



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
INSTITUTO DE MÚSICA

CLANDESTINIDADES EN LA MÚSICA DE RESISTENCIA

Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la
oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986)

POR

LAURA FRANCISCA JORDÁN GONZÁLEZ

Tesina presentada al Instituto de Música de la
Pontificia Universidad Católica de Chile,
para optar al grado académico de
Licenciado en Música, opción Musicología

Profesor Guía:
Alejandro Vera Aguilera

Noviembre, 2007

Santiago, Chile

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
Objetivos	2
Metodología	3
Estado de la cuestión	6
Capítulo I: Música y clandestinidad	12
Políticas Culturales	12
Sobre la censura en música	14
Capítulo II. Música en clandestinidad	31
Reorganización de circuitos culturales: música y resistencia	31
Lugares para la música	35
Capítulo III. Música clandestina	43
Casete: la circulación	43
Casete: el soporte	45
Casete y canciones de resistencia	46
Grabaciones clandestinas	54
Capítulo IV: Tres clandestinidades sonoras	63
Cantata de los derechos humanos	63
Grabación inédita de presos de la Penitenciaría de Santiago	73
Vamos Chile	77
CONCLUSIONES	85
FUENTES	89
Fuentes Impresas	89
Libros	89
Artículos y capítulos de libro	90
Otros	92
Publicaciones Periódicas	92
Publicaciones Oficiales	92
Fuentes Inéditas	92
Tesis	92
Ponencias	93

Otros	93
Fuentes Orales	93
Entrevistas	93
Fuentes sonoras y audiovisuales	94
Grabaciones	94
Audiovisuales	95
Fondos, colecciones, archivos y bibliotecas	95
Sitios web	95

INDICE DE IMÁGENES

2.1. Epístola a los artistas extranjeros que participan en el Festival de Viña del Mar	40
2.2. Epístola a los artistas extranjeros que participan en el Festival de Viña del Mar	41
3.1. Canción de moda	51
3.2. “Himno de la Resistencia”	53
3.3. Carátula de <i>El partido a Violeta</i>	55
3.4. Carátula de <i>El camotazo</i>	57
3.5. Portada revista <i>Análisis</i> . 24- 30 de diciembre de 1985	57
3.6. Carátula de <i>Chile, entre el dolor y la esperanza</i>	57
3.7. Imagen interior de <i>Desde Chile: resistimos</i>	58
3.8. Carátula de <i>Miguel Enríquez</i>	60
4.1. Carátula de la <i>Cantata de los derechos humanos</i>	66
4.2. Fragmento de “Presentación de Caín”	68
4.3. Fragmento de “Presentación de Abel”	70
4.4. Carátula de <i>Todo por Chile</i>	75
4.5. Carátula de <i>Vamos Chile</i>	77

A Delia y Claudio, mis padres, y a Felipe.
Simplemente por la vida juntos a ustedes.
A Araucaria, mi acompañante en estos caminos.

AGRADECIMIENTOS

Espero agradecer mediante estas líneas a cada persona que colaboró con esta investigación. En primer lugar, a mis amigos y familia, sencillamente por acompañarme y confiar en esta idea. A mi profesor guía Alejandro Vera, que se aventuró a dirigir este proyecto, rotundamente alejado de su campo. A Araucaria (una *gran persona*), por incitarme a explorar este maravilloso mundo de la clandestinidad, infinitas gracias por eso. A Felipe, Magda y mamá, por leer fragmentos y desparramados trozos de este texto en su proceso. A Osvaldo Jaque, por la inmensa disponibilidad para responder ¡tantas inquietudes! A Rodrigo “Ché” Sandoval, por facilitarme cuantioso material para la realización de este trabajo. A César Albornoz y Guillermo Rodríguez, que se dispusieron a conversar sobre este tema y me guiaron en algunas direcciones. A Rose por auxiliarme en mis travesías. A mis compañeros de generación, por ¡tantas cosas! A José Manuel por ayudarme con las partituras, aunque tenía tan poco tiempo. A Rodrigo Torres por su lectura crítica y comprensiva de este trabajo. A todos los entrevistados por compartir sus recuerdos, aún aquellos dolorosos, acudiendo a sus memorias.

RESUMEN

El presente estudio aborda la relación de la música de la resistencia durante la dictadura militar y la clandestinidad, entre 1973 y 1986 en Santiago de Chile. Mediante una metodología mixta que incluye fuentes escritas, orales y sonoras, se indaga en la relación entre ambos campos. Se exploran algunas acciones ejecutadas por el gobierno militar que determinan, mediante la represión y la censura, un rotundo cambio en el acontecer musical. En este contexto, se revisa el surgimiento de microcircuitos culturales que se sitúan en espacios marginales respecto al espacio oficial, experimentando una dinámica de tránsito permanente entre el espacio oculto- privado y el espacio público, dominado por agentes de la cultura oficialista. A la par, se identifica la gestación de grabaciones eminentemente clandestinas, que se incorporan al circuito de cintas copiadas que circulan entre los auditores de aquella oposición. El casete como soporte sonoro se erige como el primer dispositivo susceptible de ser manipulado dúctilmente por el auditor, a la vez que cumple un rol central en la difusión de estas músicas rebeldes. Se analizan tres grabaciones de características ostensiblemente diversas, con el fin de indagar algunas de las expresiones que posibilita la creación y circulación musical clandestina.

INTRODUCCIÓN

He conducido la realización del presente estudio con una pregunta que –a pesar de aciertos momentáneos, y con la ayuda de mis fuentes- no he logrado sostener intacta: ¿Es posible hablar de música y clandestinidad? Es decir, ¿pueden estrecharse relaciones entre ambos campos, relativos al quehacer de las personas en un momento histórico determinado? Se entiende la definición de la voz clandestinidad como cualidad de lo clandestino: “Secreto, oculto, y especialmente hecho o dicho secretamente por temor a la ley o para eludirla”¹. Me permito omitir una definición de lo que entiendo por música, señalando escuetamente que hablo de la música no exclusivamente en tanto sonido organizado, sino que en cuanto fenómeno creativo y social vivenciado por personas, y cuyos protagonistas –al igual que dichos sonidos articulados en la escucha- están situados en una historia particular².

Esta pregunta se sitúa en la reciente dictadura militar chilena, y la delimito a los años 1973- 1986, específicamente a la experiencia de algunos habitantes de Santiago que se ubican en la oposición del régimen, y desarrollan desde allí cierto tipo de música. La demarcación del periodo se estableció según la identificación de ciertos hechos acontecidos hacia 1986 que lo hacen ser denominado como “el año decisivo”, principalmente por la consolidación del movimiento opositor al régimen y el descuelle inminente de su caída, considerando la instalación efectiva de focos milicianos en pro de este objetivo³. Además, en el caso musical –como se deduce- luego de un periodo de represión intensa y sostenida

1 En www.rae.es

² Aunque no me baso en una definición precisa para el estudio de la música, exposiciones como la propuesta por Janett Wolff sirven de referencia: “Culture, however, is a social product, and the study of culture and the arts must accordingly be sociologically informed. (...) The social and economic factors relevant to the understanding of art include: contemporary forms of patronage; dominant institutions of cultural production and distribution (...); the relationship of the State to cultural production (...); the sociology of cultural producers (...); and the nature and constitution of consumers (...). The history of art is a history of the interplay of these many factors. (...) I have already indicated the way in which ‘Art’ itself is a historically specific fact, produced in particular and contingent social circumstances”. WOLFF, Janett. “The ideology of autonomous art” en LEPPERT, Richard y McCLARY, Susan. *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. Pág. 5

³ LÚNECKE, Graciela. *Violencia política en Chile 1983-1986*. Santiago: Arzobispado de Santiago, Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad, 2000. Pág. 47

que obliga a resguardar la actividad cultural en zonas de mayor seguridad, la conducción hacia espacios más abiertos de manifestación se experimenta progresivamente durante los años ochenta, lo que hace disponer congruentemente esta fecha tope para una breve revisión de dicha dinámica.

El presente estudio pretende exponer una interpretación preliminar del cuestionamiento sobre música y clandestinidad, explorando las condiciones políticas en que se desenvuelve la actividad cultural de la época; ciertas características de la activación de circuitos musicales opositores, concernientes a la ocupación de espacios relativamente privados o públicos; y por último, las cualidades específicas del casete, cuyo soporte y modo de circulación son considerados en esta tesina como medios fundamentales de la gestación y tránsito de música de la resistencia. Finalmente, se presenta un breve análisis de tres grabaciones de la época, abordando en él algunos aspectos musicales e históricos a partir de los cuales estas grabaciones se constituyen como diferentes expresiones de la clandestinidad musical.

Objetivos

Objetivo general es el explorar condiciones y rasgos de la música de la oposición⁴ al régimen militar en Chile, entre los años 1973 y 1986, que la sitúen próxima a lo clandestino.

Como objetivos específicos me propuse:

- * Identificar elementos generales de la política cultural del régimen militar, así como diversas acciones ejecutadas en el marco del terrorismo de Estado⁵, determinantes en el ámbito musical.
- * Reconocer discursos particulares sobre la relación entre música y clandestinidad por parte de personas relacionadas con el quehacer musical de dicho periodo.

⁴ A lo largo del escrito utilizo la expresión “música de oposición” indistintamente a “música de resistencia”. En ambos casos me refiero simplemente a músicas cultivadas por sectores políticos de izquierda, tanto profesional como aficionadamente, vinculadas a instituciones políticas como partidos y organizaciones “de base”. Si bien, dichos términos no acotan estilísticamente la música, por lo general se alude a música realizada por folcloristas, músicos populares y músicos de la academia, cuya adhesión a la oposición política es –de alguna u otra forma- explícita.

⁵ Me baso en la definición de terrorismo de Estado propuesta en PADILLA BALLESTEROS, Elías. “El Terrorismo de Estado” en su *La memoria y el olvido. Detenidos desaparecidos en Chile*. Santiago: Orígenes, 1995.

- * Examinar algunos lugares y modos de circulación de música de resistencia, centrandó la observación en los niveles de apertura y ocultamiento respecto al espacio público.
- * Analizar cualidades centrales de la música gestada clandestinamente, así como algunas características de su soporte y circulación.

Metodología

Para llevar a cabo la investigación, opté por una revisión amplia de fuentes diversas, lo que resulta en una metodología mixta, que incluye la exploración de fuentes escritas y orales, así como la aplicación de un análisis híbrido de una muestra del material, mediante recursos del análisis musical y estético.

Comienzo por la exploración de trabajos precedentes –libros, artículos, publicaciones, tesis- sobre música chilena de la época, en busca de referencias de lo que me dispuse a observar como la experiencia de clandestinidad en la música. Se agrega también - con el fin de cotejar similitudes y diferencias- una vista sucinta a estudios de casos relativamente similares de otros países, incluyéndose escritos sobre Argentina, Uruguay, Brasil, España, y la República Popular China. Si bien, no está a mi alcance la manipulación minuciosa de este material, nos pareció necesario –a mí y al profesor guía- una revisión panorámica de algunas problemáticas que trascienden nuestra realidad nacional, como la producción de música en regímenes autoritarios, la censura oficial y el levantamiento de circuitos culturales opositores, entre otros.

En segundo término, revisé aquella documentación oficial que parecía fundamental, vale decir, la *Política Cultural del Gobierno de Chile* y los índices de decretos ley promulgados entre 1973 y 1979, delimitación que responde a la búsqueda de información específica de aquellos años. Respecto a los bandos militares, es preciso decir que no me ha sido posible localizar una publicación oficial de dichos dictámenes, por lo que su revisión ha resultado más dispersa de lo esperado. Consulté aquellos bandos compilados en *Por la fuerza sin la*

*razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar, así como algunos indicados en Atentados a la libertad de información y a los medios de comunicación en Chile 1973- 1987*⁶.

Asimismo, examiné la publicación periódica *Solidaridad*, boletín informativo de la Vicaría de la Solidaridad, entre los años 1976 y 1979, números 1 al 61; *El Rebelde en la clandestinidad*, órgano oficial del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, cuyos ejemplares examinados se ubican entre los años 1975 y 1988, aunque no me fue posible efectuar una revisión íntegra de la publicación, acotándome a cerca de sesenta números disponibles en el Fondo Documental Eugenio Ruiz Tagle, especializado en clandestinidad⁷; por último, incluí muestras dispersas de otras publicaciones, detalladas en la lista de fuentes final. Fueron vistos también algunos materiales audiovisuales, básicamente entrevistas filmadas proporcionadas por el Archivo de Música Popular de la Universidad Católica (AMPUC).

Fuentes sonoras de la investigación fueron diversos casetes y discos que afloraron en el camino y que, debido a su gestación y/o a su circulación, coincidieron al ubicarse como representantes genuinos de lo clandestino en música. De ellos, elegí tres ejemplares ostensiblemente diferentes para ser examinados con mayor detención en la sección final de esta tesina: *Cantata de los derechos humanos* (1979); grabación inédita de detenidos de la Penitenciaría de Santiago (1985); *Vamos Chile* (1986).

Como dije, la metodología general de esta investigación tiende a una indagación amplia, en busca de un marco en el que asentar la reflexión sobre el vínculo entre la música y la clandestinidad, esto debido a la inexistencia de estudios dedicados a esta problemática con anterioridad. Es por ello que –a pesar de las motivaciones iniciales- no me aboco a un análisis monográfico de las músicas aludidas, sino que procuro ubicarlas dentro de la cuestión que me convoca.

Se suma a las exploraciones descritas la aproximación oral a personas involucradas con disímiles aristas de la música, desde diversas –también- posiciones políticas, mediante la realización de entrevistas. A continuación se detalla al lista de entrevistados, señalándose brevemente los antecedentes personales que fueron relevantes al momento de confeccionar

⁶ GARRETÓN, Manuel, GARRETÓN, Roberto y GARRETÓN, Carmen. Santiago: LOM, 1998; y BALTRA, Lidia. Santiago: CENECA, 1988.

⁷ El acceso a dicho fondo se efectúa mediante la página de la Facultad Latinoamericana de Ciencias sociales (FLACSO): <http://www.flacso.cl/flacso/>

una muestra intencionada. Estas personas son consideradas informantes claves de la investigación.

- * Nano Acevedo. Compositor y cantautor. Figura del Canto Nuevo, fundador de la Casa Folklórica Doña Javiera. Militante del Partido Comunista durante la época.
- * Miguel Davagnino, locutor radial. Conductor del programa radial “Nuestro Canto”, de Radio Chilena durante la época.
- * Fernando García. Compositor, profesor de la Universidad de Chile, exiliado. Militante del Partido Comunista durante la época.
- * Alejandro Guarello. Compositor. Creador de la *Cantata Caín y Abel* o *Cantata de los derechos humanos*.
- * Osvaldo Jaque. Folclorista y director de Paillal. Partícipe de *Vamos Chile*. Militante del Partido Comunista durante la época.
- * Benjamín Mackenna. Músico integrante de los Huasos Quincheros. Funcionario del Gobierno militar.
- * Carlos Necochea. Músico. Director Artístico del Sello Alerce durante la época.
- * Héctor Pavez Pizarro. Folclorista. Partícipe de *Vamos Chile*.
- * Catalina Rojas. Músico. Partícipe de *Vamos Chile*.
- * Dióscoro Rojas. Compositor. Figura del Canto Nuevo, fundador de la Peña Canto Nuevo. Militante del Movimiento de Acción Popular Unitaria durante la época.
- * Sergio Sauvalle. Músico. Partícipe de *Vamos Chile*. Militante del Partido Socialista durante la época.

Además fueron consideradas algunas conversaciones informales⁸, con: César Albornoz, historiador e investigador musical; Guillermo Rodríguez, militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria durante la época; y Rodrigo Torres, musicólogo e investigador especializado en el periodo. Si bien, como he dicho, la base metodológica de este estudio es diversa, esta tesina se hila mediante los discursos de (algunos) protagonistas

⁸ Noción recogida de TAYLOR, Steven J. y BOGDAN, Robert. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós, 1996.

de este fragmento histórico. En ese sentido, la entrevista se constituye como medio esencial de la investigación.

Se realizaron entrevistas abiertas semidirectivas⁹, y su elaboración se concentró en una conversación libre con los entrevistados, siguiendo como pauta únicamente la pregunta presentada al inicio y en consultas sobre la vivencia particular de cada quién durante la época, examinando elementos de la peña, la radio, el Gobierno, la grabación, etcétera. Cabe señalar que no incluyo en el presente escrito la transcripción íntegra de cada entrevista debido a la mínima extensión temporal de éste, limitándome a introducir exclusivamente citas alusivas al texto general de la tesina.

Por último, me tomo la libertad –para efectos de análisis- de traer a colación escritos propios o ajenos a la musicología que puedan ser de interés para la comprensión de la especulación sobre la música y la clandestinidad.

Estado de la cuestión

El problema de la clandestinidad y su relación con la música de la resistencia en Chile, durante al dictadura pinochetista, no ha sido tratado como centro de ninguno de los estudios más relevantes abocados a la época. Muy tempranamente CENECA, el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, inicia sus estudios sobre transformaciones acaecidas en nuestro país con el régimen militar, proporcionando estudios de la más alta vigencia hasta nuestros días, sobre todo por la agudeza de sus interpretaciones. Publicaciones de Anny Rivera, Rodrigo Torres, Luis Mella, Carlos Catalán, Giselle Munizaga, Paulina Gutiérrez otorgan a esta investigación bases sobre las implicancias culturales de las acciones del régimen, incluyendo escritos pioneros sobre el “movimiento cultural alternativo”.

Si bien, como decía, ningún trabajo se dedica al problema de la clandestinidad, muchos de ellos aluden a las expresiones de la oposición como lo “alternativo”, noción que por lejos coincide con la cuestión que guía el presente estudio. Lo más interesante de este

⁹ Según definición de ALONSO, Luis Enrique *La investigación cualitativa en sociología*. Madrid: Fundamentos, 1998.

término es que caracteriza a la producción cultural de izquierda como lo que es: una oposición, pero no sólo una oposición ideológica manifiesta –en diferentes modos- como contenido de las creaciones, sino que una oposición a la dictadura que se articula mediante la negación de sus medios, lo que equivale a decir que este movimiento cultural levanta un discurso alternativo *desde* lo alternativo¹⁰. En este mismo sentido, se propone el principio de lo *micro*¹¹, como característica prístina de la rearticulación política –y cultural- post golpe. Con ello se alude a la disposición sectorial de nuevas dinámicas comunicativas, creativas y solidarias. Así, se comprende el funcionamiento territorializado de la actividad de resistencia, condicionada por el auge represivo y la clandestinización de los partidos. Entender, entonces, una actividad cultural concentrada en lo *micro*, nos conduce al reconocimiento de un circuito cimentado sobre confianzas personales, donde el tránsito de material se circunscribe a medios específicos –especializados, si se quiere- y donde se promueve, por tanto, una marginación inestable del circuito *micro* respecto al espacio público¹². Implica, en otras palabras, una mutación constante de límites entre lo privado y lo público, cuestión que se cruza con las posibilidades cambiantes que otorga el espacio oficial. Términos análogos son los utilizados en *El Canto Popular en el periodo 1973- 1978*¹³, donde se hace alusión a los sellos discográficos, la televisión y la radio como “canales formales”, y a peñas, actos solidarios y festivales como “canales informales”. Se plantea, como señalé, que existe un vínculo entre ambas dimensiones.

Un tercer antecedente es otorgado –fuera de CENECA- por Nelly Richard, y es la referencia a la *marginalidad*. La autora expone sobre la Escena de Avanzada, y caracteriza la adecuación del lenguaje artístico a la conversión radical del medio, señalando como un procedimiento central el *enmascaramiento*. Si bien se refiere a estrategias emprendidas por este sector específico del arte, presentándolo como una propuesta post-vanguardista, lo que dista sustancialmente del enfoque de mi estudio, coincide con una apreciación de la relación

¹⁰ Esto fue paulatinamente cambiando, como se verá más adelante, cuestión que se produce con una apertura mutua del espacio público y del accionar de la oposición.

