a partir de ese criterio clave que nos interesa levantar la pesquisa, escudriñando la *historicidad* de los sujetos, en la misión de discernir su lectura de realidad y desenvolver sus múltiples acciones singulares y colectivas. Tarea que por el momento -si bien tuvo una notable aproximación en la obra de los tesisistas, atendiendo casos contemporáneos donde se cultiva el ‘sentido social’ ligado a las causas de *su* pueblo y donde la industria musical y el mercado no se muestran como aliados propicios- sólo ha sido enfocada en un espacio territorial determinado, como lo pretendemos, por otro tesisista en 2007.

Daniel Sierra, interesado en las bandas barriales de Rock en la comuna de Conchalí, escarba en el proceso de emergencia y articulación de los grupos examinando su impacto en la asociatividad juvenil de los barrios populares. De tal manera, su estudio se encarga de discursos y prácticas inscritas a circuitos *underground* fuera del mercado musical, atendiendo elementos íntimos de estos rockeros locales como sus motivaciones y críticas al sistema, la solidaridad entre bandas, los problemas de espacio para ensayar, apertura de espacios participativos como tocatas y la autogestión e independencia que han caracterizado su trabajo. La propuesta es clara: “atender al rock como proceso cultural que no se genera únicamente en la globalidad o totalidad del

³¹ Redolés, Sebastián y Pedreros, Pedro., *op.cit.*, p. 42.

mercado-medios-nación, sino que en la especificidad de lo local, de la calle y el barrio, y que desde allí reflexiona e interpela a nuestra sociedad en conjunto”³².

La originalidad de su trabajo por estudiar la música popular desde el punto de vista de la autogestión y los movimientos sociales en período post-dictadura es similar a la de Pedro Poch Plá, quien en vez de tratar el Rock se dedica al Hip-hop.

Poch lo que busca “es poder observar en perspectiva histórica cómo se han gestado y desarrollado en el tiempo las experiencias organizativas que caminan hacia la construcción del llamado Movimiento HipHop en Chile, en consecuencia, es un acercamiento histórico a un sector de la juventud en el Chile Neoliberal. Lo que nos importa aquí, es poder entrar por las prácticas asociativas, las lógicas de auto-educación, experiencias de autogestión, y las proyecciones a futuro, es decir, cómo se han planteado los jóvenes HipHoperos frente al contexto histórico en el que les ha tocado vivir”³³.

En conclusiva ambas investigaciones señalan que los géneros musicales sirven de vehículo para que sus cultores, los jóvenes pobres de la ciudad, desafíen el sistema y afirmen su identidad. Ideas reforzadas con tal ahínco que ayudan a reorientar los estudios de la música popular hacia una vertiente más centrada en los sujetos, desconocidos ante la industria pero portadores de fuerza colectiva.

2. Cultura, comunicación y juventud.

a) Cultura en sí, es construcción social y de sociedades. Es esa plataforma sobre la que el hombre se auto-cultiva, se *humaniza*. “Pasa a ser entonces la estructuración de respuestas humanas al problema de la vida”³⁴. Y no debemos cegarnos con el sentido común de la cultura; esa difundida por los ‘cultos’ a las masas, asociada a las artes, los hábitos refinados o conocimientos.

³² Sierra Guajardo, Daniel., *op.cit.* pp. 378-379. Quien explica: “Podían no saber música. Podían no tener instrumentos ni un espacio para ensayar. Podía no tener más público que los amigos del barrio. Sin embargo, tenían lo más importante: demasiadas cosas que decir y al rock como su forma de expresarlas. La mayoría de las bandas de rock que comenzaron a emerger en los barrios y poblaciones de Conchalí fueron, en esencia, jóvenes identificándose entre sí en torno a problemas comunes y que asumían el rol de voceros, el grito de denuncia, el llamado de atención, el intento de remecer las conciencias adormecidas por una democracia de mentira y una economía de mierda envuelta en celofán” (p. 421)

³³ Pedro Poch Plá., *Del Mensaje a la Acción. Construyendo el movimiento Hip Hop en Chile. 1984-2004 y más allá*, Editorial Quinto Elemento, Enero 2011, p. 25.

³⁴ ECO en el horizonte latinoamericano, *La Educación Popular bajo la dictadura*, LOM ediciones, Santiago, Mayo 2012, p. 28.

No. Aquí intentaremos preocuparnos de la cultura del pueblo. Sin confundirnos con lo 'folklórico' o lo 'típico' que muchas veces alude a las expresiones populares bajo una connotación estética, pintoresca, o lo 'masivo' que promueven los medios electrónicos con su afán de homogeneizar todo...Hablamos de una *cultura popular* que no es fortuita. Que responde a las experiencias propias de los dominados y engloba una multiplicidad de formas de ver el mundo sin articular discursos totales. Que, pese a la heterogeneidad, contiene un "proyecto solidario" –diría Canclini³⁵- coartado si potencia la autonomía o persiste con la idea de revertir el estado de subordinación en los grupos oprimidos. Que es en consecuencia, contra-hegemónica.

Siempre viva, nunca estática, ha perseguido incidir en *su realidad*, generando una alternativa política al margen de la ley.³⁶ Esto, si lo transportamos al plano de nuestra historia, cuando el movimiento popular sufrió la trágica derrota en 1973, nos presta bastante utilidad a la hora de estudiar su re-generación durante los años venideros; ayudándonos a comprender de qué forma se resignificaron las prácticas, valores, ideas y creencias inherentes a la baja sociedad chilena. En un sentido más profundo, esto implica asumir nuevos factores que componen al *sujeto social*, ampliando la noción de 'lo político'. El desafío persigue "una ampliación que abra espacio y potencie las distintas manifestaciones del sujeto popular, que ponga en el centro de su quehacer las formas de ser protagónico que el pueblo tiene", pues "la construcción de una nueva hegemonía popular, supone asumir la consideración política del conjunto de los aspectos de la vida del pueblo; aspectos que antes nos parecían neutros o irrelevantes"³⁷. De ahí la consideración de la expresión cultural como factor de lucha social.

La *cultura de resistencia* entonces no cabe en la cultura homogénea impartida por la élite (que obedece al consumismo de la ideología capitalista). Muy por el contrario, ignorada por ella, brota del fecundo vientre del pueblo, con porfía, erigiéndose ávida en sembrar humanidad, sin desfallecer en la tarea por la liberación.

³⁵ García Canclini ofrece un soporte teórico bien convincente sobre "lo popular". Según él, la definición históricamente ha tenido múltiples interpretaciones. No obstante "el éxito público de la denominación radica justamente en su capacidad de reunir a grupos tan diversos, cuya común situación de subalternidad no se deja nombrar suficientemente por lo étnico (indio), ni por el lugar en las relaciones de producción (obrero), ni por el ámbito geográfico (cultura campesina o urbana). Lo popular permite abarcar sintéticamente todas estas situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en ese proyecto solidario". Ver: García Canclini, N., "Ni folklórico ni masivo: ¿Qué es lo popular?" en http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf

³⁶ Pedro Poch Plá, *op.cit.*, p. 54.

³⁷ ECO en el horizonte latinoamericano, *op.cit.*, p. 26.

Las comunidades cultivan mucho de ello: afecto, convivencia, tradición e identidad. Por lo tanto no podemos desligar a nuestros sujetos de estudio -los músicos barriales- de su realidad, su medio. A fin de cuentas, son personas regidas por un mismo sistema normativo -Estado de derecho- que comparten una condición frente a *otros* (de sumisión). Con esto queremos decir que es imposible comprenderlos si desatendemos sus redes de interacción social³⁸.

A continuación, un esfuerzo por esclarecer cómo se ha engendrado esta *sub-cultura de resistencia* en los espacios periféricos en Santiago desde una perspectiva teórica, tomando como punto de referencia una etapa inaugurada por la dictadura militar.

El mundo local o poblacional, ha sufrido profundas transformaciones en aspectos organizativos y culturales con los cambios institucionales que perseguían reformular sustantivamente el modo vivir de los pobladores, acorde a los principios del modelo neoliberal. El proceso de regionalización y su efecto en el tejido urbano-social con la nueva organización político-administrativa a nivel municipal, ofrece un escenario bastante atractivo: un 10% de la población se organiza en torno a entidades oficialistas por el lado del autoritarismo, un 20% hereda tradiciones progresistas aplicando ejercicios democráticos al interior de sus comunas, mientras que “un 70% del mundo popular posee dinámicas de vida y constelaciones culturales propias”³⁹. No es casualidad que tal magnitud del espectro popular ‘no organizado’ coincida precisamente con la impronta histórica poblacional -marcada por dificultades cotidianas y experiencias reivindicativas que anhelan una vida más digna- derivando en el auge de las organizaciones de base hacia la segunda mitad del régimen.

Jaime Silva profundiza en este fenómeno. “La aguda marginalidad social y política de los sectores populares urbanos ocurrido en el período autoritario y el progresivo y constante ahogo de las iniciativas, individuales y colectivas y su exclusión en los procesos de tomas de decisiones sobre los aspectos que los afectan en lo contingente, ha generado como complemento una *sub-cultura comunal* plagada de inagotable vivencias de dramática autenticidad, donde el valor de la solidaridad grupal y de la precariedad de la existencia posibilitan a no dudarlo toda una gama de experiencias que deben ser necesariamente consideradas”⁴⁰. En este sentido, las organizaciones

³⁸ El sociólogo alemán Ferdinand Tönnies trabaja el concepto de comunidad sobre el cual se sustenta esta investigación. Revisar su obra *Comunidad y Sociedad*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1947.

³⁹ Silva, Jaime Anselmo., “Expresividad local y administración comunal (En la Región Metropolitana)”, CENECA, Santiago, 1985, p. 44.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 5. El destacado es nuestro.

culturales populares, cimentadas sobre valores de cooperación, solidaridad y autogestión, nacidas al amparo de las Iglesias con un alto índice de participación juvenil y de mujeres, propician un espacio primordial donde re-encontrarse, restableciendo vínculos y lealtades, en un período fragmentado por el miedo y la individualización de los sujetos⁴¹. Se convierten por lo tanto en grupos fundamentales para la deliberación colectiva, la concertación social y la expresividad local, que empujan bien 'desde adentro' un proyecto emancipador al margen de gestiones oficiales gubernativas.

Por último, como aclaración, "es necesario reconocer que el universo poblacional urbano, como movimiento diversificado de ideas, como ideología de múltiples corrientes, no siempre se presenta en forma liberadora"⁴². Saquémonos el prejuicio de que la clase popular es solidaria per sé. Es cierto, las organizaciones populares y las expresiones artísticas transitan en el *espacio físico*, influyendo en la comunidad, pero además en ella conviven y se mezclan diversas actitudes, motivaciones y tendencias. Sobre todo con la progresiva alienación que instaló el capitalismo.

b) La comunicación es el gran articulador interno de los movimientos sociales para recabar conocimientos importantes. Pero ¿qué tiene que ver con la música y la cultura popular? Mucho. Primero que nada, Fernando Ossandón nos ha dicho que ésta "sería el intercambio de mensajes (información, **expresiones**) *del pueblo para el pueblo*, o sea, la que se origina en los sectores populares para satisfacer sus necesidades y, en la medida de lo posible, las necesidades comunicacionales de estos sectores con el resto de la sociedad"⁴³. Bajo este criterio, la comunicación social es una manifestación más de la cultura popular, una práctica ambigua que adopta varias formas. Si lo pensamos *desde* una comunidad, se trata de redes o grupos que transmiten su mensaje a través de boletines, radios, tv popular, etc. Por eso cuando se habla de este tema la prensa popular figura como el mecanismo más usual, sin embargo, no se ha enfatizado lo suficiente un elemento más primitivo aún; la oralidad, donde el lenguaje puede ser expresado musicalmente.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 13-16. Revisar también "Agrupaciones culturales populares (1973-1982)", CENECA, Santiago, 1982.

⁴² *Ibid.*, p. 61.

⁴³ Ossandón, Fernando., "Una reflexión sobre la comunicación popular", en: *La disputa por la palabra. Comunicación popular alternativa*, ECO, Colección 30 años, LOM ediciones, junio 2012, p. 38. El destacado es nuestro.

De allí el interés por los canales de base en que se apoya el canto popular, aquellos actos solidarios y artísticos que sirven como punto de encuentro y cumplen una labor comunicativa ‘en vivo y en directo’. O el interés por el músico, cuyo canto de por sí tiene algo que decir al resto. Por eso se ha dicho: “Las prácticas artísticas y comunicativas en el mundo popular mantienen un propio espacio de significaciones, más aún, hoy sus territorios vividos son más autoreconocidos, lo que permite un mayor acercamiento, vecino-parentesco, que antes le eran distantes”⁴⁴.

c) Por último, debido al enfoque sociocultural que aplicaremos en los cantores o músicos, es preciso apuntarlo sin dejar de lado la juventud, cuya relevancia en los procesos históricos y, especialmente, en el ámbito cultural no es menor.

En términos teóricos, el antropólogo social Oscar Aguilera Ruiz señala que la juventud popular en tanto categoría se constituye en la etapa “que emerge en los 80 como resultado de los procesos de transición social (modernización económica y crisis política) que atravesaron la sociedad”⁴⁵. Debiendo enfrentarse hacia delante con el gran dilema de la exclusión social y las dificultades económicas que la diferenciaban de los grupos juveniles más acomodados.

La juventud, que había conquistado la música, la creación cultural y *el amor* hace décadas, seguía atrincherada en la tradición de lucha por su liberación. Solo que, a diferencia de aquellas generaciones que encausaron una verdadera “revolución cultural” acompañada por batallas políticas como la reforma universitaria en 1968, las generaciones de los ‘80 y de los ‘90 –nos cuenta Salazar– enfrentaron varios retrocesos; la derrota militar de 1973, frustraciones combativas (fracaso del atentado a Pinochet, 1986) y el desencanto democrático con el triunfo de la Concertación, lo cual volteó a los jóvenes “a buscar *refugio en sí mismos y en sus redes asociativas locales*”⁴⁶. El repliegue habría sido interrumpido con las jornadas de protesta nacional entre 1983 y 1987 para luego acentuarse a mediados de los ‘90 con la típica actitud del “no estar ni ahí”.

En tal contexto es “la juventud poblacional la que imprime con más vigor, ritmos, imágenes y símbolos de vida”⁴⁷ encima de un universo de segregación y clamor popular, dotando la trama musical de contenido y de mayor significación comunicativa, y tejiendo en sus “refugios”

⁴⁴ Silva, Jaime Anselmo., *op.cit.*, p. 48.

⁴⁵ Aguilera Ruiz, Oscar., “Los estudios sobre juventud en Chile: Coordenadas para un estado del arte”, *Revista Última Década*, N° 31, CIDPA, Valparaíso, Diciembre 2009, p. 116.

⁴⁶ Salazar, Gabriel y Pinto, Julio., *Historia Contemporánea...*, Tomo V, p. 235. En el mismo libro, los autores dedican un sub-capítulo a la actividad musical en los jóvenes del siglo XX. Revisar pp. 146-165.

⁴⁷ Silva, Jaime Anselmo., *op.cit.*, p. 44.

(parroquias, peñas, canchas, peladeros) una cultura comunitaria que transformara “la memoria de la derrota en un *poder interpretativo y expresivo* capaz de alentar una nueva identidad generacional”⁴⁸.

3. Historia y cultura en la población Nogales y Santiago.

"Más allá de los gasómetros, que cargaban el aire con sus emanaciones, llegabas a un descampado donde había surgido la Población Nogales. Era un lugar gris y deprimente; caluroso y polvoriento en verano, se convertía en barro que llegaba a las rodillas con la aparición de las lluvias invernales. Lo atravesaba una alcantarilla al aire libre, patio de juego para los niños, que hurgaban la basura de sus orillas infestadas de ratas e incluso se bañaban en él cuando hacía calor”⁴⁹

a) Sobre el origen y desarrollo de Los Nogales (1947-1973)

En el antiguo sector de las Barrancas, correspondiente a la actual comuna de Pudahuel, solían juntarse cada fin de semana en un boliche de la población Lautaro un grupo de vecinos que compartían un problema común: veían la necesidad de la casa propia. A muchos de ellos ya les habían pedido la pieza que habitaban por lo que urgía organizarse para dar solución al asunto. Así, se convoca a las primeras reuniones y los dirigentes acuden al Comisariato de la Vivienda (CORVI) donde forman un comité de cinco personas, pero tempranamente se revelaría el total desinterés de las autoridades municipales por responder a la demanda habitacional.

En consecuencia, a través de una asamblea constitutiva, los sin casa aprobaron tomarse un potrero aldeaño a la población Lautaro, terreno perteneciente a una señora viuda que no mostraba mayor preocupación por él. El trámite fue bien operativo y para nada tedioso; se conformaron comisiones de distribución de calles, manzanas y de dimensión de terreno para cada afiliado, por otro lado, la dueña pudo comprender la situación negociando la ocupación con los dirigentes. No hubo orden de desalojo ni represión por la Intendencia. Sesenta familias, de la noche a la mañana, concretaron momentáneamente su sueño de tener donde vivir.

La directiva representante de los pobladores presionaba por una propuesta real de ubicación de noventa familias que en sus encuestas reflejaban mayor precariedad. La Primera Dama en colaboración del Ministro de Vivienda ofrecieron un terreno de propiedad fiscal. Era del

⁴⁸ Salazar, Gabriel y Pinto, Julio., *Historia contemporánea...*, Tomo V, p. 237.

⁴⁹ Jara, Joan., *op.cit*, p.41.

Seguro Obrero, se ubicaba en el fundo San José cerca de la Estación Central y se caracterizaba por una frondosa plantación de maravillas. No dudaría la asamblea en aceptar esta oportunidad, asique dirigentes como autoridades de gobierno llegaron a buen puerto. La chacra, llamada Los Nogales, sería el futuro.

La formalización tendría lugar el 8 de Enero de 1947 con ayuda del Ejército al momento de trasladar las familias y planificar la distribución de los predios, cuyas dimensiones fueron de 10 por 20 metros. En esta tarea el Capitán Gálvez, militar de la Fuerza Aérea, se distinguió por su gestión. Así también debe subrayarse la organización local con la creación de comités que coordinaron a los pobladores en diversos trabajos colectivos, pues la adversidad para este grupo de más o menos quinientas personas requería unión y solidaridad para levantar sus casas y cubrir los servicios básicos. Por la suma de estas razones, Los Nogales ha sido catalogada una población planificada a diferencia de las callampas tradicionales⁵⁰.

La vida de los nuevos habitantes deparaba múltiples desafíos de urbanización. Fue necesario remover los campos de maravillas pues dificultaban el trazado, el cercado y el aplanamiento del sitio. Las fonolitas, carpas y otros materiales de desecho servían para improvisar la vivienda más común ya que eran muy pocos los que levantaron su hogar con material sólido. Un pilón para la comunidad era el único medio por el cual conseguir agua potable, pero con el tiempo se logró una red de pilones por manzana e incluso la colocación de medidores por domicilio. Para el alumbrado público los pobladores invirtieron en la instalación de postes y cables, mientras que el alcantarillado continuaba pendiente pese a la gestión de la comisión encargada. El problema de higiene no solo contemplaba los pozos negros, el canal colector de aguas servidas cruzaba completamente la población, agudizando las enfermedades infecciosas entre los vecinos. Solo 45 años más tarde se lograría abovedar.

Hay quienes acuñan 'ciudad cosmopolita' a Los Nogales por su composición, ya que fueron arribando en ella durante los primeros años familias del norte, del sur y de conventillos en la capital que se encontraban en peligro de desalojo, como fue el caso de la gente que venía de la calle Castro⁵¹. El punto es que los pobladores que integraron la primera población marginal de

⁵⁰ Garcés, Mario., *Tomando su sitio. El movimiento de pobladores de Santiago, 1957-1970*, LOM ediciones, Santiago, 2002, p. 85.

⁵¹ Juan Fauneez, poblador de Los Nogales. Entrevista realizada el 9 de julio, 2013.

Santiago, moldearon un 'esquema de superación' a pulso que "sirvió de aliciente para otros pobladores que sufrían las mismas angustias: no tener donde vivir"⁵².

Con los años, la amplia participación social junto con la reconocida labor de los dirigentes vecinales cuajó un trabajo fructífero, poniendo en marcha proyectos de desarrollo local como escuelitas con capacidad de 60 niños aproximadamente, un servicio médico gratuito en la sede de la Junta Vecinal, el abovedamiento del canal colector y la iniciación de la obra del "Parque de las Américas"⁵³. Sin embargo, los planes se vieron estancados con el golpe de Estado de 1973 al designar los militares una nueva directiva en reemplazo. Así quedarían inconclusas un montón de iniciativas de pavimentación, arborización, áreas verdes, construcción de plazas iluminadas, juegos infantiles y semáforos para evitar accidentes. El funcionamiento más pleno a cargo de los centros culturales y clubes deportivos, como de bomberos y un servicio de correos había tenido su fin. Los tiempos de la Dictadura habían doblegado una historia forjada a 'puro ñeque', desarticulando de forma extrema cualquier intento de asociación en Los Nogales y por ende, diluyendo aquellas vivencias y anhelos comunitarios en la fuente del recuerdo social.

Los Nogales está ubicado al sur de la comuna de Estación Central y sus límites están constituidos de la siguiente manera formando un cuadrante: al norte, la calle Arzobispo Subercaseaux desde la Av. General Velázquez en el oriente hasta Las Cañas en el poniente, y el término en el sur es con la calle Hermanos Carrera.

b) Sobre el origen de la Población Santiago (1966-1970)

Bordeada por la línea del ferrocarril, la Población Santiago propiamente tal es resultado de tres proyectos habitacionales en la última mitad del decenio de los 60'. En 1966, por un proyecto denominado "autoconstrucción", mediadas por la CORVI, unas 60 o 70 familias obtienen la posibilidad de habitar nuevas casas, prefabricadas y con pozo séptico. Las cuadrillas de vecinos se organizarían para llevar a cabo las arduas tareas de construcción, junto con recibir la asesoría de expertos que colaboraron en el proceso; "la construcción se terminó en el año 68, con lo que

⁵² Como sirvió de ejemplo para los dirigentes de la población La Legua en la obtención de sus terrenos. Taller Literario Los Copihues, *Historia de la Población Los Nogales y otros poemas*, Edición Años en Movimiento, Estación Central, 1999, p. 10.

⁵³ Según Mario Garcés, los pobladores requerían construir espacios colectivos para suplir algunos servicios básicos de educación, salud y sociabilidad. "Estas necesidades son planteadas como demandas al Estado por parte de los comités organizados en estas poblaciones, pero también desarrollados por iniciativa propia". Ver en: Garcés, Mario, *op.cit.*, p. 86.

demonstraron que con unión de fuerzas, si bien había que batallarla, lograron hacer realidad sus sueños con la cooperación de todos"⁵⁴.

A través del programa Operación Sitio, que nació en respuesta a las seguidas tomas de terreno que sucedieron en Santiago por parte de los "sin casa", durante el Gobierno de Eduardo Frei se procedió a lotear sitios y asignarlos al cuidado de las familias para la futura construcción de sus viviendas, que contaron, además, con el apoyo de trabajadores traídos por la CORVI. Esta correspondió a la segunda modalidad en que los vecinos llegaron a la población Santiago, que al igual que la anterior, requirió organización comunitaria para suplir las necesidades básicas de iluminación y agua, cerrar los terrenos y participar de la construcción de las casas.

El último grupo en llegar fue en 1967 por medio del Seguro Social. A diferencia del programa Autoconstrucción y Operación Sitio, ahora una empresa constructora se preocupaba de armar las casas en un sitio aldeaño, lo cual generó, según los testimonios contemporáneos, cierta reticencia en los pobladores que llevaban ya más de un año trabajando a propio pulso en sus casas. Sin embargo, las tensiones que pudieron desatarse se disolverían una vez terminadas las casas, para enfocarse ahora en mejorar el entorno del barrio⁵⁵.

c) Antecedentes culturales en el sector de Los Nogales

La población Nogales ha tenido una impronta cultural de larga data. Además de ser una población de gran identidad feriante ha sido la tierra que vio crecer a Víctor Jara: "Aquella fue la primera experiencia urbana de Víctor. Apiñados en una sola habitación [con su familia] , durmiendo juntos en colchones sobre el suelo de tierra, los chicos se sentían en un medio hostil. Después de la calma campestre, los ruidos, la mugre, la falta de intimidad eran insoportables. Las pandillas de niños les parecieron agresivas, maleadas y demasiado ajenas" apunta Joan Jara en sus escritos sobre Víctor⁵⁶. Explica que con altos niveles de disciplina y exigencia por parte de su madre, Amanda, fue criándose Jara por toda su enseñanza primaria. Solo años después se trasladarán hacia Jotabeche, en la misma comuna.

Las referencias biográficas acerca del paso de Víctor Jara por Los Nogales, no obstante, son insuficientes para entablar afirmaciones respecto de su participación o intervención artística en la

⁵⁴ "La Historia de Nuestro Barrio. Población Santiago", Programa Quiero Mi Barrio, mayo, 2010, p. 4.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁶ Jara, Joan., *loc.cit.*

localidad. Solo se conoce que en 1972 se inspiró en ésta además de otras poblaciones santiaguinas para componer su primera obra conceptual, el disco *La población*⁵⁷. Por otro lado, de los testimonios extraídos en esta investigación, no muchos recuerdan haber presenciado la estadía del cantautor, sólo es Pablo Garrido quien aborda un leve acercamiento a él en tiempos de la Unidad Popular, cuando a los dos los convocaban los 'trabajos voluntarios' de las Juventudes Comunistas en la comuna de Estación Central. Así y todo, la cuestión de fondo es que la figura de Víctor Jara se ha convertido en un referente inigualable para la población Nogales y sus alrededores, lo cual ha sido motivo de incansables homenajes, carnavales e iniciativas vecinales que realzan su imagen en pos de afianzar una identidad cultural de carácter local.

La población Nogales, como es la más antigua en el sector, ha servido de cuna de cantores durante cada tiempo que ha cruzado. Desde sus orígenes se recuerda el desempeño de innumerables músicos cuando recién se establecieron las familias, reunidos para las festividades animando al público con interpretaciones de reconocidos artistas contemporáneos. Las sedes de los clubes deportivos habilitaban los espacios donde lo primordial era la música mediatizada y masiva. La tendencia por tanto era imitar a *Los Iracundos*, *Cecilia*, *La Sonora Palacios*, *Raphael* y *Giolito y su Combo* por mencionar algunos. El Folklore por su parte, entonado en 'cuecas choras'⁵⁸, resonaba en medio de la calurosa conversación que irrumpía el frío de la noche de los años cincuenta:

"...se cantaba a parafina como se dice porque no había luz eléctrica, tamos hablando de los años 55' más o menos y los viejos cantaban, prendían vela y se ponían a cantar en esa época (...) pero se cantaban así po', claro, siempre con el mosto adelante, buenos pal' copete los viejos, con la garrafa al lao...pero se cantaba así a pura vela, de ahí partimos..."⁵⁹.

Las distintas organizaciones sociales nogalinas mucho tuvieron que ver con el impulso cultural, sobre todo desde 1957 cuando Los Nogales es elegida experiencia piloto en representación de los sectores urbanos del país de un nuevo proyecto educativo implementado en Chile por las Naciones Unidas a través de la Unesco, bajo el rótulo de "Educación Fundamental", que perseguía fomentar el desarrollo comunitario en sectores poblacionales de países en vías de

⁵⁷ Revisar enlace: <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=3> (Consulta: 23/05/2014)

⁵⁸ O cueca brava, designa la derivación marginal del canto y baile tradicional de Chile. Originada en las Chinganas del siglo XIX, con el proceso de industrialización y migración campo-ciudad recaló en los conventillos, burdeles y fondas marginales del bajo pueblo, asumiendo una pertenencia auténticamente popular.

⁵⁹ Carlos Villar, folklorista. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2014.

desarrollo de América Latina. Con la creación del Centro de Educación Fundamental (CEF) en el lugar, se pusieron en marcha planes de mejoramiento junto a líderes naturales de la población, asesorando directamente con monitores, especialistas o profesores cada agrupación existente y consolidando los vínculos asociativos y organizativos que permitieron multiplicar las actividades sociales, culturales y deportivas.

La inyección de gestiones institucionales en el espacio barrial por reforzar el crecimiento local contempló la instalación de una Sede Social que respondiera a la mayoría de las necesidades de las organizaciones comunitarias, luego de que las Juntas de Vecinos la solicitaran a la Corporación de la Vivienda a principios de la década del '60. Allí confluyeron todas las actividades del sector sur de Los Nogales, se brindaban cursos y talleres gratuitos de música, teatro, artesanía y otros, a los que concurrían principalmente jóvenes: "Con la construcción de la sede social hubo un despertar cultural, surgieron nuevos conjuntos teatrales, conjuntos musicales y folklóricos, con bonitas presentaciones; se difundió el arte y la cultura"⁶⁰. Destacada labor en ello tuvo la Academia teatral Los Copihues y centros culturales anexos, quienes no tardarían en concretar el sueño tan deseado; la inauguración del Teatro Rafael Fontaura en la Sede Social.

El Teatro Rafael Fontaura, en homenaje al gran dramaturgo chileno, yace en las memorias como el pilar artífice de conjuntos artísticos hasta 1975, momento en que se disuelve por motivos internos. La compañía compuesta por actores y bandas sonoras supieron de numerosos festivales obreros y presentaciones que bien la catalogaron: "Un camión, unas sábanas o unas fonolitas servían para armar un escenario. El público aplaudía y encontraba brillante la actuación de estos 'noveles artistas' y reconocían el esfuerzo de estos pioneros en la cultura"⁶¹.

El aporte del Teatro no fue la única muestra de un movimiento artístico gestionado por los propios pobladores, pues al aproximarse la década del setenta el fenómeno de la Nueva Canción Chilena, que se tomaba la escena pública antes del golpe militar, hizo extenso eco provocando un cambio en la puesta cultural de los músicos locales. Empezaron a multiplicarse artistas populares – poetas, pintores, músicos- con un compromiso más *social* en Los Nogales como en las poblaciones aledañas (Santiago, Bonilla, La Palma, Gabriela)⁶², lo que dio cuenta de una generación de cantores

⁶⁰ González, Domingo., "Los primeros años de la población", en Taller Literario Los Copihues, *Historia de la Población...*, p. 31.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 37.

⁶² Extraído de la entrevista a Pedro Santis, voz y guitarra del grupo *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

que desplazaba los cánones de apreciación a la música comercial, pues parecían enlazarse con exponentes del nuevo movimiento musical en sus espacios barriales; lo cual no es posible comprobar -por no ser objetivo de esta investigación- si efectivamente condicionó la consolidación del canto popular 'político' en esta área de la Estación Central. Aquí una atestiguación de lo anterior: "...venían a visitarnos justamente los artistas de esa época, Héctor Pavez, Rolando Alarcón, Inti Ilimani, venían aquí a los Centros de Madres, a las peñas que se hacían aquí, se hacían peñas folklóricas allá en ese tiempo, 65 al 71 más o menos, 72..."⁶³.

Del mismo modo, como enunciamos párrafos atrás, sigue siendo difusa y un tanto desconocida la participación que pudo haber tenido Víctor Jara en materia cultural como vecino de Los Nogales (si intervino o no en las iniciativas teatrales o musicales que se tejieron antes del fatídico 11 de septiembre). Puesto que las referencias documentales sobre este hecho son extremadamente vagas no nos atrevemos a emitir juicio.

⁶³ Carlos Villar, folklorista. Entrevista realizada el viernes 3 de diciembre, 2014.

Capítulo II : Cantores de la población Nogales y Santiago en dictadura (1983-1989)

*"Y sobre los pasos dolidos que siembra la represión
entre nuestro pueblo en pos de su cultura,
se harán más limpios los trigales que cosecharán los marginales"*
(Pablo Garrido Oyarzún)

1. Un marco histórico-contextual: La contra-revolución neoliberal y movilización popular.

Entre los aspectos estructurales que definen la etapa del régimen militar, cabe señalar la imposición del modelo que rige la vida de los chilenos hasta la actualidad: el neoliberalismo. El golpe de Estado de 1973 selló la derrota de una democracia nacional-desarrollista, abatiendo el Estado de compromiso (o de bienestar) que figuró en el período 1938-1973 con Pedro Aguirre Cerda, Jorge Alessandri, Eduardo Frei y Salvador Allende, quienes personificaron un proyecto modernizador garante del desarrollo económico y social en las mayorías al incorporar bienes y servicios públicos al Gobierno, impulsar una segunda industrialización a través de conglomerados estatales reunidos en la CORFO, legislar por reformas agrarias que mermaran el lastre producido por el latifundio y elevar el estándar de vida de la clase trabajadora. Este Estado, gigante por naturaleza y convertido en el 'gran empresario' responsable de la acumulación e inversión capitalista en el país, obsesionado con su desarrollo 'hacia adentro' (acusado por grupos derechistas de ahogar brutalmente el rol privado), no lograba perpetrar la tan ansiada independencia del mercado interno, arrojando índices de inestabilidad económica -el más extremo alcanzó una inflación superior al 300% durante la Unidad Popular- y altas cuotas de movilización en las calles, factores que para la doctrina neoconservadora internacional fueron símbolos de colapso, y que por tanto, exigían implementar una nueva pauta económica que desbaratará la cultura política de izquierda de los años '60 y '70.

El Ladrillo fue el documento que echó las bases de un programa de privatización y reducción del gasto fiscal para solventar el problema inflacionario. Encarnó el proyecto neoliberal que se venía gestando desde los años '50 y sus autores son bien conocidos como los 'Chicago Boys', estudiantes de la Universidad Católica tutelados por el economista norteamericano Milton Friedman en la Universidad de Chicago. Pero su ejecución no sería sino en 1975 con la "Doctrina del Shock" -luego del fracaso inmediato de los militares por revivir la economía- transformando a Chile en una especie de laboratorio económico mundial: "En esencia, el modelo neoliberal se sostenía sobre una propuesta bastante simple: 'desestatizar' el manejo de la economía y confiar su

funcionamiento a los mecanismos espontáneos del mercado"⁶⁴. Sus repercusiones se tradujeron en el término de los derechos económicos, sociales y culturales, desregulando y mercantilizando la acción del Estado; en la apertura y procesos de "libre comercio" y de liberalización financiera asociados a capitales extranjeros; en la imposición irrestricta de la globalización; y en la flexibilización laboral que otorga nuevas formas de súper-explotación, pulverizando la identidad colectiva de las clases. Gracias a estos fenómenos "se perdió en el olvido el sentido humano de la economía: satisfacer necesidades de la población a través de bienes tangibles y servicios, poniendo al mundo financiero al servicio de este objetivo"⁶⁵. Se había consolidado en Chile, no una revolución neoliberal, sino una "'contra-revolución militar' que, en el corto plazo fue anti-proletaria, y en el mediano, pro-capitalismo internacional"⁶⁶.

El resultado inmediato de las políticas ortodoxas liberales aplicadas en 1975 fue estremecedor para los sectores populares, elevando el desempleo y reduciendo los salarios abruptamente. El régimen, además, iniciaba un proceso de institucionalización, coartando "la autonomía ciudadana en el plano de su acción política y en el de sus acciones directas"⁶⁷, según puede inferirse de la Constitución de 1980. Y los Derechos Humanos (DDHH) venían siendo quebrantados por la faceta más terrorista del orden impuesto por las Fuerzas Armadas, que por supuesto, no podría haber afianzado su estrategia sin barrer con el 'enemigo interno' a través de la Doctrina de Seguridad Nacional (a punta de fusil más la devastadora acción de los aparatos de inteligencia y tortura: DINA y luego CNI). En suma, el 11 de septiembre de 1973, los militares desplegaron su ataque provocando una grave descomposición en las fuerzas social-productivistas, la izquierda política y el movimiento popular, proceso que Naomi Klein interpretó del siguiente modo: "Lo que Chile inauguró con Pinochet fue una evolución del corporativismo: una alianza de apoyo mutuo en la que la un Estado policial y las grandes empresas unieron fuerzas para lanzar una guerra total contra el tercer centro de poder -los trabajadores-, incrementando con ello de manera espectacular la porción de riqueza nacional controlada por la alianza"⁶⁸.

⁶⁴ Salazar, G. y Pinto, J., *Historia contemporánea de Chile*, Tomo III, Economía. Mercados, empresarios y trabajadores, LOM ediciones, Santiago de Chile, 2002, p. 50.

⁶⁵ "Economía. Imperios en crisis", *Solidaridad*, N° 149, año 7, enero 1983, pp. 4-5.

⁶⁶ Salazar, G. y Pinto, J., *Historia contemporánea de Chile*, Tomo I, Estado, Legitimidad y Ciudadanía, LOM ediciones, Santiago de Chile, 1999, p. 101. Las transformaciones a ultranza que sufrieron las economías de occidente, en el marco de la instauración neoliberal, se vieron fuertemente influenciadas por instituciones económicas de carácter mundial como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM).

⁶⁷ *Ibid.* p. 108.

⁶⁸ Klein, Naomi., *La doctrina del Shock. El auge del capitalismo del desastre*, Ed. Paidós, España, 2007, p. 122.

La crisis mundial de 1982 no solo provocó un viraje en las políticas nacionales e internacionales, gatilló, también, el descontento masivo con la dirección de Pinochet. Las 'Marchas del hambre' de aquel año incitaron a la ciudadanía -después de largo silencio- a retomar los espacios públicos a fin de manifestarse pues era evidente que la promesa del 'milagro chileno' se caía a pedazos. De hecho, "la única cosa que protegía a Chile del colapso económico total a principio de la década de 1980 fue que Pinochet nunca privatizó Codelco, la empresa de minas de cobre nacionalizada por Allende"⁶⁹. Si revisamos las cifras -bastante abrumadoras- hacia 1983, los desocupados del gran Santiago ascendían a 319.700 (un 21,3%), los cesantes adscritos al PEM (Plan de Empleo Mínimo) incrementaron de 168.149 en 1981 a 336.469 hacia 1983 en todo el país, mientras que en la Región Metropolitana aumentó de 22.071 personas a 69.493 en el mismo período. Al POJH (Programa Obrero al Jefe de Hogar, creado en 1982 producto del deterioro de las diversas ramas de la producción) ingresaron 54.187 personas a fines de 1982, y en enero de 1983 los inscritos subieron a 107.887, de los cuales 44.939 se encontraban en la RM⁷⁰. En resumen, eran situaciones alarmantes ante las cuales se preveía un futuro poco tranquilizador: "la crisis financiera se agudizará, la economía chilena estará más estrangulada externamente, habrá más caída de ventas, menor producción y mayor desempleo. Así, lo que era la mayor crisis de los últimos 50 años, se convertirá en la mayor crisis de la historia económica del país"⁷¹, sentenciaba el especialista Humberto Vega.

El 11 de mayo de 1983, la rabia acumulada más la irritación general serían canalizadas a través de la 'jornada de protesta nacional' convocada por la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC) apoyada por otras fracciones de la oposición política. El efecto fue global, las autoridades no previeron la inmensa magnitud de adherentes y reaccionaron con brutal represión. El saldo, 600 arrestos en el país y dos muertos. La manifestación sería la primera de veintidós que suceden entre 1983-1987, donde, casi por costumbre, estudiantes, gremios, obreros, profesionales y religiosos realizaban acciones 'simbólicas' contra el régimen (marchas, actos, paralizaciones, eventuales enfrentamientos callejeros con fuerzas policiales, etc.) en el lapso matutino hasta el crepúsculo, prosiguiendo con las intervenciones de brigadas o grupos subversivos (rayados, bombazos en torres de alta tensión, ráfagas de balaceras a cuarteles) que precedían a la jornada de protesta en los barrios. Harto caceroleo en las alcobas de los

⁶⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁰ "Agrupación de cesantes. Solidaridad entre los pobres", *Solidaridad*, N °153, Año 7, primera quincena de abril 1983, p. 14.

⁷¹ "Economía. Imperios en crisis", *Solidaridad*, N °149, año 7, enero 1983, pp. 4-5.

departamentos y casas pertenecientes a sectores acomodados, mientras que en la periferia donde ardían fogatas por cada esquina, mujeres y jóvenes entonaban ¡y va a caer, y va a caer! alistando con apreciable logística el enfrentamiento inevitable⁷².

Era el comienzo de un movimiento antagónico al dominio militar de grandes proporciones. Bastaba el llamado con una consigna anti-dictatorial para detonar la movilización natural de las bases, que por cierto, no recibían 'conducción' ostensible de las cúpulas dirigentes. Más bien, "las bases populares hicieron política, fundamentalmente, luchando en las calles para precipitar la caída de Pinochet y para abrir espacios públicos de política civil"⁷³. En tal escenario, el espectro poblacional y estudiantil jugó un rol esencial avanzadas las protestas, destacando sobre el resto de actores sociales. La rama sindical, por ejemplo, pese a convocar inicialmente las jornadas de protesta y tender a una creciente politización, fracasó en dar origen a una huelga general que paralizara el aparato productivo del país, es más, con la represalia que asestó el régimen, pierde fuerzas y pasa a ocupar un papel más bien secundario. Los sectores medios, gremiales y profesionales, aunque participaron pese a su escasa actividad política, no consiguieron ser una amenaza para el régimen, quien con un ataque militar amainó sus ánimos violentistas o de insurrección. Bastaba una oportunidad de negociación para manejar el movimiento mesocrático⁷⁴.

En cambio, el movimiento poblacional se configuró como el más radical y opuesto de todos. En esta fase crítica del régimen, económica y políticamente, "la predisposición rebelde de la comunidad barrial y la fuerza de la identidad común asumida" imprimieron, juntas, una actitud subversiva permanente, capaz de incubar los focos más álgidos de resistencia política durante las protestas, suscitando una verdadera "revuelta de los pobladores"⁷⁵. No por casualidad se llevaron el mayor costo en vidas humanas y represión. El fenómeno, argumenta Schneider, radicaba "en la herencia política de décadas de trabajo en la cultura popular y en la formación de una generación de militantes de bases hábiles"⁷⁶. Razones que hacen pensar inmediatamente: el despertar de los

⁷² Para un estudio minucioso acerca del nivel de resistencia que presentaron las poblaciones marginales de Santiago durante las 'Jornadas de Protesta' ver el artículo de Cathy Schneider, "La movilización de las bases. Poblaciones marginales y resistencia en Chile autoritario" en Revista *Proposiciones* N° 19, 1990. Ver también *Hechos Urbanos*, Boletín de Información y Análisis, N° 22 y 23, junio-julio 1983.

⁷³ ECO, *Las Trancas. Análisis de tres coyunturas significativas y las cuestiones estratégicas (1983-1989)*, mayo 2012, p. 103.

⁷⁴ Salazar, Gabriel., *La violencia política popular en las Grandes Alamedas*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 2006, p. 301.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 302.

⁷⁶ Schneider, Cathy., *op.cit.*, p. 225.

pobladores acarrea sin duda una impronta histórica de larga data. Un cuerpo social activo como éste, dotado por el cúmulo de experiencias organizativas para subsistir (desde las tomas de terreno) permitía ubicar al campo poblacional como zona de reivindicación de las luchas populares, desplazando el protagonismo obrero sindicalizado -a esta altura bien agotado y mutilado- que históricamente alzó las banderas del proletariado. El repliegue a las comunidades de base por la extrema violencia, más la degradación en sus vidas que provocó la dictadura, permitió el resurgimiento de una cultura solidaria, llena de prácticas colectivas empapadas con lógicas de asociatividad para afrontar la injusticia, 'haciendo política' a su modo: "aparecieron las ollas comunes, los comiendo juntos, los talleres productivos, los comités de salud, los comités de derechos humanos, las cooperativas de autoconstrucción de viviendas, los talleres culturales (muralistas, musicales, de memoria local, etc.) y diversas instancias de auto-Educación Popular"⁷⁷. Consistían en intensos esfuerzos por re-articular del tejido social, en la cual nuevos actores sociales sobresalieron por sus roles; las mujeres, por ejemplo, asumieron un liderazgo comunitario y un papel fundamental en el sustento familiar debido a los altos despidos y a la precarización laboral, mientras que jóvenes y niños se imbuían profundamente en el mundo de actividades sociales. La Iglesia Católica se convirtió en pilar de apoyo para las incesantes denuncias en materia de derechos humanos además de ser polo principal de atracción juvenil, cuyo techo respaldó incansablemente las iniciativas de los pobladores. Por último, cabe agregar el sostén brindado por centenares de ONGs (Organizaciones No Gubernamentales) que asesoraban técnica e intelectualmente múltiples proyectos de desarrollo local en el ámbito poblacional.

Este es el contexto específico que transitan los artistas de la población, de quienes nos preocuparemos a continuación.

2. No es guitarra de ricos ni cosa que se parezca.

En Chile, desde finales de la década del setenta se incubaron movimientos musicales en oposición férrea al orden militar. El régimen pudo haber provocado decaimiento y retroceso en el movimiento político-cultural heredado de la Unidad Popular, pero no su muerte. Por ello se fundó el Canto Nuevo (movimiento que toma el relevo de la NCCh), se empezó a oír la Nueva Trova Cubana y subyació firmemente la música andina, claro que, todas expresiones con importantes alteraciones: "El lenguaje musical del período sufre modificaciones, por supuesto, derivadas de la

⁷⁷ Salazar, Gabriel., *Movimientos Sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*, Uqbar Editores, Santiago de Chile, 2012, p. 205.

coerción que ejerce la dictadura. Los mensajes transmitidos en las canciones ya no pueden ser tan explícitos, como se hacía en los 60 y a principios de los 70. Por consiguiente, se exploran nuevos mecanismos para evadir la censura y la represión, y se abre el abanico hacia el enriquecimiento poético, donde la metáfora es la herramienta más útil⁷⁸. Sin embargo, en este mismo escenario coexistió un tipo de expresión musical arraigado en los barrios populares del gran Santiago, dando a luz un fenómeno aparentemente embrionario. Es que el canto se convierte en “la actividad artística que más se cultiva en el medio poblacional en relación a otras expresiones, tales como el teatro, la poesía o la plástica”, alcanzando en cifras, hacia 1981, cerca de 400 adherentes⁷⁹.

a) Los cantores y conjuntos musicales

El circuito de músicos que contempla esta primera etapa en la escena local no deja de ser amplio y desconocido en cierto grado. Todos quienes acá se identifican, arrojan una responsabilidad histórica más o menos similar; un compromiso personal con el espacio social que habitan, abundado en convicciones por superar la injusticia, resistir y vencer la opresión de la dictadura. No obstante, por asuntos metodológicos, el análisis no abarca la totalidad de artistas que debiesen merecerlo, dejando fuera del proceso de entrevistas a cantores populares como Carlos Ubal, Denny Solano, Humberto Meneses, Toto Naredo, grupo *Sinopsis*, *Tierra*, *Musiamérica*, *Fogata*, y otros que sobreviven en la memoria social y que espero, sinceramente, que puedan sentirse retratados en las siguientes páginas con la historia viva de sus compañeros.

En la generación de cantautores y agrupaciones musicales que protagonizó los años ochenta en esta parte de la Estación Central se encuentran distinguibles forjadores de la cultura como Pablo Garrido, nacido y criado en la población Nogales, fuertemente identificado con el canto comprometido socialmente que recoge las influencias latinoamericanas, especialmente las de la Nueva Canción Chilena. Solista, a guitarra y voz, e integrante de múltiples bandas formadas en su población, como *Voces Americanas* y *La Hoguera*, ha desplegado una extensa carrera musical que lo ha llevado a concretar uno de sus proyectos más estables en los últimos veinte años, *La Contru*, cuya sonoridad incursiona en el folklore chileno, guarachas, valsos y corridos.

En Pablo, cantor aguerrido como se define, el interés por la música nace en plena dictadura. De joven la situación familiar lo condicionó, pues aprendieron a confeccionar

⁷⁸ Bravo, Gabriela y Chiappe, Cristian., *Ecós del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*, LOM ediciones, Santiago, 2009, pp. 66-67.

⁷⁹ Rivera, Anny y Torres, Rodrigo., “Encuentro de Canto Poblacional”, CENECA, Santiago, 1981, p. 24.

instrumentos musicales desde la cárcel donde se hallaban detenidos por cargos políticos algunos de sus familiares, lo que lo incitó a instruirse en determinada labor y constituirla fundamental en su actividad, convirtiéndose en un verdadero artesano de la música. En él, la composición personal superó rápidamente la interpretación de otros temas en su repertorio, por eso siempre ha destacado por su afán creativo.

Manuel Plaza, quien se considera "hijo musical del período de la dictadura", tuvo otro arranque al desempeñarse en el canto. Criado en la población Santiago y amante del fútbol, luego de las 'pichangas' se ponía a cantar a capela con los amigos los *hits* de la radio hasta que el contexto represivo lo volcó hacia un canto más social. Apenas aprendía guitarra integró el conjunto *Huehuentrú*, formado por el Nony, el Manchini, el 'chico Dany' y Jorge Durán, todos de la población atraídos por la música andina y los ritmos latinoamericanos. Como solista gustaba de interpretar canciones de otros cantores populares en vez de componer temas propios.

Nony Ruz Tapia, quena, guitarra, charango y voz del *Huehuentrú* desde sus comienzos y al mismo tiempo cantor urbano, frecuentó hacer presentaciones en ferias y otros espacios públicos para recaudar fondos cuyo norte era levantar centros culturales en la población Santiago, de donde venía, sin embargo, su faceta musical siempre estuvo en segundo lugar si se compara con su vocación de dirigente social.

Entre las bandas del período destaca *Jurasi* (aguas hirvientes en Aymará) conformado por los hermanos Hormazábal de la población Nogales, que privilegiaron un carácter instrumental en el grupo, recibiendo las influencias de la cultura andina. Desarrollaron versatilidad en los instrumentos como el charango, la zampoña, la quena, la guitarra y el bombo para iniciarse con *covers*⁸⁰ de *Illapu* o *Kollahuara* y más tarde lanzarse con composiciones auténticas. El conjunto que nació bordeando 1980 se disolvió cuatro años más tarde por motivos políticos internos, lo que no significó que sus integrantes cesaran en la expresión musical. Edgardo Hormazábal, por ejemplo, prosiguió con *Adobe* cuatro años más, *Tiempo* y *Cai-cai* para cerrar la década de los ochenta. *Adobe* fue una continuación de *Jurasi*, en cuanto al repertorio y sus integrantes, en cambio los últimos proyectos, a diferencia de *Jurasi* y *Adobe*, no germinaron en terreno poblacional, pertenecieron a él estudiantes de música y contactos externos de Edgardo que mantuvieron la tendencia musical andina.

⁸⁰ O tributo, es una nueva interpretación de una canción grabada previamente.

Pancho Jorquera, quien dio un paso transitorio en *Jurasi* hasta 1982 conformó luego el grupo *Azapa* hasta 1984 con las mismas influencias altiplánicas. Su bisabuela 'chinganera' y su madre que provino del norte antes de llegar a la población Santiago marcaron su gusto por esta música. Se especializó en las percusiones como en los vientos (zampoña y moseño) pero la separación de *Azapa* sepultó futuras colaboraciones en conjuntos locales. Sus conocimientos pudo canalizarlos así en agrupaciones folklóricas de baile y canto que tiempo después serían dirigidas por él.

Otro conjunto de renombre en el sector fue *Lonquén*. Inspirados en exponentes del Canto Nuevo como *Santiago del Nuevo Extremo*, *Sol y Lluvia*, *Transporte Urbano*, Eduardo Peralta y cantautores más recónditos del espacio poblacional como *Elicura*, *Azapa*, *Musiamérica* más otros artistas de Los Nogales y la población Santiago, *Lonquén* perpetua la nueva canción latinoamericana en su vasta trayectoria. La idea de formar la agrupación provino del 'Lalo' Acuña, un amigo conectado más por el fútbol que otra cosa, quien les propone a Pedro Santis, Adolfo 'Lito' Cortés, Rolando Aguilera y Jorge Ríos juntarse y hacer algo en serio. Aceptando todos, deciden un nombre en homenaje al lugar de nacimiento de su gran referente Víctor Jara: Lonquén, un pequeño pueblo cerca de Santiago. Su debut tendría lugar en el Club de Artesanos en San Pablo en los albores de los años ochenta. Los cinco miembros más Santiago Cavieres el 'Chago' -poeta poblacional en su definición- que les proporcionará poemas para ser musicalizados y los acompañará en el transporte, conformarán la base por al menos diez años.

Antes de constituirse el *Lonquén* la música permeaba a sus integrantes de varias formas. Lito Cortés destaca por su fuerte influencia familiar, con una madre de voz preciosa y hermanas que ya venían desarrollándose en lo musical, entre ellas, Norma. Tuvo su primera composición "La mujer que nació pobre, siempre mujer de pueblo" sin haber tenido mayores dotes de artista.

Norma Cortés, que solía aprenderse canciones de Violeta Parra, Víctor Jara y Silvio Rodríguez para recitarlas en las fiestas familiares y luego en las parroquias, al colaborar con su hermano en "La mujer que nació pobre, siempre mujer de pueblo" para presentarlo en el Festival de Huamachuco en Renca, consiguió entusiasmar a Domingo Crin Tapia, Rony Serrano y Patricia Guzmán para unirse al *Quelhue*, que se mantuvo con sus miembros originales un año, antes de renovarse con Patricio Díaz y Francisco Sánchez, caracterizándose siempre por los sonidos latinoamericanos.

Otro de los cantautores populares de Los Nogales que distingue en el período es Carlos Villar, folklorista e investigador musical que explora en cuecas choras, corridas y otras expresiones auténticas del continente y la región chilena. Su habilidad en el acordeón, en el canto, en la guitarra y en el harpa amplían su universo musical a lo largo de los años, empapándolo en raíces sonoras desde México hasta el Estrecho de Magallanes.

Patricio Vidal, también de la población Nogales, aficionado desde muy joven al Rock y luego con la dictadura a la Canción Latinoamericana, empezó a cantar con sus primeros acordes los temas de Víctor y Violeta Parra, interiorizándose en el mundo clandestino de las peñas. Conformó parte del grupo *Residuo* y *LLuvia* junto a otros amigos de Los Nogales y de la comuna de San Joaquín, dedicados a interpretar éxitos de la NCCh antes de crear lo propio, misceláneo en cuanto estilos:

"...Y esta música poblacional, estaba marcada por todas las influencias musicales que llegan en la pobla' po', ¿ya?, no sólo teníamos la música latinoamericana popular, sino que teníamos la cumbia, teníamos el rock, teníamos el bolero y todas las influencias que, que llegaban, a través de la radio, de lo que nuestros viejos escuchaban... así que se dio una alimentación bastante rica para ir desarrollando nuestras propias canciones, sin ningún enmarcamiento en nada"⁸¹.

Por último, Exequiel Novoa, el Andy como se le conoce en la población, acarrea una larga carrera como cantor popular urbano. Pertenece a la población Oscar Bonilla, que colinda al sur de la población Santiago cruzando el ferrocarril y las torres de alta tensión, pero su aporte musical ha cruzado calles y pasajes obteniendo merecido reconocimiento en las poblaciones vecinas y por sobre todo en los escenarios rodantes que lo han acompañado toda la vida: la locomoción colectiva de la capital. Cigarrillos, pilseners, guitarra *de palo* y una armónica a los 15 años erigían su canto en las esquinas de su población, emprendiendo viaje hasta General Velázquez para alcanzar la micro con destino a la Estación Central, parafraseando coros de la Viola⁸², canciones de otros amigos o inventando lo propio, se las arreglaba como sea para ofrecer su show.

Sintetizando, hay rasgos comunes en cuanto a las influencias musicales y la arquitectura sonora que rigen a estos cantores populares: un fuerte universo sonoro que incursiona en líneas melódicas folklóricas o latinoamericanas con singular presencia del área andina y, aunque en

⁸¹ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

⁸² Apelativo de Violeta Parra.

menor medida, con adaptaciones estilísticas de la trova, balada, la guaracha, la cumbia, el pop y el Rock, lo cual extiende el universo del Canto poblacional en sonoridad⁸³.

b) Realidad local e inquietudes sociales: la injusticia como punto de partida

La cruda acción de los militares por extinguir cualquier expresión política de la izquierda no pasó desapercibida en las poblaciones de Santiago, irrumpidas cotidianamente sentían cómo se desgarraba el tejido social entre sus habitantes, causando temor, desconfianza, incertidumbre. El sector de Los Nogales, por cierto, se vio envuelto en esta historia.

Varias formas de represalia invadieron el lugar, incluso las más despiadadas que se registraron en los diecisiete años. Los relegados de la población Nogales como el "Caso quemados" en 1986 son parte del historial incrustado en el sustrato del recuerdo social. Con los primeros, Juan Montecinos, Domingo Curín, Luis Soto, Iván Madrid, Daniel Castro y Eugenio Madrid, destinados a regiones extremas, confinados en pueblos o lugares apartados de todo en calidad de prisioneros políticos, las redes de amistades al interior de la población se vieron totalmente quebrantadas, ayudando a proliferar la sensación de vulnerabilidad en los habitantes del lugar.

Un diagnóstico acerca de este tipo de castigo expresa: "todos tienen la vivencia de la injusticia muy latente. En cada caso los motivos de la relegación 'son absurdos': a los pobladores se les saca de sus casas, se les detiene en la calle al volver del trabajo. A los universitarios se los arresta dentro de los recintos académicos o son secuestrados por civiles que no se identifican. Los relegados concluyen (...) que están 'pagando el pato'⁸⁴.

El día 2 de julio de 1986 en plena jornada de protesta nacional convocada por la Asamblea de la Civilidad, suceden terribles hechos que remueven a todo un país. Considerado uno de los más trágicos episodios en materia de violaciones a los Derechos Humanos ejercido por la dictadura chilena, el 'Caso quemados' de Carmen Gloria Quintana y Rodrigo Rojas Denegri, impactó férreamente por su crueldad a numerosos organismos internacionales opositores y a las comunidades de base, que se vieron directamente afectadas por la cercanía existente con las

⁸³ No obstante la relación del canto poblacional con el folklore es una realidad tangible y masiva en los centros poblacionales. Los elementos folklóricos que persisten con fuerza en estos barrios populares se explicarían por la enorme vigencia de manifestaciones musicales campesinas producto del fenómeno migratorio de la zona centro-sur a Santiago y otras grandes ciudades.

⁸⁴ "Relegados. La decisión de ayudarlos", *Solidaridad*, N° 193, del 19 de enero al 1 de febrero de 1985. p. 18.

víctimas. La joven Carmen Gloria, pobladora de Los Nogales y activa en un grupo cristiano de su parroquia, y el periodista Rodrigo Rojas, recién vuelto del exilio con intenciones de constatar los crímenes que cometía la institución militar, se encontraban levantando una barricada en la intersección de Fernando Yungue con Veteranos del 79, población Los Nogales, pero al avistar una camioneta de uniformados y replegarse no contaban con que la detención podría costarles la vida.

"Allí en la vereda golpearon terriblemente a un muchacho. Quedó postrado. A la muchacha la trajeron en peso. Luego a ambos les prendieron fuego. El muchacho saltaba de una parte a otra prendido con fuego; la muchacha, en cambio, parecía como muerta. Luego los envolvieron en frazadas y los tiraron encima de una camioneta. Esta partió y los militares se fueron en su camión. Los testigos hablan de unos 30 militares con la cara tiznada"⁸⁵.

Habrían sido arrojados en un camino de Quilicura. Con vida aún, gritando auxilio, unos obreros pudieron prestar asistencia antes de ser internados en el Hospital del Trabajador. El desenlace fue fatal para el joven periodista que no pudo sobrevivir, mientras que Carmen Gloria resultó herida con severas quemaduras en su cuerpo. El sacerdote José Aldunate, que vivía a cuerdas del lugar de los hechos, se encargó de recoger los primeros testimonios y encausar una decidida campaña de denuncia con el apoyo de la Vicaría de Santiago.

Juicios compartidos acerca del contexto eminentemente represivo que abrazaba a las poblaciones Santiago y Nogales, señalaban:

"Bueno y con el golpe murió un poquito la música, como que se anduvo apagando la cultura...hubo un bajón, que no daban ganas de tocar porque las balas iban y venían por ahí por el golpe, los milicos acostados en Velázquez allá arriba tirando pa' acá pa' asustar será po', las balas incandescentes, los plomos pasaban por los techos, entonces como que hubo un apagón en todas partes, se acabó la bohemia también po' con los toques de queda..."⁸⁶

"...era una represión oculta ¿ya? no hubo una represión masiva así en toda la población, hubieron sectores que fueron allanados, selectos... no fue como en La Legua que fue masivo, como en la José María Caro que los sacaban a la cancha, en Nogales no pasó eso..."⁸⁷.

⁸⁵ "Jóvenes quemados 'Un acto horroroso de terrorismo'", *Solidaridad*, N° 227, 18 al 31 de julio de 1986. pp. 22-23.

⁸⁶ Carlos Villar, folklorista. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2014.

⁸⁷ Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013

Eventos de este tipo engrosaban la oferta cotidiana de violencia propiciada por el régimen, dibujando el escenario de terror, contenedor de una infinidad de estímulos que inquietaban directa o indirectamente a los cantores locales, quienes para inicios de la década de los ochenta fluctuaban entre los quince y veinte años. La sensibilidad con los problemas sociales de corte más político podía estar desarrollándose por curiosidad y agudas reflexiones surgidas en el entorno barrial, acrecentadas por rumores, lecturas e incluso por la presencia de 'anomalías'; así como por incidencias directas en el campo familiar y de las relaciones humanas, con amigos detenidos y ejecutados, familiares desaparecidos o exiliados, etc. De todos modos, ambas formas se conjugaron, instalando una postura crítica frente al mando de Pinochet por las repercusiones que vibraban en el mundo popular.

En el caso de Manuel Plaza se evidencia la primera de estas tendencias:

"...después viene esto de la dictadura que yo en el principio no entendía bien, porque cuando pasó esto yo tenía 15 años, y de ahí como a los dos años o a los tres años yo veía que pasaban cosas aquí terribles po', porque nosotros veíamos hasta cuerpos que aparecían por aquí en los alrededores de la población y como cabros curiosos se corría la voz y partíamos todos y ¡claro! efectivamente en unos botaderos que habían por allá, unos vertederos de basura a veces aparecían unos cuerpos masacrados y cosas así (...) entonces empecé a ver que estaba malo algo po', que no correspondía, entonces yo empecé a ver, también gracias a unos amigos, me empezaron a pasar por ejemplo revistas, por ejemplo me acuerdo de una revista que se llamaba *Mensaje* en esos años, que salió, que era de la Vicaría me parece, entonces esa era, ahí había cierta ya, investigación de qué había pasado con ciertos detenidos que estaban desaparecidos, que a mí el tema me pateaba a mí ¿ah? a mi me pateaba que me hablaran de política y de esas cuestiones po', y después así empecé a abrir los ojos po', y los abrí po'..."⁸⁸.

En cambio, habían quienes demostraron inquietudes sociales a temprana edad, arraigadas en el núcleo familiar desde tiempos de la Unidad Popular o bien estimuladas por el anticipado acercamiento al espectro político de la izquierda, lo cual significó en el proceso ser testigo de la desintegración de sus vínculos más íntimos,

"(...) de hecho, nosotros, en mi familia todos se tuvieron que ir de Chile (con el golpe de Estado) de ahí pa' adelante empieza la escoba, queda la escoba, a deteriorarse las familias (...) y en el caso mío, bueno, nace la música también por lo mismo, porque yo tenía familiares

⁸⁸ Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.

preso, hermanos preso, cuñados preso y hermanos que se habían arrancao' de Chile porque, tenían que irse de Chile, eran perseguidos mucho (...)"⁸⁹

"(...) yo ya sentía cosas, ya tenía una sensibilidad social, ya andaba preocupado digamos de mis compañeros de colegio (...) y ahí uno fue creciendo y se produce esto del golpe (...) sentía la necesidad de una lucha así porque estábamos frente a un régimen militar, ¡milicos po'! y yo de chico que era loco por la cuestión digamos, militar po'... entraba al ejército con tal compañero o tenía que ser resistente a la dictadura porque era, la dictadura era nociva (...)"⁹⁰

"(...) fue fuerte, fuerte, igual te daba impotencia, te daba pena también que veías a tus compañeros que estaban presos, que los estaban torturando, les estaban pegando"⁹¹, agrega Pedro, del *Lonquén*.

