



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Ciencias Históricas

Seminario de Grado:
Historia y Memoria en la Historia Reciente de América Latina

Música Rebelde. La música popular chilena resistente, Santiago de Chile 1980-1989.

Informe para optar al Grado de Licenciado presentado por:

Vicente Salcedo Sánchez

Profesora guía: Carla Peñaloza Palma

Santiago de Chile
2019

Agradecimientos

Quisiera agradecer en primer lugar a mi madre Paola Sánchez y a mi padre Cristóbal Salcedo por el apoyo continuo e incondicional que me han dado en los diferentes peldaños por los que he tenido que transitar durante mi vida y más aún en este proceso que estoy concluyendo. Les agradezco igualmente la constancia y contribución que me han concedido para enfrentar y dialogar con un período tan adverso como en el que me inmiscuyo, como así también por la influencia que me otorgaron en la elección de la temática del presente escrito.

Debo agradecer igualmente a mis hermanos, amigos y compañeros, y a mi profesora guía, quienes con o sin querer me siguieron motivando a concluir este anhelado trabajo en un período tan tumultuoso y de sentimientos encontrados como el que estamos recorriendo a nivel país.

Un último agradecimiento y dedicatoria es para mi abuelo Carlos Salcedo, quien fuese una víctima más de la violencia estatal la cual relato. Dedicado a él, quien fue parte de mi inspiración para darle vida a este proyecto.

Índice

| | |
|--|-----------|
| 1.- Introducción..... | 1 |
| 2.- Discusión Bibliográfica..... | 3 |
| 2.1- Metodología..... | 6 |
| 3.- Marco Teórico..... | 7 |
| 4.- Capítulo I. Música y Sociedad: Contexto, implicancia y precedentes..... | 12 |
| 4.1- La Cultura y las Artes en los regímenes totalitarios..... | 12 |
| 4.2- El crecimiento de dos estilos: el caso de la música andina y el rock..... | 15 |
| 4.3- Reestructuración y Resignificación..... | 22 |
| 5.-Capítulo II. Un nuevo escenario social: La música popular en la resistencia..... | 31 |
| 5.1- El despertar de los ochenta..... | 31 |
| 5.2- El nuevo sonido rock..... | 36 |
| 5.3- Los medios de la disidencia..... | 41 |
| 6.- Conclusiones..... | 50 |
| 7.- Bibliografía y fuentes a disposición..... | 54 |

1. Introducción

El 4 de octubre del 2015 se promulgó el Día de la Música y los Músicos chilenos, bajo la ley 19.928 sobre Fomento de la Música chilena¹, para así, rendir homenaje a nuestros exponentes del género. Fecha escogida en honor al natalicio de una de las figuras más importantes de la historia de la música chilena; Violeta Parra. Acontecimiento, que impulsa la realización de tocatas, conciertos, y diferentes tipos de espectáculos con eje central la música y los músicos nacionales, con amplia difusión y dando acceso a gran cantidad de gente dada la gratuidad en la mayor parte de su realización.

Si lo analizamos a primera vista, podemos llegar a pensar a que tal homenaje demuestra un incondicional y continuo interés, tanto por el aparato estatal como sus instituciones, en el fomento, resguardo y producción musical nacional, y por lo tanto situar a Violeta Parra como cara visible de este acontecimiento pretende demostrar la transversalidad de este arte para la sociedad, ya sea por la unión y rescate musical que realizó Violeta Parra con diferentes estilos y sonidos latinoamericanos, como por su difusión de esta por la región misma y Europa.

Pero si ponemos énfasis al período de 1973-1990, desde que ocurre el golpe de Estado en Chile, podemos encontrar un considerable apaciguamiento cultural nacional -y por lo tanto musical-, principalmente de aquellos exponentes que se formaron en la década de 1960 e inicios de 1970, tanto por su simpatía con la Unidad Popular y la izquierda de por sí en algunos casos, como netamente por prejuicios ideológicos. Todo esto en un contexto de Guerra fría, demostrando lo polarizada, politizada e ideologizada que se encontraba la sociedad por medio de los dos bloques que se instalaron una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, es decir, Estados Unidos y la Unión Soviética, los cuales representaban el capitalismo y el socialismo respectivamente.

Siendo así es que, a casi 30 años del término de la dictadura cívico-militar en Chile, y todas las consecuencias que trajo consigo esta, tanto en el plano político, social, económico y cultural, es que su legado e implicancia sigue manifestándose hasta el día de hoy, y basta con poner en práctica la memoria de los principales actores del período para hacer un análisis y modelar un panorama entre los cambios que generó esta ruptura en la sociedad y -para nuestro caso- en la música popular chilena desde inicios de la década de 1970.

Para nuestra investigación, nos damos cuenta que las transformaciones en el plano cultural y el de las artes fueron inmediatas. El primer movimiento ejercido por la junta militar fue el de la tipificación y asociación con la izquierda política de diversas expresiones artísticas -dispuestas al criterio de ellos- por lo largo y ancho del país, lo cual conllevó a diferentes formas articuladas y sistemáticas de apaciguamiento de éstas, ya sea mediante la censura, la autocensura, la prohibición, el boicot, el exilio, las amenazas, los asesinatos, el miedo.

Algunas de estas prácticas se materializaron mediante el control inmediato y continuo de los principales medios de comunicación ya sea; la televisión, la cual había comenzado a masificarse desde hace menos de una década previo al golpe. Igualmente las radios, revistas, cine y escenarios o espacios predispuestos para la puesta en escena de una variada gama de

¹ Ley N°19928. Diario Oficial de la República de Chile, Santiago, Chile, 31 de enero, 2004.

manifestaciones artísticas, fueron víctima del control y limitación dictatorial, dejando al margen de la 'cultura tradicional' a gran parte del abanico de conjuntos folclóricos, escritores, músicos, directores, fotógrafos, artistas plásticos, etc. que habían nacido y desarrollado su carrera a lo largo de toda la década de los sesenta e inicios de los setenta, pero que debido al estándar que le estipuló la dictadura militar fueron siendo desplazadas y acalladas. Y por lo tanto, complicando el pleno desarrollo cultural chileno.

Asimismo ocurrió con la música chilena, la cual se vio obstaculizada desde el primer momento del golpe de Estado mediante diversos métodos y prácticas los cuales eran organizados y dirigidos por orden estatal, y los intereses que antepusieron en torno a la creación, difusión, producción, masificación, comercialización y distribución de la música chilena, como también respecto a medios y espacios que tuviesen vínculo con la misma.

Siendo así, nos proponemos desarrollar una investigación cuya implicancia recae en el análisis del desarrollo de la música popular chilena en tiempos de ilegalidad, y la ruptura de la misma a mediados de los años ochenta bajo la efervescencia del contexto social. De este modo, y bajo esta premisa, es que surgen dos preguntas que pretendemos resolver; ¿Cuál y cómo fue el grado de convergencia entre música y resistencia durante la dictadura? y ¿Hasta qué punto la música chilena funcionó como forma de resistencia social, y para salvaguardar la cultura que se trató de desplazar y/o censurar?

De esta manera, nos centraremos en analizar y describir el proceso de censura, desplazamiento y/o blanqueamiento cultural que ejerció la dictadura desde fines de 1973, y de qué manera se sistematizó ésta práctica con énfasis en la música y los espacios que ésta gozaba previo al golpe de estado. Para así, posteriormente exponer de qué manera la música popular chilena trató de desarrollarse en tiempos de ilegalidad y persecución, y los pocos -o casi nulos- espacios tradicionales que se le otorgaron. Y así, examinar cómo comienza a ejercerse y articularse la relación de música y resistencia dentro de los espacios musicales tanto en su representación mediante las masas, como también de su identidad resistente.

Para esto, distribuiremos la investigación en dos capítulos. En el primero describiremos de manera breve el desarrollo musical chileno desde mediados de los sesenta hasta 1973 con sus pro y contras, centrándonos en los dos principales estilos del período y explicando la significación que va atribuyéndole la sociedad chilena en un período de constante politización y polarización. Por otro lado, describiremos las primeras transformaciones ejercidas por la dictadura en el ámbito musical, viendo sus nuevas atribuciones y sus consecuencias, y dejando entrever pequeños indicios de los caminos alternativos por los que se verá obligado a transitar el desarrollo musical popular chileno.

En nuestro segundo capítulo, analizaremos más profundamente la década de 1980, viendo el cambio que generan dos hitos relevantes a comienzo de la misma, como los son la aprobación de una nueva constitución y la materialización de una crisis económica que deviene en un malestar social generalizado. Veremos igualmente hitos relevantes en la música chilena, sobretodo el vigor del rock en esta década y su repercusión. Como así también, mediante el análisis de los medios y soportes sonoros.

Si bien, los dos capítulos que conforman esta investigación abordan parte del relato de la música popular chilena en un período tumultuoso en la historia de Chile, no se trata de una investigación que aborda de manera absoluta a todos los grupos, cantantes, solistas o espacios de esta música, sino más bien una selección de aquellos que consideramos necesarios y nos

ayudan a conformar y desarrollar problemas de investigación de la concomitancia música, sociedad e historia. Así, a pesar de la autonomía de los dos capítulos, trataremos de mantener un hilo conductor y cronológico entre ambos que nos ayudará en cierto sentido a ordenar y exponer de manera clara la presente investigación.

2. Discusión bibliográfica

Respecto al estudio sobre la problemática como tal, que aconteció para la música popular chilena desde el Golpe de Estado en 1973, podemos encontrar diferentes análisis y formas de abordar la temática de música popular en su relación con la resistencia durante el período dictatorial, las cuales utilizaremos a lo largo del proyecto.

Si bien, tanto las disciplinas y áreas que han realizado estudios sobre este proceso, radican en fuentes tradicionales como no tradicionales, de tipo escritas u orales, audiovisuales, simbólicas y de escucha crítica como tal, es que encontramos diversas -y en ocasiones entorpecidas- maneras de acercarse al tema, tanto por la incomodidad que genera la construcción histórica del período, como sucede con el caso de las fuentes orales y de memoria, o bien por un tema netamente político-ideológico para escribir sobre el mismo.

Si queremos evocar los primeros indicios en torno a la producción de estudios sobre música popular chilena, podemos tomar como antecedentes trabajos como *Perfil de la Creación Musical en la Nueva Canción Chilena*, de autoría del músico nacional Rodrigo Torres y publicado por el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, Ceneca, de Santiago en 1980, donde incorpora un diálogo entre música popular, sociedad e industria musical, continuando las reflexiones comenzadas en los años 1969 y 1970 en torno a los primeros festivales de la Nueva Canción Chilena organizados por la Vicerrectoría de Comunicaciones y Extensión de la Universidad Católica. Por otro lado, podemos encontrar la labor de la *Revista Musical Chilena*, la cual si bien publicó tímidamente algunos estudios o columnas en los años ochenta sobre la música popular chilena, es recién a partir a inicios de los 2000 cuando mantiene una constancia de publicación respecto al tema. Así, nos damos cuenta que son principalmente las y los musicólogos quienes más publican trabajos en torno a esta temática, seguido de los trabajos periodísticos. Es preciso destacar, que la bibliografía sobre la materia comenzó a acrecentarse notoriamente desde inicios de nuestro siglo, pero principalmente a fines de la primera década del mismo. La mayoría de los libros o escritos sobre la música popular desde 1950 según el sitio web *musicapopular.cl* se basan primeramente en biografías y autobiografías, seguido de los ensayos críticos y en tercer lugar, las crónicas y trabajos históricos. Es así, que junto a músicos y musicólogos, los periodistas ocupan la mayor parte de autoría en la producción recién mencionada.

Siendo así, y por lo tanto tenemos que, en primer orden se ubican principalmente los trabajos escritos procedentes de las ramas de la musicología y periodismo. Esto, se da ya que la mayor parte de la producción historiográfica del período se instala en el marco de la historia política y social, como también así de la resistencia armada contra la dictadura y,

sobre la violación sistemática de los Derechos Humanos. Dejando en repetidas ocasiones el plano cultural y de las artes al margen.

De la primera rama, resaltaremos a Juan Pablo González tanto por su contribución a la temática con la Historia Social de la música popular chilena (junto al historiador Claudio Rolle), de igual manera la posición que le atribuye a la música popular chilena en su libro de *Des/Encuentros*, como también el estudio de la misma en Latinoamérica. Sumado a los aportes en el campo de los avances de la musicología para la misma región, como así también el estudio de compositores chilenos del siglo XX, ganándose el reconocimiento a nivel regional, y destacándose por sus ponencias y coloquios tanto en Argentina, Brasil, Colombia, México, Cuba Puerto Rico, Estados Unidos, Francia, Alemania, entre otros.

Para nuestro interés, su aporte se basa en la aproximación que realiza entre musicología e historia, que si bien como declara él mismo escribe desde la musicología² (la cual concibe como una disciplina histórica), no ha dejado de interrelacionar ambas, resultando una composición musicalmente completa e históricamente creativa. La cual surge, por la necesidad de relatar, evocar e interpretar el tumultuoso período de las décadas de 1970 y 1980 en la historia del país.

Si bien, se realiza un trabajo acucioso de todo tipo de fuentes, tanto sonoras, de prensa y orales, no se aplica tanto así la intromisión de las fuentes orales externas a las capas superiores del círculo musical chileno, y que por lo tanto provengan de lo propiamente popular, lo que dificulta en la conformación de una identidad y significación musical popular chilena colectiva, más fiel a la representación que supondrá el campo de la memoria.

En el plano del periodismo, efectivamente existen abundantes publicaciones e investigaciones sobre el período, pero realizados bajo temáticas particulares, esto es, análisis específicos sobre conjuntos, cantantes y sonidos, por lo cual no se ha efectuado la intersección entre música, historia y memoria de manera tan minuciosa. Dentro de esta disciplina nos es indispensable mencionar a Marisol García y sus aportes en el campo de la investigación de la música popular chilena, abordando la música de protesta y canción social en Chile durante las décadas de 1960, 1970 y 1980, y su evolución en el agitado contexto social, bajo un análisis crítico y rico en diversidad de fuentes de escucha.

Encontramos aquí también, análisis específicos de espacios musicales durante el período dictatorial, como los son los estudios sobre las peñas, los conciertos, festivales, tocatas o giras de conjuntos o músicos determinados. Podemos desprender aquí por ejemplo el aporte en la investigación de Gabriela Bravo y Cristián González respecto al desarrollo, función y transformación de las peñas en Santiago durante la primera década de la dictadura, lo cual nos ofrece la idea de un panorama proveniente más de origen popular, en torno a la asociación de espacios musicales y resistencia dictatorial, junto con el análisis político y económico de la época.

Por otro lado, nos resulta necesario mencionar a la Agrupación Cultural Universitaria (ACU), quienes se encargaron de rearticular y colectivizar la casi nula vida cultural dentro de

²Juan Pablo González, *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p. 22.

los espacios universitarios, como de reactivar las organizaciones de izquierda dentro de las mismas universidades. Adicionando la capacidad que tuvo ésta de restaurar una posible vida colectiva dentro de las universidades, en medio de un escenario de represión, derrota, desconfianza y miedo. Y la pretensión implícita de salvaguardar (dándole los espacios) las manifestaciones culturales propias de lo nacional que se estaban tratando de desplazar -desde el Estado- en su mayoría. Si bien, su creación es de gran relevancia, nos centraremos en la información que otorgan respecto a ciertos eventos musicales.

Bajo el plano académico netamente historiográfico, los estudios realizados respecto al período investigado son muy escasos. Si bien, tenemos a Eugenio Pereira Salas como uno de los baluartes en aportes para la historia cultural de Chile, tanto por sus estudios del desarrollo del folclore en Chile, los orígenes del arte musical como su evolución, entre otros. Estableciendo además los precedentes y bases para el estudio la música nacional. Este no alcanzó a trabajar el período para esta investigación, debido a su fallecimiento en 1979.

En el mismo plano, podemos mencionar a Víctor Muñoz y el trabajo historiográfico que realiza respecto a la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) y el análisis que realiza en torno a esta y la resistencia cultural como rearticulación política que implica su surgimiento.

Podemos asimismo, contar para nuestra investigación con la abundante base de entrevistas, artículos, columnas, reseñas y reflexiones sobre el período. Debido a que gran parte del trabajo de esta producción se basa en la caracterización y ambientación mediante significancias de actores de la época, el testimonio acá se vuelve fundamental. Es gracias a las diversas entrevistas o testimonios previamente inmortalizados, lo que nos servirá para intentar representar de manera más fiel el sentir musical de este momento de la historia, utilizando como fuente la memoria organizada en testimonio. Aquí, es pertinente mencionar las diferentes revistas, medios escritos, audiovisuales y sonoros de la época, que se encargaron de colectivizar y difundir el acontecer musical, como de generar un -reducido pero importante- espacio para entrevistas y opiniones con personalidades tanto de la música popular chilena, como latinoamericana. Preciso aquí, es nombrar a la revista *La Bicicleta* publicada desde el año 1978 por medio de la editora Granizo, con Eduardo Yentzen como director responsable. Así, a lo largo de sus ediciones dispuestas en 75 números, la revista publicó numerosas entrevistas a narradores, poetas, artistas y cantautores nacionales y del resto de América; artículos sobre educación, política, medioambiente; páginas dedicadas a la reflexión y difusión del teatro, la música y la literatura; contó además con un servicio de cartelera cultural.³ Transformándose en uno, sino es que el primer medio de vigor (fuera de los medios tradicionales controlados por el Estado) que comenzará a publicar sobre lo prohibido o ilegal en el plano cultural, y se mantuviese por más de una década. Consideraremos igualmente -pero en menor grado- revistas como *Apsi*, *Hoy*, *Ritmo*, el *Suplemento Cultural* de *El Mercurio*, *Wikén* y *Análisis*, esto, dada la información musical popular que otorgan, pero en menor sintonía (dado el control estatal) que *La Bicicleta*, pero que no obstante nos ayudarán en la conformación de este panorama musical resistente.

³Revista la Bicicleta', rescatado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100795.html#presentacion> (consultado el 5 de Julio, 2019)

2.1 Metodología.

Bajo todo este conglomerado de fuentes que nos ofrecen las distintas áreas, medios y formas de abordar la temática musical y la relación música-resistencia, y mediante el análisis de las mismas, se intentará generar un aporte en la materia por medio de la caracterización, comparación, y estructuración de un panorama musical chileno resistente a la dictadura, que derive en su esencia desde lo popular, esto, para constituir una perspectiva simbólica más acorde respecto a la música popular chilena en sus encuentros y desencuentros⁴ durante el período dictatorial y la transformación cultural-musical que trató de imponer.

De esta forma, distribuiremos la investigación en dos capítulos. En el primero y de manera breve, daremos cabida en un principio a desprender la relación entre los totalitarismos del siglo XX y el caso de la España de Franco con la dictadura chilena en lo que respecta a las artes y cultura, para luego así, centrarnos en explicar de manera acotada el camino de las dos corrientes predominantes de la época, estos son, la Nueva Canción Chilena (con énfasis en la música andina) y el rock. Esto, lo haremos a partir de mediados de los sesenta, tanto por el regreso de los Parra a Chile en 1965 que potencian, con diferentes aportes y contribuciones, la música andina. Y por el lado del rock, es debido al surgimiento del grupo Los Beatles, los cuales serán nuestro punto de partida para este estilo. Nos posicionamos igualmente desde aquí, dado el período de constante politización que se está dando en el país y región, derivando en una eminente polarización política, esto, incrustado en un entorno internacional de Guerra Fría donde EUA y la URSS son los principales contendientes a imponer su ideología, pensamiento y actuar.

Por otro lado, y una vez instalada la dictadura cívico-militar, describiremos las primeras transformaciones ejercidas por la dictadura en el ámbito musical, viendo sus nuevas atribuciones, significaciones y sus consecuencias, como el impacto generado a la sociedad. Además, dejando entrever pequeños indicios de los caminos alternativos por los que se verá obligado a transitar el desarrollo musical popular chileno en cualquiera de sus formas. Aquí, nos basaremos en las circulares o ‘recomendaciones’ provenientes del aparato estatal, como también mediante bibliografía que nos servirá como fuente recopilatoria de eventos de distinta naturaleza.

Igualmente, utilizaremos tanto fuentes primarias como la Política Cultural del Gobierno de Chile para desprender el sentido y orientación que pretende imponer la dictadura, y material bibliográfico como al que nos hemos referido, para de esta forma ir conformando un panorama del avance y crecimiento musical popular chileno, como también hitos, sensaciones, y los precedentes de por sí que delega para el período de dictadura.

En el segundo capítulo de la investigación, en el cual realizaremos un análisis más profundo, nos aproximaremos a la década de los ochenta mediante dos acontecimientos relevantes para la misma. En este caso, recae en la aprobación de una nueva Constitución, como también, a través de la insostenibilidad de una crisis económica internacional que deriva en el inicio de jornadas de protesta a nivel nacional, y por lo tanto una desazón generalizada en las calles. Para caracterizar esto, nos centraremos principalmente en

⁴Término utilizado por J.P. González (2017) en *Des/Encuentros en la música popular chilena 1970-1990*.

bibliografía que nos ayude a conformar las principales disposiciones y consecuencias que implican ambos acontecimientos, sumado a prensa de la época que nos servirá como fuente de significancias, sentimientos y opiniones del acontecer musical chileno y del contexto social como tal.

Analizaremos por otro lado, la energía y aliento que trae consigo el rock en esta nueva década. Aquí, evocaremos los principales hitos, percepciones y acontecimientos en relación con la corriente rockera, dada la resignificación que adquiere para esta década y su repercusión en los principales actores de la misma. Para esto, nos basaremos en distinta bibliografía, discografía y sensaciones de los auditores y seguidores del rock.

Sumado a esto, describiremos el camino y apoyo de los diferentes medios y soportes sonoros de la época que contribuirán en el sentido resistente de la música popular chilena como respuesta a la dictadura.

Nos acercaremos a estas temáticas, respaldándonos en significancias para los actores de la década, esto, mediante el uso de fuentes directas como por ejemplo cartas al director, opiniones y comentarios, principalmente de la revista *La bicicleta*, e igualmente bibliografía complementaria para resaltar y analizar hechos de envergadura para el período.