¹¹ Ver RIVERA, Anny. *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Santiago: CENECA, 1984. Ver también BRUNNER, José Joaquín. “Políticas culturales de la oposición en Chile” en su *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO, 1988.

¹² Frecuentemente estas instancias *micro* se conectan con espacios institucionales que resguardan su actividad, como es el caso de la Iglesia Católica.

¹³ RIVERA, Anny. Santiago: CENECA, s. f. Pág. 118

entre medio y modo de decir que supone un ajuste del discurso. Sobre el *enmascaramiento* de las claves de lectura en las obras de la Escena de Avanzada dice:

Sin embargo, cuando son traspasadas a un contexto donde no rigen las medidas de censura bajo las cuales se gestaron, cuando son llevadas a zonas de menor oscurecimiento, existe la tentación de devolverles transparencia: de eliminar las señas de opacidad que habían condensado en su interior a modo de protección, como si estas señas fueran ya superfluas.¹⁴

De la misma manera, Nelly Richard se refiere al desplazamiento de la política desde el espacio público hacia el privado, incorporando en su análisis del arte la noción de *clandestinidad*:

Es decir, que las prácticas de lo rutinario se fueron compensatoriamente cargando de un sobrepeso de significaciones clandestinas que lo prohibido les delegó como excedente rebelde. Por eso que lo familiar y lo doméstico, lo intercomunitario, devienen los nuevos territorios de reapropiación de lo político en veda, mediante la intervención de lo cotidiano.¹⁵

Respecto a los estudios dedicados a la música, hago referencia a algunos de aquellos abocados al estudio del rock y del Canto Nuevo. Acerca del rock, escritos como los de Tito Escárate y Fabio Salas incorporan breves referencias sobre el pasar de esta corriente musical durante la dictadura, coincidiendo en la identificación del cierre de espacios y restricción horaria, destrucción de material fonográfico y la articulación de espacios alternativos, como recitales en gimnasios municipales y recintos de barrio. Pero, si bien no fue mi objetivo acotar este estudio a determinados tipos de música, la proximidad mayor de ciertas músicas con partidos políticos fue una premisa que me alejó de diversos estilos y me acercó a músicas emparentadas con la Nueva Canción Chilena (NCCh).

Los estudios sobre Canto Nuevo (CN), y otras publicaciones afines, revelan la alta identificación existente entre dicho movimiento y la elaboración de estrategias de camuflaje, como las indicadas por Nelly Richard. Así, por ejemplo, Patricia Díaz-Inostroza caracteriza el CN como “poesía hermética”, cuya búsqueda es “vanguardista”¹⁶. Asimismo, sobre las

¹⁴ RICHARD, Nelly. “Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad”. Contribuciones Programa FLACSO-Santiago de Chile. N° 46, Enero 1987. Pág. 7

¹⁵ *Ibíd.* Págs. 5 y 6

¹⁶ DÍAZ- INOSTROZA, Patricia. *El Canto Nuevo de Chile: un legado musical*. Santiago: Universidad Bolivariana, 2007. Págs. 190 y 197

peñas dice Álvaro Godoy que “eran escenarios casi camuflados”¹⁷, lo mismo que Nano Acevedo al referirse a las primeras actividades culturales de la resistencia, dice que “la música va irrumpiendo con fuerza, surgen grupos de calidad, se recrea el lenguaje, acuño aquello de “decir sin decir””¹⁸. Así, se identifica en el CN una marginación respecto del espacio musical, recurriendo a un “lenguaje cifrado metafórico”¹⁹.

Recientes trabajos monográficos afines, son la tesis de la historiadora Karen Donoso Fritz²⁰, que dedica su segunda parte a la situación del folclor durante la dictadura militar, explorando acuciosamente la veta oficial y algunas propuestas resistentes, haciendo referencia a los trabajos de Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría, vinculadas desde un comienzo a la actividad solidaria, y a su relación posterior con la AMFOLCHI, por ejemplo. Otro es el caso del estudio sobre las peñas llevado a cabo por los periodistas Gabriela Bravo y Cristián González²¹, que aglutina contundente información acerca del surgimiento y desarrollo de las peñas en Santiago durante la dictadura. Como antecedente para el presente escrito, es de particular interés su referencia a la censura.

Sobre la censura, trabajos como el de Rodrigo Torres señalan la relevancia de la dinámica de autocensura incorporada por los músicos a partir de la acción represiva estatal:

Esta operación de “limpieza” y desmantelamiento en la escena de los músicos y las músicas disidentes, se reforzó con la institucionalización de la censura —que expandida a todo el corpus social se internalizó también como autocensura— instrumento de represión temática y simbólica que colaboró eficazmente en predisponer una reorientación de las manifestaciones artístico-musicales.²²

Además de la alusión al camuflaje, se han explorado también en el CN ciertas cualidades de su discurso. Esto se ve en el texto de reciente publicación de Emmanuelle Rimbot “Autorrepresentación y manifiesto en la Nueva Canción y en el Canto Nuevo”, donde la autora propone que el cantautor se sitúa en un espacio y tiempo determinado, y

¹⁷ GODOY, Álvaro. “Cantautores” en GODOY, Álvaro y GONZÁLEZ, Juan Pablo (Eds.): *Música Popular Chilena, 20 años. 1970-1990*. Santiago: División cultura, Ministerio de Educación, 1995. Pág. 118

¹⁸ ACEVEDO, Nano. *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral, 1995. Pág. 174

¹⁹ MELLA, Luis y TORRES, Rodrigo. *Seminario la canción popular chilena*. Santiago: CENECA, 1980. Pág. 4

²⁰ *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis Historia, USACH, 2006.

²¹ *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*. Tesis Periodismo, USACH: 2006.

²² TORRES, Rodrigo “Música en el Chile autoritario (1973- 1990): Crónica de una convivencia conflictiva” en GARRETÓN, Manuel, SOSNOWSKI, Saúl y SUBERCASEAUX, Bernardo. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de la Cultura Económica, 1993. Pág. 199

desde allí alza un discurso particular acerca de su medio, sosteniendo que la canción es expresión particular de quien la emite, y manifiesta el lugar desde el que se enuncia, tomando, el individuo, un papel respecto a la historia en la que se halla.

Es decir que la canción resulta ser el lugar en que individuos se ven promovidos al estatuto de artista por el reconocimiento de un público determinado y que gracias a ello, éstos tienen la posibilidad de expresar en palabras y en música una mirada crítica y sensible sobre la existencia propia y ajena.²³

Dicha posición me permite oponer una lectura sobre lo clandestino, aventurando que la construcción de un enunciado clandestino se aleja palmariamente de la pretensión artística e individual, para arrimarse a la declamación colectiva. Me es útil también demarcar la distancia entre un estudio sobre el Canto Nuevo y la presente investigación, pues, si bien el CN es examinado como parte del movimiento cultural alternativo, y especialmente su dinámica de adjudicación de diferentes espacios señala puntos clave para la comprensión de la clandestinidad, no es de mi interés hablar de él en tanto corriente artística, ni tampoco el detalle musical es analizado en el CN. Aunque es imposible decir que este movimiento usufructuó de las garantías de la industria cultural y de la aprobación oficial (muy por el contrario), tampoco puede sostenerse llanamente su clandestinidad, porque parte fundamental de su desarrollo se sustentó en la participación de medios públicos –aunque pequeños- como el sello Alerce y la revista *La Bicicleta*. Hecha esta aclaración, indico que cuantiosas alusiones al CN son incorporadas en este escrito, pues se constituye como uno de los movimientos más relevantes –por su presencia en medios y el cultivo de su público- de la música de resistencia.

Como se ha visto, muchos rasgos de la experiencia musical durante estos años guardan relación con la clandestinidad, a pesar de que este término no ha sido aún acuñado por los estudiosos. Es cierto, sin embargo, que algunos de ellos aluden a la clandestinidad de ciertas manifestaciones musicales, como parte de las características de la adecuación a la contingencia. Así, por ejemplo, Braulio Cortés habla de la circulación clandestina de Silvio Rodríguez²⁴, Mariano Muñoz- Hidalgo menciona el envío de material musical clandestino

²³ RIMBOT, Emmanuelle “Autorrepresentación y manifiesto en la Nueva Canción y en el Canto Nuevo” en *Cátedra de Artes*. N° 3. Santiago, 2006. Pág. 28

²⁴ CORTÉS, Braulio. *Te doy una canción: historia de un fenómeno sociocultural llamado Silvio Rodríguez*. Santiago: Tesis Universidad Católica (TUC), 2000. Pág. 92

hacia el exilio²⁵, y variados escritos de Anny Rivera aluden a la “música alternativa”, señalando una transmisión de material musical “por la base” o de manera “artesanal”²⁶, lo que refiere claramente al mismo tipo de circulación. Claudio Rolle se refiere a la recepción de las canciones de Santiago del Nuevo Extremo, señalando que “A mi ciudad”, “Simplemente” y “Homenaje” se convierten en “emblemas generacionales y símbolos de la época de resistencia clandestina a la dictadura”²⁷.

Sostengo que la exploración de la relación entre música y clandestinidad, en las expresiones culturales de la resistencia a la dictadura militar, propone un campo de conocimiento sobre la música de la época hasta el momento desconocido, y que tal aproximación acerca la comprensión de la experiencia musical hacia las vivencias personales de músicos y auditores, haciendo un especial énfasis en el *lugar* de la escucha y en el *dónde* se fundan las creaciones musicales de esta oposición política.

Como se verá, elementos centrales para la articulación de las músicas resistentes son la aplicación del terrorismo de Estado, la restricción del espacio público y la utilización funcional de la música en instancias de actividad clandestina, especialmente en la producción y circulación de casetes. En las páginas siguientes me dispongo a examinar algunas de las transformaciones culturales acaecidas en Chile, que demarcan ciertas modalidades en que tendrá que desenvolverse la actividad cultural de la oposición durante la dictadura militar.

²⁵ MUÑOZ-HIDALGO, Mariano. “De Huachacas e Ilustrados: polaridad de géneros en el cancionero chileno”. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), Buenos Aires, 2005. Pág. 6. Ver Capítulo III del presente escrito. www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html

²⁶ RIVERA, Anny. *El público del canto popular*. Santiago: CENECA, 1980. Págs. 20 y 21

²⁷ ROLLE, Claudio. “A mi ciudad: el decir sin decir y la canción mimética en el Chile de los setenta y ochenta”. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), Buenos Aires, 2005.

CAPÍTULO I: MÚSICA Y CLANDESTINIDAD

Ante la pregunta inicial –formulada en las entrevistas- sobre la posibilidad de hablar de música y clandestinidad alguno corrigió: “en clandestinidad”, mientras otros señalaron que evidentemente puede entenderse la música de resistencia como parte de la acción clandestina, hablando de “música clandestina”. Se me dijo también que, si bien muchos músicos mantuvieron una actividad militante durante la dictadura, su labor musical no guardó relación directa con su clandestinidad política. La diversidad de visiones al respecto, en relación a la experiencia particular de las personas entrevistadas, indica –en general- la posesión de una idea configurada sobre lo clandestino, que les incita a aproximarse –tomando posición- en mayor o menor medida a lo que ello significa. Por ejemplo, una música clandestina sugiere peligro, e invita a retomar de la memoria experiencias de persecución y sobre todo de vigilancia.

Políticas Culturales

Antes de ingresar en el terreno musical, es preciso revisar algunos rasgos primordiales de la política cultural del régimen militar. Éstas se exponen a la luz de las investigaciones de Carlos Catalán y José Joaquín Brunner, y de la propia *Política Cultural* emanada oficialmente del Gobierno.

Dice Carlos Catalán que el arco oficial de políticas culturales del régimen militar se constituye de diversos discursos. No hay discurso único, coherente, ni unitario. El autor reconoce tres vertientes discursivas: una concepción fundacional-nacionalista de la cultura; otra caracterizada por una “consideración conservadora, elitaria e ilustrada de cultura”; y una línea “ eminentemente recreativa, masiva y comercial de la producción cultural”²⁸, cimentadas a través de la Doctrina de Seguridad Nacional, tendencias nacionalistas y el pensamiento neoliberal. Se plantea que todas ellas coinciden en un rechazo a las

²⁸ CATALÁN, Carlos. *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Documento de Trabajo N° 49. Santiago: Chile Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística [CENECA], 1986. Pág. 6

modalidades anteriores al golpe de Estado, considerándolas una amenaza para el patrimonio y la identidad nacional. La reacción contra dichas manifestaciones,

...se hará principio operativo permanente en la medida en que se debe enfrentar, a lo largo de todo este periodo, un polo cultural disidente y excluido que busca asegurar su identidad precisamente a través de la recreación vigorosa y manifiesta de esa cultura militante pre-73.²⁹

En el documento oficial *Política Cultural del Gobierno de Chile*, de 1975, se señala claramente el apego a un modelo franquista de desarrollo³⁰. El primer objetivo de dicha política es “definir la esencia y el “deber ser” nacionales”, oponiéndose por definición a modelos marxistas, adscribiendo a Chile en la cultura occidental y cristiana, y promulgando “derechos naturales del hombre anteriores y superiores al Estado”. Otro objetivo es defender la tradición y la cultura “propia”. El escrito estipula una división clara entre la concepción marxista y la cultura occidental y cristiana. Se dice –propugnando cierta naturaleza universal de la belleza- que el marxismo ha sembrado “la “revolución de los gustos”, mediante su influencia en la literatura y el arte, desvirtuando los cánones clásicos e imponiendo formas abstrusas contrarias al sentido de belleza de la naturaleza humana...”. En su lucha contra el marxismo, se entiende la cultura como un espacio en el que crear “anticuerpos”, con la misión de “extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria”. Además, se señala una voluntad unificadora de los medios de comunicación, que debieran funcionar como “vehículos”³¹ para proyectar la acción cultural del Gobierno. Sobre el arte dice,

El arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó, y esa verdad tendrá que ser reflejo del ambiente de decencia, honestidad, del concepto de destino trascendente que anima a un pueblo que sabe que su meta futura es hacer de Chile una sociedad integrada y justa, participativa y próspera.³²

²⁹ *Ibíd.* Pág. 7

³⁰ *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Pág. 18

³¹ *Ibíd.* Págs. 21, 24, 25, 37 y 39

³² *Ibíd.* Pág. 40. Es provechoso recordar la crítica que se ha desarrollado en torno a la idea de *música absoluta* y su presunto alejamiento de la ideología. Al respecto, por ejemplo, Leonard Meyer sostiene que los dogmas propugnados por la música absoluta también constituyen valores ideológicos: “la originalidad, la individualidad, el nacionalismo” son algunos de ellos. MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000. Págs. 239 y 240. Por su parte, Janett Wolf argumenta “Art is always ideological, not in the sense that it contains a political message, but in that its meanings are the literary/visual/filmic representation of the extra-aesthetic”. WOLFF, Janett. *Op. Cit.* Pág. 8

Catalán plantea que el proyecto fundacional-nacionalista, llevado a cabo los primeros cinco años, fracasa, lo que provoca una “fragmentación” de las relaciones que entran a controlar los diferentes territorios del campo cultural.

Hablar, por consiguiente, de discursos o políticas culturales “oficiales” no es tan sólo aludir a enunciados o acciones emanadas del aparato central del Estado, sino referirse a la gestión del conjunto de todas las instancias, estatales o no estatales, que participan del nuevo sistema cultural.³³

Se desprenden de los párrafos anteriores dos cualidades de la política cultural dictatorial: el ser fragmentaria en su accionar y el tener por objeto la erradicación del marxismo en todas sus expresiones, incluyendo la del “arte comprometido”. Esto último se ejerce, en gran medida, no sólo mediante la represión física, sino que también a través del cultivo del miedo.³⁴ Al respecto, José Joaquín Brunner señala

La represión se vuelve un hecho cultural: la “cultura del miedo” es meramente la otra cara de una “cultura de guerra interna”. Esta última supone que al enemigo debe derrotársele no sólo por las armas, sino además (y principalmente) en el terreno “psicológico”. Se combate al otro en sus símbolos, su memoria, sus tradiciones, sus ideas: la guerra es guerra ideológica.³⁵

Sobre la censura en música

Ha sido profusamente sostenida la idea de que existió -por parte del Gobierno militar- una acción, o una serie de acciones, destinadas a prohibir la creación, ejecución y circulación de determinado tipo de música. Esta idea, expresada de diversas maneras, ha aparecido en numerosos relatos de músicos y profesionales vinculados a la difusión y/o producción musical; así como en una buena parte de los escritos historiográficos abocados a la música de la época.

Por una parte, se encuentra la presunta prohibición de instrumentos andinos, esto es, quena, charango, zampona y bombo, todos ellos identificados con el precedente movimiento musical ligado a la Unidad Popular (UP), la Nueva Canción Chilena (NCCCh). Por otra, la persecución de músicos relacionados con la UP o con partidos políticos de

³³ CATALÁN, Carlos. *Op. Cit.* Pág. 8

³⁴ ÁLVAREZ, Rolando. *Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973-1980)*. Pág. 14

³⁵ BRUNNER, José Joaquín. *Op. Cit.* Pág. 106

izquierda, mediante la instauración de *listas negras*, la intervención de sus espacios laborales, e incluso la detención, presidio, tortura, desaparición y muerte de algunos de ellos.

En su reciente libro sobre el Canto Nuevo, Patricia Díaz habla de la prohibición de la música andina, señalando que la persecución de músicos de la NCCh se traduce, entre otras cosas, “en la dictación [sic] de bandos que impusieron la censura y que incitaron a la prohibición de la utilización de instrumentos andinos como queñas y zamponas ya que ellos serían considerados elementos subversivos”³⁶. La autora no señala fuente alguna, cuestión que se repite en la mayoría de los textos que hacen alusión a dicho asunto³⁷. La misma idea maneja Dióscoro Rojas, quien dice recordar que la prohibición de estos instrumentos fue comunicada por televisión³⁸. Se insinúa que la Junta Militar habría dictado algún tipo de prohibición oficial a la música andina, mediante un bando o un decreto.

Respecto a la posibilidad de haberse dictado un bando, conviene considerar que este tipo de norma jurídica sólo puede ser utilizada en circunstancias políticas determinadas³⁹, y que los bandos dictados por la Junta Militar nunca fueron “solemnemente publicados”⁴⁰, a pesar de haberse impuesto hasta 1988. De los 41 bandos emitidos entre el 11 y el 21 de septiembre de 1973 ninguno hace alusión directa a la música, aunque muchos de ellos afectan más o menos tangencialmente la pervivencia de cierta música, aquella cultivada por músicos de izquierda. Lo mismo ocurre con los Decretos. Efectivamente, varios de estos dictámenes afectaron directa e indirectamente a músicos, ya sea desde el ámbito de la militancia, como del de la libertad de expresión. Esto ocurre por ejemplo con el Decreto Ley N° 77 dictado el 11 de octubre de 1973, que prohíbe todo partido político y agrupación de doctrina marxista⁴¹, el Decreto N° 324 que restringe a los medios de comunicación

³⁶ DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. *Op. Cit.* Pág. 134

³⁷ Lo mismo se asevera cuando se habla de la desarticulación de la NCCh, en CORTÉS, Braulio *Op. Cit.* Págs. 73 y 74. Ver también RUIZ, Agustín. “Cubanidad en el discurso musical del canto progresista chileno.” Ponencia presentada en el VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), La Habana, 2006.

³⁸ Entrevista a Dióscoro Rojas, efectuada por Araucaria Rojas y Laura Jordán, 01.05.2007

³⁹ Para dictarse bandos debe existir “tiempo de guerra”; haberse designado un general en jefe; haber tropas chilenas cuya seguridad y disciplina sea necesario preservar”. En GARRETÓN, Manuel et al. *Op. Cit.* Pág. 26

⁴⁰ A excepción de los primeros 41 bandos publicados el 26 de septiembre de 1973 por el diario *La prensa*. *Ibid.* Pág. 22

⁴¹ 1973. *Decretos Leyes. Junta de Gobierno de la República de Chile. Textos concordados e índices numérico, por ministerios, temático, onomástico y toponímico.* Santiago, Ediciones M.A.C. Folio 77

respecto a la información de temas políticos⁴², y con numerosos bandos que restringen la transmisión de determinadas radiodifusoras⁴³.