Más allá de la perceptible agresión de Estado en el medio social de los músicos -hablando en términos político ideológicos- cabe subrayar la condiciones materiales como otro factor aliciente de la concientización y sensibilización en los problemas que encarnaban los sectores marginados por el nuevo modelo mercantil en marcha. Porque un denominador común de los cantautores es la precaria situación económica, puntualizada con el intermitente tambaleo de la economía nacional a lo largo del régimen, cuyas manifestaciones se hicieron sentir con el alto desempleo en los barrios y poblaciones que forzaron a la institucionalidad crear planes como el PEM y POJH, los cuales, justamente, tocaron sus vidas.

"Yo trabajé en el POJH, ahí estuve, recibí un dinero porque era un trabajo po', yo tenía que sobrevivir, pero a mí me sirvió mucho para vivir realidades y conocer la gente, lo que la gente hablaba, lo que la gente opinaba, el común y cómo estaba la situación en la población y aparte de eso, uno lo iba cotejando con su actividad cultural, político, social (...)"⁹² comenta Edgardo Hormazábal.

"(...) nosotros, puta, cagaos de hambre en dictadura -añade Manuel Plaza- si estuvimos pal loly nosotros...tú no viviste eso, nosotros, en las poblaciones vivimos hambre, hambre si no

⁸⁹ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.

⁹⁰ Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013.

⁹¹ Pedro Santis, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

⁹² Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013.

había...imagínate ¿qué vai a comer tú, si tu papá estaba en el mínimo, en el empleo mínimo que primero fue el POJH y después el empleo mínimo?"⁹³.

Por último, la familia de los hermanos Cortés (grupo *Quelhue y Lonquén*) cruzó circunstancias similares con el padre inscrito en estos programas.

Algunos definitivamente no concluyeron sus estudios de enseñanza media, y los que sí lo hicieron veían lejana la posibilidad de cursar en universidades o institutos por el alto precio. Por lo mismo, el acceso a la educación superior en esta generación es demasiado restringido; quienes habían salido del colegio con conocimientos técnicos industriales pudieron desempeñarse en oficios de este tipo, quienes no, buscaron ganarse la vida con empleos más independientes. Feriantes, artesanos, obreros de construcción particular, vendedores ambulantes y cantantes urbanos son las ocupaciones que más registraron los músicos locales en el lapso que va desde 1983, en respuesta al abandono por parte de la macroeconomía, al "chorreo"⁹⁴ que nunca llegó y a las oportunidades que jamás cruzaron la periferia.

c) La música como herramienta de denuncia, propuesta y unión

La práctica musical se plantea como una de las manifestaciones centrales que adoptan los jóvenes pobladores en función de canalizar la sensibilidad social adquirida. Las aproximaciones al canto o cualquier instrumento varían, según tradición familiar, redes de amistades, adherencia a la cultura musical de la izquierda, etc., sin embargo, a medida que se intensifica la expresión musical, ésta se va cubriendo de un contenido social explícito, atingente al contexto en que se originó.

La música entonces se visualizaba como el recurso más óptimo para transmitir las sensaciones, el descontento, los hechos y las reflexiones que urgía a los cantores populares esparcir en sus plataformas cotidianas, en una especie de misión por romper el cerco informativo, debido a la colosal manipulación mediática, hábil en ocultar y tergiversar las informaciones para moldear una opinión pública afines al régimen pinochetista. En este caso la canción poblacional, como expresión artística, refleja y potencia un sistema de comunicación horizontal, siendo un vehículo oral y auditivo de los grupos oprimidos con un mensaje elaborado en su propio lenguaje y

⁹³ Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.

⁹⁴ La teoría económica del "Chorreo" significa que los ricos deben hacerse más ricos a punto de que sus bolsillos estén tan repletos que su dinero de sobra 'chorreará' hacia abajo, es decir al resto de la sociedad, en forma de inversiones y mayores empleos que a la larga demuestran un beneficio global.

desde su punto de vista, que circula "en medios abiertos pero restringidos, accesibles al sector social al cual se dirigen y adecuados a los propósitos que persigue"⁹⁵.

"...la gente se sentía interpretada, de verdad era, era lo más entretenido porque era gente de la población que cantaba temas de la población, eso fue una de las cosas más, más valiosas que yo rescato" señala Patricio Vidal, aludiendo al carácter distintivo que timbraba el canto popular de los barrios marginales. Las composiciones retrataban, en definitiva, el diario vivir de las personas, los problemas que les aquejaban y las esperanzas que surgían. El acto de expresar música se volvía una poderosa válvula de escape, un ejercicio indispensable que alimentaba tanto a emisores y receptores.

La necesidad de denunciar los vejámenes de la dictadura chilena y radiografiar la desigualdad social que perpetuaba los estados de miseria es, en principio, el argumento vertebral que moviliza la acción artística. Un modo de protesta, directo y al hueso. Sin merodeos y con objetivos claros:

"El canto como elemento conscientizador de las masas, del pueblo, de la juventud, no sé po', de los pobladores"; "decir lo que estaba pasando era una medida transformadora"⁹⁶ afirma Lito Cortés, del *Lonquén*. "Nosotros la expresábamos -agrega el grupo *Jurasi* en relación a la música- y la interpretábamos con el sentido de un cambio social; de hacer resistencia a un sistema que era nocivo para toda la juventud y para todo el mundo, para todas las personas que vivían en este país y era afectado por el sistema social que estaban implantando: represión, desaparecimiento (...)"⁹⁷. Por eso, complementa Carlos Villar, "con más ganas se canta, con más ganas se cantan los temas, las vivencias tristes, las persecuciones, asesinatos, todas esas cosas..."⁹⁸.

Del momento en que las agrupaciones musicales o los cantautores solistas dejan atrás la neta interpretación de canciones conocidas y apuestan por crear, la inspiración común será relatar historias reales, basadas en acontecimientos nacionales, locales, en el pasado familiar, e incluso en la contingencia latinoamericana. Hierve, como nunca, la necesidad de componer y decir las cosas

⁹⁵ ECO, Educación y Comunicaciones, *La disputa por la palabra. Comunicación popular alternativa*, LOM ediciones, Santiago, 2012, p. 20.

⁹⁶ Lito Cortés, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

⁹⁷ Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013

⁹⁸ Carlos Villar, folklorista. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2014.

con sus propias palabras, sin importar el nivel musical que se tenía, la poca experiencia o los instrumentos a disposición. Es el caso de uno de los integrantes del *Lonquén*:

“...nunca había tocado la guitarra, miraba a mi cuñado que tocaba la guitarra súper bien. Lo más simpático que pasó conmigo es que yo sabía hacer tres acordes, cuatro acordes e hice una canción con mi hermana. De ahí mi necesidad y mi deseo de hacer, no de copiar (...) 'La mujer que nació pobre, siempre mujer de pueblo' fue la primera creación, la canción fue hecha a los quince años y mi hermana tenía dieciséis”⁹⁹.

Las motivaciones por enunciar 'lo que estaba pasando' carecen del pesimismo que podría imaginarse. Las líricas, en ocasiones, podían dibujar una triste realidad, pero su propósito era que el receptor se re-conociera en ellas, alentarlos y seguir sumando adherentes al proceso de levantamiento social. Esto implicaba adosar el contenido musical de un carácter propositivo, que excediera la desafortunada crítica, el cual podría estar incluido de manera textual en las letras o simplemente enunciarse durante las presentaciones. La idea era -como se irá demostrando en las siguientes páginas- revitalizar la articulación social a través de la expresión cultural, promoviendo el trabajo colectivo como opción válida para la resistencia social, junto con refrendar la lucha armada en Latinoamérica para guiar el movimiento popular chileno:

"Descubrimos desde nuestra experiencia de lo colectivo, que colectivamente se podían hacer cosas, entonces empezamos a transmitir eso"; "Igual teníamos otro referente que tiene que ver con la resistencia de Nicaragua, de hecho los temas que cantábamos con el *Lonquén*, teníamos "Oda a Nicaragua", uno de los poemas que escribió Santiago Cavieres, el Chago (...) teníamos un mensaje que tiene que ver con lo local, pero también con la resistencia latinoamericana, lo trasladamos ¿cachai? a nuestra realidad y eso era un poco resistir y preparar una alternativa en contra de la represión po'..."¹⁰⁰.

El canto, arma de combate para los músicos de la población, no sólo endosa la tarea de sacudir las conciencias con un discurso crítico, reflexivo y de confrontación. Quizás una de las funciones más relevantes que cumple es fortalecer la comunión en los participantes de las actividades socio-culturales. Con la música, los momentos de re-uniión para comentar las frustraciones y las esperanzas, dejaban vibrar segundos de alegría entre oyentes y cantautores, haciéndoles sentir una serenidad y seguridad de carácter excepcional. Agruparse y estar junto al

⁹⁹ Lito Cortés, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

¹⁰⁰ Lito Cortés, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

otro, brindaba el aire vital para seguir respirando en medio de la tormenta. Así lo dimensiona Pancho Jorquera, miembro del grupo *Azapa*:

"(...) la música une, el canto une y nosotros en tiempos de dictadura necesitábamos juntarnos, necesitábamos juntarnos, necesitábamos reunirnos, necesitábamos sentir, necesitábamos sentir si estábamos vivos o muertos. Yo creo que esa era la instancia en que todos nosotros que nos gustaba la música participábamos y estábamos, y participamos en todos lados, cualquier actividad que había música, había una alegría, había un canto. Eso creo yo que era básicamente lo que se daba y lo que hacíamos, por eso yo creo que nunca costó hacer una actividad, de hecho nosotros nunca teníamos plata (...) la necesidad de juntarse, la necesidad de estar, de sentir yo creo que...en tiempos de dictadura, todo eso se...te daba vida"¹⁰¹.

Como podemos apreciar, la música cumplía tres funciones primordiales en lo que respecta al movimiento popular de las poblaciones en estudio. Por un lado, en tanto vehículo comunicativo denunciaba, criticaba, removía conciencias, o sea, descargaba los sentimientos más lastimados por el contexto histórico; y a su vez, encendía luces de esperanza por remediarlo, apostando a un cambio donde el mismo pueblo debía ser protagonista. Sin embargo, no todo era discurso. La puesta en práctica del canto en espacios físicos al interior de la población propiciaba, en efecto, la sinergia necesaria para re-articular los tejidos rotos, los ánimos distendidos, los sueños fracturados, que, una vez reunidos, daban cuenta de un entorno íntegro de humanización.

d) Profesionalización en el cantor popular

La música también pudo proyectarse como una forma de trabajo y de vida en algunos, aunque dichas intenciones no pueden generalizarse pues hubo quienes la concibieron únicamente como un recurso de protesta y asociación, no transable con las lógicas del mercado. Lo que es claro es que a medida que la expresión musical penetraba la vida de estos pobladores, florecía naturalmente el afán por perfeccionarse y alcanzar mayores niveles de sofisticación en lo teórico e instrumental, y eso, no fue sinónimo de iniciar una carrera profesional, sino demostró, mejor dicho, la fuerte atracción por un *pasatiempos*, cada vez más imprescindible.

En promedio, cantores solistas y conjuntos musicales no buscaron el estrellato o vivir de lo que hacían, y si anhelaron esto último, siempre fue de manera sencilla, sin grandes ostentaciones, de tal modo, los niveles de especialización en el ámbito musical variaron según el caso y jamás

¹⁰¹ Pancho Jorquera, grupo *Azapa*. Entrevista realizada el 27 de agosto, 2013.

excedieron los parámetros del círculo docto. Unos, solían pasar buen tiempo tocando repertorios reducido de canciones con acordes y digitaciones básicas, otros, se auto-exigían sacando *covers* idénticos a los grupos originales, se dedicaban a estudiar, componer y embellecer las canciones con arreglos musicales. Sin embargo, una serie de limitaciones amarradas a las circunstancias reales de existencia de la juventud popular imposibilitaban perfeccionar el oficio: la falta de tiempo, de apoyo técnico, implementación y de recursos económicos. La corta duración de los conjuntos musicales y la dependencia artística con el resto de los integrantes podían opacar las ansias de consolidar proyectos grupales e individuales en el futuro, si es que el punto era vivir de la música.

Atendiendo a los indicadores clave para este análisis, las cualidades que presentan los cantores locales difieren de la categoría profesional por las siguientes razones. Primero, no existe una formación académica que respalde y complemente sus conocimientos de manera constante y prolongada, en base a criterios de exigencia y responsabilidad (aunque excepcionalmente en el futuro hayan podido acceder a cursos impartidos por Casas de estudios). En realidad, la verdadera escuela estaba en la calle, con los amigos en un pasaje, en una cancha polvorienta, en una sede social o en la parroquia, donde aprendían las primeras notas y acordes, compartían canciones y se instruía en el universo melódico y rítmico. Paralelamente, dependiendo del interés y los tiempos, se integraban a talleres y cursos que brindaban centros culturales, la Vicaría de la Solidaridad o músicos cercanos y experimentados. De a poco se iban especializando en instrumentos específicos acorde a las tendencias musicales que recogían y extrañamente adquirían nociones de lectura y escritura en partituras.

Todo lo anterior se traduce en un *proceso autodidacta de aprendizaje*, ausente de instructores y maestros, donde los estímulos del medio barrial (y a veces familiar) actuaban como propulsores principales de éste.

En segundo lugar, la producción musical no condice con los cánones establecidos por la industria hacia los artistas insertos en el mercado de masas. De partida, para el músico poblacional, salvo excepciones, no son un fin la búsqueda de popularidad y la propagación excesiva de su arte, pues siendo ésta una opción más o menos consciente, “no ansían proyectarse más allá de su grupo inmediato: su población, su zona, el ámbito popular en general”¹⁰². Además,

¹⁰² Rivera, Anny y Torres, Rodrigo., “Encuentro...”, p. 13.

no existen vínculos de dependencia con agencias, sellos o productoras; son músicos totalmente independientes que no enfocan su trabajo artístico en la comercialización para romper los récords en ventas. Aunque existan deseos por difundir lo que hacen, el método extrañamente estuvo en la grabación, encontrándose con fuerza en las presentaciones en vivo y en directo. La transmisión oral de las composiciones e interpretaciones primó sobre formatos envasados como el *casette*, por los recursos técnicos y el costo que podía exigir registrar su música. Hoy, la mayoría de los cantores poblacionales admite pendiente la deuda de no haber registrado de forma debida todo lo producido en aquel período.

Y por último, cabe señalar el uso de procedimientos artesanales en la fabricación de instrumentos como muestra autogestionaria de la producción artística, una alternativa originada por las condiciones materiales que sostienen a los cantores y que nuevamente los apartan del espectro más acomodado y docto de la rama musical. Dificultosa es la tarea de ampliar la gama de instrumentos si se enfrentan carencias económicas, por ende, el préstamo o derechamente la confección artesanal de instrumentos solventaba tal necesidad. Es la misma precariedad la que gatilló especializar afanadamente las voces, explica Pedro Santis, del *Lonquén*:

“...hubieron necesidades que siempre tuvimos fue de instrumentos. Y mira, nosotros fortalecimos más el arreglo de voces, porque no teníamos instrumentos...teníamos una guitarra, un charango prestao' huón y un bombo ahí medio julerón (...) Las voces, *Lonquén* siempre destacó por eso, el arreglo de voces...”¹⁰³.

Muchas de estas características, reunidas bajo el rótulo de *cantor aficionado de base* por especialistas¹⁰⁴, separan al cantor popular de población del músico profesional o convencional (aquellos *músicos populares* que reciben los efectos colaterales ante una eventual inclusión en la industria cultural o que simplemente han tenido una exitosa difusión de su trabajo en los medios de comunicación) de manera categórica, lo que ha promovido un reconocimiento mutuo con sus iguales, subrayando los patrones comunes que se comparte en el circuito poblacional: la necesidad económica, la improvisación, la imperante afinación del oído musical (se aprendía a 'pura paila') y la pasión que conlleva la práctica:

¹⁰³ Pedro Santis, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

¹⁰⁴ Mella, Luis (et. al), “Seminario La Canción Popular Chilena 1973-1979”, CENECA, Santiago, 1980; Catalán, Carlos., “Canto...”; Anny Rivera y Rodrigo Torres, “Encuentro...”; y Catalán, Carlos., “El Canto Popular en los canales de difusión en 1980”, CENECA, Santiago, 1980.

"El profesional está obligado -aclara Pato Vidal- tiene muchas obligaciones en torno a la música, en cambio el que ama la música... no po', no hay ninguna obligación, solo el placer de tocar, de crear, de cantar, de poder expresarse y especialmente cuando, cuando hay algunos elementos que... que hacen que la gente vibre también con el mensaje, con la comunicación..."¹⁰⁵.

"...la diferencia está en que hay más recursos en el canto profesional, en el canto docto digamos o universitario, siempre tiene más recursos la persona que vive más arriba de Providencia, o que tiene la posibilidad de ir a la Universidad, aprende ya por pautas, por pentagramas, nosotros no po', nosotros improvisamos..."¹⁰⁶.

e) Canto urbano, fuente laboral

Un reportaje en 1986 señalaba; de a poco "los cantores de micro se han transformado en un nuevo actor dentro de la vida urbana"¹⁰⁷. Para entonces cantar en la locomoción colectiva o en los espacios públicos funcionaban como principal fuente de ingresos si la meta era convertir la música en soporte financiero. El comienzo de esta odisea por encauzar la aptitud artística a los fines laborales se rigió estrictamente bajo el marco de la improvisación, zafándose o resistiendo restricciones del autoritarismo y una fuerte presión social que, a la larga, moldeaban una difusa opción laboral en pleno desarrollo del Chile en los '80. "Por esto la actividad se ve como un tránsito a otras posibilidades laborales, lo que resta la capacidad de proyectarse en una forma más íntegra"¹⁰⁸.

Una alternativa sumamente válida para los propios cantores del sector que ansiaban proyectarse en la música, no obstante parecía ser una práctica incipiente, sin provocar mucho interés en la mayoría de cantores locales. En la zona, el Andy, Pablo Garrido, Carlos Villar y el Nony se reconocen pioneros de la actividad, haciendo recorridos hasta la Estación Central y por diversas arterias del gran Santiago. En los tres, y probablemente en cualquier cantor urbano de población, el trabajo surgía como respuesta a la aguda necesidad económica, complementando o desechando previas fórmulas de subsistencia, curtiéndose en el tiempo y auxiliando con modestas cifras de dinero.

¹⁰⁵ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

¹⁰⁶ Carlos Villar, folklorista. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2014.

¹⁰⁷ "Cantores de micro: El 'Show' nuestro de cada día", *Boletín Zona Oeste*, N° 158, Año XVII, agosto 1986, p. 23.

¹⁰⁸ *Ídem*.

"...nosotros tocábamos (con Pablo Garrido) casi todos los días, había que hacer las monedas pa' bolsillo, pa' sostenerse, salíamos a las micros y salimos a las ferias libres, entonces era como un trabajo pa' nosotros (...) recorríamos la feria de ambos lados y tirábamos la manga (...) no era mucha plata pero ayudaba, nunca llegábamos sin plata, sin moneas...una repartija ahí, en la misma casa o en la calle, puras moneas nomás..."¹⁰⁹.

"...en ese tiempo cantaba y trabajaba todo el día cantando, iba en la mañana tres horas, cuatro horas y después en la tarde lo mismo, entonces me hacía mi sueldo, bien ordenado..."¹¹⁰.

Pero el canto en los escenarios rodantes, si bien era percibido un laburo por los músicos, constituía una práctica conflictiva y extraña a las ocupaciones convencionales de empleo, sufriendo el rechazo social y la represión por parte de las autoridades públicas del régimen. El siguiente relato del Andy testimonia la difícil situación que experimentaban los músicos populares si se trataba de cantar por unas monedas:

"...el cantor popular también era perseguido en las calles, en nuestro país; los civiles, los carabineros, los piquetes, los gatos con botas te bajaban de las micros, te pescaban del pelo, te quitaban la guitarra, te la hacían tira delante de ti mismo. Igual te amarraban, te esposaban, te amarraban, la gente igual algunas arriba de las micros nos defendía pero ellos igual no hacían caso (...) Y también los conductores de las micros antiguas, también daban problemas; te humillaban, te mandaban a buscarte pega: 'búscate una pega' te decían ; 'no , aquí no se puede cantar, llevo radio', te decían y ahí uno dolío' por cantar a la gente..."¹¹¹.

A pesar de los inconvenientes, las micros eran el único canal a su alcance por el que se podía plantear la práctica artística como un empleo sin ameritar ser un experto, por ello un grado superior de prolijidad y calidad sonora no eran requisitos obligatorios para conseguir la buena acogida del público; eso lo determinarían otros factores como la popularidad de las canciones, el carisma del cantor, la originalidad de las composiciones, etc.

El hecho de mantenerse activo en el circuito callejero proporcionaría cuotas de responsabilidad y seriedad permitiendo solidificar el rubro ambulante.

¹⁰⁹ Carlos Villar, folklorista. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2014.

¹¹⁰ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.

¹¹¹ Andy, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

e) *¿Artistas o trabajadores de la música?*

La tendencia al 'arte por el arte', vale decir, el libre acto de expresar únicamente con fines estéticos que satisfacen al individuo, en ocasiones acrecentando su egolatría y convirtiendo su producto artístico en un mero objeto utilitario, se contraponen rotundamente a la tendencia político-cultural del artista de arrabales que figura en este estudio, desviándose, en consecuencia, de los intereses reales que movilizan al cantor popular. No obstante la denominación de "artista", para efectos de la investigación, no debe confundirse con el perfil indicado en la primera de las tendencias, ya que preferentemente estará asociado al concepto "trabajador de la música" descrito páginas atrás. Los mismos cantores toman conciencia de esta diferencia y asumen una posición e identidad, prefieren que se les llame "cantor popular" que artista a secas, pues hacen notar sus diferencias con el músico convencional acentuando sus raíces de población, la esencia de pueblo contenida y la función social que despliegan.

Si deseamos obtener una conceptualización más precisa acerca del movimiento musical en poblaciones, resulta inevitable acudir a la propia concepción de sus protagonistas. ¿Qué apreciaciones se tiene sobre el canto popular? ¿Cuáles son las particularidades del canto poblacional? ¿Qué transmiten sus canciones? Son algunas preguntas que tratamos de resolver a continuación.

El canto popular es entendido por los músicos como un medio de expresión propio del pueblo, de sus semejantes en la fábrica, en los barrios marginales, escuelas, universidades, zonas rurales, etc. que contiene un "mensaje" y busca remover los estados de conciencia en las personas, por ende es clave la raigambre social e inclinación política que lo forja. No será lo mismo que el canto elitista hecho por los sectores más acomodados económicamente -por muy *folklóricos* que aparenten ser- o el canto despreocupado de los problemas sociales.

Entre sus características resaltan el *espíritu de renovación*; es un canto inmortal, transversal a las generaciones, en constante reinvención y con principios políticos o sociales de justicia e igualdad bien homogéneos. Va camuflándose con diversos estilos sonoros a través del tiempo y movilizándolo las emociones y el alma, sin enfrascarse en el panfleto ni en la crítica contingente:

"...nosotros tenímo' lo que es el canto con razón, ese canto que no muere, de hecho yo te digo con mis 47 años, y empecé a tocar a los 16, el canto no muere...el canto se renueva, ojo con eso, el canto popular es eso"¹¹².

"Nosotros nos quedamos con nuestra gente -remarca Andy Novoa- esa es la idea (...) es tener una entrega única, de denunciar, de hacer patria, de dejar contento a la gente, de cambiarle el chip a la gente, de lo que tienen incrustado o alegrar el alma cuando tiene tribulación, alegrar el alma..."¹¹³.

Prevalece un serio sentido de responsabilidad en ellos, debido a que los grandes; Inti Illimani, Quilapayún, Patricio Manns, Héctor Pavez, Isabel y Ángel Parra, entre otros, se "habían echado al pollo", por consiguiente, eran los que *estaban adentro* los encargados de transmitir el mensaje contestatario¹¹⁴. El Canto Nuevo, en esta línea, al no reflejar cabalmente el sentir de las clases más oprimidas, pues "se volvió un movimiento 'esotérico', que por su espíritu introspectivo no 'arengaba' a los pobladores ni tampoco encontraba cabida en ese público"¹¹⁵, era desplazado por un tipo de canción más directa, enérgica y confrontacional, esparcida en las poblaciones santiaguinas y polémica entre los artistas opositores al régimen: "la validez artística de la canción directa quedó cuestionada por asemejarse a un discurso puramente político; es decir, unidireccional, incapaz de interpelar a múltiples y variados sujetos"¹¹⁶.

El canto poblacional fraguó, según sus autores, un contenido explícito, profundo, elaborado con un lenguaje sencillo, que rompió con la frivolidad en el arte y se impregnó de realismo puro. Pendiente de cada situación y sin pelos en la lengua.

"...en la población los textos eran directos, o sea, si tú querí hablar de asesinato, de represión, de matanza, de explotación, lo decíai con todas sus letras, porque nadie te iba venir a... o sea, no estabai' arriesgando primero tu pega, los músicos profesionales arriesgaban su pega si decían algo. Nosotros al contrario, no po', exacerbábamos eso, y teníamos la posibilidad de dar a entender a la gente que había alguien que estaba diciendo las cosas por ellos, y eso era lo más importante..."¹¹⁷.

¹¹² Pedro Santis, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

¹¹³ Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

¹¹⁴ Pedro Santis, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

¹¹⁵ Bravo, Gabriela y Chiappe, Cristian., *op.cit.*, p. 150.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

¹¹⁷ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

"...la música de los *Huascos Quincheros*, de los *Algarrobal*, todos esos que se visten bien, es diferente porque cantan digamos, le cantan a la tierra nomás y a las plantas, los árboles y las flores, pero no se preocupan de cantarle o de observar las clases sociales más bajas, no se preocupan de esa problemática entonces no comprometen la música, son más restringidos porque ellos están viviendo un mundo superior según ellos comparado con el nuestro. Ahí está la diferencia. En cambio la canción popular, poblacional, está cantándole a los dramas del momento; las vivencias que hay en este momento, las carencias, la alegría también, porque también hay alegría, pero más que alegría hay más pena, más sufrimiento...entonces el canto popular eso es lo que representa más, la real vivencia del poblador, de los pobladores, ¡del pueblo digamos!"¹¹⁸.

Al revisar las líricas de las canciones se prueba todo lo anterior: el canto a la realidad. Las temáticas, como bien se ha anunciado, abordan el mundo de las capas bajas de la sociedad: experiencias y vivencias cotidianas de los sujetos, cuestionamientos al 'progreso' económico del país (matriz del abismo en cuanto a desigualdad social), denuncias a los vejámenes de la dictadura y el auge (efervescencia) de la movilización popular con sus distintos actores políticos. Un discurso con aires reflexivos que acude a la sátira, a la nostalgia o a la crítica para pronunciarse, que se edifica en base a principios de justicia y solidaridad fuertemente asentados, sin recurrir precisamente a introspecciones metafóricas o al clásico vocabulario de intelecto alejado de la jerga popular que dificultan su interpretación. "La gente estaba esperando que alguien cantara algo al hueso"¹¹⁹ y esa fue la misión de estos cantores en su tierra, retratar lo vivido más que lo observado. Las líneas temáticas, a partir de una revisión de las letras considerando los matices, se pueden clasificar de la siguiente manera¹²⁰:

1) El sacrificio y la presión socio-laboral que implicaba su condición proletaria. Ni regocijo ni privilegios les produce ser trabajador en un sistema sustentado en la explotación, donde prima la acumulación del capital en vez de una distribución digna de salarios y un trato más humano en las relaciones laborales, donde la falta de paga, el agotamiento físico-mental y la cesantía eran aflicciones frecuentes que perpetuaban el estado de opresión y pobreza.

*"La silueta del obrero en penumbra se divisa / son las 6 de la mañana y la escarcha ya lo mata
/ el obrero que trabaja por las noches no descansa / pensando en la miseria, en la paga que no*

¹¹⁸ Carlos Villar, folklorista. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2014.

¹¹⁹ Pedro Santis, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

¹²⁰ El análisis contempla la extensa recopilación de letras de canciones de artistas locales, que no pertenecen exclusivamente a los músicos entrevistados para esta investigación.

alcanza / los niños le piden pan, se le parte la cabeza / niños duerman por favor, no me maten de vergüenza / así él va caminando a matarse trabajando / mañana será otro día, a la fábrica silbando / ya no quiere ir a su casa, a encerrarse en el vacío / ya no quiere ver los niños."
(El obrero, Autor: Cantor popular de Lo Hermida. Intérprete: Patricio Vidal)

"Permítanme, quiero contarles de mi población / quiero tratar de descifrar cuál es su verdad en la actualidad / A usted señor, para poder vivir hay que mirar a su alrededor / Y tender la mano siempre a su hermano / Verdad que se refleja cuando el obrero llega a su casa / y no le alcanzan las explicaciones pa' justificar la poca paga" ('Hoy les quiero contar', Carlos Ubal)

"Debo estudiar con mucho amor y al estar grande entrar al POJH / Debo estudiar con mucho amor y al estar grande entrar al POJH / Ya es mucha burla la que estoy viendo y el sufrimiento sigue creciendo / Ya es mucha burla la que voy viendo y el sufrimiento sigue creciendo"
(*'Mi población'*, Bernardo Nuñez)

"Señores voy a contarles, un poco sobre Lo Hermida / en ella existe llanto de todo un pueblo cesante / que usted apenas se levanta llega el verde apenas antes / son muchos los pobladores que han sido amenazados / y muchos como mi padre ya fueron desterrados / todo esto es por defender nuestros derechos humanos / por eso allá en Lo Hermida, se vive en cada esquina con hierbas y con tragos ahogando los problemas / allá vive la mujer que debiera estar en casa / sin embargo está pitando o regando alguna plaza / ganando una miseria que ni para comer le alcanza / por eso allá en Lo Hermida se vive en cada esquina con hierbas y con tragos ahogando los problemas / yo no puedo comprender a tanta gente inconsciente / que se callan por temor o se hacen indiferentes / todo esto es porque no sufren, lo que sufren otras gentes"
(*'Lo Hermida'*, intérprete: Andy Novoa)

3) Radiografía al Chile terrenal y el proceso de efervescencia social que latía en plena dictadura, haciendo eco de las denuncias incesantes al régimen de violencia e incitando al pueblo a tomar las riendas de un cambio (radical incluso) en el país.

"En el norte el pueblo se sacrifica / para ganar el pan hay que sudar / sacar a la tierra el metal / para hacer a otros ganar / y siempre se queda mirando pal' Cachapoal (...) Poniendo la vista ahora hacia el sur / el negro minero cuenta sus males / sus hijos tristes por falta de educación / se preparan para morir en el socavón / hoy es igual que años atrás pero mucho peor / Vámonos un momento hacia el interior / donde el campesino sufre otro mal / con su azadón y su caballo en el barrial / lejos de la ciudad, sin médicos ni hospital / no es tan alegre como lo pintan en la televisión mundial" ('Guaracha de mi nación', Carlos Ubal)

"Quiero empezar esta canción diciendo que es de un compañero / Que tiene las cosas claras de lo que pasó ayer / Pero mataron al futuro, las palomas libertarias / Las que estaban construyendo ese nido para todos / Y aquí estoy yo, para apoyar al compañero que no puede perdonar ni olvidar / Ni el perdón ni el olvido, ni el perdón ni el olvido (...) Y también los compañeros, los que están encarcelados / Torturados mutilados por levantarle la voz / Ahora quiero terminar haciendo una invitación / Salgamos todos gritando viva la revolución" ('Ni perdón ni olvido', Lonquén)

"Es la rebelión de mi país que está cansado, saturado / de los niños marginados de los vientres apretados / del hombre que trabajando en la escoria va buscando / su victoria, estudiantes batallando / vemos como va marchando para bailar un son" ('Sudor y raíces', Pablo Garrido)

La lucha de cualquier frente en el mundo popular fue refrendada con fervor. En particular, puede identificarse la movilización de los estudiantes secundarios con universitarios y la de los pobladores santiaguinos:

"Los estudiantes de Chile comienzan a protestar / con los libros en la mano empiezan a caminar / cantando con sus consignas al centro van a llegar / repudiando la enseñanza más charcha que pudo haber (...) El que no salta es Pinochet / El que no salta es Pinochet / El que no salta es pino, pino, pinochet" ('Guaracha saltarina', Pablo Garrido)

"Los pobladores de Renca están gritando ¡y va a caer! / conscientes de sus palabras dicen que esto termina aquí / por el otro extremo vemos los compatriotas de San Miguel / demostrando con coraje la valentía en este quehacer / haciendo sentir su peso a la furia del traidor / que le reprimen con balas, va a quedar el vendaval (...) Las mujeres como siempre van enfrentando la tempestad / y ven que allá en La Faena todas trabajan en unidad / gritando con puño en alto a La Victoria de la hermandad / amigos del sufrimiento conjuntamente con La Legua / y en plena Bandera en alto nunca dejan de pelear / exigiendo con bravura que se vaya el animal / exigiendo con bravura que se vaya el animal" ('Me gusta cuando hace así', Pablo Garrido)

4) Constatación de valores y prácticas colectivas que encauzan la liberación humana. En esta área, muchas veces el mensaje se ve influenciado por la postura cristiana asociada a la Teología de la Liberación y por el pensamiento marxista acerca del 'Hombre nuevo'. Se apela al sentido de fraternidad, al amor y a la unidad para conquistar las metas comunes de transformación.

"Hay si el poeta no existiera, yo podría amar el verso que pudiera / Quien pudiera amar el sol como abrazarlo, y en las gracias de sentir somos hermanos / Y yo vería del amar único cielo y la mujer que ahora quiero / Sí, tuyo es mi canto, canto por un sentimiento / Sí, es nuestra voz, la que tiene entendimiento si" ('Si tuyo es mi canto', Lonquén)

"Canta la paz y el amor que es el único camino de luchar por los derechos / para quien no tiene techo / Canta, canta ya hermano, cántale a tu tierra, canta la verdad, canta la verdad / Dejemos ya de lidiar que no cambiaremos nada / hoy es el día final de la hermandad conciliada" ('Canta hermano', Carlos Ubal)

"Ser de libertad, reflexivo y capaz de amar / temeroso a la transformación / Ser de libertad, reflexivo y capaz de amar / confiado a la transformación / Cristo es camino de vida y de verdad / síguelo y tú crearas un mundo nuevo y mejor / piensa en ti, llega el momento de decidir / sobre tu vida y actitud frente a la nueva sociedad" ('Seguir, quizá amanecer', Rodrigo Mella)

5) Y por último, los acontecimientos locales que sirvieron de inspiración para los compositores. Ejemplo de ello fue la cruda situación de niños y jóvenes pobladores que hurgaban en el vertedero de Lo Errázuriz -que rodeaba varias poblaciones de Estación Central- para llevar el alimento, ropa o cualquier cosa de vuelta al hogar. El vertedero, para esos años, se convirtió en motivo de constantes movilizaciones por la grave amenaza de higiene ambiental que significaba para los habitantes del sector (Los Nogales, Santiago, Robert Kennedy, Alessandri y Villa Francia): "niños y adultos están constantemente expuestos a enfermedades e infecciones, la vegetación está destruida y el mal olor vuelve el aire irrespirable"¹²¹ denunciaban en un informativo local.

Pablo Garrido, no ajeno a la pesadilla colectiva, escribe la "Ronda del Basural", premiada en una de las versiones del Festival de la Voz en la población Santiago.

"Todas las mañanas salí a trabajar / y el niño Antonio con su bolsa de piel / Todas las mañanas salí a trabajar / y el niño Antonio con su bolsa de piel / Toda la esperanza llevada en su mirar / iba paso firme camino al basural / Él no tiene horario pero siempre es puntual / ya que sus amigos no le pueden ganar / Todas las mañanas salí a trabajar / el niño Antonio con su bolsa de piel

Su labor a diario era siempre el escarbar / buscando alimento para el bolso llenar / encontraba huesos carnudos de morder / panes no muy limpios y hasta bolsas de té / ¿de qué desperdicio

¹²¹ "Cierre de Vertedero: ¡Ahora!", *Boletín Zona Oeste*, N° 158, Año XVII, agosto 1986, p. 8.

brotaba el mal olor? / pero el gran toñito gozaba esta labor / Todas las mañanas salí a trabajar / y el niño Antonio con su bolsa de piel

Todas las mañanas salí a trabajar / el niño Antonio con su bolsa de piel / Su madre rabiosa esperando en el hogar / pues más pequeños no paran de llorar / ¡Cállense mocosos yo les voy a pegar / con esa correa que tiene su papá! / Van a ser la una impaciencia marginal / lávense las manos ya vamos a almorzar / Todas las mañanas salí a trabajar / el niño Antonio con su bolsa de piel / Todas las mañanas salí a trabajar / el niño Antonio con su bolsa de piel

El fin de semana el pequeño a descansar / ya que los camiones no vienen a botar / Por las noches sueña el rey del basural / siendo sus manitos que muy limpias están / repartiendo cosas muy ricas de gustar / llenando las bolsas todas serán de piel / Todas las mañanas salí a trabajar / el niño Antonio con su bolsa de piel / Todas las mañanas salí a trabajar / el niño Antonio con su bolsa de piel / Todas las mañanas salí a trabajar / el niño Antonio con su bolsa de piel / Todas las mañanas salí a trabajar / el niño Antonio con su bolsa de piel" ('Ronda del basural', Pablo Garrido)

3. El Canto Poblacional y la resistencia local

a) La Iglesia popular como plataforma

El contexto de la dictadura arrasó con el tejido solidario formado desde la promoción demócrata cristiana en los sectores populares, fracción de la Iglesia católica, por lo tanto, funcionará como ente aglutinador de los jóvenes; el tejido social comenzará a reconstruirse a través de las Comunidades cristianas de base, las cuales se caracterizan por no nacer como producto de la jerarquía eclesiástica, sino como expresión pura de las necesidades de la población: "Las comunidades de base son populares. Las comunidades de base adoptan un compromiso político. Las comunidades de base interpelan a la jerarquía de la Iglesia"¹²². En tal sentido, entenderemos que las Comunidades responderán a las necesidades de los desposeídos, denunciarán, condenarán al sistema político imperante por considerarlo alejado de los designios divinos y propondrán una nueva sociedad construida *desde abajo*, emplazando a la estructura eclesiástica conservadora más apartada de los pobres, sin pretender, por dicha razón, "constituirse en otra Iglesia, ni en una Iglesia paralela"¹²³.

¹²² Valdivieso, Gabriel., *Comunidades Cristianas de Base, su inserción en la Iglesia y en la Sociedad*, CISOC-Bellarmino, Santiago, 1989, p. 26.

¹²³ *Ibid.*, p. 32.

En los hechos, sin poder evitar el golpe de Estado, el Cardenal "Silva Henríquez, con el Comité Pro Paz y más tarde con la Vicaría de la Solidaridad, defenderá a quienes la dictadura a través de la DINA, perseguía, torturaba o hacía desaparecer"¹²⁴, estirando las cuotas de confianza entre la Iglesia con quienes estaban siendo hostigados, sus familias y círculos cercanos, lo cual ampliaba sustantivamente la cobertura de participación popular en torno a la institución.

En los barrios, la Iglesia católica operaba por medio de la CEB (Comunidad eclesial de base), representante territorial del credo religioso que agrupaba varias CCB (Comunidades cristianas de base) vinculadas a un Consejo Pastoral. Las CCB, entendidas como la colectividad más pequeña que permite relaciones fraternales donde se reflexiona y vive la palabra de Dios en la realidad cotidiana de sus miembros, eran, en definitiva, espacios valiosos de encuentro y crecimiento en la juventud popular: "...nos mirábamos a los ojos, hablábamos, llorábamos, nos reíamos, nos peleábamos..."¹²⁵ menciona Beatriz Tapia, que de muy joven participó en la capilla San Esteban y se involucró en el trabajo cultural.

Alrededor de los gasómetros en la comuna de Estación Central, los focos de acción se concentraban en la Parroquia Santa Cruz y capilla La Salle de la población Nogales, la capilla San Esteban de la población Santiago (dependiente de la parroquia nogalina), la Parroquia Jesús Obrero, al costado del Santuario del Padre Hurtado y su capilla en la población La Palma. Las comunidades destacaron rápidamente por su obra, surgieron los primeros grupos de atracción juvenil como la Acción Católica Juvenil (ACJ) multiplicándose en el tiempo (Centros de Apoyo Escolar, comedores infantiles, bibliotecas, etc.). La efervescencia de talleres productivos, culturales y grupos políticos en las poblaciones condice con el fruto de trabajo de las comunidades, según explica el padre Jorge Elkins, vicario parroquial en la capilla San Esteban: "Si bien es cierto la comunidad tiene una historia de servicio, la vida de la comunidad está en la población". Que se reúna menos gente en la capilla no debiese asustar a nadie, "lo que debería preocuparnos -agrega- es que la gente de 'la comunidad cristiana no esté presente en la población' (...) en la medida que la apertura sea efectiva, la vida dentro de la capilla será menor y en el mismo espíritu de servicio la presencia de los cristianos en las organizaciones de la población deberá ser

¹²⁴ Guillaudat, Patrick., *Los movimientos sociales en Chile: 1973- 1993*, LOM ediciones, Santiago, 1998, pp. 76- 77.

¹²⁵ Beatriz Tapia, dirigente Centro Cultural Enrique Alvear (1982-1986). Entrevista realizada el 8 de diciembre, 2012.

mayor"¹²⁶. La observación anterior vislumbra, en cierta medida, el papel decisivo que cumplió la Iglesia católica en la rearticulación del tejido social, al convertirse -solapadamente- en eje del movimiento político poblacional, como si fuese una 'chapa' ante la vista común de la sociedad.

Casi todos los cantores de este estudio recuerdan su paso por la parroquia o capilla por más efímero que sea. En algunos marcó una etapa fundamental para el despliegue artístico, pues fortalecieron allí amistades y destaparon inquietudes musicales, formando conjuntos y lanzándose en los primeros escenarios, como sucedió con *Jurasi*, *Lonquén* y *Azapa*. La expresión cultural, la "única salida" según Litó Cortés, tuvo por fortuna la protección de las instituciones cristianas, que además, propiciaron las condiciones para que se ramificara, prestando las sedes para los habituales ensayos de los conjuntos musicales, impulsando talleres de música y canto en el ámbito local y en las Vicarías a nivel metropolitano, ofreciendo una vasta suma de actividades solidarias, peñas folklóricas y festivales donde difundir la música y acoger cualquier iniciativa socio-cultural que emergiese. Haciendo un catastro de las agrupaciones culturales y actividades vinculadas a los espacios eclesiásticos del sector con participación de los cantores locales, cabe destacar el Centro Cultural Enrique Alvear, el Comité de Derechos Humanos (DDHH) Carlos Klemm, la Agrupación de cantores y poetas populares, los Festivales de la Voz, mas encuentros culturales y recitales en la Parroquia Jesús Obrero. Muchas de las iniciativas surgen o derivan de las actividades internas a la Parroquia o capilla, tomando fuerza propia y adquiriendo mayor soltura. Así, dichas instancias en general procuraban "concretizar una aspiración de los grupos que es crear instancias donde poner en común sus experiencias y creaciones"¹²⁷, colocándose al servicio de la organización y la comunidad.

Parte integral de la historia del *Jurasi* fue su relación con la Parroquia Jesús Obrero, que le abrió las puertas al poco andar: "...ahí en la Jesús Obrero nos facilitaban una sala, era de nosotros esa sala, ahí ensayábamos nosotros, siempre ensayamos ahí..." recuerda Edgardo Hormazábal. Luego, con el cambio de párroco, fue necesario "reafirmarse y defender su territorio", explica, para lo cual les solicitaban proyectos culturales a cambio, de mayor planificación y envergadura. La disposición del conjunto siempre fue, por lo tanto, cosechar un compromiso con la comunidad cristiana, congregándose en diversas actividades de corte social:

¹²⁶ "Capilla 'San Esteban'. Nuestra vida en la población", *Boletín Zona Oeste*, N° 179, Año XIX, julio 1988, p. 11.

¹²⁷ John Maulén, animador teatral, en "Teatro poblacional. Cuando la realidad no es comedia", *Boletín Zona Oeste*, N° 168, Año XVIII, julio 1987, p. 29.

"...nosotros hicimos dos recitales en la Jesús Obrero y el motivo era juntar ropa para una población de emergencia, un campamento, que en el invierno los niños necesitaban abrigo (...) y la entrada era prenda de ropa o alimento no perecible. Y ese tipo de actividades nosotros hacíamos, porque la inquietud de la música era también canalizar nuestra sensibilidad social"¹²⁸.

Pero la solidaridad no se restringía a prácticas caritativas o asistencialistas con el mundo popular. En la Iglesia, los cantores locales -creyentes o no- depositaban dispositivos de atracción juvenil, funcionales a sus intereses políticos de resistencia al régimen, aprovechando la concurrencia en los espacios y levantando desde allí una alternativa de organización social:

"...ahí yo participé en una actividad eclesíastica una vez, una oportunidad: monitores pa' ir a visitar los hogares y invitar a los jóvenes a participar...¡llenamos la Iglesia! te digo, yo contaba toda la pomá no má, yo pa' ná religioso o sea pa' mí era una instancia de organizar a la juventud, de atraerla *shhh* ¡y juntamo cualquier cantidad de jóvenes, no hallábamo donde meter jóvenes po'!..."¹²⁹.

Integrantes del conjunto *Lonquén* y *Quelhue* compartieron una historia similar; echaron raíces en la capilla o Parroquia y pronto *les picó el bichito* del trabajo comunitario. Lito Cortés, recibió una invitación para ser monitor de hijos de alcohólicos en el Club de Abstemios "Nuevo Amanecer" en Los Nogales, de la capilla San Esteban, donde su hermana Norma ya era partícipe. Ahí comenzó a "cachar la necesidad de estar y ser un aporte en la transformación de las personas, desde la participación...y el amor"¹³⁰. Rumbo parecido siguió Pedro, que a los catorce de edad se integra a los grupos juveniles de la Comunidad cristiana. El gusto por la música de igual modo se vio potenciado al interior de la Iglesia; por un lado, Pedro Santis aprendió técnicas de respiración para el canto en una escuelita de ahí que, luego de un tiempo abandonadas, pudieron retomarse en el grupo juvenil al cual pertenecía, además inició allí, en paralelo, sus estudios en guitarra, teniendo su debut musical en las actividades de pascua y cantando en las misas. Lito Cortés, al igual que Pedro, supo de un curso de canto popular que promovía la Vicaría de la Solidaridad y se inscribió, señalando lo imposible que es que se hubieran dado las clases de alguna otra manera. Como vemos, los espacios cristianos sirvieron de punto de encuentro y de formación para el despegue de grupos como el *Lonquén*, puesto que

¹²⁸ Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013.

¹²⁹ Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013.

¹³⁰ Lito Cortés, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

"...era un lugar concurrido y también era quizás la única parte que se podía respirar tranquilo, te podías juntar en grupos. La Iglesia defendió mucho eso, y la Iglesia pasó a ser fundamental en la vida cotidiana de nosotros"¹³¹.

Otra de las instancias asistidas por los cantores populares fue el Centro Cultural Enrique Alvear, cuyo nombre se debió a la destacada obra del Obispo en las comunidades de base del sector poniente de la capital. El centro cultural que funcionaba en la población Santiago desempeñó importantes tareas en materia de organización juvenil, impulsando el factor de la cultura como medio si se trata de religar a los pobladores.

"Nos motivó el hecho de aunar fuerzas en cuanto al trabajo, al trabajo cultural...queríamos entregar valores en la parte cultura de jóvenes y estar juntos, estar reunidos como habíamos varios músicos que tratamos de agruparlos", recuerda Pancho Jorquera, elegido presidente de la agrupación por larga data, quien subraya además la asidua participación del *Azapa* en la gestión del centro cultural: "...muchos de nosotros participábamos en la comunidad (cristiana)...de ahí nos conocimos, ahí armamos el grupo y después ya el párroco nos prestó locales y ensayábamos, después armamos el centro cultural ahí mismo..."¹³², en la capilla San Esteban.

En sus inicios, los talleres dictados por el Centro Cultural Enrique Alvear fueron de música, danza, trabajo con niños y relaciones públicas. Además, allí se armó "un poco para denunciar los DDHH, los atropellos, toda esa cuestión"¹³³. Como espacio abierto, sirvió de plataforma para la promoción de dirigentes barriales ya que contaban con diversos cursos de formación cogestionados por la capilla San Esteban. Sin embargo, a lo largo de sus cinco años de vida no logró articularse estrechamente con otras instancias similares de las comunas aledañas.

En el sector La Salle, capilla dependiente de la Parroquia Santa Cruz, al menos por cuatro años desde 1985 funcionó la *Agrupación de cantores y poetas populares* que tuvo por objetivo reunir artistas locales y levantar ciclos de muestra cultural. La organización fue autónoma en relación a las maniobras e intereses políticos partidistas con mayor influencia en la zona, manteniéndose firme en los propósitos que la crearon; hacer de la música y la escritura herramientas que permitiesen el encuentro de la población en sesiones donde los propios artistas enseñaran y compartieran su oficio (aparte de los *shows* con las presentaciones en vivo, se

¹³¹ Lito Cortés, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

¹³² Pancho Jorquera, grupo *Azapa*. Entrevista realizada el 27 de agosto, 2013.

¹³³ Pancho Jorquera, grupo *Azapa*. Entrevista realizada el 27 de agosto, 2013.

estimuló, entre los cantores populares, la fabricación personal de instrumentos musicales). La adhesión a los códigos de aprendizaje y recreación a través de la cultura poblacional hizo que los músicos encontrarán un espacio auténtico, que además de complacer sus virtudes artísticas, se sentía propio, inseparable por lo tanto de las movilizaciones sociales que acontecían. Pablo Garrido, uno de los precursores de la agrupación indica:

"...ahí teníamos actividades siempre nosotros, iban escritores de Los Nogales, habían de todo po' si era de cantores y poetas y... puta...peleadores también po' (...) era de nosotros no más, no tenía na' que ver con partidos políticos, todos de ahí..."¹³⁴.



Afiche promocional del primer ciclo de recitales, año 1987.

El mismo cantautor nogalino, que colaboró de forma permanente en el colectivo cultural hasta su disolución en 1989 (fecha aproximativa), resalta su continua participación en las actividades solidarias que tejió el circuito Nogales/Santiago en torno a las bases cristianas: "ahí se

¹³⁴ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.

jugaba po' hueón, cuando organizaban la San Esteban o la Santa Cruz y ahí...andábamos de allá pa' acá"¹³⁵. Como factor de hecho, Pablo Garrido, Pancho Jorquera y otros músicos aluden a su desempeño en el Comité Carlos Klemm¹³⁶, activo en la defensa de los derechos humanos, que utilizó la Parroquia Santa Cruz de base para desplegar incesantes tareas en materia de denuncia y auxilio, empleando el capital artístico a su disposición en cada actividad solidaria:

"Había mucho cantores que estaban en el comité de DDHH, entonces el comité de DDHH hacía una actividad y tenía a los cantores ahí mismo (...) yo, organizador también de los primeros comités de DDHH de 'Los Nogales' y 'Santiago' (...) ahí llegaban las denuncias de la gente po' hueón, entonces nosotros apoyábamos a las familias, los ayudábamos con plata que nosotros mismo reuníamos de actividades que se hacían, a veces pedíamos cosas en la feria y les llevábamo a los familiares que tenían familiares presos"¹³⁷.

"...se armó el grupo de DDHH con más gente, más gente que se fue aunando, se fue juntando en base a la parte cultural, pero ya otra gente más política que quería hacer un poco de denuncia, un poco de...pero en el fondo era más eh...cómo puedo decir...más formativa, formarse más...como políticamente"¹³⁸.

Desde 1983 un evento transversal a las iniciativas socio-culturales ya mencionadas hace extenso llamado a los cantores del decanato de Estación Central a congregarse junto a artesanos del sector en la capilla San Esteban: es el primer Festival de la Voz o del Canto Poblacional, que se replicaría todos los años en lo que restaba de dictadura. Su génesis provino del Centro cultural Enrique Alvear, encargado de las primeras versiones del Festival poblacional hasta que por motivos internos se desliga de la planificación, cediendo la convocatoria a otros centros culturales como la A.T.C Ukamau (Agrupación de Talleres Culturales). El fenómeno de los Festivales de la Voz, no obstante, será estudiado en detalle más adelante, esclareciendo su fuerte papel en la difusión musical y en el movimiento popular.

Como último elemento de análisis en este punto, cabe agregar que la factibilidad de las actividades socio-culturales en la Iglesia dependía, en gran medida, de la inclinación política de las autoridades eclesiásticas locales, en este caso párrocos, que bien podían cooperar y apoyar las

¹³⁵ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013. Mismo diagnóstico participativo compartió el resto de cantores en sus respectivos testimonios.

¹³⁶ El Padre Carlos Klemm es reconocido en el sector por reunir a los católicos de la población Santiago y reconstruir la Iglesia en ese lugar, en los orígenes de la comunidad San Esteban.

¹³⁷ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.

¹³⁸ Pancho Jorquera, grupo *Azapa*. Entrevista realizada el 27 de agosto, 2013.

iniciativas de la comunidad facilitando el espacio o aportando directamente con recursos; “cuando empezamos a formar este centro cultural (Enrique Alvear) fuimos apoyados de lleno por un cura de acá de la parroquia que se llamaba Julio Stragier, un cura Belga...prestándonos salas, después dándonos ideas y un poco con lucas”¹³⁹. No obstante, cuando eran partidarios del régimen la gestión de este tipo de ideas era francamente obstaculizada, haciéndose muy poco viable erigir un trabajo en las sedes de dicha naturaleza, "de repente hacíamos actividades en diferentes partes que no eran como habituales -señala Pablo Garrido- por ejemplo también hicimos una actividad ahí en la María Goretti (escuela pública de Los Nogales)... que era muy difícil hacer cosas ahí porque el cura era facho”¹⁴⁰. Por suerte la rotativa de los cargos en las capillas y Parroquias de la población Nogales y Santiago favoreció la mayoría de las veces a la comunidad, confluyendo en proyectos e ideas acorde a las necesidades expuestas por los propios pobladores, sin retrasar o mermar el creciente proceso de rearticulación social.

b) Otras redes organizativas

Huehuentrú y la Casa cultural Ukamau

En relación directa con los espacios auspiciados por la Iglesia, prosperaban, con mayor autonomía, instancias de difusión cultural generadas por los pobladores; allí una mezcla de expresiones artísticas y oficios brotaban, convivían y se reproducían de taller en taller, abrazando un armonioso proceso auto-educativo en la comunidad. Creemos pertinente revisar y analizar aquí, al menos una experiencia en profundidad que caló hondo en la trayectoria de los cantores poblacionales de este período, en términos de formación musical y organización colectiva: la alborada de la Casa de la cultura Ukamau.

Los precedentes del Ukamau se remiten a la agrupación cultural Huehuentrú (Hombre Nuevo en mapudungún), pioneros en desarrollar un proyecto cultural autogestionado en la población Santiago. Hubo una vez -cuenta el relato- "un montón de jóvenes y adultos que rompieron los esquemas de aquellos peludos días de 1984, se instalaron en el patio de una casa hacer cultura y rebelión, o al revés. Independientes de los órganos oficiales: iglesia, juntas de vecinos etc., fueron los primeros en el barrio, en autofinanciarse y tener su espacio. Con las fuerzas que da el torcerle el brazo a los impedimentos, cantando y protestando en las ferias

¹³⁹ Beatriz Tapia, dirigente Centro Cultural Enrique Alvear (1982-1985). Entrevista realizada el 8 de diciembre, 2012.

¹⁴⁰ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.

juntaron plata, pararon unas tablas y le pusieron techo y tuvieron su mediagua"¹⁴¹. Manuel Plaza, uno de sus fundadores pues fue quien prestó su domicilio, recuerda con nostalgia los inicios: "fue una cuestión súper linda... imagínate el trabajito que nos dimos; llegamos acá y empezamos con alambres, con cordeles, todo y tapamos todo el techo con totora. Así, terrible artesanal"¹⁴². Luego de instalarse el primer año donde Manuel, a la agrupación le esperaba un devenir errante, trasladándose de casa en casa hasta asentarse definitivamente en una, gracias al aporte económico que ofreció SEDEJ (Servicio de Desarrollo Juvenil), ONG involucrada en el sector¹⁴³.

Las acciones del Huehuentrú fueron definidas y orientadas en base a principios políticos 'revolucionarios' más duros, rígidos si se compara con la propuesta cultural más 'liviana' o sencilla (en cuanto a lenguaje y conceptos) que pretendía llegar a los pobladores de manera amistosa, y que, por consecuencia, tensionaba las discusiones al interior del grupo¹⁴⁴.

De la agrupación cultural se desprendió el conjunto musical que lleva el mismo nombre, quienes apelando a la sátira con una rutina jaranera arman su repertorio de canciones para animar las peñas. Se consolidaron después de tanto expresar sus dotes artísticos para levantar el centro cultural, lo que los llevó a insistir en la difusión y enseñanza de la música entre los pobladores: "nosotros por ejemplo decíamos que los cabros tenían que aprender música, era como una cuestión elemental y que les podía dar un impulso..."¹⁴⁵. El Huehuentrú desde su doble dimensión (músico/agitador cultural), reafirmó su labor socio-cultural en las siguientes aristas: imprimiendo códigos de consecuencia y responsabilidad en las jornadas que era partícipe; y replicando o edificando propuestas comunitarias adosándolas de contenido político, en los espacios públicos de la población o, simplemente, en su guarida, punto de reunión y de socialización con permanentes actividades.

¹⁴¹ Ruz Tapia, José, "El sueño se hace a mano y sin permiso, arando el porvenir con viejos bueyes", p. 1. Archivo personal.

¹⁴² Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.

¹⁴³ SEDEJ formó parte de las instituciones que surgieron como 'organizaciones de apoyo al movimiento popular'. Ver en: Garcés, Mario, "ECO, las ONGs y la lucha contra la dictadura militar en Chile. Entre lo académico y lo militante.", Revista *IZQUIERDAS*, N° 7, Año 3, 2010. p. 2. Artículo disponible en <http://www.izquierdas.cl/revista/wp-content/uploads/2011/07/Garces.pdf> (Consulta: 23/03/2014)

¹⁴⁴ Nony Ruz Tapia, voz y quena de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 8 de marzo, 2014.

¹⁴⁵ Nony Ruz Tapia, voz y quena de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 8 de marzo, 2014.

"El Huehuentrú armó las primeras pascuas obrero y popular que se llamaban, que las copiamos (...) a los cabros de un pasaje que hicieron la cuestión (...) y después nosotros la trasladamos a la cuestión más política"¹⁴⁶.

"Era el cuartel que teníamos. Aquí nosotros, por ejemplo, se conspiraba aquí...todo era conspiración. Por ejemplo, aquí ya empezaban a llegar libros, libros de cierto nivel que, incluso pobladores los veían. Dábamos videos, siempre en esos años yo tenía unos amigos ahí en la, que trabajaba en la Comisión de Derechos Humanos de la Vicaría, que ya funcionaba. Y ahí, por ejemplo yo me conseguía el pasa-películas y me pasaban dos o tres videos, y acá en la noche invitábamos a los vecinos y niños, de todo. Y metíamos unas veinte o treinta personas aquí y veíamos una película que no se da en la tele..."¹⁴⁷.

Pasa un par de años y el desgaste natural se consume lentamente al Huehuentrú, provocando su dispersión real en la práctica. En la Parroquia Santa Cruz durante abril de 1987 se darían una serie de asambleas que suscitan crear un nuevo centro cultural que unifique grupos pequeños aislados más gente interesada, entre ellos, ex-integrantes del Huehuentrú. Nace de este modo la "Agrupación de Talleres Culturales Ukamau" (Así somos). Nony Ruz, testigo de los hechos, ofrece una sabrosa lectura política del proceso:

"Conciente e inconcientemente se había dado continuidad al proyecto que iniciara el Huehuentru años atrás, lo que demostraba en la practica que; **los pobladores, los trabajadores, nuestra clase, con apoyo, algunos elementos de análisis, su instinto y el conocimiento objetivo de la realidad, es capas de construir su destino y el de la sociedad.** Se inicia así el proyecto de "La casa de la cultura" (...) **La casa es el fruto de la acción conciente en el que-hacer social y político,** no fueron la política de masas de algún partido o vanguardia, ni la intervención de algún conglomerado, los que consiguieron este logro. Fue la claridad, la consecuencia, la necesidad, el trabajo social, la unidad, la convicción y la práctica de que; la clase con su organización popular, sus vivencias y objetivos deben ser el fundamento de las acciones políticas a realizar"¹⁴⁸.

El gran salto en obtener una casa propia azuzó las expectativas de fortalecer un trabajo cultural de base y de convertirse, lisa y llanamente, en vanguardia del movimiento social en el sector¹⁴⁹. Convergieron entonces un sin fin de jóvenes obstinados que trataron de aportar al cien

¹⁴⁶ Nony Ruz Tapia, voz y quena de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 8 de marzo, 2014.

¹⁴⁷ Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.

¹⁴⁸ José Ruz Tapia., *op. cit*, p. 2.

¹⁴⁹ Nony Ruz Tapia, voz y quena de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 8 de marzo, 2014.

por ciento, legitimando ante la comunidad esta trinchera rebasada de creatividad artística y porfía que albergaba anhelos y aspiraciones de una sociedad más justa y solidaria. La Casa de la cultura acogía esa infinidad de artistas locales, profundizando sus expresiones y, a su vez, canalizando su avidez política. Sin afán de preconizar, tal como cualquier integrante, los músicos jugaron destacado papel en la gestación del Ukamau pues colaboraron en resolver los trámites legales de la casa (Pablo Garrido fue accionista por ejemplo, junto a otros miembros que conformaron la Sociedad Anónima), blindaron la organización con talleres de música y empujaron actividades socio-culturales de gran impacto en la población, como los Festivales de la Voz, cuyo protagonismo fue memorable.

"Cuando se creó el área de niños del centro cultural Ukamau en que se enseñaba de distintas expresiones, yo hacía música, otros compañeros hacían teatro, otros hacían danza, baile folclórico y después nace el taller de reforzamiento escolar que era la otra parte"¹⁵⁰.

La apreciación del entonces dirigente del Ukamau con mayor reconocimiento, Carlangas, más tarde electo en la presidencia de la Junta de vecinos de la población Santiago al ser democratizada, pondera el aporte del Canto poblacional en esta materia:

"Cuando estuvimos con el Ukamau tuvimos 12, 14 talleres funcionando de música y de educación, de artesanía (...) cuando se tiene el aporte, el apoyo de los artistas es un complemento con todo... es como un incentivo para seguir haciendo cosas... crear nuevas formas, a lo mejor..."¹⁵¹.

Al imbricarse gradualmente en la movilización local, el Ukamau se fue plegando con cantores individuales, conjuntos musicales y otras organizaciones populares para solidificar las estrategias de trabajo y constituirse en referentes representativos del sector, obteniendo el respaldo necesario en el medio para enfrentar y superar situaciones que pudiesen perjudicar al propio movimiento popular. Muestra de ello fue el llamado de atención al Comité de DDHH Carlos Klemm por haber incurrido uno de sus integrantes en una falta en materia finanzas durante la coordinación conjunta del VI Festival Poblacional: "Consideramos, que estas faltas deven quedar anotadas en las actas correspondientes, por ser estas una inconsecuencia y un robo a nuestra

¹⁵⁰ Miriam Cortés, vocalista *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

¹⁵¹ Carlangas, dirigente social población Santiago. Entrevista realizada el 2 de octubre, 2013.

clase trabajadora"¹⁵²; o la pronunciación ante hechos delictuales ocurridos en festivales convocados por organizaciones no anexadas a las representativas del lugar, donde Pablo Garrido, el conjunto *Lonquén*, el grupo *Tierra*, las JJVV de Nogales y la población Santiago, el taller de mujeres Ananay y Ukamau, puntualizan que: "si bien todos estos hechos derivan del sistema imperante; nuestro objetivo como organizaciones es hacer un aporte a la transformación social e individual para la liberación de nuestra clase trabajadora"¹⁵³.