3. Marco teórico

Con lo anteriormente expuesto, y siendo así, el sentido de nuestra investigación se verá enmarcada, debido a su composición y sentido, inscrita en la Historia Reciente, y más específicamente dándole la noción que nos entrega Henry Rousso, el cual consigna que este tipo de historia se efectúa en torno a un concepto central: el de ‘la última catástrofe’ instalando así la idea, de que es debido a un ‘acontecimiento monstruo’⁵ -como es el caso de la Segunda Guerra Mundial para Europa-, que comienza la historia del presente o la contemporaneidad. Para el caso Latinoamericano, y por lo tanto para nuestra investigación, este recae en *los períodos de violencia política, guerras civiles y dictaduras militares, que marcaron el devenir de la sociedad*⁶, durante las décadas de 1970 en adelante, las cuales poseen un hilo conductor y contexto histórico común.

Nos posicionamos desde aquí debido a la implicancia que abarca esta forma de hacer historia tanto para el presente y más aún para nuestro acontecer. Adquiriendo mayor importancia cuando vemos que la historia reciente de nuestro país tuvo procesos cuyos efectos aún están presentes, siendo un período que no está definido a priori como tiempo delimitado, *sino que tiene la movilidad que dan los procesos históricos en curso, es decir, tienen por definición un límite móvil.*⁷

Este período dictatorial de la historia chilena, conlleva en variadas ocasiones -tanto por historiadores como eruditos del tema o la misma colectividad- a querer concluirlo y darlo

⁵Término bautizado por Pierre Nora (en “L'événement monstre”, en *Communications* n°18, París, 1972) el cual determina como: un tipo de acontecimiento que rompe radicalmente con la cotidianeidad rutinaria de los hechos, que invade momentáneamente el espacio mediático, y cuya especificidad radica “menos en lo que traduce que en lo que revela o desencadena”.

⁶Henry Rousso, *La última catástrofe: la historia, el presente, lo contemporáneo*, (Francia: Editorial Universitaria, 2018), p.10.

⁷ *Ibíd.*

por finalizado, sin que se interponga o se use como forma de legitimación para el futuro, así por ejemplo se explicita en el preludio del Manifiesto de Historiadores de 1999, como respuesta a la “Carta a los chilenos” de Augusto Pinochet tras su detención en Londres en 1998, donde declaran que;

“(…)Hemos percibido un recrudescimiento notorio de la tendencia de algunos sectores de la sociedad nacional a manipular y acomodar la verdad pública sobre el último medio siglo de la historia de Chile, a objeto de justificar determinados hechos, magnificar ciertos resultados y acallar otros; casi siempre con el afán de legitimar algo que es difícilmente legítimo y tornar verdadero u objetivo lo que no lo es (...) Esta tendencia se ve facilitada por el acceso que estos sectores y grupos tienen, de modo casi monopólico, a los medios masivos de comunicación, lo que les permite, (...) dar una apariencia de verdad pública a lo que es, en el fondo, sólo expresión históricamente distorsionada de un interés privado⁸”,

Idea, que compartimos debido a su significación para el presente, como menciona Rousso; *el respectivo presente de una época, comienza con el último acontecimiento constitutivo, aquel que determina su existencia.*⁹ Por lo tanto, el estudio de esta última catástrofe nos llevará a analizar la causalidad de este período para el presente, y a continuación para utilizarlo a manera ejemplar en el desarrollo de nuestra historia. Esto, ya que la historia no es sólo pasado, sino también, y principalmente, presente y futuro. *La historia es proyección. Es la construcción social de la realidad futura.*¹⁰

De forma paralela, integraremos a la investigación el estudio de la memoria, en primera parte por su labor testimonial con actores que vivieron -y siguen viviendo- el período, los cuales nos ayudarán a conformar el sentir de un panorama social, musical y resistente que provenga desde la mayoría popular del Santiago de la década de los años ochenta. La incorporamos igualmente, dada su utilidad en este período excepcional de la historia ya que, la memoria de los grandes conflictos humanos no es exclusiva de la historia escrita, sino que *es parte de la existencia misma y sigue teniendo eficacia directa, sobre todo cuando los hechos son recientes. Debiendo transcurrir muchas décadas -a veces un siglo o más- para que la memoria se debilite. Y no desaparece enteramente.*¹¹ Sumado a esto también, debido al factor de ‘ejemplaridad’ que le atribuye Todorov¹², el cual nos servirá en la función crítica del período con miras al futuro. Es decir, nos basaremos en una memoria del sufrimiento, de hechos traumáticos, una memoria de la violencia.

⁸Sergio Grez & Gabriel Salazar, *Manifiesto de Historiadores* (Chile: Lom Ediciones, 1999), p.7.

⁹ Henry Rousso, *La última catástrofe: la historia, el presente, lo contemporáneo*, (Francia: Editorial Universitaria, 2018), p.23.

¹⁰Sergio Grez & Gabriel Salazar, *Manifiesto de Historiadores* (Chile: Lom Ediciones, 1999), p.19.

¹¹ Sergio Grez & Gabriel Salazar, *Manifiesto de Historiadores* (Chile: Lom Ediciones, 1999), p.19.

¹² Para el autor existen diversas formas de reminiscencia para analizar usos y abusos de la memoria, pudiendo ser leído de manera literal o ejemplar. Para este caso la ejemplaridad fuera de recuperar la información, analizar contexto, actores, espacios, etc., se trata de neutralizar el dolor y colocar el recuerdo en una perspectiva más amplia y general, para sacar conexiones, relaciones y una lección. Convirtiéndose el pasado en principio de acción para el presente. La ejemplaridad de la memoria es liberadora.

Asimismo, le atribuimos gran relevancia a la memoria debido a su estrecho vínculo con los regímenes totalitarios del siglo XX los cuales al analizarlos desde su declive, dejaron entrever un peligro nuevo, el de la ‘supresión de la memoria’ como señala Todorov, que se materializan por ejemplo, en *la destrucción de monumentos, la quema de libros, entre otros, para así recomponer tradición a la manera de ellos*.¹³ Esto, después de comprender que el dominio del territorio y del humano pasaba por la conquista de la información y de la comunicación, por lo cual *sistematizaron su apropiación de la memoria controlandola hasta sus más recónditos lugares*.¹⁴

En concordancia con lo anterior, y dada la dirección de nuestra investigación, compartimos e incorporamos la percepción de Hobsbawm al momento de concluir el siglo XX corto, proclamando que; ‘la memoria histórica ya no estaba viva’¹⁵. Esto había quedado de manifiesto al ver que en su mayor parte los jóvenes, hombres y mujeres de este final de siglo *crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en que viven*¹⁶, encontrando características en común con Todorov, al asumir que durante este siglo se dio la destrucción del pasado, o más bien de *los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores*¹⁷, bajo un contexto de enfrentamiento ideológico ininterrumpido, lo que conlleva a Hobsbawm a guiar al historiador de este período no a juzgar, sino más bien a comprender, lo cual no significa necesariamente justificar ni perdonar. Y por lo tanto, dejando ver la importancia y necesidad que implica la conservación de la memoria y su uso ejemplar hacia el futuro.

Es por esto, que *la memoria aquí se ha visto revestida de tanto prestigio a los ojos de todos los enemigos del totalitarismo, porque todo acto de reminiscencia, por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia totalitaria*.¹⁸ Sentido que, lo aplicaremos a la música chilena, en donde se tratará de demostrar su función resistente a la dictadura desde el primer momento, con cambios y transformaciones a lo largo del período y la función de salvaguarda cultural de la que se hará y por lo tanto, la complementariedad que será a la memoria.

Al ser así, para nuestra investigación la cual tiene como objeto de estudio la música popular chilena en su vínculo con la resistencia, consideraremos y efectuaremos una amalgama de las distintas acepciones que se han dado respecto a lo que se entiende por música popular chilena, la cual abarca el largo de la investigación.

A nuestro entender, instalaremos el concepto de música chilena dentro del proceso de la ‘cadena productiva en el país’ establecida por el musicólogo J.P. González, la cual consta

¹³ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria* (Bruselas: Paidós Ibérica, 1992), p.11.

¹⁴ *Ibíd.*, p.12.

¹⁵ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Londres: Crítica, 1994), p.13.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Londres: Crítica, 1994), p.14.

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria* (Bruselas: Paidós Ibérica, 1992), p.14.

de la creación, producción, mediación y recepción o consumo de la misma. Por lo tanto, utilizaremos esta clasificación para pensar a la música chilena como todo tipo de música que forma parte de esta cadena productiva, pero no sólo eso, sino también a aquella música la cual ha formado parte de las narrativas de identidad de los chilenos tanto durante como después de su aparición.¹⁹ Aquí, damos cabida a diferentes estilos musicales que nacen, se desarrollan, se combinan o mutan durante las décadas de 1970 y 1980, tales como la andina, la Nueva Canción chilena, el Canto Nuevo, el rock, la Fusión y los inicios del Pop.

Podríamos paralelamente, si queremos hablar de música chilena como tal, tomar la concepción de Fernando García, compositor, musicólogo y Premio Nacional de Música, el cual a su entender destaca que se puede hablar de música chilena entendiendo por tal aquella que producen los chilenos en Chile y también la que producen algunos chilenos fuera de Chile. A la pregunta de cuál de esas músicas, la docta, la folclórica, la popular de raíz folclórica o la que sea es chilena, yo diría que en todos los casos encontramos casos de música que podríamos definir como chilena.²⁰ Sumado a esta idea y en sintonía con García, podemos resaltar la percepción que nos expone Gustavo Becerra, compositor y musicólogo chileno, el cual en un primer momento nos da a entender que para definir la música chilena debemos entender esta como *la música que hacen los chilenos*, porque sería prematuro tratar la música chilena como una música claramente distinguible, original, o como una música que posea elementos exclusivos en cuanto a lenguajes o en cuanto a formas, o que tenga una definición claramente diferenciada de cualquier otra música. Para simplificar las cosas, partamos, pues de la base que la música chilena es la que hacen los chilenos.²¹

Es así, que la música chilena para esta investigación la identificaremos como aquella proveniente de cualquier chileno o chilena, sea dentro o fuera de las fronteras nacionales, y sea cual sea su estilo. A lo que pondremos énfasis como tal, es la repercusión y el espacio que abarcará esta en las masas, y por lo tanto en la conformación de una identidad social musical resistente a la dictadura.

Debido al contexto regional en que se sitúa nuestra investigación, esto es, dictaduras enmarcadas dentro de la Doctrina de Seguridad Nacional de EUA, como también el proceso de incorporación a la corriente económica y de política capitalista; el neoliberalismo y un violento Terrorismo de Estado, es que le atribuimos a la música chilena el carácter de resistente, por el hecho de que se manifiesta como un *intento cotidiano de mantener o adecuar sus costumbres a la llegada de culturas foráneas, o las decisiones de los grupos dominantes que manejan los hilos de poder económico y político-estatal*²² como fue el caso de esta dictadura cívico-militar. También, entendemos esta resistencia por ser una opción de

¹⁹ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.57.

²⁰ José Miguel Varas & Juan Pablo González, *En busca de la música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora* (Chile: Catalonia, 2013), p.47.

²¹ *Ibíd*, p.48.

²² José Vargas Maturana: “A propósito de la resistencia como propuesta teórica del estudio histórico”, *Tiempo y espacio*, 2012, p.7.

las sociedades modernas para enfrentar las posibles arbitrariedades de los gobiernos, cuando se salen de los límites establecidos por los linderos propios de los derechos y las libertades de los ciudadanos.²³ Por lo tanto, la resistencia musical para este caso, recae en una forma de resguardar parte de la cultura chilena que se trató de apartar, como también así cualquiera de sus formas -activa o pacífica- que representase una contrariedad al status quo, ya sea en el plano individual como en la colectividad. Siendo así, la resistencia civil potencia principalmente la creatividad y la resiliencia del sujeto y el colectivo, *potencia estrategias y metodologías inéditas y emergentes que coadyuvan a la superación de los poderes despóticos y al fortalecimiento de las estrategias de acción política comunitaria, sin que las personas tengan que adscribirse a categorías sectaristas de raza, religión, cultura, actividad económica, tendencia partidista,*²⁴ etc., dejando ver en cierta forma la transversalidad que ocupa esta en la sociedad.

²³ S. González, J.C. Colmenares & V. Sánchez: “La resistencia social: una resistencia para la paz”, *Hallazgos*, 2011, p.243.

²⁴ S. González, J.C. Colmenares & V. Sánchez: “La resistencia social: una resistencia para la paz”, *Hallazgos*, 2011, p.244.

*Creo que las canciones no derriban gobiernos, así como las guerras no se ganan con marchas. Son, solamente, bellas banderas del pueblo. Pero, ¿qué haríamos sin ellas?*²⁵

4. Capítulo I. Música y Sociedad: Contexto, implicancia y precedentes

En este capítulo, abordaremos tanto rasgos generales como específicos del desarrollo de la música popular chilena, realizando una pequeña revisión del avance de esta misma en la década de los sesenta y durante la Unidad Popular. Tratando así, de desprender las condiciones y características que delega para los años posteriores en un contexto de dictadura.

Asimismo, nos referiremos a los mecanismos que utilizó, una vez instalado el régimen militar para apaciguar las corrientes musicales calificadas de disidentes dentro de una nueva escena musical impuesta, y los principales obstáculos con las que tuvo que lidiar la música popular chilena en su continuidad durante los años de dictadura.

4.1 La Cultura y las Artes en los Regímenes totalitarios

Realizamos este primer apartado dado que, se nos hace indispensable situar a la dictadura cívico-militar chilena dentro de un plano contextual de continuidad y legado de los sistemas totalitarios del siglo pasado, como fueron los casos de la Alemania nazi, la Italia fascista, la Unión Soviética o la República Popular de China por nombrar algunos, principalmente en lo que respecta a las artes y cultura dentro de estos mismos, esto, debido a la instrumentalización y función que adquieren.

Si bien, el caso de la dictadura chilena es difícilmente comparable a estos regímenes del siglo XX, debido a que se sitúa en un debate -que continúa latente- respecto a si encasillarla como autoritarismo o totalitarismo, dada su amalgama de características entre ambas, no es así para el ámbito de la cultura y las artes, donde en diferentes perspectivas podemos encontrar rasgos o sistematizaciones comunes (como los mensajes políticos o ideológicos que se transmitían mediante una pintura, una composición musical o monumentos, o bien, el desarrollo de ciertos artistas y/o el acceso a estos), dejando entrever la importancia que recayó para estos sistemas el control inmediato de los principales elementos que se canalizaban mediante la cultura y las artes, y por lo tanto, de los medios de comunicación.

Respecto a este debate, en torno a la tipología del régimen chileno, para fines prácticos nos basaremos en la idea que nos entrega Carlos Huneeus²⁶, el cual aconseja analizar esta dictadura en comparación no con la democracia, sino más bien con el totalitarismo, esto ya que encuentra un eje relevante de análisis, el de la sincronización (*Gleichschaltung*) de las instituciones políticas y sociales, donde explicita que “*En el autoritarismo la sincronización no es plena sino limitada, quedando espacio para un cierto*

²⁵Cita de una columna de Ricardo García para el diario *Fortín Mapocho*, reproducida en el libro *Un hombre trascendente* (1996, Pluma y Pincel, Santiago) sin que se le atribuya fecha.

²⁶Aquí Huneeus se basa principalmente en el esquema que efectúa el sociólogo español Juan José Linz en su artículo “An Authoritarian Regime: Spain” (1964), en torno a las diferencias entre un régimen autoritario de uno totalitario con el ejemplo de la España franquista.

*grado de pluralismo que permite la existencia de una débil oposición, tolerada mientras mantiene una actividad de bajo perfil. El régimen de Pinochet impulsó una rápida sincronización limitada de las estructuras políticas mediante el discurso de guerra contra el marxismo y el empleo de la violencia”²⁷, sincronización, que se dio tanto por medidas de la autoridad, como por decisiones voluntarias de quienes apoyaron este nuevo régimen, como fueron por ejemplo, los casos del grupo civil de extrema derecha Patria y Libertad, o el grupo que alcanzó mayor notoriedad dentro del régimen; los *Chicago boys*. Esto, sumado a que el Poder Judicial *acató la declaración del estado de guerra y toleró los atropellos a los derechos humanos*²⁸. Los medios de comunicación incurrieron en una sincronización voluntaria, pues los que no fueron cerrados *optaron por apoyar a las nuevas autoridades*²⁹. Por lo tanto, si bien concebimos a la dictadura cívico-militar chilena como una forma de autoritarismo³⁰, no quita el vínculo que posee en lo que respecta a las artes y la cultura con los totalitarismos del siglo XX y la instrumentalización estatal que sufrieron.*

De esta manera, con la ascensión de las distintas dictaduras en el Cono sur desde la década de 1960 con Brasil, y de la década posterior con Uruguay, Chile y Argentina, quedó de manifiesto el poder que poseían estas para generar cambios en el plano político, económico, social y cultural, pero a punta de fusil y violencia. Por lo que ignorar las distintas alteraciones en el aspecto cultural y artístico que generaron para establecer y ampliar su base de poder, sería sesgarse de la relevancia que recayó sobre este para el mejor entendimiento de estos procesos históricos. Siendo este el caso, la cultura y las artes para estas se transformaron en un tipo de arma ideológica a su disposición, debido a su poder social y simbólico, y por lo tanto la injerencia en el pensar y representar colectivo, lo que se tradujo en las transformaciones sufridas por las mismas, tanto en su fomento y promoción, como la obstaculización de su desarrollo o netamente su omisión. Determinadas y mediadas bajo la estereotipificación ideológica que le atribuyó cada uno de estos regímenes.

Se puede apreciar tal interés -para el caso de nuestra investigación- por ejemplo, por parte de la Junta Militar y su Política Cultural del Gobierno de Chile de 1975, desarrollada por Enrique Campos Menéndez, asesor ideológico y cultural del régimen, documento donde explicitan su sentido de reivindicación nacionalista y acusan al gobierno anterior (es decir, la Unidad Popular) de su desinterés y deterioro en este ámbito:

“Las manifestaciones culturales de un pueblo son reflejo de la vitalidad y el sentido de futuro de una Nación; de ahí que todo gobierno auténticamente nacionalista les otorgue la mayor preocupación e importancia.(...) Es efectivo que el desenvolvimiento cultural de nuestro país no ha seguido más pautas que las dictadas espontáneamente por quienes lo han enriquecido, salvo el caso del trienio 1970-1973, en que el marxismo intervino orientó y

²⁷ Carlos Huneeus, *El régimen de Pinochet*, (Santiago de Chile: Taurus, 2000), p.92.

²⁸ Por ejemplo, se expresó en el cierre del Congreso Nacional, la cancelación de los partidos de izquierda y el ‘receso’ de las colectividades opositoras al Gobierno de la Unidad Popular: También se manifestó en el estricto control de los sindicatos y la supresión de su principal organización, la Central Única de Trabajadores (CUT).

²⁹ Carlos Huneeus, *El régimen de Pinochet*, (Santiago de Chile: Taurus, 2000), p.92.

³⁰ Esto, sumado a características que no son propios del totalitarismo, como lo fueron el poder y autoridad no absolutos -y por lo tanto limitados- de Pinochet, debido a la participación autónoma de las instituciones armadas en el poder, como por la unanimidad que exigían las decisiones de la Junta de Gobierno.

*manejó la creación cultural chilena ajustándola estrictamente a los cánones que estuvieran de acuerdo con sus objetivos políticos (...) Quizás fue esa sensación de orfandad, de falta de reconocimiento y de inutilidad de la labor que realizan, constituyeron el mejor 'caldo de cultivo' para que los intelectuales y artistas se sintieran tentados a enrolarse en el marxismo, que, en última instancia, es en el mundo occidental la forma mejor organizada del resentimiento*³¹. Adhiriendo, que la actividad cultural chilena requería un proceso de revisión de las bases sobre las cuales se ha desarrollado y, para ser más exactos, de una *reformulación integral de dichas bases*³².

Así por lo tanto, entendemos que las artes, por su naturaleza simbólica y dimensión estética, pueden cumplir una función crítica y subversiva en cualquier sociedad. En efecto, más allá de la articulación de un mensaje ideológico, el potencial político del arte como señala Herbert Marcuse, *radica en el arte mismo, en la medida en que subvierte la percepción y el entendimiento*³³. Lo que conlleva a pensar que, entre las múltiples funciones que puede cumplir el arte, *la función crítica y subversiva tiende a ser bien conocida y temida por los regímenes autoritarios*³⁴. De ahí su interés en controlarlas desde un principio, y donde se explica -en sintonía con nuestra investigación- el fomento que le dio el régimen militar a una *música atemporal, canonizada por los grandes compositores centroeuropeos, y que por lo tanto sería una forma de evitar la capacidad subversiva del arte contemporáneo en nuestra percepción y comprensión de la realidad*³⁵, tema que ahondaremos más adelante.

Bajo esta premisa, es que la dictadura chilena, utilizando como referencia los totalitarismos mencionados y el caso de la España de Franco como inspiración, ejecutó diferentes mecanismos de control cultural y artístico. Podemos encontrar entre ellos por ejemplo; la censura y autocensura, la persecución o prohibición de diferentes expresiones artísticas, como también de personas y medios que las compartieran y/o difundieran, o por efectuar prácticas culturales contrarias a los intereses e ideales nacionalistas del Estado. Asimismo y por la otra vereda, facilitaron, promovieron y estructuraron una vía y desarrollo más favorable para aquellas manifestaciones artísticas-culturales que creían necesario promocionar, y que requerían para su consolidación, como legitimación y funcionalidad en el tiempo, donde el simbolismo y uso de emblemas patrios, jugarán un rol relevante. Siendo así, el grado de intromisión en las artes y cultura varía de régimen a régimen, esto por la importancia o interés ideológico que se le asigne, como por el valor que se le atribuya a la producción artística o experiencia cultural instalada, que para el caso chileno, fue trascendental.

³¹Política cultural del gobierno de Chile 1975, p.7-17

³²Política cultural del gobierno de Chile 1975, p.9

³³Luis Hernán Errázuriz, "Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)", *Aisthesis*, p.65.