Si bien ninguna de estas normas afecta de manera exclusiva o particular al caso musical, parece necesario aseverar que efectivamente hubo dictámenes oficiales que determinaron el accionar de muchos de los músicos que venían ejerciendo su labor en nuestro país antes del golpe de Estado, y que dicho cambio político marcó transformaciones contundentes del quehacer cultural en Chile⁴⁴.

Aún así, no me ha sido posible hallar ninguna norma jurídica referente a la presunta prohibición de música e instrumentos andinos, al menos no a través de bandos o decretos. Sin embargo, esto no implica refutar la existencia de una prohibición implícita o, mejor sea dicho, de las consecuencias que ésta tuvo en ciertos círculos musicales. Muy por el contrario, dilucidar la ficción de supuesto documento implica recalcar, en primer lugar, que dicha prohibición existió de facto, en la vivencia de quienes se vieron forzados a resguardar su integridad, su labor creativa y expresiva.

Nano Acevedo reconoce que no fue necesario que la represión contra música cercana a la NCCh se fundara en acciones jurídicas, porque “si bien ellos no lo dijeron por cadena nacional, entendíamos que habían muerto y habían torturado a Víctor Jara, habían desaparecido cuántos colegas...”⁴⁵ Asimismo, diversas operaciones de la dictadura –más o menos orgánicas- señalan el camino de autocensura que llevarán aquellos que permanecen en Chile, persuadidos de la proscripción de la NCCh y, por ende, de la “música andina”; y despojados de sus habituales circuitos laborales.

Un hecho crucial, en este sentido, fue la reunión llevada a cabo entre autoridades del Gobierno militar y representantes de folcloristas, a poco tiempo del golpe de Estado. Además de la transmisión oral de este suceso, la fuente principal que lo relata es una carta escrita por Héctor Pavez Casanova –por entonces Presidente del Sindicato de Folkloristas- a René Largo Farías, quien se encontraba exiliado en México. Allí, da cuenta de la reunión

⁴² GUTIÉRREZ, Paulina. *Atentados a la libertad de información en Chile 1973- 1987*. Pág. 43

⁴³ Como el caso de los Bandos N° 14 y 15, referidos a las Radio Cooperativa y Radio Chilena; y el N° 22, referente también a Radio Chilena. Todos estos fueron emitidos por Zona en Estado de Emergencia, entre septiembre y octubre de 1984. *Ibíd.* Págs. 34 y 37.

⁴⁴ Ver BRUNNER, José Joaquín. *Op. Cit.* y CATALÁN, Carlos. *Op. Cit.*

⁴⁵ Entrevista a Nano Acevedo, 24.08.2007

entre folcloristas y personeros de la dictadura, acontecida “a fines de octubre o en noviembre de 1973”⁴⁶ en el Edificio Diego Portales. La máxima autoridad militar presente fue el Secretario General de Gobierno, Coronel Pedro Ewing; acompañado por, además de militares “armados hasta los dientes”⁴⁷, dos civiles: uno de ellos fue Benjamín Mackenna, encargado del Departamento Cultural; y el otro fue “un gran amigo de Manuel Dannemann, del Instituto de Investigaciones Musicales”⁴⁸, de quien no se señala identidad precisa. Por la otra parte, asistieron Héctor Pavez, Raquel Pavez, Hilda Parra, Homero Caro, “los cuncumenes”, y Julián del Valle como representante del Sindicato de Folkloristas. “Debieron asistir también, pero no aparecieron, Richard Rojas, Maruja Espinoza y representantes de la Federación de Conjuntos Folclóricos”⁴⁹. Según la memoria de algunos entrevistados y otras referencias, podrían haber concurrido también Gabriela Pizarro⁵⁰, Margot Loyola⁵¹ y Jorge Cáceres⁵². Éste último debe ser a quien se refiere lo siguiente: “Cáceres hizo las consultas a la Fed. de Conj. Folk.[sic] y su hermano se opuso tenazmente que la Fed. siquiera apareciera cerca del nombre de estos artistas de izquierda, nos quitó todo el apoyo”⁵³, y probablemente corresponda a los representantes ausentes de la Federación apuntada.

Según cuenta la carta de Pavez, la reunión fue convocada por Rubén Nouzeilles, ejecutivo del sello ODEON, con el fin de informarse acerca del futuro laboral que les deparaba, y sobre el estado de colegas detenidos.⁵⁴ Al respecto, dice Carlos Valladares que “Cuando el crimen de Víctor Jara era aún reciente, los militares citaron a dieciséis folcloristas, que figuraban en sus archivos, a una reunión con carácter imperativo”⁵⁵.

⁴⁶ Extracto de la carta es reproducido en LARGO FARIAS, René. *La Nueva Canción Chilena*. Pág. 39. Se indica distinta fecha, “diciembre de 1973” en DONOSO, Karen. *Op. Cit.* Pág. 138

⁴⁷ LARGO FARIAS, René. *Op. Cit.* Pág. 39

⁴⁸ DONOSO, Karen. *Op. Cit.* Págs. 138- 140

⁴⁹ LARGO FARIAS, René. *Op. Cit.* Pág. 39

⁵⁰ Según Nano Acevedo. Entrevista, 24.08.2007

⁵¹ VALLADARES, Carlos. *La cueca larga del Indio Pavez*. Santiago: Puerto de Palos, 2007. Pág. 340

⁵² Según Miguel Davagnino. Entrevista, 27.08.2007

⁵³ Este fragmento se encuentra citado en DONOSO, Karen. *Op. Cit.* Págs. 138- 140. Cabe mencionar que esta información no aparece en el fragmento publicado por Largo Farías en la obra mencionada. La autora, con anterioridad, menciona a “Raquel Barros y Jorge Cáceres, de la Confederación Nacional de Conjuntos Folclóricos”. Pág. 117

⁵⁴ Allí preguntaron por Ángel Parra, que se encontraba preso. Al respecto, se les habría respondido que si él era inocente, “volaría como blanca palomita”, en LARGO FARIAS, René. *Op. Cit.* Pág. 39

⁵⁵ VALLADARES, Carlos. *Op. Cit.* Pág. 339

Allí, se les comunicó a los asistentes que serían vigiladas sus actividades y canciones, “que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social”, incluyendo también la *Cantata Santa María de Iquique*, compuesta por Luis Advis para Quilapayún.

Por el contrario, se alabó el trabajo del Conjunto Cuncumén, advirtiéndose –según narra la carta- “como una invitación directa a colaborar con ellos, pues me dijeron que también podía yo con mucha propiedad difundir el folclore chilote.”⁵⁶ Relata su hijo – Héctor Pavez Pizarro- que los militares le solicitaron agrupar a todos los folcloristas, previsiblemente con el fin de perseguirlos. “Héctor Pavez se juntó con la gente y les dijo que desaparecieran. Él partió al exilio, como mucha gente; y otros quedaron en la clandestinidad, como mi madre [Gabriela Pizarro].”⁵⁷

Como se deja ver, la prohibición no alcanzó al completo ejercicio folclórico, ni a su diverso repertorio, sino que –tal como se cuenta- se concentró exclusivamente en el factor “andino”, vinculándosele, desde la oficialidad, estrechamente con el componente “social”. Parte de la explicación de esta contravención selectiva puede hallarse en la labor preponderante de Benjamín Mackenna, integrante de los Huasos Quincheros, y funcionario del régimen. Según lo que él mismo manifiesta, la música andina no es “representativa” de lo chileno, cuyo referente máximo se encuentra en el folclor de la zona central, o incluso de Chiloé⁵⁸. Aunque Mackenna considera excelente la labor creativa e interpretativa de algunos miembros de la NCCh, lamenta su alta carga política, tendiente a la división de la nación⁵⁹. Esta visión justifica en parte la prescindencia de ciertas expresiones andinas del imaginario nacional erigido por el Gobierno militar, ya que la NCCh ya no fue contingente, su contenido no era acorde con la nueva realidad nacional, por eso estos músicos “desaparecen”⁶⁰.

⁵⁶ DONOSO, Karen. *Op. Cit.* Págs. 138- 140

⁵⁷ Entrevista a Héctor Pavez Pizarro, efectuada por Araucaria Rojas y Laura Jordán. 02.08.2007

⁵⁸ ALBORNOZ, César, BLÁZQUEZ, Pablo y SANDOVAL, Rodrigo. *Entrevista a Benjamín Mackenna*. [video grabación] Copia de trabajo, proyecto: Archivo audiovisual de historias de vidas de músicos en Chile. AMPUC. 2003

⁵⁹ Entrevista a Benjamín Mackenna, efectuada por Araucaria Rojas y Laura Jordán. 27.08.2007

⁶⁰ ALBORNOZ, César et al. *Op. Cit.*

Respecto al evento de la reunión con folcloristas, Mackenna dice no recordar con exactitud la ocasión⁶¹, aduciendo que más de una vez fue convocado por militares para participar de decisiones en el ámbito cultural, aunque agrega: “puede ser lo más probable”.

Se añade al acopio imaginario que supone el establecimiento de tal medida, la noción de que este dictamen habría sido tempranamente levantado, y tal acción suficientemente difundida como para agrietar las restricciones impuestas sobre el circuito musical, y abrir espacios más visibles para aquella música en la que prevalece dicha instrumentación, aparejada, por cierto, de otras herencias de la NCCh. Dice Osvaldo Rodríguez acerca del grupo Barroco Andino, que utilizaba guitarra e instrumentos andinos, que “interpretaban a los músicos barrocos europeos, dándole carácter político a esa música. Primero tocaron solo en iglesias, pero cuando se levantó el decreto de censura a los instrumentos de los Andes, comenzaron a dar conciertos en diversos lugares públicos.”⁶² Tal aseveración amplifica los alcances propagadores de la instalación de dicha medida proscriptora, ya que los relatos refieren a ella incluso acotando un espacio temporal de su efectividad, y sugiriendo algunas causas para su desuso. Algo similar se sostiene en “El Canto Nuevo”, testimonio oral recibido de Chile, publicado en Madrid por *Araucaria de Chile* el año 1978. Allí, se relata que la televisión, que rechazaba a los cantores populares por ser considerados “extremistas y subversivos, por el solo hecho de acompañarse en su música con charangos o queñas (instrumentos proscritos por una disposición ridícula que hoy ya nadie respeta), termina por ceder, y alguna vez llega con sus cámaras al interior de las peñas.”⁶³ Como se expone, la mera utilización de dichos instrumentos implica para la oficialidad una disidencia política. Eduardo Carrasco explica que “para estos astutos militares el solo timbre de la música del pueblo era ya una manifestación de rebeldía revolucionaria”⁶⁴.

Varios autores coinciden en otorgar al mencionado Barroco Andino una especial participación en la reactivación del movimiento cultural, configurándose su labor pública

⁶¹ Es curioso, sin embargo, que al preguntársele por “cierta reunión entre Pedro Ewing y folcloristas” responda que no recuerda “porque fue el ‘73”. Entrevista, 27.08.2007

⁶² RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *Op. Cit.* Pág. 104

⁶³ MORALES, José. “El Canto Nuevo” en *Araucaria de Chile* N° 2, 1978. Pág. 175

⁶⁴ ORELLANA, Carlos. “Discusión sobre la música chilena” en *Araucaria de Chile* N° 2, 1978. Pág. 115

como uno de los escasos antecedentes de la reconstitución de las peñas.⁶⁵ Por lo demás, se reconoce en este conjunto una vehemente voluntad irreverente, que intenta sortear la consabida prohibición, esquivando la denotación política.⁶⁶ Al mismo tiempo, Barroco Andino empalma con la emergencia de grupos de similar formato instrumental, en lo que se conoce como el *boom andino*, que –según Patricia Díaz-Inostroza- contribuye “a “exorcizar” los instrumentos altiplánicos, cuya ejecución se atribuía sólo a artistas marxistas”⁶⁷. Rol central del *boom andino*⁶⁸, entendiéndolo como fenómeno de masificación y mediatización de dichos grupos, juega el conjunto Illapu, quien logra instalar el “Candombe para José”⁶⁹ como éxito de ventas, consiguiendo presencia en la televisión; al tiempo de colaborar en diversos circuitos de la resistencia –como veremos más adelante-, en ollas comunes, actos solidarios y festivales. La sola existencia de este *boom* en plenos años setenta, incorpora nuevas aristas a la compleja situación de la música andina durante los primeros años de la dictadura.

Como se intuye, la puesta en práctica de la censura contra la música se caracteriza, ante todo, por la incoherencia de las acciones oficiales, que hacen sospechar la carencia de un plan orgánico, tal como había anticipado.

Se añade a las dinámicas de la censura la intervención sobre puestos de trabajo, circuitos mediáticos e incluso sobre material musical. José Miguel Varas sostiene: “Desparecieron totalmente de la programación radial, por indicación de la Dirección Nacional de Comunicación Social, todas las canciones y melodías de carácter nortino, toda pieza musical que incluyera quenas, charangos y bombo”⁷⁰. Al respecto, Alejandro Guarello indica que la persecución hacia estos instrumentos, se dio fundamentalmente en las radios: “por ejemplo había compositores que estaban vetados, en *lista negra*, para no ser transmitidos...”⁷¹

⁶⁵ ACEVEDO, Nano. *Op. Cit.* Pág. 158

⁶⁶ DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. *Op. Cit.* Pág. 160

⁶⁷ *Ibid.* Pág. 159

⁶⁸ TORRES, Rodrigo. *Op. Cit.* Pág. 204

⁶⁹ Canción del uruguayo Roberto Ternán, editado por Illapu en su disco autoeditado *Despedida del Pueblo*, de 1976

⁷⁰ VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena*. Santiago: Publicaciones Bicentenario, 2005. Pág. 99

⁷¹ Entrevista a Alejandro Guarello, 12.06.2007

La profusión de *listas negras* es reconocida precozmente por parte de músicos afectados y sus colegas, al ser éstos despojados -desde comienzos de la dictadura- de sus puestos de trabajo, y apartados de medios de difusión masiva como la radio y la televisión. En cierta medida, la *Política Cultural* misma respalda el acosamiento de profesionales, artistas e intelectuales, refiriéndose a aquellos agentes de la cultura vinculados con los ideales marxistas, aseverando que antes del régimen militar

...la gran mayoría de los profesores, intelectuales y artistas formaban una verdadera cofradía en que sus intereses, su popularidad, sus expectativas personales y su existencia como personajes considerados y notorios, se debían, en parte fundamental, no tanto a su capacidad, sino sobre todo, a su grado de acotamiento y vasallaje al marxismo.⁷²

En la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile también fueron implementadas las *listas negras*. Ante la pregunta por éstas, Fernando García responde

La única lista la cual yo conozco fue una lista que hizo Samuel Claro, que fue tu Vicerrector [de la Universidad Católica]. Fue a Investigaciones e hizo una lista donde estaban todos los “comunistas” y la entregó a un funcionario. (...) En Investigaciones, como había gente de la Unidad Popular, cuando llegó la lista alguien la sacó y la rompió. Allí estaban denunciando a varios (...), imagínate, era una cantidad enorme de gente. De acá de la Facultad no sé cuantos botaron. (...) Cuando Samuel se hizo cargo de esta cuestión había una comisión, mejor dicho, un interventor. El interventor tenía como función ver a quién había que botar. (...) La persona que decía “éste es comunista, este otro es socialista” era otro personaje que se llamaba Juan Lemann.⁷³

Fernando García fue uno de aquellos músicos que tuvo que partir, exiliándose en Perú desde el mismo año 1973. En el ámbito de la música docta, similar desventura sufren Sergio Ortega que es exiliado en Francia y Gustavo Becerra a quien se le niega el retorno a Chile.⁷⁴

Al parecer, durante los primeros años la puesta en marcha de dichas listas fue eficiente, pues, tal como relata Alejandro Guarello, cuando llegó como estudiante en 1977

⁷² *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Pág. 32

⁷³ Entrevista a Fernando García, 02.10.2007. García se muestra con reticencia de revelar la identidad de tal funcionario. Señala que en la lista figuraba su nombre. Acerca del ingreso de Samuel Claro como decano en 1973, dice Karen Donoso que bajo su cargo se dio la “exoneración de profesores y el cierre de la carrera “Instructor en Folklore” que aún no graduaba a su primera generación, a lo que se suman la serie de allanamientos que afectaron a las sedes de la Facultad, en búsqueda de material “subversivo” *Op. Cit.* Pág. 104

⁷⁴ Referencias sobre el exilio de estos músicos se encuentran en CAVALLLO, Ascanio y SALAZAR, Manuel y SEPÚLVEDA, Oscar. *La Historia Oculta del Régimen Militar*. Santiago: La Época., 1988; RIVERA, Anny. *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Pág. 19

“en la Facultad ya había habido toda la “limpieza”, por así decirlo, porque yo llegué muy tarde. Los juicios, los fiscales, las denuncias ya habían ocurrido; para entonces, estaba el puro Cirilo [Vila], nada más. Los demás todos eran de la dictadura: Juan Amenábar, Miguel Letelier, Alfonso Letelier eran los profesores, el único bicho raro era Cirilo.”⁷⁵ La llegada de Félix de Aguirre, en 1980, es recordada por muchos como el reinicio de una serie de actos de censura al interior de la Facultad. Según Guarello, “ni Hans Stein, ni Andrés Alcalde podían entrar a la Facultad, él [Alcalde] se fue a Italia y cuando volvió no podía entrar.”⁷⁶

El caso del Instituto de Música de la Universidad Católica (IMUC) coincide en la implementación de listas negras, tal como ha señalado el recientemente fallecido Fernando Rosas quien habría renunciado a la Dirección del IMUC por la expulsión de su amigo, el profesor Adolfo Flores debido a causas políticas.⁷⁷

En el ámbito de la música popular, la *lista negra* es instalada en radio y televisión⁷⁸, cerrándose como espacios laborales y difusores para aquellas figuras identificadas políticamente con la izquierda. Según dice Nano Acevedo, “todo lo que tenga sabor a izquierda no va, ni un sello grabador, ni en un diario, ni en una radio, ni en un espectáculo en vivo”⁷⁹. Así se practica, en palabras de Valerio Fuenzalida, una “política de exclusión de grabaciones e intérpretes considerados militantes o simpatizantes de grupos políticos no-oficialistas.”⁸⁰

⁷⁵ Entrevista a Alejandro Guarello, 12.06.2007

⁷⁶ Lo mismo dice Fernando García, quien a pesar de haber vivido fuera de Chile los diecisiete años de la Dictadura, conoce muy de cerca la experiencia de dicha institución.

⁷⁷ Fernando Rosas dio cuenta públicamente de esto, mediante discurso leído por su esposa, en el Salón Fresno de la PUC, el día 21 de junio de 2007, ocasión en la que le fue otorgada a Fernando Rosas la Medalla de Honor de la Universidad Católica. Ver también ROSAS, Fernando “Testimonios” en *Resonancias* N° 3, 1998. Allí dice “La salida del Instituto del Adolfo Flores, la reducción de horario de Emilio Donatucci, la salida de Pedro Poveda y de Genaro Burgos, más la de algunos cuyos nombres no recuerdo, se debió a la participación de personas que tenían la confianza de rectoría”. Pág. 51.

⁷⁸ MORRIS, Nancy. “Canto Porque es Necesario Cantar: the New Song Movement in Chile, 1973- 1983” en *Latin American Research Review*, Vol. 21, No. 2. (1986). La autora, citando una entrevista con Miguel Davagnino, señala la existencia de *listas negras* en ambos medios de comunicación masiva. Pág. 125. Lo mismo es expresado en DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. *Op. Cit.* Págs. 218 y 219

⁷⁹ Cita de Nano Acevedo, en FUENZALIDA, Valerio. *La producción de música popular en Chile*. Santiago: CENECA, 1987. Pág. 17

⁸⁰ FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Pág. 7

Ninguna de estas aseveraciones, ni las fuentes revisadas, muestran cómo se ejecutaba la discriminación a través de las *listas negras*. Quizá, la pregunta por autorías y documentos que respalden los actos de censura no traspase el ámbito anecdótico, pues, como se trasluce, sobre la ignorancia acerca del modo de articulación de la represión, se cimienta la tendencia a la autocensura, principal dinámica que sostiene la exclusión de algunas músicas de los circuitos oficiales. Acerca de la censura, los autores Anny Rivera y Rodrigo Torres reconocen la coerción como un obstáculo, trascendiendo el ámbito de la prohibición para alcanzar el de la autocensura en la creación⁸¹.