La decadencia del Ukamau se vio acrecentada por la agudización de conflictos internos derivados de los roces, las voluntades contrapuestas y los ánimos personales "mas la pasión desmedida de algunos dirigentes por figurar"¹⁵⁴. Un lánguido panorama se configuraba posteriormente al triunfo del NO en las elecciones de 1988 por un agotamiento general del movimiento popular y una desarticulación *desde arriba* en él ejercida por el Estado democrático, ante lo que los propios actores sociales sentencian: "la muerte del Uka coincide con el relajo del movimiento social por el avènement de la pseudo-democracia, 1991-92"¹⁵⁵.

Vinculación territorial externa

La creciente politización en los sujetos demandó extender sus redes de participación hacia otros focos de acción político-cultural que no tenían lugar precisamente en su población Los Nogales o la población Santiago, si no en otros barrios de la metrópolis o instancias donde bien podían canalizar su espíritu de resistencia a través de la música con del trabajo real de base.

Pablo Garrido puntualizaba "...los cantores no éramos simplemente cantores po' hueón, ya teníamos una necesidad de organización, de denunciar más, de organizarnos..."¹⁵⁶. En este sentido, se demostró una disposición efectiva e incondicional de cooperar en cada actividad cuyas motivaciones fueran de corte político-social. Siendo honestos, es difícil separar la 'naturaleza del aporte' que entregó cada cantor en un sector determinado, es decir, si sólo fue apoyo musical con una presentación en vivo o estrictamente fueron responsabilidades asumidas en algún espacio, pues la verdad es que fácilmente se mezclaban, se complementaban. En ocasiones los conjuntos por completo se involucraban en proyectos territoriales adoptando un compromiso colectivo

¹⁵² Carta dirigida al Comité de base de Derechos Humanos Carlos Klemm. A.T.C. Ukamau, Diciembre 1988. Archivo Personal.

¹⁵³ Declaración Pública. Martes 7 de marzo de 1989. Archivo Personal.

¹⁵⁴ José Ruz Tapia., *op.cit.*, p. 3.

¹⁵⁵ *Idem*.

¹⁵⁶ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.

como grupo, o simplemente, de manera dispersa los músicos desempeñaban tareas individuales en diversos lugares, pero casi siempre este tipo de prácticas orientaban o enfatizaban aspectos de índole cultural o artístico. Solía suceder por ejemplo en los Sindicatos que estuviesen inscritos; en centros culturales externos a la población, que oscilaban entre el campo universitario (sobre todo la USACH por estar en la misma comuna) y las villas y barrios aledaños (Villa Portales por citar un caso); en poblaciones cercanas como La Palma, Oscar Bonilla, Villa Francia o localidades más alejadas como La Victoria, La Legua, José María Caro, Pedro Aguirre Cerda, Conchalí, Puente Alto, Maipú, Renca, entre otras; y por último, en la malla de organizaciones cristianas populares al amparo de la Vicaría y de ONG's asociadas a la Educación Popular (EDUPO). Se dio mucho también que los cantores populares, a medida que hacían de amistades y contactos en otras poblaciones, engrosaron su calendario de presentaciones donde sea que se les invitase, todos los fines de semana o al menos de forma muy continua, manifestando sumo interés por compartir su música y contribuir al desarrollo permanente de actividades sociales.

"Nosotros íbamos en apoyo de la agrupación de detenidos desaparecidos, íbamos en apoyo de las bolsas de cesantes, íbamos en apoyo de los comedores infantiles ¿ya? íbamos en apoyo de las colonias urbanas, en apoyo de todo lo que olía a resistencia, y ahí estábamos nosotros sin ningún problema y con convicción (...) nos faltaba el tiempo para, todos los fines de semana íbamos a tocar pero a cualquier lado"¹⁵⁷.

"Yo no recuerdo haber cantado por cantar, en alguna parte así, o por hacerte el lindo sino que siempre te invitaban a ti, porque había una actividad motivo de algo ¿ya? motivo de un comedor infantil, motivo de un... de un centro abierto, motivo de un centro cultural, motivo de una actividad política, motivo de la... de una actividad en memoria de algún detenido desaparecido, de algún mártir de la dictadura, cachai. Entonces siempre había una motivación social-política detrás de lo que era ir a cantar"¹⁵⁸.

El siguiente testimonio atestigua la participación grupal del conjunto *Lluvia* de Patricio Vidal con la comunidad de Villa Francia y explica en sus propios términos los procesos de aprendizaje y reflexión que trataron de implementar con los más pequeños:

"Entonces con ese grupo *Lluvia*, tuvimos la suerte también de realizar un trabajo muy importante... con un grupo cultural que se llama el CAE, allá en la Villa Francia. El CAE era el

¹⁵⁷ Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013

¹⁵⁸ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

Centro de Apoyo Escolar... estos chiquillos, allá trabajaban jóvenes ayudando a los niños con los quehaceres escolares, y de a poco se expandieron un poco y ya, no sólo se dedicaban a ayudar con las tareas, sino que también... a ayudar a los niños a desarrollar una mirada crítica respecto del mundo que los rodeaba, por ejemplo, llevaban a la feria pa' que conocieran los oficios de la feria o entrevistaban a un barrendero o iban a un taller de cualquier persona en la población, un carpintero, un gáster y los niños iban conociendo de los oficios de sus propios padres, cachai. Entonces se dio una cosita muy buena, los niños los sacaban, los sacábamos a pasear, y nuestro grupo, el grupo *Lluvia*, su tema más importante era ahí tratar de introducir el tema de la música con los niños, enseñarles un poco de guitarra, un poco de flauta y ahí tuvimos la suerte de conocer al Pablo Vergara, que formaba parte del grupo, del CAE en aquellos tiempos. Y... bueno, el quehacer música se fue enriqueciendo, poco a poco, se logró... un cierto nivel digamos... musical, creativo... explotó en todas las poblaciones de Santiago, el tema de las peñas, como... un, un, casi diría yo, el único medio de expresión y de reunión, de los, de los pobladores en los sectores populares, y en ese ámbito, nosotros recorrimos buena parte de Santiago, Puente Alto, Renca, Maipú, etc. O sea fuimos... a innumerables, son innumerables, los lugares, las poblaciones, las villas donde nosotros estuvimos haciendo nuestro aporte, con nuestra música"¹⁵⁹.

Lucha callejera, las protestas nacionales

Una arista más que comprende el abanico de *acciones socio-políticas* de los cantores populares dice relación con su participación en las "jornadas de protesta" que acontecieron en territorio local por al menos cinco años. Considerando análisis contemporáneos, es posible calificar progresivo el incremento de efervescencia social en las protestas desde la primera en junio de 1983 en el sector de Los Nogales y sus alrededores: "aumentaron en un 100% las fogatas, con respecto a la protesta anterior. Pese a que existió un acuerdo de suspender las actividades por el toque de queda, se hicieron fogatas en todas las esquinas"¹⁶⁰, siendo en los hechos, una zona urbana reconocidamente activa en las manifestaciones callejeras que reunió gran cantidad de pobladores convencidos de intervenir las calles y avenidas con neumáticos y barricadas, dispuestos a resistir férreamente las embestidas de los aparato represivos del régimen militar. Cantores en las peñas y actividades solidarias, en estas circunstancias de movilización nacional,

¹⁵⁹ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

¹⁶⁰ "Tercera protesta nacional, 12 de julio de 1983", Suplemento Boletín de información y análisis, *Hechos urbanos*, N° 23, p. 16.

preparaban sus pañuelos, alistaban los preparativos de las protestas y, como cualquier poblador más, formaban las filas del enfrentamiento:

"Nosotros conspirábamos en la semana, decíamos: oye, se viene tal fecha hueón, emblemática, hay que cortar Velásquez y nosotros hacíamos programas de cosas ¿me entendís? Como juntar cosas pa' las barricadas, como por ejemplo yo hacía miguelitos ¿me entendís? Pa' tirarle a los hueones. Puta, nos movilizábamos algún enfermero, conseguíamos alguna casa de seguridad"¹⁶¹.

"...las últimas protestas parecían combate, lo único que faltaba era que nosotros tuviéramos armas nomás, ya eran combates la hueá, ya no era una hueá de que los pacos tiraran una lacrimógena y salieran arrancando ¡huéa! el paco tiraba la lacrimógena y el otro hueón se la pateaba. Íbamos al choque...bueno después se implementan y empiezan a salir grupos pequeños armados, que eran de 'contención', que les llamábamos nosotros, que eran ya comparsas que andaban con revólver en las protestas, ya en casos puntuales cuando ya los compañeros se sentían acorralaos!..."¹⁶².

"Mi participación fue activa, yo iba a las marchas, iba a los enfrentamientos, andaba con hondas eh...me ponía pañuelo, pasamontañas...andaba en todo, toda la movida, yo era combatiente, yo me sentía combatiente (...) no tenía miedo digamos, era joven, y yo me enfrentaba con la represión, barricadas, aceite en el piso, todo eso...ayudar a los compañeros con emboscadas y todo eso..."¹⁶³.

"...el activismo político lo hacíamos con amigos, amigos que... un día dijimos, tenemos que ponernos las pilas y entramos en el tema de las protestas también, o sea no entramos también, sino que empezamos con el tema de las protestas, a las barricadas, a los caceroleos..."¹⁶⁴.

c) Militancia, clandestinidad y riesgos políticos

Ser agitador socio-cultural constituyó la cara más visible de los sujetos, pero tras ella se mantuvieron en secreto o de manera reservada, en gran parte de los casos, estrechos lazos con partidos políticos (lo cual ampliaba su campo de organización), definidos justamente por las tendencias ideológicas de izquierda que predominaban. La mayoría de los cantores populares se

¹⁶¹ Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013

¹⁶² Pedro Santis, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

¹⁶³ Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013.

¹⁶⁴ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

mostraron simpatizantes o adhirieron, en algún momento, a las filas de las JJCC (Juventudes Comunistas), y en menor grado a las del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), fracciones trotskistas y del PS (Partido Socialista). Por ser un entramado bien heterogéneo, las discrepancias pudieron agudizarse en los conjuntos teniendo efectos nocivos (como el *Jurasi* donde los fuertes roces al interior acabaron por disgregarlo), o bien, contenerse, aceptando los matices políticos y privilegiando las redes de amistades o la identidad de poblador sobre la nublada identidad del militante partidista. Así lo develan los siguientes casos: "por ese lado uno tiene que ver la parte poética, yo no miraba de repente la parte política del artista, sino que el compadre era de la población era igual que nosotros"¹⁶⁵ señala Pablo Garrido en relación al 'Carbonada', músico demócratacristiano. El *Lonquén*, por su parte, marca distancias con el Partido Comunista porque éste no tranzaba con uno de sus miembros, Lito Cortés, así que prefirieron valorar la amistad del grupo manteniendo la 'esencia'; "no podía yo entrar ahí -recuerda Lito en alusión a una actividad organizada por el Partido- porque yo no era de las Juventudes Comunistas, yo era resistente, yo era trotskista, yo era como enemigo de la hueá. Y los cabros dijeron no po', tiene que estar el Lito, no es *Lonquén* esta hueá si no está el Lito..."¹⁶⁶. A la rastra, los demás integrantes abandonaron la organización por resistirse a la rigidez de sus estructuras: "hubieron cosas del partido que no, no... o sea ir a cabeza gacha sin cuestionar es malo po"¹⁶⁷ indica Pedro, que aún mantiene apego con los militantes comunistas.

Una característica transversal a los conjuntos musicales y cantores solitarios fue el grado de relativa autonomía que delinearon frente a los partidos políticos, por más afinidad que pudo existir no sometieron sus intereses artísticos a la conducción de una entidad externa ni sintieron ser utilizados para fines proselitistas. En este sentido, se esforzaban en separar el campo de acción entre las tareas políticas asignadas (repartir panfletos, asistir a reuniones de partido, cumplir obligaciones en general) y el trabajo socio-cultural de base (organización poblacional y canto popular), pese a que esta dinámica se pudo haber dado en una esfera común (la población), convergiendo en un montón de elementos con suma coherencia. De hecho, a un nivel macro,

¹⁶⁵ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.

¹⁶⁶ Lito Cortés, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

¹⁶⁷ Pedro Santis, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

puede señalarse que existió un soporte bastante camuflado de los partidos políticos en los procesos de organización poblacional, producto de la nueva estrategia a desarrollar¹⁶⁸.

La figura de cantor popular por si sola era vista 'peligrosa' en un contexto represivo a secas, por lo tanto, la vida política partidista siempre fue un aspecto íntimo de los músicos, jamás expuesto en público debido a los elevados riesgos políticos que podían correrse. Haya habido militancia o no, el activismo social siempre fue perseguido y los circuitos poblacionales no estuvieron exentos de ello, por ende los cantores debieron ejercer su participación política partidista en condición de clandestinidad y desempeñarse en lo cultural con bastantes precauciones. En la población Nogales y Santiago lo más común era la presencia de *sapos* -agentes infiltrados de la CNI sobre todo- que diseñaban un esquema de intimidación selecta, medio disimulado si se compara con otras poblaciones, donde las intervenciones militares a vista y paciencia de todos, buscaban sembrar y proliferar el terror. Los propios cantores populares cuentan ser perseguidos, intimidados o incomodados, exponiendo los riesgos reales que acarrearían en su población,

"A veces llegaban hueones de otros laos, entonces no sabíamos quienes eran, había que tener más cuidao' que la cresta porque siempre llegaban hueones sapos en todos lados y uno no sabía en que andaban"¹⁶⁹.

"Nosotros como *Azapa* tuvimos que estar como dos o tres veces escondidos, porque participábamos nosotros en toda la parte de los detenidos desaparecidos, de los ejecutados políticos (...) y la represión siempre estaba a la gente que...porque nosotros aparte de cantar también hacíamos denuncia entonces...siempre fue...como conjunto por esa parte nos debilitó mucho porque a algunos les dio miedo y no siguieron más por eso, porque claro, nos andaban buscando. Tuvimos que estar escondidos como en varios, separados así, escondidos en varios lados"¹⁷⁰.

"A mí también me persiguieron...pal' golpe yo me escapé desarrajado de un culatazo en la cabeza que me habría reventado la cabeza (...) aquí siempre hubieron sapos, del tiempo ese

¹⁶⁸ Es el caso de los partidos políticos de base popular (MIR, PC, fracciones del PS, MAPU e IC) inmersos en un proceso de 'reinención política' que orientaba sus acciones hacia la resistencia o acción pública, y que por eso se mostraron colaboradores de los esfuerzos de auto-organización que se generaban en el pueblo, especialmente en el ámbito poblacional. Ver en: Garcés, Mario., "Eco, las ONGs...", pp. 5-6.

¹⁶⁹ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.

¹⁷⁰ Pancho Jorquera, grupo *Azapa*. Entrevista realizada el 27 de agosto, 2013.

del Comando Matus, Partido Nacional, entonces siempre ellos daban los informes de los que éramos más o menos de una línea, de izquierda"¹⁷¹.

"...en esos años se tenía mucho temor a la delación, que te delataran los mismos vecinos"¹⁷².

"...y la repre era oculta, o sea había mucho seguimiento, había mucho *sapeo* como se le decía en ese entonces, mucho sapo, mucho encubierto, mucho CNI que andaban dando vuelta (...) a nosotros nos buscaron también, nos buscaron los aparatos de seguridad, fuimos reprimidos pero no nos encontraron por suerte...no nos encontraron nunca..."¹⁷³.

"...teníamos que llegar de a uno de a dos a la peña así, a tocar unos golpes en clave en la puerta, entrar calladitos y era todo una cosa como muy, se arriesgaba el pellejo por el solo hecho de estar participando en una peña"¹⁷⁴.

d) Asociatividad entre los músicos

En general, las relaciones entre los músicos de población fueron buenas, no se dieron rivalidades suficientes que atentaran contra el circuito cultural de base. Se compartía un ambiente fraternal proclive al fortalecimiento organizacional de los pobladores, empero la asociatividad que los reunía en los espacios culturales no equivalía siempre a un alto nivel de compromiso en la práctica. Hubo quienes sí manifestaron consecuencia total como cantores sociales:

"Aparte de que, conseguirse las cosas, parar, trabajar en la actividad, después parar el escenario, después de que se termina desarmarlo, hacer aseo en la zona, todas esas custiones las hacía yo igual (...) o sea que éramos artistas y la hacíamos toa', nosotros..."¹⁷⁵

Como también surgieron críticas al afán por figurar, error capaz de tensionar la relación entre los mismos músicos con la organización local:

"Eran algunos muy divos, cachai entonces, los tipos cantaban y toda la onda pero no trabajaban mucho en lo que era el escenario ponte tu, toda esa cuestión (...) se sentían artistas...lo que está bien por un lado pero lo que nosotros decíamos está bien que sean

¹⁷¹ Carlos Villar, folklorista. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2014.

¹⁷² Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.

¹⁷³ Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013

¹⁷⁴ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

¹⁷⁵ Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.

artistas pero tienen que aportar en la cuestión práctica también, no pueden no sé por llegar y nosotros armamos el escenario, se suben al escenario y se hacen famosos en la hueá por..."¹⁷⁶.

La socialización en el canto poblacional se ve determinada por factores transversales en el medio barrial, son episodios comunes que van forjando la identidad de músico, poblador y activista social, y que permiten, en consecuencia, sintonizar exactamente lo mismo. Son todos cómplices y protagonistas de una generación con plena conciencia histórica, cuyas vivencias en la cotidianidad marcaban el paso asiduo de nuevos luchadores sociales:

"Gráficamente, un grupo de niños jugaba a la pelota... Ese mismo grupo de niños que jugaba a la pelota, que se sacrificaba así, que el campeonato, que vamos a jugar por allá que vamos a jugar por acá, ese grupo de niños se mete a un grupo de la iglesia católica, ese mismo grupo de niños empieza a tocar guitarra, ese mismo grupo de niños se hacen cantores populares, y ese mismo grupo de niños después sale educándose, y ese mismo grupo de niños ya no son niños, son unos jóvenes activistas dentro de la población"¹⁷⁷.

La propagación del canto en las poblaciones tiene mucho que ver con lo anterior ya que los lazos de amistad o de vecindad condicionaron influencias y estímulos necesarios para expandir el circuito. En otras palabras, existió un proceso formativo eminentemente colectivo, donde se entrelazaron intereses personales e ideológicos, se estiró la mano con apoyo material y se intercambiaron o traspasaron conocimientos del área musical, obteniendo por resultado un crecimiento recíproco entre los cantores.

"También cuento que el *Lonquén* nace bajo el alero nuestro, bajo el alero de *Azapa*, que eran cabros, chiquillos, más jóvenes que nosotros, que tenían el gusto a la música, que tenían hartas actitudes, por lo tanto nosotros los apoyamos cien por ciento, de hecho los instrumentos, todo lo pasábamos nosotros, los instrumentos nuestros por que empezaran y dieran sus primeros pasos"¹⁷⁸.

En esta línea, Carlos Villar no olvida la influencia folklórica que selló en Pablo Garrido, cuyo estilo era más "proselitista" o panfletario:

¹⁷⁶ Nony Ruz Tapia, voz y quena de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 8 de marzo, 2014

¹⁷⁷ Pedro Santis, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

¹⁷⁸ Pancho Jorquera, grupo *Azapa*. Entrevista realizada el 27 de agosto, 2013.

"yo lo metí en el folklore a él, porque el cantaba puro de esos temas comprometido, sociales, de la empleada que acá, que allá, de la explotación que aquí, que allá...cosas así, y yo como folklorista empezó a escuchar lo que tocaba yo y le gustó, empezó a tomar su estilo él..."¹⁷⁹.

O el Andi, sobre la mutua confianza con el mismo Pablo Garrido:

"Nos empezamos a hacer amigos por que él, como hace instrumentos, hace instrumentos, guitarras entonces me arreglaba las guitarras, entonces como era tan amigo mío nunca me cobraba cachai', entonces empezamos a tener una amistad más buena, más allá"¹⁸⁰.

Debido a estos factores se explica, al menos, la rápida proliferación de músicos populares en la zona, brotándole a Pinochet, "como de la tierra, como población callampa en medio del paraíso comercial"¹⁸¹.

e) Circuito poblacional y universitario

No se desconoce la gravitación que han tenido los artistas populares profesionales sobre el ámbito poblacional; ha existido una influencia tal de estilos o repertorios por la difusión relativamente masiva, que al generar y fortalecer un gusto musical en la gente "ayuda a gestar y consolidar un público y cultores potenciales de esta expresión"¹⁸². Así, la presencia de éstos en actividades 'solidarias' es factor decisivo para una efectiva atracción del público. Es un posible lazo de dependencia, coinciden los músicos poblacionales, que debía superarse confiando en los propios medios¹⁸³.

Frente a este punto, Gabriela Bravo y Cristián González al sumergirse como nadie en el recóndito mundo de las peñas durante los diez primeros años de la junta militar¹⁸⁴, nos aclaran que la enorme demanda de artistas en poblaciones dio paso a "la alianza que tenderán algunos dirigentes poblacionales y organizaciones culturales con las peñas establecidas 'comprometidas

¹⁷⁹ Carlos Villar, folklorista. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2014.

¹⁸⁰ Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

¹⁸¹ Labra, Hans., *Lluvia de Sol. La Memoria del Canto*, Caliope Ediciones, Santiago, 2007. p. 90.

¹⁸² Rivera, Anny y Torres, Rodrigo., "Encuentro...", p. 15.

¹⁸³ Asimismo se ha generado una tensión entre el músico profesional con el espacio de base por su escasa participación activa. Esta se resume en la apreciación que han tenido conjuntos y organizadores del sector: "llega, actúa y se va". Ver en: Catalán, Carlos., "El Canto Popular...", pp. 22-24.

¹⁸⁴ La investigación *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*, por el período que la cubre, es uno de los principales antecedentes que hay sobre expresiones culturales populares. Para nuestra suerte, el estudio pone su énfasis en los años más duros de la dictadura rematando en el momento que la política nacional cambia de dirección, en consecuencia de la crisis económica de 1982, lo cual deja abierto un área de estudio poco trabajada con este enfoque.

políticamente¹⁸⁵ en el transcurso de los años setentas y ochentas. Así que estas últimas, ubicadas por lo general lejos de los sectores marginales, debieron crear espacios y comités de solidaridad para dar cobertura a los barrios santiaguinos, asumiendo una función “extensiva”.

Pero las ‘peñas establecidas’ o situadas en un recinto fijo, revelaban una realidad dispar a las peñas solidarias de población. Partiendo por cuestiones económicas y geográficas que hacían del público asistente un auditorio exclusivo (en ellas se cobraba entrada y consumo, más si se suma el transporte y el tiempo que requería llegar al lugar, en total, podía ser un costo no menor), o el tipo de música, ocasionalmente dirigida a intelectuales o estudiantes con un lenguaje más elaborado, las peñas establecidas carecían de la organización de base que brindaban los actos solidarios, cuya planificación esporádica dependía del espacio que prestara una parroquia o un centro comunitario, era deliberada por pobladores y concedía por tanto, el espacio para relacionarse y re-unirse; una forma de *hacer política* que hacían sentir válida, canalizando en ella reivindicaciones culturales y de cualquier orden, razón suficiente para creer que en estas instancias “descansaba el verdadero espíritu de la resistencia”¹⁸⁶.

La presentación en la peña fue para los cantores de población la vía más habitual de mostrar su oficio musical a la comunidad. Significativo fue por ser el espacio óptimo en que los asistentes “de alguna u otra forma se perciben mutuamente ‘unidos en la marginación’¹⁸⁷. La peña, además, tenía metas enfocadas no solo a la difusión cultural o a la circulación de noticias alternativas vinculadas a los sectores oprimidos, estaba, en incesantes ocasiones, articulada por motivos socio-políticos bajo el rótulo de ‘actividades solidarias’. Quienes entraron en esta dinámica rápidamente tomaron vuelo con apoyo de los centros culturales y comunitarios¹⁸⁸. El resultado del fenómeno fue el involucramiento excesivo de artistas locales, a tal punto, que “en las primeras peñas, en las primeras ganas de hacer música habían no sé po’ treinta personas, con el miedo... después no cabía gente, quedaba gente afuera, eso fue aumentando por escuchar un nuevo mensaje...” y “lo otro, es que tenían una empezá y una terminá, ya después tenía una empezá y no tenía una terminá, porque seguían llegando cantores y seguían llegando cantores y fácilmente duraba hasta las tres de la mañana la hueá”. Lo anterior demuestra una clara ventaja

¹⁸⁵ Bravo, Gabriela y Chiappe, Cristian., *op.cit.*, p. 171.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸⁷ Bravo, Gabriela y Chiappe, Cristian., *op.cit.* p. 83.

¹⁸⁸ Se desconoce la función de las Juntas de Vecinos en ambas poblaciones, debido a la intervención política del régimen que sufrieron durante la dictadura, designando los cargos y anulando cualquier expresión de representatividad real en los vecinos con el decreto

del circuito musical en la zona: un capital de artistas suficiente para cubrir todas las peñas sin "necesidad de traer gente de otras poblaciones"¹⁸⁹.

Pero como se anunció líneas atrás, exponentes del Canto Nuevo y artistas universitarios no estuvieron al margen de la realidad en los arrabales santiaguinos. Como factor de hecho, se entablaron amistades con los pobladores: "yo trabajaba de Velázquez a Estación central hasta Los Héroes y de Los Héroes se cantaba hasta La Moneda o hasta San Martín y en San Martín yo tengo unos amigos... tenía unos amigos y una amigas colegialas en esos años y nos juntábamos ahí po' y se iban a fumar varios chiquillos universitarios cachai' entonces conversábamos con los universitarios cachai' y *bla, bla, bla* buena onda"¹⁹⁰. Por lo cual solían ser invitados de manera especial a los festivales o actividades solidarias como "artistas estrellas" en caso que fuesen conocidos, fortaleciendo la relación con los músicos locales y evitando posibles prejuicios, recelos e incluso enemistades. Manuel Plaza y Edgardo Hormazábal se refieren al respecto:

"Nosotros como que siempre los pusimos en el lugar que ellos se merecían y nosotros nos poníamos en el lugar que dignamente teníamos también"¹⁹¹.

"Estos jóvenes, *Santiago del Nuevo Extremo*, *Aquelarre* mismo, ellos bajaban igual o sea...al *Santiago del Nuevo Extremo* lo tuvimos en alguna oportunidad en la Jesús Obrero, al *Aquelarre* lo tuvimos en la 'San Esteban', ya...al mismo *Illapu*, *Sol y Lluvia*, el *Sol y Lluvia* después nosotros tocábamos con grupo *Adobe* en Café Concert 'Del mundo', ahí nos juntábamos con toda la gente que iba a los solidarios, que participaba en las organizaciones sociales y que aportaba con conocimientos musicales, que era un trabajo aparte de ir a subirse al escenario, era un trabajo previo de aprendizaje, de práctica, de entrega de conocimiento..."¹⁹².

Pero no todas fueron apreciaciones positivas en el circuito poblacional, Pablo Garrido manifestó rechazo absoluto frente a los músicos de amplio discurso social, famosos en los medios culturales de izquierda, pero que en la práctica tenían escaso contacto con los sectores populares:

"Nos movilizábamos con artistas y ellos venían a colaborar, no todos si po', hueones famosos no venían cachai, hueones que supuestamente fueron luchadores los hueones, pero nunca asistieron a una población po' hueón, les daba miedo, cagaos de miedo los hueones y ahora

¹⁸⁹ Pedro Santis, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.

¹⁹⁰ Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

¹⁹¹ Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.

¹⁹² Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013.

los hueones rasgan vestidura, 'nosotros' dicen y todos los cantores populares de las poblaciones nadie los conoce cachai, ellos fueron los que dieron la batalla"¹⁹³.

Por último compartimos el relato de Patricio Vidal, cantor popular que a diferencia de los anteriores se inmiscuyó de forma más directa en los espacios estudiantiles-universitarios por cursar una carrera específicamente en la Universidad de Santiago de Chile (USACH), sin alejarse, por su condición, de los estándares que caracterizan al cantor poblacional:

"En la universidad tú tenías tu parada también, de hecho me acuerdo que... para que tú veas como uno lo tenía internalizado el tema de la música y su valor como herramienta de comunicación política... en esta, en un inicio de año en la universidad, una compañerita linda preciosa, me dice que... que ella estaba de reina, de candidata a reina y que necesitaba un músico para... digamos, para... que la representara a ella y ganara puntos, cachai'. Entonces, ya po', pa mí donde fuera ir a cantar, bacán po', me gustaba. Entonces me dice, pero... tengo que

¹⁹³ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013. Durante el período este tipo de apreciaciones pareció generalizarse en el circuito cultural metropolitano, exacerbando la disparidad entre los cantores de base y aquellos más acomodados, pertenecientes a la izquierda de las clases medias y altas. Jorge Venegas en sus memorias sobre el canto popular anónimo y clandestino recuerda un suceso anecdótico bastante ilustrativo acerca de este problema, donde un músico de la Nueva Canción Chilena se refiere con cierto menosprecio al trabajo emprendido por los cantores de las poblaciones en el marco de una reunión en que se encontraban discutiendo sobre el rol del canto popular: "En el Café del Cerro se presentaban artistas de cierto renombre, y junto a ellos se reunían muchas personas, a escuchar y a socializar. El público que allí llegaba era en su mayoría gente de izquierda, de clase media alta. Nosotros decíamos que en el Café del Cerro se reunía la wiskierda. Aquella noche nos reunimos en ese lugar, junto a los artistas de aquel local, para discutir acerca del papel del canto popular durante los difíciles años en que vivíamos. Nos sentamos alrededor de una mesa y tomó la palabra el negro óscar, exponiendo que los cantores populares debíamos estrechar con más fuerza los lazos, junto a los que actúan en diferentes locales y peñas, y así unidos, realizar una labor más en conjunto, para cubrir la mayoría de los actos solidarios que se realizan en poblaciones, sindicatos, universidades; en fin, cubrir al máximo las necesidades de nuestro pueblo. Nosotros, los del *Camotazo* [proyecto al cual pertenece el autor, cuya finalidad es elaborar un cancionero popular de autodefensa en colaboración al FPMR], apoyamos plenamente al compañero. Estábamos en esta exposición de ideas, sobre el papel que debíamos desempeñar como artistas populares, cuando tomó la palabra el "Payo". Todos lo escuchamos atentamente, ya que él era un folclorista que pertenecía a la Nueva Canción Chilena, había participado notablemente durante el Gobierno de la Unidad Popular, y era un cantor que venía llegando hacía muy poco del exilio. Nos miró, y nos dijo: - Aquí en esta mesa, estamos reunidos dos tipos de artistas; los de primera división, que somos los que cantamos en los grandes escenarios, y los de segunda división, que son ustedes, los que cantan en las poblaciones y en los sindicatos -. Después de esa intervención, se acaloraron los ánimos, ya que parecía inconcebible lo que había expuesto. Cómo era posible que un cantor popular de su prestigio, pudiera expresar tamaña patraña. Aquella conversación subió tanto de tono, que no se podía escuchar nítidamente lo que exponían unos y otros. Sólo recuerdo que en un rincón de aquella mesa se encontraba Joan Jara, viuda de Víctor, que movía su cabeza sin poder comprender lo que allí sucedía, murmurando: - pero si Víctor... cantaba en las poblaciones y en los sindicatos también...". Véase "El Camotazo. Un Canto en Rebelión Popular", 1988, pp. 21-22. Artículo disponible en: <http://www.fpmr.cl/images/stories/pdf/camotazojorgevenegas.pdf> (Consulta: 02/01/2014)

pedirte si, que tienes que cantar una canción simpática. Y yo dije 'ahí estamos con problemas, porque yo en realidad no toco canciones simpáticas, en el momento histórico que se vive y lo que yo hago con la música, no está pa' canción simpática. Si tú quieres yo canto una de las canciones que yo canto, que tú me has escuchado, y si no, no"¹⁹⁴.

f) Experiencia histórica: Festival poblacional "La voz del pueblo se alza en el canto"

Los Festivales de la Voz demostraron ser la conjugación máxima de propuestas culturales y capacidad de movilización social en el territorio. Eran multitudinarios eventos que contaban con la participación efusiva de los pobladores, donde la música y la artesanía se mostraban en su mayor expresión. Sin duda, para los artistas locales eran escenarios significativos en su trayectoria, por eso será objetivo en las siguientes páginas rememorar esta experiencia.

La idea de hacer una gran 'muestra cultural' de las expresiones artísticas de la población brota en el vientre del Centro cultural Enrique Alvear, cuyo interés desde un principio fue habilitar y fomentar espacios recreativos en función de reagrupar a los habitantes de la población, que para esta oportunidad trató de exhibir la composición y originalidad musical más diversas creaciones artesanales en un excepcional evento que tendría lugar en las inmediaciones de la capilla San Esteban el año 1983. La planificación y cuestión logística dependió del mismo centro cultural que se hizo cargo por lo menos de las tres primeras versiones, se definieron así también criterios y principios base que perdurarían en el tiempo, hacia el momento en que la comunidad se apodera del festival y se vuelve prescindible la gestión del Centro Enrique Alvear. Pancho Jorquera en su papel de organizador cuenta un poco acerca de los inicios:

"Bueno, el primer festival nació en base a hacer una muestra, primero se iba a hacer una muestra de cantores, pero como era un grupo, el Centro cultural (Enrique Alvear) era democrático, los demás encargados de las diferentes áreas dijeron que sería bueno hacer una competencia. Yo de partida, mi primera impresión era no hacer una competencia sino que una muestra, pero después se decidió en la mayoría hacer una competencia, entonces se hicieron unas bases, en el fondo que la canción era para promover un poco el desarrollo de las personas, los cantores que fueran capaces de crear una canción. La idea era no cantar no con una canción ya conocida sino que hacer una canción inédita...de acuerdo a las capacidades de cada cantor popular que escribiera"¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

¹⁹⁵ Pancho Jorquera, grupo *Azapa*. Entrevista realizada el 27 de agosto, 2013.

Los Festivales cuyo lema era "*La voz del pueblo se alza en el canto*" sucedería todos los años durante dos días en lugares distintos de la población Santiago: en la capilla San Esteban, el Centro comunitario, canchas de tierra y peladeros. La inscripción era totalmente gratuita, la temática libre al igual que el uso de instrumentos y estilos sonoros para la presentación. Los requisitos de postulación apelaron imperiosamente a la autenticidad: "Cada canción participante debiera ser original e inédita, tanto en su música como en su letra, entendiendo como tales aquellas composiciones que no hayan sido publicadas en medio de comunicación o difundidas comercialmente"¹⁹⁶. No existiendo selección previa, fue un concurso abierto con fines más profundos:

"Tomando en cuenta el interés de los pobladores participantes en este Festival consideramos que todos los trabajos que lleguen a participar se harán partícipes del evento, ya que el VI-FESTIVAL de CANTO POBLACIONAL no tiene un carácter competitivo, y busca a través de él seguir mostrando la inquietud creativa que ha venido desarrollando nuestro pueblo a través de estos tiempos"¹⁹⁷.

Se busca, en definitiva, enfatizar que la competencia musical no constituye la esencia del Festival, pese al jurado existente y la premiación que sella el cierre del evento, "se trata de que todos podamos crecer y desarrollarnos como personas en la cultura, podamos aprender de Violeta, podamos aprender de Neruda, podamos aprender de todos estos jóvenes que hacen canción popular"¹⁹⁸, explican los organizadores.

Estos códigos y valores de auto-educación, horizontalidad y colectivismo que pueden prescribirse a la naturaleza del canto poblacional, estaban, por lo demás, en suma concordancia con el espíritu del movimiento popular. Aprovechando la instancia pública de los festivales, los pobladores manifiestan sus propias conclusiones acerca de la evolución organizacional que han generado y cómo esta se materializa en el Festival de la Voz:

"El mundo popular, el poblador, ya no requiere ni de traductores ni tampoco requiere de personas que hablen por él. El poblador, el representante del mundo popular, está, desde ya hace un tiempo a esta parte, sacando una voz propia, está siendo él el protagonista, ya no es ni la comparsa ni el actor secundario, es el actor principal...y justamente, como es el actor principal el jurado no ha querido caer en lo que es tradicional dentro de las actividades

¹⁹⁶ Bases del VI Festival de Canto poblacional y muestra artesanal, 1988. Archivo Personal.

¹⁹⁷ Bases del VI Festival de Canto poblacional y muestra artesanal, 1988. Archivo Personal.

¹⁹⁸ Discurso de premiación 1° Festival poblacional de la Voz, 1983. Archivo Personal.

festivaleras que es el generar una competencia entre los distintos participantes. Aquí, el gran triunfador es el movimiento popular"¹⁹⁹.

Desde 1988, cuando el centro cultural Ukamau asume la responsabilidad del evento hace extensa la invitación a músicos y organizaciones vecinas en pos de trabajar juntos y consolidar la articulación el territorio. La frase impresa en sus afiches era clarísima en esto; "participemos masivamente y sin exclusión en el canto popular fortaleciendo la unidad. Unidos lograremos los objetivos del pueblo"²⁰⁰. Del mismo modo, la declaración pública en las bases programáticas del evento apuntaba:

"El centro cultural 'UKAMAU' siente la necesidad de sacar adelante vuestro Festival y pensamos que como en años anteriores, fueron otras las organizaciones, las que asumieron este evento cultural, nos corresponde seguir construyendo el camino ya trazados por ellos y es por esto que llamamos a todos los artistas a trabajar con nosotros en esta tarea, la cual estamos seguros en dar otro paso importante. Hacemos extensiva esta invitación a todas las organizaciones 'POPULARES VIVAS' tales como, clubes deportivos, centros culturales, grupos juveniles, etc. a que se plieguen a las comisiones, organizadoras del Festival"²⁰¹.

El objetivo era hacer de la actividad festivalera una instancia coherente con los desafíos histórico nacionales que se proponían los movimientos sociales. Por lo tanto no podía replicar ni caer en lógicas individualistas de la cultura de élite, encargada justamente de lo contrario, emitir contenidos superfluos y banales con el fin adormecer a las masas, negando la realidad que afligía a muchos, atomizando los grupos sociales y promoviendo los triunfos personales sobre los colectivos. Privilegia entonces en la sucesión de festivales el concepto de *muestra cultural*, que pone a todos los participantes en condiciones iguales en función de un proyecto común. Por eso, los criterios de premiación apuntaban a escoger la canción más representativa del contexto, sin menoscabar por cierto aspectos más performativos o técnicos de la composición.

No se sabe con exactitud si acaso la cuantiosa asistencia de músicos locales fue proporcional al grado de involucramiento con la organización del evento. Sí existen testimonios (al menos de quienes forman parte de esta pesquisa) que ratifican su participación como competidores o como colaboradores en las comisiones de trabajo previas al Festival. Pancho

¹⁹⁹ *Ídem.*

²⁰⁰ Afiche promocional del VI Festival poblacional. Archivo Personal.

²⁰¹ Bases del VI Festival de Canto poblacional y muestra artesanal, 1988. Archivo Personal.

Jorquera, comprometido con las primeras versiones cuenta que salían fuera de la población a invitar artistas: "fuimos a conseguirnos cantores (...) íbamos a las peñas, al "Café del Cerro" por ejemplo (...) íbamos ahí y nos parábamos como hueones, y nos presentábamos y los que tenían buena acogida con nosotros, puta... se interesaban"²⁰², confirmando una mayor asistencia de músicos al certamen.

Los músicos locales acentúan con creces el esfuerzo depositado en cada Festival, principalmente porque eran autogestionados, se financiaban por la comunidad misma con aportes y donaciones (incluso de artistas reconocidos), recibían conocimientos técnicos y múltiples colaboraciones en la producción sin contar con la ayuda de autoridades municipales o de índole similar. Era la puesta en práctica del sacrificio y del compañerismo entre los pobladores, "dimos premios a la Joan Jara que nos regaló discos, algunos cds, cositas así...al Ricardo García le pedíamos cositas, pero eran estímulos nomás po' hueón, un diploma de repente o discos (...) eran festivales que se hacían a puro ñeque nomás po' compadre (...) no había plata no había ni una hueá"²⁰³ subraya Pablo Garrido, que se presentó en varias ocasiones en el certamen. Humildes, de forma muy artesanal confeccionaron integrantes del *Jurasi* implementos para armar el escenario, "como grupo hicimos un equipo de luces ¿ya? yo me dediqué a los focos, a los tachos pintarlos de negro o con tarros de leche Nido y ver alguien que hiciera la cablería, tablero y teníamos nuestra iluminación po'...allá un compañero tenía unos tableros que podíamos usar de escenario...era así, todo solidaridad"²⁰⁴.

Acerca de determinados incidentes que pudo sufrir la actividad, se recuerda con claridad jornadas en que la presión policial pudo ser un inconveniente, aunque en ningún caso perjudicial:

"...los últimos Festivales fueron duros hueón, puta porque ahí llegó la represión, uno de los últimos Festivales lo hicimos ahí en 'la Santiago' afuera de la casa del Plaza ¿ubicaia al Manuel Plaza? en una canchita que había ahí hicimos un Festival. A mí me habían llevado preso esa vez en una protesta hueón, y llegué, me soltaron y me fui al tiro a cantar allí a la hueá, porque era terrible la hueá ahí teníamos neumáticos por la orilla prendió así (...) y también llegaron los pacos ahí al último, pero no siempre entraban al tiro pero es que la gente resistía ahí"²⁰⁵.

Sobre el mismo acontecimiento, Manuel Plaza recuerda:

²⁰² Pancho Jorquera, grupo *Azapa*. Entrevista realizada el 27 de agosto, 2013.

²⁰³ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.

²⁰⁴ Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013.

²⁰⁵ Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.

"ahí nos dieron como veinte minutos más. Y tuvimos que cortar porque había una cantidad de artistas que querían todos estar presentes, y de otros lados y todo... y que era increíble el apoyo que teníamos, la respuesta que tuvimos a esa actividad y estuvimos dos días. Dos días estuvimos con un festival acá afuera"²⁰⁶.

Hacia 1989 se registraron siete versiones del Festival de la Voz, cerrando una etapa política marcada por la dictadura, no obstante los festivales no cesaron hasta el 2008, presentando transformaciones de orgánica y gestión que esbozaremos más adelante.



Afiche promocional de la primera versión del Festival poblacional. 1983.

²⁰⁶ Manuel Plaza, cantor y guitarrista de Huehuentrú. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.

6° festival poblacional

**LAVOZ DEL PUEBLO SE ALZA
EN EL CANTO**

POR TU DESTACADA PARTICIPACION
EN 6° FESTIVAL



día: 3-4 dic
hora: 18^º hrs
lugar:

L. comunitario
h.carrera/uspallata
pob.stgo

apoyan:

com.ddhh
c. klem
com.org.
festival
v.parra

organiza:
centro
cultural

UKAMAU

Afiche promocional de la sexta versión del Festival poblacional. 1988.

**LA VOZ DEL PUEBLO
SE ALZA
EN EL CANTO**



**7º FESTIVAL DEL
CANTAR POBLACIONAL
LOS DIAS 25-26-NOV.
20º HRS. PZA. ARTESANOS
POBL. SANTIAGO**

invita UKAMAÜ

Afiche promocional de la séptima versión del Festival poblacional. 1989.

Capítulo III: Los músicos de población en la post-dictadura (1990-2013)

1. Contexto histórico.

a) Transición "democrática" y repercusiones del neoliberalismo en Chile

*"Hay dos panes. Usted se come dos. Yo ninguno.
Consumo promedio: un pan por persona"*
(Nicanor Parra)

Entre los aspectos estructurales que definen el desarrollo del Chile post-dictatorial habría que destacar, antes que nada, la recuperación del protagonismo histórico de la *élite socio-económica* a través del proyecto neoliberal legado por el régimen militar chileno, que refundó el capitalismo y permitió, gracias a su implementación, consolidar la estrategia hegemónica de la clase dirigente del país. Los conductores políticos de la Transición a la Democracia, vale decir, los partidos de la Concertación, actual Nueva Mayoría y el espectro que orbita a su alrededor, una vez incrustados en la institucionalidad del gobierno, se vieron envueltos en agudas contradicciones con el modelo impuesto y la constitución del empresariado como nuevo actor social, con capacidades de liderazgo mucho más fuertes que ellos, lo que volvió estéril sus deseos de un progreso democratizador y a la vez, ajustó las pautas de una ambigua política de desarrollo económico: el crecimiento con equidad. De esta forma se convirtieron -como sugieren algunos historiadores- en meros "administradores" de un sistema, débiles y cómplices ante la omnipresencia de los "poderes fácticos" que eran invisibilizados por la estructura política. "En una palabra, las elites concertacionistas, incapaces de incidir significativamente sobre el orden hegemónico neoliberal, habrían terminado o por incorporarse a su lógica, o por hundirse en un desaliento carente de propuestas. En la práctica si no en las intenciones, el verdadero poder social seguiría bajo el firme control de las elites de siempre"²⁰⁷.

En efecto, el triunfo de la plausible campaña del NO en 1988 y los suscitados bríos de esperanza democrática cristalizados en los gobiernos venideros ni el más mínimo rasguño le hicieron al orden existente de clases. Al respecto, Nelson Gutiérrez (ex-dirigente del MIR) aclara en uno de sus lúcidos análisis: "El término de la dictadura militar coincide con un claro triunfo de la hegemonía burguesa en la lucha política, mientras la sociedad chilena, vive un doble proceso, expansión del capitalismo en la economía; crecimiento cualitativo de la democracia capitalista.

²⁰⁷ Salazar, G. y Pinto, J., *Historia contemporánea...*, Tomo II, p. 64.

Esto implicó simultáneamente, un crecimiento cuantitativo de la *ciudadanía* y una reducción cualitativa de su soberanía, sin que ello produzca un crecimiento de la inestabilidad política²⁰⁸. Lo que más buscó la clase dirigente fue la reconciliación social y el equilibrio, evitando a toda costa la polarización política que provocase estados de nerviosismo y reacción en el empresariado. Es en este sentido que el proceso "democratizador" fue pactado sin intención de tensionar o molestar a los sectores más sentidos por la derrota de la dictadura, cayendo en una paradoja absoluta en términos de representación y participación: "La transición, de este modo, se le ha buscado viabilizar a través de los canales político-institucionales (programas, candidatos y reformas constitucionales), sin una convocatoria explícita a los movimientos sociales populares para hacer de ellos actores protagónicos del proceso de democratización"²⁰⁹.

Siguiendo lo anterior, Chile después del autoritarismo preserva los pilares del "milagro económico", sin girar decididamente el eje basal del modelo ideado por los *Chicago Boys*. Haciendo eco de las palabras del sociólogo Tomas Moulian, podemos asumir: "En verdad se está ocultando el futuro petrificado, la historia como repetición marginalmente mejorada del sistema socioeconómico del capitalismo globalizado. La historia como repetición de Pinochet, una sociedad cuya forma idiosincrásica (no pasajera) mezcla inserción en el mercado-mundo, acceso a tecnologías de punta, pobreza y precarización del empleo compensada por la masificación crediticia"²¹⁰. Chile, en el transcurso de la década de los noventa, de la mano de una vigorosa apertura económica a los mercados internacionales que robusteció la inversión extranjera vía TLC (Tratado de Libre Comercio) y que priorizó las exportaciones de materias primas, gatilló exclusivamente el reacomodo de las *elites socio-económicas* cuya exitosa campaña de marketing apodó a Chile como el *Jaguar de Latinoamérica*, el país que debe ser admirado por su crecimiento inspirado en las fórmulas ultraliberales, el país que debe servir de ejemplo para el resto en vías de desarrollo, y que por supuesto, como vanguardia, debe ser motivo de orgullo nacional. No obstante, la realidad en cifras que ubicaban al país en auge esplendoroso con su macroeconomía, contrastaban ácidamente con los índices de desarrollo que, a su vez, estipulaban a Chile como el

²⁰⁸ Gutiérrez, Nelson., *Chile en los 90. Balance y perspectivas del desarrollo de la lucha democrática y la lucha socialista*, Ediciones Escaparate, Concepción, Chile, 2009, pp. 21-22.

²⁰⁹ ECO., *Las trancas...*, p. 114.

²¹⁰ Moulian, Tomás., *Chile actual. Anatomía de un mito*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 2002, p. 46.

país con mayor desigualdad en base a la distribución de ingreso per cápita²¹¹. Hasta 2013 persisten argumentos de esta especie que consideran alarmante la situación de Chile en materia de distribución socio-económica y gasto público.

Otro de los fenómenos a considerar en este período es la disociación de las comunidades locales con el aparataje del Gobierno central. Pues bien, la agudización de las políticas neoliberales en el planeta que reestructuraron a la mayoría de los gobiernos de Occidente tras la crisis de 1982 haciendo recaer la sociedad industrial centralizada, apuntaron a una descentralización administrativa del Estado que resolviera efectivamente los problemas que acarrea el modo de acumulación fordista, fragmentando y transfiriendo el poder en diversas direcciones, lo que en consecuencia se tradujo en un achicamiento del Estado y en un desligamiento progresivo de éste con lo local. El poder, concentrado históricamente en el Estado durante los años 40', 50' y 60', ahora se devolvía en tres dimensiones -como señala el profesor Salazar: *hacia arriba*, pues el desarrollo nacional depende en gran medida de los intereses del capital financiero internacional, que controla o decide la orientación de los mercados; *hacia el lado*, concediendo mayores libertades a los empresarios, la Iglesia o el Ejército y; *hacia abajo*, donde el Estado traspasa responsabilidades sociales de menor productividad y áreas de mayor costo a organismos municipales (como salud y educación) y diseña políticas sociales que son concesionadas a entidades privadas para su ejecución en el ámbito local, perdiendo por completo su carácter nacional²¹².

La sociedad civil por lo tanto siguió incubando procesos de articulación y resistencia en pleno fulgor de la era globalizada, pero esta vez, replegada mucho más en sí misma sin tanta visibilidad a luz pública y con nuevos códigos de asociación y acción. La generalización del descontento adquiriría otras formas y se manifestaría con mayor intensidad a partir del nuevo milenio, donde convulsionaría el panorama nacional con intermitentes movimientos sociales, protagonizados sobre todo por estudiantes secundarios, universitarios, obreros, portuarios, mapuche y pobladores.

²¹¹ La brecha entre ricos y pobres en esta fase del capitalismo se hace cada vez más grande, extremando las diferencias de los ingresos por hogar cuyas variaciones en el tiempo revelan un crecimiento desproporcional e inequitativo. Revisar: Moulian, Tomás., *op.cit*, pp. 94-97.

²¹² Salazar, Gabriel, *La historia desde abajo y desde dentro*, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría de las Artes, Santiago, 2003.

b) Aspectos del contexto local

A continuación revisaremos los acontecimientos históricos de mayor envergadura que afectaron ambas poblaciones en estudio, aspectos que, para efectos de la investigación, aclararían mejor el contexto temporal y espacial específico sobre el cual actúan nuestros actores sociales en cuestión.

"Febrero 1989: En la población Los Nogales, los vecinos comenzaban a despertar tras un largo sueño. Un sueño impuesto desde arriba. Un sueño que los tenía descontentos y separados unos de los otros"²¹³.

Primero que todo, cabe mencionar una de las más importantes conquistas sociales post-dictadura en el sector: la democratización de la Juntas de Vecinos. Estas organizaciones territoriales dormidas en un letargo durante 15 años producto del Decreto de Ley en 1974 que facultaba a los Intendentes designar las directivas, luego del Plebiscito pudieron al fin recuperarse y habilitarse como espacios representativos de la población²¹⁴. Las Juntas de Vecinos entonces trabajaron por las demandas pendientes que habían en el sector y buscaron ser un polo directo de participación de la comunidad. Así nos cuenta Hernán Oliví, tesorero actual de la Junta de Vecinos Nogales sur:

"...nos enfrentamos con sectores, se hizo unas elecciones a las más guerrillera, peleada, con propaganda casi bien ideologizada y se ganaron las Juntas de Vecinos y ahí se permitió cierto que hubiera de poco a poco llegando toda la organización, recuperando los espacios pa' la gente y pa' los talleres que la gente quisiera no cierto, quisiera trabajar en realidad, que les interesara... mucho grupo culturales, musicales"²¹⁵.

Además, el sector de Los Nogales protagonizó diversas luchas por la futura remodelación de la Autopista en la Avenida General Velázquez que desviaba todo el tránsito hacia el interior provocando accidentes por la ausencia de semáforos, se movilizó por la reapertura del Consultorio en la población, mantuvo luchas permanentes por los subsidios habitacionales y armonizó perfectamente con las movilizaciones nacionales estudiantiles que presenció el 2011. En torno a

²¹³ "Democracia en Los Nogales", archivo audiovisual disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=9mSKJI5we2k> (Consulta: 17/04/2014)

²¹⁴ Esto en virtud de la Ley 16.880 que permite al comité de vecinos convocar a elecciones a la población.

²¹⁵ Hernán Oliví, tesorero Junta de Vecinos Los Nogales sur (2012-2015). Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.

los incidentes que generó la creación de la autopista por el costado oriente de la población Nogales y Santiago, uno de nuestros entrevistados lo recuerda como sigue:

"...justamente lo de la autopista hizo revivir un poco la lucha por la comunidad, por lo que estaba sucediendo, o sea, tenís que darte cuenta que nosotros vivíamos en una población donde las micros, los camiones y los buses no pasaban por nuestra población, estaban pasando por Gral Velázquez, y al hacer la Autopista Central, no habían muchos semáforos, empezaron a pasar los camiones que venían de Gral Velázquez, los buses, los que venían del terminal pasaban por nuestra población, donde hubieron atropellos hubieron accidente, entonces todas esas cosas empezaron a molestar y ahí es donde se volvió a la lucha que fue antiguamente de la población de Los Nogales, el confrontar a las molestias que nos...las molestias y las necesidades que teníamos en la población (...) nos juntábamos e íbamos todos a la lucha, caceroleo en ese tiempo, al poner así de nuevo, quemar neumáticos, llamar la atención de alguna forma, a salir en marchas y también hacer eventos sociales"²¹⁶.

Un último hito conmemorado ocurre en diciembre de 1990, la población Santiago sufre la muerte de Luis Antonio González Rivera, el Toño Cunini o 'Comandante Boris' como se le conocía. Miliciano del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, es asesinado tras un enfrentamiento con Carabineros en la Sexta Región, volviéndose un ícono de incansables homenajes en su población, donde agrupaciones populares de la zona, familiares y vecinos evocan cada mes de diciembre su ejemplo de combate en actividades sociales y en proyectos comunitarios que llevan su nombre²¹⁷.

En suma, a simple vista estos hitos históricos de organización local dan muestra que ni la dictadura ni la "democracia" lograron petrificar el inmovilismo en el sector, pues logró desarrollarse un entorno con grados de actividad social que servirá de plataforma para el desplazamiento de los músicos que estudiaremos en seguida.

Como último recurso para contextualizar, es preciso dar cuenta de los aspectos socioeconómicos que evidenció Los Nogales hacia 2010. en Un informe reciente de caracterización local hecho con registros de las Fichas de Protección Social indica que la cantidad de habitantes en la población corresponde a 11.100 personas, con un total de 2993 hogares²¹⁸. En términos socioeconómicos, el 46,4% de los hogares pertenecen al primer quintil, el 21,3% al segundo quintil, el 13,4% al tercer quintil, el 7,5% al cuarto quintil y el 1,6% al quinto quintil. La

²¹⁶ Chico Andrés, vocalista de *Frescura Tropical*. Entrevista realizada el 2 de octubre, 2013.

²¹⁷ "Toño, joven poblador rebelde y combatiente", Archivo Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez, p. 2.

²¹⁸ Guía de caracterización Población Nogales, programa Junto al barrio (JAB), 2008.

tasa de vulnerabilidad en adolescentes y niños rodea el 13% dentro de la comuna y la mayor causa de deserción escolar se explica por problemas económicos. El índice de cesantía arroja 3896 personas sin empleo (equivalente a un 78% de la población activa) y 819 inscritos en OMIL (Oficina Municipal de Información Laboral). El propio Gobierno Municipal a través del PLADECO (Plan de Desarrollo Comunal) ha enfatizado los aspectos negativos del sector: "Un alto porcentaje de la población residente habita en condiciones de pobreza y hacinamiento, lo que sumado a los índices de delincuencia y de tráfico de drogas que se registran en el sector, la han estigmatizado como una de las poblaciones bravas de la ciudad, incrementando el nivel de inseguridad del barrio"²¹⁹.

2. Continuidad y emergencia de nuevos grupos musicales.

Los músicos que a continuación se presentan tienen en común ser representantes de una generación contextualizada en el marco de la "democracia" chilena; el análisis contempla por tanto sujetos que continuaron desarrollándose en el ámbito musical desde la etapa dictatorial y cantores, bandas o agrupaciones que comenzaron a introducirse en el circuito cultural de su población en tiempos que arrancan desde el triunfo del NO hasta nuestros días. Nuevamente por asuntos metodológicos resulta complejo incorporar la vasta cantidad de artistas activos y experiencias culturales que contiene Los Nogales y la Población Santiago; esperando reflejar sería y fielmente con el siguiente estudio la realidad que compete al resto de músicos barriales²²⁰.

De los cantores populares que protagonizaron el período dictatorial y que siguieron cantando o perteneciendo a algún grupo musical se encuentran:

Pablo Garrido, que se mantuvo firme como compositor solista y cantor micrero hasta 1998 cuando forma parte de *La Contru*, grupo de folclor urbano con una propuesta estética bastante llamativa al hacer uso de sus rudimentarias de trabajo (obrero de construcción) en las presentaciones y confeccionar sus propios instrumentos: "Su sonido proviene en base a lo que obtienen de instrumentalizar cascos, latas y PVC, los que convierten en charangos, guitarras y

²¹⁹ Plan de Desarrollo Comunal 2005-2010, Municipalidad de Estación Central, Noviembre 2005.

²²⁰ En especial reconocimiento queremos destacar el trabajo de *Los Nogalinos*, grupo de 'Cueca chora' que en este último tiempo ha navegado exitosamente en la puesta en escena capitalina. Asimismo *Banda Central*, batucada que ha destacado en diferentes carnavales a lo largo del país, y por último *Melafumé*, proyecto musical de la población Santiago que ha logrado permearse paulatinamente en el circuito *underground*.

flautas. Con ellos dan vida a cuecas, guarachas, vales y corridos"²²¹. Además, señala la voz y cuerdas del conjunto, Pablo Garrido "no nos consideramos folcloristas sino que utilizamos la raíz musical para hacer nuestras cosas. Estamos haciendo música que tiene que ver con lo nuestro, que es lo popular dentro del medio popular, con raíz folclórica"²²². Así se ha convertido *La Contru* en prioridad para el cantor nogalino, escalando en popularidad y profesionalización gracias a la perseverancia que los han llevado a tocar en diferentes festivales del país.

Manuel Plaza. Músico que prosiguió por corto tiempo en su actividad artística debido a la pronta disolución del *Huehuentrú*. El énfasis del trabajo cultural durante la dictadura lo canalizó esta vez junto a sus roles preponderados de dirigencia social en la población Santiago, desempeñando diversas tareas que excedieron estrictamente a la práctica musical. Su período de actividad musical merma entonces hacia la mitad de la década de los '90.

Patricio Vidal por su parte se ausentó por un tiempo de Los Nogales para regresar tras el plebiscito y conformar una banda con viejos amigos de la población, *Corte en trámite*, que pese a su escasa duración fue muy prolífico en cuanto a creaciones. En lo personal, como cantante y guitarrista asume mayor prolijidad y sofisticación: "siempre buscando un poquito, poniéndose un poquito más exigente y... y yo diría que musicalmente una madurez bastante grande ya, en cuanto a arreglos, en cuanto a armonía... ya no era hacer un par de notas y... y cuatro versos que... que, que rimaran casi forzosamente, sino que fue un trabajo bastante más elaborado, más exigente y más maduro en ese sentido". Y en relación al contenido de sus temáticas: "(...) me puse, mucho más agudo... y mucho más poético, es decir, las temáticas eran siempre las mismas, de justicia, de justicia social, de los desequilibrios, de la cesantía, en fin y nuestros temas nuevos que surgían, como la droga, la delincuencia... que eran flagelos sociales producidos por el sistema"²²³.

Andy Novoa persistió en los escenarios rodantes de la locomoción colectiva. La composición pareció siempre ser desplazada a un segundo plano por la adaptación de sus letras en canciones famosas con el fin de difundir algún mensaje y tener la mayor acogida del público. Hasta la actualidad continúa desempeñándose en el rubro ambulante.

²²¹ Recurso electrónico disponible en: <http://tienda.musicachilena.cl/index.php/la-contru-no-hay-vacantes.html> (Consulta: 30/03/2014)

²²² Recurso electrónico disponible en: www.la-contru.scd.cl/biografia.htm (Consulta: 17/04/2014)

²²³ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

Por último, Carlos Villar despegó su carrera musical con proyectos que incursionan en la ranchera y en el folclore latinoamericano, de tal modo que se ha consagrado de mariachi después de pasar por destacadas agrupaciones folclóricas de Santiago y arduo trabajo como músico callejero. Su etapa artística cubre los años '90 y lo que sigue del 2000 hasta la fecha.

Entre las nuevas bandas y agrupaciones que emergieron se encuentran:

Savia de Nogal (2006-presente) conformada por José Yaco en la guitarra eléctrica, Felipe Segura ("Wanlov") en los vientos, Daniel Cántaro en la guitarra acústica, Rodrigo Garcés también en los vientos, Jorge en el charango y Renzo en la batería. La banda contó con la participación momentánea de Miriam Cortés y Fernanda Pedrini en los coros, pues siempre tendió a priorizar el sonido instrumental fusionando el folclore latinoamericano con gruesas líneas de rock puro; "yo creo que el espíritu de los integrantes era como tocar el folclore de una forma un poquito distinta, ese era permear como...interpretar el folclore un poquito a nuestra manera por eso que le poníamos ese folkrock así"²²⁴, por eso la presencia de la batería y la guitarra eléctrica. Respecto a la composición, "no se concretó nunca nada porque como te digo yo, nos preocupamos más que nada de que los temas que tuvieran como nuestra esencia, que sean covers pero con una esencia (...) quizás no nos sentimos capacitados en el momento de crear"²²⁵, lo que se tradujo por tanto en procesos nulos de grabación musical.

Todos se reconocen autodidactas en lo que hacen, es decir "a pura oreja nomás" y con mucha dedicación para progresar, pues nunca recibieron formación rigurosa ni conocimientos técnicos que perfeccionaran su oficio. Es más, el aprendizaje se concentró, sobretodo, en el día a día entre amigos/as y una que otra instancia cultural en la población. A propósito, quienes fueron entrevistados para esta investigación (José Yaco, Wanlov, Daniel y Rodrigo) dicen haberse interesado en la música desde temprano en la Iglesia o en la escuela, y recién al conocerse en la población Los Nogales empezaron a especializarse en algún instrumento, estampando su identidad barrial en el nombre de la banda: "nos llamamos Savia de Nogal, porque somos casi todos de aquí, todos nos sentimos representados por esta población"²²⁶.

La cantora popular Miriam Cortés, de 41 años, es hermana de Lito y Norma Cortés. Su actividad musical comenzó muy joven en dictadura con participaciones esporádicas en peñas del

²²⁴ Daniel Cántaro, guitarra en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

²²⁵ Daniel Cántaro, guitarra en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

²²⁶ Rodrigo Garcés, vientos en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

sector principalmente de la Casa Ukamau, sin embargo su puesta más periódica en escena se dio luego de 1990 hasta la actualidad, preferentemente en solitario; "yo enfatizo mucho en rescatar la obra de la Violeta Parra entonces cada vez que canto sola le hago un tributo a ella, entonces en cada espacio que me invitan sigo como, digamos, promoviendo las raíces del canto popular a través de la Violeta Parra...siempre lo hago...es un buen referente"²²⁷, aunque su vida musical no se ha limitado a experiencias individuales pues ha sido la voz de *Savia de Nogal* como también del grupo *Los Expropiados* (2000-2001) que nace a raíz de una coyuntura habitacional con pobladores de la población Santiago, y que estuvo integrada por gente de la misma población más el director de la Radio 1° de Mayo de La Victoria.