³⁴Ibíd.

³⁵Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.95.

4.2 El crecimiento de dos estilos: El caso de la Música andina y el rock.

Previo a caracterizar y analizar los años finales de la década de 1960 e inicios de la de 1970 en torno al desarrollo de la música popular de Chile, situaremos nuestro análisis del período -dado la utilidad que nos da- dentro de una periodificación previamente construida por González (2017), el cual -a ejemplo de Hobsbawm- establece una larga década de los setenta (1968-1983) y una corta década de los ochenta (1984-1989), *arco temporal que comienza con la aguda polarización de 1968 -cuando ya no hubo soluciones convenientes para todos- y termina con el gran acuerdo social de 1989, que permitió tomar el camino del encuentro*³⁶. Sumado a una partición en la década larga de 1970 debido al ya mencionado golpe de Estado en septiembre de 1973, pero que de todas formas posee un hilo conductor entre ambas, como detallaremos más adelante.

Si comenzamos a examinar el desarrollo musical chileno, centrándonos en la década de 1960 y los tres años que duró la Unidad Popular a inicios de 1970 como precedente necesario para el análisis posterior al golpe de estado de 1973, podemos desprender que hubo dos estilos o corrientes musicales que predominaron la escena de la sociedad chilena; la música andina -inserta dentro de la Nueva Canción Chilena- y el rock, las cuales acompañarán la escena musical y resistente durante los 17 años de dictadura cívico-militar.

*“La obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo el cantar a los arroyitos y a las florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista”*³⁷, decía Violeta Parra en una entrevista.

Para resumir de forma acotada, en pos de nuestra investigación, lo que entendemos por la Nueva Canción Chilena (NCCh), su importancia y significado para la sociedad chilena desde mediados de los sesenta, podríamos referirnos a esta como un *movimiento de canción social de raíces folclóricas latinoamericanas*³⁸. En cuanto a las temáticas;

*“se incorporaron sujetos hasta ese entonces “negados” en su verdadera dimensión: mineros pescadores, pueblos originarios, obreros y campesinos, a lo largo del país, dibujados en su miseria y explotación. Las letras ya no remitían al ambiente bucólico del álamo de campo ni al recuerdo nostálgico del arroyo, ni tampoco a los clásicos estilos de vida de las capas dominantes. En contraste con los pegajosos hits de la Nueva Ola, este nuevo tipo de canción no propendía a generar un éxito comercial como el de aquella corriente (...) El tratamiento de estos temas vinculados a las clases más desprotegidas hace que la Nueva Canción Chilena se distinga por su vocación de “protesta”*³⁹.

³⁶ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p. 56.

³⁷ Gabriela Bravo y Cristian González, *Ecos del tiempo subterráneo* (Chile: Lom Ediciones, 2009), p.24.

³⁸ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p. 191.

³⁹ Gabriela Bravo y Cristian González, *Ecos del tiempo subterráneo* (Chile: Lom Ediciones, 2009), p.24.

Así, esta interpretó fielmente los clamores de una multitud que crecía en cuanto a marginalidad en los sectores urbanos, principalmente en Santiago que, junto con las temáticas nuevas, *esta corriente supuso una fuerte inspiración “latinoamericanista”, expresada en la incorporación de instrumentos musicales característicos de los distintos rincones del continente*⁴⁰, como lo fue la música andina y el papel que jugó dentro de la NCCh. Inspiración e incorporación latinoamericanista que no debe pasar desapercibida, dado que, corrobora el sentido de unión y hermandad entre los pueblos del continente y su lucha por salir de la miseria, que contribuye en el carácter revolucionario que adquiere esta corriente.

Respecto a la música andina como tal, podemos mencionar que esta posee un desarrollo a nivel regional considerable, dado que paralelamente en Argentina, Perú y Bolivia se dio el auge y desarrollo de la llamada música andina. Esta música, nace de un largo proceso de mezclas y transformaciones. En primer lugar, esta resulta de una combinación de distintas culturas, flujos migratorios, cambios en fronteras nacionales, y por lo tanto influencias en torno a toda la zona que conecta la cordillera de Los Andes, esto es, Bolivia, Perú, Ecuador, el sur de Colombia, Argentina y Chile. Aquí, podemos referirnos a influencias que recaen desde el Imperio Inca -que de hecho transformó esta cordillera en columna vertebral del territorio-, o el influjo de la cultura quechua, la cultura aymara, hasta la era en que comienzan las influencias cristianas occidentales. Toda esta amalgama musical y cultural *constituyó la base sobre la cual músicos no necesariamente andinos construyeron una música que representó lo andino tanto para el extranjero como para las propias comunidades locales.*⁴¹ Si podemos dar una fecha de inicio de la música andina, lo podríamos hacer a partir del llamado *boom* del folclore, en la zona de Salta en territorio argentino, que de la mano con el proyecto educativo del segundo gobierno de Juan Domingo Perón (1952-1955) y una fuerte industria musical⁴², *las influencias andinas criollizadas argentinas se sumarán naturalmente a este protagonismo e internacionalización*⁴³ y por lo tanto consolidándose en el panorama musical de la sociedad.

Este *boom* del folclore argentino fue exportado a países con industrias musicales más pequeñas, siendo eventos como el Festival de Cosquín (1960) y en particular el Festival del Folclore Latinoamericano de Salta (1965), que sirvieron como impulsores para la aparición de conjuntos bolivianos siguiendo el modelo argentino, principalmente de Los Chalchaleros (1954) y Los Fronterizos (1953), quienes normalizaron la función de conjunto, esto es, un bombo, guitarra y dos o tres voces cantoras. Modelo, que repiten en los sesenta Inti Illimani y Quilapayún en Chile, y Los Chasquis y Los Jairas en Bolivia. Así también, tenemos los aportes del charanguista Jaime Torres⁴⁴, quien se hace conocido por su participación en la primera versión de la *Misa Criolla*, donde posiciona al charango en la mayoría de la

⁴⁰Gabriela Bravo y Cristian González, *Ecos del tiempo subterráneo* (Chile: Lom Ediciones, 2009), p.25.

⁴¹Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.72-73

⁴² La industria musical argentina sufre un fuerte crecimiento gracias a la internacionalización del tango durante los años veinte.

⁴³Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.74.

⁴⁴Los discos de Jaime Torres constituyeron el modelo para incipientes músicos chilenos como Horacio Durán de Inti Illimani quién aprendió escuchando esas grabaciones.

interpretación, relevante dado que este instrumento junto a la quena y zampoña serían íconos de la música andina. De este modo, una de las expresiones máximas del *boom* del folclore argentino como lo fue la *Misa criolla*, demostraba cómo lo andino periférico ya estaba integrado a lo criollo dominante. *Es a partir de esa integración que la música andina adquiere legitimación social, acceso a la industria y circulación internacional.*⁴⁵

Esta corriente de música andina y sus exponentes como tal, creció y se desarrolló gran parte en París, gracias por un lado a la segunda administración del general De Gaulle (1963-1969), esto, porque *buscaba alinearse con los Países del tercer Mundo para construir un 'tercer bloque' que pudiera afectar la esfera política de dominación transnacional de la Unión Soviética y principalmente de Estados Unidos*⁴⁶. Si bien, estos músicos se dedicaron a grabar música y sonidos latinoamericanos, no demostraban una pretensión explícita de política o características que se pudiese catalogar de revolucionarios, sino más bien fue el simple hecho de que esta música andina representaba a sujetos marginalizados, y a un continente en ebullición, lo que bastó para establecer esa asociación entre “*quena y revolución*” que *eclosionó en los años 70*⁴⁷.

Para el caso chileno, si bien a fines de los años cincuenta e inicios de los sesenta hubo o se escuchaba música andina debido a músicos bolivianos que se encontraban allí, el factor principal de potenciación que tuvo esta corriente, fue la llegada de Violeta Parra con sus hijos Ángel e Isabel desde París a Santiago en 1964. Estos, trajeron por ejemplo las peñas, que ante el desfavorable panorama de la Nueva Canción Chilena (NCCh)⁴⁸, en abril de 1965 se alzó un espacio: “La peña de los Parra” ubicada en pleno centro de Santiago. La intención de crear la primera peña de Chile se fraguó en las caóticas calles parisinas. *Violeta y sus hijos permanecieron tres años en la capital francesa, participando en distintos eventos: teatros, radios, televisión, boîtes. Y también por el barrio latino. Ahí conocieron y actuaron en dos peñas de dicho sector: La Candelaria -atendida por el español Miguel Arozena y La Escala*⁴⁹ Por otro lado, incorporan instrumentos como la quena y el charango, gracias a su conexión con los Calchakis en París, instrumentos que como hemos dicho fueron emblemas de la música andina. Ejemplo cúlmine de esta potenciación, fue la gira de Los Jairas por Chile en 1966, la cual fue promocionada por la misma Violeta Parra, generando considerable audiencia para la época, y demostrando una gran base de apoyo popular.

Al año siguiente de la gira de este grupo boliviano, Quilapayún (grupo nacional emblema de esta corriente junto a Inti-Illimani que nacen a mediados de los sesenta) se marcha a París, donde encuentra un camino favorable. Por un lado, los estudiantes los

⁴⁵ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.77

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.79

⁴⁸ Fernando Barraza explica las dificultades que padecieron exponentes de esta corriente: “Muchas emisoras excluían de su programación a determinados intérpretes. Los sellos disqueros tampoco alentaban a los creadores de la Nueva Canción (...) Los comentaristas de discos preferían los temas foráneos o aquellos que no rozaban la epidermis del orden establecido. Y las revistas juveniles de la época evitaban cuidadosamente de dar cabida a los autores o cantantes que cultivaban la Nueva Canción” en Fernando Barraza: “La Nueva Canción Chilena” <http://www.abacq.net/imaginaria/ncch1.htm> (consultado 22 de septiembre del 2019)

⁴⁹ Gabriela Bravo y Cristian González, *Ecos del tiempo subterráneo* (Chile: Lom Ediciones, 2009), p.28.

seguían tanto por sus barbas (contribución estética), su admiración a la revolución cubana (donde coincide además con la caída del Che Guevara en Bolivia lo que impulsó aún más esto), su ideario político y su pretensión de detener el avance del capitalismo internacional. *Acentuando la relación de música andina y folclor sudamericano con revolución*⁵⁰.

Siendo así, la música andina fue ganando un mayor espacio en la sociedad chilena, (como fue la realización -gracias a la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica- del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena en julio de 1969) y consolidándose por esta misma como una representación de lo revolucionario, tanto dentro como fuera del plano nacional. Esto, dentro una sociedad chilena en constante politización y polarización bajo un contexto de Guerra fría, y en medio del gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) el cual avanzaba en materias como la chilenización del cobre, o una nueva ley de Reforma Agraria que, entre otras cosas, implicaba una redistribución de la tierra y la sindicalización campesina, y uno de sus principales proyectos: la Promoción Popular, *iniciativa destinada a fomentar las organizaciones comunitarias y a fortalecer la participación de los sectores tradicionalmente marginados de las decisiones nacionales*⁵¹, finalidad que pretendía ser una opción a la polaridad capitalismo/socialismo en que se encuentra el contexto global. Representación revolucionaria de la música andina, que le valdrá caro en dictadura, debido a la función resistente de la que formará parte.

*Chascones "made in Chile"*⁵². Paralelo al desarrollo de la música andina, emerge y se consolida otra corriente musical en el país; la música rock, la cual nace a inicios de 1960 de manera muy limitada, se impulsa con el caso del grupo de Liverpool Los Beatles a mediados de la década, y consigue un camino de experimentación desde fines de esa misma hasta fines de 1980 con diferentes matices y transformaciones, tanto en su estilo, en su composición, como en su representación y por lo tanto su significado en la sociedad.

Para comenzar a hablar de la música rock tanto en su generalidad como para el caso chileno surge un problema, y este radica en la acepción que podemos atribuirle a lo que se entiende y entendemos como rock. Si bien, existen cánones musicales para categorizar la música rock, que podrían ser el uso de guitarra, bajo y batería. O bien, por un sentido más contracultural y de escena, como el tener una cierta actitud desafiante y explosiva en las presentaciones en vivo (uno de sus pilares en lo que respecta a su desarrollo), no podemos clasificarla mediante estos parámetros. Lo que sí sabemos, es que tomando como base lo más primitivo de lo que se entiende por rock, tenemos variaciones, conjugaciones y adecuaciones región a región en torno a la producción de música rock, lo que por lo tanto nos lleva a analizar el panorama de forma más acotada y ver su desarrollo en la realidad país.

Para el caso del rock chileno a mediados de los sesenta, partimos de una doble base y por lo tanto condicionantes para su posterior marcha. Primero, el rock en Chile surge a partir de los covers e interpretaciones -en inglés y español- de otras bandas, tanto europeas como

⁵⁰Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.82.

⁵¹‘Ley de Promoción Popular’, rescatado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97798.html> (consultado 8 de octubre, 2019)

⁵²Así titulaba en 1965 uno de sus reportajes la revista *Ritmo de la juventud*. Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1965-1975. 9 v., n° 77, (21 feb. 1967), p. 10

estadounidenses. Y segundo, estos primeros indicios del estilo, se fabricaron a partir de una periférica escena tecnológica musical, problemas que surgen debido a la amplificación necesaria y característica del rock, y el retraso (por capital y desinterés) en esta materia por parte del Estado como de instituciones musicales.

Debido a que el rock -al igual que la NCCh- nace, y se desarrolla de la mano de los jóvenes, quienes son su principal audiencia y exponentes⁵³ de esta primera época del género, surge el primer problema en torno a la producción de este. Partimos de la idea de que, su esencia se basa en la necesidad de *amplificar, reverberar, sostener y distorsionar*⁵⁴ los sonidos, lo cual requiere medios instrumentales y tecnológicos apropiados, característica que resulta costosa, más aún para Latinoamérica y por lo tanto Chile, lo cual conlleva a una práctica generalizada en quienes hacían música rock en el Chile de los sesenta a adaptar o construir sus propios instrumentos y amplificación lo más cercano al estilo rock que presentan los principales exponentes del género, ya que no solamente se requería talento, creatividad y actitud, sino también los medios para hacerlo efectivo, esto ya que, tanto amplificadores como altoparlantes eran de alto costo debido a los elevados impuestos que se requería para importarlos.

Siendo así, esta doble base en la que nace el rock, se suma al poco y casi nulo apoyo de la industria musical chilena que, debido a la politización del país durante esta década, el tímido apoyo que otorgaron algunos de los sellos o empresas musicales se condicionaba a su simpatía con la izquierda o la derecha, ya que para la primera esta música representaba el imperialismo debido a su origen (europeo y estadounidense), y para la segunda, esta hacía alusión y simbolizaba la contracultura, por lo que esta nace además con un doble repudio desde la opinión política.

Todo este conjunto de condicionantes, acompaña el surgimiento y desarrollo del rock chileno durante el período, como así su difusión por el país, debiendo crecer con estas previas limitaciones. Tal fue el caso de la primera banda de rock de Santiago; Los Jockers, quienes debieron experimentar y adecuar la tecnología a la que tenían acceso si querían lograr un sonido rock más acorde a sus exponentes. Durante la década de 1960 quienes pudieron acceder a tener estos nuevos instrumentos o equipos de amplificación, requerían de un capital considerable para efectuarlo, tal como lo hizo por ejemplo la primera banda de rock de Valparaíso Los Mac's, quienes realizaron una de las importaciones pioneras de instrumentos de rock al país en 1965, importando guitarras, bajo y amplificadores Fender y Gibson. Impulso que repitieron bandas como Los Jaivas en 1968 o Aguaturbia en 1969.

Si bien, fueron dificultades que se presentaron durante todo este primer período del rock, no fue un impedimento para continuar su desarrollo y búsqueda de un camino propio para el género. Es así, como surgen las tres primeras bandas de rock chilenas, quienes

⁵³La cultura juvenil alcanza en los años sesenta un protagonismo inédito. Los jóvenes buscan una identidad propia, encontrando en la música popular y en sus artistas modelos de vida y valores alternativos a los que ofrece la familia y escuela. Las opiniones de cantautores y de los nuevos grupos de música latinoamericana y de rock, contribuyen a transformar el discurso público sobre música, el que se vuelve más crítico y reflexivo, abarcando aspectos sociales, culturales y existenciales.(...) Todo esto genera un discurso sobre música más fresco y menos convencional". En: J.M. Varas & J.P. González, *En busca de la música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora* (Chile: Editorial Catalonia, 2013), p.277

⁵⁴Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.126.

sentaron las bases para el posterior recorrido de los demás exponentes, estas eran; Los Jockers (1964-1968), Los Mac's (1964-1969) y los Vidrios Quebrados (1966-1968). En su principio, estas bandas se basan, como hemos mencionado, en la realización de covers de bandas principalmente británicas⁵⁵, para posteriormente producir canciones propias, pero con sonidos e incluso el idioma de estas bandas extranjeras. El referente musical principal para entender los comienzos del rock en Chile, lo constituye Los Beatles:

*“Sus aportes fueron tan amplios que influyeron en el espectro completo de la música juvenil de los años sesenta, alcanzando también al pop y la balada (...) Los Beatles llevaron la música a un nuevo espacio de integración artística y contracultural (...) además fueron Los Beatles quienes se apartaron del rígido formato blues del rock and roll, buscando una mayor libertad armónica y formal para la canción, estableciendo así un modelo lo suficientemente flexible como para incorporar muchos más géneros a la paleta del rock.”*⁵⁶

Es así, que la radiodifusión chilena, como también revistas de diferente tipo comenzaban desde 1964 (primer single de Los Beatles) a hablar y difundir todo sobre el conjunto británico, y esta corriente que se instaló en la música popular a nivel global que fue la *beatlemania*. Así, encontramos tres hitos fundamentales que hacen referencia a los inicios del rock chileno, el primer LP de Los Mac's; *Go Go/22* en 1966, el LP *Fictions* de Los Vidrios Quebrados de 1967, y el tercer LP de Los Mac's en 1967 *Kaleidoscope Men*.

El avance y espacio que estaba ganando el rock hacia fines de la década de 1960, se materializó por ejemplo en el Primer Encuentro Internacional de Música de Vanguardia en enero de 1970, organizado por Alfredo Saint-Jean en la Quinta Vergara de Viña del Mar, donde se presentan grupos como Los Blops, Aguaturbia, Escombros y Los Jaivas. *Estos últimos destacando debido a su experimentación sonora, sintiéndose líderes de la vanguardia frente a las otras bandas chilenas que hacían más bien covers de rock progresivo anglosajón*⁵⁷. Este evento se repetiría tres meses después en el Teatro Caupolicán. O así también, la realización del Festival de Piedra Roja, realizado en octubre de 1970 que, con inspiración directa del Festival estadounidense Woodstock impulsado por el movimiento hippie de los sesenta y la consolidación del rock, este, tuvo características similares en cuanto a su esencia, dado que, debido a la masividad que tuvo para la época, esto derivó en problemas de sonido y amplificación, como en el exceso de drogas y delincuencia según relataba prensa de la época.

Con el rock ya consolidado en la escena musical chilena, llegaría su maduración con una segunda camada de bandas, las cuales algunos comienzan a cantar en español y también a versionar canciones de grupos extranjeros, alejándose del cover, y por lo tanto contribuyendo a la creación de un rock más propio. Estas bandas fueron; Los beat 4, Los Escombros, Embrujos y Aguaturbia. Siendo así, la prensa y las revistas juveniles le brindaron amplias fotos y generosas entrevistas a esta segunda camada de bandas chilenas de rock, nutriéndose

⁵⁵Bandas como The Rolling Stones, The Who, The Yardbirds, The Animals, The Kinks, Grand Funk o Led Zeppelin.

⁵⁶Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.130.

⁵⁷*Ritmo*, 109, 03/10/1967:40-41

de la creciente convocatoria que estaba produciendo esta música. La atención de la prensa, junto a la brindada por programas radiales⁵⁸, contribuyó a masificar la cultura rockera en Chile de la mano de una ahora atenta industria discográfica. Esta masificación se hará evidente en un tipo de rock periférico desarrollado después del golpe de Estado de 1973 en distintos barrios de Santiago y usando gimnasios y estadios de fútbol como nuevo espacio para canalizar la energía física del rock. Atrás quedaba la psicodelia y la imaginación desbordante de los años sesenta. *La nueva década se interrumpía y reorientaba hacia un rock cada vez más físico, pesado y concentrado en sí mismo. Un rock de sobrevivencia que encontraba en la crueldad de la dictadura su propio grito de rebeldía. Es así como la actitud contracultural del rock de los sesenta se hacía contra-hegemónica en los setenta*⁵⁹. Siendo así, el rock no encontraría su verdadero espacio sino hasta la llegada la década de los ochenta, donde emergen distintos conjuntos y exponentes locales que darán nueva forma y vía a la resistencia musical chilena en una década trascendental en lo que respecta la continuidad de la dictadura.

*No hay revolución sin canciones*⁶⁰. El 4 de noviembre de 1970 encabezado por Salvador Allende triunfa la Unidad Popular, que ante el país y el mundo *exhibe tres buenas cartas: llega por la vía democrática, representa la justicia popular y su líder es un hombre con carisma*.⁶¹ Entre otras atribuciones, el gobierno de la Unidad Popular contemplaba la construcción de un Estado Popular y una economía planificada, en gran parte estatizada. Se profundizó el proceso de Reforma Agraria comenzada en el gobierno de Eduardo Frei Montalva para terminar de una vez por todas con el latifundismo, y se establece la distribución de medio litro de leche a cada niño. Además, comienza un período de nacionalización de las diferentes bancas e industrias y empresas productoras a lo largo del país -principalmente de la minería-, donde el aspecto cultural y artístico no quedó exento de estas transformaciones. Tal fue el caso de la nacionalización de industrias cinematográficas como Chilefilms, o la nacionalización de la casa discográfica RCA Victor que dio paso a la fundación de la compañía discográfica chilena IRT (Industria de Radio y Televisión) en 1971, o bien la creación de la Editora Nacional Quimantú.