Hay que señalar que actuaba sobre el miedo el efecto aleccionador del asesinato de figuras como Víctor Jara y Jorge Peña Henn⁸², así como la detención y desaparición de Jorge Solovera. A la lista de exiliados se suman Isabel Parra, Patricio Castillo, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, Gonzalo Payo Grondona, Héctor Pavez, Marta Contreras, René Largo Farías, los integrantes de Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa⁸³. Ángel Parra es tomado preso y luego exiliado; otros, como Tito Fernández, son detenidos y liberados.

Tanto en la radio como en la televisión la omisión de músicas pasa por una compleja relación entre la censura por parte de los funcionarios oficialistas y la autocensura, fundada en el álgido clima de terror vivenciado a mediados de los años setenta. Así, algunos programadores radiales, reconociendo el riesgo laboral y vital que suponía difundir, por ejemplo, la NCCh, debieron desafiar al propio temor para ir divulgando poco a poco la música objetada⁸⁴. Algo cercano ocurre con los sellos discográficos que, como es el caso de Alerce, sortearon hábilmente las restricciones de la autocensura. Esto determina en parte la fuerte separación existente entre el circuito musical oficial y el extraoficial, al menos en los

⁸¹ RIVERA, Anny y TORRES, Rodrigo. *Encuentro de canto poblacional*. Santiago: CENECA, 1981. Pág. 23

⁸² Sobre su ejecución, se publica una breve reseña biográfica de Jorge Peña Herz [sic]. Y se señala su acribillamiento junto a otros militantes del PS, el 16 de octubre de 1973, en el regimiento "Arica" de la Serena. El artículo se titula "Disparen contra el músico" en *Unidad y Lucha*. N° 89, Diciembre 1985 Pág. 7. Ricardo García menciona a músicos asesinados después del golpe como "Juan Peña [sic], director de la orquesta infantil de La Serena" en FUENZALIDA, Valerio *Op. Cit.* Pág. 67

⁸³ Existen numerosas fuentes que indican esta situación. Ver RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *Op. Cit.* Págs. 102 y 103; RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo "La Nueva Canción Chilena" en GODOY, Álvaro y GONZÁLEZ, Juan Pablo (Eds.): *Op. Cit.* Santiago: División cultura, Ministerio de Educación, 1995. Pág. 92

⁸⁴ Entrevista a Miguel Davagnino, 17.08.2007. Lo mismo señala Anny Rivera respecto a la autocensura de algunos radiodifusores que no programan el Canto Nuevo. En *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Pág. 23

años setenta.⁸⁵ En el caso de los sellos grabadores, se presume la existencia de *listas negras* emanadas de organismos oficialistas, con cierto respaldo gubernamental. Así lo explica Ricardo García, fundador del sello Alerce, en el siguiente extracto:

Al instaurarse en Chile un régimen que obligó a la quema de libros y a la destrucción de discos que incluían obras musicales de diferentes contenidos, nuestro mundo cultural entró en un período de total oscuridad. Prueba dramática de esta situación la constituyen las circulares que las compañías fonográficas hicieron llegar a todos los distribuidores de discos a fines del '73: "Volviendo en relación con nuestra circular número 2.138 del 28 de septiembre pasado, para dar la lista ampliada de todos los discos que hemos debido dejar de fabricar y retirar de catálogo, con sujeción a la autocensura que la Junta de Gobierno ha dispuesto para la industria fonográfica nacional". La circular incluye desde grabaciones, por supuesto, de Quilapayún hasta Nicanor Parra, Violeta Parra, el conjunto Cuncumén y Osvaldo Díaz.⁸⁶

Por su parte, Anny Rivera habla de la censura de "cierta música de raíz folklórica que se percibe vinculada a sectores izquierdistas", refiriéndose a la NCCh, "a toda 'canción política' y [a música] inspirada en dichas corrientes musicales"⁸⁷, mas indicando la inexistencia de una prohibición oficial y pública:

Si bien no existe una prohibición explícita de difundir esta música, lo cierto es que ella tiende a desaparecer o a aparecer muy ocasionalmente- en los medios de difusión masiva y a no ser editada en discos.⁸⁸

Carlos Necochea, director artístico del sello Alerce en sus comienzos, confirma la existencia de las circulares mencionadas por Ricardo García, mas señala que por definición eran poco claras: no se sabía exactamente quién las enviaba, aunque se sabía que venían del Edificio Diego Portales. Como éstas, llegaron otras misivas que dejaban sin permiso al sello para seguir grabando, incluyendo excusas desde la misma fábrica de discos (IRT), aludiendo a una supuesta indisposición de las prensadoras, cuestión que duraba meses.⁸⁹ Aún en el ámbito de las prohibiciones oficiales, se expone en un artículo de la revista Análisis dedicado a la música de Fernando Ubierno

Le dijeron en el sello IRT que tenía que sacar del LP (...) las canciones de Víctor Jara, de Pablo Neruda, de Paco Ibáñez, y del cubano [Silvio] Rodríguez. Benjamín

⁸⁵ RIVERA, Anny. *Ibíd.* Pág. 23

⁸⁶ Cita de Ricardo García, en FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Págs. 67 y 68. Ver también www.selloalerce.cl

⁸⁷ RIVERA, Anny. *Op. Cit.* Pág. 19

⁸⁸ *Ibíd.* Pág. 20

⁸⁹ Entrevista a Carlos Necochea, 05.10.2007

Mackenna había llamado de la Secretaría de Relaciones culturales diciendo que los autores comunistas no se podían grabar.⁹⁰

Quizá la fuente más reveladora sea la propia declaración de Benjamín Mackenna, quien reconoce haber dado constantemente recomendaciones a personeros militares acerca de la ejecución censuradora sobre música. Así, dice que “siempre hubo consultas”, ya que las autoridades en los primeros años eran eminentemente militares “y eran un poquito cuadrados”. Lo llamaban y le preguntaban “¿tú qué opinas de fulano de tal?”⁹¹. Por ejemplo, un militar que vino “después de Ewing” lo llamó para decirle lo siguiente:

“Oye, resulta que nos acaba de llegar un disco de Silvio Rodríguez que se llama *Santiago en llamas* que dice que los cadáveres están flotando en el Mapocho”, y entonces me pregunta: “lo que pasa es que hay discos de Silvio Rodríguez en el comercio, ¿qué crees tú? porque aquí mi General dice que hay que retirar todos los discos”. ¡Pero cómo se te ocurre! –dije yo- eso sería una locura, esa cuestión sí que daría la vuelta al mundo. Los discos que no son proselitistas, deja que sigan vendiéndose. Vas a armar un escándalo. Ahora, ese disco obviamente que no se puede publicar.⁹²

Relata además que tanto él como los Huasos Quincheros habrían respaldado a algunos músicos. En conjunto dirigieron una carta para liberar a Ángel Parra, y él dice haberse preocupado personalmente de Tito Fernández, Valentín Trujillo y Margot Loyola, que era comunista pero que “nunca utilizó su arte para fines políticos”, trasluciéndose, evidentemente, que tal práctica justificaba una persecución.

Respecto a la televisión –dice Anny Rivera- “ya la censura imperante implicaba restringir el ‘campo de elegibilidad’ de artistas”⁹³. Además, diversas fórmulas excluyentes fueron puestas en práctica, no sólo por el aparato estatal, sino también por los organismos privados que manejaron la industria. Entre éstas se encuentran la derogación de leyes proteccionistas que eximían del pago de impuestos a artistas y obras nacionales, a través del Decreto Ley N° 827, en 1974.⁹⁴ Lo dice también Valerio Fuenzalida, subrayando que el establecimiento de un impuesto del 22% a los espectáculos, a través de dicho Decreto- “ha actuado como un disuasivo a este tipo de presencia y exhibición [sic] de música popular. Las

⁹⁰ DIAZ, Carolina. “Fernando Ubierno, Cantautor: “Debí partirme en dos”” *Análisis* N° 217, Marzo 1988. Págs. 50 y 51. Documento disponible en VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Op. Cit.* Pág. 407

⁹¹ Mackenna bromea “oye, pero no me llamaban de la sala de torturas, me llamaban para pedirme una opinión no más”. Entrevista a Benjamín Mackenna, 27.08.2007

⁹² Entrevista a Benjamín Mackenna, efectuada por Araucaria Rojas y Laura Jordán, 27.08.2007

⁹³ RIVERA, Anny. *Op. Cit.* Pág. 22

⁹⁴ *Ibid.* Pág. 17

atribuciones para eximir de este impuesto se han convertido en un instrumento de discriminación y censura.”⁹⁵ Se suman las bajas pagas a artistas nacionales en televisión, en tanto se efectúan grandes gastos en artistas extranjeros⁹⁶. Como ejemplo de la coerción ejercida al interior de los medios, María Eugenia Meza relata su experiencia como periodista en Las Últimas Noticias:

...como las tres cuartas partes de mis notas no tienen que ver con los criterios de programación general de la radio, empezaron los conflictos: entonces, una nota en que yo hablo de Eduardo Peralta, a veces aparece ilustrada por Gervasio, o una nota en que hablo de Arak Pacha aparece ilustrada por Michael Jackson.⁹⁷

La exclusión mediante la censura, de naturaleza inédita en otros gobiernos⁹⁸, implica la “substracción de parte de las fuentes internas de alimentación de la industria musical”⁹⁹, influyendo en el desarrollo cultural. Con esto, se tiene una bajísima presencia de música chilena en las radios: cerca de un 77% de la música programada es extranjera¹⁰⁰, en tanto sólo un 10% de las estaciones radiales contemplan programas de música chilena¹⁰¹. En esto incide la instalación de criterios de mercado, que implica responder a tendencias masivas.¹⁰² En la televisión –por su parte- se tiene una imponente presencia de artistas “oficialistas”.¹⁰³

Otra práctica abundante de parte de las autoridades fue el requisamiento de material considerado subversivo, noción que en la práctica fue adjudicada –de partida- a todo el material cultural emitido por la UP, como las publicaciones de Quimantú, y las grabaciones

⁹⁵ FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Pág. 170

⁹⁶ Jaime Román comenta la discriminación vivida por los artistas chilenos “que cobraban 100.000 pesos cuando a un artista extranjero le pagaban 10 mil dólares” en FUENZALIDA, Valerio. *Ibíd.* Pág.75

⁹⁷ Cita de María Eugenia Meza, en FUENZALIDA, Valerio. *Ibíd.* Pág. 111

⁹⁸ FUENZALIDA, Valerio. *Ibíd.* Pág. 36

⁹⁹ RIVERA, Anny. *Op. Cit.* Pág. 19. Como parte de esto debe entenderse la exclusión del rock chileno. Dice Fabio Salas que “el bloqueo de la circulación masiva de la música de rock chilena de mayor crítica social tiene un origen político”. SALAS, Fabio. *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock.* Santiago: Ediciones LOM: 1998. Pág. 233

¹⁰⁰ Dato proporcionado por Santiago Schuster, para 1984 y 1985, en FUENZALIDA, Valerio *Op. Cit.* Pág. 57

¹⁰¹ Según Jorge Undurraga en FUENZALIDA, Valerio *Ibíd.* Pág. 62

¹⁰² Sergio “Pirincho” Cárcamo –conductor de “Hecho en Chile”, de Radio Galaxia, uno de los escasos espacios radiales dedicados a música chilena- dice que “muchas gente, a veces, tiene la buena intención de difundir lo nuestro y no puede llevarlo a buen término debido a que una encuesta marcó que ese espacio no tenía los miles de auditores que era necesario para que se justificara competitivamente seguir.” En FUENZALIDA, Valerio *Ibíd.* Pág.100

¹⁰³ FUENZALIDA, Valerio *Ibíd.* Pág. 8

de DICAP e IRT. Cuenta de esto da el mismo Benjamín Mackenna que considera que la presencia de discos incitando a la revolución puestos sobre las mesas del sello, refiriéndose a IRT, era una cuestión que naturalmente conllevaba la destrucción inmediata de ellos por parte de los militares.¹⁰⁴

Sobre el manejo de estas acciones, se sabe que existió un organismo encargado de la censura de publicaciones, ubicado en el Edificio Diego Portales. En el sexto piso, operaba “el Departamento de Evaluación. Allí se decidía el futuro de los impresos. Esa repartición cambió varias veces de nombre, pero como Dirección de Fiscalización o como la Oficina de Evaluación, seguía haciendo lo mismo.”¹⁰⁵ De allí se prohibía la circulación de varios novelistas latinoamericanos, y se ordenaba la incautación y eliminación de libros chilenos. Asimismo, muchos reconocen el Edificio Diego Portales como la fuente de emanación de diversas dificultades para la vida musical¹⁰⁶. La Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS), oficina dependiente del Ministerio Secretaría General de Gobierno, fue la encargada del control de las comunicaciones.

Material cuantioso y heterogéneo del sello IRT, perteneciente a la CORFO, fue destruido. Tito Escárte menciona –por ejemplo- el caso del grupo de rock La Mariposa, cuyo elepé grabado en 1973 con IRT se extravió, junto a mucho material del sello. Abundante material “no proselitista” de Víctor Jara fue eliminado¹⁰⁷. Algo cercano ocurre con el sello de las Juventudes Comunistas. Dice Ricardo García que “todo lo que fuera la empresa discográfica DICAP había sido destruido y un interventor nombrado por la Junta Militar vigilaba los restos”.¹⁰⁸ Lo mismo señala Osvaldo Rodríguez, quien dice que “las oficinas de DICAP fueron saqueadas y quemados todos los materiales”¹⁰⁹. Asimismo, la

¹⁰⁴ Entrevista a Benjamín Mackenna, 27.08.2007

¹⁰⁵ CAVALLO, Ascanio et al. *Op. Cit.* Pág. 149

¹⁰⁶ Entrevista a Sergio Sauvalle, efectuada por Araucaria Rojas y Laura Jordán, 04.01.2007. Entrevista a Carlos Necochea. 05.10.2007

¹⁰⁷ Nancy Morris habla de más de 800 casetes, a partir de una entrevista con Miguel Davagnino. “In 1981 more than eight hundred cassettes of early, non political songs by Víctor Jara, the slain singer, were confiscated on grounds that the violated an internal security law. The importer of the material was given what he called “a little vacation in jail”.” MORRIS, Nancy *Op. Cit.* Pág. 129

¹⁰⁸ Ricardo García en FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Pág. 68

¹⁰⁹ RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *Op. Cit.* Pág. 103

ocupación y allanamiento de la Editorial Quimantú fue establecida mediante el Bando N° 24, del 12 de septiembre de 1973.¹¹⁰

Otro espacio violentamente intervenido fueron los archivos de cinta magnética de la Universidad de Chile. Estando Isabel Bravo, el recinto fue víctima del allanamiento militar, en busca de música subversiva. Alejandro Guarello señala: “Yo sé que fueron a los Archivos de la Universidad de Chile, a la cinta magnética a retirar grabaciones de estos nombres, Becerra, etc., pero la Chabela [Isabel Bravo] muy inteligentemente las cambió de caja, y entonces se salvó mucha música. Eso fue inmediatamente después del Golpe, en 1973-74.”¹¹¹

La conciencia sobre la plurificación de métodos restrictivos parece ser temprana por parte de la oposición, lo que señala que las respuestas al régimen deben emprenderse en diversos frentes, evadiendo no sólo aquellas acciones “legales” y públicas contra el circuito cultural, sino que también aquellas ocultas sostenidas por el terrorismo de Estado. “La censura, la autocensura, la requisición de ediciones, el cierre de medios informativos, el IVA a los libros, es decir, la represión cultural, es la forma en que la dictadura trata de aniquilar la gestación y el desarrollo del pensamiento popular.”¹¹² En este sentido, Mario Rodríguez considera la “cultura oficial” como

“un conjunto de censuras, límites y barreras para todos, y [se ha transformado] en una experiencia de “lo ilimitado” solo para una minoría que puede pagar el precio económico y político de esa libertad sin barrera, la que alcanza su expresión máxima en el libre uso de la fuerza”¹¹³.

Clandestinidad –en el Chile de la dictadura pinochetista- significa sitio oculto, una articulación vulnerable desde el margen político –no exclusivamente militante-; y también, la manera privilegiada del Estado autoritario de oprimir al “enemigo interno”. La música es ajada por el accionar clandestino del terrorismo de Estado¹¹⁴, siendo constreñida como una

¹¹⁰ BALTRA, Lidia. *Op. Cit.* Pág. 11

¹¹¹ Entrevista a Alejandro Guarello, 12.06.2007. Lo mismo cuenta Fernando García. Entrevista, 02.10.2007

¹¹² *El Rebelde en la clandestinidad* N° 198 (Marzo, 1983) Pág. [s. n.]

¹¹³ RODRÍGUEZ V., Mario. “La organización de la cultura en Chile: 1973-78” en *Mensaje* N° 275, Diciembre 1978. Pág. 800

¹¹⁴ PADILLA BALLESTEROS, Elías. “El Terrorismo de Estado” en su *La memoria y el olvido. Detenidos desaparecidos en Chile*. Santiago: Orígenes, 1995. Sobre el terrorismo de Estado, me baso en este texto que

pequeña parte –entrañable, por cierto- del sector de la población sobre el cual es aplicada la maquinaria del terror; arrasando con él diversos signos que le son propios, y la música como uno de ellos. Amedrentamientos y allanamientos implican para la música dos de las formas más comunes de torsión, amparadas en un accionar no legal de agentes estatales, resguardados en la Doctrina de Seguridad Nacional. Por esta razón, cuantiosas experiencias de coerción no encuentran un respaldo oficial, ni dejan ver una operación sistemática de acción, siendo difícil identificar responsables de las prohibiciones y requisamientos. Así sucede, por ejemplo, con las sucesivas trabas impuestas al sello Alerce, a través de circulares de dudosa procedencia, cuya efectividad se cimienta en gran medida gracias a la imprecisión de las restricciones, y la incertidumbre respecto a las represalias dables en casos de trasgresión a la censura. Esto se acentúa con la infiltración en diversos medios -laborales y domésticos- de *sapos*, que en gran parte de las ocasiones son identificados rápidamente y cuya presencia es (forzosamente) aceptada.¹¹⁵

Si para Rolando Álvarez “la clandestinidad fue el “lugar” o espacio característico en donde particularmente la izquierda diseñó y ejecutó diversas estrategias políticas durante el período 1973-1990”¹¹⁶, propongo aquí que el significante *clandestinidad* supera su connotación opositora y se instala como condición general de relación entre la dictadura y aquellos que le resisten, lo que no quiere decir que la clandestinidad abarque de manera absoluta dicho vínculo, sino que le pertenece. Comprender, entonces, la aplicación de *listas negras*, la detención, la desaparición, y la ejecución como expresiones del terrorismo de Estado –de un accionar estatal clandestino-, señala la importancia relativa de una búsqueda de soportes legales, ya que dichas expresiones colaboran con la destrucción fáctica del grupo humano al que se abocan, a la vez que a su desarticulación indirecta mediante la guerra psicológica, apartándose del Estado de Derecho interrumpido por la Junta Militar. Si bien es ineludible conocer qué facción de las acciones del régimen referentes a la música son aplicadas de manera pública y bajo la garantía de la solemnidad oficial; creo que la

sintetiza ideas centrales al respecto, revisando sus fundamentos y modos operativos, e incluyendo una reseña del caso chileno.