Absalon, banda de reggae que nace el año 2009 en Maipú, es integrada por Matías Osorio "el ficha", Pablo Esmal Castro, Franco Largo, Tomás Ayala, Piero Cortés, Rodrigo Carrasco, Wanlov, Richard "Gato" Jiménez y Felipe "Goyo" Huerta, quienes mezclan el estilo jamaicano con ritmos latinoamericanos andinos y ritmos urbanos como el Rap. La historia de *Absalon* si bien puede remontar sus inicios a un colegio en Maipú, contempla en gran medida en cuanto a formación y desarrollo los barrios de la comuna de Estación Central, por origen y vínculos familiares de varios de sus músicos. Entre las composiciones de la banda se plantean temas sociales, cotidianos y del amor con objeto de remover conciencias en los auditores, y su única grabación semi-profesional en sus cinco años de actividad corresponde a la canción "Sonidos de barrio" (2012) que trata de arengar la expresión callejera, valorando el oficio musical en el seno de los *ghettos*. Para fines investigativos, en representación del grupo fue entrevistado el tecladista Richard (o Gato) y el percusionista Felipe (o Goyo) por ser pobladores de la población Santiago y Los Nogales respectivamente. Éstos manifiestan intereses musicales desde muy pequeños, reafirmandolos en su etapa escolar, perfeccionándose con sus redes de amistades locales, en cursos transitorios y sobretodo en la escuela misma de *Absalon*.

Latinoamérica Joven o *Lamejo* (1992-2007). Agrupación folclórica de baile y música cuya extensa trayectoria sirvió de escuela cultural para la juventud poblacional de la zona. Como director musical del conjunto se entrevistó al cantor y guitarrista Luis Martínez (43 años) que dice haber tocado en algunas peñas durante dictadura, pero que sobresalió sin duda alguna con su aporte en *Lamejo*, preparando contundentes presentaciones de folclor chileno con jóvenes de la población. La indumentaria e instrumentos que requería la agrupación siempre fue gestionada con

²²⁷ Miriam Cortés, vocalista *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

ayuda de la comunidad, uniéndolos tanto que "después éramos una familia prácticamente"²²⁸. Por último, del conjunto puede mencionarse a *Lamejito*, extensión infantil de la agrupación que cobró relevancia a partir del año 2000.

Tambor Rebelde (2010-actualidad). Es en realidad la continuación histórica de las batucadas que nacieron en el Ukamau "y hoy, organizado desde los tambores con un grupo de cabros de la población Santiago y Los Nogales y le fuimos dando vida a este nuevo proyecto llamado Tambor Rebelde"²²⁹ afirma Jimmy, creador y director de la agrupación. El arranque se recuerda con orgullo: "entonces pescamos unos tarros de basura, unos pedazos de lata, de zinc que habían tirao', una olla y cosas así, para poder meter un poco de bulla y así empezamos a darle vida a la batucada"²³⁰, la que por estos días ha crecido enormemente gracias a sus constantes prácticas de autogestión, llegando incluso a ser el propio fabricante de sus instrumentos. La historia en detalle la revisaremos más adelante. Jimmy Román y Nicolás fueron los entrevistados para conocer más sobre esta experiencia.

Agua Colla, dúo compuesto por Pablo Araniz y Natalia Plaza a mediados del noventa, de Los Nogales y la población Santiago respectivamente. Las influencias que marcaron a Pablo fluctúan entre el rock latino y el folclore latinoamericano, este último por el carácter político de izquierda en su familia. Del mismo modo el estilo latinoamericano y la música protesta permeó a Natalia por su papá, Manuel Plaza. Agua Colla incorpora esos ritmos además del rock, el jazz y la bossanova. El registro de sus composiciones lamentablemente por asuntos de tiempo y dinero han sido sumamente escasos, por lo demás, no ansían escalar en el circuito artístico consiguiendo fama. La pareja, por el contrario, opta por estar "viviendo la música palpándola con el pueblo", razón por la cual han crecido y se han dedicado absolutamente al rubro como músicos callejeros; "las mejores clases de música que he tenido han sido en la calle"²³¹ aseguran.

Frescura Tropical, banda que interpreta cumbias clásicas y actuales "lleva aproximadamente 7 años de trayectoria en diversos escenarios a lo largo del país"²³², remontando sus comienzos al 2006. En su representación Víctor Cisterna (el "Chico Andrés") vocalista y

²²⁸ Luis Martínez, director musical de *Lamejo*. Entrevista realizada el 12 de octubre, 2013.

²²⁹ "Tamor Rebelde. La revolución de la música popular", Periódico El Quinto, N° 21, Año VI, junio del 2011. p. 16.

²³⁰ Jimmy Román, director de *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.

²³¹ Pablo Araniz, guitarra en *Agua Colla*. Entrevista realizada el 28 de octubre, 2013.

²³² Recurso electrónico disponible en: <http://frescuratropicalcl.weebly.com> (Consulta: 29/03/2014)

productor del grupo, tras su esforzado pasado familiar subraya como la música se transformó en una prioridad elemental que cruzó todas las etapas de su vida en la población; desde que salía a por las micros para ganarse unas monedas, desde que se interiorizó con instrumentos en la Parroquia Santa Cruz y en la agrupación Tierra Mía, hasta que se consolidó con la orquestaailable embarcándose en loables proyectos de grabación y profesionalismo.

VIH (2009-2013), banda de thrash metal compuesta por Saúl Aguirre en las voces, Moisés Aguirre en la batería, Nicolás Aguirre en el bajo y José Pérez (potito assault) en la guitarra, con demarcadas influencias del metal y del rock en general. A los primeros meses de ensayo ya tenían un demo listo "Toxina nuclear" y no costó mucho para dar a luz su primer disco "Sembrando el Thrash". José Pérez, quien fue entrevistado en esta ocasión a nombre de *VIH*, señala que el futuro del grupo anunciaba prosperidad a escala nacional e internacional incluso, por la cantidad de tocatas y los buenos contactos que iban generando. Sin embargo un incendio en la casa de uno de sus miembros decayó los ánimos frenando el progreso de la banda, así como las rencillas internas que acabaron por disolverlos a fines del 2013. Sus letras reflejan la esencia del thrasher callejero; la cotidianidad en la población, la jarana, el sexo y el alcohol, como así el repudio al control mental de la Iglesia y la perversidad de las guerras.

Por último, es parte del análisis Yiyo (como se le conoce en Los Nogales) representando la cultura HipHop. El rapero, alias Nexo Mc, se metió "de mosca" a muy temprana edad en el mundo de las rimas o "escupitajos improvisados", cuando vivía cerca de Mapocho. Ya en el liceo se interesó por escribir temas propios y más tarde en 2007, en su población Los Nogales, se interesó por propulsar colectivamente cimientos de esta cultura callejera.

3. Gestión y proyección artística.

La tendencia sostenida en la realización de los proyectos musicales aún está muy lejos del profesionalismo convencional. En principio, no todas las bandas y cantores persiguen cristalizar una carrera artística que los pueda llevar al éxito o, al menos, a una condición acomodada en el circuito nacional; hay quienes no tranzan con las leyes del mercado y que por tanto no les interesa alcanzar elevados estándares de producción (grabaciones en estudio, instrumentos y equipamiento profesional, presentación en locales o escenarios de renombre). En cambio, quienes no se niegan rotundamente a esta posibilidad y abren puertas al profesionalismo, no es que se "vendan" desafortadamente a la industria comercial de la música, dejándose manipular por

sellos discográficos y por las ofertas más ambiciosas del mercado, sino que han sabido sobrellevar su carrera en base a una práctica común: la autogestión.

El hacer las cosas por sí mismos, no depender exclusivamente de instituciones u otras personas para desarrollarse como banda o músico es una capacidad transversal a todos quienes fueron entrevistados en esta sección, así también, lo es en algunos casos frecuente la cogestión, vale decir, la participación paritaria con otros sujetos. A continuación revisaremos situaciones aproximativas sobre las diversas gestiones de los músicos en sus proyectos.

A Andy Novoa por ejemplo, por ganar el primer lugar en el Festival de la Voz (2002) se le da la oportunidad de grabar sus canciones, por única vez en su vida, en una sala de estudio, ubicada en las dependencias de la Universidad de Santiago, con el apoyo de autoridades públicas.

"Cuando me gané el festival, me dieron ese regalo y tres cuadros, me queda uno nomás que lo tengo guardado arriba, colgado en mi pieza y me dieron a grabar en un estudio la canción ganadora y dos a elecciones más. Tenían que haberme dado a grabar un disco entero po', diez canciones. Y este fue Guillermo flores, el que se consiguió el estudio allá, en la USACH y ahí grabamos mi tema y dos canciones más, estuvimos toda la tarde pa' grabar tres canciones y me dijeron de a poco a poco puedes seguir grabando. Y resulta que cuando yo me gané el festival como a los días después me llegó una carta que me había salido mi departamento allí en Renca así que dejé todo de lado, alcancé a grabar esas canciones y ahí quedó..."²³³.

Yiyo, por su parte, empleó métodos caseros de grabación, además contó con el espacio de la Radio La Voz de la población Santiago para los mismos fines:

"¡Aaah fue terrible flaytemente! ¡no, qué equipos! yo tenía ahí... mi papá me compró un computador (...) ese fue el computador que yo tenía y yo a esa hueá le conectaba unos micrófonos culiaos de auricular de *callcenter* y con esa hueá grababa... y todos los temas que tengo que son más producidos no sé po', los grabé en la radio y temas con amigos que tenían estudio pero yo jamás en mi vida he tenido un estudio"²³⁴.

VIH demostró proliferar en su proyecto, ensayando periódicamente consiguieron muy pronto grabar su demo "Toxina nuclear" con cuatro canciones, cuya producción del disco y diseño de la carátula estuvieron en sus manos, de manera casi artesanal. El entusiasmo que crecía en la

²³³ Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

²³⁴ Yiyo, rapero. Entrevista realizada el 3 de enero, 2014.

banda se reflejó en la grabación de su primer disco "Sembrando el Thrash" compuesto por nueve canciones, más la seguida participación en eventos. El 3 de diciembre de 2011 hicieron un concierto estrictamente de VIH en la sala Alejandro Flores del Teatro Cariola, en compañía de dos bandas de la escena nacional: *In Fixion* y *Tenebra E kilibrium*. Estuvieron trabajando por un segundo disco y existieron incluso propuestas de productoras en el extranjero. Todo el esfuerzo que propendía un ascenso en la puesta musical decayó rotundamente por un incendio que esfumó algunos de sus implementos. La banda siempre recordará haber triunfado gracias a sus propios méritos y lamenta enormemente haber tronchado sus mayores expectativas artísticas.

Frescura Tropical mantiene vigente sus deseos de convertirse en una orquesta sólida, profesional e independiente. La producción, los equipos y el transporte están a cargo del Chico Andrés, quien cuenta que siempre han funcionado con recursos propios, sin la necesidad jamás de involucrarse en proyectos externos de financiamiento. Los ingresos económicos son producto del mismo servicio que ofrece la banda en matrimonios, cumpleaños, aniversarios, etc., con el cual esperan, en un futuro, crecer para abrirse a los jóvenes que se interesen por la música, levantando una especie de academia o banda escuela en la comuna.

El resto de músicos, a excepción de Pablo Garrido y Carlos Villar que también se orientaron al profesionalismo, experimentaron la música en un sentido más cotidiano y sin tantas expectativas; solo anhelaron ofrecer buena música a su *pobla'* y ganarse el cariño territorial, lo cual no desechaba la idea de 'vivir de la música' o de prosperar en ella. En general, las prácticas empleadas para progresar apelaban a un trabajo colectivo, que involucrase al grupo entero y a sus amigos o familiares; era simplemente "el compromiso de estar ahí, de hacer cosas 'juntemos plata pa' que compremos los instrumentos"²³⁵ señala Wanlov, aludiendo a las peñas de recaudación que organizaba *Savia de Nogal* para renovar sus instrumentos.

4. Músicos, comunidad y organización local.

a) Retorno a la 'democracia' ¿vuelta para la casa?

Las promesas que ilusionaban a todo un país si ganaba el NO en el Plebiscito de 1988 fácilmente podrían dismantelar los objetivos y las motivaciones que articularon el movimiento socio-cultural en los barrios de la Estación Central durante la dictadura, por ende, pudo significar

²³⁵ Wanlov, vientos en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

el cese de muchos cantores populares... ¿Qué pasó en realidad? ¿Hubo estancamiento en la organización local? ¿Cómo se leyó el triunfo de la "democracia" entre los músicos?

Respecto a la participación electoral de los músicos en el Plebiscito no puede homogeneizarse una tendencia, pues algunos se hicieron parte del proceso como otros decididamente se apartaron. Miriam Cortés ayuda a esclarecer un poco las percepciones de quienes no estuvieron de acuerdo con la propuesta concertacionista:

"yo creo que fue como súper rupturista con el tema porque ninguno votaba, ninguno estaba como ni ahí con la onda del momento así como, así, no comprarle a lo que estaba vendiendo el sistema...a lo que estaba vendiendo en ese momento el contexto que era como 'la alegría ya viene, todos pa' su casa', como que no hubo una participación...no puedo generalizar porque igual hubieron compañeros que votaron, compañeros que sí, cachai"²³⁶.

Lo cierto es que la derrota de Pinochet amainó los ánimos que con euforia se pronunciaban en su contra (a través de las canciones y cualquier expresión política) desviando hacia un desconocido y difuso norte las motivaciones de quienes se mantuvieron haciendo Canto popular en los años noventa:

"pucha, justo ahora que había acumulado un montón de rabia y tenía una canción súper buena, llegó la democracia y cagué ¿cachai? (risas). Lo mismo nos pasó a nosotros, llegó la democracia y como que pucha, se nos perdió el enemigo, lo que teníamos aquí al frente po'. Entonces ya ahí, poco a poco, nos fuimos tomando ya vidas más comunes, no sé po', nos dedicamos más a trabajar de repente, o a la familia, y ahí pasó"²³⁷.

Lo cual significó en determinados casos abandonar la música (pasó con Pedro Santis, Lito Cortés, Norma Cortés, Edgardo Hormazábal, Pancho Jorquera y Nony Ruz Tapia), principalmente por priorizar los intereses familiares en su vida, que por cuestión de tiempo y espacio hizo insostenible los proyectos musicales.

Sobre el contexto cultural que aconteció en ambas poblaciones a lo largo de la década de los 90' no existen testimonios convergentes; las versiones narran por un lado un decaimiento severo de la organización popular cuyos pilares (Ukamau y espacios cristianos de base) eran la plataforma principal de acción para los artistas locales. Así, la alegría que estaba por venir opacaba

²³⁶ Miriam Cortés, vocalista de *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

²³⁷ Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.

de manera fatídica la movilización interna y echaba para la casa cualquier atisbo de canto poblacional. Por otro lado, se afirma que tanto expresiones musicales como espacios culturales no se vieron profundamente debilitados, y por tanto siguieron en marcha. Las siguientes visiones subrayan el desgaste de los actores sociales en un período calificado "de transición":

"...como que hubo un estancamiento de varias organizaciones, de varios, digamos, movimientos que en algún momento tuvieron harta fuerza y se fue como deteriorando, perdiendo en esa época...así como que llegó la alegría, ahora todos vámonos pa' la casa, como que ya se fue Pinochet...entonces eso ocurrió en esa época"²³⁸.

"...cuando llegaron los noventa murieron muchas organizaciones y ya como que pasó algo súper cuático así, como que de un rato pa' otro como que ¡wuuá! todo se esfumó, todo se fue así, todo se fue desapareciendo, el Ukamau ya no siguió, se estancó, después pelearon caleta la casa, puros conflictos (...) como que culturalmente todo se apagó, ya no siguieron haciendo las peñas, nada..."²³⁹.

Otras visiones, en cambio, enfatizan la actividad musical en los espacios públicos de la población (calles, peñas y ferias):

"Acá tuvo bastante fuerza, porque de partía habían hartos artistas locales, cachai, hubo folclor, guitarra, cachai, se veía caleta. En otras partes no se veía tanto como acá (...) cuando tuvimos los primeros tambores, tratábamos de hacer carnavales todos los meses, cachai, si no había carnaval siempre nos íbamos a una feria hacer un carnaval, cachai, o sea no se paraba de hacer cosas en eso años, en esos tiempos"²⁴⁰.

"Como que se mantuvo (la peña), pero se pasó a ser como los Café Concert (...) armábamos como el escenario, colocábamos mesas con velita, me entendí, a media luz y así hacíamos como los eventos (...) donde igual vendiai el navegao, igual vendiai cosas pa' comer..."²⁴¹.

La restauración de una "democracia" en Chile, que persistió en conciliar a la ciudadanía promoviendo aires de paz social y progreso económico mientras consagraba en el poder a la nueva clase política encargada de administrar al país, siguió siendo blanco de críticas e interpelaciones por petrificar la desigualdad social, la exclusión y los estados de opresión en los flancos más marginados del nuevo sistema. La mercantilización de los derechos sociales como la

²³⁸ Miriam Cortés, vocalista de *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

²³⁹ Natalia Plaza, vientos en *Agua Colla*. Entrevista realizada el 28 de octubre, 2013.

²⁴⁰ Jimmy Román, director de *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.

²⁴¹ Chico Andrés, vocalista de *Frescura Tropical*. Entrevista realizada el 2 de octubre, 2013.

dilatación grosera de la brecha que separa a ricos y pobres gatilló, en consecuencia, el destape de una oleada de movilizaciones sociales, que en tiempos recientes se exhiben notoriamente en ascenso. Una mirada crítica al modelo de desarrollo es lo que pretendemos refrendar con los siguientes testimonios, donde algunos músicos, en gran medida atentos a su realidad, perciben los maquillajes del capitalismo, sus repercusiones y la reacción de la sociedad por transformar²⁴²:

"Todas las lacras sociales son producto de un sistema que beneficia a unos pocos, en desmedro de la gran mayoría, si eso está claro, la lectura no es otra"²⁴³.

"(...) siempre se ha seguido la huella, digamos, de cantar en rebeldía ¿cachai? o sea, después igual se fue la dictadura pero el sistema quedó, entonces las temáticas igual son contra el sistema. Nosotros, digamos aquí, consideramos que no hemos ganado nada porque está el mismo sistema que estuvo siempre ¿cachai? como que la cuestión no acaba nunca y nosotros seguimos luchando, vamos envejeciendo, pero igual viene savia nueva de atrás que vienen con nuevos bríos, nueva fuerza y que se encuentra con las mismas murallas que nos encontramos nosotros po"²⁴⁴.

"A mí me gusta la crítica, me gusta criticar lo que es injusto y si tengo que decirlo lo voy a expresar en una canción, así ese sería mi ataque, no así ni con piedras ni con ir a discutir, no, inventar un tema e ir a expresar lo que siento, claro de la injusticia, de cómo la gente está más agresiva o sea quiere más po', el pueblo en realidad quiere más po'...ya los locos quieren más po', tiene hambre ya de salud, de trabajo, de educación cachai, quieren todo"²⁴⁵.

Y como el pensamiento sobre los fenómenos sociales y políticos no es inmóvil ni estático, influye, directa o indirectamente en las acciones de los sujetos, orientadas a construir una sociedad mejor, un entorno mejor, una población más fraterna y humana...

²⁴² Con esto no se estandarizan procesos de politización en los entrevistados, pues no todos consignaron posturas críticas frente a la realidad económica y social que motiven su ejercicio artístico, de hecho, se afirmó "creo que somos tan volaos' así y tan despistaos' que no cachamos ni una hueá de lo que quizá...o sea, cachamos, pero como que no nos importa creo, hacemos música porque queremos tocar así juntos" (Daniel Cántaro, Savia de Nogal). Por esto, es descartada una relación mecánica entre visión de mundo y práctica musical, donde la una impulse obligatoriamente a la otra, sin embargo existirán interesantes enlaces que revisaremos a partir del próximo ítem.

²⁴³ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

²⁴⁴ Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.

²⁴⁵ Wanlov, vientos en *Savía de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

b) La música entre los pasajes:

Tocatas, peñas, bingos y Aniversarios

El canto de poblaciones se debe completamente a su gente. Resulta inconcebible para los músicos no compartir su arte con su comunidad, cualquiera sea el fin, solidarizando con un vecino, alegrando un momento, fomentando la cultura en su población o apoyando causas sociales. En este sentido, los músicos participan de manera voluntaria, sin cobro alguno (en las actividades generalmente se les atiende con comida o algún bebestible) y sin interés más que por el que se los invitó y por mostrarse ante un público cercano, al cual quiere ganarse y obtener su reconocimiento.

Savia de Nogal por ejemplo, enfatiza la enorme satisfacción que les produce una recepción positiva de la gente cuando se ponen a tocar:

"Es agradable sacar una sonrisa de la gente, y que te valoren lo que estai' haciendo"²⁴⁶; "eso que dice Rodrigo, como que ver su cara, que están contentos, que están felices (...) es agradable que te reconozcan lo que tú estás haciendo (...) que a veces la gente no tiene pa' pagar una entrada cachai, pa' ir a ver una banda o no tiene el tiempo y tú mismo en la pobla' cachai ¡pah! te plantai' ahí, tocai y vei' la cara de los niñitos, es como bonito eso"²⁴⁷.

La activa participación de la banda significó involucrarse en el territorio con tocatas de distinta naturaleza,

"...íbamos a tocar ahí al Hogar de Cristo en el albergue (...) el albergue, las peñas, los aniversarios de Nogales también que a veces nos invitaban, de 'la Santiago"²⁴⁸ "y aparte de eso, hicimos peña nosotros, invitamos a músicos de Santiago de la calle, organizamos peñas que salieron buenísimas las peñas"²⁴⁹.

Por esto se definen *músicos sociales* en vez de trabajadores sociales. Sus acciones, en definitiva, son guiadas por un espíritu solidario y de asistencia con los más pobres, al margen de cualquier manipulación partidista o de agrupaciones políticas; "como meterse más a una hueá como un partido de algo, no pasa ná" señala el vientista Wanlov. Y es este apoyo incondicional en

²⁴⁶ Rodrigo Garcés, vientos en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

²⁴⁷ Daniel Cántaro, guitarra en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

²⁴⁸ Wanlov, vientos en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

²⁴⁹ Rodrigo Garcés, vientos en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

las peñas, bingos y aniversarios de su población, el que se vio recompensado naturalmente con una facilitación de espacios para ensayar:

"Y al principio sobre lo de los espacios que decíai tú, se nos dio fácil porque como colaborábamos también, tocábamos pa' cosas a beneficio siempre estábamos, teníamos buena voluntad con ese asunto, entonces en base a eso se nos daban los espacios también. Nos prestaron una sede durante harto tiempo igual (la sede vecinal Nogales Sur), la teníamos dos días a la semana..."²⁵⁰.

El cantor micrero Andy Novoa se pronuncia de forma similar frente al rol social con su comunidad:

"Entonces cuando me han invitado a cantar a beneficio comunitario, a cualquier lugar, voy, algunas veces no voy por tiempo, en estos últimos años voy poco por lo que te conté denante: la edad, me canso mucho. Pero sí he ido varias veces a apoyar gente, Bingo, qué se yo y también me han ofrecido dinero y no lo recibo porque no... si hacen un este a beneficio para una persona y me van a pagar 10.000 pesos por ponte tú unas dos o tres canciones. Entonces prefiero no recibir esa plata porque quita pa' la gestión que están haciendo. Lo importante es poder apoyar con un verso, con alguna canción y levantar a la gente, animar a la gente del pueblo, a la gente que está enferma a los mismos vecinos que te van conociendo la historia y te van tomandote buena cachai', lo importante es estar en bien con la... la misma escritura dice que hay que estar bien con todo el mundo, y tiene que ser así, me invitan a cantar, voy a cantar care' palo paguen o no me paguen"²⁵¹.

Al igual que *Agua Colla*,

"De repente en una noche tocábamos en tres partes, en una parte ponte ahí en La Victoria, o íbamos a tocar al aniversario de la radio de La Victoria, o íbamos a la radio de la Villa Francia (...) de repente una señora tiene una enfermedad, un bingo solidario, también íbamos ahí, íbamos entre medio, el único grupo que íbamos entre medio de los bingo y te tiraban al medio y hacíai tu show, o las cenas, las cenas solidarias pa' una persona también metíamos entre medio, conmemoraciones de la muerte del Toño también de los aniversarios, del Toño Cunini tocamos varias veces"²⁵².

O *Frescura Tropical*,

²⁵⁰ Daniel Cántaro, guitarra en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

²⁵¹ Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

²⁵² Pablo Araniz, guitarra en *Agua Colla*. Entrevista realizada el 28 de octubre, 2013.

"...nosotros nos conocemos mucho acá por las presentaciones que hemos hecho acá en lo que es el ámbito de la...los aniversarios de la población, cuando hay eventos sociales nos invitan a nosotros y nosotros encantados vamos, a los bingos que hay en las poblaciones eso es lo más importantes pa' nosotros, sobre todo en mi parte, el sociabilizar el ser importante pa' las demás personas y el ayudar eso pa' mi es como fundamental"²⁵³.

Yaco, recordando su participación en *Banda Central*, subraya también la interacción del grupo con sus vecinos en las ferias, donde se generaba un ambiente bastante ameno:

"...nosotros generábamos recursos económicos tocando en las ferias, tocábamos cumbia de ida y vuelta, era agotador, a veces poca plata, a veces un poquito más, perdía todo un sábado o todo un domingo pero lo que más llenaba y llenaba el espíritu porque la gente lo pasaba súper bien, bailaban todos los ferianos y uno que quedaba ronco "²⁵⁴.

El percusionista de *Absalon* hallaba en el cariño que brindaba toda la gente a la banda un aliciente para seguir haciendo buena música y deleitar a su público,

"Me di cuenta que la música que hacíamos hermano, movía mucha gente cachai, y realmente la disfrutaban po' cachai, porque de repente prestai' oído así, cachai altiro cuando te llama la atención o no, y yo ví a mucha gente interesada hermano que le gustaba *Absalon*, y eso igual me motivaba pa' tocar po' cachai, pa gustarle a la gente"²⁵⁵.

Los metaleros de *VIH* agradecen el apoyo que les brindó su población en su carrera artística, pues como casi todos los demás músicos, el primer escenario y el más habitual estuvo en su propio barrio. *VIH* enfatiza el esfuerzo de sus vecinos en simpatizar con su thrash metal, ya que generalmente los gustos musicales en la población son un tanto impermeables a los estilos más pesados de música, si se compara con la cumbia, el reggae, la pachanga, folclore o el rock tradicional:

"La primera tocata debut aquí fue en el Aniversario de Nogales, bueno esa vez... igual se agradece bastante lo que nos apoyaron al principio aquí la Junta de Vecinos po', pero... nosotros poníamos la batería pa' las tocatas, siempre ayudamos poniendo la batería (...) la primera tocata acá fue la raja cachai... y después bueno siguieron llamando, seguíamos apoyando acá, aquí la escena más underground, pero el thrash aquí en la población no es tan

²⁵³ Chico Andrés, vocalista de *Frescura Tropical*. Entrevista realizada el 2 de octubre, 2013.

²⁵⁴ Yaco, guitarra eléctrica en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de noviembre, 2013.

²⁵⁵ Goyo, percusionista de *Absalon*. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

renombrado (...) igual se agradeció el apoyo cachai, porque nos ayudaron a salir pa' delante, vinieron varias tocatas en esos años (...) era la raja igual... yo vi viejas, viejas así de ochenta años moviendo la cabeza po' hueón, así fue una hueá que dije 'yaa, bacán así', si aunque está tocando con tres hueones que te escuchan la hueá es la raja"²⁵⁶.

Por eso afianzaron grados de confianza y compromiso con su población, asistiendo gratuitamente a los eventos a beneficio en que eran solicitados. Sin embargo, este "apañe" - lamentan- no se devolvió cuando más lo necesitaron, luego del devastador incendio que los desmoronó:

"acá igual: 'cabros, toquen', tocábamos, o sea, eran tocatas gratis y nadie cobraba nada, tú veníai a ayudar y poníai tu grano de arena, o sea eso fue, nosotros llegábamos temprano a armar al escenario y nos quedábamos hasta que nosotros desarmábamos nuestras cosas y nos íbamos, cachai, pero siempre fue la ayuda social aquí, si alguien necesitaba una ayuda en una tocata nosotros estábamos, eso era lo que nosotros queríamos recibir al momento de que nosotros estuvimos mal"²⁵⁷.

A propósito de las festividades por los aniversarios de Los Nogales y la población Santiago, cabe señalar que éstos se efectuaban durante los años noventa como masivas actividades en las calles. Así lo recuerdan músicos locales cuando eran mucho más jóvenes o niños, incluso.

"(...) en los 90' fue distinto porque, sobre todo para el aniversario de la población de Los Nogales, se dividía la población en cuatro grupos, en cuatro alianzas, hubo un tiempo que se hacían dos alianzas (..) en la cancha norte se formaban unas presentaciones de distintos grupos donde se hacían las yincanas, donde se hacían, se coronaba el Rey y la Reina donde también se separaban incluso ehh se hacían las competencias por calle (...) si tú juntai toda las avenidas y todas teniendo su Rey y Reina, teniendo su grito, teniendo sus cánticos, teniendo... imagínate cómo eran las fiestas, cómo era el Aniversario en Nogales en ese tiempo... donde tú invitabai a participar a las parroquias, las capillas, donde estaban todos los grupos musicales, grupos folclóricos, todos participando en la semana o en el mes de la población Nogales"²⁵⁸.

"(...) ese escenario de madera fue el que te marca, a mí me marcó como músico, músico callejero o como se diga, autodidacta, porque ahí yo tenía 11 años y hicimos un doblaje de los *Guns n' Roses*, y estaban otros grupos de moda, música tropical, estaba el *cha cu chá* y hartas

²⁵⁶ José Pérez, guitarrista en *VIH*. Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.

²⁵⁷ José Pérez, guitarrista en *VIH*. Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.

²⁵⁸ Chico Andrés, vocalista de *Frescura Tropical*. Entrevista realizada el 2 de octubre, 2013.

cosas, *Garibaldi*, habían niños que hacían lambada y a mí con mis primos nos tocó *Guns n' roses* (...) fue especial porque uno se creía el cuento con una guitarra de cartón, uno sentía la adrenalina de tocar siendo chico, uno sentía esa conexión de euforia, de energía del público y uno en ese momento puede ser niño pero uno se sentía artista"²⁵⁹.

Pero los aniversarios (en Nogales) fueron atenuando su participación de a poco, lo que variaba según la gestión de los dirigentes vecinales por sobre todas las cosas²⁶⁰. Desde el 2007 los aniversarios recobran su protagonismo histórico; son levantados por la Junta de Vecinos en colaboración de la comunidad, trabajando cada año a pura autogestión, lo que les permite en efecto, financiar artistas profesionales para el evento. No obstante, la Junta de Vecinos y los organizadores manifiestan otra preocupación; que el Aniversario sea una instancia donde difundir las bandas y músicos locales. Oliver Aguayo, presidente de la Junta de Vecinos Nogales sur, clarifica:

"Siempre el show tiene que ver, o el cierre del Aniversario tiene que ver con darle un show hacia la gente, más que un show sino que un acto donde se sienta participe la gente, todos los estilos musicales y sobretodo también más de alguna banda local que es lo primordial, es uno de los objetivos principales del acto que es que se muestren los cabros"²⁶¹.

Y así pueden atestiguarlo *Absalon*, *Savia de Nogal*, *VIH*, *Frescura Tropical* y otros que tuvieron la oportunidad de subirse a dicho escenario.

Por otro lado, los Festivales de Canto poblacional persistieron en este período con cuatro versiones, en las que tres Manuel Plaza asumió el cargo de coordinador general. Ahora eso sí, las iniciativas se financiarían mediante FONDART con altos auspicios de dinero, como sucedió el 2002, cuando el proyecto se disputaba con otras iniciativas previo a la postulación oficial: "la idea de nosotros triunfó ante los otros grupos porque, era un grupo de batucada en ese tiempo que estaban emergiendo las batucadas, un grupo de baile de unas señoras de allá y nosotros (...) al final como la idea era tan buena que ellos se sumaron a nosotros entonces entre todos nos ganamos el proyecto juntos", cuenta Natalia, de *Agua Colla*, que estuvo en la comisión

²⁵⁹ Yaco, guitarra eléctrica en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de noviembre, 2013.

²⁶⁰ Luis Martínez, director musical de *Lamejo*. Entrevista realizada el 12 de octubre, 2013.

²⁶¹ Oliver Aguayo, presidente Junta de Vecinos Nogales sur (2012-2015). Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.

organizadora junto a Pablo Araniz y varios vecinos²⁶². La competencia se hizo por segmentos, incorporó estilos como folclore, hip hop, rock, balada, y se realizó en Gandarillas con Ferrocarril durante dos días:

"era todo el día el Festival, era trabajo con los niños, hacían juegos, le pintaban la cara, olla común, toda esa onda, si no era no más la pura tocata (...) más encima con buenos participantes, buenos también los jurados, la media amplificación, teníamos así una media mesa de sonido y todo eso autogestionado"²⁶³.

Aquel Festival -describen- fue todo un éxito pues contó además con la presencia de *Arak Pacha* y otros artistas connotados a nivel nacional.

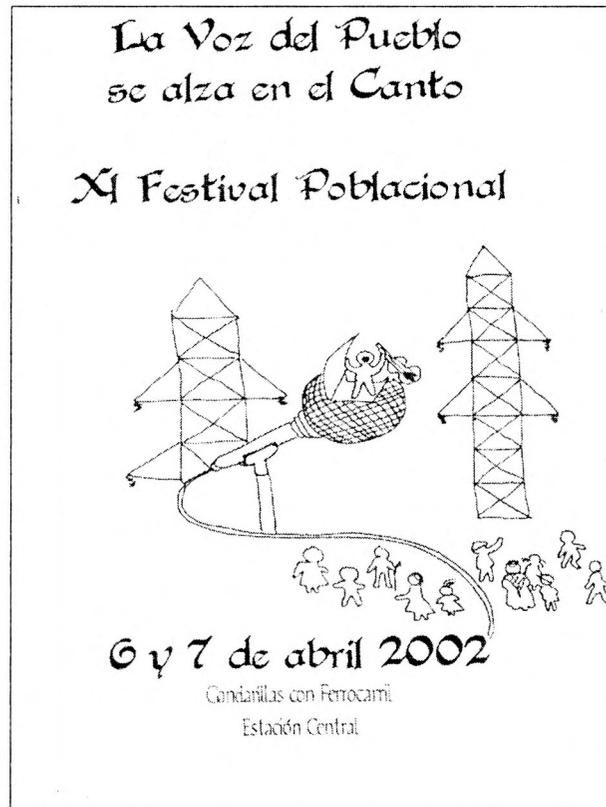
"Si po' ahí ese festival lo abrió Arak Pacha...ahí estuvimos de cómo se dice, de mantel largo así. Pa' nosotros Arak Pacha que ya estaba consagrado total que viniera aquí, a tocar aquí...Todos los vecinos quedaron fascinaos po', cachai, porque ya había una calidad, había un grupo excepcional y todo... Y vinieron caleta de gente también así que igual eran medios nombraitos ah, que tuvieron tocando acá con nosotros. En este minuto no me recuerdo bien todos los que estuvieron pero...no solo Arak Pacha, igual hubieron otros grupos que ya estaban medios connotaos ya: Santo Barrio...ya estaban medios, ya como más músicos"²⁶⁴.

Con las nuevas modalidades de gestión asumidas para eventos culturales de esta naturaleza, solicitando financiamiento al Ministerio, Manuel Plaza dice haberse retirado de sus cargos, sencillamente "porque ahí yo consideré que hubieron malos movimientos con la cuestión". Señala además, que en adelante el sector contó con la activa cooperación de autoridades públicas en materia socio-cultural, de Concejales comunistas en particular.

²⁶² Natalia Plaza, vientos en *Agua Colla*. Entrevista realizada el 28 de octubre, 2013. Acerca del comité organizador en aquel Festival del 2002, puede mencionarse al Grupo de Música Andina "Mapudungun", Taller de Batucada y Malabarismo "Arte Callejero", Taller de Danza Infantil LAMEJO y al Club Deportivo Social y Cultural Juventud 33.

²⁶³ Pablo Araniz, guitarra en *Agua Colla*. Entrevista realizada el 28 de octubre, 2013.

²⁶⁴ Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.



Afiche promocional de la XI versión del Festival poblacional. 2002.

Agrupaciones y talleres culturales: surcando nuevos caminos

Otro espectro de acciones socio-culturales de los cantores y bandas locales en su territorio tiene que ver con la organización de actividades culturales a través de distintas agrupaciones o colectivos. Los talleres más variadas intervenciones en espacios públicos proyectaban las inquietudes sociales y políticas de los músicos populares, que en reiteradas ocasiones tenían por objetivo combatir las drogas y los vicios que ahogaban a los jóvenes, reivindicar demandas sociales al interior de la población, tomar conciencia sobre el entorno y el medio ambiente, o enseñar conocimientos sobre música y difundir este tipo de expresión.

Miriam Cortés releva su participación en la agrupación cultural Tronco, formada por ex-integrantes del Ukamau una vez que se disuelve esta organización a principios de los años noventa,

"...ahí fue otra experiencia súper bonita...formamos, bueno...la división fue por formas distintas de funcionamiento tal vez, por un tema, ni si quiera un tema político partidista sino que, por diferencias de formas que..métodos de trabajo, no sé como poder explicar eso, esa situación, pero...nos separamos y el grupo que se fue del centro cultural Ukamau, forma el

centro cultural Tronco y nos juntábamos en un tronquito que estaba allí en la Plaza Artesanos, de ahí nace el nombre y formamos una agrupación artística. Esa agrupación artística llegó a crear una especie de obra de teatro musical ya...se llamaba "Rapsodia de uno que va a vivir", la obra, y ahí se mezclaba la música, el teatro y la danza...los músicos eran de acá, locales, en realidad todos éramos de acá, entre Los Nogales y la Santiago y otro grupo hizo el teatro y otro grupo danza...hicimos una fusión de eso y nace esta obra. Y esta obra tiene una propuesta que tiene que ver como expresión de la realidad de esa época y...fue súper intensa porque...empieza con un nacimiento de una persona 'x' y esa persona es la que va viviendo distintos momentos de la historia nuestra, de la vida de nosotros y por ejemplo, vive la niñez, después la adolescencia, sale una especie de...sale un poco, se expresa un poco cómo los jóvenes en esa época se juntaban exclusivamente a drogarse, a fumar marihuana en algunos casos y otros que iban a buscar pega, y estaba el tema de la cesantía, entonces...la obra se focalizó en expresar la realidad del momento y la poca esperanza que había (...) nosotros presentamos esta obra hasta en la capilla San Esteban, en los lugares así como peñas, en la Robert Kennedy, en la Iglesia, en los Sindicatos...una obra mostrada en varios lugares. El grupo del Tronco después dejamos de funcionar debido a temas personales de actividades propias de cada uno, no por un tema de diferencias ni de mala onda, sino que porque nuestra dinámica fue cambiando de cada uno...entraron a trabajar, otro con sus propios proyectos, familias..."²⁶⁵.

Cuando estuvo Miriam en *Savia de Nogal* se impulsó con bastante entusiasmo la iniciativa de la Casa de Colores, en Nogales, que operó en la sede del club deportivo Corrales por al menos un año (2010). La banda más diversas organizaciones populares del sector se encargaron por completo de planificar talleres y la muestra general en el Carnaval de los mil colores, proceso que significó ser por completo una valiosa experiencia de aprendizaje en el ámbito organizativo. De ello nos pueden contar más los entrevistados:

"Ahí empecé a participar con los chiquillos de Savia y nace la idea de formar un centro cultural 'Casa de Colores' y participamos en el club deportivo Corrales, nos pasaban el espacio y hicimos talleres con el Yaco y otras personas más que nos apoyaban en esta iniciativa...y culminamos esa, me acuerdo que con una exposición que se hizo de los talleres en el Carnaval de los Mil Colores que se hizo en Los Nogales...y ahí trabajamos con otras organizaciones sociales de Nogales y todo, hicimos esta iniciativa de llenar de colores la población que era como la idea...entonces habían monos gigantes...todo de mucha alegría, mucho color,

²⁶⁵ Miriam Cortés, vocalista de *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

terminamos con un acto central con artistas locales y de afuera (...) fue súper bonita porque eran locos que nunca habían participado en organizaciones sociales, entonces pa' los chiquillos era súper novedoso esto, cachai, de poder levantar una agrupación, una organización, entonces era un aprendizaje pa' los chiquillos el tema de levantar la Casa de colores"²⁶⁶.

"...nosotros aparte como grupo hicimos talleres en su tiempo, como *Savia de Nogal*, hicimos talleres, hicimos pasacalles aquí, con trompetistas y siempre apoyando, siempre apoyando todo aquí en la población. A *Savia de Nogal* lo que nos pedíamos estábamos siempre, sobre todo cuando estábamos en la sede (...) también hicimos actividades para los niños ahí, tocamos pa' los viejos ahí también..."²⁶⁷.

"...era el Yaco, que hacía el de pintura, y nosotros hacíamos uno de reciclaje les enseñábamos a los niños a trabajar con cositas reciclando cosas...y de música también, pero estábamos ahí a full"²⁶⁸.

"Los talleres eran de nosotros, lo que era Casa de colores y todo...reciclábamos diario y cosas así, pero si el carnaval fue una reunión que hicimos con distintos dirigentes sociales, estuvo la Peca de no me acuerdo qué grupo era, estuvo la biblioteca popular, estuvieron hartos chiquillos y todos aportaron al evento así que por ese lado fue bueno porque sólo no lo hubiéramos hecho"²⁶⁹.

Y con respecto a las motivaciones y propósitos del centro cultural, pasaba

"...por un tema que también veíamos que los cabros estaban ahí en la esquina, que no hacían nada, que era necesario hacer algo por los niños, que era como súper bueno vincularse con los clubes deportivos, que era como bueno que la población dejara de ser tan gris, que se pusiera más con mucho más color, más alegre, era como esa la idea"²⁷⁰.

El Ukamau por largo rato se mantuvo dormido, solo a fines de la década de los 90' dio señales de despertar. Fue Pablo Araniz con su pareja Natalia Plaza que se reencontraron en el trabajo social impulsando talleres de música cuando la casa Ukamau estaba en pleno abandono, bordeando el año 2000:

²⁶⁶ Miriam Cortés, vocalista de *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

²⁶⁷ Rodrigo Garcés, vientos en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

²⁶⁸ Daniel Cántaro, guitarra en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

²⁶⁹ Yaco, guitarra eléctrica en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de noviembre, 2013.

²⁷⁰ Miriam Cortés, vocalista de *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

"Empezamos a hacer talleres pa' los niños cachai. El Ukamau de hecho, en esa época cuando nosotros empezamos a hacer esos talleres no estaba funcionando, estaba como la casa tirá, nosotros llegamos y nos conseguimos la casa y le echamos como una limpiá, y ahí ya con algunos instrumentos que teníamos, los que teníamos porque no teníamos muchas guitarras cachai, los que teníamos por decirte, tres guitarras, una zampoña, un bombo, un pandero y era...y eran como 10 alumnos, pero igual ahí por último le damos nociones de la música (...) también mi flaca después hizo su taller de baile y ella bailaba los temas que nosotros se suponía que tocábamos con los chiquillos, asique ahí empezamos a hacer algo bonito igual po', a trabajar en el movimiento social"²⁷¹.

Patricio Vidal también participó en talleres de música en el Ukamau luego de reactivarse con el nombre de *Movimiento de Pobladores Ukamau*. Allí se vincularía por primera vez con el proyecto de la radio comunitaria en la población Santiago, fenómeno que revisaremos con en las próximas páginas:

"...se armó un taller de música, donde yo colaboré también, había un cabro que era, estudiante de pedagogía en música en aquel tiempo, y era muy capo musicalmente y el dictó el curso, y yo le eche una mano ahí, y... ahí conocí a una personas, que formaban parte de una radio. La radio se llamaba "Manifiesto", era de ahí, de la población Santiago, y que por A, B, C motivo ellos estaban en una, en una batalla por conquistar la radio, la radio para ponerla al servicio, al servicio social, que era una radio que tenía un dueño, que era muy cabrón, y que él quería ganar plata con la radio, en cambio las chiquillas no, entre las que está la Myriam, ellas querían que la radio fuera una herramienta de comunicación social y por ahí hubo peleas y todo, al final se fueron"²⁷².

El rapero Yiyo, por su parte, cuando fue partícipe de las movilizaciones estudiantiles el 2006 en su liceo, fue involucrándose con la Red de Hip Hop Activista (RH2A) con la cual promovieron talleres basados en las dinámicas de la Educación Popular, dando pie a un trabajo que conjugaba la cultura hip hop con procesos de autoeducación en los sujetos. Por eso se integra a Comunidad Armada, un taller de estas características en la comuna de Estación Central y más tarde pasa a formar parte del colectivo La Nuez (2007), donde se pliegan a un campamento mapuche que colindaba a la población Nogales:

²⁷¹ Pablo Araniz, guitarra en *Agua Colla*. Entrevista realizada el 28 de octubre, 2013.

²⁷² Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

"...yo en mi pobla' no veía nadie, no veía nada entonces yo entré y vi a unos cabros pintando un lienzo en el Parque de Las Américas, y caché que era un colectivo, que se llamaba colectivo La Nuez, entonces yo dije po' 'yo antes de ser rapero también soy poblador y también soy persona y quiero hacer cosas', cachai... y me integré a ellos, y ahí fue la primera pega política real y social más que política en realidad, que fue que hacíamos talleres de niños, hacíamos talleres de niños ahí en el campamento que había al lado del Parque (...) era pura gente Mapuche, que era la connotación de ese campamento"²⁷³.

La Nuez, explica Yiyo, "funcionaba en la sede del club deportivo Los Nogales, hacíamos talleres a los niños, de pintura, ayuda-tareas cachai', logramos que la misma gente del campamento pusiera su propia junta vecinal dentro del campamento, que se organizaran, que varios de ellos obtuvieran sus casas". Y la relevancia de los talleres era "nutrirse tanto social como políticamente a través de las experiencias de cada persona que participaba del taller"²⁷⁴. Además, cuando se desliga de La Nuez y se interioriza en la Radio comunitaria La Voz, Yiyo levantará talleres de radiocontrol con los niños del Colegio San Borja, ubicado al interior de Los Nogales.

"Hacia 1995, el *hip hop* ya estaba totalmente infiltrado en las poblaciones santiaguinas y sus versos sirvieron de descara a colectivos de dibujantes, bailarines y cantantes (MC), que se juntaban a hacer vida con el género"²⁷⁵. El movimiento Hip Hop en la zona, del cual Yiyo formó parte, recibió sus primeras influencias con la intervención del colectivo HipHoplogía en la población Santiago a través de la casa Ukamau²⁷⁶. En 2010, raperos de la comuna levantaron sesiones introductorias a la Educación Popular tratando de pasarlas de la teoría a la práctica, con la finalidad de masificar la cultura Hip Hop y ser un aliciente para los jóvenes en la organización social. La continuidad de este trabajo se concretizó en el taller "Hormiguitas organizadas del Hip Hop", donde niños y niñas demostraron grandes intereses por las ramas de esta cultura: *breakdance*, *graffiti* o rapear. Nexo Mc valora que este proceso de intenso trabajo haya favorecido enormemente al desarrollo de la expresión de ideas en los más pequeños,

"...ver a esos niños ahí subiéndose a una tarima y decir las cosas que ellos piensan, perderle el miedo a lo que los adultos puedan decir de ellos, de lo que ellos piensan, para mí, más que hoy en día esos cabros sigan haciendo algo o no, porque siguen siendo niños cachai, es que le

²⁷³ Yiyo, rapero. Entrevista realizada el 3 de enero, 2014.

²⁷⁴ Yiyo, rapero. Entrevista realizada el 3 de enero, 2014.

²⁷⁵ Bade, Gabriela, "Puro verso es tu Chile en la Pobra", en: Garcés Mario (et al), *El mundo de las poblaciones*, Colección Nosotros los Chilenos, LOM ediciones, Santiago, 2004, p.73.

²⁷⁶ Para conocer más a fondo la historia de HipHoplogía revisar el trabajo de Pedro Poch Plá, *op.cit.*

perdieran el miedo a los adultos cachai, de soltar su palabra, de soltar lo que ellos piensan, porque queramos o no la sociedad hoy en día es así tanto como con las personas que no seguimos el canon de estructura común, como con los niños"²⁷⁷.

Yaco, por su parte, como músico de la *Banda Central*, recuerda también haber enseñado a niños que luego se desenvolverían en el ámbito artístico de manera fructífera:

"Había un niño que sentía curiosidad por tocar y nosotros, estaba tímido y le empezamos a enseñar bombo y a esta hora que ya está grande, no sé qué edad tendrá pero de verlo todo un pollito y ahora una seguridad para tocar el bombo (en Inti Chamampi), no sé si se acordará de esos momentos de lo que nosotros hicimos con ellos, pero eso da gusto de uno dejar el orgullo y la paciencia de lado por enseñar e inculcar motivación y energía a posibles, posibles músicos (...)"²⁷⁸.

Gato Jiménez, de *Absalon*, por su lado, destaca el aprendizaje organizativo a nivel territorial que obtuvo al haber entrado al circuito de tocatas con su conjunto reggae. Esto porque le permitió ir clarificando el espectro político sobre el cual remaban, diferenciando las distintas agrupaciones sociales/políticas existentes dentro de su población. Un sondeo de las organizaciones activas en el sector con las que ha generado vínculos más fuertes la banda, identifica a la Casa Ukamau, Grupos de Acción Popular (GAP) y las Juntas de Vecinos de Nogales como las principales. En un segundo plano, mediante talleres o iniciativas culturales propulsados en su espacio, vale decir, las dinámicas sociales en gestación, el tecladista reconoce haber adquirido valiosas herramientas y códigos de trabajo colectivo para su formación política.

"*Absalon* me dio las puertas, a medida que íbamos creciendo como banda, conocer otras realidades políticas...que eran los escenarios en que nos desenvolvíamos po' cachai, fuimos conociendo gente, Juntas de Vecinos cercanas y al mismo tiempo darme cuenta de la situación política de acá de la población, y de quiénes la manejaban y así se fueron haciendo los contactos y haciendo al mismo tiempo las relaciones po' hueón (...) políticamente, en cómo hacer música y cómo trabajar a futuro con las bandas, estuvieron los colectivos de las agrupaciones sociales acá, cuando en tiempos de transición y después de los noventa, digamos, después democracia, empezaron a tomarse el poder de la Junta de Vecinos, empezar a hacer los talleres...el hecho de que hacía varia música con gente y amigos que hacían tocata acá, el hecho que vinieran *Los Jaivas* acá, los *Illapu*, acá a la cancha del 33, cuando era de

²⁷⁷ Yiyo, rapero. Entrevista realizada el 3 de enero, 2014.

²⁷⁸ Yiyo, rapero. Entrevista realizada el 3 de enero, 2014.

tierra, la gente asombrá no pensaba que iban a venir (...) el hecho es que me enseñaron a trabajar colectivamente, que no había dueño, que era algo que tú hacíai de gusto y que enseñarai y que fuera recíproco po' hueón"²⁷⁹.

Por último, cabe consignar el aporte de la Agrupación *Lamejo* en los años noventa, período que algunas percepciones consideran nefasto en la parte cultural. *Lamejo* como tantas agrupaciones poblacionales, buscó incentivar a los niños y jóvenes en torno al folclore, erradicando las drogas de sus vidas y construyendo, paso a paso, un mejor vivir entre todos. Aunque costara enganchar bien al público en sus presentaciones al aire libre por el apagado contexto que tuvieron que cruzar, dice Luis Martínez, *Lamejo* fue creciendo con fuerza, de hecho, tuvo una extensión posterior llamada *Lamejito*. El Chico Andrés, esta vez no como músico sino como bailarín del conjunto entre 1992 y 1997, recuerda los valores que le dejó su participación:

"...me dejó muchas cosas, aparte de los amigos que tengo hasta ahora, me entendís, yo creo que eso es fundamental, esas personas que son igual que uno, que son sanas, sanas en el sentido de que si tú les decís 'necesito esta ayuda por esto, para esto' por lo sociable, ellos están. Son las mismas personas que pueden caminar contigo a lo mejor con una pancarta diciendo algo que todo el mundo quiere que lo lea pa' que eso te...ellos van a ir contigo porque son igual que tú (...) el participar con un grupo de personas y el mirar pal lao' y decir 'esta persona tiene mayor problema que yo' eso te hace dar cuenta de que tú y tú le podís servir a esa persona eso te hace ver que tú podí ser distinto y podí ayudar a esa persona y a la vez te ayudai a ti mismo"²⁸⁰.

En síntesis, las agrupaciones y los talleres culturales en el sector demostraron ser instancias recurridas por los propios artistas de población con el propósito de remover la pasividad instalada con la democracia, una inercia que se percibía cotidianamente con el desinterés generalizado en la comunidad, lo cual requirió, justamente, agitar nuevos espacios y levantar alternativas de empoderamiento social.

c) Asociatividad entre músicos

Las dinámicas relacionales entre los cantores y los grupos también figuran parte de este estudio, pues entrelazan historias de vida, inculcando códigos solidarios y aprendizajes políticos o

²⁷⁹ Gato Jiménez, tecladista en *Absalon*. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

²⁸⁰ Chico Andrés, vocalista de *Frescura Tropical*. Entrevista realizada el 2 de octubre, 2013.

musicales. Exceden, por esas razones, al amistoso encuentro en alguna tocata de la población. Veamos algunos ejemplos.

Savia de Nogal dice siempre interesarse por potenciar el canto de poblaciones, el canto callejero. Por esto, en sus peñas autogestionadas contó con la colaboración de músicos del sector (*Absalon*, *Agua Colla*, Andy y otros trovadores) además de compartir innumerables escenarios con otros artistas locales. Del mismo modo, se asociaron con grupos de baile andino Tinku "Fuerza danzante" de los Nogales, con quienes trabajaron en conjunto y echaron las raíces junto a Pato Pailamilla, de la futura *Banda Central* donde convergieron numerosos músicos vecinos. Vemos, por lo tanto, en *Savia de Nogal* un deseo inagotable por potenciar la expresión musical y estrechar los lazos con sus iguales.

En *Absalon* la interacción entre sus miembros estuvo cargada de hermandad, lo que significó afianzar un núcleo sólido de amistades que ya existían y desarrollar un crecimiento colectivo en cuanto a valores, madurez política y solidez musical. Así lo explaya Gato, tecladista del grupo:

"...la primera banda en la que pude ejercer mi filosofía política, que fue lo mejor, entonces esto se transformó más que en una banda en una familia hueón, en una huella muy gigante para toda la banda en la vida (...) siempre los cabros, vienen de raíces políticas los chiquillos y a mí me hicieron acordarme de mi infancia pero al mismo tiempo, sujetarme de filosofías políticas, y políticas rebeldes cachai', pa'l sistema (...) lo que me gustó de esta banda en relación a lo que tú decís, es que aplicó esa política de extrema izquierda de decir 'somos todos uno' cachai, y eso se veía en la banda (...) *Absalon* lo que siempre tuvo claro fue una agrupación de amigos, compañeros que se juntaban a hacer música (...) nunca hubo dueño, siempre se compartía todo, se diseñaba, se tiraba pa' allá, todo...no tan solo se compartía con el bajista ni guitarrista sino con la familia"²⁸¹.

VIH también se refiere al cálido circuito que compartía con otras bandas de diversos estilos musicales en la población:

"...de hecho, siempre nos llamó el Gato, el Wanlov también muchas veces pa' apoyar acá y siempre estábamos cachai, y eso era lo importante, nos gustaba escucharlos porque nosotros

²⁸¹ Gato Jiménez, tecladista en *Absalon*. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

nos volábamos también y pasábamos...y pasai' en la rama antes de tocar también y llegai relajao' cachai (risas) era un grato ambiente, si siempre se vivió aquí un grato ambiente"²⁸².

Frescura Tropical reafirma que la relación con otros músicos ha sido excelente, siempre buscando la cooperación mutua. En este caso, particularizan tener fuerte armonía con músicos individuales y grupos como *Los Nogalinos*, con quienes arrastran historias comunes desde años y años atrás:

"Son tantos años los que llevamos acá compartiendo que nos conocemos de infancia con algunos de *Los Nogalinos*, eso es fundamental, que los conocemos de la parroquia, que nos conocemos de eventos, de peña, de ese tiempo como pasamos los noventa lo que te dije yo, de los Café Concert, de todo eso nos hemos ido conociendo"²⁸³.

No obstante la asociatividad entre los músicos no debe ser idealizada en su máxima expresión. También existen roces, intrínsecos a las relaciones personales, que fragmentan o tensionan el circuito poblacional. Esta es la visión de Yaco:

"...es todo relativo en todo sentido porque está el cantor de micro jugoso, están los otros que son quebraos, hay otros que son súper buenos músicos, respetuosos y todo, hay otros que son más al lote entonces... y pasa en todo sentido po' acá los grupos, igual es lo mismo po', yo conozco grupos que han inventado proyectos y después ciertas personas se quedan con los recursos o entre ellos también se tiran mierda, o depende, hay de todo en realidad"²⁸⁴.

d) La música en la lucha de los pobladores

Es preciso exponer diversas situaciones en la que los músicos ponen su oficio a servicio de los movimientos sociales gestados al interior de las poblaciones, desdibujando el rol histórico más politizado de antaño en el canto popular. Las acciones de los músicos evidentemente siguen imbricadas en su comunidad, *desde y para* ésta, pero los casos que serán puntualizados demuestran tener una connotación mucho más acentuada al calor de las movilizaciones en los pobladores.

²⁸² José Pérez, guitarrista en *VIH*. Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.

²⁸³ Chico Andrés, vocalista de *Frescura Tropical*. Entrevista realizada el 2 de octubre, 2013.

²⁸⁴ Yaco, guitarra eléctrica en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de noviembre, 2013.

El caso de Los Expropiados (2007)

Es una banda que nace a raíz del problema habitacional que sufrió un grupo de pobladores de la población Santiago. La construcción de la futura Autopista Central General Velázquez implicaba desocupar terreno y desalojar algunas casas ante lo cual los vecinos se opusieron rotundamente. En el proceso, la devaluación de las propiedades instigó formar un movimiento por no ser confiscados de sus viviendas a cambio de arbitrarias e inaceptables sumas de dinero. Los músicos se inspiraron en la situación y conformaron el grupo,

"...de hecho el nombre le pusimos Expropiados a... digamos a...en función de la experiencia de los pobladores que estaban perdiendo sus casas, digamos, comprándole sus casas pero a un muy bajo precio...y se formó una especie de movimiento y ellos lucharon por el tema de no entregar sus casas a muy bajo precio y...ahí nace esta iniciativa de ponerle nombre al grupo Los Expropiados"²⁸⁵.

A su vez, los integrantes participaban continuamente de la movilización con sus vecinos, quienes eran "como bien autónomos en términos de organización"²⁸⁶. El compromiso por parte de la banda se desarrolló entonces, bajo la misma tónica:

"Apoyamos eso pero de manera ya más personal, no como organización ni política, ni social. Una persona que estuvo bastante involucrada fue el director de la Radio Primero de Mayo, que era como el que cubría la noticia, llevaba la información y entregaba la información allá en La Victoria, que fue el que como que estuvo más involucrado digamos, y acompañó ese proceso a la gente, y él justamente era el baterista del grupo *Los Expropiados*..."²⁸⁷.

Radio La Voz, el aporte a la difusión musical

La Radio La Voz nace a raíz del quiebre en la Radio Manifiesto el 2007, en plena coyuntura del caso 'expropiados'; el director de la Radio no tranzaba con las denuncias públicas a las autoridades a través de este medio por parte de los pobladores que luchaban por mantenerse en sus casas, así estos abandonan el proyecto radial y deciden formar otro con quienes solidarizaban con su causa. Radio La Voz se instala por corto tiempo en una de las casas por expropiar, alcanzando cobertura para las poblaciones cercanas (Nogales, Oscar Bonilla, La Palma), más tarde solicitará espacio en el centro cultural Ukamau que acogerá el proyecto y promoverá su fortalecimiento con el resto de organizaciones sociales al punto de ser atractivo y posiblemente

²⁸⁵ Miriam Cortés, vocalista de *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

²⁸⁶ Miriam Cortés, vocalista de *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

²⁸⁷ Miriam Cortés, vocalista de *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

instrumentalizado por partidos y movimientos políticos, razones por las que se trasladan a Los Nogales, en la intersección Gandarillas con Pingüinos.

Radio La Voz durante su segunda etapa en la casa Ukamau define su lineamiento político como medio de comunicación alternativo, autónomo e independiente, abierto a las organizaciones populares, a las expresiones del sector y con fuerte sentido latinoamericanista respecto a la música: "La programación de esta será principalmente latinoamericanista con la intención de rescatar la identidad cultural de todos los pueblos. Sin embargo, no marginamos otras tendencias musicales si estas son un aporte cultural o expresiones de estas"²⁸⁸. En este sentido, el amplio abanico de programas transmitidos incluía propuestas que daban a conocer bandas o cantores locales, como *Etnias locales*, sección que "tenía como objetivo promover y difundir las creaciones que realizaba los cantautores y grupos del sector, el programa se desarrollaba a través de entrevistas donde contaban sus inicios y experiencias y dándoles la oportunidad de mostrar sus creaciones musicales en vivo, los locutores eran Patricio Vidal y Joanny Ortis se realizaba los días Jueves y Sábado desde las 20:00 hasta las 22:00 horas"²⁸⁹.

Ya en Nogales, con mayor legitimidad en la comunidad, la Radio debió enfrentarse a las sanciones, allanamientos y persecuciones por parte del Ministerio de Telecomunicaciones por funcionar en la ilegalidad. La regularización del asunto no llegó a buen puerto por los requisitos que exigía, así que de todos modos se impulsaron propuestas comunicacionales.

La emisión radial continuó fomentando la expresión musical del lugar, con programas como *Rock joven y rebelde dos punto cero y no renovado* donde "se llevaban a cabo entrevistas a grupos de rock del sector, a jóvenes dirigentes donde contaban su experiencia de construcción y conocerlos más como personas"²⁹⁰, o *Rimas rebeldes*: "un programa enfocado a los jóvenes y principalmente al hip-hop, tenía como objetivo vincular la cultura del hip-hop en Chile y en Santiago con los distintos movimientos, con la organización social y popular contribuía a desarrollar conciencia en los jóvenes, con un carácter de identidad expresan el descontento de los jóvenes en la sociedad, traen invitados de distintas partes de Santiago para contar las experiencias organizativas que se realizaban en distintos lugares, comités de allegados sindicalistas, grupos hip-

²⁸⁸ Cortés, Lissette y Urzúa, Verónica., "Sistematización de 'Radio la Voz' como un medio de comunicación alternativo y un instrumento de participación e integración social en la comuna de Estación Central", Tesis para optar al título de Gestor en Educación Social, Instituto Profesional Carlos Casanueva, Santiago, 2011, p. 40.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 43.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 47.

hoperos de otras poblaciones, talleres de rap, feriantes"²⁹¹. Nexo Mc con Ofer y Knon, raperos vecinos, participaron activamente de la instancia, promoviendo el desarrollo del Hip hop en el lugar, que hasta entonces era bastante embrionario:

"...a raíz de ese programa surgió la idea de hacer el primer taller, por lo menos del cual yo tengo conocimiento, de rap aquí tanto en Nogales como en 'la Santiago' que fue un taller que nosotros llamamos KHR, Kalle Haula Rap (...) en realidad nunca tuvimos más de 12 personas pero fue un grupo que funcionó durante bastante (...) duramos 8 o 9 meses pero fue lo preciso porque hubieron cabros que adquirieron otras ideas"²⁹².

La Radio contempló además, programas de otras vertientes musicales donde los artistas podían conversar y participar:

"Oscar Telo hizo, que es un compare' que hace reggae ¿reggae? (risas) ya, él hacia ese programa que llegaron varios compadres también que tenían como esa parte musical que ellos también querían difundir, y también don Carlos, que era un caballero que tocaba rancheras que es de Nogales que también tuvo su programa de rancheras, él también tuvo un programa en la radio, se llamaba "Aires Rancheros" (...) (Carlos Villar) tenía un programa en la radio, y también fue como súper bueno porque a la gente le gustó las rancheras, a nuestra gente, a la gente de la pobla, entonces era bien escuchado el programa"²⁹³.