Durante este período, la NCCh (no tanto así el rock debido las condiciones materiales necesarias y por lo tanto menores exponentes) tuvo un impulso aún mayor, dada la cercanía con el gobierno del primer presidente socialista del mundo elegido por medio del sistema democrático moderno y el compromiso que representaba para con el sujeto popular chileno. Así, gran parte de sus exponentes tuvieron una favorable difusión en los medios tradicionales y espacios populares del país, como también importantes giras por Latinoamérica y Europa, otorgándole una amplia propagación y prolongación a la música andina por medio de la Nueva Canción Chilena. Que además, deja al descubierto, la relación que va adquiriendo esta corriente musical con el proyecto revolucionario que trascendía en el país.

⁵⁸ Programas como *Alto voltaje* (1970) de *Radio Chilena*.

⁵⁹ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.142.

⁶⁰ Eslogan utilizado en diferentes eventos en la campaña presidencial de Salvador Allende.

⁶¹ Sergio Grez & Gabriel Salazar, *Manifiesto de Historiadores* (Chile: Lom Ediciones, 1999), p.63.

Como hemos mencionado, la década de los setenta se encuentra fracturada por el golpe de Estado de 1973, pero es en la década de los sesenta -principalmente desde 1968- donde se fueron concatenando como señala Milos (2016) cuatro fenómenos que afectaron profundamente a la sociedad chilena, que se pueden sintetizar en: *politización -demandas sociales insatisfechas llevadas al plano político-; ideologización -confrontación ideológica en contexto de Guerra Fría-; polarización -la realidad tiende a verse en polos irreconciliables-; y radicalización -cuestionamientos profundos y soluciones extremas-* que se tradujo en constantes conflictos tanto en las calles como en los distintos medios de comunicación. Así quedó de manifiesto -en el plano musical- por ejemplo, en el desacuerdo entre los exponentes de la música típica -asociada a la derecha-, el Neofolklore -asociado al centro político- y la Nueva canción -vinculada a la izquierda-, *los cuales durante los sesenta compartían escenarios, circuitos, giras, festivales, programaciones radiales y sellos discográficos*⁶², pero desde que se configura la polarización del país desde 1968, esta los termina afectando igualmente. Así se puede observar en las declaraciones de Chito Faró -autor de 'Si vas para Chile'- en 1968 respecto al Neofolklore, la música nortina y la Peña de los Parra: *"Se encierran en una pieza oscura vestidos de calle a tocar música que no es verdadera. Eso no puede representar ayuda para nuestra música. El folclore debe realizarse con los trajes típicos, siguiendo una tradición"*⁶³. O bien, el conflicto entre el público del Festival de Viña del mar en febrero de 1973 donde se presentaban Quilapayún y Los Huasos Quincheros lo cual generó desórdenes y grito de consignas políticas muy fuertes dada las elecciones parlamentarias que se avecinaba. Es decir, no había resolución en torno a quién, qué o cómo debía ser representado lo que se entiende por música chilena, debido a prejuicios ideológicos -y de clase-, que generó un constante conflicto en ese aspecto hasta septiembre 1973 con el golpe de Estado y la nueva escena musical que se impuso en el país.

4.3 Reestructuración y Resignificación

El golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, marcó un antes y un después en la sociedad e historia chilena. Por un lado, comienza la dictadura cívico-militar más larga y violenta de la que tiene registro el país. Y por otro, se ejecuta y favorece la incorporación al sistema económico neoliberal -vigente hasta hoy- que transformó gran parte de la estructura económica del país, lo que conllevó a una posterior crisis económica y social a inicios de 1980. Esto, sumado a un coercitivo terrorismo de Estado, que implicó en un principio la detención masiva en campos de concentración (como el Estadio Nacional o el ex Estadio Chile) a opositores políticos o simpatizantes de izquierda, seguido de la detención, tortura y en muchos casos la desaparición o ejecución sistemática de personas relacionadas -en cualquiera de sus formas- a la Unidad Popular, es decir, un continuo atropello a los Derechos Humanos por medio de las policías secretas y de inteligencia de la dictadura, como lo fueron en un primer momento la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) a cargo de Manuel Contreras, y posteriormente la CNI (Central Nacional de Informaciones) con Odlanier Mena como su director. Todo esto, fue acompañado de un control inmediato y de gran alcance

⁶²Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.155.

⁶³ *La Nación*, 16/8/1968:13

sobre los medios de comunicación en el país, pasando a administrar y dirigir los distintos canales de televisión, radioemisoras, cine, periódicos y la industria artística y -por lo tanto- musical chilena. O sea, comienza la reestructuración de los distintos campos que conforman al país.

Este primer período de la década de los setenta, se verá enmarcado en el afán refundacional del Estado, como bien se explicita en el discurso de Chacarillas de 1977; “(...) *En esa perspectiva, advertimos nítidamente que nuestro deber es dar forma a una nueva democracia que sea autoritaria, protegida, integradora tecnificada y de auténtica participación social, características que se comprenden mejor cuando el individuo se despoja de su egolatría, ambición y egoísmo*”⁶⁴, expectativa que se concretará con una nueva constitución aprobada por un plebiscito convocado por las mismas Fuerzas Armadas en el año 1980. Aún así, este intento de instalar una nueva propuesta de sociedad se verá quebrado por la crisis económica internacional de 1982 que junto con aumentar el malestar social, desencadena por un lado el fortalecimiento del movimiento sindical y posteriormente una oleada de jornadas de protestas desde 1983, donde tanto trabajadores, estudiantes y opositores al régimen se unirían para desafiarlo, acentuando así mucho más la represión por parte de este. Concluyendo así nuestra década larga de los setenta.

Desde el punto de vista musical, la dictadura además de afectar el desarrollo local de la Nueva Canción Chilena, reimpulsó el desarrollo de la Música típica, disminuyendo la diversidad de propuestas de folclor que venían siendo practicadas, *haciendo de Chile un país más homogéneo y monótono*⁶⁵. De esta manera, atacó las composiciones musicales ligadas al americanismo regional, como lo fue la música andina y sonidos similares, *situando en su lugar música tradicional, docta o extranjera, o un folklore nacionalista y patrimonialista*.⁶⁶ Así, el estado promovió la música tradicional canonizada por prolíficos compositores europeos *como una forma de subvertir y distraer la capacidad del folklore contemporáneo local para dar forma a la sociedad chilena*.⁶⁷

Respecto a las labores efectuadas por la dictadura para el control de la producción y difusión de la música popular chilena, estas, se canalizaron mediante la prohibición, la censura, la autocensura, el exilio, el amedrentamiento y el asesinato. En este último tenemos el caso emblemático de Víctor Jara, quien con su basta carrera de músico, cantautor, director, profesor, y representante de la primera camada de exponentes de la Nueva Canción Chilena, fue detenido el 12 de septiembre desde la Universidad Técnica del Estado (Actual Universidad de Santiago de Chile) siendo llevado al Estadio Chile (actual Estadio Víctor

⁶⁴Discurso efectuado por Augusto Pinochet en el Acto de Chacarillas, realizado en la cumbre del cerro homónimo en Santiago el 9 de julio de 1977 organizado por el Frente Juvenil de Unidad Nacional.

⁶⁵Juan Pablo González, *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.157.

⁶⁶Juan Pablo González, “Posfolklore: Raíces y globalización en la música popular chilena”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (Vol. 187 - 751 septiembre-octubre (2011) 937-946 ISSN: 0210-1963 doi: 10.3989/arbor.2011.751n5010)

⁶⁷Juan Pablo González, “Censura, industria y nación: paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)” (*Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, 2015) URL : <http://nuevomundo.revues.org/67810> ; DOI : [10.4000/nuevomundo.67810](https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67810) (consultado el 11 de julio, 2019)

Jara) donde fue sometido a diferentes vejaciones, para concluir con su fusilamiento el 16 de septiembre del mismo año y encontrando su cuerpo tres días después.

Por otro lado, la dictadura parte de la base de darle un nuevo impulso y volver a enaltecer la llamada Música Típica chilena, entendida como: *la tendencia predominante a mediados del siglo XX, representada por sectores urbanos ligados al campo por su condición de inmigrantes o dueños de tierras, en un intento por desarrollar símbolos propios de identidad nacional*⁶⁸, naciendo así grupos como Los Huasos Quincheros, Los Provincianos y Los Cuatro Huasos, creados por estudiantes universitarios de familias de ‘alta sociedad’. Estos conjuntos interpretaban tonadas y cuecas con arreglos pulidos y refinados, *cuya característica principal era la exaltación patriótica y la nostalgia por el paisaje del valle central del país*⁶⁹. Siendo así, el régimen se encargó de asociar toda la música que no pudiese encasillar dentro de esta música típica, como música disidente. De esta manera ocurrió con la música andina, la cual se catalogó de música extranjera debido a su origen e instrumentos, y por lo tanto consideradas no nacionales, o bien el rock, donde su actitud contracultural provocó su censura desde el principio. Pudiendo ver así, que se fue desarrollando una ligazón constante tanto con el marxismo, como también de un sentido no-nacional en torno a esta música disidente.

Además, se desprende que la música por la que velaba la dictadura, se imponía a la sociedad como una forma de sentimiento nacionalista en la que el régimen empleaba bandas e himnos militares en espacios públicos y escuelas, siendo por lo tanto, la música utilizada *como arma de señuelo para Pinochet*⁷⁰. Siendo así, encontramos canciones que se izan como parte del repertorio oficial del régimen, y que bien materializan el sentido patriótico nacional que estos buscaban implementar. Entre estas, podemos encontrar la canción *Alborada*, compuesta por Luis Urquidí y escrita por Germán Becker, la cual fue adoptada como himno oficial del régimen. Esta, fue repetidamente emitida por las nuevas autoridades desde los *fines de 1973 y durante el año 1974*⁷¹, incluyendo una versión como marcha militar del Coro de la Escuela Militar y la Banda de Conciertos del Ejército de Chile. Asimismo, podemos mencionar la canción *Si vas para Chile*, que si bien fue escrita en 1942 por Chito Faró, fueron Los Huasos Quincheros quienes la popularizaron durante los sesenta y setenta, dándole una ligazón con la dictadura en esta última. La relación de los Huasos Quincheros con la dictadura comenzó con el tenso clima del público en su intento de presentación en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar de 1973, donde el público demostró su descontento hacia estos, debiendo suspender su presentación. Posteriormente, ya en 1974 fueron el conjunto enviado por la dictadura para representar al país en la Inauguración de la Copa del Mundo de Alemania. De esta manera, Pinochet utilizó al grupo como embajadores culturales en una *medida para disuadir a la comunidad internacional del conflicto y la*

⁶⁸Juan Pablo González: “Vertientes de la música popular chilena”, en *Música popular chilena 20 años. 1970-1990*. (Chile: Ministerio de Educación, División de Cultura, 1995), p.14.

⁶⁹Gabriela Bravo y Cristian González, *Ecos del tiempo subterráneo* (Chile: Lom Ediciones, 2009), p.19.

⁷⁰Grace Jennings, “La construcción emocional de la sociedad chilena a través de la música durante la primera mitad de la dictadura militar (1973-1981)”, (*Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, 2018) Recuperado de: <https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2018/05/grace-jenning.pdf> (consultado el 30 de agosto, 2019), p11.

⁷¹Jorge Artigas Coch, (1997), *Canto Militar de Chile*, (Chile: Editora Aníbal Pinto, 1997) p. 204. ISBN 9567089434.

*violencia que ocurría en Chile, además, Benjamín Mackenna, miembro del conjunto, ocupó una posición en el Ministerio de Educación a fines de los setenta e inicios de los ochenta.*⁷²

Otro punto importante al que debemos referirnos, es el cambio de condición que sufre la música popular del país, que de ser un componente cultural dentro de la sociedad pasa a establecerse como un bien netamente transable, es decir, un bien de mercado. Esta, fue una transformación hecha ya no por miembros de la “alta cultura”, sino por la “nueva burguesía”, que surge una vez definido el sistema económico a implementar por la dictadura. *Así, arte y cultura pasaban a manejarse con criterios mercantiles y excluyentes, toda vez que el acceso a los mismos se determinaba por la solvencia económica de las personas.*⁷³ Por lo tanto, al tener que ser música que pudiese ser “vendible”, lo popular quedaba excluido, dado el piso de poder adquisitivo que se requería para estar dentro de este mercado. Asimismo, ocurrió con la música de contenido social-político como la NCCh, la cual la dictadura se encargó de distanciar, velando por una carencia de contenido, superficial y frívola, la cual se volvió funcional al propósito del sistema del libre mercado. Esto, de la mano con una potenciación en el rubro de diversión en los medios, impulsada por algunos agentes de la dictadura, como señala Giselle Munizaga (...) *Las radios se tornan cada vez más musicales y en la televisión predominan las teleseries (especialmente telenovelas) combinadas con shows musicales*⁷⁴, lo que fomenta y facilita la transnacionalización de los contenidos, que como bien señala Catalán y Munizaga, fue debido a *“las políticas de autofinanciamiento y de reducción de costo que obligan a abastecerse masivamente de una producción extranjera, con la cual no pueden competir los productores nacionales”*⁷⁵, dejándonos ver, que la industria cultural-musical chilena pasa a ser solo una casa de difusión y no así de producción. Comenzaba de esta manera, la industrialización de la cultura, donde la dictadura -neoliberal en sus políticas económicas- favoreció el camino de esta, gracias a la apertura del comercio exterior, la baja en barreras arancelarias, el fomento al consumo y una menor intervención estatal, y por lo tanto relegando a la música popular chilena. Así, lo manifestaba -y reclamaba- Samuel Claro Valdés, a raíz de una encuesta hecha por *La Revista Musical Chilena* n°133 de enero-marzo de 1976 donde se posiciona la música clásica como primera preferencia de los jóvenes de la época, este dice:

*“(...) es evidente que existe un círculo vicioso en lo que respecta a la música nacional, que contribuye a relegarla a último lugar, pues no existe presencia de la música chilena en nuestra vida ciudadana, por lo cual no hay demanda ni interés por ella, y como no hay demanda, ésta acaba por desaparecer. Es necesario, pues, contribuir a romper este círculo que tiene razones tanto psicológicas como económicas.”*⁷⁶

⁷²Grace Jennings, “La construcción emocional de la sociedad chilena a través de la música durante la primera mitad de la dictadura militar (1973-1981)”, (*Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, 2018) Recuperado de: <https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2018/05/grace-jenning.pdf> (consultado el 30 de agosto, 2019), p13.

⁷³Gabriela Bravo y Cristian González, *Ecos del tiempo subterráneo* (Chile: Lom Ediciones, 2009), p.52.

⁷⁴Giselle Munizaga. *Políticas de comunicación: el caso de Chile*. (CENECA. Santiago de Chile, 1981), p.18.

⁷⁵Carlos Catalán y Giselle Munizaga, *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. (CENECA, Santiago de Chile, 1986), p.22.

⁷⁶*El Mercurio. Suplemento Cultural*, 6/2/1977: VII

Para el caso específico de la música andina, una de las primeras medidas que tomó el gobierno militar en su proceso de instalación en el poder, fue emitir un bando que prohibía los tres instrumentos andinos más utilizados por los conjuntos chilenos de la época: la zampoña, el charango y la quena⁷⁷. Siendo así, se produce la prohibición de sonidos, imagen e instrumentos que la representen, como el uso de ponchos y barbas o instrumentos musicales como las ya mencionados, esto, debido a la relación que adquirió tanto durante la campaña, como en el gobierno de la Unidad Popular. *Es más, el charango, la ocarina, la quena y la zampoña se convirtieron en una especie de “banda sonora” del gobierno de la Unidad Popular*⁷⁸. Un ejemplo claro de esto, fue lo que ocurrió con la canción “Charagua” de Víctor Jara, la cual -en la versión de Inti-Illimani con instrumentos andinos- se utilizaba como cortina musical de *Televisión Nacional de Chile*, y que con el golpe de estado se obligaría a cambiar. Esto, porque “Charagua” *cristalizaba, masificaba y hacia cotidiana una nueva sonoridad latinoamericana*⁷⁹ la cual se quería desplazar.

Si bien, se realiza una primera intentona para omitir y prohibir la música andina en los diferentes medios del país, como lo fue la circular enviada por EMI Odeon a sus distribuidores el 23 de septiembre de 1973, donde apela a la autocensura que la Junta de Gobierno le había impuesto a la industria discográfica, informando de los discos que “*estamos retirando de catálogo y cesamos en la fabricación y suministro*” los cuales se trataban de los LP de Quilapayún, Inti-Illimani, Víctor Jara, Quelentaro, Lonquimay, Dúo Coirón, Héctor Pavez, Violeta Parra y Joan Báez⁸⁰ (sumado a una segunda circular al mes siguiente la cual añadía más discos aún), ocurre lo que podemos considerar una paradoja -y por lo tanto auge- de la música andina, esto, debido a un factor particular, que es la creación en 1974 del grupo Barroco Andino. Estos, músicos de conservatorio liderados por Jaime Soto León, ejecutaron una amalgama de música barroca (Bach, Händel, Vivaldi, etc.) interpretada con instrumentos de la música andina, la cual por parte del régimen tuvo una grata acogida a pesar de la censura de estos instrumentos, porque *¿quién podría censurar a Bach o tildarlo de revolucionario?*⁸¹, lo que los llevó a distintas presentaciones en festivales y eventos organizados por la misma Junta Militar, como lo fue el recital en la capilla del cerro San Cristóbal de Santiago en 1974 junto al baladista Osvaldo Díaz. Materialización de esto, fue el premio APES como mejor agrupación musical recibido en 1975. Pudiendo por lo tanto entender que los instrumentos o la música andina como tal no eran el problema, sino la utilización y significado que se le atribuye y pudiese representar. De este modo, instrumentos proscritos en el país, tuvieron una nueva vida legitimados por un repertorio cargado de valor universal, del mismo modo que repertorio proscrito adquiriría una nueva vida en instrumentos y contextos de la música clásica⁸². *Al desligar repertorio de instrumento, tanto el uno como*

⁷⁷Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.85.

⁷⁸Gabriela Bravo y Cristian González, *Ecos del tiempo subterráneo* (Chile: Lom Ediciones, 2009), p.25.

⁷⁹Rodrigo Torres en Acevedo, C. *Víctor Jara. Obra musical completa* (Chile: Ocho libros Editores, 1996), p.52

⁸⁰Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.85.

⁸¹Gabriela Bravo y Cristian González, *Ecos del tiempo subterráneo* (Chile: Lom Ediciones, 2009), p.57

⁸²Así también, fue el caso del pianista Roberto Bravo, quien siendo opositor manifiesto de Pinochet, retorna de su exilio en 1979 y comienza a incluir en sus conciertos y grabaciones, arreglos de canciones de Víctor Jara, Violeta Parra y Luis Advis.

*el otro lograban esquivar la censura y sobrevivir*⁸³. Así, el grupo Barroco Andino lo podemos considerar como una primera forma de resistencia musical en dictadura con una considerable difusión en los diversos medios. Esto, ya que en la música clásica la dictadura encontraba un arte sin conflictos.

Por el lado del rock, encontramos dos características para su desarrollo en dictadura. Primero y como mencionamos anteriormente, su producción requería de un capital previo que pudiese dar acceso a los sistemas de amplificación, ecualización y distorsión que se requerían para darle el sonido característico del estilo. Por lo que, si previamente su desarrollo y avance era dificultoso, con el golpe de estado (y ya en parte por síntomas económicos del gobierno de la UP) se volvería aún más difícil, tanto por la persecución estatal que sufrieron sus intérpretes y simpatizantes, como los pocos o nulos espacios que se le otorgaron. Transformando así, su difusión a una forma casi puramente clandestina haciéndose de espacios como canchas, gimnasios o distintos galpones en diferentes zonas de Santiago. En este sentido, podemos desprender que, los grupos de rock nacidos en los sesenta fueron de corta vida, muchos de ellos como Los Mac's, Los Vidrios Quebrados o Los Jockers no pasaron más allá de inicios de los setenta tanto por las dificultades económicas a inicios de la dictadura, como por el ambiente de temor, derrota y un temprano -y continuo- toque de queda.

Por otro lado, tenemos que a pesar de la manifiesta contrariedad al rock sobretodo de los sectores más conservadores del país -y que ahora apoyaban y/o se encontraban en el poder político de la dictadura- el rock extranjero (gracias también al sentido de producción cultural que ahora imperaba) tuvo una considerable difusión por los medios tradicionales ya sea en programas radiales o diferentes medios escritos, esto, debido a que sus letras eran principalmente en inglés y no manifestaban un sentido explícito de protesta o ligado a reivindicaciones sociales, lo cual para la Junta Militar no generaba conflictos ni indicios de subversión. Aspecto importante, dado que es durante estos años que el rock nutre a la generación de jóvenes que en los ochenta despertará y hará del rock bandera de resistencia antidictatorial, jugando un rol muy importante para el período.

Siendo así, y dada la amplitud que abarca el estilo, encontramos indicios de continuidad del rock chileno en los setenta en grupos nacionales más ligados a la Fusión latinoamericana, como los fueron Los Jaivas, Santiago del Nuevo Extremo, Congreso, Aguaturbia o Los Blops, quienes tanto en el extranjero como en el país mismo prosiguieron su carrera, dándole prolongación a la corriente rockera. No obstante, como dijimos, el rock encontrará un espacio y función fundamental hacia la década de los ochenta donde quedará de manifiesto su carácter resistente.

Transcurridos los dos primeros años de dictadura, se formula y emite la Política Cultural del Gobierno de Chile de 1975, redactada por Enrique Campos Menéndez donde - como mencionamos previamente-, se expresa la reivindicación nacionalista que se requería para las artes y cultura, y el camino por lo tanto que debían tener en el país. Como así también se manifiesta la acusación explícita al gobierno de la Unidad Popular y su deficiente manejo con estas disciplinas y el mal provocado en las mismas, sobretodo en lo que respecta

⁸³Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017) p.211

a lo considerado *ser nacional*, como lo fue el caso de la Música típica. Así, esta política resume el sentido y orientación ‘adecuados’ que debiera tener desarrollo de las artes en el país, y por lo tanto, funcionando como limitante en la producción musical chilena debido a las consecuencias represivas que implicaba el salirse del esquema.