¹¹⁵ Tal es el caso de la introducción de un agente de la DINA en las oficinas del sello Alerce, así como la presencia común de otros en las peñas. Entrevista a Carlos Necochea, 05.10.2007. Sobre las peñas ver la tesis de BRAVO, Gabriela y GONZÁLEZ, Cristian. *Op. Cit.*

¹¹⁶ ÁLVAREZ, Rolando. *Op. Cit.* Pág. 24

existencia de presuntos dictámenes vía “legal” no es trascendental para comprender la vivencia concreta por parte de los afectados, y las implicancias fácticas manifiestas en modificaciones sustanciales de la cultura durante la dictadura.¹¹⁷ Hablo entonces de música y la clandestinidad con que se hiere impunemente al presunto “enemigo interno”.

Como se ve a lo largo de este capítulo, la acción controladora del régimen actúa dispersa y sostenidamente sobre múltiples aristas del fenómeno musical: sobre los músicos, a través de *listas negras*, detención, presidio, desaparición, exilio y ejecución; sobre las músicas, mediante prohibiciones amedrentadoras -sin plasmación clara, pero certeras-, *listas negras* de objetos sonoros –discos, canciones-, requisamiento y destrucción de material; sobre los auditores, a través de la represión y de la inculcación del miedo; y sobre el medio musical completo, desarticulando los circuitos organizados previamente al golpe, coartando –aunque no logrando impedir- la constitución de nuevos núcleos.¹¹⁸ Característica de la política cultural del régimen es la incongruencia de sus acciones¹¹⁹, siendo difícil identificarles una lógica clara, ya que actúan no sólo mediante el frente legal, sino que también a través de las posibilidades que otorga el ejercicio ilegal de la represión.

¹¹⁷ Sobre esto ver: RIVERA, Anny *Transformaciones de la industria musical en Chile*, Brunner, José Joaquín *Op. Cit.*

¹¹⁸ Para esta síntesis, sirve como ejemplo la propuesta de Yang Xiaoxun, estudioso de la recepción musical en China 1988- 1989, citado por HAMM, Charles “Music and Radio in the People's Republic of China” en *Asian Music*, 22(2). Spring - Summer, 1991. Pág. 30. Yang Xiaorun propone un sistema de control efectivo sobre la música según cuatro dimensiones: el objeto musical en sí mismo, la audiencia de dicha música, la información acerca de dicha música y el control de la retroalimentación entre audiencia y música.

¹¹⁹ Tómese como punto de encuentro lo señalado para el caso uruguayo por Leo Masliah: “La censura se ejerció todo el tiempo durante este periodo, pero no siempre con las mismas características y manteniendo, igual que antes y después, un cierto grado de incoherencia del que es difícil estar seguro si era premeditado o no...” MASLIAH, Leo. “La música popular. Censura y represión” en *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*. SOSNOWSKI, Raúl compilador. Montevideo: Banda Oriental, 1987. Pág. 114

CAPÍTULO II. MÚSICA EN CLANDESTINIDAD

La intimidación es reconocida como uno de los factores de clandestinización de la actividad musical, ya que obliga a sus creadores y receptores a tomar cuidado respecto a sus acciones; a esconder rasgos susceptibles de incitar a la coerción y, al mismo tiempo, ir ganando espacios para desclandestinizar algunos de los elementos vedados. Esto último se ilustra en la progresiva apertura del Canto Nuevo y su llegada a la televisión, gesto que será evaluado por muchos como causa de la fractura del movimiento, como se expone más adelante. La movilidad constante de los límites entre el espacio del ocultamiento y el espacio oficial se identifica como procedimiento estratégico para la adecuación de las músicas a su contingencia, mostrando a veces la paradoja de una convocación al mismo tiempo clandestina y pública.

Reorganización de circuitos culturales: música y resistencia

En el levantamiento de circuitos culturales opositores fueron determinantes las tendencias revisadas con anterioridad, señalándose la necesidad de “espacios alternativos” que, en forma de microcircuitos, sortean las restricciones inmovilizadoras.¹²⁰ Según Rolando Álvarez, la dictadura, eliminando espacios públicos propicios para la experiencia política, logró encapsular “la realidad de la vida cotidiana en un espacio eminentemente privado”.¹²¹

El control de la oferta por medios político-administrativos, si bien podía operar más o menos efectivamente a nivel del espacio público, se volvía cada vez más difícil y costoso a nivel microsociedad en la esfera privada. Con medios político-administrativos se podía restringir la operación de mercados comunicativos, pero resultaba más complejo intervenir en los circuitos organizados comunitariamente...¹²²

¹²⁰ Dice Brunner que “...se desarrolló en algunas partes de América Latina, a lo largo de las últimas décadas, una forma de cultura que ya nada tiene que ver con aquella de los Patriarcas o Dictadores Supremos ni con aquella otra de los caudillos populistas. Cultura de la desmovilización y del disciplinamiento de las masas; de las tácticas adaptativas y de las estrategias de movilidad individual; del temor o el mero conformismo; del distanciamiento respecto a la política y el enfriamiento de las ideologías.” BRUNNER, José Joaquín. “América Latina entre la cultura autoritaria y la cultura democrática. Legados y desafíos.” Ponencia presentada al *Tercer Encuentro de la Democracia*; Sevilla, 7 al 10 de Octubre de 1987. Material de Discusión Programa FLACSO-Santiago de Chile. Número 103, Octubre de 1987. Pág.11.

¹²¹ ÁLVAREZ, Rolando. *Op. Cit.* Pág. 13.

¹²² BRUNNER, José Joaquín. “Políticas culturales de la oposición en Chile” Págs. 108 y 109

Desde comienzos de la dictadura, la oposición se articula en torno a la solidaridad, ubicándose como vínculos fundamentales los establecidos con sectores exiliados, desde fuera del país; y con la Iglesia Católica, desde dentro. En una primera etapa –en términos de Brunner- la resistencia levanta una voz de denuncia que, a pesar de considerarse ineficaz, logra germinar microcircuitos de producción, circulación y reconocimiento simbólico. Estos circuitos locales, regulados comunitariamente, estrechan vínculos con los partidos políticos clandestinizados. La influencia de los sectores derrotados “queda limitada estrechamente a la esfera “invisible” de la vida privada.”¹²³ Entre 1975 y 1978

...se van gestando (...) una abundante red de estos circuitos, caracterizados por su naturaleza voluntaria, su unidad ideológico-política, su existencia relativamente esporádica y localizada, su intrascendencia pública y su relativo aislamiento, pero que ofrecen (...) un principio de reidentificación social de los derrotados, unos canales de información alternativos y un modo social de compartir la denuncia.¹²⁴

Entre 1978 y 1979, se podría ya hablar de un movimiento cultural alternativo claramente delineado -en palabras del autor- que circula entre públicos relativamente orgánicos, sugiriendo una “identidad opositora (...) cargada simbólicamente”¹²⁵, y que se intenta organizar alrededor de *una* iniciativa que maximice el impacto restringido de los microcircuitos. A partir de este objetivo, la discusión interna de estos movimientos alternativos (no era uno sólo) se agudiza, sobresaliendo diferencias hasta entonces no discutidas. En estos años surge más claramente la “demanda democrática”. Brunner señala que hacia 1980 se desata una crisis de la cultura de la oposición, provocada, entre otros factores, por un auge represivo entre 1978 y 1979, y la instalación exitosa del neoliberalismo. Esto plantearía un camino de transformación de las propuestas culturales de la oposición, para una integración a la cultura de masas. Durante los dos años siguientes, junto a la crisis económica, comienza a reconstituirse el espacio público de los partidos políticos, al tiempo que ciertas expresiones de la oposición tienen cabida en espacios “oficialistas” como la televisión y el Festival de Viña del Mar.

¹²³ *Ibíd.* Pág. 110. Manuel Alcides Jofré agrega “Microcircuits are unofficial, informal, and nonprofessional cultural and artistic activities that integrate popular culture. On the other hand, macrocircuits tend to be institutionalized, formal, learned and official”. En JOFRÉ, Manuel Alcides. “Culture, Art, and Literature in Chile: 1973- 1985” en *Latin American Perspectives* Issue 61, 16(2): 70- 95. Spring 1989. Pág. 72

¹²⁴ BRUNNER, José Joaquín. “Políticas culturales de la oposición en Chile” Págs. 112 y 113

¹²⁵ *Ibíd.* Pág. 116

Brunner señala una variedad de políticas culturales de la oposición: logra situarse públicamente el tema de la democracia, ostentándose un monopolio moral sobre el tema de derechos humanos; se articula una repolitización de las instituciones culturales, levantando una denuncia (local) por falta de autonomía; mientras algunos agentes profesionales insertan -en menor o mayor grado- la denuncia en medios públicos, aunque persistiendo la restricción en Diario y TV.¹²⁶

El autor habla de políticas de la resistencia sin que haya habido necesariamente un planteamiento sistemático por parte de sus agentes, sino más bien una sucesión de acciones que conllevan implícitamente un delineamiento político. Dichas políticas culturales se erigen como intervenciones marginales, dependientes de las condiciones y las instituciones que inciden en cada circuito (mercado, comunidad, Estado, universidad, diario, etc.).

El arte se presenta como medio propicio para rearticular ciertas resistencias, hallando progresivamente arraigo en diversos sectores opositores. Anny Rivera reconoce un primer momento de este fenómeno, en que el arte dinamiza la memoria simbólica, perviviendo lenguajes anteriores, fortaleciendo la identificación con un patrimonio. "En las canciones, en la poesía o en las obras teatrales, los marginados del proyecto oficial hallaban sus claves, su historia, sus signos."¹²⁷ Como "signo cristalizado" nombres como Violeta Parra o Pablo Neruda, palabras como *libertad* o *pueblo*, completan un imaginario histórico que reclama pertenencia, y sobre el cual se erige una primera propuesta cultural. Allí convergen actores disímiles, que se aglutinan desde sus diferencias en torno a un discurso unitario, depositando en la posibilidad cultural la carencia de cualquier otro espacio de organización social. Desde un *nosotros* marginal, los circuitos culturales comenzarán a reclamar por "libertad de expresión y creación, acceso al espacio público, protección y fomento del arte nacional, etc."¹²⁸ El auge del movimiento cultural se ve interrumpido a fines de los setenta por la instalación exitosa del modelo neoliberal, que disloca la unificación identitaria. Según Rivera, el reclamo se fragmenta en sectores específicos, "se

¹²⁶ *Ibíd.* Págs. 124- 128

¹²⁷ RIVERA OTTEMBERG, Anny. *Notas sobre movimiento social y arte en el régimen autoritario (1973-83)*. Santiago: CENECA, 1983. Pág. 2

¹²⁸ *Ibíd.* Pág. 3

segmentan públicos y expresiones”¹²⁹. Diversas expresiones musicales se restringen a ámbitos locales, debido al control ejercido sobre el espacio público. Por su parte, el acceso a la cultura de masas exige presencia en el mercado, a costo del sacrificio de las “purezas ideológicas”.¹³⁰ Desde 1982 algunas figuras del medio alternativo ingresan en los medios masivos, lo que señala una etapa diferente a las anteriores. Este hecho será visto por algunos como parte de la detonación de la crisis del régimen¹³¹; y por otros, como signo de la conformidad con el medio cultural oficial, al ingresar al espacio público.

Paulina Gutiérrez otorga una comprensión panorámica de las organizaciones culturales, coincidiendo con Rivera en la identificación de tres momentos, que ella denomina: "momento fundacional y etapa de auge, momento de crisis" alrededor del 1979, y luego el vuelco hacia reivindicaciones específicas, "al revelarse la inespecificidad de un proyecto propiamente cultural"¹³². En la fundación de las organizaciones culturales se encuentra un objetivo primordialmente instrumental, que reserva a dichas instancias la labor de reconstruir tejido organizativo, y aglutinar las voluntades diversas en fines comunes como la instalación de una voz disidente, y la colaboración en la actividad solidaria.

En el ámbito musical, la gestación de espacios alternativos comienza desde el mismo 1973. Algunos hitos –como la fundación de las primeras peñas, la creación del sello Alerce y la fundación de la revista La Bicicleta- hacen pensar en mediados de la década como momento de impulso decisivo. En relación con las tendencias de la actividad opositora, se tiene desde el principio una referencia clara a la música folclórica y a la NCCh, enhebrando con aquéllos del exilio la sonoridad adecuada. Actos solidarios, peñas, y festivales acogen la actividad emergente, coordinados por la “base social” y –muchas veces- con el apoyo eclesiástico. Se establece así un vínculo entre artistas profesionales y aficionados.

¹²⁹ *Ibíd.* Pág. 8

¹³⁰ BRUNNER, José Joaquín. *Op. Cit.* Pág. 130

¹³¹ Por ejemplo, Anny Rivera señala que hacia 1981, con la crisis política, se provoca “la emergencia masiva de signos de oposición que luego evolucionan hacia la reconstrucción de organismos y entidades de carácter político.” En *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Pág. 35. Otra cita ilustrativa es la siguiente: “El espacio alternativo, luego de la crisis, vuelve a interpelar "en el espacio nacional", y luego dice en pie de página que "la práctica artística aficionada en espacios locales (...) tiende a desdibujar las fronteras entre lo oficial y lo alternativo." *Ibíd.* Pág. 11. Por el contrario, Dióscoro Rojas, indica que la entrada de algunas figuras del Canto Nuevo a los medios implicó la fragmentación del movimiento. Entrevista, 01.05.2007

¹³² GUTIÉRREZ, Paulina. *Agrupaciones culturales: Una reflexión sobre las relaciones entre política y cultura*. Santiago: CENECA, 1983. Págs. 1 y 2

Lugares para la música

A pesar de que algunos sostienen que durante los primeros años de la dictadura se vivió un “apagón cultural”, lo cierto es que algunas de las primeras actividades musicales datan de comienzos de 1974, como cantos callejeros y la organización de tempranos actos solidarios, según recuerda Nano Acevedo¹³³. Lo mismo indica Anny Rivera: "A poco tiempo de producido el golpe -1974 y 1975-, un contingente de artistas, expulsado del ámbito estatal y/o excluido del espacio público por motivos político-ideológicos, se reúne en torno a nuevos espacios de creación."¹³⁴

Desde un comienzo el acto solidario encarna un espacio de reunión del que se carecía, una vasija de recuerdos de antiguas canciones y sobre todo, un medio propicio para amparar a los muchos que se vieron en las peores situaciones económicas. Allí se acunan numerosas figuras que irán adoptando su público, y que introducen nuevo repertorio musical a la actividad solidaria¹³⁵. Bajo el alero de la Iglesia Católica, diversos encuentros se cultivan a pesar del temor, ocupando poco a poco espacios universitarios, iglesias y recintos poblacionales. En estos lugares fue factible la confluencia de músicos aficionados y profesionales, para quienes lo fundamental era –en dicha instancia- el enlace solidario y al mismo tiempo la rearticulación de las organizaciones. Se reconoce en estos actos el origen del Canto Nuevo¹³⁶, erigiéndose –en términos de Anny Rivera- como el microcircuito de “mayor integración y organización”¹³⁷.

Por la inminente ola represiva, la cimentación de este circuito se lleva a cabo mediante diversas estrategias precautorias. Una de ellas fue el resguardo de la Iglesia; otras, la renovación de un repertorio más “poético” y la utilización de medios masivos a modo de

¹³³ Sobre 1974, dice Acevedo: “Y trabajábamos políticamente en forma clandestina, semi clandestina a ratos,... frustradas muchas de ellas, como una que hicimos en el estadio de Renca, con Valentín Trujillo con un organito muy chico y que llegaron las fuerzas policiales, le advertimos antes porque teníamos vigías y qué sé yo, en lo alto de esa pequeña especie de estadio y pudimos arrancar por el pasto ahí con el organito del Valentín.” Entrevista, 24.05.2007

¹³⁴ RIVERA, Anny *Notas sobre movimiento social y arte en el régimen autoritario (1973-83)*. Pág. 1

¹³⁵ Músicos como Barroco Andino, Ortiga, Illapu, Nano Acevedo.

¹³⁶ Dice Alvaro Godoy que “El Canto Nuevo empezó, como dijo Ricardo García, en peñas, en parroquias, en festivales universitarios y, poco a poco fue alcanzando una mayor difusión masiva hasta llenar teatros” en FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Pág. 134

¹³⁷ RIVERA, Anny. *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Pág. 25

refugio público, entendiendo que precisamente el espacio más vulnerable se encontraba entre lo más oculto y lo más público. Esta es una de las interpretaciones de la presencia televisiva de Illapu, grupo que participó tempranamente en este medio de comunicación al mismo tiempo de colaborar en actos solidarios.¹³⁸

Desde los primeros años, la actividad del canto solidario fue difundida ampliamente por *Solidaridad*, de la Vicaría¹³⁹. Al publicitarse podría deducirse la masificación de ciertas figuras, haciéndolos parte también de acontecimientos aparentemente inocuos como el “Festival Una Canción para Jesús”, celebrado a partir del año 1976, donde participan músicos como Cecilia Echeñique en la competencia; y grupos invitados como Chamal, Aquelarre, Illapu, Nano Acevedo y Capri. Es sumamente interesante que el jurado de la segunda versión de dicho festival, efectuada en noviembre de 1977, estuviera compuesto, entre otras personas, por César Antonio Santis y Eugenio Rengifo, miembro de los “Huasos del Algarrobal”. A todas luces la voluntad legitimante de la Iglesia pasa por situar en la opinión pública la actividad de conjuntos como los mencionados, mediante la aprobación implícita de figuras de la televisión oficialista. Este procedimiento doblega la delimitación rígida entre espacio público y espacio privado, señalando múltiples interventores en la configuración de espacios propicios para el circuito de resistencia.

Poco después, la divulgación de la adhesión política de este circuito solidario se hace explícita en medios como *El Rebelde en la clandestinidad* que, siendo abiertamente reconocido como publicación del MIR, introduce noticias sobre la actividad cultural de estos mismos núcleos, arrogándoseles una posición netamente subversiva. Esto se ve en “Artistas Junto al Pueblo”, que a página completa es dedicada a informar sobre el acto cultural efectuado por la Liga de Acción Cultural en el Sindicato PANAL en calle Yungay 2715, donde participan, entre muchos artistas, los músicos: Eduardo Peralta, Eduardo y Pedro Yáñez, Santos Rubio, folklore del Taller 666, Antara, Aymarará, ballet Pucará, Aquelarre y Pehuén, más el Taller Sol

¹³⁸ Ver “Illapu. Algo más que el Negro José” en *Solidaridad* N° 27. Ver también TORRES, Rodrigo. *Op. Cit.* Pág. 204

¹³⁹ Numerosos Festivales Solidarios sectoriales son registrados por dicha publicación, dando cuenta de la diversificación de este formato, que se acompaña muchas veces de talleres culturales impartidos por agentes de la Iglesia. Ver por ejemplo acerca de “Servicios Culturales Puelche” en *Solidaridad* N° 1, Pág. [s. n.]; “Primer Festival del Cantar Solidario” en *Solidaridad* N° 2, Pág. 3; “Festival Solidario de Talagante” en *Solidaridad* N° 6, Pág. [s. n.]; “Festival Folklórico: un canto que une” (Renca) en *Solidaridad* N° 24, Pág. 21; etcétera.

y su conjunto Fragua. Además, se menciona la participación del Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Para los obreros –se dice- “ese ciclo cultural en el sindicato el PANAL en huelga les permitió responder en forma concreta y positiva al llamado “Encuentro Arte Joven”, patrocinado por la dictadura en esos mismos días en el Instituto Cultural de Las Condes”.¹⁴⁰

Paralelamente a la actividad solidaria, se produce la instalación de peñas, cuyo objetivo es, además de proporcionar un espacio de encuentro, generar plazas laborales para los artistas. Dicen Bravo y González que “de manera cautelosa –algunas veces incluso de forma clandestina- comienzan a surgir las primeras peñas esporádicas para reunir a integrantes de sindicatos o conmemorar fechas emblemáticas”¹⁴¹. Su desarrollo se ve permanentemente intervenido por las acciones represivas del régimen, recibiendo la presencia de agentes encubiertos de los centros de inteligencia, siendo acosadas por militares, y sufriendo agresiones físicas sobre las instalaciones, impidiendo –consecuentemente- que las interconexiones ocurridas en estos recintos se hagan de manera abierta y libre”.¹⁴² Al respecto, Nano Acevedo recuerda sobre los militares:

Todos los días entraban a locales, cerraban, hacían lo que querían (...) La peña Javiera y posteriormente las otras peñas también sufrían represión, visitas de la DINA, de la CNI, que eran la misma cosa. Golpearon a cantores, a músicos, al público. Entraban con metralletas a las peñas pidiendo carné, o rompían los... la peña Javiera estaba en el restaurante El Mundo, que tenía unos vidrios enormes, y los rompían para que el dueño no nos prestase más el local...¹⁴³

La actividad musical de la resistencia, entonces, se cimentó en primera instancia en circuitos solidarios y peñas, cuestión que avanzada la década deriva en la organización de

¹⁴⁰ *El Rebelde en la clandestinidad* N° 170 (Enero, 1981), Pág. 18. Otro caso como este –aunque posterior- se ven en publicación de la Juventud Socialista (JS), que da cuenta de la realización de un Homenaje a la Juventud, en el marco del año de su conmemoración internacional, en el Teatro Cariola, donde participaron Jorge Yáñez y Los Sergios, Ana María Miranda, Tennyson Ferrada, “del conjunto folklórico de ingeniería, del NAPALE”. Este acto fue realizado por y para la JS, con presencia de gran cantidad de dirigentes. *Unidad y Lucha*. N° 89, Diciembre 1985. Pág. 5

¹⁴¹ BRAVO, Gabriela y GONZÁLEZ, Cristián. *Op. Cit.* Pág. 46 Su condición clandestina se refuerza por la situación ilegal en que la mayoría –sí no todas- estas instancias se encontraban, al no contar con permisos municipales para funcionar.