Los grupos, cantores y raperos orbitaron en torno a este espacio que no solo acogía propuestas musicales, sino que desplegaba funciones sumamente conectadas a la realidad poblacional, así, asumieron potentes grados de participación en las tareas operativas del proyecto radial. Sucedió con Miriam Cortés, Patricio Vidal, Yiyo y *Agua Colla*, que conducían programas y estaban a cargo del radiocontrolador o del estudio para grabar a los músicos de la zona. Para Patricio Vidal ésta sería una de sus últimas experiencias en ámbito organizativo y musical:

"Paramos esa radio y ahí dediqué... digamos, mis últimas fuerzas en lo que es el trabajo social, colectivo, propiamente tal. Cinco años dándole duro a la radio para convertirla en una herramienta de comunicación pa' la gente y también con el rollo político, que ya había cambiado, o sea ya no estábamos luchando contra una dictadura, una dictadura militar abierta, sino que estábamos luchando contra un poder oscuro, bajo la sombra y... le dimos

²⁹¹ *Ibid.*, p. 48.

²⁹² Yiyo, rapero. Entrevista realizada el 3 de enero, 2014.

²⁹³ Miriam Cortés, vocalista de *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

duro ahí, con la radio La Voz. Y la música se me empezó a alejar, ya... ya no tuve la posibilidad de darle muy duro a la música"²⁹⁴.

Otra manifestación del apoyo radial a los artistas locales tiene que ver con la cobertura especial a las demandas de cantores urbanos de micro durante su proceso de inserción en el nuevo modelo de transporte colectivo Transantiago (2006), donde músicos del sector cobran vital relevancia como revisaremos más adelante:

"En relación al tema de Sindicato de Cantores de Micro, nosotros también hicimos un acompañamiento a ellos en su proceso de lucha contra, o sea, para poder obtener el pase ese que les permite subirse a las micros, ellos hicieron todo un movimiento y nosotros acompañamos a ellos, también a su proceso, los invitamos a la radio a conversar la situación y fue bien interesante también"²⁹⁵.

Batucadas: La comparsa sonora del pueblo. El caso del Tambor Rebelde

Existen al menos tres experiencias históricas de batucadas en la población Nogales y Santiago; la *Murquita de los Nogales*, *Banda Central* y *Tambor Rebelde*, de las cuales solo las dos últimas se mantienen vigentes. A continuación revisaremos la experiencia de *Tambor Rebelde* con el objetivo de dilucidar su vínculo arraigado a la comunidad que pertenece.

Los antecedentes del *Tambor Rebelde* se encuentran en las batucadas históricas de la casa Ukamau. A pulso de separaciones y reencuentros, el 2010 Jimmy Román, que siempre estuvo involucrado en los primeros intentos, junto a los "más porfiados" deciden darle vida nuevamente a la batucada de la población Santiago. La intención es atraer niños y jóvenes para construir entre todos un proyecto mancomunado a los movimientos sociales, "poniendo la batucada al servicio de la organización popular, poniendo música en las marchas, en las tomas y en lo que sea necesario para el avance de las luchas de los trabajadores, pobladores y estudiantes"²⁹⁶. Por lo tanto, en el ámbito territorial, las motivaciones que guían a la batucada buscan configurar una alternativa de socialización distinta a la que ofrece la faceta más dura de la calle, combatiendo las problemáticas que instala el sistema social imperante en los barrios populares:

²⁹⁴ Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

²⁹⁵ Miriam Cortés, vocalista de *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.

²⁹⁶ "Tambor Rebelde. La revolución...", p. 16.

"...la batucada *Tambor Rebelde* se crea para poder incentivar a los cabros, cachai', mostrarles otro camino, cachai, para que puedan hacer cosas diferentes a lo que están, digamos, casi sentenciao algunos cabros, en lo que son las esquina, cachai, las malas juntas, cachai. Dentro de los mismos cabros, hay hartos que son ligaos a la música po', o sea, hay unos que tocan guitarra, hay unos que tocan bajo, hay otros que tocan el teclao, cachai"²⁹⁷.

Nicolás, de 17 años, integra *Tambor Rebelde* hace tres años, camino en el cual se ha enamorado profundamente de los tarros y que piensa jamás abandonar. Explica que el proceso de aprendizaje en la agrupación ha sido extremadamente valioso, en primer lugar por acercarlo a un "mundo del carnaval, un mundo de alegría y no ese mundo de estar parao' en la esquina"²⁹⁸, en segundo lugar, por fortalecer las capacidades organizativas del colectivo en base a las dinámicas de autogestión, pues la batucada se financia y fabrica sola los tambores e implementos necesarios, y, en tercer lugar, por reconocerse en la realidad social que afecta al mundo de los pobladores:

"Aquí nosotros trabajamos todo con autogestión, aquí nosotros no recibimos ningún dinero de algún político o algo así, nosotros todo lo hacemos con nuestras manos. Igual, eso es algo que, a la larga, te va enseñando cosas y vai aprendiendo muchas cosas, porque el Jimmy a nosotros, a todos los de tambor, nos ha enseñao' que, aquí lo principal, es tener un compromiso y tener la disposición pa' aprender y es algo que yo he aprendío' (...) me ha enseñao' a cómo hacer eventos, cosas así po'... por lo menos yo soy profesor de sancos y aprendí andar en sancos aquí, gracias a Tambor Rebelde (...) he aprendío' política, he aprendío' cosas, así como de los subsidio y cosas así, igual cosas que son importante (...) sé que tengo la oportunidad gracias a Tambor Rebelde de lo que me enseñó, de salir, no sé po', hacer una rifa, un bingo, porque ya aprendí como se hace y como nosotros trabajamos autogestión y nosotros hemos tenío' que con diversas cosas, uno tiene que ganar dinero, tocando en la feria o de repente haciendo semáforos y así, vamos ganando su 'chaucha', su 'monea', cien pesitos, diez peso... todo sirve pa' hacer tarros, comprar parches y todo (...) todos estamos en una familia y todos aprendimos, a lo mejor unos se demoran más en aprender, otros se demoran menos, pero al fin y al cabo todos aprendimos. Todos aprendemos ya sea, como hacer un tarro' a como tocarlo, como pescar las varillas, como lo lanzarte y cosas así, son cosas que uno aprende"²⁹⁹.

²⁹⁷ Jimmy Román, director de *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.

²⁹⁸ Nicolás, miembro de *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.

²⁹⁹ Nicolás, miembro de *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.

Al interior de la batucada entonces se privilegia mostrar la realidad tal cual es, aprendiendo a sobrellevar los riesgos y demostrando, en la práctica, la efectividad del trabajo horizontal y colectivo, con la autogestión como carta de apuesta para enfocar las proyecciones políticas:

"les mostrai' la política de otra manera, cachai, si tu les hablai' de política a los cabros, dicen '¡no, yo no voto!' o '¡política!, ¡corrupto!', o sea, estay haciendo política de otra forma y los cabros lo entienden así..."³⁰⁰.

De ahí la consecuencia con sus acciones en el medio local y con la sociedad. *Tambor Rebelde* se ha involucrado a nivel territorial, de manera orgánica, con el Movimiento de Pobladores Ukamau, protagonista de incansables luchas por la vivienda social de los vecinos; ha solidarizado en eventos a beneficio de la comunidad vez que sea posible; se ha articulado con otras organizaciones populares de la capital; y ha armonizado con las movilizaciones estudiantiles del último lapso, asistiendo sobre todo a las marchas. Así nos cuenta Jimmy Román:

"Con lo de las organizaciones, nosotros participamos en la población con los Comités de Vivienda Ukamau al que apoyamos en sus actividades, además que hay integrantes de Tambor que su familia está en el comité, también participamos en algunas convocatorias que realizan organizaciones amigas y vamos a tocar"³⁰¹.

"...fuimos a hartas partes a tocar; como esta casa cultural social, cachai, tenía vínculos con otras partes como La Pincoya, la Pintana, Peñalolén, Villa Francia, La Victoria, nos pusimos en contacto con las otras organizaciones y las otras organizaciones también tenían su gente que hacía su música y en contacto con esos mismos chicos empezamos a sacar cosas en conjunto"³⁰².

"si llega gente de, no se po' hueón, de algún beneficio, de algún vecino, que no sé po', está juntando lucas pa' algo cachai, ni un problema en apoyar. No cobramos en cosas así po' (...) en cambio, si se trata de instituciones u organismos que manejan recursos, se plantean discusiones pues mantener los instrumentos igual sale plata"³⁰³.

³⁰⁰ Jimmy Román, director de *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.

³⁰¹ "Tambor Rebelde. La revolución...", p. 16.

³⁰² Jimmy Román, director del *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.

³⁰³ Jimmy Román, director de *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.

"Incluso a las marchas vamos porque a los chicos se les enseña a que van a la marcha, cachai"³⁰⁴.

Es la misma fraternidad y respeto que la batucada ha tendido con los vecinos de la población Santiago específicamente, que la acredita en el medio sin tener percances por los ensayos semanales, los cuales cumplen horarios definidos y van rotando el lugar para no convertirse en una eventual molestia para quienes los escuchan desde sus casas.

Finalmente, *Tambor Rebelde* anhela reproducir la experiencia en otras partes, razón por la que actualmente están gestionando una batucada en Chillán, aportando con ideas, tambores y otros insumos.

5. La micro, el escenario heredado

*"Al pecho va mi guitarra, guerrera como un cañón
su boca no se destempla con el ruido del motor,
la voz del cantor micrero pasea por la ciudad
deleitando al pasajero por unas, por unas monedas nomás"*
(Cantor aguerrido, Pablo Garrido)

a) *El canto como fuente de subsistencia*

Pareciera tradición que la música además de exhibirse en los espacios públicos de ambas poblaciones con fines comunicativos o recreativos, se concibiera como un óptimo recurso laboral entre los cantores del sector. Varios de los entrevistados arguyen en torno al uso que le dan en los diversos escenarios callejeros, principalmente con fines económicos, lo que les permite a fin de cuentas asegurar ingresos de manera estable, por un lado, y desarrollar plenamente su afición musical con amplias libertades, como figura el deseo de muchos³⁰⁵.

En términos generales, este oficio comenzó a proyectarse al poco tiempo que el artista se interiorizaba en la música, acompañado por amigos en los primeros intentos al subirse a una micro. Si no, si decidía embarcarse sólo, debía enfrentar los desafíos que la ley pone en contra del cantor ambulante previo a su reconocimiento en 2009. El hecho es que pese a las restricciones los músicos fueron descubriendo un trabajo a su alcance, que les resultaba satisfactorio y capaz de proyectar a futuro, tal como si se tratara de una nueva forma de vida.

³⁰⁴ Jimmy Román, director de *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.

³⁰⁵ Cabe mencionar que continúan en este rubro Pablo Garrido, Carlos Villar y Andy Novoa, como así se inician durante el período Pablo Araniz, Yiyo, Chico Andrés y todos los miembros de *Savia de Nogal*.

El vocalista de *Frescura Tropical* narra su experiencia durante la adolescencia como respuesta a las necesidades económicas que exigía su realidad familiar de constante esfuerzo. Esto en la década del 90':

"Nos dedicamos a cantar en la micro y recorríamos por ejemplo Cerrillos desde el Aeropuerto hasta Bascuñan Guerrero, Bascuñan Guerrero hasta Pedro Aguirre Cerda después al Aeropuerto y todo como la vuelta, Plaza Buzeta (...) y después ya cantamos en los restaurantes, nos levantábamos como a las cuatro, cinco de la mañana con mi papá y nos íbamos con mi primo a cantar allá en Mapocho"³⁰⁶.

Daniel Cántaro, que con sus compañeros de *Savia de Nogal* salían a las micros mucho antes de consolidarse como banda, aborda el amplio margen de libertades que proporciona el trabajo ambulante en relación a los rubros más formales del mercado y cómo esto lo han sabido aprovechar en tanto agrupación musical:

"Yo vivo de la música igual que mi compadre (Rodrigo) pero encuentro terrible charcha, terrible charcha no poder dedicarte no sé po', un 100% en lo que te gusta por otras hueás que son físicamente más charcha que la chucha...me da lata pensar que tenís que estar encerrao' en una hueá cumpliendo hora, horario, órdenes y claro, a veces humillaciones (...) eso es lo bueno po' de trabajar en la calle, que tení ese tiempo que es tuyo entonces estábamos con los cabros, con Savia, podíamos acomodar los horarios nosotros súper bien, no teníamos atao'..."³⁰⁷.

Del mismo grupo, Rodrigo explaya lo comfortable que significa desempeñarse como músico urbano, sobre todo cuando son habilidades intrínsecas:

"...el músico se nace con eso, entonces cuando tú no tienes los medios para cubrirte algo pagado cachai, tení que sustentarte de lo que tú sabes no más, de lo que te da la esencia del arte (...) igual es súper satisfactorio entregar tu arte cachai, porque también es satisfactorio cuando vai arriba de una micro y nadie te va a verte como cuando tú pagas una entrada para ir a ver a alguien, nosotros es como una intervención artística que tú haces arriba de la micro, entonces que esa gente te aplauda, pa' cualquier artista es satisfactorio"³⁰⁸.

³⁰⁶ Chico Andrés, vocalista de *Frescura Tropical*. Entrevista realizada el 2 de octubre, 2013.

³⁰⁷ Daniel Cántaro, guitarra en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

³⁰⁸ Rodrigo Garcés, vientos en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.

De *Agua Colla*, Pablo Araniz también se muestra conforme con su trabajo -que no solo enfoca en las micros sino también en ferias libres, mercados y restaurantes- convirtiéndolo definitivamente en un proyecto de vida que exige las mismas condiciones que una ocupación profesional, para ser bien reconocido y recompensado:

"Yo soy igual serio, trato de ser prolijo en lo que hago, y separo las cosas así del leseo de la música porque cachai que igual si tú trabajai' de esto igual está bien así andar relajao pero...eso te da un plus, que las personas cuando te ven, ven eso, como la fe que tení en lo que hacís (...) no porque uno toque en una micro uno va a llegar y va a tocar así jah, ya vamo a tocar! no po', nosotros nos preparamos, ensayamos cachai (...) también siempre con tu buena presencia así, no vay a andar too' cochino o too' desordena'o así, si no porque jah, ya vamo a tocar en las micros, ya que importa! cachai igual es una presencia, como un cariño a lo que tú hací po' cachai o no...entonce eso se refleja en las lucas también que ganai po' (...) tú llegai y te subís 'bueno amigos, un poco de música esperamos que se reencuentren con la cultura, con nuestra identidad (...) tocai y la gente le gusta, te aplaude, los locos te felicitan"³⁰⁹.

Por último, el exponente del rap en esta investigación, Yiyo, no coincide con los otros músicos en concebir la expresión musical exclusivamente como una herramienta de trabajo que responda a fines de subsistencia. Desde el Hip Hop lo que busca transmitir cada vez que se sube a una micro es influir en las conciencias de los pasajeros:

"Yo trabajo de cabro chico en las micros, como desde que tengo 14, 13 años me subo a las micros a rapear, hasta con tarros Nido le pegaba ahí arriba de la micro, improvisando, sacando temas (...) podría fácilmente vivir de eso y vivir mejor que trabajando en un trabajo normal, pero lo que yo hago arriba de una micro no busco ganar tanta plata sino que busco tirar el contenido dentro de la micro cachai, a diferencia de otros raperos que se suben con un tambor o una radio, yo no me subo a tirar 'tallas' con el rap... yo me subo a decir lo que pienso y lo que piensan las personas que se organizan conmigo, las personas que caminan en mi pobla' conmigo, que caminan en la calle conmigo, esas son las cosas que yo me subo a decir y a cantar arriba de una micro, o sea por ende también es un poco más aburrio pa' la gente, entonces las lucas son menores, entonces yo no lo hago con una jornada de trabajo, lo hago con un fin de decir y que le caiga al que le tenga que caer"³¹⁰.

³⁰⁹ Pablo Araniz, guitarra en *Agua Colla*. Entrevista realizada el 28 de octubre, 2013.

³¹⁰ Yiyo, rapero. Entrevista realizada el 3 de enero, 2014.

En resumen, la tendencia a vivir de la música en los cantores de población es petrificada en el tiempo a través de una práctica usual: el canto en los espacios públicos, especialmente arriba de las micros donde sólo el permiso del chofer y la empatía con los pasajeros se entablan como reglas auténticas de su trabajo. No por ello el oficio está libre de responsabilidades y dedicación para estos anónimos artistas que jamás se propusieron el estrellato.

b) Por el derecho a cantar en paz: activismo en el SICUCH

Cabe puntualizar aquí una experiencia en particular sobre la participación de músicos locales (específicamente Andy Novoa y Pablo Araniz) en el proceso de lucha que encabezó el Sindicato de Cantores Urbanos de Chile (SICUCH) por el reconocimiento oficial de su trabajo artístico en los medios de locomoción colectiva instaurados por el Transantiago el 2006, bajo el mandato de Michelle Bachelet.

SICUCH fue fundado el 1° de abril del 2004 con el objetivo de darle legitimidad a las aspiraciones de los artistas urbanos, cuyo horizonte común era "el reconocimiento público del aporte que los artistas callejeros, en general, y los artistas de las micros, en particular, han hecho a la identidad y a la cultura de nuestro país"³¹¹. Con el advenimiento del nuevo modelo de transporte público urgió entonces la necesidad de ser reconocidos ante la ley para no tener prohibiciones o ser sancionados en el ejercicio de cantar en las micros, obteniendo una credencial que los acredite. Así, reunidos en la sede del sindicato en San Francisco con Diez de Julio, plantean fundamental llamar la atención de los medios de comunicación para visibilizar sus demandas ante las autoridades y la opinión pública. Andy Novoa colaborará frenéticamente en este proceso, protagonizando variadas intervenciones que además de causar interés en la ciudadanía buscarán interpelar directamente a las autoridades.

El primer "impacto" (como denominan a las intervenciones públicas) se efectuó afuera de las dependencias de la CUT colgándose a un semáforo cercano. Al respecto señala Andy,

"...ahí en Alameda con Lord Cochrane, en Amunátegui había una señalética que estaba en el lado de la CUT y se me ocurrió una idea, la observé, analicé cuantos metros tenía y me fabriqué una escalera de tres cuerpos, aquí mismo me la fabriqué cachai', con una escalera esas que vienen en los camarotes era una parte, otra parte era de no sé qué de aluminio

³¹¹ "Adiós y Aviso", artículo electrónico disponible en: <http://sicuch-artistasurbanos.blogspot.com/> (Consulta: 07/04/2014)

gruesa y a lo último era unos palos de escoba y con elástico de neumático... tenía todo planeado"³¹².

El segundo impacto provino de una decisión totalmente personal, sin previo acuerdo con los compañeros del sindicato, esta vez, sería en medio de la concentración de apoyo a los momentos agónicos de Pinochet, afuera del Hospital Militar. Así describe los hechos la prensa que captó su intervención:

"A las 11:00 horas llegó hasta las afueras del Hospital Militar un hombre disfrazado de 'Viejito Pascuero', con una guitarra y una armónica. Apenas comenzó a entonar una canción a favor de los cantantes de micros, un grupo de adherentes a Pinochet lo agredieron, obligándolo a terminar su show y alejarse del lugar. Tras el incidente, el sujeto, identificado como Andy Rojas, afirmó que su intención era que a los cantantes de micro se les permitiera trabajar en el Transantiago. Dijo que trabajaba desde hace 20 años en la locomoción colectiva y que su protesta no tenía nada que ver con la situación médica del ex gobernante"³¹³.

A lo que agrega el cantor:

"Entonces cuando llega la prensa me preguntan: '¿qué quiere usted?', yo le dije: 'yo le mando un mensaje a nuestra presidente Michelle que se acuerde de los cantores populares, por favor, es lo único que tenemos nosotros, que nosotros somos parte de la cultura'"³¹⁴.

El tercer impacto se realiza fuera del Ministerio de Transporte en conjunto con varios compañeros, atándose con cadenas a la infraestructura:

"...tábamos todos encadenados afuera, llegó la prensa y de ahí : 'el arte, el arte, el arte dónde está, el arte está escondido' - algo así, como era el... «el arte, el arte, el arte donde está, el arte está exigiendo, exigiendo dignidad» -algo así, no me acuerdo muy bien como era lo que inventábamos. Hasta que llegaron los pacos, te rodearon con camaleones y déjense de... y «paaa»: todos presos a la primera. Ahí llegó el fiscal y dijo: 'aah, son los cantores –dijo- ya calmao ahí mijito se van a irse'"³¹⁵.

³¹² Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

³¹³ "Viejito pascuero" protesta frente al Hospital Militar", miércoles 5 de diciembre, 2006. Recurso electrónico disponible en: <http://www.emol.com/noticias/nacional/2006/12/05/238086/pinochet-supera-etapa-de-riesgo-vital-y-hoy-se-levantara-de-su-cama.html> (Consulta: 21/01/2014)

³¹⁴ Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

³¹⁵ Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

Entre los últimos impactos se apuntan más afuera del Ministerio de Transportes cuando iban a dejarles cartas tocando canciones de Víctor Jara en el frontis, y en la Plaza Bulnes, frente al palacio de La Moneda. Además, Andy Novoa recuerda muy bien como aprovechaba cada instancia de concentración pública para congeniar con los presentes y sumar adherentes a su causa. Así sucedió cuando se plegó a los manifestantes que exigían sus viviendas en el SERVIU:

"...había un choclón gigante de gente, y yo llego pa' allá : "hola hola, les vengo a cantar una canción de las viviendas" y les pongo a cantar la canción... «señores vengo a contarles, cual es mi situación, que estoy contento en mi casa que el gobierno me entregó , ese último piso, ya no es un campamento, es un departamento, de late' y concreto, es un departamento de late'y concreto, al medio está la placita y también la multicancha, si en ella juegan el futbol, los niños en la cancha, ya no estoy en el barro ni tampoco en la chalata, vivo en departamento de late' y de concreto, vivo en departamento de late' y de concreto, y empezó la competencia de radios y de tipos, el piso está temblando y me explota la cabeza, ya sonó la ventana y están todos los vecinos, algunos jaraneando y algunos en el piso, y empezó la competencia de radios y de equipos » –cachai en los departamentos hay competencia de bulla, pa' allá pa' acá, un poco gente de allá, un poco gente de acá, háganse porquería, no entregan una vivienda digna como corresponde, claro, ahora la gente no paga dividendos qué sé yo pero igual los mandan al choque y si la gente de allá no quiere postular acá, también hay drama; entonces estoy cantando esa canción y les meto la del transantiago cachai': «Santiago mes de febrero, en mi casa estoy pensando, ese número cinco es el año del transantiago, me lo cuentan los periódicos, también el televisor que han visto en la locomoción, son muchos los comentarios que pasan por la alameda, que famoso transantiago, que cambiara todo el sistema – ahí cachai' y yo empezaba- ino al transantiago, no al transantiago!» – y todos saltando, todos empezaron a saltar, no al transantiago, pesqué a todos po' y cuando de repente estoy tocando así con la gente y los pacos mirándome y de repente miro para atrás avanzando el guanaco : " no al transantiago" y siento la mojá en la espalda así << paaah>>, me mojaron entero, me devuelvo así y miro al paco : " <<shhhh>> la volaita" dije yo , voy pa' donde ellos, me fui a la puerta en Serrano donde está la feria de los lisiados y dije : "disculpe" tuve que sacarme la polera, dejarla secando, tomándome un desayunito ahí por mientras cachai' y de ahí de nuevo en los diarios : " mojaron al pascuero" y << pah, pah, pah>> toda esa cuestión"³¹⁶.

Luego de una prolongada lucha los artistas callejeros cumplen su objetivo y se les reconoce como patrimonio cultural vivo en la Constitución chilena, lo que se tradujo en facultarlos

³¹⁶ Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

para ejercer su trabajo en el transporte público con el uso de credenciales³¹⁷. En adelante, SICUCH emprende nuevos objetivos de reconocimiento legal en los espacios públicos -dispuestos a ser retomados- no obstante la participación de Andy y Pablo se ve considerablemente aplacada.

Además de esta histórica lucha, los músicos locales se vieron imbuidos en el universo de actividades que enarbolaba el sindicato, tales como presentaciones tributo (la de Violeta Parra fue relevante por el trabajo de autogestión que hubo detrás y la exitosa asistencia de auditores), talleres e intervenciones en poblaciones, y la concurrencia al funeral de Víctor Jara (2009). Respecto del aprendizaje socio-musical al interior del SICUCH, Andy Novoa clarifica haberse nutrido de valiosos conocimientos:

"Cuando empezamos a ir al sindicato, empezamos a darnos cuenta del folklore porque yo me sabía las cuecas precisas para cantar en septiembre cuando me vestía de huaso, pero algunas veces empezaron a salir pegas en que te piden esquinzos o por horas, por media horas, tres cuartos de hora entonces ahí la María Galleguillos que es una profesora de canto, muy amiga de mi esposa y entre todos los chiquillos y chiquillas antiguas que anduvimos en esto fuimos aprendiendo, aprendiendo códigos de política, códigos de televisión, códigos de baile cachai', de folklore y ahí yo aprendí folklore con mi esposa y de ahí me tiré a folklorista hasta el día de hoy, porque ahí iba lo que más... nuestra música chilena cachai', te prometo, fue como una universidad para mí eso"³¹⁸.

Desde 2010 que Andy Novoa no integra activamente el sindicato y desde 2013 que cortó la mayoría de los contactos. Pablo Araniz, por su parte, se mantiene afiliado a la organización lo cual significa pagar cuotas para financiar los proyectos que sean impulsados.

³¹⁷ El decreto de ley 20.388 otorga potestad al vendedor y al artista en vehículos de transporte urbano de pasajeros, cumpliendo una determinada cantidad de condiciones.

³¹⁸ Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

Capítulo IV: Balance histórico del Canto poblacional en el Chile contemporáneo

1. Proyección histórica de la resistencia cultural y nuevos desafíos.

Si realizamos un balance crítico focalizado en las manifestaciones del canto popular en la población Nogales y Santiago en perspectiva histórica, encontraremos que la *práctica socio-cultural* de los músicos se halla condicionada en gran medida por el contexto político que atraviesa. La idea entonces es dilucidar las transformaciones y continuidades que presentó la acción de los sujetos frente a dos escenarios disímiles de la historia de Chile; el autoritario con un álgido movimiento social y el post-autoritario que carga con las secuelas de la dictadura.

En el período 1983-1989 a través del canto se gesta una auténtica *resistencia cultural*; "resistencia" porque se posiciona en la trinchera opositora al régimen militar, adosada de discurso panfletario o sensibilizador que rehúsa rotundamente la realidad de miseria y represiva que les toca vivir a los pobladores, y "cultural", pues canaliza esta lucha a través de la música, concebida como una de las principales herramientas junto a otras expresiones artísticas con la cual denunciar, proponer y unirse. Todo esto, en plena consonancia con el auge de las movilizaciones populares desatadas en el país, que no por casualidad estuvieron acompañadas por las voces del canto popular. Ahora, revisaremos lineamientos específicos que reposan sobre este "espíritu de la resistencia" engendrado por los músicos barriales.

1) Como aspecto central, las manifestaciones culturales -en este caso las musicales- en manos de cantautores solitarios o conjuntos, se dieron en total conexión con la organización a nivel poblacional. Esto sitúa al canto popular como correlato del movimiento social, es decir, el circuito de cantores locales difícilmente constituía por sí solo *movimiento social*, pues era *parte de* un movimiento social más amplio (la lucha de base en población) que le daba forma y sentido. Siguiendo la lógica de investigadores de CENECA³¹⁹, en estos circuitos culturales de base se constata la inexistencia de movimientos musicales autónomos; pues fueron más bien el correlato cultural de un movimiento social que, con el quiebre de 1973, desplazó la expresión musical de los medios de difusión masiva para potenciar "la creación de canales nuevos más ligado a grupos de base"³²⁰ y, en consecuencia, favorecer "la recuperación de espacios públicos de expresión y

³¹⁹ Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística. Fue una Organización No Gubernamental activa en la dictadura militar chilena.

³²⁰ Luis Mella (et. al), "Seminario la canción...", p. 8.

comunicación”³²¹. Un diagnóstico del mismo centro investigativo sobre los canales de difusión ha establecido que son los canales solidarios –sectores de emisión con organización social como poblaciones, sindicatos y espacios estudiantiles, preferentemente universitarios- los que constituyen el ámbito más importante, sólido, significativo y estable para el Canto Popular, sobre todo cuando se reactiva el tejido del movimiento popular desde 1977³²².

2) El cantor popular se ve en constante tensión por el contexto familiar, barrial y nacional que lo condiciona. Una lluvia de estímulos cae en sus cabezas, llevándolo a tomar posición frente a su compleja realidad. Las contradicciones de un sistema desigual, que no sólo perjudica a los sectores populares en materia laboral y económica (gatillada sobre todo por la crisis de 1982), sino que amedrenta a la población y arrasa frenéticamente con los derechos humanos, constituyen *grosso modo* el motor de inspiración/acción de los sujetos. Las lecturas e interpretaciones del día a día por lo demás, convergen, se comparten, creando una sinergia que los lleva a decidir actuar mancomunadamente. El arraigo del fenómeno artístico en los sectores populares se explica en parte porque los marginados del proyecto oficial hallaron en las canciones, en la poesía o en las obras teatrales, un “elemento de reconocimiento simbólico y memoria histórica”³²³.

3) Siguiendo la línea anterior, podemos visualizar como la *praxis* del cantor social se sumerge en el flujo de las redes asociativas locales al calor de la paulatina reconstrucción del tejido social en los sectores de base, adoptando los códigos y valores que imprimen los pobladores en este contexto: a) la autogestión cultural por un lado, que reviste un proceso de aprendizaje musical autodidacta, más la concreción de sus proyectos artísticos y de actividades comunitarias donde se promueva la canción popular; b) la solidaridad, porque el canto está al servicio de las necesidades del pueblo, pendiente de las injusticias, las carencias, las demandas, estrechando la mano y apostando por los procesos colectivos, y; c) horizontalidad, pues el desarrollo de las personas en la cultura se hace entre todos, sin figurar ni resaltar, quedando descartada la competencia como mecanismo de incentivo cultural, por el contrario, priman fuertes lazos de amistad y vecindad.

Del punto anterior surge una categoría analítica que asocia la música popular en tanto expresión de *humanización* como respuesta antagónica a la *violencia política popular* del contexto.

³²¹ *Ibíd.*, p. 9.

³²² Catalán, Carlos., “El Canto Popular...”, p. 19.

³²³ Rivera, Anny., “Notas sobre movimiento social y arte en el régimen autoritario (1973-83)”, CENECA, Santiago, 1983, p. 2.

A medida que avanzaban los mecanismos represivos de control, las comunidades oprimidas buscaban generar sus propios espacios de libertad y en esto la acción de los músicos era un elemento central, ya que con sus presentaciones propiciaban una atmósfera de reunión y fraternidad.

4) En el canto poblacional, el músico asume roles preponderados como agente socio-cultural. Su función de orador o comunicador social en las actividades locales no basta, por eso, despliega un abanico de prácticas que lo configuran como un luchador social más, organizándose en torno a los espacios de asociatividad que propicia su territorio, los cuales dependen en gran medida de la Iglesia Católica y los que la misma comunidad ha sabido levantar con relativa autonomía. Esto da pie para indagar en un problema mayor: las múltiples dimensiones del cantor popular. Sabemos que las identidades no son estáticas, mutan, pues uno de los fundamentos de la *Historia Social* es que los sujetos no son, *están siendo*, lo que nos lleva a pensar en la dinamicidad cuando el músico no se desempeña únicamente como *músico* (aprendiendo de algún instrumento, componiendo, ensayando, tocando, etc.) si no también como *poblador*, encarnando una vida al igual que el resto de su comunidad, lo que hace asumirse como "uno más" en el mar de la cotidianidad (vecino, amigo, familiar, trabajador, cesante), o finalmente, como *militante político*, asumiendo responsabilidades determinadas por organizaciones partidistas.

La cuestión es que las identidades se interrelacionan, siendo esta mixtura lo que da origen al cantor popular de población. No es casual por esto que los sujetos se reconozcan a sí mismos como cantores populares "de tomo y lomo", y le asignen a esta condición la amalgama de prácticas socio-políticas que ejercían. Cumplen, en efecto, diversas funciones en su comunidad, algunas más visibles que otras, pero todas al fin y al cabo, encausadas hacia un objetivo común: resistir y combatir la dictadura chilena hasta derrocarla.

En síntesis, el eje común de esta canción popular, aquella *que viene del pueblo* y que no es *consumida por el pueblo* en términos masivos, es ser reflejo fiel de una "cultura alternativa", escondida, excluida, que busca a través de la música empaparse de sentimientos y vivencias de la gente proyectando una escala de valores distinta a la canción de mercado, y que si pretende masificarse lo hace sin afán comercial, con métodos propios de difusión centrados en lo territorial³²⁴.

³²⁴ Luis Mella (et. al), "Seminario...", pp. 2-3.

Resulta imposible calcar idénticamente los elementos anteriores de la *resistencia cultural* (1983-89) en el período post-autoritario. Vemos, primero que todo, un desgaste y descenso de los conjuntos y cantores que protagonizaron la época del régimen, debido a una desorientación en sus convicciones políticas que retraía sus motivaciones de forma gradual (ya no había un enemigo directo, desvaneciéndose quizás con él, las grandes utopías), a su vez, afloraban proyectos personales de vida que instaban a emigrar del sector o priorizar otras responsabilidades mayores, desplazando la actividad artística a un segundo plano o simplemente al olvido. El corolario de este fenómeno implicó renovar del canto poblacional en las nuevas generaciones, pero bajo nuevas directrices.

Sustancialmente la expresión musical se acopló a los procesos de asociatividad en los barrios, esta vez, al menos por largo tiempo en la década de los años noventa, de forma media silenciosa, difusa, tímida, sin bullir lo suficiente como para arengar y cohesionar a los pobladores en los espacios públicos. Ya desde el 2000 en adelante los movimientos locales comienzan a tomar fuerza. Es que eran otras condiciones; la generalización del abandono de las luchas históricas contra la dictadura producía un viraje inevitable en las entidades-plataforma donde se apoyaron los movimientos sociales en dictadura, como la Iglesia Católica que concibió en el NO la victoria definitiva, o las ONGs, que en general, fueron desapareciendo o institucionalizándose, además, las organizaciones autónomas de base como el Ukamau o el Tronco por ejemplo no sobrevivieron mucho tiempo más. Surge el dilema central entonces... ¿se acabó la asociatividad local? Por supuesto que no, siguió siendo el aceite con el cual funcionaban los procesos de movilización social y que permitían sostener las redes vecinales vigentes, aunque claro, no tan fortalecidas como años atrás. Clara muestra de ello es el avance significativo de los movimientos sociales que acontecen en el lugar, con Juntas de Vecinos, colectivos y agrupaciones sociales en permanente actividad.

En el período 1990-2013 la asociatividad se tradujo entonces en continuos espacios de interacción social en la población, sean actividades benéficas, intervenciones en espacios públicos, aniversarios, peñas, organizaciones de base, etc. Instancias que, según lo arrojado por el estudio, eran asistidas por músicos locales quienes además desplegaban un trabajo intermitente en la organización poblacional. La comunidad local es el norte de las acciones socio-culturales de los sujetos, ya sea colaborando a algún vecino, ofreciendo a los jóvenes una alternativa diferente a las drogas y los vicios, inculcando en las y los niños valores y respeto por sus iguales o solidarizando

con causas sociales que repercuten en la población. Este profundo apego a las comunidades representa una especie de prolongación del canto social, que pese a no estar tan 'politizado' en términos estrictos (como si se identificase derechamente con la cultura de izquierda), perdura y se vuelve legítimo para el resto. A propósito de esto queremos consignar las valoraciones de dirigentes sociales históricos en el sector respecto de las manifestaciones artísticas:

"...dentro de todo este movimiento social o del territorio de los organismos sociales (...) todas las peleas han sido tener que ser salir a la calle manifestando el descontento y dentro de toda las organizaciones siempre ha tenido que ver con la autogestión propia de cada organización y donde ahí ha marcado harto la parte musical, folclórica, donde han surgido varios artistas de acá de Nogales, la Santiago, La Palma y eso ha marcado la población porque no es tan solo las movilizaciones sino que va marcado todo con un contenido musical también dentro del territorio: están las peñas, las tocatas y todo lo que tiene que ver con el Aniversario, con presentar artistas de la población, los fogueos, talleres de música"³²⁵.

"Hoy día por ejemplo, efectivamente en las movilizaciones poblacionales que se han hecho el tema de las batucadas, el tema de los grupos musicales, las expresiones artísticas con los zanquistas, los de fuego los vimos la otra vez, siempre nos acompañan, entonces está muy ligado, nunca ha estado separado, se ha notado bastante"³²⁶.

"Yo creo que igual acá hay una ausencia de eso... de este nuevo proceso, de alguien que relate este proceso desde esa perspectiva (...) siento que habría que tener una mayor acompañamiento acá (...) esa hueá al principio acá la desalojamos por nuestras rigideces y yo creo que hoy día tiene que estar acá, porque este proceso, estos procesos de liberación si no van acompañados de estos procesos creadores hueón, no sirven po', porque la cultura se tiene que recrear a sí misma"³²⁷.

Como bien señala un reportaje "los jóvenes de los noventa encuentran su vehículo en la música para expresar sus pasiones, su rabia, sus sueños, sus frustraciones"³²⁸, dando cuenta de una tendencia generalizada en la juventud chilena que continuó 'pateando piedras', descontenta de un sistema, en busca permanente de espacios propios e identidades comunes. La realidad que

³²⁵ Oliver Aguayo, presidente Junta de Vecinos Los Nogales sur (2012-2015). Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.

³²⁶ Hernán Olivj, tesorero Junta de Vecinos Los Nogales sur (2012-2015). Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.

³²⁷ Aland Castro, dirigente Movimiento de Pobladores Ukamau. Entrevista realizada el 17 de julio, 2013.

³²⁸ Reportaje El Mirador, *Jóvenes y Rock*, 1995. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=u4-c74fJwCQ> (Consulta: 10/04/2014)

les tocó vivir a los músicos de la Estación Central pareció tener algo de esto; ahora el contexto que los condicionaba no imponía fusiles ni persecuciones en las calles pero sí perpetraba en ellos la condición de marginalidad en amplios sentidos, lo que remodelaba su discurso y por tanto la orientación de sus acciones. El escenario de escasas oportunidades, la intromisión férrea de las drogas más duras, el incremento de la delincuencia, los altibajos en la economía familiar, todos fueron elementos que deterioraban el panorama cotidiano de los sujetos, ante los cuales, tal como en dictadura, se tomaba posición. El cantor popular o músico callejero de este período no se mantiene ajeno a su realidad específica, sensibiliza con los problemas sociales que lo rodean y decide actuar. Nuevamente la fórmula es intervenir en el territorio local, promocionando el desarrollo de espacios socio-culturales. No obstante esta operación lejos está de ser una operación mecánica. En otras palabras: las condiciones materiales o concretas de los músicos no implican que la reacción unívoca sea hacer música para concientizar y organizarse, no es un proceso forzado, de hecho, el recorrido artístico de algunos no está definido por un convencimiento ideológico, sino más bien por proyecciones laborales o de profesionalismo. En lo que se refiere a la vinculación con las organizaciones populares, ésta se da de manera espontánea, en la medida que despiertan inquietudes por 'hacer algo para cambiar la población' o por participar junto a sus más cercanos en determinada circunstancia.

La autogestión, la solidaridad y la horizontalidad se conservan como valores intrínsecos al canto poblacional pues su arraigo a la comunidad no desaparece. Digamos que la diferencia más patente con la etapa militar es la desarticulación de circuitos musicales en el ámbito poblacional; las dinámicas relacionales de los músicos pueden ser preferentemente armoniosas, pero no se materializan en movimientos culturales fuertes, más bien tienden a ser dispersos, atomizados y coyunturales.

En aras de ver el estado actual de la situación y proyectar futuro, es apremiante exponer el diagnóstico y los desafíos que formulan hoy los músicos locales para, justamente, revitalizar el Canto Poblacional en la zona. Coinciden, quienes se refieren al respecto, en una trunca *emancipación cultural* de la comunidad; la propulsión cultural en el último tiempo ha sido lenta, la existencia de bandas y músicos activos no se visibiliza lo suficiente, no se inyectan recursos en esta materia y predomina una falta de motivación en los vecinos. Se acusa el estancamiento en las instancias de este tipo:

"...se hacen tocatas y toda la cuestión pero no hay sentido político, se transforma en carrete la hueá ehh no se fomentan los talleres, si lo hacen los colectivos no los fomentan los talleres. No hay una evolución, un desarrollo en la hueá entonces queda ahí"³²⁹.

La ausencia de sentido político que debiera tener la actividad cultural para alcanzar mayores niveles de autonomía, debiera remediarse junto a las barreras que distancian a los músicos unos de otros:

"...espero que pucha que sigan habiendo cosas así aquí en la población, es lo único que falta, falta más como unificarse, hay muchas diferencias"³³⁰.

Uno de los factores que perciben los músicos en su contra en estas tareas dice relación con las gestiones municipales que, efectivamente por su Alcalde del ala derecha (UDI), no promueven en absoluto el desarrollo de la expresividad local:

"...el Alcalde pone énfasis hermano en otro tipo de cosas po' cachai, para de algún modo callar esta hueá po' cachai, porque la música es un medio de expresar tu pensamiento hermano, el mejor diría yo cachai, y el loco puta ganándose a las abuelita con viaje y hueá que son la real gente que va a votar y que se gana su voto, el hueón obviamente no va a hacer programas de música, o de puta, de lenguaje pa' los cabros porque los hueones van a abrir su mente po' hermano y van a darse cuenta en la hueá que están viviendo y cuán ha cambiado la población, cachai, porque todas estas poblaciones son tomas de terreno, cachai entonces yo, saco como conclusión que los hueones que fundaron esta población eran revolucionarios po' hermano cachai, pero ahora para nada po', cada vez se intenta opacar eso"³³¹.

Frente a esta problemática, la Junta de Vecinos de Nogales sur -con amplia influencia del Partido Comunista- plantea una política autónoma respecto a la entidad municipal que, muy por el contrario a las lógicas asistencialistas de las autoridades de derecha, se preocupa de fomentar el desarrollo cultural respondiendo a las necesidades de los jóvenes:

"...nosotros creo que no hemos perdido ese sentido cultural, siempre estamos como facilitando los espacios sobretodo en la parte cultural porque es como parte de nuestra

³²⁹ Gato, tecladista en *Absalon*. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

³³⁰ José Pérez, guitarrista *VIH*. Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.

³³¹ Goyo, percusionista en *Absalon*. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.

esencia de la población y de la articulación y de también como te voy a acercando a los jóvenes creando espacios"³³².

Volviendo a la idea central, los desafíos enmarcados en esta *emancipación cultural* sugieren habilitar más espacios autónomos donde ensayar, grabar y reunirse libremente, con equipos a disposición de las bandas barriales donde efectuar "eventos independientes", estos son, "propias tocatas donde vaya nuestra propia gente, donde el amigo lleve a su familia yo lleve a mi familia y se genere un vínculo especial"³³³. Como también, rescatar a través del canto la identidad del pueblo sin desvirtuar la esencia del canto popular, que debiese moverse junto a los pasos de la gente común y corriente.

2. Hacia una conceptualización del cantor de población

Queremos rescatar el valioso aporte en esta misión del equipo CENECA, quien entre sus variadas indagaciones sobre la canción popular chilena es certera a la hora de introducirnos en la figura del *músico poblacional*. Anny Rivera y Rodrigo Torres en su documento "Encuentro de Canto Poblacional" -basado en las tres jornadas de 1981 donde cantores provenientes de varias poblaciones de Santiago expusieron sus experiencias, opiniones y una muestra de su labor musical- explican que el canto poblacional aún perteneciendo al eje común del canto popular, adquiere rasgos distintivos que lo diferencian, por ejemplo de las expresiones dadas en el ámbito estudiantil-universitario; una sub-categoría por lo tanto asociada a los músicos 'aficionados' de base social -pues carecen de profesionalización- donde "aspectos como la innovación, la creación o interpretación, altamente elaborados, poseen un peso menor que la función social -expresiva y comunicativa- que el canto cumple al interior de su comunidad"³³⁴.

Las motivaciones que se identifican en ellos son, por un lado, la necesidad de difundir un canto popular de raíz folklórica -"patrimonial"- en la batalla contra el 'apagón cultural' que provocó "la acción marcadamente extranjerizante de los medios de comunicación y, en parte, la ruptura generalizada de circuitos de comunicación comunitaria que ha experimentado el país"³³⁵;

³³² Oliver Aguayo, presidente Junta de Vecinos Nogales sur. Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.

³³³ Yaco, guitarra eléctrica en *Savia de Nopal*. Entrevista realizada el 25 de noviembre, 2013.

³³⁴ *Ibíd.*, Introducción.

³³⁵ *Ibíd.*, p. 6.

junto con el compromiso por evidenciar críticamente la realidad que viven los pobladores, o sea, "ser portavoces de un sentir común"³³⁶.

La difusión musical es conjugada por el cantor con labores de distinta índole, sea organizando o colaborando en las actividades solidarias de su población, o desempeñando labores docentes que lo convierten en "estímulo al crecimiento y reproducción del canto poblacional"³³⁷ si es que han alcanzado un mayor desarrollo técnico-musical que les permita transferirle sus conocimiento a otros músicos. Se vuelve así en un mediador encargado de religar a los pobladores con sus propias raíces culturales y musicales, reforzando el desarrollo de la expresión propia³³⁸.

El artista aficionado entonces "no es sólo un creador o intérprete sino que fundamentalmente un comunicador, organizador y animador cultural"³³⁹.

Como vemos, los cantores poblacionales se envuelven de manera constante en procesos de asociación colectiva, donde incurren en códigos propios otorgados por su condición de pobladores: solidaridad, autonomía, horizontalidad. Esto los convierte, en gran parte de los casos, en agentes cruciales como *sujetos históricos* en la gestación y desenlace de los movimientos sociales contemporáneos, propios de su localidad antes que nada. Es así como el bagaje de aprendizajes colectivos en materia cultural/organizativa no solo se concentra y vierte en sus poblaciones locales, pues logra hacerlo también en otros territorios y espacios.

Cabe soslayar además que el cantor social se reconoce entre sus iguales, no sólo por el oficio, sino además por las condiciones materiales que le rodean, de pobreza y subordinación. Es sustancial entender que el desencadenamiento casi cronológico y natural en las poblaciones de procesos históricos permite explicar la constitución del músico en tanto que tal. No nace de la nada y no es solo un artista, puede identificarse además como poblador, trabajador, militante partidista, estudiante, etc. con igual o menor importancia. Esta condición asevera nuevamente su carácter dinámico y que su canto no es *para* el pueblo (en un sentido ajeno, externo), sino, es *desde y con* el propio pueblo.

Frente a estos rasgos sistematizados, que mucho sentido tienen con los casos trabajados en la Estación Central, nada más queda que puntualizar sobre una constante no enunciada: el

³³⁶ *Ibid.*, p. 14.

³³⁷ *Ibid.*, p. 9.

³³⁸ *Ibid.*, p. 26.

³³⁹ Catalán, Carlos., "El Canto Popular...", p. 25.

canto como fuente de subsistencia, arista del cantor poblacional que es frecuentada en respuesta a sus condiciones materiales y que, con el correr de los años, no se cierra a las posibilidades de profesionalismo, aunque la tendencia general sea desenvolverse en los espacios callejeros con pautas de mayor autonomía en relación al promedio estándar de las ocupaciones laborales.

Conclusiones

Mediante este trabajo hemos podido ver cómo el canto poblacional perfila un fenómeno cultural de relevancia en el corazón de dos emblemáticas poblaciones de la comuna de Estación Central, en el correr de las últimas décadas de la historia de Chile, presentándose como una expresión artística auténticamente popular ligada a las esperanzas, frustraciones y convicciones encarnadas en el diario vivir de jóvenes pobladores y pobladoras, quienes desde la permanente marginación buscaron en la música un recurso comunicativo, asociativo e incluso una forma de vida.

Quizás no baste con haber desarrollado los objetivos ni las preguntas planteadas en un trabajo historiográfico si no generamos el diálogo con el presente, si no validamos las voces de quienes con afecto y entusiasmo participaron de este proyecto, en función de proyectar nuevos horizontes, nuevas interrogantes, nuevas formas de entender la música y sus representaciones en la cultura y política de los pueblos que luchan por su autonomía y liberación.

Por lo anterior, ¿de qué nos sirve hoy comprender la experiencia social y cultural de las generaciones de músicos/cantores populares en Los Nogales y la población Santiago? ¿qué sentido tiene rescatar estas memorias individuales y colectivas en un Chile anestesiado -entre otras cosas- por la alienación social que promueve la cultura musical de mercado? ¿en qué aporta esta investigación a las comunidades locales referidas?

En primer lugar, reconociendo el rol histórico de los cantores sociales durante el período 1983-2013, caracterizado por una condición de precariedad y coerción social constante desde la cual pretendieron con la música influir en su comunidad, es que identificamos una valiosa alternativa de acción sociocultural que contribuye a la rearticulación de los lazos humanos que hoy se encuentran desintegrados por los embates de un neoliberalismo maduro. Apostar por la música no como mera expresión estética sino engrosada por prácticas socio-políticas de transformación demuestra, según nuestra interpretación, ser parte constitutiva de una 'cultura popular' propia de los pobladores que -tal como sucedió en los años más álgidos de la resistencia a la dictadura- viene a engrosar el cúmulo de manifestaciones de un 'poder local', compuesto por la radicalización o el descontento social de los grupos más empobrecidos.

Por esta razón consideramos que lo "popular" en los músicos dice relación con su carácter de clase -producto de la identidad común generada en torno a la subordinación social- y no

responde como proponen las teorías modernas o convencionales al impacto en los medios, a la tecnificación, a la masificación u otros criterios dados por la intromisión en el mercado en un contexto industrial o globalizado. El músico o cantor popular de población es el mismo sujeto popular relegado por la estructura hegemónica al servicio de las clases burguesas, es aquel sujeto que construye su propia historia al margen de los discursos oficiales e incluso de los parámetros convencionales de participación establecidos por la sociedad civil. En definitiva, son protagonistas de carne y hueso los escultores anónimos de una voz que da vida a las manifestaciones de la música popular como fue el canto poblacional. Por eso reafirmamos la necesidad imperante de darle crédito a la «historicidad» de los sujetos cuando se estudian estos temas asociados a la musicología o a determinadas expresiones culturales, porque si restringimos el fenómeno musical a lo estilístico o a lo contextual y no profundizamos en la vida de sus gestores, no solo reproducimos un positivismo empírico y análisis sistémico funcional, omitimos, que es lo más grave, el protagonismo humano y social de actores sociales que enfrentan circunstancias históricas en pos de cambiar lo establecido desde su trinchera artística. Y esto sin duda no debe quedarse ajeno a nuestro presente, pues la persistencia o resurgimiento de expresiones musicales que ansían transformar el modelo económico-político vigente induce que esta investigación se convierta en un aporte reflexivo para darle sustento, continuidad y fuerza a dichas manifestac(c)iones socio-culturales autónomas, contestatarias y rupturistas.

Por otro lado, mediante este ejercicio validamos y reivindicamos los elementos de la cultura local marginal ante una cultura dominante nacional. Tal como sucede en el canto poblacional, sus letras y composiciones musicales al ser excedidas por relaciones humanas y prácticas políticas que responden a un modo de ser 'en comunidad', ponen en tensión las lógicas predominantes del capitalismo, resistiendo y construyendo una alternativa visceral desde los núcleos y redes humanas más íntimas arraigadas en el medio poblacional. No obstante, como reveló la investigación, al tratarse de más de una generación de cantores en el rango temporal 1983-2013, dicha resistencia y construcción comunitaria encontró causas y procesos heterogéneos, dados principalmente por los contextos históricos que atravesaron:

1) En dictadura, por ejemplo, prevalece en los músicos una tendencia por orientar la práctica socio-cultural hacia una misma dirección: resistir el terrorismo de estado fortaleciendo la organización popular. Bajo este marco, la expresión musical demuestra ser un recurso estratégico por sus óptimas cualidades (vehículo comunicativo horizontal, dialógico, reflexivo, cohesionador),

consagrándose así, como el medio más recurrente de expresividad local. De esta forma, las motivaciones artísticas eran definidas principalmente por una "necesidad social inminente", siendo difícil que la práctica musical persiguiera otros propósitos como los de comercialización e introducción en el mercado de masas. Por lo mismo, los músicos se formaban esencialmente con pautas espontáneas y de improvisación que el propio medio social les inculcaba, envolviéndose en un pleno proceso de auto-aprendizaje. La mescolanza de todos estos rasgos delineaba entonces al cantor poblacional nacido del vientre de la *resistencia política*, partidario de los cambios sociales clamados por sus 'iguales' en respuesta a los embates de la recesión económica capitalista y a la violencia sistemática proporcionada por el terrorismo de Estado. La resistencia política, en efecto, se desmembró en otras variantes de resistencia marginal, cabiendo la artística/subversiva como una de las principales en el circuito poblacional para los tiempos álgidos de movilización popular en los años '80.

2) Sin embargo, todas estas características no describen al músico popular que va desde 1990 hasta nuestros días, período denominado "Transición democrática". La renovación del canto popular en los jóvenes que rompieron con el inmovilismo de los 90' y que trataron de afianzarse a partir del 2000, se presenta en principio un tanto desgastada para luego ir tomando fuerza bajo otros preceptos motivacionales. Tienden a disiparse y fragmentarse los objetivos políticos de acción que otrora guiaban al Canto poblacional contra Pinochet. Aún así, es apreciable como predominan las voluntades por construir 'mejor población', compartir e intervenir en sus espacios desde la musicalidad, enfrentando a un enemigo invisible que se esconde en las drogas más duras, el individualismo, la competencia, la inercia social, la desigualdad económica, la mercantilización de los derechos, en fin, la multitud de contradicciones planteadas por el neoliberalismo. De ahí que la práctica musical -como elemento de permanencia- se preste para actividades reivindicativas o cualquier evento que inste a estrechar más los lazos entre los vecinos, siendo complementada en reiteradas ocasiones con la vinculación directa a organizaciones sociales de base por parte de los sujetos. Bingos, peñas solidarias, Festivales de la Voz, pasacalles, actividades en plazas o en 'peladeros', Aniversarios, actos conmemorativos, son, entre otras, instancias de congregación y recreación cultural. La afronta al modelo neoliberal pudo evidenciarse entre los cantores y conjuntos más recientes a través de sus letras y acciones individuales que manifestaron un apoyo a las movilizaciones sociales. Empero, no todos los casos visibilizaron una articulación con organizaciones de base que se tradujera en trabajos territoriales de corte político-social dentro o fuera de su comunidad barrial (como sucedió con el sindicalismo en el SICUCH). Percibimos en esta

etapa además, y por último, una creciente propensión a subsistir de la música, bajo métodos propios en la escena callejera o en aras de un elevado nivel profesional, donde la autogestión se despunta como recurso esencial.

A modo de balance, creemos que hay una relación dialéctica en las acciones sociales, culturales y políticas de los músicos producto de la realidad material y cotidiana generada por el sistema capitalista en su expresión chilena. Las y los jóvenes pobladores de Estación Central asimilaron o vivieron la resistencia, la asociatividad y el oficio artístico en distintas dimensiones dentro de su configuración social, golpeada por una economía de mercado carente de oportunidades y asestada por el orden político burgués. Por ello el compromiso de cada grupo o músico con su población tuvo diferentes intensidades y proyecciones; mientras hubo quienes optaron decididamente por la organización social, hubo otros que, en determinadas circunstancias históricas y personales, priorizaron la alternativa laboral o recreativa que ofrecía la música. Ambas opciones retratan de igual modo el rol histórico del cantor popular de poblaciones, pues su carácter de *clase* explica la transformación y/o la subsistencia en sus condiciones de vida.

Estas variaciones se tradujeron en una articulación de los músicos guiada principalmente por vínculos de amistad y organizativos sociales que los asociaban en pequeños núcleos más que en un gran movimiento a nivel poblacional.

Aunque no podemos referirnos a un circuito poblacional consolidado, sí quisiéramos problematizar en torno a la noción de "movimiento social" en los cantores populares. Si bien no existe una auto-identificación con este concepto por parte de los entrevistados y las interpretaciones de sus acciones sociales culturales fácilmente podrían acuñarse heterogéneas, dispersas o lejanas a la construcción de un proyecto político orgánico con propuestas programáticas, creemos que limitarse a este tipo de definiciones reduce irresponsablemente las potencialidades que se encuentran en el *sujeto político* del poblador, pues se ignora la construcción identitaria de sujeto y los procesos cotidianos de asociatividad, (re)encuentro, diálogo y resistencia que lo componen, suprimiendo la proyección de movimiento colectivo desde una alternativa cultural construida a través de expresiones musicales y organizativas.

Pero, ¿qué significado real de construcción política adquiere la práctica de músicos populares? ¿qué desafíos presenta esta alternativa? Las significaciones de la acción socio-cultural pueden ser varias, sin embargo, las que relevamos en tanto permiten reconfigurarnos como

movimiento social son aquellas que a su vez revitalizan un discurso social en la música implican acciones de sumo compromiso con el avance del movimiento popular, son aquellas también que representan formas de gestión autónoma para la consecución de los fines de (sobre)vivencia. Todos estos aspectos materializan lógicas contra-hegemónicas que pueden apuntar a reconocerse en poder político capaz de transformar el orden social vigente ya que contribuyen al desarrollo de una identidad colectiva completamente necesaria para la consecución del movimiento social.

Las lógicas de acción *comunitaristas* de una parte de los pobladores (pues "no debemos confundir a los pobladores, como estrato o sector social, con el actor social poblacional, que es sólo una parte de aquél"³⁴⁰) abordadas mediante esta tesis, representan una dimensión analítica del movimiento social en tanto las formas de organización y estrategias de movilización vinculadas a la expresión musical refuerzan el sentido de pertenencia a un grupo (la identificación de un "nosotros" frente a "otros"), así como ratifican la presencia de un conflicto/contradicción que los moviliza y tiende a articular para de este modo concretar su proyecto histórico (considerando transformaciones parciales o totales de la realidad social)³⁴¹. Dicho esto, el Canto Popular y las acciones que le rodean -guiadas por principios éticos comunitarios más que por una racionalidad política puramente instrumental- aportan de buena manera al proceso de construcción de identidad colectiva poblacional, dotando de sentido las acciones individuales y colectivas potenciales en promover una propuesta alternativa de sociabilidad.

De aquí la valoración en términos históricos de las manifestaciones culturales populares y las motivaciones de nuestro trabajo. Los desafíos actuales quizás suscitan una mayor articulación de los actores involucrados en el fenómeno musical para así consolidar una "Voz poblacional" potente que logre cuajar modos de expresión conforme a procesos de organización social territorial, de allí que ofrezcamos una mirada al pasado desde esta perspectiva en la cual podamos descifrar aciertos y errores. Es sólo una pretensión, pues lo primordial seguirá siendo, por ahora, la prosecución de expresiones artísticas populares como el canto poblacional, depositarias de verdades, confianzas y rebeldías movilizadoras de nuestro sentir y conciencia en representación de una cultura marginal propia.

³⁴⁰ Iglesias, Mónica., *Rompiendo el cerco: El movimiento de pobladores contra la Dictadura*, Ediciones Radio Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2011, p. 73

³⁴¹ Una mayor profundización de este enfoque analítico sobre el "movimiento de pobladores" al cual adscribimos en: *Ibíd.*, pp. 94-106.

Esperamos haber contribuido a la reconstrucción de las historias personales y grupales de la población Nogales y Santiago, y al mismo tiempo hacer de éstas una herramienta que nos permita interpretar los procesos de construcción local tanto en Estación Central como en otros barrios donde la música y el arte han recibido tribuna al calor de prácticas de asociación y resistencia política. Nos interesa que el protagonismo social de cantores o músicos populares aquí descrito además de ser validado por las comunidades aludidas, sea reflexionado como un ejercicio político legítimo (adecuado a condiciones determinadas dadas) que presentó potencialidades y limitaciones específicas reflejadas en la acción colectiva poblacional. En este sentido, preguntamos ¿Cómo hoy los músicos vigentes y quienes fueron parte de este relato evalúan la posibilidad de aportar al desarrollo comunitario mediante la acción socio-cultural? ¿Qué alcances en términos de rebeldía puede tener su práctica en el movimiento de pobladores? ¿Qué necesidad existe por resignificar el quehacer político tradicional con manifestaciones culturales? Son preguntas abiertas que deja esta investigación a modo de invitación a cualquier interesado en el tema.

De este modo concluimos nuestro trabajo con más ánimos de promocionar la experiencia particular de Los Nogales/población Santiago y retomar el compromiso con quienes fue posible esta pesquisa, aunando voluntades por impulsar transformaciones desde nuestro medio social y combatir el orden histórico de dominación de clases en Chile.

Bibliografía y artículos

- Aguilera Ruiz, Oscar., "Los estudios sobre juventud en Chile: Coordenadas para un estado del arte" en Revista *Última Década*, N° 31, CIDPA, Valparaíso, Diciembre 2009.
- Bade, Gabriela, "Puro verso es tu Chile en la Pobra", en: Garcés, Mario (et. al), *El mundo de las poblaciones*, Colección Nosotros los Chilenos, LOM ediciones, Santiago, 2004.
- Bravo, Gabriela y Chiappe, Cristian., *Ecós del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*, LOM ediciones, Santiago, 2009.
- Catalán, Carlos., "El Canto Popular en los canales de difusión en 1980", CENECA, Santiago, 1980.
- Cathy Schneider., "La movilización de las bases. Poblaciones marginales y resistencia en Chile autoritario", en *Revista Proposiciones*, N° 19, 1990.
- Cortés, Lissette y Urzúa, Verónica., "Sistematización de 'Radio la Voz' como un medio de comunicación alternativo y un instrumento de participación e integración social en la comuna de Estación Central", Tesis para optar al título de Gestor en Educación Social, Instituto Profesional Carlos Casanueva, Santiago, 2011.
- ECO en el horizonte latinoamericano, *La Educación Popular bajo la dictadura*, LOM ediciones, Santiago, mayo 2012.
- ECO, Educación y Comunicaciones, *La disputa por la palabra. Comunicación popular alternativa*, LOM ediciones, Santiago, mayo 2012.
- _____. *Las Trancas. Análisis de tres coyunturas significativas y las cuestiones estratégicas (1983-1989)*, LOM ediciones, Santiago, mayo 2012.
- Escárate, Tito., *Frutos del país: historia del Rock Chileno*, FONDART, Santiago de Chile, 1994.
- Garcés, Mario, "ECO, las ONGs y la lucha contra la dictadura militar en Chile. Entre lo académico y lo militante ", Revista *IZQUIERDAS*, N° 7, Año 3, 2010. Artículo disponible en <http://www.izquierdas.cl/revista/wp-content/uploads/2011/07/Garces.pdf>
- _____. *Tomando su sitio. El movimiento de pobladores de Santiago, 1957-1970*, LOM ediciones, Santiago, 2002.
- García Canclini, N., "Ni folklórico ni masivo: ¿Qué es lo popular?". Artículo disponible en http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf
- González, Juan Pablo y Godoy, Álvaro., *Música Popular chilena 20 Años. 1970-1990*, Ministerio de Educación, División de Cultura, Santiago, 1995.