Como hemos visto, el avance para la música popular chilena desde la instauración de la dictadura se volvió escabroso, por lo que volver a reactivar los espacios que previamente había conseguido en los sesenta y más aún con la Unidad Popular se veía imposible, sobretodo con la intromisión de agentes del Estado en los distintos espacios de sociabilidad, principalmente las universidades, foco de difusión política y musical. Siendo este el panorama, es que en 1976 como continuidad de la Agrupación Folclórica Universitaria (AFU) y de los pocos talleres folclóricos que habían sobrevivido al golpe de Estado, surge la Asociación Cultural Universitaria (ACU). Esta, se encargó de reactivar la casi inexistente vida cultural en los campos universitarios, sirviendo igualmente de cobertura y apoyo para la *rearticulación de las organizaciones de izquierda al interior de la Universidad de Chile y, principalmente, para la reconstrucción y democratización de las organizaciones estudiantiles, como los Centros de Alumnos, y más tarde, la misma Federación de Estudiantes (Fech)*⁸⁴. Parte importante de su actuar se centró en la capacidad para reconstruir un mundo colectivo posible en la universidad en medio de un escenario desalentador. A pesar de su corta duración hasta inicios de la década del ochenta debido a la Ley General de Universidades de 1981 (que señalaba el fin de las universidades públicas), la ACU posee varios hitos de gran relevancia como la primera Marcha del Silencio, los ‘Caupolicanazos’ y los asomos de las primeras protestas callejeras. Es así, que la ACU organizó cinco festivales entre 1977 con el Primer Festival Universitario del Cantar Popular y otros cuatro hasta 1981, tanto de música como teatro, *los cuales tuvieron una buena cobertura de prensa, gran afluencia de público universitario y utilizando las grandes salas de Santiago para sus eventos finales*⁸⁵. Es decir, junto con la sociabilidad que reactivó la ACU, resurgió junto con esta, la difusión, el diálogo y la escucha de la música popular chilena que había sido prohibida o desplazada por la dictadura.

Parte de la particularidad de la ACU, se basó en la reactivación cultural y de sociabilidad de manera no explícita, es decir, utilizando en muchos de sus encuentros o eventos la forma metafórica para hacer referencia al estado actual del país. De esta manera, grupos de universitarios se expresaron mediante el arte y se reunieron apelando a los mismos principios de difusión cultural que tal universidad y su rector militar decían defender. Así por ejemplo, *solicitaron el permiso e incluso el auspicio de las autoridades dictatoriales para cada actividad que montaban y en ocasiones saludaban respetuosamente en público a los mismos decanos y vicerrectores que burlaban*.⁸⁶ Es ahí, como menciona Víctor Muñoz que, *el lenguaje del arte proveyó los símbolos en que se reconocieron los sectores antidictatoriales, y la poesía, las canciones y el teatro, presentaron de forma no explícita las*

⁸⁴‘La Agrupación Cultural Universitaria’, rescatado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3497.html#presentacion> (consultado el 8 de octubre, 2019)

⁸⁵*Wikén*, 28/10/1977:45

⁸⁶Víctor Muñoz, *ACU. Rescatando el asombro*, (Chile:Libros la Calabaza del diablo, 2006), p.16.

*esperanzas, desesperanzas, rabias y sueños de una generación que reconstruía identidades en la complicidad de leer entre líneas y completar el enunciado.*⁸⁷

Con un sentido similar y en el año 1976, Ricardo García funda el sello Alerce, el cual se convierte en uno de los principales difusores de la música de raíz folclórica y rock, con los objetivos primordiales de *apoyar a los nuevos artistas del folclore nacional, así como reeditar los álbumes prohibidos de la dictadura militar*⁸⁸. Su relación con movimientos como la Nueva Canción Chilena, el Canto Nuevo y el Nuevo rock Chileno lo convirtieron en *protagonista de la música popular en Chile en las últimas décadas del siglo XX*⁸⁹. Este mismo año Miguel Davagnino creaba el programa *Nuestro Canto de Radio Chilena*, así se rompía el cerco contra la música divergente o disidente⁹⁰. Esto, ya que antes de 1976 no existía una escena musical divergente propiamente tal, *sino que encuentros aislados donde se recordaba la NCCh con algo de nostalgia*⁹¹. Siendo así, esta corriente continuaba su desarrollo en el exilio, aumentando considerablemente su exposición pública y logrando pleno reconocimiento internacional, *la NCCh sobrevivía en Chile como práctica y discurso de divergencia, construcción de memoria colectiva e influencia ética y estética (...)* De este modo, *pudo influir en la nueva generación de músicos agrupados bajo la nueva escena del Canto Nuevo, que alcanzaba su máximo desarrollo entre 1978-1983*⁹². Podemos por lo tanto desprender que, el cantar y escuchar discos de la NCCh bajo dictadura era, entonces, *cultivo de la memoria y construcción de comunidad, lo que a su vez correspondería a una forma pacífica de resistencia*⁹³, como ahondaremos más adelante.

En sintonía con lo anterior en septiembre de 1978, bajo la dirección de Eduardo Yentzen y por medio de la Editora Granizo surge la revista *La Bicicleta*, que por medio de sus 75 números entre 1978 y 1987 se encarga de rearticular la actividad cultural en los medios-la cual se encontraba censurada en su mayoría- con sus diferentes secciones tanto de música, literatura, humor gráfico o teatro. Convirtiéndose así en uno de los primeros medios oficiales disidentes a la cultura oficial, donde el sentir ciudadano de las distintas capas sociales respecto a la situación país se podrá exponer e inmortalizar.

A modo de conclusión, podemos mencionar que en este capítulo, abordando el desarrollo de la música popular chilena desde inicios de los sesenta hasta septiembre de 1973, vemos su desenvolvimiento en una sociedad chilena en constante polarización y su evolución con la misma, conllevando a la fractura política y social en septiembre de 1973. Junto con esto, pudimos desprender el carácter revolucionario que fueron adquiriendo los dos principales estilos musicales del período, la música andina -inserta siempre en la corriente de

⁸⁷Víctor Muñoz, *ACU. Rescatando el asombro*, (Chile:Libros la Calabaza del diablo, 2006), p.16.

⁸⁸Ricardo García, 'Historia. Alerce, la otra historia' en: <http://www.selloalerce.com/historia/> (consultado el 14 de agosto, 2019)

⁸⁹'Alerce: la otra música', rescatado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-340744.html> (consultado el 22 de septiembre, 2019)

⁹⁰Sumando ciclos de música en los teatros Cariola y Caupolicán, que contribuyeron a crear fuentes laborales y lograr cierta profesionalización entre los primeros grupos asociados al Canto Nuevo, tales como Aymar, Ortiga, Aquelarre, Cámara y Cantatierra.

⁹¹Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.198-199

⁹²Ibíd. p.199-200

⁹³Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.206.

la Nueva Canción Chilena- y el rock, debido a las características ‘extranjeras’ de las que se hicieron parte, como lo fueron los instrumentos, imagen y letras de la música andina, o los sonidos, tecnificación e idioma que particulariza los inicios y avance del rock. Eje fundamental desde del golpe de estado y por lo tanto para la dictadura, debido al factor nacionalista y refundacional que buscaba instalar esta misma.

Por otro lado, analizamos y señalamos -una vez perpetrado el golpe de estado de 1973 y las Fuerzas Armadas asentadas en el poder- las principales medidas realizadas por la dictadura para frenar el avance y difusión de estos estilos, pero también señalando unos primeros indicios de ciertos espacios o grupos musicales que sirvieron como vía alternativa a la tradicional. Asimismo, vimos la instrumentalización que fue adquiriendo la música para el régimen. Esto, tanto por el enaltecimiento de una música de origen elitista y la resignificación nacionalista que le otorgan, como mediante la estandarización y vinculación con la Unidad Popular -y del marxismo-, y también por medio de la prohibición en su difusión por los medios, la censura y autocensura igualmente que se aplicó a ciertos sellos discográficos, espacios musicales y sujetos que propagasen atributos de la NCCh o el rock. Esta reestructuración, fue desde formas más moderadas de represión hasta formas más coercitivas, como el exilio, la detención, la tortura y el asesinato.

5. Capítulo 2. Un nuevo escenario social: La música popular en la resistencia

En el presente capítulo, el cual será nuestro escrito central en lo que respecta la utilización de memoria y testimonio como fuente y base para caracterizar el panorama social y musical de los ochenta, trataremos de explicar el desarrollo y camino por el que tuvo que transitar la música popular chilena en una dictadura ya establecida y consolidada. Esto, acoplado a todos los obstáculos dictatoriales que impuso para el desarrollo de la misma, y el desenvolvimiento de ésta en conjunto con una sociedad chilena que volvía a unirse en la lucha por el bien común.

De esta manera, efectuaremos una revisión de la década de los ochenta usando como punto de partida la Constitución aprobada en 1980 y sus principales implicancias, como también mediante el estudio de la relación música-resistencia en medio de una crisis económica y social que acontece en la década. Y así, ver cómo esta relación adopta un crecimiento y consolidación en bloque. Todo esto, lo haremos respaldándonos en prensa de la época, variada bibliografía y diferentes indicadores de análisis, mediante los cuales trataremos de desprender el sentido y significancia social que implicó la constante represión y autoritarismo estatal, como así las transformaciones impuestas en los distintos planos del país con énfasis en el legado cultural-musical.

5.1 El despertar de los ochenta

El 8 de agosto del año 1980, y transcurridos casi 7 años de dictadura, se termina de configurar y redactar, aprobándose mediante un -fraudulento-⁹⁴ plebiscito el 11 de septiembre del mismo año, la nueva Constitución Política del país. Esta, trae consigo distintas disposiciones, entre las cuales Augusto Pinochet asume el cargo de Presidente de la República, y por ende, la función de gobierno y administración del estado durante ocho años, para que posteriormente en 1988 se llevase a cabo una consulta plebiscitaria para la sucesión del mismo. Plebiscito que, concluye con el rechazo de la mayoría del país a la continuidad de Pinochet en el poder, lo que lleva a efectuar votaciones presidenciales y parlamentarias al siguiente año. Es así, que de la mano de la coalición política de la Concertación de Partidos por la Democracia, Patricio Aylwin, asume como el primer presidente elegido democráticamente luego de 20 años. Coalición que gobernará el país hasta el año 2010.

Con este nuevo escenario en la sociedad chilena, tanto por la nueva constitución incorporada, como por la baja de la represión sistemática por parte del Estado (a diferencia de la década de 1970), y con los ojos del panorama internacional en materia de Derechos Humanos puestos en Chile tanto por los asesinatos políticos en 1974 de Carlos Prats en Buenos Aires y en 1976 de Orlando Letelier en Washington D.C. en el contexto de la Operación Cóndor, como el descubrimiento de los Hornos de Lonquén en 1978⁹⁵, y sumada la posterior crisis económica internacional del año 1982, es que comienza a articularse una nueva escena social, caracterizada por el comienzo de las jornadas de protestas a nivel nacional, y por lo tanto un despertar reaccionario a nivel popular, el cual se iría acentuando

⁹⁴ Esto, entre otras cosas, por irregularidades en su celebración, como la no existencia de registros electorales y que la oposición no pudiese efectuar campaña política.

⁹⁵ Con el descubrimiento de los Hornos de Lonquén en 1978, se confirmaba para el país como para el exterior la existencia de los Detenidos Desaparecidos que la dictadura tanto negaba.

año tras año. Es decir, comienza una nueva escena de resistencia en Chile, de la cual la música se hará parte también, carácter que se atribuye dado el legado revolucionario que fue adquiriendo desde la década de los sesenta, y que ahora se materializa en su simbolismo y significado para la efervescencia social de esta década.

Como adelantábamos, en el año 1982 Chile comenzaba a sufrir la mayor crisis económica desde la Gran Depresión de 1929. Esto, debido a la excesiva dependencia del mercado externo que comenzó con la transformación de la estructura económica hacia el modelo o sistema neoliberal desde la segunda mitad de los setenta por obra de la dictadura y su grupo civil de asesores los *Chicago boys*, economistas liberales educados en la Universidad de Chicago donde aprendieron las ideas económicas de los estadounidenses Milton Friedman y Arnold Harberger.

Según la Sociedad de las Naciones, Chile fue considerado el país más afectado por esta crisis, la cual parte de la base y antecedente principal que es debido a la sobrevaluación del peso chileno y las altas tasas de interés, lo que habría dificultado la inversión en actividades productivas, ya que de hecho en el período 1977-1982 la mayor parte del gasto en Chile consistía en el consumo de bienes y servicios. Entre 1973 y 1982, *la deuda chilena externa aumentó de 3500 a más de 17 mil millones de dólares*⁹⁶. Esto, devino en un alto endeudamiento por gran parte de la población santiaguina (potenciado por el sistema de crédito que fomentó la dictadura), como también en un aumento considerable (el más alto del que se tenga registro en el país) del desempleo, rondando el 20%⁹⁷, y sueldos que bajaron hasta en un 35%, lo que terminó afectando y ahondando aún más las desigualdades sociales. Todo esto, sumado a cambios y transformaciones en distintos aspectos sociales, tal como la modificación en el sistema de pensiones mediante la creación de las AFP (Administradora de Fondos de Pensión), o la promulgación de la Ley General de Universidades que inicia la privatización de la educación superior dado que facilita la creación de universidades privadas sin dependencia estatal, lo que conlleva a desarticular la educación superior de carácter público, como ocurrió con la Universidad de Chile. O por otro lado, la transformación de la salud pública en Chile, que con la creación de las ISAPRES (Instituciones de Salud Previsional) las cuales sustituyeron el rol de FONASA (Fondo Nacional de Salud) en la administración de fondos y de los Servicios de Salud en la otorgación de prestaciones médicas y que además, fueron consecuencia de la separación -y disolución- de la salud de las formas previsionales antiguas, como el Seguro Obrero, las Cajas de Previsión o el Servicio de Seguro Social. Lo que significó un alto grado de privatización en la salud pública.

Este conjunto de características, originó un malestar generalizado, lo que derivó en un despertar social con amplia base popular, que se manifestó mediante las diversas jornadas de protesta en el país desde 1983. Poniendo en jaque así al supuesto ‘milagro económico’ del que se vanagloriaba la dictadura⁹⁸. Así, manifestaba el difícil momento económico y social

⁹⁶Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Historia Contemporánea de Chile III. La economía mercados, empresarios y trabajadores* (Chile: Lom Ediciones, 2002), p 49-62.

⁹⁷Michael Ann Paarlberg “Académico estadounidense derrumba el mito de que Pinochet mejoró la economía chilena” *CNN Chile*, 13 septiembre, 2018. https://www.cnnchile.com/economia/academico-estadounidense-derrumba-el-mito-sobre-que-pinochet-mejoro-la-economia-chilena_20180913/ (consultado el 17 de octubre del 2019)

⁹⁸Además de tener indicadores y números negativos en su contemplación, el supuesto milagro tuvo ese altísimo costo de salarios bajos, desempleo y por lo tanto respuesta de los afectados.

una lectora de *La Bicicleta* tras su vuelta a la comercialización después de una leve suspensión de la revista:

“(...) ésta (La bicicleta) es para mí un desahogo, puesto que podemos ver la realidad. Ya que el pueblo no puede ser escuchado por altoparlante, decir lo que quiere, lo que piensa y podernos rebelar y pedir la libertad. ¡Qué frustrante! (...) Actualmente estudio Contabilidad en el Liceo Comercial Nocturno, los medios no dan para otros estudios superiores. Me pregunto, ¿cuántos profesionales egresados se encuentran cesantes o ganando un sueldo que sólo alcanza a ser un sueldito, y a pesar de todo esto, ¿cuántos son los uniformados que cuentan solamente con una enseñanza básica y el sueldo mensual que tienen? Realmente vale la pena tanto esfuerzo, todo esto es realmente espeluznante ¡Verdad!”⁹⁹

De esta manera también, se expresaba otra santiaguina de Las Condes, respecto al constante asedio a la integridad física, las desigualdades sociales-económicas, y la opuesta -y alejada- realidad entre los sectores más acomodados de la ciudad en relación a los sectores populares, y la indiferencia que se logra percibir;

“(...) Tengo 16 años y ya estoy cansada de todo (...). A veces, me dan ganas de mandar todo a la cresta y convertirme totalmente en una lola del mundo bilz y pap. Me chorea tanta mierda; tantas muertes; secuestros; hambre; injusticias. Tanto miedo; inseguridad y tanta indiferencia. Me cuesta a veces aceptar mi realidad: pertenezco a un mundo color de rosa. Tengo mi grupo de amigos concientizados, pero igual... me siento impotente. Cada día veo más y más desastres y ni yo ni mis amigos podemos terminar con eso. (...) ¿Qué esperanza puede sobrevivir entre tanto terror e injusticia? Y me pregunto si yo, que vivo súper bien y tengo todo lo que necesito, pierdo la esperanza, me choreo y realmente sufro cuando veo lo que está ocurriendo, qué pasa con el joven poblador que no sólo ve lo que ocurre sino que lo vive?. Me da miedo y rabia. Compañeros que se llaman cristianos son indiferentes a la realidad. Yo les hablo, les trato de explicar lo poco que sé de lo que ocurre, pero no oyen... dicen que estoy haciendo política?(...) Para mí, demandar las muertes, el exilio, el hambre; defender los derechos humanos va más allá de una cosa política: es algo moral, ético... ¡¡humano!!”¹⁰⁰

O la desesperación de una ciudadana que se encuentra en situación de cesante como gran parte de la población santiaguina del período;

“(...) La Bicicleta llegó a mí en un momento muy duro que estoy pasando, bueno, no soy la única. Después de ocho años de trabajo, como buena funcionaria (Secretaria del círculo de Publicistas de Chile), por capricho de algunos señores ingresé a la Legión de los Cesantes de Chile, pero en tan mala forma que lo hicieron negándome el pleno derecho adquirido a través de mis imposiciones para acogerme a la cesantía. Según ciertos artículos del nuevo código del trabajo, que favorece solamente a la parte empresarial. A pesar de mi capacidad

⁹⁹ *La Bicicleta* 10/1985:64

¹⁰⁰ *La Bicicleta* 11/1985:65

*laboral, por mi edad (50) y por motivos obvios actualmente, no encontraré trabajo tan fácilmente y de algo tengo que vivir. Me permito solicitarles dos cosas: (...) una campaña para que algún subsidio o algo parecido se tome en cuenta a la mujer sola (...) y que en su sección de Mercado Persa pusieran un pequeño avisito que diga: En casa acogedora, señora ofrece alojamiento completo a alumnos de provincia que ingresan a la universidad (...)*¹⁰¹

Con signos económicos negativos ya instaurados, y afectando a gran parte de la sociedad chilena principalmente santiaguina, comienzan a articularse las primeras iniciativas de respuesta por parte de la sociedad civil. De esta manera, se inician diferentes jornadas de protesta a lo largo del país, luchando y buscando la solución de los distintos problemas en los que se encontraban sumidos, y de la cual tanto trabajadores de los distintos rubros, estudiantes y diferentes actores se harán parte. Siendo así, la primera Jornada de protesta nacional ocurrió el 11 de mayo de 1983, convocada principalmente por la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC) y apoyado por la oposición política. Esta primera jornada sirvió como ejemplo y mantuvo características similares para las otras seis jornadas de protesta de ese año y todas las demás hasta 1986, como lo eran las manifestaciones callejeras en las principales avenidas de la ciudad, huelgas y paros en empresas y escuelas, como enfrentamientos durante la noche en las zonas más periféricas de la ciudad. De tal forma, la respuesta del régimen a estas jornadas fue una represión masiva, muchas veces concluyendo con un número considerable de muertos tras cada jornada. Esto, sumado a los miles de allanamientos realizados principalmente en las zonas periféricas de la ciudad como La Victoria, Yungay o Villa O'Higgins, donde las jornadas de protesta no quedaron al margen y de hecho, fue donde las barricadas se hicieron parte de un simbolismo clásico del período.

En el ámbito musical, y advirtiendo las consecuencias de la mencionada crisis, podemos partir señalando para esta década, la llegada o más bien regreso de un gran número de exiliados desde 1973, entre ellos se encontraban variados músicos como Sergio Ortega o Payo Grondona que vuelven en 1983, y de forma esporádica¹⁰² al año siguiente Charo Cofré e Isabel Parra, lo que contribuyó en una repotenciación de la NCCh, ahora representada gran parte por el Canto Nuevo. De este modo, Payo Grondona fue el primer vínculo vivo de la nueva generación de cantautores chilenos de fines de los setenta *con la tradición trovadoresca de la nueva canción en el Chile dictatorial*¹⁰³. Aun así, paralelo y a contraparte de esto, se exiliaron importantes exponentes del Canto nuevo como Illapu, quienes se exiliaron del país en 1981 y no regresaron hasta 1988, aminorando la prolongación en los medios tradicionales que dieron a la corriente durante la segunda mitad de los setenta.

Por otro lado, tenemos la fuerza que trajo consigo el rock, fundamental en esta década, sobretodo todo en lo que respecta su función resistente antidictatorial. Imposible sería dejar de lado aquí la contribución que hace el grupo Los Prisioneros con su célebre disco *La voz de los 80* (1984), o el grupo Congreso con la incorporación y creación de un rock más amplio, y posteriormente lo que efectúa el grupo Fulano, siendo parte de la vanguardia en

¹⁰¹ *La Bicicleta*:45, 4/1984

¹⁰² Debido a que su regreso definitivo sería en 1987, junto con otros solistas y grupos de la NCCh.

¹⁰³ *La Bicicleta*:34, 5/1983

creatividad musical de los ochenta. Este cambio de década se da igualmente con un cambio generacional, que se expresa en el mismo Canto Nuevo, el rock latino con sus nuevos matices del punk y rasgos de la fusión latinoamericana, e incluso un estilo pop.