¹⁴² *Ibíd.* Pág. 34

¹⁴³ Entrevista a Nano Acevedo, 24.05.2007

encuentros masivos y festivales, gestados primordialmente por sectores estudiantiles¹⁴⁴. Hacia fines de la década del setenta ya se reconoce una acogida masiva del movimiento cultural, gracias a la actividad unificada de diversas organizaciones y al fomento de un público creciente. Es interesante, sin embargo, agregar que Paulina Gutiérrez sostiene que la ampliación del público de estos circuitos no traspasó los límites de la izquierda medianamente ilustrada:

El alcance de público de las organizaciones culturales -aunque mayor- no traspasó hacia los grandes sectores populares, moviéndose en cambio entre sectores políticamente sensibilizados. (...) La producción de un arte comprometido de raíz folklórica junto con la estrechez de los circuitos de circulación de dicha producción, fueron factores importantes para que el movimiento artístico no traspasara con facilidad los límites del "gran ghetto".¹⁴⁵

El logro que significa una relativa masificación de la actividad cultural alternativa se ve socavado por una serie de trabas a los nuevos espacios. Algunos hechos elocuentes son el apedreamiento recibido por la Casa Folklórica Doña Javiera el 12 de agosto de 1978, la suspensión del permiso otorgado para la realización del Festival del Canto Nuevo, a realizarse el 31 de junio de 1978, y el impedimento puesto a Alerce para editar sus discos en los estudios de IRT.¹⁴⁶

Parte de la prensa oficialista, por esa misma época, publica reproches a la Iglesia, sosteniendo que los organismos "pseudoculturales" o "pseudofolklóricos" son "disfraces" de organizaciones políticas financiadas por la Vicaría de la Solidaridad. Ante dichas acusaciones, *Solidaridad* pidió explicaciones al Secretario de Relaciones Culturales del Gobierno, Benjamín Mackenna, quien no respondió.¹⁴⁷ El "bloqueo sistemático" impuesto desde 1978 –según Rodrigo Torres- colabora con la crisis del CN, y deriva en la búsqueda de acceso a medios de comunicación masiva por parte de algunos de sus agentes.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Labor primordial fue llevada a cabo por la Agrupación Cultural Universitaria (ACU), así como se destaca el trabajo educativo del Taller 666. Por la extensión del presente estudio, no me extenderé sobre la magna actividad emprendida por estas organizaciones.

¹⁴⁵ GUTIÉRREZ, Paulina. *Op. Cit.* Pág. 4

¹⁴⁶ Ver más sobre esto en "Apagón cultural: alguien quema las ampolletas" en *Solidaridad* N° 53 (Septiembre, 1978) Pág. 15; "Movimiento cultural: creció por todos lados" en *Solidaridad* N° 62 (Enero, 1979) Pág. 15.

¹⁴⁷ *Solidaridad* N° 53 (Septiembre, 1978) Pág. 15. En el artículo se señala que tales aseveraciones fueron publicadas en *La Segunda* del 12 de agosto de 1978, refiriéndose a las actividades artísticas del año de los derechos humanos como un "sutil y hábil disfraz para el activismo político".

¹⁴⁸ Ver TORRES, Rodrigo. *Op. Cit.* Pág. 208

Mientras el boletín de la Vicaría incluye desde sus primeros números (1976) noticias sobre el acontecer cultural solidario, en publicaciones emanadas de partidos políticos la incorporación del tópico cultural parece ser bastante posterior, al menos así se comprueba en *El Rebelde en la clandestinidad*, cuyas alusiones –indirectas- a la actividad musical comienzan recién en 1978, al referirse al movimiento cultural estudiantil, aunque incorpora noticias sobre la actividad solidaria sin mencionar directamente la música.¹⁴⁹ Sin embargo, en determinado momento las instancias a las que se alude –como el circuito del CN- coinciden con lo expuesto por *Solidaridad*, manifestándose públicamente la adhesión a la izquierda.

Paradójicamente, es en este momento que algunos de los grupos comienzan a aparecer en televisión o a participar del Festival de Viña del Mar, como señalé anteriormente. La introducción de parte de los protagonistas del CN en la televisión es juzgada por algunos como la obtención de un espacio hasta entonces restringido mediante la instalación de una propuesta exitosa; y por otros, como una maniobra aniquiladora por parte de la dictadura, “quemando” públicamente a los artistas y desintegrando el movimiento a través de la selección de algunos pocos músicos, incluyendo también la infiltración de figuras ajenas como el “Negro” Piñera y Fernando Ubierno. Algunas citas elocuentes son:

El "canto nuevo" es "descubierto[?]" por los medios de comunicación, mientras Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Los Jaivas y Serrat se transforman en los "hit" musicales, desplazando a Travoltas o Iglesias.¹⁵⁰

Este movimiento [el CN] no tuvo armas eficaces para contrarrestar los criterios comerciales de una difusión que lo transformó en una moda intrascendente, llegando a ensalzar cultores que nada tenían que ver con la expresión original.¹⁵¹

Por otro lado, en parte gracias a las trabas impuestas al espacio público, la televisión enfrenta problemas para captar figuras, debido a la restricción de fuentes y a la crisis discográfica (devenida de la crisis económica); ante lo que resuelve importar artistas, crear figuras de estudio y promover festivales.¹⁵² El Festival Internacional de la Canción de Viña

¹⁴⁹ Ver *El Rebelde en la clandestinidad* N° 136 (Abril, 1978) Pág. 20; *El Rebelde en la clandestinidad* N° 146 (Febrero, 1979) Pág. [s. n.] y *El Rebelde en la clandestinidad* N° 147 (Marzo, 1979) Pág. 23

¹⁵⁰ RIVERA, Anny. *Notas sobre movimiento social y arte en el régimen autoritario (1973-83)*. Pág. 9

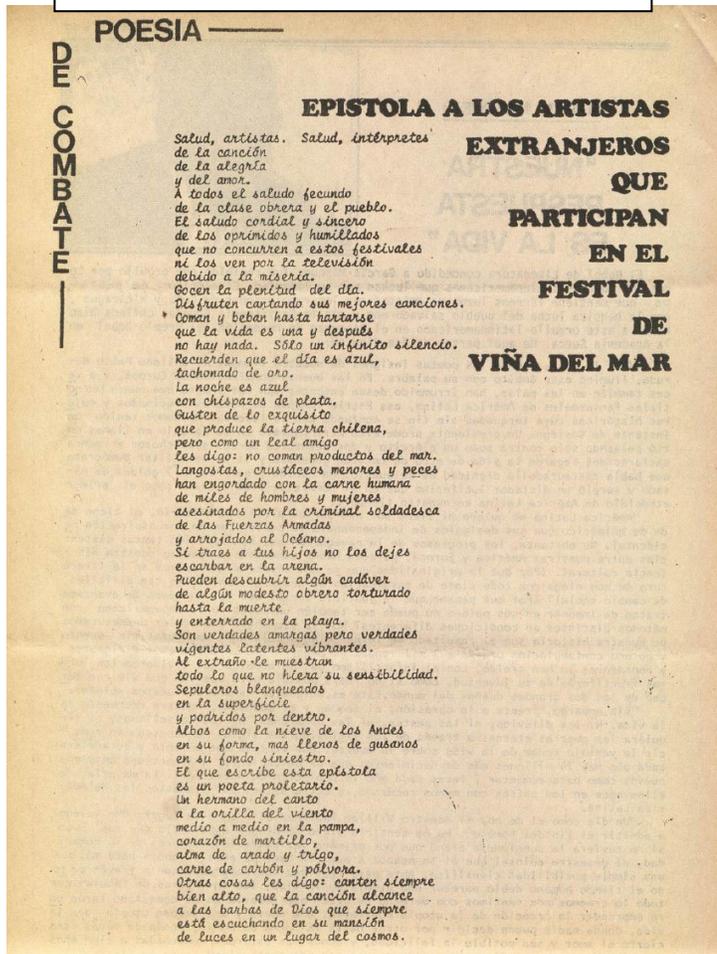
¹⁵¹ ESCÁRATE, Héctor. “El rock chileno” en GODOY, Álvaro; GONZÁLEZ, Juan Pablo *Op. Cit.* Pág. 156

¹⁵² RIVERA, Anny. *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Pág. 30

del Mar se erige como bastión de la actividad cultural oficial¹⁵³, lo que es claramente identificado por la oposición, levantando públicos reproches y sabotajes al certamen.

Rodrigo Torres dice que el Festival:

2-1. Fragmento de *El Rebelde en la clandestinidad* N° 195



... fue particularmente privilegiado por el régimen con presupuestos millonarios y una intensa cobertura publicitaria de los medios de comunicación de masas, transformándolo en una ventana del país al mundo y, también en una ventana del mundo al país.¹⁵⁴

Variadas acciones contra el Festival de Viña y lo que éste simbolizaba son difundidas en *El Rebelde en la clandestinidad*, como rayados callejeros¹⁵⁵, instalación de bombas y ejecución de atentados¹⁵⁶, y la publicación de una cartamanifiesto dedicada a los participantes del Festival, como se muestra en las imágenes. Es particularmente interesante que ante la ausencia general de noticias sobre música, se dedique gran atención a este acontecimiento en el que, por lo demás, participan también algunos de los artífices de los circuitos alternativos, como el caso de Nano Acevedo.

¹⁵³ Karen Donoso señala que la AMFOLCHI, teniendo como objetivos principales “velar por el bienestar social de sus asociados e integrarse directamente al movimiento de oposición cultural al régimen militar...” (Pág. 180-181) considera “el Festival de Viña del Mar como un distorsionador del folclore, así como reconoce una abrumante carencia de difusión de las tradiciones en los medios de comunicación, que se dedican básicamente al formato de espectáculo, a través de modelos estilizados, y que colaboran con el oficialismo”. *Op. Cit.* Pág. 184

¹⁵⁴ TORRES, Rodrigo. *Op. Cit.* Pág. 203

¹⁵⁵ *El Rebelde en la clandestinidad* N° 236 (Febrero, 1987). La única alusión a música de dicho número se encuentra en una caricatura de media plana que se titula arriba "¿QUIEN PAGA EL FESTIVAL DE LA CANCION?" Luego aparece un muro rayado con diversas consignas y demandas sociales, y abajo "LOS POBLADORES DE VIÑA NO SE ENGAÑAN..." Pág. 9

¹⁵⁶ *El Rebelde en la clandestinidad* N° 196 (Marzo, 1983) Se exponen atentados realizados por varias milicias de la resistencia en protesta por el ostentoso Festival de Viña del Mar, se pusieron bombas, se intervinieron transformadores, se derribaron postes, y se realizaron desmanes en sectores residenciales de Reñaca. Pág. 12

A las alusiones sobre el Festival de Viña se agrega también el apagón nacional realizado durante la transmisión del Festival Internacional de la OTI en 1986.¹⁵⁷

Según se observa, la ocupación de diferentes espacios para el quehacer musical se ve conjugada con múltiples factores, represivos, económicos y estratégicos, resultando una compleja dinámica público-privada de los espacios requeridos. Si desde un comienzo de la dictadura el lugar propicio de alzamiento es eminentemente *micro*, esto va paulatinamente variando, como gesto de conquista de los agentes culturales; sin embargo –según noto– sin una posición unitaria respecto a la relación con los diferentes espacios, incluyendo aquéllos oficialistas. Progresivamente, una parte del movimiento cultural tiende a la desclandestinización de sus labores, relegando para aquel espacio velado algunas articulaciones específicas de subversión.

En clandestinidad, quienes se oponen al Gobierno militar escudriñan fórmulas específicas para enfrentar las tareas del resistir. El levantamiento de circuitos culturales alternativos –en el caso que reviso– responde a la necesidad de adecuar la actividad resistente a los requerimientos que impone la contingencia, incluyendo la necesidad de velar y de ir des-cubriendo con cautela el movimiento. En este sentido, la apertura de nuevos espacios de encuentro irá sorteando –de la misma manera que los textos de las canciones– su grado de exposición ante el medio público, cuestión en la que jugará gravital importancia



¹⁵⁷ Las imágenes corresponden a *El Rebelde en la clandestinidad* N° 195 (Febrero, 1983), Pág. [s. n.]. Sobre el sabotaje efectuado el 15 de Noviembre, durante transmisión del Festival de la OTI ver *El Rebelde en la clandestinidad* N° 234 (Diciembre, 1986) Pág. 8. Apagón entre III y X región. En repudio a la presencia de Pinochet se realizaron cortes de luz en Iquique. *El Rebelde en la clandestinidad* N° 234 (Diciembre, 1986)

el respaldo institucional de organismos como la Iglesia Católica, principalmente a través de la Vicaría de la Solidaridad liderada por Raúl Silva Henríquez; el reconocimiento público de figuras como Ricardo García, cuyo prestigio protegió la gestación y desarrollo del sello Alerce; y la colaboración de la solidaridad internacional, substancial -por ejemplo- para la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, incluyendo su grupo folclórico. Como se ve, la afluencia de la actividad cultural opositora al espacio público se ve amparada en el apoyo de factores legitimantes con los que el movimiento, de manera fragmentada, va ubicándose en los lugares que ansía. A la par, diversas músicas aplacadas por el temor hallan nuevos canales de tránsito, mantenidos por confianzas personales, a través del traspaso “mano a mano” y de la distribución sectorial, tendiendo a la micro-circulación de materiales. Astutamente, dice Valerio Fuenzalida que al hablar de la masificación de la música de compromiso social no sólo hay que pensar en la comercialización de los casetes

Digamos que la difusión de un tipo de música, se puede medir a través de recitales, se puede medir incluso a través de lo que canta la gente.¹⁵⁸

A través del capítulo se ha revisado el establecimiento de circuitos culturales “alternativos”, entre los que el Canto Nuevo se incorpora desde el ámbito musical; observando cómo la relación de estos microcircuitos con los espacios oficiales se desarrolla de manera dinámica, estableciendo un tránsito de las músicas entre lugares más ocultos y lugares más públicos. Como estrategia de legitimación ante el espacio oficial, detecto mecanismos de infiltración de agentes de la oposición en espacios públicos, así como a la integración esporádica de representantes del mundo oficial en actividades de la oposición, llevada a cabo primordialmente por la Iglesia Católica. Recordando que la clandestinidad implica también al modo de relación del Estado con la oposición política, *en* clandestinidad se reconocen, por parte de aquella oposición, estrategias de posicionamiento en los diversos espacios, liadas por las posibilidades y dificultades que otorga el restrictivo espacio oficial.

¹⁵⁸ FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Pág. 83

CAPÍTULO III. MÚSICA CLANDESTINA

La música *en* la clandestinidad encuentra en el casete un soporte genuino para acoplar disidencias, ya que la cinta ofrece por vez primera la posibilidad de registrar de manera independiente –fuera de la industria- y secreta, facultando el manejo personal y doméstico de la grabación. Mediante radiocaseteras y grabadoras manuales, incluyendo instalaciones hechizas, gran número de personas logra acceder a músicas diversas, tanto aquéllas restringidas políticamente como las comercializadas a altos precios en el mercado. Se funda así una suerte de piratería casera, sin fines de lucro, ligada a la avidez de material grabado por parte de los auditores. El casete ofrece un modo viable de seleccionar a voluntad el contenido del registro, incluyendo la potencialidad de grabar y regrabar infinitas “capas” de sonido, que al superponerse facultan estrategias exquisitas de camuflaje. Con esto digo que la ductilidad del soporte coincide plenamente con los requerimientos de la clandestinidad, ya que permite dejar huellas debiles, con la disposición de ser fragmentadas, mezcladas o definitivamente borradas. A través del casete, músicas censuradas, como las de la Nueva Canción Chilena, la Nueva Trova Cubana y el Canto Nuevo, perviven inmunes; y otros sonidos, imaginados especialmente para la clandestinidad, son cobijados en cada réplica. El casete se experimenta *clandestino*.

Casete: la circulación

El casete se constituye como elemento privilegiado para la creación y el traspaso de las músicas de resistencia, no sólo de aquéllas producidas por la industria comercial, sino también de producciones autogestionadas e incluso compilaciones de canciones de la radio u otras fuentes.

Con las transformaciones económicas acaecidas en el país, se modifican las condiciones de la industria fonográfica y de la radiodifusión, lo que se expresa claramente en la sustitución veloz del tocadiscos por el toca-casetes, así como el reemplazo progresivo del disco larga duración por el casete en los sellos grabadores.

A esto se suma el fuerte incremento en importación de toca-casetes y cintas vírgenes, cuestión que señalan Valerio Fuenzalida y Anny Rivera en sus respectivos trabajos sobre la industria fonográfica chilena. “Se estima que frente a unos 300 mil tocadiscos, en Chile existen 3 millones de toca cassette. La circulación de música grabada en los hogares, básicamente es a través del cassette”¹⁵⁹. Anny Rivera agrega que se pone a disposición masiva numerosos aparatos –grabadoras, tocadiscos, radiocassettes, tocacintas, etc.- a bajos precios y “con grandes facilidades crediticias para su adquisición”¹⁶⁰. Dicho auge implica la compra masiva de cintas por parte de gran número de personas. A esto se añade que, según muestra una encuesta de consumo cultural llevada a cabo hacia fines de la década del ochenta, el casete es el segundo medio más recurrente para la escucha musical luego de la radio, indicándose que más de la mitad del universo de encuestados utiliza el casete¹⁶¹.

Anny Rivera señala que existe una influencia directa de la selección de música por parte de los medios que la ponen en circulación, y la creación de nueva música chilena.¹⁶² Esto indica que la industria juega un papel de especial relevancia en la constitución de cierta “identidad cultural nacional”¹⁶³

Al mismo tiempo, se encuentra en este fenómeno una de las razones de la ausencia de música nacional en las radios, principalmente por cierto desfase entre el pausado reemplazo tecnológico efectuado por éstas, y la temprana incorporación del casete por parte de los sellos grabadores. Valerio Fuenzalida, por ejemplo, señala que las radios siguen funcionando con discos mientras los sellos graban casetes, lo que “produce un déficit de música chilena para programar”.¹⁶⁴ Si bien esta razón es sostenida por algunos escritos de la época, Miguel Davagnino, locutor radial que desde 1975 dirige el programa “Nuestro Canto” de la Radio Chilena, señala que la principal explicación a la escasez de programación de música chilena –hablando en términos técnicos- es la baja calidad de las cintas, que no

¹⁵⁹ FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Pág. 9. El autor indica que este incremento se sitúa en el marco del fomento de las importaciones, cuestión que también incluye la importación de música. Pág. 14

¹⁶⁰ RIVERA, Anny. *Transformaciones de la industria musical en Chile.* Pág. 10

¹⁶¹ GUTIÉRREZ, Paulina. *Encuesta consumo cultural.* Santiago: CENECA- FLACSO, 1988

¹⁶² *Ibíd.* Pág. 2

¹⁶³ *Ibíd.* Pág. 8

¹⁶⁴ FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Pág. 102

logran por mucho tiempo igualarse al disco. De esta manera, se integran progresivamente, en la medida en que la facturación nacional parece haber ido mejorando¹⁶⁵.