- González, Juan Pablo, "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos" en *Revista Musical Chilena*, N° 195, v.55, Santiago, Enero 2001.
- González, Juan Pablo; Ohlsen, Oscar y Rolle, Claudio., *Historia Social de la Música Popular en Chile.1950-1970*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2009.
- Guillaudat, Patrick., *Los movimientos sociales en Chile: 1973- 1993*, LOM ediciones, Santiago, 1998.
- Gutiérrez, Nelson., *Chile en los 90. Balance y perspectivas del desarrollo de la lucha democrática y la lucha socialista*, Ediciones Escaparate, Concepción, Chile, 2009.
- Jara, Joan., *Víctor, un canto inconcluso*, Fundación Víctor Jara, 1993.
- Klein, Naomi., *La doctrina del Shock. El auge del capitalismo del desastre*, Ed. Paidós, España, 2007.
- Labra, Hans., *Lluvia de Sol. La Memoria del Canto*, Caliope Ediciones, Santiago, 2007.
- Mella, Luis (et. al)., "Seminario La Canción Popular Chilena 1973-1979", CENECA, Santiago, 1980.
- Moulian, Tomás., *Chile actual. Anatomía de un mito*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 2002.
- Ossandón, Fernando., "Una reflexión sobre la comunicación popular", en *La disputa por la palabra. Comunicación popular alternativa*, ECO, Colección 30 años, LOM ediciones, junio 2012.
- Parra, Isabel., *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*, Ed. Cuarto Propio, Santiago, 2009.
- Pedro Poch Plá., *Del Mensaje a la Acción. Construyendo el movimiento Hip Hop en Chile. 1984-2004 y más allá*, Editorial Quinto Elemento, Enero 2011.
- Pereira Salas, E., "Los estudios folklóricos y el folklore musical en Chile" en *Revista Musical Chilena*, N° 1, Año I, Mayo 1945.
- Redolés, Sebastián y Pedreros, Pedro., "No cantamos por cantar. Prácticas autogestionarias de los músicos populares. 1990-2010", Tesina para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile, 2010.
- Rivera, Anny y Torres, Rodrigo., "Encuentro de Canto Poblacional", CENECA, Santiago, 1981.
- Rivera, Anny, "Notas sobre movimiento social y arte en el régimen autoritario (1973-83)", CENECA, Santiago, 1983
- Rodríguez, Osvaldo., *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, Ed. Literatura Americana Reunida, Madrid, 1984.
- Salas, Fabio., *La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y La Nueva Canción Chilena*, Ed. Cuarto Propio, Santiago, 2003.

- _____ *El grito del amor. Una actualizada historia temática del Rock*, LOM ediciones, Santiago, 1998.
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio., *Historia contemporánea de Chile*, Tomo I, Estado, Legitimidad y Ciudadanía, LOM ediciones, Santiago de Chile, 1999.
- _____ *Historia contemporánea de Chile*, Tomo II, Actores, identidad y movimiento, LOM ediciones, Santiago de Chile, 1999.
- _____ *Historia contemporánea de Chile*, Tomo III, Economía. Mercados, empresarios y trabajadores, LOM ediciones, Santiago de Chile, 2002.
- _____ *Historia contemporánea de Chile*, Tomo V, Niñez y Juventud, LOM ediciones, Santiago, 2002.
- Salazar, Gabriel., *La historia desde abajo y desde dentro*, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría de las Artes, Santiago, 2003.
- _____ *La violencia política popular en las Grandes Alamedas*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 2006.
- _____ *Movimientos Sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*, Uqbar Editores, Santiago de Chile, 2012.
- Sierra Guajardo, Daniel., "Rock y asociatividad al norte del Mapocho: El caso de las bandas barriales en Conchalí. 1990-2006", Universidad de Chile, Santiago, 2007.
- Silva, Jaime Anselmo., "Expresividad local y administración comunal (En la Región Metropolitana)", CENECA, Santiago, 1985.
- Taller Literario Los Copihues., *Historia de la Población Los Nogales y otros poemas*, Edición Años en Movimiento, Estación Central, 1999.
- Tönnies, Ferdinand., *Comunidad y Sociedad*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1947.
- Torres, Rodrigo., "Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile), en Garcés, Mario (Et. al), *Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, LOM ediciones, Santiago, 2000.
- Valdivieso, Gabriel., *Comunidades Cristianas de Base, su inserción en la Iglesia y en la Sociedad*, CISOC-Bellarmino, Santiago, 1989.
- Vega, Carlos., "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". Artículo disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004
- Vitale, Luis., *Música popular e identidad latinoamericana. Del tango a la Salsa*, Ed. Ateli, Punta Arenas, 2000.

Entrevistas.

- Aland Castro, dirigente Movimiento de Pobladores Ukamau. Entrevista realizada el 17 de julio, 2013.
- Andy Novoa, cantor urbano. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.
- Beatriz Tapia, dirigente Centro Cultural Enrique Alvear (1982-1985). Entrevista realizada el 8 de diciembre, 2012.
- Carlangas, dirigente poblacional. Entrevista realizada el 2 de octubre, 2013.
- Carlos Villar, folklorista. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2014.
- Chico Andrés, vocalista de *Frescura Tropical*. Entrevista realizada el 2 de octubre, 2013.
- Daniel Cántaro, guitarra en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.
- Edgardo Hormazábal, charango y vientos en *Jurasi*. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2013.
- Gato Jiménez, tecladista de *Absalon*. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.
- Goyo, percusionista de *Absalon*. Entrevista realizada el 5 de noviembre, 2013.
- Hernán Olivi, tesorero Junta de Vecinos Los Nogales sur (2012-2015). Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.
- Jimmy Román, director del *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.
- José Pérez, guitarrista en *VIH*. Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.
- Juan Faunez, poblador de Los Nogales. Entrevista realizada el 9 de julio, 2013.
- Lito Cortés, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.
- Luis Martínez, director musical de *Lamejo*. Entrevista realizada el 12 de octubre, 2013.
- Manuel Plaza, cantor y guitarrista de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 17 de agosto, 2013.
- Miriam Cortés, vocalista *Los Expropiados*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.
- Natalia Plaza, vientos en *Agua Colla*. Entrevista Yiyo, rapero. Entrevista realizada el 3 de enero, 2014.
- Nicolás, miembro de *Tambor Rebelde*. Entrevista realizada el 10 de octubre, 2013.
- Nony Ruz Tapia, voz y quena de *Huehuentrú*. Entrevista realizada el 8 de marzo, 2014
- Oliver Aguayo, presidente Junta de Vecinos Los Nogales sur (2012-2015). Entrevista realizada el 19 de diciembre, 2013.
- Wanlov, vientos en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.
- Pablo Araniz, guitarra en *Agua Colla*. Entrevista realizada el 28 de octubre, 2013.
- Pablo Garrido, cantor poblacional. Entrevista realizada el 13 de agosto, 2013.
- Pancho Jorquera, grupo *Azapa*. Entrevista realizada el 27 de agosto, 2013.

- Patricio Vidal, grupo *Lluvia*. Entrevista realizada el 28 de septiembre, 2013.
- Pedro Santis, voz y guitarra en *Lonquén*. Entrevista realizada el 3 de diciembre, 2012.
- Rodrigo Garcés, vientos en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de septiembre, 2013.
- Yaco, guitarra eléctrica en *Savia de Nogal*. Entrevista realizada el 25 de noviembre, 2013.

Boletines y prensa.

- Periódico Solidaridad, n°149, año 7, enero 1983
- Periódico Solidaridad n°153, Año 7, primera quincena de abril 1983
- Hechos Urbanos, Boletín de Información y Análisis, n° 22 y n° 23, junio-julio 1983.
- Suplemento Boletín de información y análisis, Hechos urbanos, n° 23.
- Periódico Solidaridad, n°227, 18 al 31 de julio de 1986
- Periódico Solidaridad, n°193, del 19 de enero al 1 de febrero de 1985.
- Boletín Zona Oeste, n°158, Año XVII, agosto 1986.
- Boletín Zona Oeste, n°179, año XIX, julio 1988.
- Boletín Zona Oeste, n°168, año XVIII, julio 1987.
- Periódico El Quinto, n°21, Año VI, junio del 2011.
- Emol, miércoles 5 de diciembre, 2006.

Archivos inéditos.

- Plan de Desarrollo Comunal 2005-2010, Municipalidad de Estación Central, Noviembre 2005.
- Guía de caracterización Población Nogales, programa Junto al barrio (JAB), 2008.
- "La Historia de Nuestro Barrio. Población Santiago", Programa Quiero Mi Barrio, mayo, 2010.
- "Toño, joven poblador rebelde y combatiente", Archivo Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez.
- Venegas, Jorge., "El Camotazo. Un Canto en Rebelión Popular", 1988. Artículo disponible en: <http://www.fpmr.cl/images/stories/pdf/camotazojorgevenegas.pdf>
- Carta dirigida al Comité de base de Derechos Humanos Carlos Klemm. A.T.C. Ukamau, Diciembre 1988.
- Declaración Pública. Martes 7 de marzo de 1989. Archivo Personal.
- Bases del VI Festival de Canto poblacional y muestra artesanal, 1988. Archivo Personal.
- Discurso de premiación 1° Festival poblacional, 1983. Archivo Personal.

- José Ruz Tapia, "El sueño se hace a mano y sin permiso, arando el porvenir con viejos bueyes", Archivo personal.
- "Adiós y Aviso", artículo electrónico disponible en: <http://sicuch-artistasurbanos.blogspot.com/>

Sitios web

- www.lacontru.scd.cl/biografia.htm (Consulta: 17/04/2014)
- <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=3> (Consulta: 23/05/2014)
- <http://frescuratropicalcl.weebly.com> (Consulta: 29/03/2014)
- <http://tienda.musicachilena.cl/index.php/la-contru-no-hay-vacantes.html> (Consulta: 30/03/2014)

Videos

- Reportaje El Mirador, *Jóvenes y Rock*, 1995. Disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=u4-c74fJwCQ>
- "Democracia en Los Nogales", archivo audiovisual disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=9mSKJI5we2k>
- Víctor Jara. Entrevista a Nicomedes Santa Cruz, 30 de junio de 1973. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=wl-T7q2h_8c

Otros

- Ministerio de Educación, "¿Silencio en la Música Popular Chilena?", Seminario sobre los problemas de la música popular en Chile, Alerce Talleres Gráficos S.A., 1993.

Anexos

Fotografías



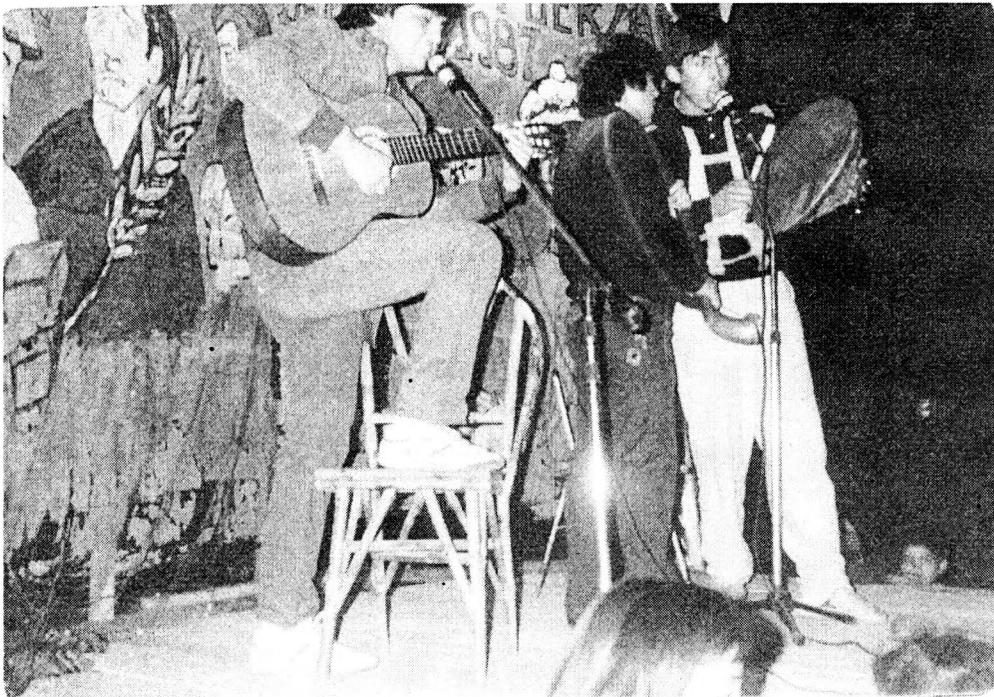
Grupo
Azapa,
Comunitario
Población
Santiago,
1987.



VI Festival de La Voz, Centro
Comunitario población Santiago.
1988.



Grupo *Jurasi*, 1° de Mayo en Parroquia Santa Cruz, Los Nogales. 1987



Acto conmemorativo 1° de Mayo en Parroquia Santa Cruz, Los Nogales. 1987.



Santiago "Chago" Caviedes. Poeta poblacional, miembro del conjunto *Lonquén*.



Pablo Garrido,
1988.



Conjunto *Huehuentrú* en festival musical, Parroquia Santa Cruz, Los Nogales. Abril 1987.





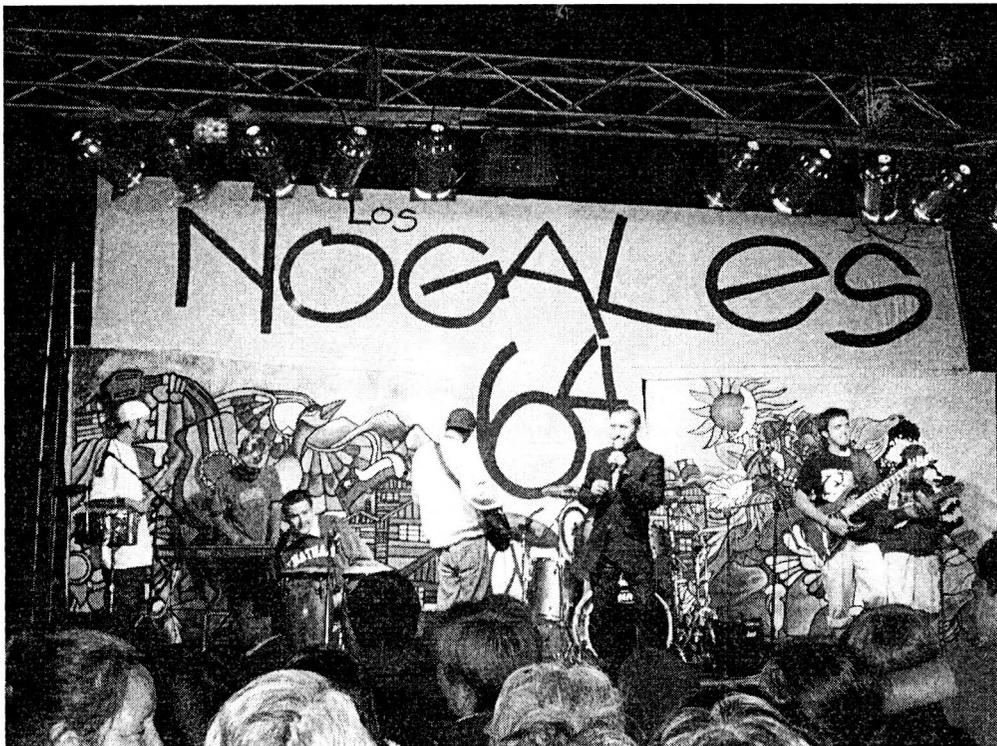
Taller
Hormiguitas
Organizadas
del HipHop en
Carnaval de
los Mil
Colores.
Noviembre
2011.



Grupo Savia
de Nogal
cantando en
la feria.
Diciembre,
2010.



*Agua Colla en
peña
solidaria.
Sede Vecinal
Sur Los
Nogales.
Diciembre,
2010.*



*Absalon en el
64
Aniversario
de la
población
Los Nogales.
Enero, 2011.*



Frescura Tropical en el 66 Aniversario de la población Los Nogales. Enero, 2013.

Entrevista a Patricio Vidal, 56 años, 28 de septiembre, 2013.

P: Yo me llamo Patricio Vidal, vivo en la población Nogales, tengo 56 años y bueno mi afición por la música es de muy jovencito. Yo era aficionado al rock, puro rock, escuchaba caleta de rock y en los primeros años de dictadura empezó mi acercamiento a la música popular latinoamericana, empecé a conocer y descubrir los grupos chilenos, como Inti-illimani, Quilapayún y todos los grupos que estaban, digamos, que habían florecido en la década del 70, en el tiempo de la unidad popular se le dio mucho énfasis, la música fue como una herramienta de comunicación y propaganda importantísima para, política digamos, los movimientos políticos de la época.

Entonces, ahí empecé a descubrir la música latinoamericana y... el día menos pensado, el contacto con la guitarra, que es la forma en que todos, yo creo la mayoría de la gente que está en la música empieza, por ahí un amigo me enseñó los primeros acordes, y... y empecé a cantar, las típicas canciones de Violeta Parra, de Víctor Jara y con el apareamiento de las primeras peñas en dictadura, aquellas peñas, adonde, se hacían en las casas, de forma, muy clandestina, recuerdo yo que, teníamos que llegar de a uno de a dos a la peña así, a tocar unos golpes en clave en la puerta, entrar calladitos y era todo una cosa como muy, se arriesgaba el pellejo por el solo hecho de estar participando en una peña, cantando canciones de protesta, entonces ahí en una forma [carraspeo] muy eh muy, muy embrionaria muy primaria el tema del canto y pero si... desarrollando digamos eso de, como te diría yo, de a través de la canción expresar todos los sentimientos y la frustración y la rabia que había en aquel instante, y... una cosa muy buena que había en aquellos tiempos es que en las peñas había comunicación, la gente iba, se comunicaba con el cantor, escuchaba, todos participaban, no, había de alguna manera una comunión que hoy día se ha perdido bastante en las actuales peñas [silencio].

Luego de, de eso, tuve la suerte de en la universidad ya, por los años a principio de los 80... entrar a un taller de música, donde aprendí, me metí a un taller de música clásica, de guitarra clásica, más que por convertirme en un intérprete de guitarra, por aprender algo de la teoría de la música, como pa' fortalecer digamos un poco la... la intencionalidad de lo que uno hacía con la música... y... con el correr del tiempo empezaron la formación de los primeros grupos de música [silencio] de, como te decía delante, yo forme parte de un grupo, un grupo, el grupo lluvia que había músicos de la población San Joaquín y gente de acá de Nogales y... este grupo a mí me marcó enormemente, porque fue la primera [balbuces] fue el primer momento, en que surgió la inquietud de crear nuestra propia música, ¿ya?, nosotros ensayamos mucho, tratando de sacar las canciones de, de Inti-illimani me acuerdo, sacarlas pero perfectamente, muy igual a cómo las tocaba Inti y de repente alguien dijo por ahí "yo creo que estamos gastando nuestro tiempo en tocar la música de otros, ¿por qué no, tratamos de crear nuestra propia música? Y expresar lo que realmente pasa en las poblaciones, en nuestra población, con nuestro idioma, con nuestro lenguaje, con nuestro idioma musical" y a todos, nos pareció una muy buena idea, y empezamos yo diría que fue, sin, sin, sin digamos levantarse el tarro, ni na', pero fue como... el primer paso en lo que se dio a conocer después como la música poblacional. Y esta música poblacional, estaba marcada por todas las influencias musicales que llegan en la pobla po', ¿ya?, no sólo teníamos la música latinoamericana popular, sino que teníamos la cumbia, teníamos el rock, teníamos el

bolero y todas las influencias que, que llegaban, a través de la radio, de lo que nuestros viejos escuchaban... así que se dio una alimentación bastante rica para ir desarrollando nuestras propias canciones, sin ningún enmarcamiento en nada, o sea sin, sin... sin hacer, sin ponerse límites de ningún tipo, ni en la aplicación de los diferentes instrumentos... de hecho con los pocos recursos que había, había que tocar de los instrumentos que se disponía, entonces, si había un acordeón, se aplicaba el acordeón, si había una flauta, si había un metalófono, lo que fuera... todo instrumento servía y, y se aplicaba de la manera libre como nosotros pensábamos o sentíamos la música.

Entonces con ese grupo Lluvia, tuvimos la suerte también de realizar un trabajo muy importante... con un grupo cultural que se llama el CAE, allá en la villa Francia. El CAE era, el centro de apoyo escolar... estos chiquillos, allá trabajaban jóvenes ayudando a los niños con los quehaceres escolares, y de a poco se expandieron un poco y ya, no sólo se dedicaban a ayudar con las tareas, sino que también... a... a ayudar a los niños a desarrollar una mirada crítica respecto del mundo que los rodeaba, por ejemplo, llevaban a la feria pa' que conocieran los oficios de la feria o entrevistaban a un barrendero o iban a un taller de cualquier persona en la población, un carpintero, un gasfiter y los niños iban conociendo de los oficios de sus propios padres, cachai... entonces se dio una cosita muy buena, los niños los sacaban, los sacábamos a pasear, y nuestro grupo, el grupo Lluvia, su tema más importante era ahí tratar de introducir el tema de la música con los niños, enseñarles un poco de guitarra, un poco de flauta y ahí tuvimos la suerte de conocer al Pablo Vergara, que formaba parte del grupo, del CAE en aquellos tiempos. Y... bueno, el quehacer música se fue enriqueciendo, poco a poco, se logró... un cierto nivel digamos... musical, creativo... explotó en todas las poblaciones de Santiago, el tema de las peñas, como... un, un, casi diría yo, el único medio de expresión y de reunión, de los, de los pobladores en los sectores populares, y en ese ámbito, nosotros recorrimos buena parte de Santiago, Puente Alto, Renca, Maipú, etc. O sea fuimos... a innumerables, son innumerables, los lugares, las poblaciones, las villas dónde nosotros estuvimos haciendo nuestro aporte, con nuestra música.

Y... siempre, como te digo yo, buscando... expresar, con un sentido de propiedad total, digamos, lo que en nuestras poblaciones pasaba. De hecho, nuestras temáticas eran muy relacionadas a lo, a las situaciones que, que nosotros vivíamos, y [balbuces] ahí se fue como, desarrollando el bichito en la gente, porque... en nuestro comienzos éramos, éramos como bichos raros, porque íbamos a cantar y nadie conocía las canciones que nosotros cantábamos, cachai. Iban... se presentaban muchos artistas, muchos grupos y... y los únicos compadres que tocaban música desconocida éramos nosotros. Entonces, eso empezó a llamar la atención y de a poco, de a poco fue como prendiendo el bichito de que cada, cada artista debía tratar de llegar a crear, a crear sus propias canciones, a tener su propia expresión, su propia voz... sin, sin tratar de parecerse a, ni, ni imitar a. Sino que simplemente, ser lo que éramos no más. Trabajadores, estudiante... aficionados a la música y que en sus tiempos libres se dedicaban a la música, nada más que eso, nunca se pretendió tampoco llegar a profesionalizar el tema... y, y sin con mucho esfuerzo, con muchas ganas, con mucho espíritu de superación, se fue desarrollando y yo creo, diría yo que se llegó a un nivel de creación bastante bueno, bastante interesante. Y que la gente se sentía interpretada, de

verdad era, era lo más entretenido porque era gente de la población, que cantaba temas, de la población, eso fue una de las cosas más, más valiosas que yo rescato.

Bueno y después el devenir... de, de la vida de cada uno, empieza... viene la separación del grupo, se forman otros grupos, y así van apareciendo, gente más joven que se va incorporando, van desarrollando y van mejorando lo que, lo que se inició... hasta que a finales de los 80 había, o por lo menos en la segunda mitad de la década del 80, había cantidad enorme de gente que ya estaba haciendo sus propias canciones, salieron muchos poetas también populares, y que [balbuceos] sin ninguna disciplina, sin ningún adoctrinamiento, sin ninguna academia digamos, desarrollaban su trabajo artístico y expresaban lo que la gente quería escuchar po'... o hacían, o interpretaban lo que la gente sentía en aquel momento o canciones muy emblemáticas. Sería bueno de repente escribir un par de letras, pa' que tu veas más o menos cuales son las temáticas que ahí se tocaban...

R: Eran confrontacionales, ¿no?

P: Mira, si... no tanto como confrontacionales, sino que eran más bien... mira, más que confrontacionales [silencio] eran crónicas, eran crónicas de situaciones ¿ya?, de los trabajadores, de los estudiantes, de, de los atropellos de los derechos humanos, de los desaparecimientos. Tú mencionaste al grupo Tierra que es uno de los grupos que se formó después, posterior [balbuceos] en la línea de tiempo, fue posterior a todo lo que yo te cuento. El grupo Tierra tenía una canción espectacular... muy, muy sentida, muy poderosa, respecto a los, a los... a los cuerpos encontrados en las minas de Lonquén, ¿ya? Entonces, si, cada tema, cada cosa te tocaba y [balbuceos] tu fibra creativa explotaba y salían temas, salían temas muy... como te digo yo, muy... que evidenciaban muy bien, lo que históricamente pasaba en aquel momento. Sin necesidad, sin que necesariamente fuera un llamado a levantamiento, a tomar armas o violencia o nada, bueno había diferentes...

R: Tendencias

P: Diferentes posturas, diferentes formas de decir las cosas [balbuceos], una de las gracias que tenía este movimiento musical, era que... no tenía censura, estoy pensando por ejemplo, en un grupo que a mí me parece emblemático en, en su autocensura pa' su creación, que es Santiago del nuevo Extremo, que es extremadamente metafórico y que pa' poder cantar, pa' poder aparecer en público y todo, tenía que decir las cosas, sin decirlas. Y si tu revisas, Santiago del nuevo Extremo, nunca dice nada, es como si no dijera nada en sus canciones, hay que hacer como una segunda, una tercera hasta una cuarta lectura de los textos, pa' entender poéticamente algún mensaje.

En cambio, en la población, los textos eran directos ósea si tu querí hablar de asesinato, de represión, de matanza, de explotación, lo decíai con todas sus letras, porque nadie te iba venir a, o sea, no estabai arriesgando primero tu pega, los músicos profesionales arriesgaban su pega si decían algo. Nosotros al contrario, no po, exacerbábamos eso, y teníamos la posibilidad de dar a entender a la gente que había alguien que estaba diciendo las cosas por ellos, y eso era lo más importante.

R: Claro... y luego tú me dices que no estuviste, te fuiste de Los Nogales

P: Claro, yo me fui de Los Nogales, por ahí por el... 85, 86, después de haber formado parte del grupo Residuo, que... también tuvo una... un digamos, una, un trabajo creativo bastante grande. Residuo ya se dedicaba exclusivamente a sus propias canciones, y... también participamos en peñas, en encuentros, en festivales, en muchos lugares de Santiago, entiéndase por festivales, no... festivales competitivos donde había un primero, un segundo lugar, sino más bien una muestra, eran como muestras ¿ya? Donde tú puedes cantar un par de canciones y hacer una pequeña relación de cual era tu motivación pa estar cantando... y eso. Una sola vez creo que participamos en un festival, así, que fue como más de competencia y tuvimos el orgullo de ganarlo ahí en la Villa Francia también, un festival de la canción y ese ganamos con una canción hecha por nosotros

R: ¿Y qué estilo ustedes tocaban?

P: Bueno como te decía delante [silencio] el llamado canto poblacional, no era propiamente folklórico, no había, no se identificaba claramente una línea melódica folklórica, sino que era una mezcla muy extraña de influencias, en el caso mío, mucha influencia de rock, de balada, balada pop y... mezclada con los ritmos latinoamericanos, mezclada con la cumbia, era una mezcla bastante extraña a los oídos y sobre todo por la aplicación de los instrumentos, que eran los instrumentos de los cuales se disponía no más ¿ya? Y ahí tratando de inventar cosas, me acuerdo... con estos conos de cartón así, donde vienen envueltas, donde vienen enrolladas las telas, cortábamos conos de diferentes largos, les poníamos un parche de cuero y inventábamos un, no me acuerdo como le pusimos el nombre, pero sonaba como una timbaleta con diferentes tonalidades:

Le hicimos hoyitos a una trutruca para ver qué pasaba, si cambiaba de tono, entonces siempre tratando de explorar, explorar en sonoridad, si con lo que había tratar de enriquecer la música lo que más se pudiera. Y siempre como, como tu mencionaste, ligado todo, la música ligada necesariamente a un quehacer social, cultural, político ¿ya? Yo no recuerdo haber cantado por cantar, en alguna parte así, o por hacerte el lindo sino que siempre te invitaban a ti, porque había una actividad motivo de algo ¿ya? Motivo de un comedor infantil, motivo de un... de un centro abierto, motivo de un centro cultural, motivo de una actividad política, motivo de la... de una actividad en memoria de algún detenido desaparecido, de algún mártir de la dictadura, cachai. Entonces siempre había una motivación social-política detrás de lo que era ir a cantar

R: Y algún... alguna coyuntura o algún problema particular que a ustedes o a ti personalmente te impulsaron a hacer alguna canción, alguna composición o cantar o levantar alguna actividad aquí, relacionado con la población

P: Las canciones eran todas motivadas por algo, tal vez no puntual ni coyuntural. Yo recuerdo haber hecho una canción sí, un texto, por una cuestión que me sorprendió, me impactó mucho... andando en el centro... haciendo unos trámites por ahí, me tocó ver la detención de una persona... esas detenciones por civiles que te pescaban, lo pescaron adentro de un auto y fue muy

desgarrador por que la persona cuando lo estaban metiendo al auto, lo único que alcanzo a gritar su nombre y su número de carnet, que era lo que hacían siempre cuando, cuando pasaba eso, la gente gritaba su nombre y su número de carnet para que alguien lo recordara y se supiera que esa persona estaba, en ese minuto, a punto de desaparecerse del mapa. Me toco eso y tu... imagínate en ese tiempo 17, 18 años, quede pero impactadísimo y si, ahí, ahí hice una canción por una situación muy puntual, que a mí me toco vivir.

Pero en general, eran como una cosa... diría yo, imágenes simbólicas o generalidades... la dictadura, la represión, el atropello, era una cosa que tenía mil formas, mil caras y se presentaba de mil maneras, entonces... era difícil poder, digamos... identificar una situación puntual que te llevara a crear una canción.

R: Y tú, paralelo a esta participación en este grupo musical, ya sea Lluvia o después Residuo ¿Tuviste alguna influencia o participación política con alguna agrupación en específico? Algún partido, alguna militancia o algún activismo en otra organización, local, vecinal incluso.

P: Mira, no me vas a creer pero el activismo político lo hacíamos con amigos, amigos que... un día dijimos, tenemos que ponernos las pilas y entramos en el tema de las protestas también, o sea no entramos también, sino que empezamos con el tema de las protestas, a las barricadas, a los caceroleos, ¿te fijas? Y a la autoeducación política, yo tuve la suerte de formar un grupo de amigos... medios cabezones en ese sentido, que nos preocupábamos mucho de... de autoeducarnos políticamente, de informarnos, de leer mucho, estar al día, en la situación cotidiana del momento y en informarse también de la cosa histórica, en tratar de entender los procesos y eso yo no te podría decir en paralelo, sino que era como complemento, era como, era como la conformación [balbuceos] si hoy día tu me preguntas... el músico, el que creo canciones, no podría haber sido sin el otro que estaba atento a lo que estaba pasando y se estaba educando y viceversa. Entonces, era como una especie de... un total, un total.

En la universidad tú tenías tu parada también, de hecho me acuerdo que... para que tú veas como uno lo tenía internalizado el tema de la música y su valor como herramienta de comunicación política... en esta, en un inicio de año en la universidad, una compañerita linda preciosa, me dice que... que ella estaba de reina, de candidata a reina y que necesitaba un músico para... digamos, para... que la representara a ella y ganara puntos, cachai'. Entonces, ya po', pa' mí donde fuera ir a cantar, bacán po, me gustaba. Entonces me dice, pero... tengo que pedirte si, que tienes que cantar una canción simpática. Y yo dije "ahí estamos con problemas, porque yo en realidad no toco canciones simpáticas, en el momento histórico que se vive y lo que yo hago con la música, no está pa' canción simpática. Si tu quieres yo canto una de las canciones que yo canto, que tú me has escuchado, y si no, no" ¿te fijas?

Bueno, la cosa sirvió, metí otros cabros compañeros de la u, les mostré la canción, le hicimos el arreglo rapidito, la fuimos a cantar y bueno, la cabra ganó hartos puntos porque ella era la que estaba un poco temerosa, pero toda la gente estaba ávida de, mas encima estudiaba en la... en el tecnológico de la UTE, era fácil digamos...

R: ¿Tú estudiaste ahí?

P: Si, si, primero estudié acá en la técnica en Ecuador y después estudié allá en recoleta, en el tecnológico. Entonces, ella estaba con aprensiones, aparte que era una cabra media, igual era, era como pollita así, como que no [titubeos] como que no pasaba nada, todo bien.

Entonces, se dio cuenta que estaba con temores innecesariamente. La canción fue acogida por toda la gente, les gusto, tampoco era pa' ganarse un premio ahí, pero si ella ganó hartos puntos, porque a los señores del jurado les gustó la canción que escucharon.

R: Y bueno, después como continuando con tu historia de vida... volviste a la población a qué edad más o menos, en que tiempo.

P: Bueno, yo cuando me fui, fue porque me case, ya [toz] acababa de terminar la universidad, entre a trabajar [toz] y, y... bueno el quehacer musical lo seguí haciendo un poquito solo, y... me dediqué a colaborar en la pega con los sindicatos. Y también haciendo el aporte de la música, siempre la música ahí metida, ¿te fijas? Con unos compañeros del trabajo hicimos... un grupo así improvisado y que siempre tocábamos pa' las actividades del sindicato o cuando la empresa tenía... estas cuestiones pal 18 o pa la pascua, ya era, ya estábamos como conocidos ahí dentro de la pega, como... como los artistas de, del lugar, pero, eh... igual yo trataba de hacer mi aporte y colaborar con el sindicato, pese a que, por el cargo que yo tenía era mal visto en la empresa, que yo estuviera, digamos... apoyando al sindicato, de hecho... mi jefe una vez me dijo que yo no podía estar metido en el sindicato si yo era de la empresa. Y yo le dije, honestamente, que en realidad yo a la empresa le vendía mis servicios, mi trabajo y no mi humanidad y yo hacía con mi vida lo que yo quisiera. Yo de 8 a 6 de la tarde dispuesto a todo lo que la empresa me mande hacer, siempre que esté dentro de lo que el contrato indica y después de las 6 yo hago lo que quiero.

Y... lo que yo quería hacer era eso, seguir dando la música y colaborar con los compañeros, en este caso los compañeros trabajadores, si alguna vez fueron los pobladores, los estudiantes, después me toco con los trabajadores, siempre como en esa parada.

R: Y volviste, y ¿tuviste alguna... participación acá de nuevo en Los Nogales, desde lo musical o desde lo político?

P: Claro, volví... volví y lo primero que hice fue... buscar a mis viejos compañeros pa' seguir haciendo música.

R: Ya... ¿volviste en dictadura o volviste después?

P: No, ya estábamos en... estábamos... en democracia. Eh... sí volví y con uno de los amigos antiguos, de aquella época, más otros cabros que conocí después, armamos el grupo que se llamó corte en trámite, que tuvo una corta vida, pero muy prolífico en cuanto a creación también.

Y ahí también, ya un poco más, más, bastante más maduro, más consciente... busqué participar, más formalmente, en una organización social-política, me incorporé al Ukamau, una organización

aquí con mucha trayectoria, forme parte de la última etapa del Ukamau... y luego... ahí mismo en el Ukamau, se armó un taller de música, donde yo colaboré también, había un cabro que era, estudiante de pedagogía en música en aquel tiempo, y era muy capo musicalmente y él dictó el curso, y yo le eche una mano ahí, y... ahí conocí a una personas, que formaban parte de una radio. La radio se llamaba "manifiesto", era de ahí, de la población Santiago, y que por A, B, C motivo ellos estaban en una, en una batalla por conquistar la radio, la radio para ponerla al servicio, al servicio social, que era una radio que tenía un dueño, que era muy cabrón, y que él quería ganar plata con la radio, en cambio las chiquillas no, entre las que está la Myriam, ellas querían que la radio fuera una herramienta de comunicación social y por ahí hubo peleas y todo, al final se fueron.

Y la Myriam formaba parte de ese, de ese taller de música y un día me deja escrito en la pizarra, me dice: tal día en tal parte hay una reunión, porque vamos a hacer una radio nueva. Y yo había ido un par de veces a la radio "manifiesto... como... como a comentar música, a mí siempre me llamaba el tema de la música y un amigo me dijo: vamos, tengo un programa, hablemos de música.

Ya po', fui 2 veces, no me gustó el ambiente que había ahí, porque el compadre, como te digo el de la radio era un cabronazo de aquellos [toz] cuento corto... de la noche a la mañana me vi involucrado en la radio "la voz". Que nació a puro ñeque, con el apoyo de un gran hombre, una gran persona, que es el director de la radio "primero de mayo", el Polo, el nos ayudó pa' echar a andar la radio "la voz", paramos esa radio y ahí dediqué... digamos, mis últimas fuerzas en lo que es el trabajo social, colectivo, propiamente tal. 5 años dándole duro a la radio para convertirla en una herramienta de comunicación pa' la gente y también con el rollo político, que ya había cambiado, o sea ya no estábamos luchando contra una dictadura, una dictadura militar abierta, sino que estábamos luchando contra un poder oscuro, bajo la sombra y... le dimos duro ahí, con la radio "la voz". Y la música se me empezó a alejar, ya... ya no tuve la posibilidad de darle muy duro a la música.

R: Y en tu última experiencia musical, que habrá sido este grupo Corte en trámite, que... fue ya... en los tiempos de la supuesta democracia... como fue entonces su discurso y quizás como su sentido de protesta, si es que tuvieron alguno. Que claramente es muy diferente al que pudiste haber tenido con los grupos en los '80.

P: Claro. Bueno... la cosa siempre va madurando ¿cierto? Uno, las personas también, cada uno va madurando, va adquiriendo otras miradas. Yo, personalmente, en el tema de la música me puse, mucho más agudo... y mucho más poético, es decir, las temáticas eran siempre las mismas, de justicia, de justicia social, de los desequilibrios, de la cesantía, en fin y nuestros temas nuevos que surgían, como la droga, la delincuencia... que eran flagelos sociales producidos por el sistema, si al final todo, todo lo que, todas las lacras sociales son producto de un sistema que beneficia a unos pocos, en desmedro de la gran mayoría, si eso está claro, la lectura no es otra. Pero cambiaban un poco las formas de expresión y lo musical también po', siempre buscando un poquito, poniéndose un poquito más exigente y... y yo diría que musicalmente una madurez bastante grande ya, en

cuanto a arreglos, en cuanto a armonía... ya no era hacer un par de notas y... y cuatro versos que... que, que rimarán casi forzosamente, sino que fue un trabajo bastante más elaborado, más exigente y más maduro en ese sentido.

Y la... las influencias musicales, siempre variando po', siempre variando. Hoy día yo te puedo decir, estoy redescubriendo música de los 70, de los 60 y eso es... eso indica que todavía no sabemos nada de música, te fijas?

R: Si po'... Bueno, Pato en verdad, ha sido súper provechosa la conversación... la verdad es que los puntos principales que yo pretendía tratar, los pudiste profundizar bien y detalladamente, creo que de buena manera, no sé si tienes algo más que agregar, que se te podría ocurrir.

P: Habría que cantar una cancioncita, aunque sea con la guitarrita de la Myriam...

Yo creo que lo que hay, que habría que... que decir no más que, que hay una diferencia bien grande en... en un profesional de la música y en un amante de la música.

El profesional está obligado, tiene muchas obligaciones en torno a la música, en cambio el que ama la música... no po, no hay ninguna obligación, solo el placer de tocar, de crear, de cantar, de poder expresarse y especialmente cuando, cuando hay algunos elementos que... que hacen que la gente vibre también con el mensaje, con la comunicación... te voy a cantar una canción de un amigo de la población San Joaquín.

Una canción muy sencilla, pero si tú la vez dentro del contexto histórico en que fue creada, era una canción que hacía vibrar a todos. Se llama "El Obrero", vamos a ver si...

[Afina la guitarra y toca la canción]

La silueta del obrero en penumbra se divisa
son las 6 de la mañana y la escarcha ya lo mata
el obrero que trabaja por las noches no descansa
pensando en la miseria, en la paga que no alcanza
los niños le piden pan, se le parte la cabeza
niños duerman por favor, no me maten de vergüenza
así el va caminando a matarse trabajando
mañana será otro día, a la fábrica silbando
ya no quiere ir a su casa, a encerrarse en el vacío
ya no quiere ver los niños.

R: Bonita la canción

P: 80, de los 80. Y... una de ahora, que la hice yo. Se llama "Las chicas de mi barrio".

[Toca la canción]

Las chicas de mi barrio que se pasean en bicicleta
me dejan medio loquito cuando se le mueven esas tetas
se visten como Shakira y se imaginan que son estrellas
cuando en la tele ven sonriendo a todas esas bellezas
piensan que son... una de ellas.

Las chicas flaites caminan ocupando toda la acera
no dejan espacio alguno con el volumen de sus caderas
y dejan la media cola cuando los locos que hay en la esquina
se dan vuelta como monos gritando con gran emoción
gritandole... guachita rica.

Son ricas las minas flaites, pero dan miedo caray
mi amigo Rony me dice con ellas no te metai
me gustan las chicas flaites pero les temo caray
mi amigo Rony me dice con ellas no...
con ellas no... no te salvai.

Cuando pasa por mi calle esa flaquita sabrosa
me quedo mirando estrellas y alucinando mil cosas
ahí va echando las palabras me baja del cielo a la tierra
que onda guacho pelao pa'onde marchai
que pasa con... unas mone'as.

Son ricas las minas flaites, pero dan miedo caray
mi amigo Rony me dice con ellas no te metai
me gustan las chicas flaites pero les temo caray
mi amigo Rony me dice con ellas no...
con ellas no... no te metai.

R: Wena [aplausos]. Pa' las chiquillas

P: Si po'.

R: ¿Esa composición es de ahora? ¿Es nueva?

P: Es cómo de hace 2 años atrás, 2 o 3 años atrás.

R: Bueno ¿y tení algún registro de tus canciones, o de las que tuviste con tus grupos o algo? ¿o no?

P: Si, hay algo. Artesanal y todo, pero... y siempre, o sea uno de los grandes temas pendientes digamos, es no haber... no haber, registrado de una debida forma la producción que se hizo, y todavía está el bicho, todavía estoy con un amigo tratando de recuperar, sino todo, por lo menos parte de, parte de lo que se hizo durante todo este tiempo.

En una ocasión nos juntamos con este cabro a... a guitarrear y todo, nos tomamos su vinito, y yo creo que debemos haber estado unas 3 horas, por lo menos, unas 3, 4 horas, tocando y cantando puras canciones, no solo nuestras, sino que de todos nuestros amigos, nuestros conocidos, puras canciones de creación popular y sin repetir ni una po, estuvimos caleta de tiempo como te digo, como 3 horas y... quedamos sorprendidos de la cantidad enorme de canciones que se han hecho y no hay registro de ellas.

Ojalá algún día llegue un... una nueva Violeta Parra y traté de recopilar esto y las grabe y las haga, si no famosas, pero por lo menos que queden en el recuerdo histórico de cómo una cantidad enorme de creadores populares, músicos, cantores, comprometidos por una causa, comprometidos con... tal vez un deber histórico y que hicieron... además de hacer algo por lo social, lo político y lo cultural, hicieron mucho por la música.

R: Bueno, espero que esto, igual sea parte de eso, de ese propósito, de poder recopilar un poco las creaciones subterráneas, no cierto? De la gente que no, que no buscan fama ni nada, sino que transmitir algo mucho más profundo. Y que tienen un arraigo también, netamente popular, de la gente.

P: Esa es la idea.

R: Que expresa sus vivencias, su realidad, su sufrimiento... sus aspiraciones y, y bueno gracias por haber contribuido y haber dado tu testimonio y pese a que nos hayamos conocido recién, por que por lo general esto yo lo converso antes con la persona y lo planificamos para después, le voy recordando por si se le van ocurriendo ideas en el tiempo. Gracias de todas formas por tu apoyo.

P: Igual, cuando sirva para algo tan importante como esto, como difundir, además que te va a servir a ti en lo personal, pa' tus estudios y me parece una cosa importantísima también. Sobre todo a los profesionales del área social, especialmente la historia, cierto? Que son los llamados a mantener... vivo esto, a rescatarlo, a ponerlo frente a los ojos de todos los demás. Así que, bien por eso también.

R: Gracias.

Entrevista Manuel Plaza, 17 de Agosto de 2013.

R: Las primeras preguntas tienen que ver con tu vida personal incluso, y como tú te desarrollaste en esto que es la música, ahí tú puedes contarme como te aprendiste hacer música, tus primeros pasos que diste en esto, con tus primeros grupos, etcétera.

M: Bueno yo, empecé con esto de la música cuando se empezaron a formar las peñas acá en Chile po', o sea, yo de partida soy un hijo musical pero del período de la dictadura porque quizás, es la dictadura misma que me motivó a hacer música, a aprender a tocar a la guitarra ¿para qué? porque yo tenía ganas de subirme a los escenarios y cantar, pero cantar canciones que eran de protesta, con un contenido social, que era el mensaje que ya se estaba masificando ya en todo el país. En esos años, yo te estoy hablando del año cuando yo me inicié a tocar la música, así como música latinoamericana, media andina también, pero todo con contenido social ¿cachai? o sea, todo con protesta, contestataria al régimen y todo eso; de hecho eso fue todo lo que me motivó a aprender tocar la guitarra porque yo no sabía..eh y por ejemplo antes a mí me gustaba, yo cantaba a capela así y cantaba por ejemplo, después yo soy deportista, siempre jugaba a la pelota, al fútbol, entonces después de los partidos venía la cervecita, el copetito y siempre terminábamos cantando y yo siempre cantaba po', pero cantaba su Camilo Sesto, su Leonardo farga ¿cachai? canciones así po', sus cumbias, pa' alegrar la cosa..entonces yo iba por ese camino de cantar, porque igual me encontraba que algo le pegaba al canto y lo hacía po'. Me lucía por ejemplo con los amigos en la esquina cantando, nos amanecíamos, y después viene esto de la dictadura que yo en el principio no entendía bien, porque cuando pasó esto yo tenía 15 años, y de ahí como a los dos años o a los tres años yo veía que pasaban cosas aquí terribles po', porque nosotros veíamos hasta cuerpos que aparecían por aquí en los alrededores de la población y como cabros curiosos se corría la voz y partíamos todos y ¡claro! efectivamente en unos botaderos que habían por allá, unos vertederos de basura a veces aparecían unos cuerpos masacrados y cosas así entonces yo en principio decía "pa' qué se meten en hueás, si saben que está la mano dura, debieran andar derecho como andaba yo, andaba derecho, rapidito no má, yo sabía que si venía un paco aquí, antes que me dijera el paco córrete pa' allá yo ya me había corrido po'" entonces empecé a ver que estaba malo algo po', que no correspondía, entonces yo empecé a ver, también gracias a unos amigos, me empezaron a pasar por ejemplo revistas, por ejemplo me acuerdo de una revista que se llamaba Mensaje en esos años, que salió, que era de la Vicaría me parece, entonces esa era, ahí había cierta ya, investigación de qué había pasado con ciertos detenidos que estaban desaparecidos, que a mí el tema me pateaba a mí ¿ah? a mí me pateaba que me hablaran de política y de esas cuestiones po', y después así empecé a abrir los ojos po', y los abrí po', por ejemplo yo siempre dije "aquí en el país está pasando algo muy grave" y ante esta situación no queda otra que tomar una posición po', o sea, o me pongo al lado de los milicos y me hago el hueón no má... en ese sentido, o me pongo al lado de la justicia pienso yo, que yo siempre he tenido un espíritu justiciero: me pongo al lado de la justicia po', entonces si me pongo al lado de la justicia me voy a tener que poner en contra de la dictadura, y empezar a tomar, sino políticamente, socialmente, a tomar un rol protagónico en contra del sistema, entonces así agrupábamos más amigos de la época, por ejemplo nosotros le dimos vida a un centro cultural que hoy día es el Ukamau, pero nosotros en esos años, antes, formamos, se llamaba Huehuenetrú, entonces nosotros formamos este centro cultural con amigos ya que yo no tenía las mismas ideas, yo recién estaba dando los pasos, pero ya había gente, por ejemplo nosotros ya teníamos el Comandante Rorro le decíamos, él era ya un veterano, y el hombre era, yo pienso que era trotskista, entonces y ahí otros amigos más que también eran trotskistas y otros que eran medios del MIR, entonces ahí yo empecé a tomar esa división, y yo veía que había gente que ya se estaba

organizando, que estaba haciendo cosas en contra, que se estaba levantando contra la opresión y el crimen, porque era, era fuerte po', fue terrible...Entonces así formamos un centro cultural y yo siempre tuve, lo que más me caracterizó en ese sentido fue la voluntad de hacer las cosas, por ejemplo a mí me gustaba la práctica, por ejemplo tu, lo que te decía yo, el comandante rorro y Guillermo, no me acuerdo, Yeri, Manchini, el mismo Manchini que de la época llega más político, revolucionario está, ya se había leído los libros ya, los empecé a leer después, se me empezó a abrir la mente así de la revolución, y de que aquí como había dictadura había que hacer la revolución, es la forma de cambiar, porque políticamente y cívicamente no se podía hacer nada, entonces había que levantarse y con fuerza y ojalá lograr una fuerza superior que fuera capaz de doblegar al sistema que había po'. Entonces en este centro cultural partimos de a poco, por ejemplo ya, se empezaron hacer ya, por ejemplo un compañero dijo: yo puedo hacer un taller de guitarra, "oye yo tengo un amigo que puede hacer un taller de pintura" no pintura, era más como murales, de murales eh, hay una persona que viene de afuera que hace un taller de, como educación cívica ¿entendí? empieza a enseñarnos cosas ya como más técnica que están ajenas a lo que el poblador en común, porque los pobladores nosotros tenemos cierto nivel de formación y educación que hasta el día de hoy a los pobladores nos siguen metiendo el dedo en la boca, sobretodo proyectos que llegan acá, porque nosotros no estamos capacitados para poder, por ejemplo ver documentos que emane de los estamento del Gobierno, de los estamentos grandes, por ejemplo que venga un certificado del SERVIU pa' acá abajo, nosotros no lo entendemos, ¿me entendí? entonces nos faltaba esa preparación y por ahí se formó un taller, y se llamaba de formación, taller de formación. Y luego otro, que me acuerdan bien, me acuerdo del nombre, Lautaro se llamaba, era un profesor de filosofía, entonces él llegó también aquí y reponía pobladores, empezaba a hacer paquetes de filosofía que se yo, empezar a contar otras cosas que uno eh no sabía prácticamente, y de ahí ya como el centro cultural se empezó a formar, empezamos a hacer actividades públicas, actividades públicas consistían en por ejemplo, el primero de mayo empezamos a hacerlo y con el eslogan de esa época me acuerdo que se llamaba, el logo que hicimos el primer acto, que fue el 85', que hicimos el primer acto así, el 84', fue de, por ejemplo, le pusimos de eslogan a la esta: "el pueblo emplaza su fuerza" ¿cachai? que era como MIR MIR total, me gustaba y apoyaba, entonces lo hicimos así, con un eslogan fuerte, hicimos un escenario y le pusimo sus carro con sus ampolleta así, nosotros mismo hacemos focos digamo ¿cachai?. Ahí, ahí estaba yo po', ahí yo era práctico...hicimos la torre, un pedestal que se yo, poníamos tres tarro y le poníamos uno foco con una celofán de colore y ya le poníamos la custión ¿viste? hacíamos la escenografía, montábamos el escenario, pero ahí eramo artista. Y de repente ahí, siempre me gustaba ¡chuuta! ahí me empezó a picar el bichito de aprender a tocar guitarra, pero por ejemplo pa qué, pa' poder subirme al escenario y transmitir a través dela la música, de la canción, un mensaje, que en esos años el mensaje era sublevación nomá, no había otro ¿entendí? Así por ejemplo la primera canción que yo canté, que me aprendí porque eran dos notas nomá, entonces fácil pa' mí, p'a tirarme con algo altiro, y fue la canción "la carta" de Violeta Parra y me tiré con esa po' y tenía dos nota y canté esa canción y no me sabía otra po', y me decían "¡otra, otra, otra!" y yo "sabe qué no me sé otra pero si quiere la canto de nuevo", "¡cántala de nuevo po'!" y así empecé, sin mentirte, siempre la cantaba dos vece, porque no me sabía má canciones en la guitarra, y después ya de a poquito fui aprendiendo má notita que se yo, y ahí ya fui desarrollando un repertorio más, digamos má amplio. Empecé a hacer una canción de, siempre me han gustado las canciones así como, como, tiernas así, como canciones no de amor, sino que, no de amor de pareja, sino que de amor a la humanidad, a los niños, ¿cachai, me entendí? entonces, también tenía un repertorio con canciones como "Tus ojitos" de los Congreso, canciones suavécitas así que, armoniosas. Y después ya por ejemplo eh formamos un grupo al interior del centro cultural porque habíamos varios, yo estaba recién aprendiendo, pero había por ejemplo, el

nony, me acuerdo tocaba la quena, tocaba guitarra, tocaba charango y tenía una voz espectacular. Entonces con el nony, el manchini que tocaba zampoña, un bombo a cualquiera se le empezaba a enseñar los estos, me acuerdo del chico dany, jorge durán, ellos tocaban bombito con nosotros, un cuñado que yo tenía, Aníbal, que él tocaba un chillador que tenía, que es como un charango, igual que un charango pero se llama chillador, es como una guitarrita chiquitita. Y con ellos, formamos un grupo po', le pusimo al grupo, le pusimo los Huehuentrú po'. Así nos llamamos.

R: Como el centro cultural.

M: Como el centro cultural, claro es que nosotros éramos de...

R: Todos pertenecían al centro cultural...

M: Claro, el centro cultural y el grupo musical se llamaba Huehuentrú, así le pusimo. Tonce ahí, empezamos a hacer como un repertorio para animar las peñas. O sea, en ese sentido, el grupo...eh, yo era como un poquito, como medio cabrón si se puede decir porque, como que siempre me salía con la mía, ya? Entonce siempre ya depué de unas breve disputa con mis compañeros, ya como que siempre tocábamos las canciones que yo decía, cachai? como que yo tenía la idea, que yo tenía ese empuje cachai? y mis compañeros no po', tonce como que yo tenía eso así, yo quizás que hubiera sido así, no sé po', si hubiera ido a la universidad, porque yo tengo imaginación. Tonce, yo todo eso lo ponía al servicio, cachai? mi imaginación pa' las cosas y después más encima, aparte de que, conseguirse las cosas, parar, trabajar en la actividad, después parar el escenario, después de que se termina desarmarlo, hacer aseo en la zona, todas esas custiones las hacía yo igual, cachai? independientemente éramos parte del grupo igual, o sea que éramos artistas y la hacíamos toa', nosotros. Entonce, ponte tú, yo siempre empecé a proponerle al grupo canciones no de corte...por ejemplo nosotros no hicimos canciones tanto como de Quilapayún o de los Illapu, que pegaban fuerte en la época, sino que nosotros hacíamos canciones, por ejemplo que yo, oreja, iba a una peña yo, y veía un grupo por ahí, y los escuchaba un tema, que era de ellos a lo mejor, tonces yo ¡pum! lo sacaba, y ese lo integraba ¿cachai? nosotros teníamos unos hit, que fueron hit acá en la zona, nosotros a donde los tocáramos aquí, en la Santiago, Nogales, en la Palma, la Villa Francia que también alcanzábamos a tocar pa' allá, o a veces nos invitaban má lejos, como a casi todas las comunas íbamos a cantar igual. Nosotros éramos tremendamente solidarios, donde había una actividad íbamos, me entendí? Y así por ejemplo, yo le empecé a, a proponer las canciones que yo me aprendía de otros, cachai? que en otro capítulo vamos a tener la guitarrita y las vamos a cantar pa' que también, si es que te sirven, pa' que algo quede...

R: Si po', claro, y las letras también si las tienen

M: Claro, las letras, porque por ejemplo, eso me llamaba la atención a mí, las letras. Por ejemplo, yo recopilé una canción que, yo no sé de donde la saqué, pero me acuerdo yo que se llamaba "Los bototos" y que eran de unos cabros de la USACH, me parece que eran, en ese tiempo no se llamaba USACH

R: ¿La USACH? la Técnica...

M: La Universidad Técnica del Estado, de ahí eran los cabros, de la UTE, y los cabros tenían una canción que se llamaba, que yo le puse, no sé cómo se llamaba, "Los monito" le puse yo, entonce es una canción que te hablaba, así como: *En la selva del amazona*, así como que está allá, que tenía mucha similitud con lo que pasaba aquí po', que después los monitos vivían ahí, tranquilos en paz, hasta que llega el gorila y queda la cagá ¿me entendí? y todo así con un estribillo así que; ti ti

ti ti ri ti ti, cachai? así que, pero en un ritmo así de jarana total así; prendió, prendió, casi siempre lo dejábamo pa'l final

R: Pa' dejar la patá

M: Claro, ahí yo me acuerdo que nosotros cantábamos ese tema y la gente espontáneamente así; *y va a caer, y el que no salta es Pinochet*, en serio, te lo prometo, puede que hayan habido treinta personas o puede que hayan habido una vez cuando hicimos el acto...participamos en un acto de la Carmen Gloria Quintana, esta chiquilla que fue quemada por los milicos

R: con el Rodrigo Rojas

M: Claro, más de mil personas ahí, en la calle donde vivía ella, esa calle se llenó de gente, no cabía ni un alma más ahí, cachai? Incluso recordando ese episodio de la Carmen Gloria, el Rodrigo Rojas, cuando le pasó eso, esto creo que le pasó un día martes, creo que fue, pero martes parece que fue. El día domingo, él estuvo en el centro cultural, tomó unas fotos aquí po'

R: Si po', me habían contado, como que le dijeron que viniera a la protesta...

M: Imagínate, imagínate y la suerte trágica que tuvo él po' cachai? pero él, o sea, nosotros estábamos bien, éramos bien mirados por la comunidad. Por ejemplo, en esos años se tenía mucho temor a la delación, que te delataran los mismos vecinos. Aquí por ejemplo, yo tenía el centro cultural en la casa, porque aquí lo hicimos, tú salís en el patio ahí, yo tenía a medio armar unas piezas y ahí ocupamos po' . La primera reunión si, la hicimo ahí al frente po' pasao la línea del tren. La primera reunión la hicimo ahí. Y la siguiente reunión, ahí yo dije: saben cabros yo tengo unas pieza que estoy armando, por lo menos está el espacio. Y vinimos acá. No tenía techo y qué hicimos con el comandante Rorro, Guillermo, Manchini, se consiguieron un par de machete y nos fuimos pa' allá pa' los vertederos que habían, y en cierto tiempo habían como unas lagunas y ahí salía totora. Y fuimos pa' allá, cortamos totora y le hicimos el techo a las piezas así de pura totora, era increíble. Fue una cuestión super linda que, imagínate el trabajito que nos dimo; llegamos acá y empezamos con alambres, con cordeles, todo y tapamos todo el techo con totora. Así, terrible artesanal. Y sobre la totora después, pusimos unas carpas porque después llovió también y teníamos la pura totora y...menos mal que no teníamos grandes cosas (risas) pero adentro quedó todo mojado. Y bueno y lo que duró el centro cultural aquí fue...ahora yo lo puedo decir con toda libertad porque ya no hay que ocultarse ni nada, hay que dar la cara y reconocer que uno fue un luchador contra la dictadura, cachai? porque por algo tomamo esa posición po', hay que ser valiente. Nosotros aquí por ejemplo, era el cuartel que teníamos. Aquí nosotros, por ejemplo, se conspiraba aquí...todo era conspiración. Por ejemplo, aquí ya empezaban a llegar libros, libros de cierto nivel que, incluso pobladores los veían. Dábamos videos, siempre en esos años yo tenía unos amigos ahí en la, que trabajaba en la Comisión de Derechos Humanos de la Vicaría, que ya funcionaba. Y ahí, por ejemplo yo me conseguía el pasa-películas y me pasaban dos o tres videos, y acá en la noche invitábamos a los vecinos y niños, de todo. Y metíamos unas veinte o treinta personas aquí y veíamos una película que no se da en la tele...Películas todas de corte, de otros...de personajes de otros países también que eran revolucionarios y en eso nos, nos pasábamos ya los días después po'. Funcionábamos todos los días aquí en el centro cultural.

R: Y la duración que tuvo ese centro, más o menos ¿cuánto habrá sido?

M: El centro cultural, el Huhuentrú, debió haber durado por lo menos unos ocho años, No haber, espérate, empezó el 84, no, duró como cuatro años el Huehuentrú, después eh...nos fuimos de

aquí de la casa a otra parte, nos fuimos a arrendar y ahí formamos, del Huehuentrú se unió otro grupo, que se llamaban "Los Troncos", porque se juntaban en unos troncos que habían en la plaza de los artesanos un poco más pa' allá. Y ese era otro grupo que siempre estábamos juntos en las peñas, en todo pero no trabajábamos juntos. Estábamos divididos. Entonces cierto día se unió. Se unió todo así. Entonces los cabros que venían con su fuerza y con sus ideas con los que estábamos acá. Y ahí, después surgió la agrupación de talleres culturales UKAMAU, así le pusimos, o sea, con nombre con todo cachai? Y ahí, el UKAMAU se fortaleció, al cambiar el nombre se fortaleció la organización, porque por ejemplo ya dentro de la organización estaban los Huehuentrú y los Troncos, y esas cosas si tú poní uno y dos, y siempre va a haber un roce, es increíble, aunque sean personas que estén claritas en las cuestiones, siempre... entonces ahí ya después, con UKAMAU ahí quedó todo bien, porque ellos hacían talleres también, entonces los pudieron fortalecer acá. Y ahí cuando se hizo la organización más fuerte, después por ahí y por acá se postuló a un proyecto y con una platita de afuera y se compró una casa, que hasta el día de hoy está el UKAMAU ahí. Ahora hay otra gente y otros líderes de la cuestión pero sigue el movimiento, ahora se llama Movimiento UKAMAU, Movimiento de Pobladores UKAMAU, cachai?

R: ¿Y tú dejaste de participar en ese movimiento habrá sido en el 88', antes que termine la Dictadura?

M: No, no, no. Nosotros...yo me retiré después, es que mira, cuando llegó la democracia, lamentablemente...cómo puede ser la palabra...

R: Se diluyó...

M: Claro, todo, todo...ah, ya po', ya hicimos lo que...botamos la Dictadura, porque nosotros siempre dijimos que la botamos, o sea nosotros igual nos inscribimos pa' el SI y el NO, ¿me entendí? la mayoría, no todos. Pero igual, como que tuvimos que tomar la vía cívica y después pa' que, claro, pa' el cambio porque no había otra. Entonces ya después, ya la revolución ya como que no pudo ser, sobre todo con las cosas que pasaron, con el mismo Frente Patriótico que era como lo que más podía haber sido, el ejército verdadero del pueblo, pero también por cosas que yo tampoco podría analizarlas yo...también el movimiento terminó y derivó también en los movimiento político ¿me entendí? El Partido Comunista dejó de dar el apoyo, entonces son un montón de cosas que influyeron en que las organizaciones se fueron diluyendo de a poco, poco a poco, llegó la democracia y se acabó, como que por ejemplo el Facundo Cabral decía un chiste bueno de allá de Argentina, porque a ellos les pasó lo mismo. El loco dice: pucha, justo ahora que había acumulado un montón de rabia y tenía una canción súper buena, llegó la democracia y cagué (risas) ¿cachai? lo mismo nos pasó a nosotros. Llegó la democracia y como que pucha, se nos perdió el enemigo, lo que teníamos aquí al frente po'. Entonces ya ahí, poco a poco, nos fuimos tomando ya vidas más comunes, no sé po', nos dedicamos más a trabajar de repente, o a la familia, y ahí pasó. Pero el movimiento musical aquí fue fuerte, y había buen material aquí po'...buen material, me recuerdo que hartos cantores, como el Pablo, que tú ya hablaste con él, el Pablo Garrido, el Eduardo Gándara, que quizás qué será de él, en muchos años que no lo veo. Un montón de cabros, el Denny Solano, el Toto, cantores de calidad que componían, ellos componían su música, sus temas ¿me entendís? Yo no me dediqué mucho a la composición, básicamente me dediqué a recopilación, porque casi todas las canciones que yo cantaba eran recopiladas como te decía endenantes de por ejemplo, de los locos de San Joaquín, de otros de aquí de Nogales también que tenían también sus temas que yo encontraba que los podía usar. Yo comparto la idea de que cuando uno hace algo y le gusta la gente ya no es de uno po', empieza a ser de todos. Y si alguien lo ocupa pa' una cuestión que no sea pa' ganar plata, yo creo que no hay problema po'.