Desde la segunda mitad de la década de los setenta mencionamos el surgimiento del Canto Nuevo, el cual a fines de la misma década e inicios de los ochenta será de gran relevancia en la escena musical chilena. Por un lado, debido al buen nivel de ejecución y composición instrumental alcanzado por los músicos de la NCCh, este constituyó una de las influencias evidentes en grupos del Canto Nuevo, como lo fue el caso de Ortega (1975), sumado a la canción de contenido social en parte de sus exponentes, dejaron entrever así la continuidad que significaba el Canto Nuevo para la NCCh. A este, se sumaron intérpretes femeninas como Isabel Aldunate, Capri o Cecilia Echeñique, las cuales (como ocurría en Argentina con Mercedes Sosa) no escribían sus canciones, diferencia a la NCCh donde sus exponentes creaban sus canciones. Es así, como la generación del Canto Nuevo tomó un rumbo diferente a la de la NCCh, *no sólo por su mayor apertura estética, sino porque parte de ella sucumbió a la influencia del pop de los ochenta y pocos sobrevivieron creativamente más allá de la transición a la democracia de los noventa*¹⁰⁴, pero que de igual manera formarán parte de la escena resistente en la década de los ochenta.

Como aludimos, la llegada de Payo Grondona en 1983 fue de gran relevancia, sobretodo en lo que respecta la continuidad de la NCCh en la escena musical. El cantautor regresaba en pleno auge del Canto Nuevo, que aparte del apoyo universitario y de la Iglesia, *ya contaba con un activo circuito de peñas y café conciertos, más un sello especializado, Alerce, en plena actividad.*¹⁰⁵ En este sentido, para este período se torna fundamental, en lo que respecta la continuidad de la NCCh y el rock, lugares de sociabilidad popular como el mítico Café del Cerro ubicado en el barrio bellavista de la comuna de Recoleta, que tendría una duración desde 1982 hasta 1992, el cual servirá como espacio para los exponentes de ambas corrientes.

De la misma manera, Sergio Ortega, compositor y pianista chileno de gran importancia durante los sesenta y setenta, compositor de “Venceremos” y “El Pueblo unido jamás será vencido” y discípulo del maestro Gustavo Becerra, volvía del exilio y daba a conocer su percepción sobre el Chile de los ochenta y su cambio de actitud en relación a la década pasada: “(...) *Encontré un Chile más activo: en 1973 éramos jóvenes virtuosos de la defensa, atajábamos todo lo que podíamos. Ahora somos virtuosos de la ofensiva: todo el mundo está inventando cosas, todo el mundo se siente con el derecho y el deber de hacer cosas.*”¹⁰⁶. Es decir, junto a gran parte del conglomerado de músicos que vuelven del exilio para esta época, logran percibir, mediante las diversas entrevistas y opiniones que otorgan, el despertar de una sociedad chilena cansada de los atropellos a los derechos humanos, a los derechos sociales, a la práctica musical chilena y el deterioro constante de su condición de vida.

¹⁰⁴ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.223

¹⁰⁵ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.211.

¹⁰⁶ *Hoy*, 337, 4-10/1/1984: 42-43

Si bien, el exilio -o el presidio, asesinato, etc.- de los diferentes músicos de la NCCh o el canto popular chileno de por sí, fue una brutalidad por parte del Terrorismo de Estado de la dictadura, a raíz de diversas entrevistas y opiniones de estos mismos músicos en el exilio (como Quilapayún, Inti Illimani, o Ángel e Isabel Parra), podemos encontrar el sentido de continuidad que otorgaron en el plano internacional a esta corriente, y por lo tanto la nueva función -paralela a la condición nacional- que adquirió esta música. Por ejemplo, mencionaba Quilapayún:

“(...) el logro más importante de estos ocho años de trabajo en el extranjero es el haberle dado a la canción chilena un lugar de importancia en el ambiente artístico mundial, realización cuyo mérito no es sólo nuestro sino de todos los artistas de la canción que se encuentran hoy día en el exilio. Esto ha posibilitado salvar nuestra canción de la amenaza de destrucción y crear una continuidad indispensable para el futuro de nuestro canto popular.”¹⁰⁷

O bien, Jorge Coulon de Inti Illimani que, en respuesta a consultarle sobre si el exilio les ha entregado algo positivo este responde:

“Hay un parte de la cual ya se ha hablado bastante: la falta de raíces, la falta de contacto, la propia realidad. Pero sin duda, el exilio, como cualquier experiencia de conocimiento, ha enriquecido a la gente que está afuera. Ha hecho conocer nuevas realidades, ver a Chile desde otra perspectiva. Nosotros hemos adquirido herramientas para entender muchas cosas de nuestro trabajo, así como también del trabajo cultural y su importancia.”¹⁰⁸

Igualmente, podemos mencionar el sentido de unidad en el extranjero por parte de coetáneos nacionales, así lo declara Osvaldo Rodríguez, alias el Gitano; *“La canción que tuvo que emigrar o exiliarse ha servido a muchos como punto de reunión, de sentirse chilenos y latinoamericanos, para estar acompañados, para poder comunicarnos con nuestras sombras tan vuestras”*.¹⁰⁹

Esto, deja al descubierto que si bien, desde comenzada la dictadura a fines de 1973 la corriente de la NCCh se vio obstaculizada desde el principio, lo cual significaba un estancamiento de su pleno desarrollo, no lo fue así en el plano internacional que, como nos referíamos en el primer capítulo, desde los sesenta ciertos lugares del extranjero demostraron un continuo apoyo y fomento a esta corriente, y que con su omisión en la dimensión nacional desde la década de los setenta, la vía internacional jugará un rol importante en su prosecución.

5.2 El nuevo sonido rock

Otra forma de abordar la década de los ochenta, dada la relevancia que adquiere para esta década, lo podemos hacer mediante el análisis de los grupos de rock -y la discografía- que surgen en el país durante este período, como es el caso de los grupos Upa!,

¹⁰⁷ *Literatura Chilena. Creación y crítica. 5/18, 9-12/1981: 23-24*

¹⁰⁸ *La Bicicleta, 6, 3-4/1980: 31-34*

¹⁰⁹ *La Bicicleta, 47, 3/5/1984: 19-20*

Electrodomésticos, Aparato raro, Aterrizaje forzoso o Los Prisioneros. Todos estos, se enmarcan dentro de la prolongación del rock de los sesenta y setenta pero con matices y adaptaciones diferentes, lo que se conocería como rock latino. Corriente que se desarrolla con fuerza en la región durante esta época, tanto en Argentina, México, Colombia y Brasil, etc. A esta nueva adecuación del rock, se suma al auge que tuvo el punk a fines de los setenta, principalmente en Inglaterra y Estados Unidos, lo que delegó aspectos importantes en cuanto se refiere la amplitud musical que abarca de por sí el rock, incorporando sonidos como el reggae, el ska y el new wave, además de generar una puesta escena más contestataria a sus predecesores, y por lo tanto alterando la estética de sus exponentes. Así ocurrió, por ejemplo con el caso de Los Prisioneros, que en sus comienzos estarán más ligados al punk británico (como el grupo The Clash) generando un sonido contracultural característico, y que con el tiempo se iría transformando en una consigna de la fuerza antihegemónica, antiimperialista y hasta incluso -a forma de paradoja- de crítica a la NCCh, tal como se expresa en distintas opiniones del principal medio cultural disidente de la época *La Bicicleta*;

“(…) Leí la entrevista a Los Prisioneros y a pesar de encontrarlos novedosos y buenos me impresionó la letra de la canción ‘Nunca quedas mal con nadie’, que parte con una ‘dedicatoria’ a ciertas personas en las cuales se incluye a Silvio Rodríguez. Sinceramente creo que cayeron muy pero muy bajo, si Jorge González conociera más de Silvio Rodríguez, su compromiso con sus ideas y con su verdad; su lucha durante años, los problemas que por ella ha tenido; si este ‘muchacho’ se hubiera informado mejor antes de atacar a tontas y locas en una canción que pretende ser de vanguardia lo pensaría un poco más.”¹¹⁰

“Hemos leído con no poco interés la entrevista y el cancionero de los rockeros chilenos, con aires a los británicos imperantes por estos días (...) Nos referimos a Los Prisioneros. Lo que motivó una serie de revueltas internas, traducidas en la presente misiva, fue el temita Nunca quedas mal con nadie. En dicha canción, estos muchachos atacan, a nuestro modo de ver en una forma exagerada y ácida, a una serie de artistas de la llamada ‘otra música’ (o sea, la buena). No negamos que la mayoría de los temas que hemos oído de este nuevo grupo sean interesantes, pero en el arte se gana con buenas armas; lamentablemente, los anárquicos prisioneros no las usan en el tema en cuestión. Por otro lado sería bueno que se informaran un poco de estos cantautores (...) Para terminar, dejamos constancia que en nuestra modesta opinión Los Prisioneros con este disco están, simplemente, cagando fuera del tarro y logran un objetivo tal vez oculto, porque si bien Silvio, Charly y los demás no quedan mal con nadie (según ellos) Los prisioneros con este tema quedan mal con todos (o casi todos)”¹¹¹

“En la segunda Bici que salió después de... o sea, la 61 sale la entrevista a Los Prisioneros y mi problema aqueja con ellos. Tuve la oportunidad de ver un recital cuando vinieron al sure, realmente sus canciones son buenas (no todas) pero la canción que es chocante es Nunca quedas mal con nadie y si ellos piensan quedar mal con alguien, ya le están haciendo bastante empeño. Los felicito por el nombre que lleva el grupo y por algunas

¹¹⁰ *La Bicicleta*:64, 10/1985

¹¹¹ *La Bicicleta*:63, 17/9/1985

canciones (...) Si realmente quieren quedar mal con alguien, háganlo con quienes deben y no con la masa que lucha por un Chile mejor. Yo por mi parte ya quedé mal con Los Prisioneros y con los que nos oprimen."¹¹²

Este conjunto de grupos que nacen en el marco del rock latino es de gran importancia, ya que materializan (salvo por Los prisioneros), al estar insertos dentro de la discografía tradicional del país, la música que podía y el gobierno pretendía que fuese escuchada, o que no generaba conflicto de por sí. Esto, se basa en la idea que mencionamos en torno a una música sin contenido social, banal y que por lo tanto representara las pretensiones nacionalistas del régimen. Así, fue que estos grupos tuvieron buena acogida por los sellos y una grata difusión por parte por los diferentes medios de comunicación. Si bien, sus letras fueron menos explícitas que la de Los Prisioneros, utilizaron metáforas u otras herramientas para hacer referencia a la condición y estado del país y sociedad durante ese período. O bien, si resultaba algo llamativo o que atentara contra la imagen del gobierno, fue cambiada o netamente autocensurada. Ejemplo de esto, fue el caso de la célebre canción "Calibraciones" del grupo Aparato raro, grupo santiaguino formado en 1984 por Juan Ricardo Weiler, Igor Rodríguez, Rodrigo Aboitiz y Boris Sazunic, canción la cual, en su versión original menciona *No trates ya de disfrazar tu temor, haciendo yoga e invocando al señor/si eres marxista irás derecho al infierno, si eres fascista eres peor que un cerdo*, donde en su versión difundida en los medios cambian las palabras *marxista* por *surfista* o la palabra *fascista* por *ciclista*, o cuando hace referencia a *no hay más que ver a esos locos uniformados*, cambian la palabra *uniformados* por *almidonados*, dada la referencia explícita al gobierno militar.

En sintonía con lo anterior, otro hito particular al comienzo de la década, nos los ofrece el grupo Los Jaivas, quienes habiendo surgido a mediados de los sesenta, y consolidándose a inicios de los setenta, pasarían la mayor parte de su tiempo componiendo y publicando su música en el extranjero (Argentina y Francia principalmente), ganándose un nivel de reconocimiento internacional importante y con gran cantidad de seguidores en Chile. Es así, que en 1981 editan y publican su séptimo álbum de estudio *Alturas de Machu Picchu*, el cual se volvería uno de sus discos más exitosos, populares y relevantes para Chile y Latinoamérica. En este, (así como una vez realizó Gustavo Becerra) musicalizan y cantan el homónimo poema de Pablo Neruda aparecido en su libro *Canto General* de 1950. Esto, los lleva a un circuito de giras por América Latina, pasando por Argentina, Chile y Perú, dando legendarios conciertos como el de octubre de 1981 en el Teatro Caupolicán o posteriormente su presentación en el Festival de Viña del mar de 1983. La importancia de este disco, fuera de los alcances de composición musical, arreglos, sonidos, instrumentos, imagen (dado que se efectúa un video VHS grabado desde las mismas ruinas de la ciudadela inca con narración de Mario Vargas Llosa) y el sonido característico de esta obra, es la amalgama que realizan entre poesía y música, más aún cuando la poesía que inmortaliza es la de un poeta ganador del Premio Nobel de Literatura en 1971, situado como uno de los de mayor relevancia para la poesía Hispanoamericana del siglo XX, y miembro del Partido Comunista hasta sus últimos días. Siendo así, dada la cercanía de Neruda con el comunismo, que le valió su persecución política y posterior exilio a fines de la década de los cuarenta (debido a la Ley de Defensa

¹¹²*La Bicicleta:64 10/1985*

Permanente de la Democracia aplicada en el gobierno de Gabriel González Videla), y posteriormente su simpatía y colaboración con la Unidad Popular, siendo senador en ese gobierno como también aportando en labores diplomáticas y culturales, es que el disco de Los Jaivas, sintetiza parte del legado del poeta, y lo que es más relevante, influye en que la gente escuchara y cantara la obra de Pablo Neruda, muchas veces convirtiéndose sus canciones en consignas para la resistencia dictatorial, como la afamada *Sube a nacer conmigo hermano*, que se transformó en una especie de grito de nostalgia y solidaridad para el desalentador ambiente social que se vivía, tal como declaraba Claudio Parra: “(...) cuando llegamos nos dimos cuenta de que al zambullirnos en el poema de Neruda habíamos retratado el paisaje en la música. En Chile se sabían de memoria ‘Sube a nacer conmigo hermano’. Era algo insólito: todos cantaban la poesía de Neruda.”¹¹³. Convirtiendo a este disco en un nuevo factor de resistencia sonora.

En el mismo año, el grupo Congreso quien venía produciendo música desde fines de los años sesenta en el marco de la NCCCh, pero que con la dictadura se inclinan más hacia un estilo del rock progresivo como también de Fusión, lanzan su cuarto disco *Viaje por la cresta del mundo*, el cual contendría el emblemático *Hijo del sol luminoso* escrita y cantada por Joe Vasconcellos, canción la cual tomará gran significado y fuerza, dado que reivindica los orígenes indígenas de la región, transformándose en una de las canciones icónicas de las diferentes peñas, tocatas o circuitos similares del Chile de los ochenta.

En el año 1984 deviene otro acontecimiento de envergadura para nuestra investigación, y que sintetizará e iconiza gran parte del malestar social de a inicios de la dictadura, y más aún desde la crisis económica de 1982. Esto es, el lanzamiento bajo el sello independiente Fusión, del primer disco del grupo santiaguino de San Miguel Los Prisioneros; *La voz de los 80*, grupo formado en Santiago en 1983 por Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia, el cual caracterizará y criticará diferentes situaciones tanto políticas, económicas, sociales y culturales del Chile de los setenta y ochenta, como también del panorama regional en un contexto de Guerra Fría.

Tal fue el grado de recepción del disco por parte de la juventud chilena, que rápidamente sus canciones fueron ganando popularidad llamando la atención de los sellos discográficos e igualmente del gobierno dictatorial, lo que conllevó por parte de este a censurar al grupo en los principales medios del país. Freddy Stock lo señala como el primer álbum en la historia musical de Chile que mezcló la ruptura social con la fuerza del rock; “Cada canción del disco es resentimiento. Es un álbum agnóstico en esencia, desconfiado, simple, directo e irónico y, por esto, intensamente rocanrolero. Llamó a no ir detrás de un líder ni creer en la representatividad en dictadura. Vaya osadía. Pero también disparó contra la cultura en masas (“Mentalidad televisiva”), el amor (“Paramar”), las tribus juveniles (“Brigada de negro”), el hedonismo machista (“Sexo”) o en los *chantas* acomodados (“Nunca quedas mal con nadie”)¹¹⁴. Según Jorge González, líder de la banda, se limitaban a expresar

¹¹³Lagos, D. (20 de Junio 2009). “Los Jaivas arrasan en elección del mejor disco del rock chileno: “Alturas de Macchu Picchu”. *EL Mercurio online*, 10-11. <https://www.emol.com/noticias/magazine/2009/06/20/363657/los-jaivas-arrasan-en-eleccion-del-mejor-disco-del-rock-chileno-alturas-de-macchu-picchu.html> (consultado el 12 de noviembre, 2019)

¹¹⁴Entrevista a raíz de la “Lista de los 50 mejores discos chilenos” aparecida en la edición chilena de la revista musical *Rolling Stones*, que fue publicada en su 121a edición en abril del 2008.

el resentimiento social de la época; “es una cosa lógica de la que no hay que tener vergüenza ¿Acaso no tenemos motivo? Creen que todo se da en bandeja para ser feliz”¹¹⁵. De esta manera, el grupo se rebeló contra la música nostálgica, triste, que dominó las ondas oficiales durante los 70. Aún así, el grupo no hizo canciones de protesta política en esta época.¹¹⁶

Es así, como se iba condensando y difundiendo la voz de los ochenta chilena, por medio de un sonido rock (con matices punk, ska y pop) el cual resaltaba su sentido contracultural y contestatario. Dadas estas características, es que Los Prisioneros gozaron de pocos medios y espacios tradicionales para desenvolverse en Chile, sumado al constante asedio por parte del aparato estatal. Si bien, el grupo no fue víctima de una censura explícita desde su comienzo, sí ocurrió cuando se presentaron por primera vez en televisión durante una transmisión en nexo con la Teletón. En esa ocasión, al cantar “La voz de los 80”, el canal 7 (ligado al gobierno) cortó la señal y se fue a comerciales, transmisión que continuó el canal 13. Según Claudio Narea, guitarrista del grupo, aseguró años después que; “*al parecer ya habían detectado que podíamos ser algo peligrosos para la estabilidad de Pinochet*”¹¹⁷. Después devinieron varias censuras radiales, en particular de la radio *Concierto*, una famosa estación radial enfocada en el mercado de alto poder adquisitivo, de la cual el mismo Narea comenta; “*Se notaba mucho nuestra procedencia y ellos querían llegar al mundo del dinero y el pelo rubio*”¹¹⁸.

Siendo este el panorama, no evitó que el grupo lanzara su segundo álbum en 1986 *Pateando piedras*, el cual consolidaba su sonido y letras, como su representación contestataria a la dictadura, llevándolos a giras tanto dentro como fuera del país y a distintos espacios televisivos, radiales o eventos de nivel nacional, como la Teletón del año 1986. A pesar de su censura y la dificultad de ser escuchados en los medios tradicionales, el grupo penetró en la memoria colectiva de los chilenos al proclamar la necesidad de que se produjese un cambio radical, señalando al imperialismo de Estados Unidos como el causante de la decadencia de la sociedad chilena de principios y mediados de los 80.¹¹⁹ Con el grupo ya consolidado en el país, y siendo -junto a los argentinos Soda Stereo- de los grupos más conocidos y escuchados, surge otro acto de censura relevante, la no invitación al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar de 1987, priorizando a los argentinos por sobre ellos (revancha que se tomarían en 1991 con la vuelta a la democracia). Por otro lado y en el mismo año, preparan y lanzan su tercer disco *La cultura de la basura*, el cual en sintonía con sus predecesores mantiene letras críticas e irónicas con aportes del sonido pop en parte de sus canciones. Así, Las revistas especializadas *Vea*, *Tevegrama* y *Super rock* publicaron reportajes de Los Prisioneros, pero no con el despliegue dado a los argentinos Soda Stereo¹²⁰,

¹¹⁵Magaly Arenas, “Los Prisioneros quieren dinero?”, *Mundo Diners Club*, vol.5, núm 60, noviembre 1987, p.43

¹¹⁶Eduardo Portas Ruiz “La dictadura chilena y la censura musical. El caso del grupo Los Prisioneros” (Chile: Universidad Iberoamericana, 2016), p8

¹¹⁷Claudio Narea, *Mi vida como prisionero*, (Chile, Grupo Editorial Norma, 2009), p.75

¹¹⁸Claudio Narea, *Mi vida como prisionero*, (Chile, Grupo Editorial Norma, 2009), p.84

¹¹⁹Patricia Vilchez. “De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad a través de la música comprometida” *Latin American Music Review*, vol.25, núm 2, otoño-invierno 2004. Estados Unidos, Universidad de Texas, passim.

¹²⁰Eduardo Portas Ruiz “La dictadura chilena y la censura musical. El caso del grupo Los Prisioneros” (Chile: Universidad Iberoamericana, 2016), p.9

de ahí en parte la pequeña rivalidad que se les da a ambas bandas de los ochenta. También, en junio de 1987, un bando militar prohibió al grupo tocar en Viña del Mar. Se dijo que promocionaban el sexo libre y que atentaban contra la moral y las buenas costumbres¹²¹. Pero el año en que la dictadura se mostró realmente contrarios al grupo, fue en el año 1988, donde al final de una conferencia de prensa ofrecida el 28 de marzo del mismo año para detallar la gira musical por Chile de su tercer disco, el vocalista Jorge González expresó que votarían por la opción “no” en el referéndum a realizarse el 5 de octubre de ese año. La declaración fue retomada por el diario *Fortín Mapocho*, uno de los pocos opuestos al gobierno. A partir de ese momento, la gira se complicó. De los 40 conciertos anunciados, solo llevaron a cabo siete en el Instituto Miguel León Prado de San Miguel, Valparaíso, San Felipe, Los Andes, La Serena, Copiapó, es decir, aquellos programados en recintos privados. Los otros 33 eran locales del gobierno, en donde las autoridades *justificaron la cancelación por exceso de actividades agendadas o simplemente se les negó el permiso a los organizadores*¹²².

Así, Los Prisioneros quedaron insertos en la memoria de la juventud de los ochenta, como hemos visto, tanto por su aspecto estético, contestatario, y hasta incluso de cierto modo agresivo a una dictadura cada vez más desestabilizada tanto por sus fallas económicas y políticas, lo que se tradujo en un malestar social amplio y con una imagen internacional cada vez más dañada.