En suma, la abundancia de casetes y de reproductores convive con una marcada ausencia de la música nacional¹⁶⁶ en las radios. En este sentido, las potestades del casete se acentúan, como medio excepcional para suplir más o menos cómodamente dicha carencia.

Casete: el soporte

Ciertas cualidades singulares del casete colaboran en la masificación de su uso. Primeramente, la posibilidad de adquirir ejemplares vírgenes a bajo precio, ya que grandes sectores de la población han sido golpeados por el sistema económico¹⁶⁷. Ante esto, el casete se constituye como *oportunidad* de acceso que no repara mayormente en el factor financiero¹⁶⁸. Además, esta veloz introducción del nuevo soporte incide en la venta de música grabada. Según expone Anny Rivera, existiría una

...baja en la venta directa de discos, debido, por una parte, a la disminución de ingresos reales en amplias capas de la población y, fundamentalmente, a la introducción de equipos grabadores y cintas (cassettes) vírgenes, lo cual facultó una enorme reproducción casera o semi-industrial del material provisto por los sellos, disminuyendo notablemente las ventas.¹⁶⁹

Otra virtud de este medio es su prominente *ductilidad*, que permite a quien lo usa grabar en él secciones de álbumes, música de la radio, o incluso registrar sonidos caseros. El casete estimula a la compilación personal, donde se seleccionan exclusivamente elementos de interés. Es susceptible de ser usado domésticamente sin problemas, lo que promueve la reproducción marginada del circuito comercial, favoreciendo la propagación autónoma. Es

¹⁶⁵ Entrevista a Miguel Davagnino, 17.08.2007

¹⁶⁶ Con música nacional me refiero a toda aquella compuesta y o interpretada por músicos nacionales. Si bien esto no implica una posición política, es reconocida la precariedad de agentes culturales del sector oficial, por lo que la carencia de música nacional en los medios trasluce también la ausencia de voces disidentes.

¹⁶⁷ Cuestión ya mencionada en relación al cierre de circuitos laborales, y la crisis económica.

¹⁶⁸ Así, comenta Juan Pablo González que muchas personas “tienen la posibilidad de comprar una cassette a 150 pesos en la calle”. En FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Pág. 82

¹⁶⁹ RIVERA, Anny. *Op. Cit.* Pág. 15

de destacar que por primera vez la gente común puede grabar sonidos, música y registrar su presente.

Por último, la cualidad con que propende a la clandestinidad es su naturaleza opaca. El casete, siendo pequeño y liviano, lo suficiente como para ser transportado y trasladado sin grandilocuencia, rehúye cómodamente la evidencia. Esto lo sitúa en ventaja respecto al disco de vinilo, cuyo formato impide las estrategias de camuflaje. La *opacidad* del casete radica en la factibilidad de no otorgársele nombre, de no surcar definitivamente su cinta; en la posibilidad de mantener su estatus virgen, o al menos ocultar indefectiblemente su estado de registro. Si bien es posible proteger la grabación fracturando parte del armazón plástico que contiene la cinta, ésta es potencialmente trasladable, y como cinta, en tal condición, se sigue presentando opaca.

Casete y canciones de resistencia

La circulación de casetes de música de la resistencia se funda, básicamente, en el traspaso *mano a mano* del material, sustentado en el préstamo, en la copia y distribución sectorizada. Como señala el citado Yang, “Home taping, of commercial tapes or from the radio, is epidemic”¹⁷⁰. Además de la posesión personal de discos subversivos, la transmisión parcial de algunas de estas músicas fue posible por la existencia del programa radial “Nuestro Canto”, gracias al cual se podía arribar a música de difícil acceso y grabar domésticamente compilaciones personales. También se reconoce en el programa “Hecho en Chile” de Radio Galaxia una fuente de música nacional que mediante la circulación de copias ingresaba fácilmente en el territorio de las músicas resistentes. Puede agregarse además la audición de Radio Moscú y Radio Berlín Internacional, con transmisiones dedicadas especialmente a la resistencia chilena.¹⁷¹

¹⁷⁰ Refiriéndose al altísimo porcentaje de música copiada que manejan los auditores en la República Popular China, a fines de los años ochenta. Citado en HAMM, Charles. *Op. Cit.* Pág. 33

¹⁷¹ Ver *Boletín de Prensa. Editado por el Consejo Editorial EL SIGLO*. N° 70, (Febrero, 1985). En la primera página, en un recuadro en la esquina inferior derecha, se publicita lo siguiente: “Escuche Radio Moscú y Radio Berlín Internacional por las ondas de 25, 31, 41 y 49m todos los días a partir de las 18,30 hasta la una de la madrugada” [sic] Pág. [1]

Se intuye que un importante número y variedad de música grabada en la industria comercial circuló ampliamente a través de las copias caseras, teniéndose noticia, por ejemplo, de la circulación de Nueva Trova Cubana, Nueva Canción Chilena y Canto Nuevo. Las siguientes citas lo ilustran:

...hay mucha gente que compra cassettes, que se prestan y regraban muchas veces. Entre los conjuntos más difundidos, el más conocido es Illapu, Quelentaro también tiene un gran apoyo entre los que escuchamos folklore. Eso, aparte de las canciones de Violeta Parra y Víctor Jara, que son la base. Silvio Rodríguez entra sobre todo en la gente joven, porque está en la "onda" más moderna de la música actual. La música del exilio se escucha, si es que se consigue, pero es poco. (Conjunto Voces Americanas)¹⁷².

Simultaneously, the growing availability of cassette tape recorders facilitated informal music exchange and gave greater exposure to Canto Nuevo and other music unavailable in Chile. For example, the music of Cuban singer Silvio Rodríguez circulated widely via this informal network, becoming extraordinarily popular without commercial backing¹⁷³.

Especialmente decidora es la información proporcionada por Anny Rivera respecto a los auditores del programa de Miguel Davagnino a partir de una encuesta sobre gustos musicales, señalando lo siguiente sobre la NCCh y la Nueva Trova Cubana:

Es necesario hacer notar que los músicos de la Nueva Canción Chilena –la mayoría actualmente exiliados o muertos, como Víctor Jara- fueron mencionados muy frecuentemente (...), lo que hace suponer que material grabado en esa época –menos probablemente en la actual- circula aún en un volumen no despreciable. (...) Este dato es muy significativo, si consideramos que el público joven (entre 11 y 24 años) no ha conocido esta música a través de los medios de comunicación, ni podido adquirirla.¹⁷⁴

[El fenómeno] Nueva Trova es digno de análisis: de las 143 personas que se inclinaron por la música popular latinoamericana, 109 se refirieron a esta expresión. Decimos que es interesante porque la Nueva Trova empezó 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 los medios de comunicación difundían esta música. [Las cursivas son mías].¹⁷⁵

¹⁷² RIVERA, Anny y TORRES, Rodrigo. *Op. Cit.* Págs. 15- 16

¹⁷³ MORRIS, Nancy. *Op. Cit.* Págs. 129

¹⁷⁴ RIVERA, Anny. *El público del canto popular*. Pág. 19

¹⁷⁵ *Ibíd.* Págs. 20- 21. En el caso de la dictadura argentina, entre las músicas censuradas, se hace mención especial a la Nueva Trova cubana. PUJOL, Sergio. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976- 1983)*. Buenos Aires: Emecé Memoria Argentina, 2005. Pág. 84. Más sobre la represión y la música de resistencia argentina en VILA, Pablo y CAMMACK, Paul. "Rock Nacional and Dictatorship in Argentina" en *Popular Music*, 6(2): 129-148. May 1987.

Es relevante denotar que, si bien los ejemplos señalados son efectivamente grabados para ser distribuidos comercialmente, muchos de ellos fueron censurados por el régimen, o sus mercados fueron de difícil acceso para muchos. Es el caso de producciones del cantautor cubano Silvio Rodríguez, cuya canción “Santiago de Chile”¹⁷⁶ fue sacada rápidamente de circulación por parte de los militares. Así lo relata Benjamín Mackenna, quien se hiciera cargo de muchas de estas restricciones, como funcionario cultural de la dictadura.¹⁷⁷ Se recuerdan también, por ejemplo, “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara, “Basta” y “Cantata Santa María de Iquique” de Quilapayún como producciones de alta circulación, a pesar de las restricciones.¹⁷⁸

Aquellos lugares –ya vistos- donde se congrega el *canto popular*, se tornan espacios de intercambio de material. Esto no ocurre exclusivamente entre el público, sino que los mismos artistas que cantan en los actos, “artistas de buen nivel, que son muy conocidos en ese medio (...) ofrecen *cassettes* hechos artesanalmente en grabaciones que para la gente que los compra son aceptables, y piden un precio entre 350 y 500 pesos.”¹⁷⁹

Miguel Davagnino, da cuenta de una propagación organizada de casetes copiados, por parte de jóvenes militantes de izquierda¹⁸⁰. La copia no sólo fue utilizada como medio difusor de música y de su contenido, sino que también –como muchas acciones de la resistencia, como actos solidarios, peñas, etc.- para la obtención de recursos financieros para las organizaciones políticas, culturales, y/o sectoriales. Según relata Davagnino, se habría articulado, con colaboración de algunos trabajadores de la Radio Chilena, un mercado de cintas copiadas, mediante el que distribuían principalmente compilaciones con las canciones más emblemáticas de la NCCCh, con el doble fin de difundir aquella música apartada de la radiodifusión, la televisión y los sellos, y de reunir dinero para la resistencia. Davagnino

¹⁷⁶ Del disco *Días y flores*. [grabación] La Habana, 1975. Al respecto, relata Carlos Necochea que Ricardo García habría sido procesado por la Ley de Seguridad del Estado por la importación de este material discográfico (entre otros), en que se incluía la canción “Santiago de Chile”. Curiosamente, el procedimiento fue interrumpido al llegar a los militares una transcripción errada de uno de los versos subversivos de la canción: en vez de decir “ni con el vil soldado”, la versión que llegó a las autoridades decía “ni con el beso dado”. Necochea no sabe si fue una ayuda del transcriptor anónimo o simplemente suerte, pero aquel equívoco dejó en libertad al director de Alerce. Entrevista, 05.10.2007

¹⁷⁷ Entrevista a Benjamín Mackenna, 27.08.2007. Ver referencia en Capítulo I del presente escrito, Pág. 25

¹⁷⁸ Conversación informal con César Albornoz. Agosto, 2007

¹⁷⁹ Dice Sonia Rand en FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Pág. 164

¹⁸⁰ No ha sido posible identificar claramente el grupo aludido por Davagnino, ni la fecha exacta de este suceso, que estima cercano a fines de la década del setenta. Entrevista a Miguel Davagnino, 17.08.2007

recuerda que se trataba de un número no desdeñable de cintas que traían al centro de Santiago en un par de maletas. Esta acción eminentemente clandestina guardaba el peligro propio de la actividad militante, el ocultamiento y el miedo.

El ejemplo anterior señala, tal como se distinguió con el acto solidario, la estrecha relación entre fines políticos y la circulación de este material, destacando más de un nivel de utilidad de dicha música. Haciendo uso de la síntesis propuesta por Jacqueline Adams para el estudio de las mujeres arpilleristas, el arte puede utilizarse como medio de comunicación de los movimientos sociales con el resto de la sociedad; como movilizador de la protesta; como cohesionador de grupos, creando solidaridad, participación, identidad colectiva; como generador de recursos; como medio difusor, prolongando impacto espacial y temporalmente; como vehículo y generador de emociones –en esto se refiere propiamente a la música- de esperanza, fuerza, aliento, creando efervescencia colectiva.¹⁸¹ Con esto se denota la multiplicidad de fines que son factibles de dar a una música en determinado contexto político y, como se ve, la distribución de casetes copiados atiende al menos a la recaudación de recursos, a la movilización de protesta, a la reorganización política y a la identificación colectiva.

Interesante es señalar que, si bien numerosos álbumes originales fueron sucesivamente copiados¹⁸², dichas copias no sustentan una connotación similar a la piratería actual. Se comenta que la piratería responde a la “necesidad de recoger el canto y tenerlo para cantar con él”¹⁸³, lo mismo que indica Juan Pablo González, al explicar que “frente a esa necesidad masiva de música aparece la cassette pirata”¹⁸⁴. A esto se agrega que la baja de poder adquisitivo incentiva la piratería.¹⁸⁵ Fernando Silva se refiere a la piratería, aclarando que la connotación negativa aparece ligada a cuestiones comerciales:

¹⁸¹ ADAMS, Jacqueline. “Art in Social Movements: Shantytown Women’s Protest in Pinochet’s Chile” en *Sociological Forum*, 17(1). Marzo, 2002. Ver esta propuesta de relación entre arte y movimiento social en Págs.26- 29. Es interesante agregar que la autora dice: “The arpillera-making and export were clandestine”, relatando que el transporte de las arpilleras desde las poblaciones hacia la oficina central de la Vicaría de la Solidaridad se hacía en secreto, ocultando el material, y que luego las arpilleras serían exportadas mediante simpatizantes contactados para la causa. Págs. 30-31

¹⁸² Refiriéndose a grabado y distribuido por la industria, a través del comercio.

¹⁸³ Fernando Reyes en FUENZALIDA, Valerio *Op. Cit.* Pág. 44

¹⁸⁴ *Ibíd.* Pág. 82

¹⁸⁵ *Ibíd.* Pág. 171

...en términos obviamente más estrictos y técnicos, está referido a todos aquellos que con ánimo de lucro, dice la ley, participan en la reproducción, distribución al público o introducción al país, y los que adquieran o tengan en venta con fines de lucro fonogramas, videogramas, discos fonográficos, cassette, video cassette, films o películas cinematográficas nacionales o extranjeras.¹⁸⁶

Esto despeja levemente la carga de dicha noción sobre la reproducción de música por parte de los circuitos de la oposición, cuestión que se ve respaldada por el afán solidario del grueso de sus actividades culturales, como expliqué más arriba. La copia de casetes de música de la NCCh, del CN, de Silvio Rodríguez no soporta la connotación negativa de la piratería, pues se entiende que el afán difusor supera el afán de lucro. Tal situación se refleja, por ejemplo, en la ingenuidad con que algunas de aquellas personas que se dedicaban a copiar volúmenes mayores de cintas para ser distribuidas, se acercaban al propio sello Alerce a pedir carátulas originales para ser adheridas a las copias¹⁸⁷. La misma aceptación expresa Álvaro Godoy –director de *La Bicicleta*- de que la fotocopia de la revista haya permitido su masificación, ya que era más barato. Esto se ve, por ejemplo, en los cancioneros, que “han servido para que estas mismas canciones empiecen a circular del modo más simple y primitivo que es de voz en voz.”¹⁸⁸ Puede entenderse entonces la transmisión y el uso de estos cancioneros como un fenómeno ligado estrechamente a la transmisión sonora, a través de la ejecución- audición musical “en vivo” y de la divulgación de registros sonoros.

Es muy interesante considerar la circulación de letras de canciones escritas y fotocopiadas, utilizadas para la actividad política, pues su uso supone también –para muchas de ellas- la circulación de grabaciones que sustenten las prácticas domésticas de estas músicas. Ejemplo de esto es la utilización de la canción de León Gieco “Solo le pido a Dios” del que se dice que es un “tema especial para cantar en las marchas por las poblaciones, batiendo palmas”¹⁸⁹, lo mismo que “Gracias a la vida” y “La carta” que se invocan como repudio al régimen¹⁹⁰, y otras canciones que se acogieron en los espacios de

¹⁸⁶ *Ibíd.* Pág. 53

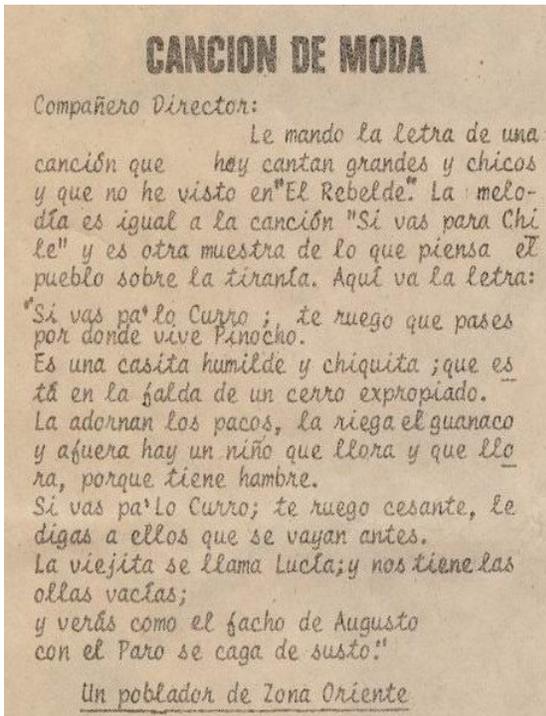
¹⁸⁷ Entrevista a Carlos Necochea, 05.10.2007

¹⁸⁸ En FUENZALIDA, Valerio. *Op. Cit.* Pág. 138

¹⁸⁹ *Basta* [s. n.] (1982) Pág. 20

¹⁹⁰ Sobre “Gracias a la vida” ver: *Boletín el Siglo* N° 42 (Agosto, 1981) Pág. [s. n.]; ver también *Solidaridad* N° 36 (Febrero, 1978), donde es incluida en la sección “Cantemos...” Pág. 17, además de incluirse un artículo por

detención, como el citado “Candombe para José”, la “Tonada a Manuel Rodríguez”, e incluso adaptaciones de canciones conocidas con nuevos textos *ad hoc*.



3-1. Fragmento de *El Rebelde en la clandestinidad* N° 213

Sobre la melodía de la canción tradicional “Si vas para Chile” de Chito Faró, se escribió una letra ampliamente divulgada, que fue difundida por la publicación clandestina del MIR, como se ve en la imagen siguiente¹⁹¹. Se indica que habría sido enviada por un lector, aunque cabe preguntarse por la posibilidad de que los mismos editores de tal periódico la hubiesen incorporado.

Lo mismo ocurre con la canción infantil “La feria de Cepillín”¹⁹², que fue adaptada por algunos detenidos en el Estado Nacional a fines de Septiembre de 1973.

Estribillo: A la vire, a la vire, en la Feria de Pinochet: //

En la Feria de Pinochet
Me llevaron a una escotilla
Ayayai mis costillas: //

los once años de la muerte de Violeta Parra. Ver también un comentario sobre su uso en Villa Grimaldi en RODRÍGUEZ, Osvaldo. *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Madrid: LAR, [1984?] Pág. 232. Respecto a ambas canciones, el siguiente relato de Guillermo Rodríguez sobre la navidad de 1973 en la Penitenciaría de Santiago, expresa su significado: “Llevamos un par de meses presos en la Penitenciaría. Se acerca la Navidad y nos dan una visita especial con familiares. (...) Mi madre me lleva una guitarra y después de los abrazos y las conversaciones urgentes comienzo a afinarla y luego a rasguear el “Gracias a la vida”. Alguien canta suavemente conmigo, luego otros presos y visitas se suman. Hay inquietud entre los uniformados (...). En pocos segundos todos están cantando, levantando los puños y los pacos y gendarmes desconcertados algunos, furiosos otros y los más, indiferentes. Entonces me subo a la banca y ahora canto con todo: “Me mandaron una carta/ por el correo temprano/ En esa carta me dicen que cayó preso mi hermano/ Y sin compasión con grillos lo arrastraron/... No termino. Entra un grupo derecho a mi lugar, me quitan la guitarra y me informan que luego de la visita debo presentarme a la Guardia Interna.”