R: Pero tu inspiración en cuanto a lo musical no fue como de estos grupos que eran los íconos emblemáticos del canto popular, que eran como el Quilapayún, el Inti Illimani quizás, lo que fue la Nueva Canción Chilena en tiempos de la Unidad Popular, sino que fueron, por lo que tú me estai diciendo, grupos más locales, que tú conocíai, que eran personas ...

M: Más comunes, pero que estaban en el camino si de la...y estaban dedicados, incluso hay gente que ya años dedicados a la música pero no dedicados a la música comercial po' como la que logró Inti Illimani o los Quilapayún, sino que más underground, más bajo perfil, solo de poblaciones, cachai? no, si igual tenían su reconocimiento pero no llegaron como al estrellato, una cosa así. Pero habían temas muy hermosos, unas composiciones muy lindas.

R: Ustedes nunca buscaron eso tampoco, como ascender quizás con reconocimiento...

M: No, porque nosotros, lo particular, a mí me interesaba la organización local, la organización popular aquí y lo social po'. Eso es lo que a mí me motivaba, entonces yo no miraba más allá, yo no necesitaba eso porque yo...por ejemplo aquí venían, siempre tuvimos estrellas por decirlo así po'. Y por ejemplo, Arak Pacha por ejemplo, Transporte Urbano, Sol y Lluvia también acá, Sol y Lluvia yo los conocí acá cuando estaban con el tambor, la guitarra y el charango no más po'. Nada más po', cuando estaban los tres hermanos no más ¿me entendís? Entonces el mismo, el Venega, esos cabros ya venían ya con la onda como artista porque ellos eran como...es que ellos eran de otro estrato social, no eran pobladores. Ellos eran de no sé po', de familias que como eran universitarios tenían su billetito, pero igual no por eso no dejaban de tener conciencia. Entonces nosotros igual los mirábamos a ellos como estrellas digamos; ah, el loco ahí viene el loco... Nosotros nos dedicábamos a atenderlos a ellos bien.

R: No habían roces...

M: No, no. Nosotros como que siempre los pusimos en el lugar que ellos se merecían y nosotros nos poníamos en el lugar que dignamente teníamos también. Por ejemplo, el Raúl Acevedo, ya, el Raúl Acevedo hacía composiciones. Músico po'. *Tu tu tu*, la guitarra qué se yo po'. Y yo que me sabía las puras notas, enteritas no más. No le hacía arreglos ni nada, pero igual yo le cantaba una canción a ellos y el loco- quedaba loco. ¿Me entendí? Porque él no había escuchado la canción que yo le mostraba. No eran mías pero eran de acá de...que yo recogía así, entonces el loco: *ohh, la canción bonita que tenís*. ¿Cachai? Y sin arreglos, sin nada, sino que así no más, sencillo no más. Porque yo no me dediqué a aprender la guitarra bien. Para mí, saber las siete notas estaba listo y me subía al escenario y no me interesaba y cantábamo ¿cachai? Eso era pa' mi. Yo no quería ser: *ah, el que toca bien la guitarra*. No, no, no. O sea yo no quería ser artista, quería ser un comunicador no más. ¿Me entendís? Ese era mi esencia que, lo que me motivaba a mí. Era transmitir un mensaje a un pueblo que estaba triste, que era oscuro porque igual era sombrío.

R: ¿Y pa' ustedes como músicos, significó, me imagino, el estar en los escenarios y tener esta actividad política-cultural, un riesgo igual por los tiempos que se estaban viviendo? No sé si me podís contar de eso, de la sensación de riesgo o de miedo al decidir ser parte de eso...

M: Claro, claro. Es que independientemente el caso mío no era que yo solo me dedicara a cantar no más, porque yo también me dedicaba a...como te decía en denantes, nosotros conspirábamos en la semana, decíamos: oye, se viene tal fecha hueón, emblemática, hay que cortar Velásquez y nosotros hacíamos programas de cosas ¿me entendís? Como juntar cosas pa' las barricadas, como por ejemplo yo hacía miguelitos ¿me entendís? Pa' tirarle a los hueones. Puta, nos movilizábamos algún enfermero, conseguíamos alguna casa de seguridad.

R: Todos los preparativos

M: Claro, claro, entonces la música, era como pa' ir alegrando las cosas po'. Donde había su peña, nosotros pa' poder estar presente nos subíamos al escenario. Un acto público, también nos subíamos al escenario pa' poder...¿me entendís? Pero ya el fuerte de nosotros, más era la organización, llegar a eso que...

R: Y eso ustedes lo hacían a través del centro cultural o tenían otros códigos pa' preparar esas cuestiones pa' las fechas de las protestas nacionales, los primeros de Mayo...

M: Mira, los actos los hacíamos con el centro cultural. O sea, igual nosotros nunca pedimos permiso a los pacos. Los pacos pasaban pa' allá, pasaban pa' acá. Nosotros igual así de repente estábamos asustados, porque a veces nos conseguíamos los equipos, o sea, siempre nos conseguimos los equipos y nos daba miedo que los pacos pesaos se los llevaran po', los requisaran ¿me entendís? Eso hubiera sido una cuestión terrible pa' nosotros, pero afortunadamente no pasó más allá de encontrones o que llegaban de repente y decían: ya, en media hora más pasamos por aquí y no queremos que esté el acto. Y nosotros: ¡oiga pero cómo! y negociamos de repente con los pacos porque los pacos en este sector, a pesar que la pa' las protestas se veía harta represión acá, cuando no era protesta, eran como piola los pacos. Nosotros por ejemplo aquí afuera cuando hacíamos las actividades una pura vez llegaron porque eran como la una y todavía estábamos en la actividad po', y que vecinos habían reclamado y cuestiones. Ahí nos dieron como veinte minutos más. Y tuvimos que cortar porque había una cantidad de artistas que querían todos estar presentes, y de otros lados y todo... y que era increíble el apoyo que teníamos, la respuesta que tuvimos a esa actividad y estuvimos dos días. Dos días estuvimos con un festival acá afuera.

R: ¿Ese fue uno de los festivales poblacionales?

M: Claro, fue uno de los festivales poblacionales que hicimos aquí.

R: Esos partieron en el 83' según yo supe.

M: Sí, más o menos por ahí. Después ya nosotros empezamos a retomarlo después del...por ejemplo, el primero que casi hicimos nosotros fue del 90' y de ahí en adelante empezamos nosotros a organizarlo. Con UKAMAU primero, igual invitábamos a otras organizaciones que se plegaban.

R: Al principio entonces, las primeras fechas del festival que habrá sido del 83' en adelante, ustedes participaban como cantantes o asistiendo a la actividad.

M: Mira, yo de hecho, los primeros festivales no participé porque todavía no estaba...yo recién me metí el 84'. Entonces de ahí ponte tú al año siguiente yo ya estaba ya participando ¿me entendí? Igual una vez uno de los festivales esos yo también participé, ahí hice una cancioncita con un primo, que después no vino mi primo, tuve que cantarla solo. Ahí, pero con él, más que nada, le buscamos una melodía así como un son y una letra pegajosa y la tiramos po'. Puede ser una de las poquitas canciones que yo me considero que participé haciendo la canción.

R: Y eso habrá sido en el 85' por ahí más o menos...

M: Como en el 86' fue ese festival

R: Porque eran todos los años

M: Si po'

R: Entonces tú te empezaste a involucrar como ya en la planificación de esta actividad a partir del noventa

M: Claro, de hecho, el noventa ese festival que hicimos y de ahí en varios más estuve como tres o cuatro festivales con el cargo de coordinador general

R: Y disculpa, y ahí la temática, si ya se había ido la Dictadura ¿cuáles eran las motivaciones por hacerlo?

M: Era igual la música. Ya ahí después era rescatar la música popular. Ahí, claro, ahí ya no estaba ese...cantábamos los monitos porque la gente lo pedía

R: Pero estaba fuera de contexto...

M: Claro, es lo mismo que viene Quilapayún y no canta La Muralla po'. Todos le van a pedir La Muralla po', por decirte. Entonces ya después ya, hasta el día de hoy, hasta el día de hoy, ya yo no me subo a un escenario pero si estoy en la peña chica que se hace después ¿me entendís? que siempre se hace una peña chica después, se acaba la actividad y después se queda ahí. Ahí participo yo po', con la fogata ¿cachai? y todavía piden Los monitos [risas] Entonces después claro, ya era una cosa de apoyar la música popular ¿cachai? pero de base, no los músicos que, porque nosotros igual en sus tiempo quisimos participar de proyectos musicales de Gobierno, no sé como se llaman...

R: Los FONDART

M: ¡Eco! ¡Ecole! los FONDART, nosotros hicimos empeño de participar en los FONDART po'. Tiramos, más de una vez tiramos un proyecto por ahí, pero no...y después nos dábamos cuenta incluso gente que tenía más, que estaba más ligada a esas cuestiones, nos decía, por ejemplo en esa época nos decían: oye, si los proyectos FONDART ya están asignaos, por ejemplo, estábamos en el noventa y nos decían: oye, ya están...como que ya están...

R: Arreglados

M: Arreglados, oye, esto ya está listo, ya está cocinado, hasta el 2000. Entonces ¿qué vai' a tirar tu proyecto? Pero por ejemplo aquí se dio fuerte la custión musical y eso igual tiró raíces porque por ejemplo la misma Natalia con el Pablo, ellos son de las raíces de nosotros, y nosotros mismos fuimos dejando el legado ¿cachai? porque ellos se criaron con estas canciones, con este tipo de música que hacíamos y ellos retomaron la custión y siguen po'.

R: ¿Tú sentís que eso se dio en gran parte de los músicos que tocaron como en esa época? Como que dejaron ese legado que hoy en día se puede reflejar en los cabros que también tocan en las peñas que se siguen haciendo, que no son las mismas que se hacían en esa época pero que algo queda y hay harto cabro que, no sé po', también, porque aprendió de sus viejos o de un familiar o de un tío que también tocó y no sé, si tú sentís que eso igual se da harto acá po'.

M: Claro, sí, se da. Los cabros que vinieron después de nosotros, que vinieron casi inmediatamente después de nosotros fueron por ejemplo en el estilo Hip Hop, como que ese era después el estilo, estábamos nosotros que tocábamos la música latinoamericana, más folclórica y de ahí estaban los cabros del Hip Hop. Pero siempre se ha seguido la huella, digamos, de cantar en

rebeldía ¿cachai? o sea, después igual se fue la Dictadura pero el sistema quedó, entonces las temáticas igual son contra el sistema. Nosotros, digamos aquí, consideramos que no hemos ganado nada porque está el mismo sistema que estuvo siempre ¿cachai? como que la cuestión no acaba nunca y nosotros seguimos luchando, vamos envejeciendo, pero igual viene savia nueva de atrás que vienen con nuevos bríos, nueva fuerza y que se encuentra con las mismas murallas que nos encontramos nosotros po'. Entonces es re difícil, pero la onda es seguir no más po', hay que seguir.

R: ¿Y tuviste contacto con alguno de estos cabros que vinieron después con la onda del Hip Hop y todo eso o no? ¿Creís que pegó fuerte esa cuestión acá?

M: Pegó fuerte, porque por ejemplo, el que yo más conozco que era de acá de la zona por ejemplo, era el Vicente, no sé si tú lo conocís.

R: El Vicente, el Subverso ¿no?

M: El que era de la Villa Francia. Entonces él...hizo escuela. Hizo talleres, entonces salían cabros, de hecho aquí en mi casa por ejemplo, yo tengo un hijo de 23 años, cuando tenía 15 o 16 años era hiphopero. Y era rebelde po' ¿cachai?

R: ¿Por la conexión con el lado de...?

M: Si no era por una conexión directa así, yo creo que era a través de la misma música y la temática. Porque como que la temática se escuchaba así, y los cabros aquí hacían una canción pero la hacían en la misma temática. No como hoy día, por ejemplo hoy día cambió la temática. Mi lolo de 17 hoy día está haciendo sus temas y que grabó el primer tema el otro día.

R: De hip hop así...

M: Eh claro, de Hip Hop, y de Rap así, que yo no sé, no entiendo muy bien los estilos ya...se me confunden a mí. Pero por ejemplo tiene la rima no tan comprometida socialmente, sino que es más como personal, como lo que "yo soy" ¿cachai?

R: Lo que represento...

M: ¡Claro! lo que "yo soy" y ahí quedaste, una cosa así...pero igual. Y también tiene más como más dedicado ya, como que ha derivado a una cuestión como más a cantarle a las minas y esos temas entonces...¿me entendís? pero...El caso de acá po', el caso de mi hijo, del John po', el caso de él po', él derivó a eso que...yo lo encuentro genial porque igual por último está haciendo...se moviliza, se consigue sus pistas y van creando y hacen versos ¿me entendís?

R: Sí po', bien fuerte el movimiento Hip Hop, de hecho, se supone que mucho de los talleres que se hicieron acá en la Villa Francia igual como que motivaron a cualquier cabro pa' meterse en esta onda y comprender que el Hip Hop no era solamente una cuestión como de representar tu barrio o desprestigiar al otro si no una cuestión que también tenía que ver con la solidaridad, la hermandad de los cabros y por lo tanto era transmitir un mensaje de rebeldía contra la realidad que era injusta po'. Y eso se supone que ha llevado, ha tenido un cierto avance con la formación de diferentes grupos como ese que tenía el Vicente y otros que hoy en día están funcionando con esta cuestión más comprometida socialmente, de un Hip Hop más rebelde. Pero, es bueno saber eso porque yo no tenía ni idea de que aquí existía una influencia del Hip Hop por lo menos. O sea, igual hay pero no como una cuestión que sea tan presente.

Y te quería preguntar, sobre algo que mencionaste denantes, la forma en que queríai gestionar los proyectos musicales. Dijiste que habían intentado ustedes como grupo postular a estos FONDART, fondos de Gobierno pero como no pasó nada, ustedes me imagino que siguieron otra línea siempre para su producción musical po', pa' la grabación o pa' ensayar o etcétera. De eso ¿qué podís decirme?

M: Lo que...nosotros por ejemplo, nunca grabamos. No grabamos no más, no, es que no teníamos ese de ser un grupo para...éramos una herramienta no más que usábamos en las actividades. O sea nosotros, en ninguno, por lo menos nadie lo planteó que yo me recuerde algún día que dijera: "oye podríamos hacer unas canciones pa'..."

R: Un disco quizás...

M: Claro. No, no. O sea, siempre había como una ilusión de grabar como, pero eran cosas como más fetiche

R: No eran tan relevantes

M: ¡Claro! Pa' nosotros no. Pa' nosotros era más importante la entrega que hacíamos ahí en las actividades con la gente.

R: ¿Y ese grupo sigue presente hoy en día o después se dividieron?

M: Nos dividimos después. Es que, después casi todos nos salimos del UKAMAU. Los viejos. Casi todos nos salimos del UKAMAU. Es que igual uno tiene que...Viene el recambio. Viene un recambio entonces con éste recambio, ponte tú, muchos de nosotros quizás no estábamos de acuerdo. En la forma que querían trabajar los más jóvenes. Entonces tú no vai a estar entorpeciendo ni truncándole sus cuestiones po'

R: ¿Y como en qué cuestiones ustedes podían...? [entorpecer]

M: Es que por ejemplo, haber quizás puedan ser cosas fuertes. Es que por ejemplo, nosotros en principio estábamos, cuando estaba la Dictadura, nosotros ojalá todos hubiéramos sido del Frente Patriótico ¿me entendís? Todos hubiéramos sido milicianos por último. Nosotros no hubiéramos tenido ningún problema yo creo en ese tiempo, haber sido. Pero después cuando cambió el escenario yo en lo personal no empecé a compartir ya, por ejemplo, la violencia ¿cachai? Yo empecé como a pensar de otra manera también. Por eso yo te digo a lo mejor que ahí, ahí estuvo el problema que influyó para que las organizaciones decayeran un poco ¿cachai? porque nosotros mismos, yo mismo, con todo el potencial que podía tener yo que me considero que, con falsa modestia podría decirte, que yo como me fui a mis cuarteles, entonces dejé de ser un aporte a los movimientos que surgieron después ¿me entendís? Claro que yo siempre les apoyé ya después, si me invitaban a cantar, claro yo igual iba, hacía mis temitas ¿me entendís? cualquier cosa así. Pero ya después como que no empecé a compartir mucho la idea porque ahí después nació como la época así de la capucha ¿me entedís?

R: Sí po', porque había que taparse...

M: De la capucha, empezó eso. Entonces, hasta el día de hoy igual sigue esa cuestión, entonces yo como que no comparto mucho esa onda todavía ¿me entendí? no la comparto tanto. Ya, quizás pa' mi, era una cuestión psicológica que "había una Dictadura y con la Dictadura había que darle a concho", después viene la democracia, yo me considero como un ciudadano demócrata ¿cachai?

que yo, bueno, si gana la mayoría, la mayoría gana ¿me entendí? Eso no quiere decir que yo siga con mis ideas y si es que tengo algún proyecto, que yo lo hago. Por ejemplo, después nosotros siempre quisimos seguir haciendo el Festival, pero nos poníamos nosotros mismos las vallas de que antes, cuando hacíamos un festival, por ejemplo trabajábamos veinte personas, después queríamos hacer un festival, no lográbamos juntar cinco o seis. Entonces con eso ya bajaba la cuestión. Y lo otro, que cada festival ibai dejando una vara y tenía que superarla entonces era cada vez mucho más. Y después ya se chacreó, ya hace pocos años empezó a llegar plata del Ministerio de Cultura pa' acá pa' que hicieramos cosas ¿me entendí? Y ahí ya, ahí yo me salí de todo ya porque ahí yo consideré que hubieron malos movimientos con la cuestión. Ponte tu ¿porqué malos? Se dijo que había, por decir, cuatro millones de pesos para una actividad. Entonces éstas platas, nosotros teníamos unos coordinadores que venían, que eran los locos encargados de la cuestión, y ellos se suponen que tenían que hacer todas las cosas: lo que nosotros acordábamos ellos tenían que ejecutarlo. Por ejemplo, básico que tenían que haber hecho ellos, el informe para pasarlo a las oficinas donde ellos trabajaban, de que íbamos a hacer una actividad y que pa' tal fecha íbamos a necesitar tanta plata. Ellos no hicieron eso. Entonces nosotros hablamos "oye, si tenemos tanta plata". Claro, dijimos "traigamos algo bueno a la gente aquí po'" por decirte, trajimo a este de la Sonora...al Tommy Rey "¿cómo estaría Tommy Rey aquí en la Santiago pa' la gente? ¡Bien po'! Todos bien. Y podíamos porque al Tommy Rey, con un millón lo traíamos. Teníamos cuatro millones ¿cachai? Entonces, y un montón de cuestiones que se iban a hacer con los cuatro millones. Al final, no se hizo nada. O sea, no se hizo ni del 30% de la cuestión. Entonces ahí yo me enojé con los que estaban a cargo, reclamé, me acusaron de que yo era el loco, que yo estaba...que la percepción que yo tenía no era compartida por los demás. Y así bajándole el perfil a la cuestión. Por ejemplo me hablaban de percepción y yo le decía "oye, percepción, yo no entiendo bien pero se me hace a mí que no es percepción de que nosotros teníamos cuatro millones pa' hacerlo y después no teníamos ni quinientas lucas". Eso es algo tangible le decía yo, no es una percepción. Es algo concreto le decía yo. Entonces ya yo, ahí quedé como loco después y toda la cuestión así que ya me retiré de las cuestiones ¿me entendís?

R: Eso fue entonces...

M: No, esto fue ya en el 2000.

R: Cuando el Gobierno como que empezó a gestionar la cuestión [los proyectos]

M: Claro, claro.

R: Pero el festival, la última versión del festival que partió en los '80 habría sido en qué año

M: Ese tenía que haber sido en el año 2000, 2000 o 2001 pero no se hizo todos los años. Saltado, saltadito cada dos o tres años había fuerza. De repente habían dos seguidos, después de nuevo intervalo

R: ¿Y ahí la organización era solo de pobladores y vecinos?

M: Claro, pobladores. Por ejemplo, ya después estuvimos también con el apoyo de cuando empezaron los Concejales, tuvimos un Concejal aquí el Guillermo Flores, que fue el primero que nos apoyó a nosotros ¿me entendí? que lo tuvimos de jurado acá, o sea, si hicimos una cuestión igual que Viña pero de nosotros.

R: ¿Y mantenían la tradición con cantores del sector?

M: Sí, sí po'. Incluso ese festival se hicieron por segmentos, por ejemplo; Folclore, Hip Hop, Rock, Balada. Se metió hasta la balada, o sea, le dimos cabida a todo así, porque igual había gente que cantaba en romántico.

R: Igual habían invitados de afuera po'

M: Ahí fue cuando tuvimos el problema con los pacos po'. Si po' ahí ese festival lo abrió Arak Pacha...ahí estuvimos de cómo se dice, de mantel largo así. Pa' nosotros Arak Pacha que ya estaba consagrado total que viniera aquí, a tocar aquí...Todos los vecinos quedaron fascinaos po', cachai, porque ya había una calidad, había un grupo excepcional y todo... Y vinieron caleta de gente también así que igual eran medios nombrados ah, que tuvieron tocando acá con nosotros. En este minuto no me recuerdo bien todos los que estuvieron pero...no solo Arak Pacha, igual hubieron otros grupos que ya estaban medios connotados ya: Santo Barrio...ya estaban medios, ya como más músicos.

R: ¿Y tú ya estabai como solista ya en los '90?

M: Sí po'...

R: Porque se disolvieron habrá sido como...

M: Ahí mismo, como ya en el '90 ya no tocamos más ya, dejamos de...

R: Pero tú seguiste cantando solo

M: Sí, igual cantaba, porque las peñas igual siguieron con harto tiempo hasta cuando ya se chacreó, porque por ejemplo, nosotros nos acordamos cuando las primeras peñas que hacíamos, ponte tú: se subía un poeta, un poeta puede ser bueno, malo, puede ser fome y todo, pero en esos años yo me acuerdo que se escuchaba al poeta. Ahora no po', tú hacís una peña, a qué van los locos: van a tomar. Entonces los locos están [sonidos de jarana] tomando, tomando y habían hasta los cantores...

R: Nadie los pesca...

M: Claaro, siempre pasa eso...tonces ya como que después se chacreó...ya como que vino una transformación de lo que nosotros queríamos lograr con el Hombre Nuevo y después ya resulta que se nos fue de las manos toa esa cuestión y...la gente ya después no es lo mismo: no va a escuchar, sino que se va a reencontrar y al reencontrarse significa que te vai a poner a conversar...si a veces incluso, tú estai tocando allá arriba y atrás en el éste, otro loco tocando ahí mismo, ta' conversando en otra volá y está mostrando un tema a otra persona me entendí [risas] ya como que la cuestión se chacreó ahí...

[Suena el celular pausando la entrevista]

R: ...Las preguntas principales ya se han respondido pero igual quisiera saber tu visión en cuanto a la actividad musical, artística acá en la Población Santiago y Los Nogales hasta hoy en día...cómo tú veís eso, si ha habido algún avance o un retroceso

M: Yo creo que retroceso no...

[Vuelve a sonar el celular y el entrevistado hace una llamada]

M: Así po', yo creo que ha crecido igual, porque hoy día hay harto cantor, pero quizás si no tan público, son como, lo que yo percibo, que hay mucha gente que hace música pero que no la expone...y lo otro, que han salío varios grupos de baile, lo que yo he visto más nuevo, han salido grupos de baile, de música andina, cosas así

R: Claro, como Tinku...Y sobre la relación que tú teníai con el resto de los músicos pa' los '80 ¿cómo la sentíai? ¿podís detallarme un poco más de eso? si eran todos amigos o se conocían en el escenario y ahí recién, no sé...o si habían rivalidades o hasta una cierta competencia sana incluso ¿cómo lo sentíai tú?

M: No, yo no veía competencia, no, no, no veía competencia. Veía que todos íbamos pal mismo lado, íbamos pal mismo lao...era una cuestión mágica. Ahora igual se da, se da la magia, que la música es como así po'. Si tú veís música se crea un momento al tiro así especial. Pero yo no me recuerdo de haber tenido tanto problema con los diferente cantores que habían...por lo general era una relación buena...buena, buena, buenísima yo diría porque...aparte de que uno iba a cantar después cuando tú terminai tu actuación te poníai a compartir y ahí no había tanto...[interrumpe un ratón en el techo]... fijate que yo no vi rivalidades, todo lo contrario éramos súper unidos

R: Buena, y no sé po', sobre tu participación más política solamente me dijiste que estuviste en el centro, en el Huehuentrú y luego en lo que fue el UKAMAU, porque tuviste una cierta distancia con todo lo que eran partidos políticos así como la organización más política dura po', como de...y ¿tuviste alguna participación en las Juntas de Vecinos o cuestiones así?

M: Ah, sí po'. Que yo siempre he sido dirigente social. Siempre he sido secretario, tesorero...no, siempre he estado metido en el ámbito social. Siempre. Hasta el día de hoy soy dirigente social yo...no, esa cuestión nunca se me ha quitado...de joven...siempre, siempre, era secretario en el club, en cualquier lado donde voy a...

R: En los '80 igual fuiste, estuviste en la Junta de Vecinos

M: No, ahí era de clubes deportivos y después cuando hicimos el centro cultural ya ahí era dirigente del centro cultural po'. Porque yo siempre fui dirigente del centro cultural

R: Hubo un tema, un incidente, no sé bien en qué año, 2000 creo que fue, pa' el tema de la autopista que pasaba por aquí por...como fue el tema, que cuando armaron la autopista creo que...no sé si la locomoción o la construcción que hizo que la comunidad se organizara y como que fue un momento en que nuevamente como que se dio la pelea...no sé si tu cachai esa cuestión, que no recuerdo en qué año en verdad fue pero me han mencionado que fue un momento en que nuevamente Los Nogales y aquí el sector, como que se organizó pa' dar cara a ese momento. ¿Recordai algo de eso o no?

M: No...no, no. No sé

R: Creo que fue por la cuestión de la autopista, que no pasaban las micros, no cacho qué...no recuerdo exactamente la cuestión...Bueno, y si no, lo último que quería preguntar...igual algo que debí haber preguntado al principio pero era como...bueno ¿tú naciste acá?

M: En el sector, yo soy de la Población la Palma que queda dos poblaciones más allá. De ahí po' y después nos vinimos pa' acá...pero llegué aquí niño, aquí a esta casa...He vivido toda la vida aquí igual

R: Claro y estudiaste y después dijiste que no fuiste a la universidad

M: No, y no terminé la enseñanza media...me puse a trabajar, así que no

R: Y cómo ha sido esa vida de estar trabajando y también darle tiempo a la música, que sabemos que es una cuestión igual que cuesta po', no es como que uno tuviese todo fácil y pueda hacer música siempre

M: Si po', es que uno es aperrao po'. Uno sabe que uno trabaja después de carrerita...y yo no solo incursioné en la música porque yo estuve en casi todos los talleres que habían...o sea, mural, pintaba murallas, no sé po'...hacíamos talleres de macramé, ahí estaba haciendo macramé...

R: Todo en el Huehuentrú

M: Claro. Taller de teatro...hagamos teatro

R: ¿Y ahí tú aprendiste a tocar guitarra en ese taller o no?

M: Ahí, ahí, ahí aprendí a tocar yo po'... o sea, claro, ahí...es que la garantía que tenía yo, que como estaba aquí el centro cultural no necesitaba que estuviera el taller pa' yo estar con el profesor po', porque el profesor venía todos los días pa' acá. Es que nos juntábamos todos los días...entonces, hacíamos reunión que se yo *pu pu pum* y de ahí ya, ahora relajo, nos poníamos a tocar, hacer música me entendí...y de ahí de a poquito, poquito, fui así aprendiendo po'...gente incluso más joven que yo ellos me enseñaban a tocar la guitarra

R: En tu familia no había ningún músico

M: No, en la familia mía por parte de mi abuela materna, ella tocaba la guitarra y cantaba po' y...mi abuela es Parra pero no quizás de los Parra, pero es Parra po' entonces...claro, entonces ella era la cantora y por ejemplo mi papi era músico pero de la Iglesia. Mi papi tocaba de todo, tocaba el acordeón tocaba...el harpa le faltó tocar no más porque también se truqueaba, yo me acuerdo que algo le pegaba al harpa, pero en guitarra, los instrumentos que usaban, el banjo...todo eso, la mandolina, todo eso mi papi los tocaba, era experto en la...entonces yo siempre tuve aquí la...pero yo no aprendí con él, es que él me enseñaba un himno y yo no quería eso, ya, entonces yo no aprendí nunca con él a tocar guitarra

R: Y lo mismo quizás con el pensamiento político, no lo desarrollaste quizás en tu familia, en tu hogar...

M: No, no, no, fue fuera. Fue gracias a los amigos que me abrieron los ojos a mí po'. Porque yo, en un principio cuando yo tenía 16 años, me acuerdo, en la población de al frente se hizo un centro juvenil, cachai, que de ahí como que viene el centro juvenil, y esta weá la hacía la Dictadura a través de la Secretaría Nacional de la Juventud hicieron unos programas y llegaron unas tías ahí, juntaron a unos cabros y empezaron a hacer como la captación...y como nosotros nos parábamos ahí en la esquina que se yo "¿quieren venir? vamos a hacer una...de ahí les damos bebida, que se yo, un sangüchito" "vamos po" y ahí hicimos un centro juvenil, pero ese era...de Pinochet la weá po', cachai, y habían viejas que ya habían captado a los hueones, viejas de la misma población y

que las viejas nos incentivaban aquí a que fuéramos po' "¡vayan no más, vayan sí...! oye si allá les van a dar tallarines con carne ¡tallarines con carne ah!" y nosotros, puta, cagaos de hambre en Dictadura, si estuvimos pal loly nosotros...tú no viviste eso, nosotros, en las poblaciones vivimos hambre, hambre si no había...imagínate ¿qué vai a comer tú, si tu papá estaba en el mínimo, en el empleo mínimo que primero fue el POJH y después el empleo mínimo?

R: ¿Qué fue primero?

M: Primero fue el POJH, cachai, y después fue el empleo mínimo...el POJH fue, cómo se llamaba, Plan de Ocupación...

R: Ah, ya

M: Algo así, cachai, y después el empleo mínimo. Imagínate que no ganaban, en plata de ahora, ganarían no sé po' cuánto les pagarían, unos 30 mil pesos mensuales ¿qué vai a hacer tú con eso? cachai, entonces ahí en esos centro juveniles que nos tiraban, ahí yo fui presidente ahí po', oye si yo estuve con los hueones de la Secretaría Nacional de la Juventud a nivel nacional estuve con los hueones ahí yo po' y algo me dijo a mí así "no, no, no, no" y yo no me metí en la cuestión. No, ahí les dije que no, porque ellos querían que yo fuera a capacitarme para ser monitor porque veían en mí un líder los hueones ¿me entendí? acá las tías mandaban sus informes ya, yo y otro loco más son los líderes de aquí...nos llevaron po', nos pescaron, nos llevaron pa' acá, claro...todo bonito y de ahí querían que fuéramos líderes de ellos po' y yo no sé, dije "noo" dije yo...

R: No le tincaba

M: Claro, y no, cachai, entonces esa cuestión siempre la tuve yo, el bichito de andar metió en la cuestión, pero sí, también tenía el sentimiento de justicia, hasta el día de hoy no se me quita y ojalá nunca se me quite...porque yo siempre voy a estar así igual reclamando la injusticia, me entendí...de hecho, eso es lo que me movió a mí a meterme en el mundo de la guitarra y de la música, porque o sino quizás yo hubiera seguido cantando a capela no más Camilo Sesto hasta el día de hoy

R: ¿Solamente tú tocabai guitarra?

M: Sí, guitarra, igual aprendí a tocar un poquito de charango, pero eso no más

R: Ya po' Manuel, yo creo que está súper buena la entrevista, no sé si tú quedaste conforme o tení que agregar quizás

M: No, mira, voy a prepararme un poco más que no estaba preparado [risas] que como que estuve trabajando hoy día

R: Si, no, pero está bien...en verdad me dijiste cosas que son súper valiosas que van a servir harto

M: Espero que te sirvan

R: Y cualquier cosa, sobre cualquier punto que pueda quedar...no sé po', que podai desarrollar más yo te aviso y hacemos las tomas con cámara igual después...ahí podís repetir lo mismo y agregai cosas si se te fueron qué se yo po'...

M: Claro

R: Pa' que quede algo más elaborado. Pero no, bueno, no sé si algo más que decir...yo por lo menos quedo súper conforme con todo lo que me pudiste decir y eso...nada más po', si me dijiste muchas cosas, caleta [risas] tengo hartito que transcribir.

Entrevista Miriam Cortés, 28 de septiembre 2013.

M: Hola mi nombre es Miriam Cortés, yo vivo aquí en la Población Santiago, tengo 41 años...En estos momentos estoy terminando mi carrera, Psicología, estoy como al margen del trabajo social, porque en una época fui muy activa pero hay también que priorizar por tus proyectos personales ¿qué más?

R: Si me puedes contar cómo fue que te iniciaste en lo artístico, en lo musical

M: Ya, mira, mis comienzos fueron en realidad influenciada por la familia, en la música porque de chica fui criada prácticamente por la música de Violeta Parra, de Víctor Jara y mis hermanos en los '80 estaban adolescentes ellos...empezaron como a tocar guitarra, a cantar canciones que interpretaban un poco la realidad de esa época. Se identificaban con Violeta, con el Víctor, con el Silvio Rodríguez y desde ahí como que yo empecé a tomarle el gusto a la música. Pero siempre como con un contenido. Entonces aprendí a tocar guitarra en esa época y mis primeras participaciones digamos afuera, fue cuando participé apoyando distintas peñas que se realizaban aquí en la población, también en la Villa Francia...en otras poblaciones igual como que fui apoyando las iniciativas de autogestión que se realizaban ese tiempo y...esos fueron mis inicios. Después participé como primera experiencia en un grupo digamos musical, fue con un grupo de rock, se llaman Los Expropiados, con ellos fue mi primera experiencia en grupo y ahí fui la vocalista de ese grupo, con mucha letra, con mucho contenido social las letras, con mucho que decir...y fue una experiencia interesante en términos musicales porque me tocó la oportunidad de trabajar con músicos digamos casi profesionales porque ellos tenían una disciplina, me enseñaron algunas técnicas de canto, de vocalización, y fue un aprendizaje interesante

R: Este grupo en qué año más o menos...

M: Claro, yo digo mi primera experiencia musical en grupo pero mi iniciación musical siempre fue solista, por eso yo digo que fue con ellos en el año 2000-2001...con ellos, fue la primera experiencia de grupo...Y a raíz, este grupo nace a raíz de una situación de unos pobladores que les expropiaron sus casas, acá en la Santiago, allá en la calle 1 por ahí...de hecho el nombre le pusimos Expropiados a... digamos a...en función de la experiencia de los pobladores que estaban perdiendo sus casas, digamos, comprándole sus casas pero a un muy bajo precio...y se formó una especie de movimiento y ellos lucharon por el tema de no entregar sus casas a muy bajo precio y...ahí nace esta iniciativa de ponerle nombre al grupo Los Expropiados

R: ¿Y sobre este acontecimiento con los pobladores hubo algún registro o alguna organización involucrada, política, social aquí del sector?

M: No porque eran bien autónomos ellos. Eran como bien autónomos en términos de organización. Se formó a raíz de esta necesidad: de poder luchar pa' obtener, digamos, a cambio de su vivienda un buen, una cantidad de dinero

R: Y ustedes estuvieron involucrados entonces de cierta forma con el movimiento

M: Sí, sí. Apoyamos eso pero de manera ya más personal, no como organización ni política, ni social. Una persona que estuvo bastante involucrada fue el Director de la Radio 1° de Mayo, que era como el que cubría la noticia, llevaba la información y entregaba la información allá en La Victoria, que fue el que como que estuvo más involucrado digamos, y acompañó ese proceso a la gente, y él justamente era el baterista del grupo Los Expropiados...que nace ahí en

R: Y ahí los integrantes entonces no solamente eran de acá de la Población Santiago, sino que eran de otros lados también...

M: Nosotros los tres, o sea me refiero al guitarrista, el bajista y yo éramos de acá. Solamente el baterista era de la Población La Victoria

R: Ya. Y sobre tus otros proyectos musicales ¿cómo han sido?

M: Y bueno, después de eso igual seguí en mi solitaria vida de músico...pero igual mucho...yo enfatizo mucho en rescatar la obra de la Violeta Parra entonces cada vez que canto sola le hago un tributo a ella, entonces en cada espacio que me invitan sigo como, digamos, promoviendo las raíces del canto popular a través de la Violeta Parra...siempre lo hago...es un buen referente

R: Esto cómo de alguna forma se conjugó con tu participación local acá, en cuanto a las organizaciones poblacionales y sociales del sector...Cómo fue que la música te llevo a tener un rol activo en las organizaciones acá o fue al revés: primero tuviste una entrada en este tipo de organizaciones y luego te abocaste más como a lo musical

M: Mira yo creo que fue paralelamente , porque lo que pasa es que cuando me inicié en el tema de las organizaciones sociales...en realidad primero partí en la Capilla San Esteban, en unos grupos juveniles...pero ahí no era la música la que me llevó a eso sino que la necesidad de participar y hacer algo y como joven estaba súper inquieta y sobre todo en aquella época en hacer algo...y después fue cuando me fui a participar en el UKAMAU, ahí fue como una propuesta de hacer un taller de música para los niños chicos y ahí fue cuando se creó el área de niños del centro cultural UKAMAU en que se enseñaba de distintas expresiones, yo hacía música, otros compañeros hacían teatro, otros hacían danza, baile folclórico y después nace el taller de reforzamiento escolar que era la otra parte y se forma el área niños del centro cultural UKAMAU...ahí tuve una participación súper activa en ese entonces

R: Eso fue entre los años '80...

M: 89 podría ser...

R: A fines de la Dictadura

M: Ah no, no, perdón, fue como en el 85

R: Ah, fue antes

M: Sí

R: ¿Y ahí tuviste una participación constante en el grupo UKAMAU hasta que se dividió?

M: Sí, hasta que se dividió. Y eso fue ya a fines de los '80. Eso fue ya a fines de los '80, principios de los '90, cuando nos dividimos y formamos el centro cultural Tronco...que ahí fue otra experiencia súper bonita...formamos, bueno...la división fue por formas distintas de funcionamiento tal vez, por un tema, ni si quiera un tema político partidista sino que, por diferencias de formas que...métodos de trabajo, no sé como poder explicar eso, esa situación, pero...nos separamos y el grupo que se fue del centro cultural UKAMAU, forma el centro cultural Tronco y nos juntábamos en un tronquito que estaba allí en la Plaza Artesanos, de ahí nace el nombre y formamos una agrupación artística. Esa agrupación artística llegó a crear una especie de obra de teatro musical ya...se llamaba "Rapsodia de uno que va a vivir", la obra, y ahí se mezclaba la música, el teatro y la danza...los músicos eran de acá, locales, en realidad todos éramos de acá, entre Los Nogales y la Santiago y otro grupo hizo el teatro y otro grupo danza...hicimos una fusión de eso y nace esta obra. Y esta obra tiene una propuesta que tiene que ver como expresión de la realidad de esa época y...fue súper intensa porque...empieza con un nacimiento de una persona "x" y esa persona es la que va viviendo distintos momentos de la historia nuestra, de la vida de nosotros y por ejemplo, vive la niñez, después la adolescencia, sale una especie de...sale un poco, se expresa un poco cómo los jóvenes en esa época se juntaban exclusivamente a drogarse, a fumar marihuana en algunos casos y otros que iban a buscar pega, y estaba el tema de la cesantía, entonces...la obra se focalizó en expresar la realidad del momento y la poca esperanza que había y...

R: ¿Esto por allá por los años '90 no?

M: Claro, principio de los años '90. Nosotros presentamos esta obra hasta en la capilla San Esteban, en los lugares así como peñas, en la Robert Kennedy, en la Iglesia, en los Sindicatos...una obra mostrada en varios lugares

R: ¿Y tuvo un período de corta duración más o menos?

M: Duró poco tiempo, no duró muchos años...duró así como...un año. Menos de un año

R: Pero fue como una obra culmine así, convergieron distintos artistas...y bueno ¿qué pasó después con el grupo del Tronco?

M: Bueno, el grupo del Tronco después dejamos de funcionar debido a temas personales de actividades propias de cada uno, no por un tema de diferencias ni de mala onda, sino que porque nuestra dinámica fue cambiando de cada uno...entraron a trabajar, otro con sus propios proyectos, familias...

R: Y tú creís que esto se pueda deber de alguna forma al contexto que eran los años '90, que significaba el fin de una Dictadura...

M: Yo creo que también va complementado con eso, porque como que hubo un estancamiento de varias organizaciones, de varios, digamos, movimientos que en algún momento tuvieron harta

fuerza y se fue como deteriorando, perdiendo en esa época...así como que llegó la alegría, ahora todos vámonos pa' la casa, como que ya se fue Pinochet...entonces eso ocurrió en esa época

R: Y ustedes, resulta algo interesante porque son una agrupación que habría vivido justo el período de la transición, lo que históricamente se llama la transición por el triunfo del NO ¿y ustedes cómo enfrentaron ese momento? ese episodio, cómo lo concibieron, la elección democrática que acarrearía una transformación social ¿ustedes se hicieron parte de ese proceso o lo vieron más o menos desde lejos porque no estaban convencidos de la propuesta?

M: No, yo creo que fue como súper rupturista con el tema porque ninguno votaba, ninguno estaba como ni ahí con la onda del momento así como, así, no comprarle a lo que estaba vendiendo el sistema...a lo que estaba vendiendo en ese momento el contexto que era como "la alegría ya viene, todos pa' su casa", como que no hubo una participación...no puedo generalizar porque igual hubieron compañeros que votaron, compañeros que sí, cachai...

R: Pero cómo se sentía aquí el ambiente por la población más que nada ¿había como un...? ¿estaban como los ánimos de, en este caso de ustedes de los jóvenes, que aspiraban y se habían esperanzado con el triunfo del NO? ¿o realmente estaba al margen?

M: No, yo creo que igual hubo una esperanza porque mira, lo que pasa es que era una situación súper complicada porque si no..si ganaba el Sí estaba la gente dispuesta a dejar la cagá así y todos, de hecho hubo una preparación previa antes del NO, de que algunos nos fuimos a preparar por primeros auxilios, así nos hicieron unas capacitaciones en caso de que hubiera un enfrentamiento y quedaba la cagá po'...tonces habían dos posibilidades: o quedaba la cagá o la alegría llegaba y todos contentos

R: Y luego de tu participación en el grupo el Tronco ¿tuviste algún otro trabajo en otra organización o directamente fue lo que vino la fundación de la radio?

M: No, después un tiempo que participé en qué... apoyé siempre el tema de las Juntas de Vecinos, como la formación de poder hacer trabajar el Comunitario, uno siempre apoyando los procesos: el proceso de elección de la Junta de Vecinos, yo muchas veces participé en el TRICEL, cachai, como la que prepara todo el tema de las elecciones, como eso estuve como bien metida en ese tema

R: Y podís contarme cómo fue el proceso de la radio, porqué las motivaciones...y principalmente si podís enfatizar en cómo ustedes se relacionaban con los músicos y con el arte y la cultura local

M: ¡Ah, sí! Mira, la iniciativa de la radio nace de una participación que tuvimos en la radio Manifiesto, ahí fue nuestra primera experiencia...

R: ¿Y eso fue en qué período estamos hablando con la Radio Manifiesto?

M: 2003 si por ahí, porque en el 2005 nace la radio La Voz...2005-2006 por ahí...nosotros como, bueno yo en lo particular participé en la Radio Manifiesto con otras personas que formamos un grupo infantil que se llamaba "El mundo en la ruquita" y ahí participamos, empezamos a trabajar

con la Manifiesto la parte infantil, todo el tema...Pero después me metí a participar en un programa que tenía el Consultorio Nogales que se llamaba programa multifamiliar y que se trabajaba con el tema de droga con la familia. Entonces a raíz de esa participación en el Consultorio se propuso de hacer un programa en la Radio Manifiesto que se llamaba "Cable a Tierra" que tiene que ver con el tema de la problemática de consumo de drogas o de alcohol o de cualquier tipo de sustancia. Entonces la misma gente que participaba en el Consultorio me acuerdo, fue bonita esa experiencia, hacía programas en la radio y era conducido por mi po', yo conducía ese programa, se llamaba "Cable a Tierra", invitamos al doctor del Consultorio. Fue bien interesante, la gente te escuchaba...Y después, después de todo eso hubo un quiebre en la Radio Manifiesto, justamente con la gente los expropiados, que te contaba denantes, la gente que tenían problemas...tenían un programa en la Radio Manifiesto que se llamaba Los Expropiados...Entonces ellos empezaron a tener un conflicto con el director de la radio, que en ese caso era el Luis...tú tenís el nombre

R: ¿Carlos Ubal?

M: No, parece que no [risas]. Ya, bueno. El tema es que en ese tiempo tuvo las chiquillas tuvo una problemática con estos tipo porque no la dejaban hablar ni expresar la realidad que estaba pasando allá entonces...había mucha censura de parte del director, entonces se empezaron a crear conflictos y empezaron a buscar como aliados dentro de la Radio Manifiesto que defendían esa postura, de poder expresar todo, porque la radio era pa' expresar, pa' expresar lo que estaba ocurriendo con las realidades...y ahí hubo ese quiebre y en el fondo nos dividimos también po'...y resulta que nace la idea de formar otra nueva radio y ahí nace la Radio La Voz, cachai, a raíz de ese quiebre. Y nace la Radio La Voz apoyada por el Polo que es el director de la Radio 1° de Mayo. Nos asesora con todo el tema del equipo y todo lo que significa levantar una radio...y levantamos la radio po', la Radio La Voz, y empieza a funcionar allá justamente en una de las casas que había sido expropiada, se levanta al principio antes que fuera expropiada, se levanta esta radio...y después nos fuimos al UKAMAU como te contaba denantes y ahí también hicimos una, digamos, un aporte importante en el UKAMAU en relación a abrir nuevamente la participación de la gente en el lugar, entonces causó un impacto bien importante porque empezó a llegar harta gente a participar en la radio y el UKAMAU empezó como a agarrar más vida en esa época, en ese momento...

R: Tú ya estabas desligada de esa agrupación po'

M: Del UKAMAU, sí po'. Pero la casa la habíamos solicitado porque era necesario y que la casa del UKAMAU era un espacio para abrirse a todo lo que se le ofrezca y levantar organizaciones po'. Entonces ahí nace la Radio La Voz, ahí funcionamos con...nos fusionamos con...en realidad abrimos apertura a varias personas que quería participar en la radio, entre esos, la gente del Hogar de Cristo, los abuelitos del Hogar de Cristo también tuvieron un programa ahí. Se llama "Adulto Mayor Activo" y lo hacían los abuelos del Hogar de Cristo, del Albergue, fue bonito y...empezó a participar harta gente, llegaron los hiphoperos también con una propuesta...los hiphoperos con un espacio de Hip Hop, o sea ellos, la radio fue un espacio en que permitió que los hiphoperos tuvieran también un lugar donde pudieran difundir la música del Hip Hop que tenía un contenido

contestatorio frente al sistema, entonces también fue súper importante pa' ellos, y la...había otro programa que se llamaba "Etnias locales" que ellos también invitaban a diferentes grupos de la población a difundir su música, grupos, solistas, y ahí llegaban muchos artistas llegaron a expresar su música y su canto, canto en vivo de hecho, grabábamos y todo...Ahí fue súper interesante, cuando nos fuimos a Nogales igual siguió la misma dinámica de la radio, invitando también a los artistas a estos distintos programas, se hizo un programa de reggae ¿reggae se dice no?

R: Reggae

M: [Risas] Oscar Telo hizo, que es un compare' que hace reggae ¿reggae? [risas] Ya, él hacia ese programa que llegaron varios compadres también que tenían como esa parte musical que ellos también querían difundir y también Don Carlos, que era un caballero que tocaba rancheras que es de Nogales que también tuvo su programa de rancheras, él también tuvo un programa en la radio, se llamaba "Aires Rancheros"

R: ¿Otilio Valenzuela podrá ser o no?

M: No, Carlos Villa, Carlos Villar.

R: No lo he podido ubicar.

M: Él tenía un programa en la radio, y también fue como súper bueno porque a la gente le gustó las rancheras, a nuestra gente, a la gente de la pobla, tonces era bien escuchado el programa...en la parte musical fue como eso, digamos, tuvieron una participación bien...

R: O sea, una apertura y se recepcionó a estos músicos locales y se potenció de alguna forma la cultura y la música

M: En relación al tema de Sindicato de Cantores de Micro, nosotros también hicimos un acompañamiento a ellos en su proceso de lucha contra, o sea, para poder obtener el pase ese que les permite subirse a las micros, ellos hicieron todo un movimiento y nosotros acompañamos a ellos, también a su proceso, los invitamos a la radio a conversar la situación y fue bien interesante también

R: ¿Y fue porque los músicos de ese sindicato también habían muchos que eran de acá o no?

M: Sí po', la Natalia, el Pablo, el Andi, la Sandrita, varios. Entonces ellos también estaban súper vinculados con ese movimiento y ahí los apoyamos a los chiquillos en su tema...a los músicos

R: Y la radio entonces ¿hasta qué año habrá durado?

M: Comenzó...¿te dije en el 2005 no?

R: La Voz, sí po', 2005

M: Hasta el 2008, sí, duró tres años

R: ¿Y paralelo a ustedes no existía otra radio aquí en el sector o que también potenciara de esta forma la cultura de acá o no?

M: No, estaba la Villa Francia no más. La Radio Villa Francia

R: Bueno, y después de eso tú me contaste que con los chiquillos de Savia tuvieron talleres...levantaron otro momento como de...

M: Eso fue como después de la radio, la radio ya había...claro, fue en el 2008-2010, sí, 2010...ahí empecé a participar con los chiquillos de Savia y nace la idea de formar un centro cultural "Casa de Colores" y participamos en el club deportivo Corrales, nos pasaban el espacio y hicimos talleres con el Yaco y otras personas más que nos apoyaban en esta iniciativa...y culminamos esa, me acuerdo que con una exposición que se hizo de los talleres en el Carnaval de los mil colores que se hizo en Los Nogales...y ahí trabajamos con otras organizaciones sociales de Nogales y todo, hicimos esta iniciativa de llenar de colores la población que era como la idea...entonces habían monos gigantes...todo de mucha alegría, mucho color, terminamos con un acto central con artistas locales y de afuera...

R: ¿Y los talleres más o menos cuánta duración habrán tenido? ¿o este proyecto del centro cultural de la Casa de colores?

M: Ese también duró como un año

R: También como un año, el 2010 tú me decís que fue...Y ahí, bueno, la participación era de los mismos, hartos artistas po', músicos...

M: Mira es que tuvo la iniciativa, fue súper bonita porque eran locos que nunca habían participado en organizaciones sociales, entonces pa' los chiquillos era súper novedoso esto, cachai, de poder levantar una agrupación, una organización, entonces era un aprendizaje pa' los chiquillos el tema de levantar la Casa de colores...teníamos proyecto así, de conseguirnos un terreno, de construir una casa, hasta el diseño andaba por ahí de la casa [risas] Y todo un cuento, así como muy interesante la, lo que se estaba dando en ese momento...y también por el tema más personal de cada uno que no pudo seguir po'

R: Siempre por temas personales parece...

M: Sí, por la cuestión de que cada cual tenía su vida también po'...las vidas ahora, sobre todo, están tan maquineadas por así decirlo que no tenís como mucho tiempo

R: Y bueno, yo creo que...bueno, me sirvió hartito en verdad toda la información que has dicho porque es súper interesante como fueron levantándose cada iniciativa, cada experiencia que conjugó la expresión cultural y a la vez política, de aquí, de ustedes, los vecinos...pero me gustaría saber quizás un poco desde tu perspectiva si crees que estos procesos o todas estas iniciativas se vieron influenciadas por un contexto nacional o mayor, que incluso local, por

ejemplo tú me acabas de mencionar la experiencia de ustedes del grupo Los Expropiados, que es un grupo musical que nace a raíz de un problema, que es con pobladores...

M: Sí

R: Quizás la radio también...bueno, o esta misma taller de la Casa de los colores, la casa cultural, no sé, tuvo alguna influencia desde afuera o alguna reflexión de ustedes personal sobre lo que estaba pasando o fue simplemente fue iniciativa o fue espontáneo no más...no sé como tú lo podrías definir

M: No, yo puedo definirlo de que, generalmente es por una necesidad de hacer algo, una necesidad de hacer algo porque...cuando por ejemplo nace la radio había una necesidad de expresarse, cachai, había una crítica hacia los medios de comunicación, que no difundían, que no hablaban, que no se escuchaba la voz de la gente...entonces, a raíz de esa necesidad, nace la Radio La Voz...entonces, eso te impulsa, te motiva a levantar cosas...y la Casa de colores por un tema que también veíamos que los cabros estaban ahí en la esquina, que no hacían nada, que era necesario hacer algo por los niños, que era como súper bueno vincularse con los clubes deportivos, que era como bueno que la población dejara de ser tan gris, que se pusiera más con mucho más color, más alegre, era como esa la idea

R: Ya, bueno, si no hay nada más que agregar, estoy bien contento porque pudiste contarme tus experiencias y que puedas aportar de alguna forma en lo que es este proyecto

M: Ya po'. Estamos entonces.

Entrevista a Exequiel "Andy" Novoa Cisternas, 5 de noviembre 2013.

E: Bueno mi nombre es Exequiel, Exequiel Novoa Cisternas, tengo 52 años cumplidos. Mi carrera artística del canto popular se inició cuando maomeno' tenía 17 años. Había pasado unos procesos de maldad como se dice, de maldad, de andar haciendo daño a la gente, de andar robando. Entonces cuando salí de "las rejas", esas que le llaman, me recordé que mi padre me había regalado una guitarra cuando era más joven, más niño y que me decía que con eso me iba a ganar la vida, cuando sea más grande, así que de ahí me tiré a cantar a las micros y vi que ya habían monedas, que ya tenía monedas.

Entonces después me fui dando cuenta que el cantor popular también era perseguido en las calles, en nuestro país; los civiles, los carabineros, los piquetes, los gatos con botas te bajaban de las micros, te pescaban del pelo, te quitaban la guitarra, te la hacían tira delante de ti mismo. Igual te amarraban, te esposaban, te amarraban, la gente igual algunas arriba de las micros nos defendía pero ellos igual no hacían caso. Después te llevaban a cualquier comisaría en el sector que tú estuvieras, que uno estuviera. Ahí ya después empezaban los otros maltratos: de tortura, de reírse de uno, la gente, del pelo de uno, se lo cortaban con cuchillo el pelo, te tomaban el pelo y te lo «pshhhh», "¿este es tu pelo?, ve pa' acá «pah»" te lo cortaban care' palo, "¿esta es tu guitarra? «pah»" así, terrible...

R: La autoridad

E: Claro, abuso, mucho abuso, mucha maldad con la dictadura. Y también los conductores de las micros antiguas, también daban problemas; te humillaban, te mandaban a buscarte pega: "búscate una pega" te decían ; "no , aquí no se puede cantar, llevo radio", te decían y ahí uno dolío por cantar a la gente.

Y así fueron pasando los años y fui ejerciendo, alguna vez se me perdió una guitarra, iba al juzgado al otro día, pasaban me... de repente la podía recuperar, de repente no. De ahí me compraba otra guitarra, me conseguía guitarra y seguía cantando, haciendo patria, porque me gustaba cantar.

Después pasaron muchos años, seguí cantando, conocí varias partes con el... yo a la guitarra le llamo un "arma mortal", porque el arma mortal es la que rompe las filas y es como una herencia de mi padre que me dejó, de cantar con la guitarra y ganarse la vida algún día, como ahora actualmente lo sigo haciendo y sustentando a mi familia y todo lo que tengo Dios me lo ha dado con la guitarra, con mi canto.

Después empezaron a salir las paradas diferidas, después andaba el comentario que el canto se acababa... en Chile, después que iba a llegar un transporte nuevo... llegaron los automáticos primero, los automáticos el chofer ya te decía que no, que no se podía, pero nosotros subíamos y pagábamos pasaje, yo andaba con monedas y pagaba pasaje y me ponía a cantar igual y le explicaba a la gente: "bueno ahora para cantar a ustedes debo pagar mi pasaje" entonces la gente más te apoyaba y aparte que la gente no tenía monedas pa' pagar el pasaje, porque el automático necesitaba puras monedas, entonces el chofer urgido tenía que andar con monedas para cambiar

a la gente. Entonces de ética a nosotros nos miraban y nosotros teníamos que cambiarle a los choferes, entonces igual seguíamos cantando. Después los choferes comenzaron a ablandarse de nuevo... “suba por atrás” subíamos por atrás y por el torniquete adelante, que existe todavía en el Transantiago, pasábamos por debajo, aunque tenga lumbago hay que pasar por debajo, tu le pasas la guitarra a otra persona y tú “permiso” y «pah» pasas de alguna manera, aunque le pusieron a algunos torniquetes “así”, como los de Fantasilandia, pero ya se aprendió la manera de cómo se pasa, ahí hay que hacerlo más aguja: tú tienes que subirte por arriba y saltar por el otro lado cachai’. Entonces las paradas diferidas... hasta que llegó el tema: las conversaciones en la calle, en la Alameda, los diarios, en la televisión, en las radios de que venía el Transantiago... “plan gran Transantiago” se llamaba parece, que ningún vendedor iba a estar arriba, que ningún cantor, que ningún payaso, ningún machetero, todos «pam».

Entonces hace tiempo nosotros escuchábamos que había un sindicato... de cantores, que eran poquitísimos, de unos cabros antiguos que yo conozco. Hasta que un día conversé con mi esposa y le planteé, le dije: “hay un sindicato mi hija y vamos a tener que acercarnos de alguna manera para ver qué pasa”, porque nosotros qué vamos a hacer para seguir cantando. Pero yo tenía un amigo alcalde allá en independencia y este amigo alcalde me tenía muy buena a mí y me dio una autorización para yo subirme a vender a las micros productos de paquetería cachai’. Entonces aprendí a vender en las micros yo, a hablar a la gente “damas y caballeros les voy a presentar este excelente producto donde usted va a ahorrar dinero, esto en tal parte vale cierta cantidad de dinero, acá se lo entregamos por la módica suma de tanto más este otro regalo” cachai’. Entonces ya me estaba preparándome ya para con ese mismo permiso que me habían dado, de instalarme con un negocio por allá por independencia, con un carrito que se yo, que también lo hice un carro, que no lo pude echar a andar porque una vez tuve un accidente también que me impidió echarlo a andar y también me gané el FOSIS en esos años, allá en Renca, yo vivía en Renca en ese tiempo, me había cambiado pa’ allá pa’ Renca, el año 2002 me cambié pa’ Renca después de ganarme el festival me fui a Renca, si es cuático.

Entonces, bueno, después de mejorarme del accidente seguí cantando po’ y ahí me uní al sindicato, con mi esposa; se juntaban en la CUT y en la CUT arrendaban una sala a los chiquillos, de ahí tuvimos que irnos porque no había monedas para pagar sala, nos tuvimos que ir a Maipú, entre Santo Domingo, ahí había una sede chica que nos pasaban. Y de ahí nos fuimos a San Francisco con Diez de Julio, a una tanguería que hasta el día de hoy existe, que actualmente los chiquillos se juntan ahí que es el SICUCH que se llama el sindicato de cantores. Entonces ahí se empezó a gestar lo que se hablaba del tema del Transantiago, del gobierno pasaba esto, que el seremi, que el ministro de transportes, todo eso... que no se podía, porque aquí... Pero los chiquillos, los que estaban a cargo de la asamblea en el sentido de la directiva como el presidente, el delegado, el tesorero cachai’; mi esposa se metió a bienestar, bienestar significa juntar dinero, como vender un cafecito a los chiquillos ahí para juntar moneditas, para alguien que estuviera enfermo, cualquier cosa; o mandar a hacer papeles, afiches, que se yo... Y entonces ahí el sindicato empezó a agarrar más fuerza, entonces el sindicato necesitaba buscar “prensas”, que la prensa nos viniera a ayudar, que alguien nos ayudara porque nadie nos quería ayudar, porque nosotros

desde un principio no somos partícipes de ningún partido político cachai'; obviamente nosotros defendimos al pueblo y cantamos para el pueblo cachai' y para la gente que lo escucha y le gusta bueno... sino no, pero nosotros cantamos siempre para el pueblo.

Y resulta que como yo hace hartos años que me disfrazo de pascuero, yo tuve una revelación... tuve una revelación cachai', porque yo siempre oro a Dios y decía: " Dios mío, ¿cómo lo puedo hacer... cómo lo puedo hacer señor para llamar las prensas" y ahí en Alameda con Lord Cochrane, en Amunategui había una señalética que estaba en el lado de la CUT y se me ocurrió una idea, la observé, analicé cuantos metros tenía y me fabriqué una escalera de tres cuerpos, aquí mismo me la fabriqué cachai', con una escalera esas que vienen en los camarotes era una parte, otra parte era de no sé qué de aluminio gruesa y a lo último era unos palos de escoba y con elástico de neumático... tenía todo planeado. Me llevé una roca gigante en una bolsa y me fui como a las 5 de la mañana, con la escalera desarmada, pero llegué allá a la alameda y me estaba esperando un colega que es Esteban que es titiritero, ese arte viene de Inglaterra creo. Y me dijo él: "yo te voy a acompañar Andy, porque tú no puedes estar solo porque tú tienes una familia, en cambio yo soy soltero y me pueden citar", entonces yo lo acepté. Armo la escalera por mientras que él llegaba y cuando llegó le dije: "vamos" y puse la escalera y me subí, así mira tal cual, con guitarra en mano, me subí y sube mi amigo y le digo: "sube la escalera" – "no puedo"- "sube la escalera" yo me puse ya más alterado, subí mi cigarro, una botella con agua y preparado. Llegaron, empezaron a llegar los otros artistas que estaban citados al plan que teníamos, a este "impacto" que estuvimos haciendo y me puse a gritar cualquier cantidad de cosas de arriba para abajo y los choferes amigos me tocaban la bocina cuando pasaban «tiii tiii tiii» porque yo tenía mucho chofer amigo, a mí los choferes me llamaban en la alameda... me llamaban para cantar, yo me tenía que esconder para descansar, te prometo, en eso fui afortunado gracias a Dios. Entonces de ahí, llegaron las prensas de aquí a acá entonces se hizo un breve impacto, salí también en los diarios, salieron también los chiquillos, porque había chiquillas y chiquillos que dimos la lucha, éramos un grupo...

R: ¿Cuándo fue esto?

E: El año 2006-2007, año 2006 nos inscribimos en el sindicato 2006, 2007, 2008 estuvimos tres años y medio que dimos la lucha maomenu', desde el años 2005 en adelante ponte tú. Ya entonces se hizo una reunión en la asamblea, allá en San Francisco con Diez de Julio, donde se juntan los chiquillos y no pasaba na' con los impactos, en ese tiempo existía "el termómetro" en la televisión, no sé si tú te recuerdas que uno llamaba y hacía preguntas y que se yo...

R: Sí...