De esta manera, el rock fue ganando su espacio a lo largo de toda la década de los 80, desde un rock progresivo con letras más metafóricas, como Los Jaivas o Congreso, hasta un rock más potente e irónico como Los Prisioneros. Pero ¿qué ocurría con la música andina? Como hemos visto, la música andina fue la primera en sufrir las medidas represivas de la dictadura, desde sus instrumentos, hasta sonidos o imagen con los que se le pudiese relacionar. Aun así, tenemos sucesos paradójales y por lo tanto de repotenciación de este estilo bajo casos específicos, como lo fue el grupo Barroco Andino, quienes supieron cómo sobreponerse a esta censura, ganando incluso espacios tradicionales donde pudieron exponer su música. Asimismo, ocurrió con Illapu, quienes desde la segunda mitad de los setenta hasta su exilio a inicios de los ochenta, gozaron de una grata difusión por los medios, como en la participación de diferentes festivales o encuentros musicales organizados por el gobierno, y paralelamente presentándose en espacios populares como peñas o cafés. Siendo estos espacios, junto a la difusión clandestina y en el extranjero, la mayor base de extensión y propagación de la corriente. Lo que llevó a darle continuidad y vigencia a esta sonoridad latinoamericana.

5.3 Los medios de la disidencia

Como mencionamos en el capítulo anterior, existieron diversos medios por los cuales esta llamada música disidente por la dictadura pudo desarrollarse, exponerse y difundirse. Tales fueron los casos de la ACU con gran movimiento entre 1977 y 1981, igualmente el sello Alerce, el cual dio desde 1976 el espacio para producción, grabación y difusión de la música censurada, y los diferentes medios de comunicación que se hicieron parte de esta

¹²¹Ibíd.

¹²²Eduardo Portas Ruiz “La dictadura chilena y la censura musical. El caso del grupo Los Prisioneros” (Chile: Universidad Iberoamericana, 2016), p10

labor de propagación de la música prohibida, como lo fueron las revistas *La Bicicleta*, *Ritmo*, *Apsi* o bien los espacios radiales y televisivos que fueron formando parte tímidamente.

Para el caso de la ACU, como hemos mencionado, esta se encargó de volver a dar espacio a grupos y exponentes que daban continuidad al legado de la NCCh como lo fueron diferentes representantes el Canto Nuevo. Así ocurrió por ejemplo, con los cinco festivales realizados entre 1977 y 1981. El primer festival, nombrado como Primer Festival Universitario del Cantar Popular en octubre de 1977, auspiciado por la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, presentó grupos principalmente de proyección folclórica y de música andina en pleno período de boom de esta música¹²³. El segundo festival en 1978, adoptó la modalidad del Festival Mundial de las Juventudes y los Estudiantes de la órbita de países socialistas, agregando una consigna al evento, en este caso “La Universidad canta Por la Vida y la Paz”, *consigna que se mantuvo hasta el final de estos festivales en un contexto en que la paz no solo estaba amenazada por la Guerra Fría, sino que por el clima de represión interna que existía en el país*¹²⁴. El tercer festival de 1979 presentaba a grupos y músicos que comenzaban su profesionalización como Isabel Aldunate, Santiago del Nuevo Extremo y Grupo Abril, junto a los clásicos del Canto Nuevo. El cuarto festival en 1980 siguió reuniendo músicos como Eduardo Peralta, Aquelarre y Santiago del Nuevo Extremo, hasta incluso bandas de jazz-rock como Quilín. En 1981 la ACU organizaría su quinto y último festival, dado que comienza el declive de la agrupación debido a la Ley General de Universidades del mismo año, que marcaría el fin de las universidades públicas. Importante recalcar que, al igual que los festivales de la NCCh, realizados a fines de los sesenta e inicios de los setenta, el jurado, entre ellos, Ricardo García y Miguel Davagnino, decidieron que no habría ganadores, premiando las trece canciones finalistas por igual, *destacando valores de igualdad y solidaridad por sobre los de competencia y lucimiento personal*¹²⁵. Demostrando así, además de la instancia musical, el sentido social que adquieren.

Importante igualmente es recalcar que, si bien la ACU fue una instancia de resistencia social y política en estrecha relación con las orgánicas partidistas clandestinas, ello no nos debe hacer pensar que desarrolló lo cultural como dimensión subordinada a un objetivo político separado en última instancia del arte y la cultura. La clave, como menciona Víctor Muñoz (2006), para entender este proceso *es que se desarrolló una lectura de lo político que incluía lo expresivo cultural como dimensión de una humanidad integral negada por el autoritarismo*.¹²⁶ Para muchos miembros de la ACU *lo artístico-cultural trascendía el ser medio “no explícito” o “enmascarado” de hacer política en estado de excepción, y el Arte constituía un fin a proyectar en sociedades donde lo cultural significase el despliegue constructor de una humanidad emancipada*.¹²⁷ Tal posición fue tan asumida por los

¹²³ Este primer festival, dio origen a la Agrupación Folclórica Universitaria, AFU, que a fines de 1977 se ampliaba como la Agrupación Cultural Universitaria, ACU.

¹²⁴ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.219

¹²⁵ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.220.

¹²⁶ Víctor Muñoz, *ACU. Rescatando el asombro*, (Chile: Libros la Calabaza del diablo, 2006), p.17

¹²⁷ *Ibíd.*

estudiantes de la organización, que al término de la ACU esta dejó a un gran número de jóvenes artistas que continuaron haciendo política vinculada a la acción cultural.

En lo que respecta a la dimensión escrita como medio de la música disidente, la revista *La Bicicleta* ocupa un lugar fundamental en esta labor, dado que otorga el espacio para diferentes entrevistas, columnas y artículos a diferentes músicos, grupos, escritores o sujetos relacionados con el medio artístico, que en su mayoría se encuentran apartados de los medios tradicionales del país, los cuales evitaban darle cabida. Apoyándose igualmente, en una iconografía característica, como así también portadas, reportajes, avisos publicitarios, y constantes columnas y cartas al director.

Encontramos así, un agradecimiento generalizado y en todas sus formas, de los lectores más comprometidos -y los que no tanto- a la revista. Ya sea por su alcance, como por la relevancia que significó su existencia para la época;

“Organismo comprometido, en lucha y libertad, y con decir la verdad, a todos está ayudando, Con anécdotas y cantando, en cancioneros y frases, también en otras frases, que conviene destacar. Víctor, Silvio, Violeta, nombres que han destacado, y en páginas de oro grabado. Con merecido especial, por la letra sin igual, en cada uno de sus temas, luciendo siempre el emblema, de la Justicia e Igualdad.”¹²⁸

“Queridos pedaleros: Primera carta que escribo y lo hago de corazón, porque pienso que el trabajo de un grupo humano como el de ustedes ni puede quedar sin el reconocimiento de las personas a quienes va dirigido: los jóvenes (por lo menos a los que de espíritu aún lo son), con la mano en el corazón (si tengo el lápiz en la derecha, imagínense qué mano tengo en el corazón). Mis más sinceras felicitaciones por ser portadores de verdad, sobretodo de la que nace de las entrañas del ser humano: la música (Por lo menos a mí me emociona hasta las lágrimas)”¹²⁹

“Desde aquí donde se conoce el hambre, la miseria, la sangre, la muerte, la repre, etc, etc, etc. Desde aquí, desde la comuna valiente, desde La Granja, un saludo a los cleteros de Chile y de todo el mundo. Me gustaría mandar un mensaje de optimismo pero es muy difícil así es que mejor mando un mensaje de resignación ¡no! cómo se me ocurre. Mejor un mensaje de rebeldía, de resistencia, de lucha. Eso es más factible, porque como dijo un compa ‘la juventud no puede ser juventud sin ser rebelde’. Nuestras voces no se apagarán jamás, durarán, crecerán.”¹³⁰

“Hola comunicantes rodantes: Felicitarlos primero que nada por el vehículo que usan, no contaminante de ninguna forma, no consume energía (aparte de la que ustedes le dan al pedalear firme), permite llegar a lugares no permitidos a otro tipo de vehículos. Es más, los felicito también por vuestra imprudencia para conducir (por algo les frenaron las ruedas por un tiempo ¿no?), ya que ustedes no respetan señales de tránsito: viran a la

¹²⁸ *La Bicicleta*: 70 22/4/1986

¹²⁹ *La Bicicleta*: 65 11/1985

¹³⁰ *La Bicicleta*: 65 11/1985

izquierda en lugares no permitidos, no dan paso a los animales, pasan las luces rojas, etc. ¡¡Sigán así!! miren que estas calles necesitan de imprudentes.”¹³¹

Este punto es de gran envergadura, dado que situar a *La Bicicleta* como uno de los medios más relevantes respecto a temas culturales y sobretodo de la música popular chilena y latinoamericana, deja al descubierto la nula opción de poder acceder a este rubro a través de los medios de comunicación tradicionales del país. Esto, debido a que la dictadura y sus agentes se enfocaron en transformar los grandes medios de comunicación masiva en focos de producción netamente de diversión y ocio en su mayoría. De esta manera, el factor televisivo que se encargó de articular e impulsar la dictadura, tuvo gran relevancia, sobretodo en lo que respecta un posible levantamiento o respuesta por parte de la mayoría del país a restricciones físicas como lo era el toque de queda. Siendo así, la dictadura se esmeró en manipular y mantener una línea de programación dotada de programas de diversión u ocio durante la mitad del día, las tardes de sábado y programas nocturnos, *ya que la televisión era vista como un entretenimiento alternativo para las posibles reuniones sociales.*¹³² Aquí, ocuparon espacio las distintas telenovelas tanto nacionales como foráneas, o el archiconocido programa *Sábados Gigantes* que se volvió un ícono de la televisión chilena en los ochenta y hasta incluso de Latinoamérica. Una consecuencia imprevista por la dictadura respecto a este control televisivo, fue que sobreexpuso al pueblo chileno a ciertos artistas. Como tal, los artistas que no llegaron a aparecer en televisión, la radio y la prensa realmente generaron más interés y recibieron mejores resultados para actuaciones en vivo, como ocurrió con los exponentes musicales que se presentaron en espacios no tradicionales o su música se difundió bajo la ilegalidad, como sucedió con los casetes clandestinos que nos referiremos más adelante. Es decir, la omisión de cierta música, aumentó el interés por esta. Como sucedió con gran parte de la Nueva Canción Latinoamericana, entre ellas, la NCCh y la nueva trova cubana, y paralelamente parte del rock latino.

Por otro lado, podemos mencionar que hubo tres vías que ampararon la continuidad de la NCCh y del rock. Aquí, encontramos primeramente la autogestión de los mismos músicos para intentar presentar y exponer su música chocando constantemente con el aparato estatal. También, el apoyo de las universidades como mencionamos antes, e igualmente la Iglesia. Esta última, a comienzos de 1975 ya había abierto sus puertas a la solidaridad “entregando espacios donde forjar la fraternidad y ensayar el derecho a expresarse”-señala Álvaro Godoy-. Una pequeña parroquia en San Miguel cobijaba los primeros festivales solidarios; el grupo Cámara organizaba los encuentros artísticos de Semana Santa con Osvaldo Díaz en la Parroquia de Lo Barnechea; y Barroco Andino retomaba el charango para tocar a Bach en la Iglesia Santa Ana.¹³³ De este modo, la Iglesia proveía espacios de ensayo y conciertos, y organizaba festivales a través de su Vicaría de Pastoral Juvenil y su

¹³¹ *La Bicicleta:66 12/1985*

¹³² Grace Jennings, “La construcción emocional de la sociedad chilena a través de la música durante la primera mitad de la dictadura militar (1973-1981)”, (*Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, 2018), p.15.

¹³³ Juan Pablo González: *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p.217-218

Departamento Cultural de la Vicaría Sur, contribuyendo a mantener a un pequeño pero activo circuito para músicos divergentes, que también requerían fuentes de trabajo¹³⁴.

Respecto a los medios o espacios tradicionales que dispuso la dictadura para la música, podemos mencionar reconocidos encuentros a nivel nacional como también regional como el Festival del Huaso de Olmué (1970) y el Festival Internacional de la Canción de Viña del mar (1960), los cuales se realizan hasta el día de hoy. Respecto a este último, si nos ponemos a analizar su situación durante la dictadura y por lo tanto, los artistas invitados como variados exponentes musicales que se presentaban, estos, se basan principalmente en música de balada, cantantes extranjeros y nacionales, sumando diferentes humoristas y alguno que otro exponente del Canto nuevo con un alza en los ochenta (como Fernando Ubierno u Osvaldo Díaz), siempre evitando darle cabida a la canción social o alguno que se asemejara a esta. Para el caso del rock chileno, este se vio bien restringido igualmente en este escenario, particulares son los casos de la presentación de estos, como lo fue en 1974 con Aguaturbia, o Los Jaivas en 1983 y Upa! en 1987, o Nadie en 1988.

En relación al soporte que se encargó de trasladar y difundir todo este tipo de música disidente desde sus inicios en los años sesenta hasta ya en un contexto de dictadura, dominado por la censura, la prohibición y la persecución, podemos mencionar que tuvo un progreso paralelo a la misma producción musical. De esta manera, lo que comenzó con los discos de vinilo, fue perdiendo -paulatinamente- espacio con la llegada del cassette en los setenta, el cual además se encargó de difundir música de manera clandestina durante el régimen militar, para posteriormente llegar a los discos compactos, que sería un legado importante para la música de los noventa.

Como precedente, en relación a la industria discográfica, podemos mencionar que desde los años veinte esta se encontraba en manos de capitales transnacionales, donde 3 *Majors* que operaban se llevaban la mayor recaudación, estas eran; RCA, EMI Odeon y Philips. Como mencionamos, la primera pasa a ser controlada por el estado desde 1971 durante la Unidad Popular. Estas tres *Majors*, junto a las *Minors*, que eran compañías que trabajan localmente en el país, muchas veces producían discografía que quedaban fuera del alcance popular (obreros, estudiantes) que eran los receptores que esperaban los exponentes de la NCCh y el rock. Esto, debido a que solo una de las *Majors* era propiedad del estado y las otras dos en manos de privados, y por el lado de las *Minors* sólo una pertenecía a las juventudes comunistas, Dicap (Discoteca del Cantar Popular), siendo las demás pertenecientes a capitales europeos. Si bien, el apoyo de la industria musical y la difusión de las mismas quedó acotada para la proyección que pretendía principalmente la NCCh, es que esta corriente comenzó buscar vías diferentes de difusión, para así llegar al público esperado y masificar su mensaje musical. Así, fue que la NCCh comenzó a tener mayor presencia en espectáculos políticos, culturales y artísticos, función característica de esta durante los sesenta y que deberá amoldar ya en un contexto de dictadura buscando vías alternativas.

En concordancia con lo anterior, y respecto a la utilización del casete como soporte y vía de la música disidente, resaltamos su labor en lo que respecta la difusión de este tipo de música en dictadura, sumado a la creación y producción de música ‘militante’ de la época.

¹³⁴ Esto, se torna relevante ya que muchos de los exponentes de estas corrientes eran reacios a profesionalizarse por los medios tradicionales del país, debido a que se encontraban en manos de la dictadura.

Como hemos mencionado, desde que se instala la dictadura las grabaciones de la NCCCh fueron víctimas de confiscación y la consiguiente destrucción en su mayoría. Por lo cual, gran parte de esta música alejada de la comercialización tradicional, se vio reemplazada muchas veces por la venta de casetes u otro tipo de soportes clandestinos. Así, lo clarifica un lector de *La Bicicleta* y las dificultades por las tienen que pasar sus similares en este rubro:

*“Yo vengo en representar aparentemente a unas 500 mil personas que viven de la venta y regrabación de casets los cuales estamos siendo perseguidos, encarcelados y decomisadas nuestras mercaderías como vulgares delincuentes, porque existen en nuestro lindo Chile un monopolio que se llama EMI Odeón (que atentando contra la libertad de trabajo, libre competencia, y la ley antimonopolios ha amalgamado, ha cohesionado en una sola gran empresa la representación de casi toda la música en casets originales. Este monopolio, no sé por qué conducto ha conseguido que del sexto juzgado del crimen de San Miguel haya emanado una amplísima orden de investigar, decomisar, detener, apremiar a cuanto comerciante se esté ganando la vida con la venta de casets, ya sea establecido o clandestino (...)) Considero que es un franco atropello a los derechos humanos y a las leyes vigentes.”*¹³⁵

A pesar de esto, su cuantioso repertorio se mantuvo entre los auditores *gracias al resguardo de ciertos originales y la proliferación del casete copiado*¹³⁶. Así por ejemplo, las canciones de Silvio Rodríguez y otros exponentes de la Nueva Trova Cubana se difundieron mediante el traspaso *mano a mano* de los casetes, pues, su obra ingresó a las *listas negras* de los sellos y distribuidores¹³⁷. De esta misma manera ocurrió con la música prohibida o del exilio, la cual se mantuvo fluctuando gracias a la circulación clandestina de los casetes *pirateados*. Labor de la cual, se hizo parte gran número de los exponentes del Canto Nuevo, ya que estos mismos colaboraban con la divulgación pirata de sus producciones. A veces por la imposibilidad de contar con canales oficiales de difusión, otras *por la voluntad de solidarizar con la recaudación de fondos para organizaciones poblacionales, sindicales o partidos, y otras tantas por la sola vocación de masificar las proclamas de la resistencia*¹³⁸; por lo cual, los cantores facilitan su propio material para que sea distribuido de manera “artesanal”¹³⁹.

Respecto a la poca difusión de la música prohibida en los medios, y al alto costo que se requería para acceder a la diferente música comercializada, un santiaguino nos condensa ese sentimiento:

¹³⁵*La Bicicleta:64 10/1985*

¹³⁶Laura Jordán, “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, 2009, p.91.

¹³⁷ Dice Anny Rivera (1980) que la Nueva Trova Cubana comenzó “a difundirse en nuestro país post 1973, en forma absolutamente artesanal y por la base, por cuanto no existía ningún disco editado, en el país, ni en los medios de comunicación difundían esta música” en Rivera, *El público del canto popular*, (Santiago de Chile, CENECA,1980) p.20-21

¹³⁸Laura Jordán, “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, 2009, p.92

¹³⁹Sonia Rand en Valerio Fuenzalida, *La industria fonográfica chilena*, (Santiago de Chile, CENECA, 1987), p.164.

“(...) Les escribo mientras escucho las canciones de Mercedes Sosa, para lo cual he debido adquirir un casete un tanto pirata, ya que el FMI no me quiere conceder un préstamo, además las radios ni por casualidad meten algunas canciones latinoamericanas, salvo excepciones, porque si uno quiere escuchar a Julio Iglesias o esa otra música medio inglesa que no sale del ta, ta, ta...no tiene más que encender el receptor, y ahí están, como metiditos adentro. ¡Qué drama!”¹⁴⁰

Acciones como estas, refiriéndonos al tránsito del casete clandestino, adquirieron finalidades diversas, encontramos así que la principal función fue la de poner en circulación la música considerada subversiva, sin pretensiones de lucro personal por parte de los exponentes musicales, y sumado a la opción de acceder a música comercializada a alto precio en el mercado oficial. Eje por lo tanto, que podemos considerar de resistencia social y sonora, dada la superposición como bien transable que la dictadura trató de efectuar con la música, despegándola de su sentido simbólico y función social.

Así, quedaba inmortalizado por ejemplo, la condición de mercancía que había adquirido la música en dictadura, en las distintas columnas o entrevistas de diferentes diarios o revistas de la época, donde variados músicos concluyen el lugar que ahora ocupaba la música nacional;

“(...) Guarello piensa que los conciertos se programan bajo un criterio de mercadería para vender, es decir, ‘para un público que paga’. Pero lo más grave, dicen, ‘es que este no es un problema de los compositores, sino que recae en el público al que le están coartando su posibilidad de conocer. A este público se le atribuye una opinión a priori: ‘a la gente no le gusta’, dicen quienes programan conciertos. ¿Quién lo asegura? ¿Cómo saben si nunca han podido escucharla?(...) El que organiza el concierto determina según su gusto. (...) Lo que se entiende hoy en Chile por cultura es en realidad pseudo cultura. Cultura, cultivar, crear, sembrar, fomentar lo nuevo con el fin de alimentar el futuro. Las instituciones se dedican a cosechar la música de los siglos XVII, XVIII, XIX.”¹⁴¹

O bien, las distintas columnas predispuestas en los diferentes diarios, que dan cuenta de la condición musical de la época:

“(...) La música de arte, o seria (...) queda sepultada porque el entorno la está matando. En los conciertos oficiales no se escucha música contemporánea, menos de compositores nacionales o latinoamericanos. Tampoco en las radios especializadas es posible encontrar programas de este estilo. Ocurre que existe mundialmente un interés en mantener viva la tradición contra todo modernismo musical. Y todo lo que se ha avanzado durante este siglo queda en la ignorancia del público. Este fenómeno es más dramático en Chile, donde no existen instituciones financiadas para desarrollar y formar nuevos músicos (...) La explicación de este fenómeno hay que buscarla en los sellos discográficos internacionales quienes se han encargado de registrar el pasado y ubicarlo como símbolo de

¹⁴⁰ *La Bicicleta*:66 12/1985

¹⁴¹ *El Mercurio*, 14/6/1987:C14

la música sería entre un público ansioso de arte. Entonces, lo moderno no es comercial todavía y no tiene, por lo tanto, la difusión que merece."¹⁴²

De esta manera, lo señalaba igualmente Alejandro Guarello, compositor y director de orquesta chileno, al mencionar que el único perjudicado es el público porque está siendo engañado: "*Se le está negando una posibilidad. Cree que la música de hoy es la que se toca en la sala de conciertos y esa es en realidad música de 200 años atrás*", adicionando que va a seguir ocurriendo esto, a menos que se cambiase el panorama: "*Es como si nos obligaran a vivir en los años 20, con sombrillas y calesitas. Es la adoración del falso ídolo de la tradición que debe ser el punto de partida y no el objetivo de una sociedad. La cultura implica cultivar, romper cosas, transformar, sembrar y extraer. Un hombre culto no es el que sabe muchas cosas del pasado como nos quieren hacer creer.*"¹⁴³ Dejando así entrever, la preocupación tanto de los individuos del medio musical, como de sus auditores y seguidores, respecto al acontecer musical popular chileno del período,

Por otro lado, estos casetes realizaron la función de producción y difusión musical desde y para la clandestinidad. Así ocurrió, principalmente con música o sonidos 'militantes' los cuales sirvieron como una herramienta más en la lucha contra la dictadura, mediante los cuales se canalizaron diferentes contenidos, como proclamas, himnos, discursos y canciones muy explícitas en su forma, teniendo como factor en común la declaración panfletaria de la que se hacen parte. Podemos encontrar dentro de este orden, un conjunto de producciones como; *Vamos Chile* (1986), producido por dos células del Partido Comunista y del Partido Socialista, bajo el liderazgo de Gabriela Pizarro; *El camotazo n°1* (1988), editado por sectores comunistas con la participación de renombrados agentes del Canto Nuevo, *Miranda al frente* (1987) de Ana María Miranda dedicado al FPMR; *MDP Movimiento Democrático Popular* (1985), donde están presentes también varios cantores cuya participación en los circuitos solidarios es reconocida¹⁴⁴, entre otros. La grabación clandestina más temprana de la que se tiene registro, según Laura Jordán, es la realizada por el Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, en 1978, llamada *Canto por la vida ¿Dónde están?*, en la que se cristalizó la versión sonora de la *cueca sola*, la cual se tocó en diferentes ocasiones para actos de gran congregación, y por lo tanto atribuyéndole el carácter de resistente, siendo utilizada igualmente en la campaña del "No" en el plebiscito de 1988.

También, bajo esta producción clandestina podemos señalar la grabación de programas radiales difundidas mediante este soporte. Aquí encontramos material sonoro de programas radiales de la Radio Liberación que fue corporizado en las cintas. Según lo publicita el MIR, estas ediciones "constituyen testimonios grabados de la lucha de nuestro pueblo. Los casetes se reproducen por cientos y tienen amplia acogida en las masas"¹⁴⁵. Asimismo, Miguel Davagnino da cuenta de la producción de compilaciones de canciones *emblemáticas* de la izquierda en la Radio Chilena. Colaborando con un grupo de jóvenes militantes, *las dependencias de la radio eran facilitadas para que fueran realizadas allí*

¹⁴² *Análisis*, 194, 28/9 - 4/10/1987: 54-55

¹⁴³ *Análisis*, 194, 28/9 - 4/10/1987: 54-55

¹⁴⁴ Laura Jordán, "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". *Revista Musical Chilena*, 2009, p.93

¹⁴⁵ *El rebelde en la clandestinidad* 1983:5

*cientos de copias de casetes con repertorios de la NCCh, que luego eran transportados en un par de pequeñas maletas para ser distribuidos*¹⁴⁶.

Todas estas grabaciones que nacieron en clandestinidad, de cierta forma se contraponen por ejemplo, a lo que hizo parte del Canto Nuevo, donde sus músicos tuvieron que velar por sus discursos, aprender a “decir sin decir”, para conseguir un espacio cada vez más público dentro de los circuitos culturales, como menciona Ángel Parra desde una entrevista en el exilio: “(...) *Otra cosa que encuentro interesante, dentro del Canto Nuevo, es esta superación del lenguaje, una nueva forma de decir las cosas menos directamente*”¹⁴⁷. Esto, mientras que la producción clandestina abiertamente proselitistas no adoptaron tal medida, *sino que arriesgaron declaraciones desnudas, cristalizando operaciones primordialmente fuera de la legalidad*¹⁴⁸. Sumado a una característica en particular en este tipo de producción clandestina que, como hemos aludido, se dio mucho la difusión de esta *de mano en mano* lo que contribuyó en crear, debido igualmente a la piratería de este, *un soporte fonográfico susceptible de ser manipulado con amplia libertad*¹⁴⁹, lo cual otorga una situación de alteración de la canción *original*. Gracias a la ductilidad del casete fue factible crear compilaciones domésticas, duplicar álbumes e incluso autorregistrar sonidos. Esta potencialidad significó en la práctica (...) particularidades innumerables. Es común, por ejemplo, la existencia de canciones “cortadas”, de ruidos sobrepuestos accidentalmente y las modificaciones de velocidad y altura debido a la rapidez de la copia¹⁵⁰. Todo este conjunto de ‘desarreglos’ que poseían las grabaciones¹⁵¹, son parte de una cualidad esencial en esta herramienta de difusión, ya que al fin y al cabo exhiben las marcas y el paso del período que las condiciona. Es más, como alude Laura Jordán, en fin, la rusticidad de tanto panfleto es constitutiva, pues no hay voluntad “embellecedora”, sino una férrea convicción de unirse a la lucha clandestina.

Este aspecto nos llama la atención y lo destacamos, dada la relación que adquiere este tipo de producción como una forma de resistencia, esto, ya que adecua las condiciones de la realidad país para continuar un legado cultural-musical significativo en la sociedad que trató de ser desplazado. Adicionando la contrariedad que implicaba este soporte para la industrialización cultural que pretendía establecer la dictadura.

Como síntesis de este capítulo, podemos recalcar la fuerte relación que va adquiriendo la NCCh, continuada por el Canto Nuevo, y el rock con todas las nuevas gradaciones que fue creando y/o adoptando para sí, con la resistencia antidictatorial. Panorama que se da más aún, con una sociedad chilena en constante malestar, condición que va acentuándose más todavía con la crisis económica de 1982, que devino en una respuesta social de base popular

¹⁴⁶ Entrevista a Miguel Davagnino, 17 de agosto de 2007, en Laura Jordán, “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, 2009, p.94.

¹⁴⁷ *Apsi*, 121, 5-19/7/1983: 28-29

¹⁴⁸ Laura Jordán, “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, 2009, p.94

¹⁴⁹ Laura Jordán, “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, 2009, p.96

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ Cabe mencionar aquí, las desafinaciones del coro en la *Cantata Caín y Abel* o la débil entonación y la tosquedad de las voces que gritan el “Himno del frente” en *Miranda al frente* o la brusquedad de las letras de *Vamos Chile*, Entre otros.

materializándose en largas jornadas de protestas. Siendo la respuesta del gobierno, represión, canalizadas de distintas maneras.

Dadas las condiciones -y obstrucciones- que impuso la dictadura a la música popular chilena, como ocurre con los grupos nacidos antes como durante la década de los ochenta, es que pudimos analizar los diferentes espacios, circuitos y soportes por los que pudieron exponer su música, tanto en espacios tradicionales como no, como los fueron la ACU y labor de rearticulación social y cultural-musical que efectuó, o bien la revista *La Bicicleta* que se expresó como uno de los pocos medios disidentes de gran amplitud. Igualmente las peñas y cafés que daban espacios para músicos y grupos de ambas corrientes, y por otro lado la función del casete clandestino en su labor de difusión y producción. Todo esto, contribuyó a conformar -al estar de manera ilegal y exponiendo contrariedad al orden establecido- una escena cultural y social resistente, que abarca desde la parte literaria, visual y de escucha crítica como tal. Pudiendo así, desprender la función de salvaguarda y amparo de esta parte de la cultura nacional que se trató de relegar.

6. Conclusiones

En este último apartado, expondremos las conclusiones y reflexiones finales que pudimos desprender a raíz de los diversos antecedentes e información y su posterior análisis, retomando diferentes hitos, pensamientos e implicancias a las que pudimos referirnos a lo largo de la investigación.

En primera instancia, y al igual que nuestra investigación, concebimos a la música -y el arte en general- como una forma o tipo de arma ideológica a favor de los distintos sistemas totalitarios y autoritarios del siglo XX. Esto, ya que debido a su capacidad de poder inmiscuirse en la percepción e inconsciente humano, para así interceder en el pensar y de cierta forma en el accionar de la sociedad si lo hablamos dentro de un plano colectivo, son instrumentalizados con el fin de manejar esto a su favor. Así ocurrió, con la dictadura de Pinochet, la cual como nos referimos y luego de que manifestaron su preocupación por la música popular chilena de carácter social o de aspecto 'extranjero', le dieron un nuevo impulso a la Música Típica, de origen aristocrático/terrateniente, la cual sobresalta el espíritu patriótico, otorgándole más fuerza al simbolismo nacionalista que trataron de imponer. Materialización de esto, fue la creación de música que los representara como las ya aludidas; *Si vas para Chile* o *Alborada*, o como las estrofas agregadas al himno nacional que se exigía cantar y tocar en diversas ceremonias a lo largo del país. Siendo así, y dado el interés que otorgan a la producción musical chilena, se encargaron de la obstrucción (en diferentes formas) de la música que pudiese suponer un atentado contra su estabilidad, como lo fueron la Nueva Canción Chilena y el rock. Esto, debido al miedo que provocó la música popular chilena de los sesenta y setenta, dado su sentido de reivindicación social o contracultural que fue adquiriendo en aquella década. Tratando así, de alejarla de su significancia social y atribuyéndole un carácter netamente de mercancía.

En la misma dirección, pudimos vislumbrar el carácter revolucionario que fueron adquiriendo los dos principales estilos musicales del período, esto es, la música andina y el rock, y por qué tuvo tan buena acogida por parte de la mayoría popular. Vimos su crecimiento en una sociedad chilena en constante conflicto y polarización política, como también los espacios que fue ganando y haciendo suyos, y su potenciación por el contexto nacional-regional. Así, hasta la ruptura política y social de septiembre de 1973 y el brusco cambio que generó en esta.

De esta manera, analizamos el recorrido por el que tuvieron que transitar ambos estilos desde el golpe de estado hasta 1980 y todas las implicancias que consigo trajo el nuevo contexto nacional, y el cambio de panorama una vez comenzada la década de los ochenta. Esto, materializado tanto en una nueva constitución, una crisis económica ya insostenible, el inicio de las jornadas de protesta y con los atropellos a los derechos humanos externalizados en el plano internacional.

Siendo así, vimos las posibles instancias musicales -tradicionales o no- que fueron creando o formando parte, y los medios que acompañaron este nuevo recorrido en dictadura, y así por lo tanto el sentido de resistencia que fue adquiriendo. De esta forma, pudimos encontrar diversas maneras y formas de resistencia, desde las más pacíficas, hasta las más contestatarias, pasando por los ejemplos de Barroco Andino, con la simbiosis entre música clásica y música andina que ejecutaron, lo que otorgó y mantuvo la vigencia de la corriente musical andina -y por lo tanto de la NCCh- en un contexto donde se encontraba prohibida. En el mismo sentido, el grupo Illapu contribuyó en esta labor exponiendo la música e imagen de lo andino en diversos medios tradicionales y no, lo que fue una forma de mantener la difusión y rescate de este estilo.

Como mencionamos para nuestra investigación, cualquier acto de reminiscencia por más humilde que fuese, es considerado resistencia. Aquí, por lo tanto y a modo de ejemplo, cabe aludir a formas de resistencia musical para los prisioneros políticos, donde el *Candombe para José* de Illapu, se volvió un grito esperanzador dentro de tan deplorable panorama. De hecho, *esta canción ocupó un papel único a lo largo de la dictadura, ya que fue ampliamente considerado como un himno de la resistencia y fue canción en prisiones políticas y centros de detención clandestinos.*¹⁵² Esta canción fue cantada frecuentemente por prisioneros en distintas ocasiones; *con la llegada de un nuevo preso, la liberación de un preso o para consolar a un recluso que acababa de sobrevivir a una tortura o interrogatorio.*¹⁵³ Si bien, en sus letras no es explícitamente contestataria, sí lo es como menciona Jennings (2018), en la *camaradería en las letras, que ayuda a explicar por qué se utilizaba en centros de detención.*¹⁵⁴ Transformándose así, y estableciéndose en un lugar emocionalmente relevante

¹⁵²Juan Pablo González, “Censura, industria y nación: paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)” (Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons, 2015)

¹⁵³Katie Chornik (entrevistadora) & Roberto Márquez (entrevistado) (2005). La historia del “negro José” [Entrevista archivo audio]. Recuperado desde BBC MUNDO.com http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4174000/4174846.stm

¹⁵⁴Grace Jennings, “La construcción emocional de la sociedad chilena a través de la música durante la primera mitad de la dictadura militar (1973-1981)”, (*Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, 2018), p. 10.

para aquellos sobrevivientes que se vieron vejados por la violencia estatal mediante sus agentes.

En sintonía con lo anterior, y dado el valor simbólico que adquiere gran parte de su discografía, Los Jaivas, quienes en los setenta realizan todo su trabajo de producción fuera del país, materializan mediante esta, canciones emblemáticas para la sociedad chilena de los ochenta. Cabe resaltar aquí la renombrada canción “Todos Juntos”, lanzada en el año 1972, pero que va adquiriendo un sentido de unidad social en el período de dictadura y que consigue ser transversal a las distintas generaciones del siglo XX. También, como mencionamos, lanzan su séptimo álbum *Alturas de Macchu Picchu* que, condensa y contribuye en el legado poético del poeta comunista Pablo Neruda en un gobierno dictatorial abiertamente anticomunista.

Ya entrada la década de los ochenta, con una crisis económica que comenzaba surtir efecto en la mayoría de la población y por lo tanto acentuando el descontento social, y con un movimiento de manifestación en aumento, es que se alza en 1983 el grupo Los Prisioneros. Estos, comienzan tocando en diferentes tocatas y pequeños festivales o encuentros locales, para posteriormente en 1984 lanzar su primer disco *La voz de los 80*, el cual será de gran significación para la juventud ochentera, tanto por sus pegajosas melodías y ritmos, como por su novedosa forma de denunciar irónicamente a la dictadura y el contexto latinoamericano en su vínculo con Estados Unidos. Esto, sumado al conjunto de grupos que surgen dentro del llamado Rock latino, los cuales, contribuirán en la continuidad rockera de manera menos explícita que Los Prisioneros, lo que favorece en que se encontraran insertos dentro de la industria musical tradicional, lo cual contribuye su grata difusión por los medios, muchas veces ignorando sus metafóricas letras.

Por otro lado, y a través de los medios no tradicionales de comunicación, encontramos la revista *La bicicleta*, la cual se alzará como el medio cultural no tradicional de mayor envergadura y difusión de temas muchas veces ilícitos (debido a las repercusiones represivas) del período. Dando origen así, el espacio para un número importante de conexiones, opiniones y reflexiones no sólo de las y los músicos nacionales y latinoamericanos que se encontraban en el exilio o no, sino también, el espacio abierto de opinión y comentarios de sus lectores y de cualquiera que accediera a la revista. Muchas veces, dando cuenta y condensando un discurso del estado actual de la mayoría del país tanto en los aspectos económicos, políticos, culturales, morales y espiritual. Siendo así, y posterior a la radiografía de las percepciones y sentimientos que pudimos desprender a lo largo del escrito, principalmente en el capítulo 2, logramos advertir y nos ayudó a modelar el panorama social, cultural, económico y de sensaciones de la mayoría del Chile de los ochenta.

De esta manera, en el sentido netamente musical podemos desligar que, si bien los setenta fueron principalmente de la música andina -y la Nueva Canción Chilena de por sí- como forma de resistencia más difundida o mediatizada y con mayor notoriedad en la opinión pública, en los ochenta el rock se hará de esta función, siendo fundamental en el sentido

resistente y delegando aspectos importantes para la década posterior. Décadas diferentes, las cuales no serán excluyentes una de otra en torno a la producción y difusión de ambos estilos.

Podemos igualmente desprender que, la música popular chilena de carácter social o aquella que comenzó a dar cuenta de este vínculo, es decir, aquella que se formó desde fines de la década de los cincuenta, creció y se consolidó en los sesenta e inicios de lo setenta, fueron las corrientes que se encargaron de prestar formas de resistencia musical y social para una sociedad chilena reprimida en muchos aspectos. De la misma manera, fue conducto por el cual se pudo resguardar y seguir respaldando la cultura nacional que se trató por todos los medios de desplazar. Nos referimos a aquella cultura renovadora para la época, pero que pretendía ser sustituida o reemplazada por la cultura tradicional, aquella cultura elitista y terrateniente que había dominado la primera mitad completa del siglo XX. Es decir, en cierto sentido, estaban (el gobierno dictatorial) en contra de la modernización y crecimiento cultural, velando por la tradición y repudiando abiertamente lo ‘extranjerizante’ de lo andino y el rock. Encontrando así, cierto contrasentido a su actuar, dado que varios de los sistemas que instalaron o modificaron (como el económico, de salud, educacional o el aspecto cultural-musical) son originarios o su influencia proviene principalmente del exterior.

Por lo tanto, si bien en un principio vislumbramos un pleno desarrollo de la música popular chilena desde fines de los cincuenta e inicios de los sesenta con diferentes altibajos, desde que comienza a fraguarse esta música con un sentido revolucionario, la podemos considerar un espacio social y cultural de gran relevancia, dado que, en tiempos de sistemas autoritarios y la obstrucción del pleno desarrollo de la cultura nacional, esta, se torna y adquiere un sentido de resistencia y salvaguarda cultural, dando origen así, a nuestra música rebelde.

Bibliografía y Fuentes a disposición

- ARTIGAS, J. (1997). *Canto Militar de Chile*. Concepción, Chile: Editora Aníbal Pinto. p. 204. ISBN 9567089434.
- ACEVEDO, C. (1996). *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.
- ARENAS, M. “Los Prisioneros quieren dinero?”, *Mundo Diners Club*, vol.5, núm 60, noviembre 1987.
- BRAVO, G. & GONZÁLEZ, C. (2009) *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- CATALÁN, C. y MUNIZAGA, G. (1986). *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago, Chile: CENECA.
- CHORNIK, K. (entrevistadora) & Roberto Márquez (entrevistado) (2005). La historia del “negro José” [Entrevista archivo audio]. Recuperado desde BBC MUNDO.com http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4174000/4174846.stm
- DONOSO, K. (2009). “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”. *Revista Musical Chilena*, 212, 29-50.
- ERRÁZURIZ, L.H. (2006). “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”. *Aisthesis*, 40, 62-78.
- FUENZALIDA, V. (1987) *La industria fonográfica chilena*. Santiago de Chile: CENECA
- GONZÁLEZ HIGUERA, S., COLMENARES VARGAS, J.C. & RAMÍREZ SÁNCHEZ, V. (2011). “La resistencia social: una resistencia para la paz”. *Hallazgos*, 8, 237-254.
- GONZÁLEZ, J.P. (2015). “Censura, industria y nación: paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*. URL : <http://nuevomundo.revues.org/67810> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.67810
- GONZÁLEZ, J.P. (2017). *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- GONZÁLEZ, J.P. & GODOY, Á. (Editores). (1995). *Música popular chilena 20 años. 1970-1990*. Ministerio de Educación, División de Cultura. Santiago de Chile, 1995, p.14

- GONZÁLEZ J. P. (2011). “Posfolklore: Raíces y globalización en la música popular chilena.” *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (Vol. 187 - 751 septiembre-octubre (2011) 937-946 ISSN: 0210-1963 doi: 10.3989/arbor.2011.751n5010)
- GREZ, S., & SALAZAR, G. (compiladores) (1999). *Manifiesto de Historiadores*. Santiago de Chile: Lom Ediciones. Libros del Ciudadano Serie Historia.
- HOBBSAWM, E. (1994). *Historia del siglo XX*. Londres: Crítica.
- HUNEEUS, C. (2000). *El régimen de Pinochet*. Santiago de Chile: Taurus.
- JENNINGS, G. (2018). “La construcción emocional de la sociedad chilena a través de la música durante la primera mitad de la dictadura militar (1973-1981)”. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Recuperado de: <https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2018/05/grace-jenning.pdf>
- JORDÁN, L. (2009). “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, 212, 77-102.
- Junta Militar de Gobierno. Departamento Cultural de la Secretaría General del Gobierno. (1974). *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Santiago: Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno.
- MILOS, P. (2016). “Material de apoyo complementario N°2”, curso Historia de Chile Independiente II. Universidad Alberto Hurtado: Facultad de Filosofía y Humanidades.
- MUNIZAGA, G. *Políticas de comunicación: el caso de Chile*. Santiago de Chile: CENECA, 1981.
- MUÑOZ, V. (2006), *ACU. Rescatando el asombro*. Santiago de Chile: Libros la Calabaza del Diablo
- NAREA, C., (2009) *Mi vida como prisionero*. Santiago de Chile: Grupo Editorial Norma.
- PALMA, R. (productor), ACHURRA, T. (director). (2015). *Toque de Queda: Los inicios, el auge y el declive del rock y pop chileno bajo la dictadura militar (años 1984 - 1989)* (documental). Chile: Obrerock Producciones.
- PORTAS, E. (2016). “La dictadura chilena y la censura musical. El caso del grupo Los Prisioneros entre 1985 y 1987” (10 de mayo, 2019) de Universidad Iberoamericana
Sitio web:
https://www.academia.edu/25174574/LA_DICTADURA_CHILENA_Y_LA_CENSURA_MUSICAL_EL_CASO_DEL_GRUPO_LOS_PRISIONEROS_ENTRE_1985_Y_1987

- RIVERA, A. (1980) *El público del canto popular*. Santiago: CENECA
- ROUSSO, H. (2012). *La última catástrofe. La historia, el presente, lo contemporáneo*. Editorial Universitaria.
- SALAZAR, G. y PINTO, J. (2002): *Historia Contemporánea de Chile III. La economía mercados, empresarios y trabajadores*. Santiago de Chile: Lom Ediciones
- TODOROV, T. (1992). *Los abusos de la memoria*. Bruselas: Paidós Ibérica.
- VARAS, J.M. & GONZÁLEZ, J.P. (2013). *En busca de la Música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Catalonia.
- VARGAS, J. (2012). "A propósito de la resistencia como propuesta teórica del estudio histórico". *Tiempo y Espacio*, 1, 7-22.
- VILCHEZ, P. (2004) "De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad a través de la música comprometida" *Latin American Music Review*, vol.25, núm 2, otoño-invierno 2004. Estados Unidos, Universidad de Texas, passim.

Sitios

<http://www.memoriachilena.gob.cl/>

<https://www.selloalerce.com/>

<https://ww3.museodelamemoria.cl/>

<https://www.musicapopular.cl/>

https://www.cnnchile.com/economia/academico-estadounidense-derrumba-el-mito-sobre-que-pinochet-mejoro-la-economia-chilena_20180913/

<http://www.abacq.net/imaginaria/ncch1.htm>

<https://es.wikipedia.org/>