E: Ya correcto. Y un día estoy orando a Dios en la casa y recibo la revelación po' y dije yo: "ya me toca de pascuero trabajar y yo creo que ahora se va a dar la mano" cachai', porque cuando David venció a Goliath estaba solo, porque todo el pueblo israelita que estaba ahí le tenía miedo a Goliath, porque era un gigante, y el sólo lo venció con la «pshhhhh» «pah», se lo piteó, entonces yo recibí eso porque siempre he creído en Dios y dije: "Dios mío, David fue solo a la batalla"- dije yo – " y yo con el pascuero me voy a armorizarme, porque tu vay a tener que guardarme, tú me vay a

enseñarme, tú me voy a guiarme"- yo le decía a Dios. Hice una reunión con mis hijas y con mi esposa: "Sandrita, chiquillas pasa esto y esto otro, yo voy a hacer impacto" y resulta que en esas fechas estaba agonizando el Pinochet en el hospital militar y yo toda mi vida había pasado por ahí, yo había pasado de pascuero todos los años. Y un día paso por ahí y pasé inadvertido, pasé piolita yo dije : "aah, aquí está la mano". Y al otro día, un día martes me dejo caer de pascuero y me encaramé sobre esas cosas de metal que habían cuando están construyendo, se llaman el "wipir", "winir" y me instalo arriba así «pah», tal como estoy ahí así pero con la guitarra y las prensas estaban al frente del hospital, corrió varia gente al lado mío así, cámara, fotografía, la prensa y allá había un piño que estaban alabando al... "Pinochet, Pinochet" para que se mejorara, animándolo po, bien... bien me parece, porque a todo esto yo no iba a ir a burlarme de una persona que está agonizando, sea del partido que sea, no me interesa es persona; a mí lo que me interesaba era llamar la atención de las prensas. Entonces cuando llega la prensa me preguntan: "¿qué quiere usted?", yo le dije: "yo le mando un mensaje a nuestra presidente Michelle que se acuerde de los cantores populares, por favor, es lo único que tenemos nosotros, que nosotros somos parte de la cultura"- "oiga pero cántele una canción a la persona que está adentro" y yo me pongo a cantar esta «*canta* feliz navidad, feliz navidad, feliz navidad prospero año y felicidad, amor y paz pido al mundo, amor y paz pido al mundo, amor y paz pido al mundo para los niños sin hogar» , cachai , ahí yo fui cantando pero estos tipos del diario las últimas noticias creo que fue, no me acuerdo muy bien, inventaron que el pascuero había cantado una canción para la persona que estaba agonizando allá adentro... mintieron y yo andaba buscando a las prensas para hablar del Transantiago, del canto popular, porque yo en una oportunidad, después de que terminó la canción grité : "¡que viva el canto popular!", la gente pinochetista me empezó a seguir y a patearme los pies: "él es rojo, él es comunista" y me empezaron a pegar y llegó un tipo gigante y me empezó a tratar mal po', me sacó la madre, me empezó a patearme: "ya ándate de aquí", le dije: "yo todos los días ando por aquí, toda mi vida he pasado por aquí y este es mi trabajo"- "ya ándate de aquí" y me fui corriendo y « pah» me fui. Altiro en los diarios, salió en los diarios, en la televisión: "noticia, noticia un pascuero reclamando contra el transantiago" y montones de cosas. Ya po', después voy a la reunión yo, al sindicato a la hora de dos, tres de la tarde, entrando al sindicato y todos los chiquillos « eeeeh *aplausos*» y mi esposa estaba sentada por allá ahí y no hizo nada, me miró noma' : " hola"; y los chiquillos: "wena Andy, te pasaste", porque mi nombre artístico es Andy y yo dije : "gracias, gracias" dije yo. Y en ese que yo me tomé de pascuero la esta, llegaron las prensas, pero yo me iba a tomar la de San Antonio, que era más alta todavía, entonces yo hice un plan, antes de tomarme esta, porque la que me tomé de pascuero, ese fue el plan B, el que tenía que tomarme yo... yo le di una orden al... ya teníamos a otro presidente que era Bernardino Vazquez, que era un gran amigo, Bernardino Vazquez "el comandante". Yo le di la orden le dije: "quiero una escalera de tal porte, quiero tres cascos de construcción"-porque en ese tiempo estaban haciendo las paradas del transantiago- "y los quiero a todos en San Francisco, al frente, ahí los voy a esperar" y de nuevo me voy solo ahí, ahí me fui, cuando me fui en la mañana ahí con la guitarra y el pascuero escondió'... Y la escalera le quedó corta... yo estoy arriba, arriesgando la vida porque la escalera quedó pará y les grito a los chiquillos : ¡afirma! – al Alexis, que ya no canta ya el Alexis- Afirma tal por cual. Y no alcanzaba a llegar yo arriba y yo me bajé ahí como pude y yo corrí corrí corrí hasta la torre Entel y ahí de nuevo me topé con la señalética que

yo te acabo de contar. Así fue cachai', los cabros se fueron por atrás con la escalera, con los cascos, para que los pacos los vieran, los miraran como constru... " ah están construyendo", pa' pasar piola; porque los cabros eran inteligentes pero les faltaban los "cajones", ser decididos. Entonces como yo estaba enloquecido por mi trabajo, ¡taba enloquecido, taba como loco! Porque era mi trabajo y lo que yo más amo era el canto cachai', lo amo de una manera increíble cachai, mi arte- aparte de mi dios y mi esposa- es algo que lo llevo dentro, lo lleva mi familia, lo lleva mi esposa, lo llevan todos aquí en la casa, cachai.

Y ya po', después de este impacto, quedó la crema con el gobierno, nos empezaron a seguir; después fuimos a [no se entiende] un día en la tarde un compañero mío que está en puerto Montt: Queno Martinez, un gran amigo, folklorista, supo la idea que en República se inauguraba el museo Salvador Allende...

R: En República?

E: En República o avenida España, uno de esos dos... Y fuimos para allá po', llegó el guanaco, llegaron todos compadre, llegaron todos y nosotros: "el canto, el canto, el arte, el arte" y reclamando ahí, las prensas y ahí andaba la Michelle y un colega nuestro, se le escondió a los tipos adentro y cuando llegó... no lo cacharon y cuando llegó la Michelle el se (no se entiende 17:46) y le dice : " presidenta, cuando nuestro canto" y ella dijo: "tranquilo, tranquilo" y ahí lo pescan los pacos y lo sacan... Varela se llama el, un colega nuestro cachai'. Después de eso ya, llega el tipo del ministerio de transporte : "ya chiquillos yo les firmo un documento pero déjenos tranquilo por favor, aquí está yo lo firmo delante de la prensa". Después una reunión interna : "Andy - ¿ qué pasa?- nos vamos a tomar el ministerio de transporte y ahí yo voy a traer las cadenas , tal día, a tal hora te quiero en tal parte, solo diez : dos mujeres y ocho varones"- ya- dije yo ; esperamos en la torre Entel de nuevo, porque de ahí pa' adentro, pa Amunategui taba el ministerio de transporte cachai. Y me pasan la cadena y el candado, pulento, pasa uno primero y yo caché que pasó de largo y aquí está la escalera pa' subir pa' adentro y yo me voy metiendo pa' adentro así pa' tomarme la muni adentro, yo decidido y me pescan de acá atrás y me dicen: "Andy aquí no, es afuera" y me dio rabia y le dije : "pero como, si la cuestión..." «chaaa» me piqué, me amarré al tiro a una reja, aquí mismo la cuestión, me amarré y tiré la llave lejos, porque yo me lo quería tomar adentro cachai', no me interesaba ni una wea' ,yo quería amarrarme adentro porque así es más fuerte. Llegó la prensa nuevamente, tabamos todos encadenados afuera, llegó la prensa y de ahí : "el arte, el arte, el arte donde está, el arte está escondido" - algo así, como era el... «el arte, el arte, el arte donde está, el arte está exigiendo, exigiendo dignidad» -algo así, no me acuerdo muy bien como era lo que inventábamos. Hasta que llegaron los pacos, te rodearon con camaleones y déjense de (no se entiende 19:35) y « paaa»: todos presos a la primera. Ahí llegó el fiscal y dijo: "aah, son los cantores –dijo- ya calmao ahí mijito se van a irse".

Pasó otro día y de nuevo de pascuero, voy a meterme, sin querer queriendo paso por ahí por Arturo Prat con la Alameda de pascuero y ahí están exigiendo las viviendas la gente en SERVIU, había un choclón gigante de gente, y yo llego pa' allá : "hola hola, les vengo a cantar una canción de las viviendas" y les pongo a cantar la canción... «*canta* señores vengo a contarles, cual es mi

situación, que estoy contento en mi casa que el gobierno me entregó , ese último piso, ya no es un campamento, es un departamento, de late' y concreto, es un departamento de late'y concreto, al medio está la placita y también la multicancha, si en ella juegan el futbol, los niños en la cancha, ya no estoy en el barro ni tampoco en la chalata, vivo en departamento de late' y de concreto, vivo en departamento de late' y de concreto, y empezó la competencia de radios y de tipos, el piso está temblando y me explota la cabeza, ya sonó la ventana y están todos los vecinos, algunos jaraneando y algunos en el piso, y empezó la competencia de radios y de equipos » –cachai en los departamentos hay competencia de bulla, pa' allá pa' acá, un poco gente de allá, un poco gente de acá, háganse porquería, no entregan una vivienda digna como corresponde, claro, ahora la gente no paga dividendos que se yo pero igual los mandan al choque y si la gente de allá no quiere postular acá, también hay drama; entonces estoy cantando esa canción y les meto la del transantiago cachai': «*canta* Santiago mes de febrero, en mi casa estoy pensando, ese número cinco es el año del transantiago, me lo cuentan los periódicos, también el televisor que han visto en la locomoción, son muchos los comentarios que pasan por la alameda, que famoso transantiago, que cambiara todo el sistema – ahí cachai' y yo empezaba- no al transantiago, no al transantiago» – y todos saltando, todos empezaron a saltar, no al transantiago, pesqué a todos po' y cuando de repente estoy tocando así con la gente y los pacos mirándome y de repente miro para atrás avanzando el guanaco : “ no al transantiago” y siento la mojá en la espalda así << paaah>>, me mojaron entero, me devuelvo así y miro al paco : “ <<shhhh>> la volaita” dije yo , voy pa' donde ellos, me fui a la puerta en Serrano donde está la feria de los lisiados y dije : “disculpe” tuve que sacarme la polera, dejarla secando, tomándome un desayunito ahí por mientras cachai' y de ahí de nuevo en los diarios : “ mojaron al pascuero” y << pah, pah, pah>> toda esa cuestion.

Después llega el buenos días a todos, tabamos viendo el buenos días a todos en la mañana , tabamos descansando cuando el Felipe Camiroaga, el Felipe pesca el diario y dice : “oigan, aquí está el pascuero más conocido de chile y el es cantor de micro- y empezaron los comentarios ahí- es que claro, ahí estaba protestando – pero es que no creo porque cualquier persona que ande con una polera roja van a pensar que anda protestando, en cambio este canta, canta en las micros- y me defendió , defendió el canto popular el Felipe, dijo que estos son los chiquillos que cantan y este es el pascuero más conocido de todos , lo conocimos de ahí mismo; claro po' terrible conocido si la gente nos conoce... yo cuando ando en la micro de pascuero, el reclament antiguo de Fallabella lo transformé, era así << *canta* pascua feliz para todos, pascua feliz para todos, en todas las micros de la alameda, pascua feliz para todos, en todas las micros de la alameda, pascua feliz para todos, jojojo –ahora lo tengo así- pascua feliz para todos, pascua feliz para todos, en todas las micros, del transantiago, pascua feliz para todos, en todas las micros del transantiago, pascua feliz para todos –y cuando los tengo más entretenidos a la gente empiezo con los reclament, ese sería uno- buscar, la simpleza de las cosas, y apreciar y entender un poco más, el valor de lo que llevamos dentro, saber mirar al interior, *habla* porque ustedes no saben, la calidad de los chilenos va por dentro>> entonces quedan todos así <<carj>> , con escalofríos cachai' y de ahí les meto este otro, cuando los tengo a todos... es algo que Dios me dio cachai', que Dios me pidió que aprendiera en la calle, de ahí empiezo la otra parte, empieza el otro mensaje: <<*toca la armónica con guitarra* *habla mientras toca* y se le apareció un ángel y le dijo: maría,

no temas, porque yo estoy contigo, porque has hallado gracia delante de dios, vendrá a ti el espíritu santo y darás a luz a un hijo y su nombre le llamarás Jesús, será el salvador del mundo *toca la armonica* feliz navidad>> y ahí viene la otra parte de << *toca feliz navidad con la armonica* *canta* feliz navidad, feliz navidad, prospero año y felicidad, feliz navidad, feliz navidad, feliz navidad prospero año y felicidad, amor y paz pido al mundo, amor y paz pido al mundo, amor y paz pido al mundo para los niños sin hogar, amor y paz pido al mundo, amor y paz pido al mundo y que se gane para siempre la victoria en chile y en todo el mundo entero terminen para siempre las guerras *toca la armonica*>> cachai’.

Entonces cuando era cabro, tuve la inquietud de aparte de tocar otros instrumentos, de tocar otro más cachai’. Y pasaron hartos años en que decía :” Dios mío , quiero tocar otro instrumento, dame la gracia, dame la inteligencia, como poder hacerlo y como este <<paah>> pensaba y pensaba y de repente y se me empezó a ocurrir, vuelvo al tiro <<sale a buscar algo>> hasta que un día inventé este, un pandero-muñequera, cuando lo inventé se lo mostré a mi esposa y mi esposa no me creyó y yo se lo mostré: “mira flaca yo lo inventé, me costó años, pero lo inventé” cachai’. Y después... esto yo lo invente pal’ pascuero, pa’ cantar villancicos y con el tiempo tuve que aprender a tocarlo cachai’ y aparte de los villancicos es excelente para el folklor también, mira un pedacito <<*toca cueca*>> cachai’.

R: Si po’, un buen acompañamiento...

E: Claro, un instrumento que me demoré años en inventarlo y me demoré años en aprender a tocarlo, pero lo inventé para los villancicos y después me di cuenta que se era preciso para el folklor.

Entonces volviendo a la historia, con los chiquillos nos seguíamos uniendo inventando cosas, y un día llego y de pascuero de nuevo, me fui a meter al estadio nacional, jugaba el Colo – la copa, la final- con México. Y llego allá y me conseguí un adhesivo de Colo-Colo y se lo pegué en la guitarra care’ palo vestido de pascuero, a mi yo no me gusta ni el Colo ni la U, no me gusta para nada, yo lo único que me gusta es cuando juega la selección y también me doy cuenta que cuando juega la selección sufrimos un poco y los que ganan plata son ellos y hay gente que celebra que se toma hasta la plata en la casa de repente por celebrar estas cosas porque, es verdad po’ cachai’ ellos ganan millones y la cuestión y nosotros seguimos, tu y yo, seguimos batallando y estoy viendo el este, que la emoción, claro gana chile “gol, gol, gol” pero de repente perdimos y quedamos tristes, entonces de repente digo yo, después pienso y digo: “chuta ese día que clasificamos, ¿Cuánta gente se tomo la plata de la casa, el dinero de los hijos?” Porque la cosa es así, todos tienen que comer, algunos tienen, otros no, entonces hay que mirarlo por todos los puntos de vista.

Entonces me voy a meter al Colo allá y de nuevo con la misma custión’ po’, llego allá con la misma custión <<*canta* colo-colo, colo-colo, el equipo que ha sabido ser campeón, en las ligas – y después- no al transantiago –después todos- paah paah, no al transantiago- y después empezaba de nuevo- *canta* colo-colo, colo-colo – y luego- no al transantiago pah pah pah>> dejé la embarrá, después me fui: “chao cabros”. Al otro día me decían algunos: “<<shh>> nos diste la mala suerte, nos diste la mala suerte, porque por culpa del pascuero perdimos el partío” y como

había ido la Michelle, ese día fue nuestra presidente Michelle a ver ese partido, también cargaban a la Michelle, que la Michelle había dado mala suerte que perdieron, eso es una estupidez po' cachai', eso es una estupidez, pero la gente como todos pensamos diferente, también hay que respetar. Entonces así se fue dando las gestiones, al último, ya estábamos... el gobierno nos seguía ganando, el gobierno nos seguía ganando: "no ustedes, no pueden, no pueden". Y un día fue la María angélica, perdón, la María Galleguillos, Angélica Carreño, Soledad Diaz, Esteban, Danilo Vazquez, mi esposa, yo, éramos como nueve... fuimos a dejar la última carta... al ministerio de transportes, pero el que esta acá en Arturo Prat hay otro, fuimos a dejar la última carta cachai' y esa última carta tuvo éxito, ahí fuimos a protestar afuera, fuimos todos, en conjunto ahí con guitarras, tocando "el aparecido" y toda la cuestión. Después, antes de esto, también intervenimos una ... en la plaza al frente de la moneda, la plaza Bulnes, ves que antes estaba allá por [no se entiende] , ahí hicieron un evento, una exposición de arte de Victor Jara y ahí estaba la Joan Jara, estaba la [no se entiende] de Joan jara, estaba la Michelle y habían varios y nosotros estábamos afuera interviniendo, empezamos a tocar afuera, nosotros exigíamos que nos dejaran entrar, porque aquí en Chile los que cantamos de Victor y Violeta somos los cantores populares cachai' o la gente de población canta pero los tipos de la radio, tu prendí la radio y es difícil encontrar una canción de Victor o de la Violeta o una cueca, la escuchai' en septiembre nomas po'.

Aquí en Chile vienen los tipos de afuera, venden la pomá << pah, pah , pah>>, "somos portorriqueños, somos norteamericanos, parecemos mas centroamericanos o puertorriqueños que son chilenos po' compañero y la gente... nos envuelven la perdiz, nos envuelven la perdiz, se nos pierden las generaciones con la música de hoy en día, se nos van yendo, nos van yendo y chao. En cambio la música folklórica te edifica, te da esa infundia cachai'.

Entonces cuando estaba, me recuerdo, estábamos arriba –de nuevo de pascuero- arriba de la señal ética, éramos la Angelica, era yo –de pascuero- el Juan Carlos Robles y el otro era Alexis , no me recuerdo el apellido de él, que eramos cinco; y ahí llego el seremi y le decía a mi esposa : "oye, dile al Andy que se baje de ahí nomas porque ya embarraron ya –con otras palabras más vulgares- ya embarraron ya" y yo le decía de arriba, me llamaban por teléfono : "bájate, bájate" y yo le decía: "nò me voy a bajar hasta cuando llegue la presidenta aquí, yo quería el gobierno ahí", estuve toda la mañana, hasta las dos de la tarde, toda la mañana desde como las siete de la mañana instalado arriba. Hasta que de repente llegaban los pacos de civiles y nos sacaban fotos a las chiquillas escondíos <<ts ts>> y mi flaca con la Mary Galleguillos los encararon: "oye por que nos andan sacando fotos, por qué nos sacan fotos así, frente a frente, por que andar escondiéndose", te sacaban fotos, cachai' porque los gobiernos son así.

Hasta que dimos lucha y lucha y hasta que de repente dijeron: "ya chiquillos, ustedes son parte de la cultura de nuestro país, ustedes son reconocidos, ustedes ganaron". Tabamos, fuimos a celebrar ahí mismo, no ahí mismo estaba el ministerio de transportes que nos tomamos, subimos a unos pisos de arriba y ahí celebramos, cantamos, bailaron cueca los chiquillos y después de cómo de un mes parece, nos entregaron las primeras credenciales y después nos entregaron las verdaderas que son estas. Incluso entregaron la minuta, tengo la minuta tengo todo guardado cachai' y estas

son las que entregó el gobierno de ahora que yo la tengo porque hay que tenerla pero el gobierno de ahora no me gusta, cachai'; es bonita cachai'...

R: ¿pero es la misma?

E: No, ese es pa' cantar en las calles, tu puedes ser artesano también puedes conseguir un permiso con la municipalidad, hacer tu artesanía cachai'. Pero esa es la que vale, hay un artículo, una ley que se llama 20.388 que favorece al canto popular... al cantor y al vendedor, pero en escenario rodante, la ley 20.388...

R: ya y este es como pa'...

E: Pa cantar en la calle, o hacer artesanía cachai'... bueno obviamente que con esa credencial, con el documento que te entregaron con esa tú tienes que ir a un municipio y plantear el tema y ahí pueden buscarte un lugar, donde te pueden... si ellos quieren, de hecho en este caso el SICUCH los cabros del sindicato ganaron la batalla y ahora la gente trabaja tranquilo en algunos sectores en Ahumada, establecidos a ciertas horas, en las tardes también, también ganaron eso los chiquillos. Pero yo no voy a los sindicatos hace seis, siete meses me retiré nuevamente, porque yo cumplí mi función muchos años con ellos cachai', entonces ahora hay gente nueva... la Angélica Carreño sigue como presidenta porque cualquiera no puede tomar el mando de presidente allá porque queda la embarrá, mueven los hilos y se pierde lo que tiene que tener el sindicato que se fundó de esa manera que son los chiquillos más antiguos que yo, que lo fundaron primero, porque yo fui uno de los que hacía los impactos, como el comando cachai'. Yo era el que organizaba los planes, a mí se me ocurrían los planes, como hacer pa' llamar las prensas y poder rescatar el escenario rodante cachai'.

Y como te reitero el canto popular... <<*habla mientras toca la guitarra* En el año 1925, falleció don Nicanor Parra, profesor rural de música, su esposa Rosa Clara Sandoval modista y también cantora popular campesina igual que la madre de Víctor, Amanda, ahí fue cuando Violeta subió a los trenes a cantar cuando tenía ocho años, desde esa fecha jamás faltó alimento en la casa de los parra, es decir, en el año 1925 se inauguró el canto popular en nuestro país, cuando Violeta Parra llegó a la capital a los trece años, buscando a su hermano Nicanor Parra, encontrándolo en el internado Barros Arana que todavía existe, ahí en Lourdes, Santo Domingo con Velazquez, don Nicanor Parra llegó como aseador, a trabajar y se dieron cuenta que era inteligente, lo educaron y pasó a ser el inspector del internado Barros Arana, "Violeta qué haces acá", le preguntó cuando él la vio a la Viola, "hermano te vengo a avisar que estoy en la capital y que yo voy a vivir del canto", "Violeta tú tienes el talento, rescátalo de esta cultura", ahí fue cuando inauguró la góndola de madera, en la Alameda de las delicias, el escenario rodante. Año 1932, con ella empezaron a seguirle los pelusitas, que cantaban con cachitos o sino con castañuelas del pizarreño, después empezaron los chiquillos antiguos, después empezamos nosotros y hasta el día de hoy, en todo el mundo se sabe, que Chile es el primer país que por décadas se hace arte en los buses públicos y cuando nuestros colegas van a otros países a ejercer este lindo oficio que Dios nos dio, también lo encuentran allá porque es patria y se hace más popular, que vivan los trabajadores, que viva Chile, que vivan las trabajadoras, que viva la lealtad por los chilenos... Alameda con Velazaquez,

pensando en mis amores, mis tres botoncitos, mi esposa que bella que está, el perro era mascota, le pusimos Arte, que cuando me ve con guitarra en la mano empieza a saltar y aparece el cuncuna voy al abordaje, le canto a la gente que va oprimida, los niños se ahogan también los ancianos, no se pueden sentar y aquella mamita con su guagüita, sus cosas en las manos, yo soy un artista cantar en las micros es ley en mi tierra y tengo que aperrar>> , cachai' le pusimos Arte ,por eso le pusimos Arte porque yo cada vez que llega... el salta, ahí con la guitarra, el salta, por el arte, por eso le pusimos Arte y quedó como Arte.

R: Me habías dicho que dentro de esta intervenciones que ustedes hicieron pa' causar impacto por la lucha por los cantores de la locomoción colectiva, en un momento les habían dado, les habían firmado un documento públicamente, ese documento, ¿no tenía alguna validez o no se cumplió nunca, qué fue que...?

E: Claro, lo que pasa es que algunas veces te decían que sí, que vamos bien y te daban como calmantes y después salían con la empaná de que "no estamos mal, no se puede, no se ha podido", algunas veces te decían que sí, algunas veces que tenían que... Pablo Contreras que me acuerdo mucho de él, que trabajó con nosotros... es parte del seremi, que ahora no sé en qué parte estará, que él iba al sindicato a hablar con nosotros, pero claro sabían esas cosas, que de repente sí, que de repente no, que de repente sí, entonces de repente no cumplían con lo que ellos decían, porque los gobiernos son así, sobre todo con el pueblo. De hecho, antes de que nosotros, que yo empezara con el impacto, que empezamos a hacer, el primer impacto sabí cual fue... fue en que unos chiquillos, colegas nuestros, se tomaron la señal ética que está en Vicuña Mackenna, que todavía existe ahí, que hay una universidad, a la vuelta de Vicuña Mackenna, donde salen micros, hay una señal ética. Se la tomaron los chiquillos pero los asustaron los del GOPE entonces tuvieron que bajar. Pero cuando un día se celebró el día del trabajador en la CUT, que se hizo al frente del santa lucía, con la Universidad Católica, hicieron un escenario gigante y ahí el presidente antiguo que estaba en el sindicato que se llama Hernan Baez, antes de Bernardino Vazquez, porque yo cuando llegué al sindicato estaba Hernan Baez todavía...

R: de presidente...

E: Claro, y este muchacho, dijo: "necesito cuatro personas", me eligió a mí y me habló del tema, y yo no me atreví –para no mentir- y eligió a cuatro más, y los cuatro chiquillos se desnudaron entero, se sacaron toda la ropa y con un afiche gigante escrito, de papel, se lo pusieron aquí –a desnudo- así nos va a dejar el transantiago, significaba en pelota. Eso salió en los diarios: "caras pálidas" les pusieron los diarios, no me acuerdo muy bien cachai'. Eso fue unos de los primeros impactos que hicimos con los chiquillos, no dio mucho resultado, pero ya cuando empezamos a luchar con los chiquillos y las chiquillas antiguas, que dieron la guerra y la constancia de ellas y de ellos cachai' y unidos con nosotros, todos unidos –por supuesto- porque nosotros andábamos protestando, haciendo movilizaciones mientras los cantores antiguos alguno andaban cantando y se reían de nosotros, después los tipos cuando entregaron credencial, eran de los primeros que estaban esperando credencial. Porque aquí en Chile se hizo un catastro, se hizo una audición, nosotros estamos todos catastrados, es decir, estamos todos identificados cachai' y se hizo un

documento firmado en el congreso que nosotros somos parte de la cultura de nuestro país, como patrimonio cultural vivo, representando a Chile igual que el chinchinero cachai', es decir el chofer y yo como cantor, era mi colega. Esa es mi oficina, pa' la gente del transporte público, nosotros, nuestro escenario rodante, es nuestra oficina y los mismos tipos de los gobiernos me lo enseñaron a mí: "esta credencial te sirve pa' esto, pa' este otro"; porque yo empecé a reclamar. Cuando nos entregaron credenciales ya, habían choferes que todavía insistían te decían que no a lo antiguo, entonces como yo soy quemadito y no les compro yo hacía valer mi trabajo, mi credencial, entonces iba y los amarraba personalmente no mandaba el mail ni... porque esa es una tontera, se demoran caleta y no te responden nunca, entonces yo iba a la raíz, buscaba a los más cototuos y algunos choferes me saludaban entregaba mi carné... "Vengo a ver a tal persona": "hola Andy, como estás" –"hola don Rodrigo Marchant como está" –"qué pasa" –"lo que pasa es que un colega de aquí de la locomoción suya me ha dado problema para subirme al transantiago, yo le he mostrado mi credencial y usted sabe que estamos autorizados, yo necesito que conversemos juntos con él-yo los citaba- yo quiero que usted lo traiga aquí conmigo y usted con él para que conversemos el tema de que nosotros somos reconocidos, que él no depende ya que trabajemos nosotros". Entonces decían: "ah es que hay una ley que los cubre y no los podemos citar contigo, pero yo voy a hablar con él", porque yo anotaba todo, la hora, el número de la máquina, todo, tienes que anotar todo. Entonces yo iba al grano y de hecho algunas veces cuando iba con mi esposa a reclamar llevaba una grabadora escondida yo, para grabar lo que hablaban ellos.

Entonces después sabí lo que se les ocurrió al tipo, a Rodrigo Marchant porque se hizo muy amigo mío, el de Express de todas las 400, que también agarra a Alsacia, que es casi lo mismo. Porque está la Metropolitana que ya no es Metropolitana sino que se llama la Metbus, que son las 500; la Millenium ya no está, se llama Vulé... Alsacia se unió con el Express, esa celestita, no las calipso, las calipso son Metropolitana, entonces tienen unos nombres las variantes, las líneas son casi todos los mismos dueños. Y con decirte que él mismo me dijo: "todas estas micros son tus oficinas Andy, no te preocupé, son todas tus oficinas, así que vamos a hablar con el... y así empezaron a trincar a los choferes, así que nuestra credencial las pusieron en los murales que tienen los depósitos de micro, esos murales gigante donde tienen el carné de turno ahí está nuestra credencial-esta, la credencial esta estaba puesta ahí, entonces el chofer iba a buscar la veía ahí entonces ganaba conocimiento, porque había hasta carabineros que no tenían conocimiento de nuestro trabajo, no cachaban que: "oiga, pero oiga si estamos autorizados" y hasta el día de hoy ellos saben.

R: En este sindicato, ustedes tenían talleres de formación o para perfeccionarse como en el canto, que algo así yo escuché u otro tipo de actividades.

E: Sí ellos tenían esos... hasta el día de hoy enseñan ellos... por ejemplo de hecho yo en el sindicato aprendí mi folklore

R: ¿cómo fue eso?

E: Porque yo tocaba puro romántico, temas románticos, temas de protesta, temas ecológicos y alabanzas cristianas también en los años atrás y cuando empezamos a ir al sindicato, empezamos a darnos cuenta del folklore porque yo me sabía las cuecas precisas para cantar en septiembre

cuando me vestía de huaso, pero algunas veces empezaron a salir pegas en que te piden esquinzos o por horas, por media horas, tres cuartos de hora entonces ahí la María Galleguillos que es una profesora de canto, muy amiga de mi esposa y entre todos los chiquillos y chiquillas antiguas que anduvimos en esto fuimos aprendiendo, aprendiendo códigos de política, códigos de televisión, códigos de baile cachai', de folklore y ahí yo aprendí folklore con mi esposa y de ahí me tiré a folklorista hasta el día de hoy, porque ahí iba lo que más... nuestra música chilena cachai', te prometo, fue como una universidad para mí eso.

R: Oye y ¿esto es un organismo autónomo el SICUCH o tiene que ver con el gobierno, con el ministerio de transporte, como funcionaba o funcionaba de forma independiente?

E: De forma independiente, ellos no se agregan a ningún partido político y si tienen que hablar con el gobierno, van a hablar con el gobierno...

R: Pero están asociados a la CUT entiendo...

E: No tampoco, no.

R: ¿Ni a la ANEF, nada?

E: No, somos independientes

R: Independientes...

E: Claro, somos independientes... hay una ley que sacó el ... que sacaron estos los del SINTRALOC que sí ellos están asociados a la CUT, por la ley 20.388 que felizmente a nosotros nos favoreció, que esa ley, como te dije nos protege al cantor tanto como al vendedor

R: ¿cuál ley es esa?

E: Ley 20.388... le da potestad al cantor y al vendedor en el escenario rodante sí, en la micro.

R: Oye su victoria finalmente ahora fue el 2008

E: El 2008 fuimos reconocidos

R: ya, y ahí tú sacaste tu credencial y empezaste a participar del SICUCH y...

E: Claro, seguí participando y luego me retiré con mi esposa

R: hasta hace poco...

E: No, nos retiramos como en el 2010, después de que ganamos, estuvimos un buen tiempo más y de ahí nos retiramos, hablé con las autoridades de ellos, los chiquillos, les dije que nos íbamos

contentos, que íbamos a aprovechar de trabajar ahora, dedicarnos a trabajar, porque ya estamos avanzando en más edad, nuestras hijas están creciendo, nos vieron en la tele sufriendo, se preocupaban, entonces nos retiramos en super buena onda.

Después hablamos con una amiga, la que yo te reitero María Galleguillos que es una de las más antiguas y que es una amiga nuestra y de mi esposa que es la profesora de canto nuestro y ella nos explicó que esta credencial que yo tenía, la chica que te mostré yo la tenemos que tener por ley porque nosotros la merecíamos, asique nos tuvimos que volver a reinscribirnos, pagar un dinero, entre los dos con mi esposa y nos volvimos a reinscribir, entonces empezamos a hacer las gestiones, nos pusimos a audicionar de nuevo, porque también requerían una audición cachai' ya también un breve catastro y ahí nos dieron nuestra credencial. Después empecé a asistir a algunas reuniones semana por medio, después una vez al mes, después me fui dando cuenta que los chiquillos estaban luchando ya por rescatar los espacios públicos que sirve esta misma credencial, lo estableció y ahí yo dije: "bueno, ahora ya no hay tiempo para esto" y olímpicamente lo dije no voy más pero ya los chiquillos se dan cuenta cuando me abrazan, saben que yo me dedico a trabajar, con mi familia.

R: ¿tú levantaste iniciativas, proyectos dentro del SICUCH, como con algún cargo por ejemplo?

E: No yo no. Hubo un tiempo en que los chiquillos, la mayoría quería que tomara después de Bernardino Vasquez, que tomara el cargo de presidente del sindicato, porque a todo esto la gente, las prensas, pensaban que yo era el presidente la gente se dirigía a mí, las prensas, a mí y a mi esposa, yo les decía: "no si yo no soy el presidente" y mi esposa... "a ver cuál es su esposa, venga para acá" porque el termómetro, el termómetro porque nosotros cuando bajamos de Chilevisión, me bajó de la torre del... de pascuero, Chilevisión estaba abajo y Chilevisión se me tiró encima y me empezaron a preguntarme, me dijeron : "nosotros queremos hacer un seguimiento, un documental, de toda tu trayectoria de tu trabajo", porque les llamaba la atención cachai', "pero te queremos darte algo de dinero y tenemos dos opciones, podemos darte El Termómetro", podemos darte El Termómetro me dijo y yo le dije: "lo que pasa es que mi esposa también es artista –quién es- Sandra" <<pah>> la buscaron y la pelotearon al tiro y ahí le plantearon el mismo tema a mi esposa y yo con mi esposa nos miramos y los chiquillos, los que mandaban más en el sindicato sabían que ElTermómetro... ellos querían eso, ya nosotros sabíamos que El Termómetro nos iba a servir de alguna manera, entonces nosotros con mi esposa optamos por darle esa oportunidad del reportaje no ni a mi familia ni a mi canto, la oportunidad del Termómetro se la dimos a los chiquillos, se la cedimos a ellos, porque no solamente nosotros cantábamos, todos los chiquillos también cantan. Y entonces nos dieron la oportunidad del Termómetro, Chilevisión lo hizo y nos citaron en la Plaza Italia un día feriado y los chiquillos que movían más los hilos como Bernardino Vazquez comenzaron a llamar a los más precisos a los más tranquilos, buenos instrumentistas que habíamos unos 20,30 personas y ahí El Termómetro estaba en vivo y en directo, llamando por teléfono los diputados, pregunta a los diputados a otra gente, la gente votaba que sí que los cantores deberían seguir en las micros que es algo cultural y así empezaron a opinar de varios lados y nos dieron... ganamos nosotros en puntaje, otros decían que no, pero la

mayoría decía que sí y eso nos ayudó. Pero de ganarme yo... de proyectarme a ganar algo allá, de ser algo yo, participe comandante algo así yo no, no me gustaba.

R: y ahí se pagaba una cuota entiendo

E: Claro, mensualmente se paga una cuota, hasta el día de hoy se paga una cuota, ese dinero se recauda para alguna persona que esté accidentada o algo...

R: un fondo...

E: Claro, de hecho, para el bicentenario, con este gobierno que está ahora, hicieron una gestión con los chiquillos y les pagaron unos buenos millones, a los chiquillos, a los cantores populares, al SICUCH en este caso, porque SICUCH se llama el sindicato de cantores. Ellos ofrecieron por dos semanas – 14 días para el bicentenario- en los paraderos donde están los validadores se ponían cuatro artistas, cantores, cantando cueca en lo que es septiembre, pal bicentenario les pagaron 240.000 pesos a cada uno. Imagínate a 180 cantores cuanta plata era. Entonces, yo no lo acepté, porque a penas lo hicieron me avisaron al tiro: “Andy –en pajaritos me encontraron- Andy están ofreciendo esto y tú con tu esposa haría 280... hariai 240 hariai como 480.000 pesos” y yo le dije “no –le dije yo- no quiero involucrarme en esto porque... yo ya pasé por esto y no quiero involucrarme ni yo ni mi esposa aparte que tenemos que ensayar para ponernos cuatro ahí y yo tengo un dúo nomás y andar ensayando con otras personas ya es tiempo”, cachai’ así que dijimos que no po’. Y al siguiente año igual hicieron bicentenario pero de una pura semana, el gobierno les pagó 150.000 pesos a cada uno, a los chiquillos por cantar una semana, cinco días, como una hora y media en la mañana y una hora y media en la tarde, este gobierno. Y después los chiquillos ganaron otro proyecto más que fue pa’ la JUNAEB, entonces los chiquillos subían con uno que filmara de la tele y: “chiquillos tienen que ir a buscar el carné, el pase escolar”, cantaban un tema y con eso <<ta>> 150 lucas por esa pura wea. O sea cosas buenas para los chiquillos, cosas buenas, pero también ellos, los que mueven, para tapar hoyitos así como... tú cachai’ po’, porque nosotros como cantores, cuando jóvenes ya con el solo hecho de que te llevaban preso te amenazaban y te quitaban la guitarra ya estaban torturándote o que estuvieras dos años, digo, dos días en un calabozo subterráneo con... donde mismo hay un hoyo donde tienes que sentarte a hacer tus cosas o hacer pipí, sin agua, oscuro, con lanzas acá, de todo un poco y oscuro, dos días y tú con apetito con sed y pensando y pensando que por cantar tay ahí <<pa, pa, pa>>. Entonces te torturaba, era terrible...

R: Oye y en el sindicato, en estos movimientos que hicieron por los cantores de la locomoción colectiva, ¿teníai a otros colegas que eran de acá del sector o no?

E: Le dí el dato a Pablo, a Pablo que tú conoces, a Pablo le di el dato y a otro más que se llama Fabián pero que ya no está, que le dicen el borracho, parece que este chiquillo está en otro lugar, no he sabido más de él cachai’. Y de hecho cuando se estaba haciendo el catastro, a nosotros nos dieron hartos afiches y repartimos en hartos lugares para que gente fuera. Incluso gente que nunca habíamos visto en las calles se hizo audición, se catastró y pidió credenciales. O sea no lo

hicimos para nosotros mismos, los que eramos nomas, no, nosotros empezamos –para que ellos vieran que éramos masa- cachai’, total cada uno que se suba a un escenario rodante se encargaba de rescatar sus monedas. Se pegaban los afiches por las esquinas, por otros lados, hay un catastro en tal parte, salió en la radio también, salió en el diario oficial cachai’ salió cuando las chiquillas un tiempo también, las chiquillas estaban metidas, mi esposa, la Mary Galleguillos, la Angélica Carreño, la Jannet Colihuinca tributaron a Violeta Parra, hicieron un cd bacán elegantísimo donde yo en esa parte soy el músico de mi esposa y ahí está Alexis Marín que es un huasito que ya no está aquí en Santiago que toca guitarra traspuesta, seco, entonces el ponía música traspuesta más el poeta que es Ramón Ramírez y empezaba a relatar la vida de la Viola, un trabajo pero espectacular, muy bello que ese lanzamiento que primero se hizo en el cerro San Cristobal que fue cuando recién estábamos empezando cuando estábamos aquí cachai’ y después lo hicieron allá en Vespucio en no sé cómo se llama, un escenario que es tan mortal, carísimo que hay allá por Vespucio, no me acuerdo el nombre, ahí lo hicieron, ahí se hizo el lanzamiento. Y todos esos afiches gigantes así, donde salían todas las chiquillas “cantoras populares tributan a Violeta” estaba en todas las estaciones del metro, en el metro, abajo, tu llegas a la estación del metro y ahí estaban “cantoras populares” de este porte era, “tributo a Violeta Parra” en varios lugares estaba, estuvo como un mes. Y nosotros repartiéndole afiches bonitos a la gente para que vaya a verlos gratis allá el tributo a violeta, fue harta gente, fue bonito. De hecho ese fue -para no mentirte- el primer cd que empezamos a vender.

R: Ese proyecto entonces estuvo a cargo de ustedes no más po’

E: Claro los de la productora los... nos ganamos esa vez, los chiquillos lo formaron y ahí fuimos elegidos nosotros para cantar, porque mi esposa era una de las vocalistas del canto... todas cantaban tres canciones cachai’ pero las puras mujeres cantaban... muy bonito ese, de hecho lo filmaron pero la chiquilla que lo filmó se fue a Estados Unidos y se enfermó ella, se enfermó de una enfermedad bien cuática y no hemos sabido más de ella, Balentina creo que se llamaba.

R: Bueno, en verdad quedó bien claro tu participación en el sindicato y esta experiencia que pa’ mí era desconocida. Quisiera poder adentrarnos en lo que era tu participación como cantor popular aquí en donde tú vives si como en las agrupaciones comunitarias, con las juntas vecinales, si también has tenido alguna historia en eso, recorrido en...

E: Sí, lo que pasa es que en las mismas calles con gente adulta, con gente de todo un poco uno va aprendiendo que cuando te invitan a... o sea un cantor popular tiene que ser como un trovador, el trovador significa que canta en cualquier lugar, el trovador tiene que cantar en cualquier lugar, entonces cuando me han invitado a cantar a beneficio comunitario, a cualquier lugar, voy, algunas veces no voy por tiempo, en estos últimos años voy poco por lo que te conté delante: la edad, me canso mucho. Pero sí he ido varias veces a apoyar gente, Bingo, que se yo y también me han ofrecido dinero y no lo recibo porque no... si hacen un este a beneficio para una persona y me van a pagar 10.000 pesos por ponte tú unas dos o tres canciones. Entonces prefiero no recibir esa plata porque quita pa’ la gestión que están haciendo. Lo importante es poder apoyar con un verso, con alguna canción y levantar a la gente, animar a la gente del pueblo, a la gente que está enferma

a los mismos vecinos que te van conociendo la historia y te van tomándote buena cachai', lo importante es estar en bien con la... la misma escritura dice que hay que estar bien con todo el mundo, y tiene que ser así, me invitan a cantar, voy a cantar care' palo paguen o no me paguen, voy igual, teniendo tiempo, voy igual, algunas veces le pregunto cuándo queda lejos "cómo lo hago para llegar allá" , me vienen a dejar por último cachai'. Algunas veces te ofrecen una sopaipillita un tecito, no me gusta recibir mucho porque encuentro que gastan cachai', porque esa sopaipillita se la pueden vender a otra persona o el tecito... algunas veces el té lo tomo porque me gusta tomar té, tu cachaste que tomé el té, me gusta tomar tecito cachai' me lava el estomago. Pero cuando me dan otras cosas no recibo, porque eso a la gente le cuesta. La última vez fui a una peña aquí... un bingo, aquí en el comunitario y no me vas a creer que había como ocho personas de público y me dio pena y me dijeron: "¿quieres comerte un anticucho?" yo dije: "no, véndalo, para que haga algo aunque sea" entonces les cumplí yo, les canté y me fui po', para qué iba a recibir un anticucho si no habían vendido nada cachai' o no. Todos no piensan igual obviamente me entiendes, pero sí he participado mucho con mi esposa, he participado mucho en eventos por estos lados, en Nogales, en La Palma, la Villa Francia también estuvimos, varios lugares hemos estado.

R: bueno y así mismo la comunidad los va reconociendo, con cariño

E: Si po', claro la gente te toma buena, de repente en alguna micro te... la gente "mira el que cantó allá" te regalan tu chauchita cachai', te valoran.

R: Oye tu hablaste un poco de la relación que tenías como de aprendizaje con Pablo Garrido por cantar en las micros o algo así, no sé si me podí contar un poco de eso y también de la misma relación de no sé si de hermandad o de compañerismo que hay con otros cantores populares de aquí del sector principalmente.

E: Ya, con Pablo Garrido nos conocimos en un festival y creo que lo conocí aquí en... no era un festival era un evento aquí en la Bonilla, aquí mismo en esta población lo oí cantar la primera vez y me hice amigo de él, nos hicimos amigos. Entonces yo ya llevaba el canto popular a las micros ya, yo trabajaba en las micros, él también pero nos conocimos aquí, aquí empezamos a hablar, nos empezamos a hacer amigos. Nos empezamos a hacer amigos por que él, como hace instrumentos, hace instrumentos, guitarras entonces me arreglaba las guitarras, entonces como era tan amigo mío nunca me cobraba cachai', entonces empezamos a tener una amistad más buena, más allá. A parte que también a él lo invitaron de jurado en un festival que hicieron acá en la Santiago y no quiso asistir como jurado, pero estuvo de espectador, me dijo a mí po' me dijo: " Exequiel sí, yo habría estado de jurado como me invitaron también te habría dado mi punto porque la canción estuvo muy buena". Esa comunicación teníamos con él, cuando yo iba a su casa me mostraba los instrumentos, me cantaba un poco, entonces yo me iba fijando en las cosas de él, que habían puros instrumentos: bombo, guitarras, charangos, arpas de todo. Entonces de repente íbamos a tomar once a la casa de él y así cachai'. Y con este otro chiquillo, con el Pablo, también hemos estado compartiendo, más de conversar cachai', pero el canto en las micros ya yo lo traía, no estoy seguro si Pablo Garrido comenzó primero que yo o yo primero que él, pero aquí de todos estos

lugares el que comenzó a cantar primero en las micros fui yo, en estas aquí en estas poblaciones, después empezaron los chiquillos, Pablo Garrido no estoy seguro sí, para no mentir, después comenzó Pablo con el tiempo que él es joven y así empezaron otros chiquillos que... Ahora están los que tú dices Sabia Nogal, Felipe, todos esos chiquillos, Rodrigo también El Charango Loco que están haciendo patria los cabros en el escenario rodante. Y también estuvimos en un tambo en La Palma, entonces con gente así cachai' o con gente... cuando andaba jaraneando andaba tocando la guitarra por todos lados, por estos lugares siempre en la calle tocando, si soy conocido por cualquier cantidad, metiendo bulla, la gente es de otra manera, mete bulla de otra manera, antes no po' era más agradable pa' la gente, metía bulla pero era como más sano... ahora no, que se ponen a pelear que custiones aquí, no tiene sentido. Yo no salgo al menos, prefiero estar encerradito o voy pa' donde mi madre cualquier cosa, pero aparte de la feria o ir a cantar no salgo o cuando de repente voy a la iglesia con mi esposa, la acompaño cachai' una cosa así.

R: Me puedes repetir la historia de cómo partiste tocando en las micros, que la contaste delante pero ahora pa' que quede registrada

E: Claro, empecé... cuando era chico yo, cuando era niño yo veía, cuando recién llegaron los televisores a Chile, los blanco y negro cachai' y se pagaban una moneda por ir a ver tele a otra casa donde había tele, te ponían asientito unas banquitas ahí y tú veías tele y yo veía en algunos programas que eran muy sanos y educativos cómo hacían guitarras de madera y de tarro. Entonces como yo siempre... como me llevaban a la iglesia y yo veía que el pastor tocaba el banjo cachai' entonces yo miraba y decía <<aaah>>, a mí me decían "giro sin tornillo" cuando era niño porque era bueno pa' inventar cosas, giro sin tornillo salía en una revista de monitos antiguamente de pato Donald cachai' esa onda. Entonces me empecé a hacer guitarras yo, guitarras con un palo y un tarro y le ponía una cuerda de esos hilos de neumático que son unos hilos parecidos a los hilos de zapatero y con clavos los doblabai y los apretabai y tocabai <<tan tan>> y me ponía a cantar en la casa donde mi mamá. Y éramos cuatro hermanos, dos hombres y dos mujeres y un primo que nos criamos juntos y inventaba acordeones, pero el acordeón, inventaba un acordeón de madera con ese... con elástico y esa custión como abanico pero la hacía sonar aquí con una cajita y la peineta y el papel po' me la ponía aquí y tocaba el acordeón, hacía culto, me creía pastor cachai' <<paah, paah, paah>>.

Y un día mi papá me hizo un instrumento campesino, había unas latas ahí, como un cerco, y había una tabla y puso como cuatro clavos aquí y cuatro clavos acá y le puso unos alambres bien tirantes así, le puso una botella y una botella por dentro y aquí le hizo como una manopla, este es un alambre y lo puso así "esto se toca así hijo"-me decía <<shhk shhk shhk shhk>> sonaba fuerte y yo todo el día estaba <<pah, pah, pah>> cantando ahí <<eeeh>> y me iba a almorzar a jugar con mis juguetes que yo inventaba porque como éramos pobres no me regalaban juguetes de plástico ni nada, yo me inventaba juguetes de lata, de madera <<paah,paah,paah>>.

Un día mi taita pasaron los años, mi taita era enfermo, estuvo en el sanatorio muchos años y le dieron la primera pensión, se ganó la primera pensión, le dieron la pensión no se cuanta plata sería, era poquísimo obviamente cachai' y de hecho tengo una foto guardada de ese recuerdo de

esa guitarra, que fue la primera guitarra que tuve. Y me compró la guitarra y yo ya estaba yendo a la iglesia con ellos, me compró una guitarra, y donde yo empecé a aprender rápido, los coritos: <<*canta* ven a ver, pecador, que te espera tu buen sanador>> , así cantaba yo, me encantaba cachai'. Y mi taita empezó a cachar que yo empezaba a aprender y de repente me decía: "con eso te voy a ganar la vida cuando seai grande" ya y yo seguía tocando, siempre me decía lo mismo, siempre me decía lo mismo el taita: "con eso te voy a ganar la vida cuando seai grande".

Y después un día con los cabros, tenía 15 años, ya me habían enseñado robar po' y me voy preso cachai'. Ya después me vine de ahí, me vine y sufrí cualquier cantidad, seguí robando. Y de repente un día estábamos tomando cerveza con los cabros ahí, eramos cabritos y yo le dije al chico Nelson: "vamos a cantar", que también lo tengo en una foto ahí, "ya po" me dijo y como cantaba bien el muchacho <<*canta*ella ya me olvidó>> y nos fuimos a cantar y trajimos cualquier monedas, compramos cajas de cerveza, en ese tiempo la cerveza era las Pilsener ,eran de tres cuartos las más grandes y aparte las individuales, cigarros Viceroy, fuimos una tarde de nuevo ya de ahí el otro día por acá, nos olvidamos. De repente un día estábamos mal, no había pega, "tiempo" dije yo, pesqué la guitarra pues yo dormía acá, dormía ahí, mi guitarra la dejaba ahí en un rinconcito y la cubría con un chaleco mío, lo cubría de la humedad yo, "ya -de repente dije yo- ahora sí", partí pa' Velazquez y ahí se demoró en que... y ahí a la persona se le dice "¿se puede tocar amigo", "¿se puede hacer un temita?", "¿me deja cantar?" quizá como lo dirá uno, ya no me acuerdo en realidad, hasta que uno me dijo que sí po' y ahí me quedé cantando y vi que tuve plata y dije yo <<aaah>> y me bajé contento y después pillé otra micro, no me daban hasta que volvieron a darme. Ya, pasó una semana y de repente : preso. Y ahí empecé a ver que era prohibido cantar...

R: Eso ya en dictadura

E: sí, ya estábamos en dictadura, yo tenía varios años ya, tenía 17, 18 años casi ponte tú y andando cantando ya te llevaban preso y te sacaban la mugre y toda la cuestión. Y así es como fue como me inicié en el cantar...

R: Y no paraste nunca...

E: Y no paré, nunca más, hasta el día de hoy sigo tocando y es lo que Dios me ha dado cachai', así fue y ahí se cumple lo que decía el viejito "con eso te vas a ganar la vida cuando seas grande"

R: Oye y tu participación en los festivales poblacionales, podí contármela

E: Claro, la primera vez que estuve en un escenario, andaba me acuerdo... siempre cuando ando con pantalones cortos me gusta usar jeans, pero cortos, color blanco cachai' y andaba con una chaqueta negra así me acuerdo y pantalones cortos. Andaba tomando, día domingo y andaba con la guitarra pa' arriba y pa' abajo, yo despertaba con guitarra y dormía con guitarra. Y aquí adonde el Plaza había un escenario y fui pa' allá ... por ahí me picaban porque había una botillería, ahí al frente había una botillería, estábamos tomando ahí tocando guitarra y no sé quién llegó allá y me dijo: "oye , ¿por qué no voy a cantar ahí?" y yo agarré papa po' y partí así en volá de copete y tenía harta personalidad entonces ya... habían antiguos (no se entiende 01:13:54) y dije yo: "oiga, cómo

se puede tocar un tema aquí”- “ya, de ahí te vamos a hacer un espacio” y de repente me presento, el Plaza me presenta: “bueno aquí le vamos a presentar al Chequel –porque me dicen Chequel- les va a cantar unos temas”

R: ¿cómo te dicen?

E: Chequel, por Exequiel y yapo’, habían subido varios artistas y yo me subí al escenario, estaba medio inclencle como estaba medio curao’ y me pongo a hacer el show y no me acuerdo qué dije y me pongo a cantar, canté la canción de un amigo y esa fue la primera vez que actué en un escenario, sin mentirte canté “Lo Hermida” << *canta* señores voy a contarles, un poco, sobre Lo Hermida, en ella existe llanto de todo un pueblo cesante, que usted apenas se levanta llega el verde apenas antes, son muchos los pobladores que han sido amenazados, y muchos como mi padre ya fueron desterrados, todo esto es por defender, nuestros derechos humanos, por eso allá en Lo Hermida, se vive en cada esquina con hierbas y con tragos ahogando los problemas, allá vive la mujer que debiera estar en casa, sin embargo está pitando o regando alguna plaza, ganando una miseria que ni para comer le alcanza, por eso allá en Lo Hermida se vive en cada esquina con hierbas y con tragos ahogando los problemas, yo no puedo comprender a tanta gente inconsciente que se callan por temor o se hacen indiferentes, todo esto es porque no sufren, lo que sufren otras gentes>> cachai’ ahí quedó la explosión <<aaaah>> y ahí agarré papa yo y ahí me lancé con una que escribí hace años yo pero la tocaba en esta nota yo, en esos años, pero después cuando gané el festival esa canción la tuve que transportar le tuve que hacer un teje y maneje y transportarla a re menor...

R: O sea no participaste en el festival con esa canción que me acabai de cantar.

E: No, esa estoy hablándote de la primera vez que me subí al escenario y canté este tema, es de un amigo mío, un cantor popular antiguo de Lo Hermida

R: No fue en el festival ¿o no?

E: No, eso fue después. Fue mucho antes esto, fue en los años ochenta más o menos y yo cantaba una canción que se llamaba El universitario y la tocaba en esta misma nota en mi menor

R: Cómo se llamaba?

E: El universitario y cuando me dieron la idea... fue el último día que fui a inscribirme al festival y piden una canción entonces yo le dicté una canción a mi esposa, ella me la escribió pero yo me tuve que poner a transportarla porque aquí la nota aquí mi registro no me daba, porque es un tema alto. Así que lo transporte al re menor, entonces se me hizo más complejo. <<*empieza a tocar*-obviamente lleva armónica cachai’- *canta* yo tenía un amigo, que era universitario, el estudiaba una carrera para en la vida hacer algo, con su rostro de niño, se jugaba a por ser grande, con un poco de cariño acuñado en el bolsillo, la universidad fue su casa y su cuartel, allá aprendió a economizar las monedas del café, el cantaba en las micros y todavía no sé por qué, un sujeto uniformado el también lo quiere saber, pero un día que llovía en la ciudad, le cambiaron sus poemas por cadenas de metal, lo ingresaron a un mundo de miseria, donde allá están los que

luchan por la libertad, pero un día que llovía en la ciudad, le cambiaron sus poemas por cadenas de metal, lo ingresaron a un mundo de miseria, donde allá están los que luchan por la libertad, esta es la historia de mi amigo que dejó, sus huellas grabadas en la universidad, luchando tras una reja con su fe en el corazón, recordando y esperando aquella libertad, pero un día que llovía en la ciudad, le cambiaron sus poemas por cadenas de metal, lo ingresaron a un mundo de miseria, donde allá están los que luchan por la libertad, ¡libertad!>> cachai' ahí está más corto, el tema está más completo con armónica, este es el tema que ganó el festival, ese tema lo escribí en los años ochenta más o menos y cuando participé en el año 2002 del mi menor lo tuve que transportar al re menor porque ahí salía <<*vuelve a cantar el principio pero en un tono más alto*>> en cambio en re menor lo iba acomodando cachai'. Pero fue complejo cambiarlo... el primer día que lo canté lo canté super desordenado, el segundo día ya <<pah>>.

R: Y me dijiste que también fuiste jurado en este festival, en alguna oportunidad

E: No, no , jurado no, el que iba a ser, que lo citaron de jurado para este festival fue a Pablo Garrido , a él lo eligieron... lo invitaron, lo invitaron pero el dijo que no porque no sé que custión tenía que hacer pero igual fue como público pero después cuando gané y me fue a felicitar me dijo : “Exequiel – me dijo- yo estaba invitado de jurado, también habría votado por ti porque la canción es la mejor de todas la que se presentaron”, de hecho la segunda canción que ganó fue de una cantora, una chiquilla que cantaba en las micros ganó el segundo lugar, le decían por la Janis Joplin, la Keka Joplin le decían de un tema en homenaje a un cantor que se ahorcó que hablaba del... bien bonito es rock, cachai'. Pero ese más o menos fue el tema que ganó el festival...

R: Bonito el tema...

E: El universitario. Es que yo tenía unos amigos... yo trabajaba de Velazquez a Estación central hasta Los héroes y de Los héroes se cantaba hasta La moneda o hasta San Martín y en San Martín yo tengo unos amigos... tenía unos amigos y una amigas colegialas en esos años y nos juntábamos ahí po' y se iban a fumar varios chiquillos universitarios cachai' entonces conversábamos con los universitarios cachai y <<bla,bla,bla>> buena onda. Y un día estoy en los peladeros que están aquí en Velazquez con... ahí donde llega la 16, no veí que están haciendo un edificio que está parao, todo eso eran peladero. Y un día estoy ahí y un loco con un jokey de lentes me dice: “flaco ven – me dijo- a donde se puede fumar un” – “aquí pa dentro po, ¿te acompaño? –“ya po””, lo acompañé, “disculpa –me dijo- yo soy profesor, yo soy profesor y soy compositor” y le dije “cantame una canción po” –“pucha pero es que... a ver presta pa acá” pescó una hoja de estas universitarias y me la llenó con una canción que él había escrito. Ya yo llegué a donde mi mamá “que onda esta canción” -dije yo, porque necesitaba repertorio pa' cantar en las micros porque cualquier canción no te servía pa' la micro tampoco y ocupé esa parte “yo tenía un amigo que era universitario...” lo demás se lo instalé todo yo, pesqué esa pura estrofa del tema, la demás no la entendía así que la dejé de lado y le empecé a poner la mía, la historia mía <<pah,pah,pah>> le busqué la música y estamos... de hecho en esos años la cantaba en las micros, a la gente le gustaba. Entonces por ese profe, los amigos que me juntaba en alameda con San Ignacio, Dieciocho, universitarios que estaban ahí me pedían “canta la canción del universitario” ya , yo se

las cantaba, yo era cabrito pa ellos, le gustaba a los chiquillos cachai', locos vestidos de blanco, con cotonas blancas que estaban estudiando pa médico de todo un poco.

R: Oye y tuviste alguna vez oportunidad de grabar tus canciones de tener un disco, tener un proyecto musical más profesional si se quiere...

E: Cuando me gané el festival, me dieron ese regalo y tres cuadros, me queda uno nomás que lo tengo guardado arriba, colgado en mi pieza y me dieron a grabar en un estudio la canción ganadora y dos a elecciones más. Tenían que haberme dado a grabar un disco entero po', diez canciones. Y este fue Guillermo flores, el que se consiguió el estudio allá, en la USACH y ahí grabamos mi tema y dos canciones más, estuvimos toda la tarde pa' grabar tres canciones y me dijeron de a poco a poco puedes seguir grabando. Y resulta que cuando yo me gané el festival como a los días después me llegó una carta que me había salido mi departamento allí en Renca así que dejé todo de lado, alcancé a grabar esas canciones y ahí quedó.

R: Pero las tenías registradas

E: Las tenía, si con mi hija la chiquitita las pasábamos escuchando, todos los días así que se echó a perder el cd, cachai'.

R: ¡aah! Ya no están grabadas

E: no, mi mamá tiene un cd que todavía lo tiene con las canciones mías, yo le dije "¿mami cuando me va a prestar para grabar esos temas y tenerlos guardados?"- "cualquier día nomás mi hijo"

R: sí, me saltaba esa pregunta porque hace un rato, al principio me habías comentado que no era tu afán tener como estos proyectos de músicos profesionales, de grabaciones, escenarios masivos, de la vida de un músico mucho más sofisticado y profesional que popular finalmente.

Sería bueno como para cerrar la entrevista porque agradezco tu disposición y el tiempo que has tenido, una pregunta bien reflexiva que tiene que ver en torno a como tú, como comprendes el canto popular, cómo tu identificas a un cantor popular y a quien no, qué es lo que para ti... cual es la esencia del canto poblacional si se quiere, para yo si poder trabajarlo no tener que definir a partir de mi juicio si no que la percepción que ustedes mismo tienen sobre su trabajo, de su actividad.

E: Como te conversaba denante, hay muchos cantores salidos de las calles cachai' también quedan antiguos, lo que hace el cantor popular verdadero es que hace patria, hacer patria cachai'. Yo me subo a un escenario arriba de la micro a hacer patria "buenas tardes con ustedes con las manos me pueden ayudar y hacemos patria todos juntos" <<eeeh>> allá todos aplauden hacemos patria.

El cantor popular tiene que entregar un mensaje, por ultimo como yo te canté un poco en denante cachai' una apología, una locución más o menos pa' que entiendas, hacer una denuncia a través, por debajo hacer una denuncia cachai'. Si no aspiro a llegar a escenarios más arriba es porque con lo que Dios me ha dado me conformo y con lo otro que tengo convicción de que todas las

personas que vienen de cualquier país de afuera acá a Chile, a ver a los cantores populares, aunque no vengan a verlos y ven, se impresionen y te miran como profesional. Para la gente extranjera un peruano, un boliviano, lo que sea, te vean cantar en una micro y te ven tú lo que haces “aah, el es profesional”, ellos te miran como profesional cachai’. Entonces con eso , esa es la idea , al menos para mí, para mi gusto para mí convicción, es eso, es tener una entrega única, de denunciar, de hacer patria, de dejar contento a la gente, de cambiarle el chip a la gente, de lo que tienen incrustado o alegrar el alma cuando tiene tribulación, alegrar el alma, cambiar el chip a la gente por lo tanto la gente extranjera toda te mira como profesional, aquí en Chile son poquitos los que te miran como profesional cachai’

R: Se tiene esta idea de que el cantor popular, claro como se auto-educa y finalmente no tiene la formación como la que exige el mercado, las competencias del mercado por lo tanto no te ven como un profesional, pero sin embargo por la rigurosidad que muchos tienen con su trabajo, con lo que hacen sí finalmente cumplen con estos criterios de calidad y mucho más de hecho, que lo que te podría entregar una escuela institucionalizada si no que la misma calle al parecer que para ustedes es su riqueza, su fuente de riqueza donde aprenden y se cultivan.

E: exactamente ellos son... como te reitero mi esposa en una entrevista lo dijo: “nosotros nos quedamos con la gente” porque... yo mismo contigo estoy aprendiendo cachai’, la gente también como cantor popular, como cantor poblacional la gente te valora mucho y te respeta también aquí en nuestro país. Eso es único que no se puede olvidar, no se puede dejar de lado, que la gente del pueblo, la gente vecinal te respeta y todos te respetan incluso hasta los que <<fshhh>>, te tienen un respeto pero único con guitarra

R: Bueno si hay algo que agregar Exequiel, yo estoy de verdad súper contento por tu testimonio, por esta conversación, ha sido... va a ser un gran aporte para todo lo que requiera la investigación y no sé si tengas algo más que agregar, que quieras decir para poder cerrar la entrevista...

E: Lo que siempre digo es que doy gracias a Dios en primer lugar, por lo que él me dio, le doy gracias a mi padre por lo que también me dejó, que no existe, que está descansando en las manos de mi Dios y le doy gracias a mi esposa, le doy gracias a Dios por mi esposa, por mis hijas y le doy gracias a la gente como tú que se interesa en hacer estos trabajos de descubrir cuál es la realidad del canto popular , la del cantor popular y de la gente que ejerce el oficio del canto en una calle, en un pasaje, en una casa, en una micro, a donde sea, eso es lo que me interesa, compartir con la gente lo que es hacer la patria.