¹⁹¹ *El Rebelde en la clandestinidad* N° 213 (Septiembre, 1984), Pág. 19. Otra canción recibida por dicha publicación es “Cueca de José Ramón” dedicada a Pinochet, en *El Rebelde en la clandestinidad* N° 211 (Julio, 1984) Pág. 19. Estas son las únicas referencias específicas a canciones encontradas en este periódico.

¹⁹² Canción popularizada por Ricardo González Gutiérrez, cantante, presentador de televisión y actor mexicano. Cómic de la televisión mexicana famoso por su personaje, el payaso Cepillín, desde 1971. Información obtenida en <http://es.wikipedia.org/wiki/Cepill%C3%ADn> [consultado el 15 de noviembre de 2007]

(...)

En la Feria de Pinochet
Me llamaron a declarar
Me apalearon sin chistar: //

En la Feria de Pinochet
Estoy hecho una calamidad
Venga pronto la Libertad: //¹⁹³

Caso especial es el de la ejecución del Himno Nacional, cuya alta connotación se expresa en “Volvimos a cantar la Canción Nacional después de cuatro años...”, testimonio de mujeres de detenidos desaparecidos acerca de una acción realizada el 17 de Noviembre de 1977:

[Ante la represión policial] nos alzamos tomadas de los brazos y comenzamos a cantar la Canción Nacional. Sentíamos que nos aplaudían. (...) Repetimos muchas veces el coro de nuestra Canción Nacional: O el asilo contra la opresión! (...) [Se agrega que] un grupo de manifestantes que pasó por Amunátegui se encontró con la micro donde iban las detenidas, cantaban el Himno de la Alegría. Al verlas, cantaron con más fuerza y las saludaron con la mano.¹⁹⁴

Algo similar se relata respecto a una manifestación realizada el 4 de Septiembre de 1984 en el Banco O' Higgins, en la que numerosos empleados bancarios se sacaron la corbata y corearon el Himno cuando “desde un radiocassette comenzó a escucharse la Canción Nacional”¹⁹⁵. En relación al “Himno de la Alegría”, dice José Miguel Varas que “se transformó en un himno de los presos políticos”¹⁹⁶. Otros himnos transitaban también por las mismas vías informales, como es el caso del “Himno de la Resistencia”¹⁹⁷ y “Trabajadores al poder”, cuya grabación –en el último caso- también se difundió clandestinamente, como se verá más adelante. Es especialmente interesante la difusión del primer himno mencionado, pues corresponde a la única presencia de una partitura en la publicación *El Rebelde en la clandestinidad*, lo que conduce a preguntarse quiénes eran los receptores de dicho material, y qué herramientas de decodificación musical se esperaba que manejaran. Además, por la excepcionalidad de dicho formato, es posible que no existiera un

¹⁹³ Comunicación personal de Guillermo Rodríguez, Junio de 2007

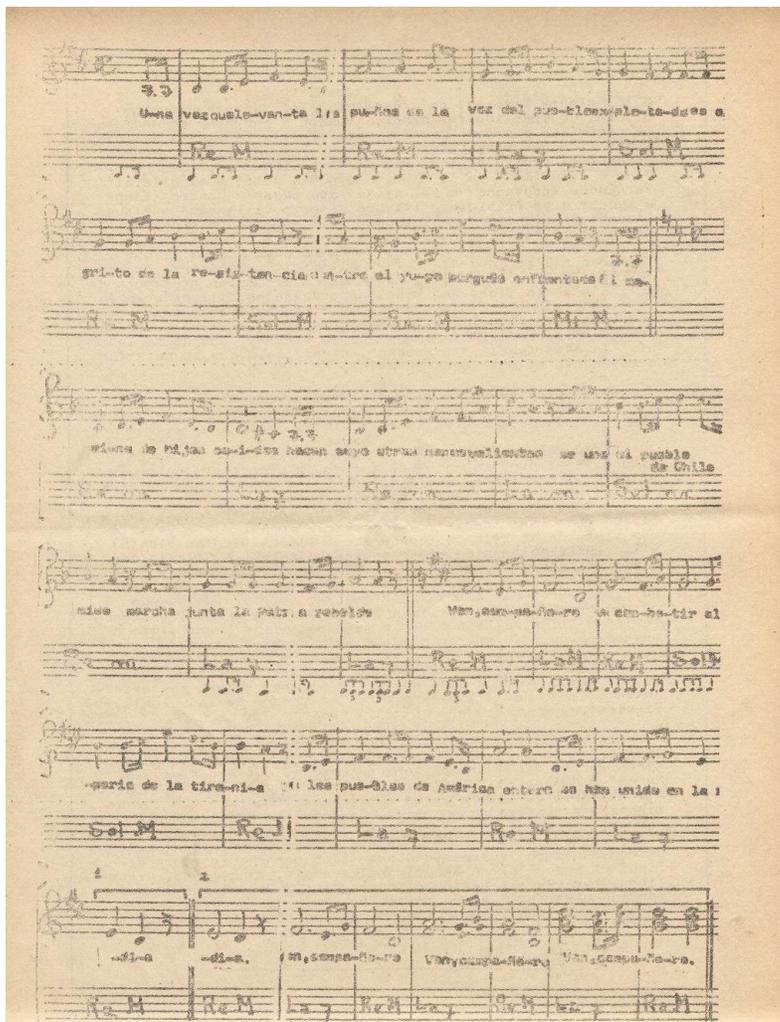
¹⁹⁴ *Unidad Antifascista* N° 83 [Febrero, 1978] Pág. 6

¹⁹⁵ *Boletín el Siglo* N° 44 (Septiembre, 1984) Pág. [s. n.]

¹⁹⁶ VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena*. Santiago: Publicaciones Bicentenario, 2005. Pág. 104

¹⁹⁷ Publicado por *El Rebelde en la clandestinidad* [1980] Pág. 13

respaldo sonoro que sustentase la recepción del texto acompañado exclusivamente de los acordes, como ocurre en otros medios.¹⁹⁸



3-2. “Himno de la Resistencia” publicado por *El Rebelde* en la clandestinidad [s. n.]

Puede sospecharse que al momento de la edición de esta partitura, la música no era conocida aún por el público al que se dirigía. No obstante, como se observa en la partitura, esta melodía tonal es eminentemente sencilla¹⁹⁹. Además, recurre al “típico” gesto de himno

¹⁹⁸ En *Solidaridad*, por ejemplo, se publica en la mayoría de los números revisados una sección denominada “Cantemos...” que utiliza este formato de letra y acordes.

¹⁹⁹ Hasta el momento no he reconocido el origen de esta melodía en alguna canción específica de la tradición. Si bien los primeros dos compases son muy similares (interválicamente) al comienzo de “Himno de los legionarios de España”, del sector franquista español, especulo que no hay relación directa entre ambos himnos, tratándose simplemente de la utilización de clichés. DÍAZ VIANA, Luis. *Canciones populares de la guerra civil*. Madrid: Taurus, 1985. Pág. 181

con su cuarta justa inicial, el ritmo de marcha y los saltillos que marcan el ímpetu del canto. Así, probablemente se acude a la memoria sonora de los presuntos destinatarios.

Acerca de las canciones, resulta interesante constatar que el mismo año 1973 la editorial Quimantú, allanada y cerrada después del golpe, había producido una compilación llamada *Antología de canciones de lucha y esperanza*²⁰⁰, que incluye músicas de Latinoamérica y España, incorporando varios de los nombres de compositores mencionados hasta este momento, así como muchos otros cuyas canciones formarán parte del cancionero de la resistencia, como el cubano Carlos Puebla, el argentino Atahualpa Yupanqui, el brasilero Chico Buarque, el uruguayo Daniel Viglietti y el español Joan Manuel Serrat, por mencionar a algunos.

Grabaciones clandestinas

Como se ha anticipado, consta la producción de grabaciones clandestinas, es decir que no proceden de producciones industriales, y que, normalmente, se cristalizan en un casete, con el propósito de ser difundido mediante la copia casera, o reunir fondos mediante su venta. Tal es el caso, por ejemplo, de la producción de material por parte de grupos organizados del MIR, que entre sus publicaciones clandestinas cuenta con “la edición de *cassettes* con programas especiales de Radio Liberación, que constituyen testimonios grabados de la lucha de nuestro pueblo. Los *cassettes* se reproducen por cientos y tienen amplia acogida en las masas.”²⁰¹ Esta cita es sumamente interesante, porque señala además una cierta expectativa del circuito por el que transitan los casetes, que —evidentemente— trasluce una idea optimista de las posibilidades del medio clandestino. Luego dice, “El Rebelde es parte de una caudalosa agitación y propaganda que circula por el laberinto clandestino del movimiento de masas.”²⁰²

Algo similar se encuentra en *El Siglo*, que lanza en 1985 un casete de homenaje a Violeta Parra. “Las canciones que tu pueblo canta” dice la portada del casete, que lleva por

²⁰⁰ □ GAC-ARTIGAS, Gustavo y VALENCIA MONCADA, Perla. *Antología de canciones de lucha y esperanza*. Santiago: Quimantú, 1973. Esta publicación contó con 3.000 ejemplares editados en mayo, y fue ingresado a la Biblioteca en julio de 1973, sin embargo desconozco el alcance que tuvo en cuanto a difusión.

²⁰¹ *El Rebelde en la clandestinidad* N° 200 (Julio, 1983), Pág. 5

²⁰² *Ibíd.*

título: *El Partido a Violeta*. En el recuadro en el que se anuncia, se señala la presencia de canciones como “Hace falta un guerrillero”, “Ausencia” [sic], “La carta”, “Una chilena en París”, “Qué dirá el Santo Padre”, y “Gracias a la vida”.²⁰³

Otros casos como éste son el casete *El camotazo*, editado por las Juventudes Comunistas de 1986, que incluye la colaboración de varios músicos destacados, como Mario Rojas y Transporte Urbano²⁰⁴; *FPMR Canto popular*, casete propagandístico del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, del cual no manejo mayores antecedentes²⁰⁵; y *Vamos Chile*, realizado mediante una alianza de las secciones culturales del Partido Comunista y el Partido Socialista, con la conducción de Gabriela Pizarro, acompañada de reconocidos folcloristas. Uno de los

3-3. Carátula de *El partido a Violeta*, en *El Siglo* N° 70



conjuntos folclóricos partícipes de este casete, el grupo Sendero, graba también otra producción clandestina que relata la historia de la reforma agraria en Chile, incluyendo un gran guión –como texto narrado– además de la música. Podría sumarse también la grabación *Canto por la vida. ¿Dónde están?* del Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos que, si bien cuenta con una cara pública resguardada por el apoyo internacional, erige su grabación clandestinamente en 1978²⁰⁶, orientada al mismo grupo de auditores, y sus objetivos y modos de circulación coinciden con los casos mencionados. Nano Acevedo recuerda que hacia los primeros años de la dictadura, el Partido Comunista habría grabado al menos dos casetes con canciones

²⁰³ *Boletín de Prensa. Editado por el Consejo Editorial EL SIGLO*. N° 70, (Febrero, 1985), Pág. 2. Incorporo la imagen de esta producción en el entendido de que el acceso a ésta, así como a las carátulas de los casetes comentados más adelante, es ostensiblemente restringido.

²⁰⁴ Sobre *El camotazo* se dice: “Este es un disco emblemático de los años de lucha contra la dictadura. Fue grabado en una sola noche, en la clandestinidad. Luego circularía de mano en mano, y de regrabación en regrabación. Nunca he conocido una versión “oficial” de él. Esta es sólo una copia más de un disco que nació para ser “pirateado.” En <http://perrercac.blogspot.com/2007/09/obra-colectiva-el-camotazo.html> [consultado el 2 de Noviembre de 2007]

²⁰⁵ Esta referencia fue proporcionada por Aníbal Fuentealba.

²⁰⁶ Dicho año fue fundado este Conjunto Folklórico “como una necesidad, como otra forma de denuncia”, incorporando canciones de Violeta Parra, Richard Rojas, Jorge Yáñez, y canciones de exiliados, ingresadas de modo clandestino. CONJUNTO FOLKLÓRICO DE LA AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE DETENIDOS DESAPARECIDOS. *Canto por la vida. ¿Dónde están?* [grabación] Santiago, s. f. 1 casete sonoro (60 minutos), estereofónico. Presuntamente, esta grabación se realizó en calle Carmen, en las dependencias de Filmocentro.

agitadoras, creadas por diversos artistas especialmente para contribuir a la resistencia. Aunque dice no recordar el nombre del casete en que él, junto a Ana María Miranda, Jorge Venegas y unos siete músicos más, grabó en el estudio del sello Círculo Cuadrado y que fue distribuido rápidamente de mano en mano.

[Cerca de 1979] salió un casete clandestino, o sea no lo podías comprar en ninguna tienda, pero sí andaban muchos casetes por todas partes, y yo regalaba a la gente. (...) ¡Y eran canciones muy buenas! Eran agitadoras, que llamaban a la rebelión, al trabajo político, a oponerse a la dictadura. (...) No tenía nombre, le decíamos *Canciones de la resistencia*, no tenía ninguna carátula.²⁰⁷

Catalina Pizarro dice haber grabado en vivo en un casete del PC, sin acordarse de fecha ni nombre²⁰⁸. Héctor Pavez Pizarro también recuerda haber participado en –además de *Vamos Chile*– otra grabación del PC, cantando una cueca, aunque no recuerda el nombre del casete. Asimismo agrega que su padre, Héctor Pavez Casanova, grabó desde el exilio su cueca llamada “Alerta pueblos del mundo”, en producción de *Chile Ríe y Canta*.²⁰⁹

También es relevante constatar que parte del material sonoro publicado por el Sello Alerce como *La fuerza de un pueblo. Documental sonoro 1973- 1989* circuló tempranamente de manera artesanal, especialmente fragmentos radiales transmitidos el 11 de septiembre de 1973 durante el golpe de Estado²¹⁰. Algo primordial fue la publicación de un par de casetes con registros del golpe llamados *Chile entre el dolor y la esperanza*, realizados gracias al material proporcionado por la revista *Análisis*, que publicó en 1985 un reportaje sobre los registros sonoros del golpe, incluyendo la transcripción íntegra de las fuentes. Dichas grabaciones fueron editadas por Alerce²¹¹, mientras que el artículo fue preparado por Fernando Paulsen²¹².

²⁰⁷ Entrevista a Nano Acevedo. 24.05.2007

²⁰⁸ Entrevista a Catalina Rojas, 14.12.2006

²⁰⁹ Entrevista a Héctor Pavez, 02.08.2007. Ver más sobre esta cueca en LARGO FARIAS, René. *Op. Cit.* Págs. 40 y 41

²¹⁰ Miguel Davagnino dice que Ricardo García guardó valioso material sonoro que posteriormente fue editado. Entrevista, 17.08.2007

²¹¹ Edición seleccionada y ordenada por Mónica González y Patricia Verdugo, en una producción de Ricardo García. En <http://docs.tercera.cl/sitios/once/audio/galeria1.html> [consultado el 15 de Noviembre de 2007]

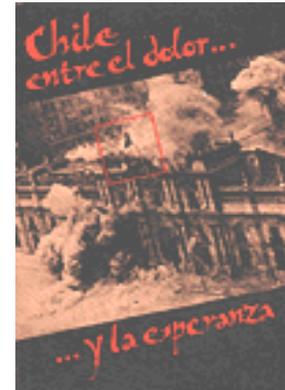
²¹² Se narra: “No hay dudas. El material es histórico. Debido a su valor periodístico, el gerente general de Análisis, Carlos Santa María, accede a pagar la cantidad de 200 mil pesos por el material. El hombre se va y el periodista, que es Fernando Paulsen se queda esa tarde y la noche siguiente junto a la subdirectora de Análisis, María Olivia Mönckeberg y la secretaria de la revista, traspasando el contenido al papel. Al día siguiente, sin descanso, preparan el artículo que saldrá en la edición que se publicó el 24 de diciembre con el título “La



3-4. Carátula de
El Camotazo



3-5. Portada de *Análisis* del 24
al 30 de diciembre de 1985



3-6. Carátula de
Chile, entre el dolor y la esperanza

Así como circuló la grabación del 11 de septiembre, es factible pensar que la grabación realizada luego de “el tanquetazo” efectuado meses antes del golpe, haya transitado como material clandestino. Dicha grabación incluía registros sonoros de la intervención militar, y contenía un discurso de Allende. El disco *El pueblo unido jamás será vencido* compiló sus canciones a través de un concurso público realizado por el Departamento de Cultura de la Presidencia. Participaron en él Richard Rojas, Pedro Yáñez, Enrique San Martín, Valericio Leppe, Ruperto Fonfach, Nano Acevedo, Evaristo López Almuna y Carlos Valladares. Como la producción aclamaba a Carlos Prats, “la edición de este disco había sido sancionada por la Fiscalía Militar, obstaculizada y prohibida su distribución”²¹³.

Es interesante la producción de un álbum como *Desde Chile: resistimos*, cuyo subtítulo versa: *Canciones enviadas clandestinamente desde Chile e interpretadas por...* en edición realizada por músicos de la NCCh desde el exilio. Al respecto dice Mariano Muñoz-Hidalgo:

Por otro lado, menos conocido, un conjunto de cantos de la resistencia compuestos en el país y enviados clandestinamente al extranjero para ser interpretados por artistas chilenos en el exilio y radiados a través de Radio Moscú y otros circuitos de combate ideológico, manteniendo el anonimato de los autores chilenos para proteger su integridad física respecto de la policía política. Es el caso por ejemplo del conjunto de canciones llamadas “Cantos de Juan Pueblo” (cuyo autor es el trovador Eduardo

grabación del golpe” en la portada.” En http://docs.tercera.cl/sitios/onc/tercera/audio/audio_cintas.html [consultado el 15 de Noviembre de 2007]

²¹³ VALLADARES, Carlos. *Op. Cit.* Pág. 336

Yáñez) y hechas circular como *Desde Chile...resistimos*. Su público fueron círculos poblacionales y universitarios, ambos de modo soterrado.²¹⁴

En este elepe grabado el año 1978 por Movieplay en España²¹⁵, participan Marta Contreras, Patricio Manns, Quilapayún, Inti-Illimani, Isabel Parra y Ángel Parra. Si bien para el presente escrito no cuento con información acabada acerca de su elaboración, las arpilleras que ilustran el disco sugieren un vínculo directo con los medios de circulación de dicha producción artística que, como se dijo anteriormente, se apoyó en los conductos proporcionados por la Iglesia Católica.

Como se ve en la imagen²¹⁶, un par de arpilleras anónimas acompañan a los textos de las canciones firmadas por Juan Pueblo contenidas en el disco. Se suma una foto “clásica” de la junta que devela el nivel de apertura del medio en el exilio, lo que se reafirma por la aparición patente de los nombres de los reconocidos intérpretes.

3-7. Imagen interior del elepe *Desde Chile: resistimos*



Se intuye que uno de los objetivos de esta creación fue dar cuenta de la realidad nacional, mediante los textos elaborados desde Chile, y difundir esta expresión a través de los medios de la solidaridad internacional. Sin embargo, creo que un segundo fin es el devolver al territorio la poesía cristalizada en canciones cuyas voces son reconocibles y se encuentran aún cargadas de memoria.

Una operación cercana es la emprendida por Mariela Ferreira con su producción *Democracia ahora*, con el Taller Chile. La copia a la que pude acceder es parte de

la Colección Particular de Osvaldo Jaque, y proporciona algunos elementos interesantes

²¹⁴ MUÑOZ-HIDALGO, Mariano. “De Huachacas e Ilustrados: polaridad de géneros en el cancionero chileno”. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), Buenos Aires, 2005. Actas en línea, en www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html Pág. 6

²¹⁵ Movieplay es reconocido por Carlos Necochea como un Sello aliado con Alerce, que colabora con la producción chilena de resistencia. Entrevista, 05.10.2007

²¹⁶ Esta imagen fue proporcionada por Aníbal Fuentealba.

para la reflexión. El nombre del álbum no se encuentra escrito, sin embargo se transmite de boca en boca.²¹⁷ Esta situación se funda en la existencia de un circuito de personas en las que es posible confiar, y dentro de dicho núcleo puede pensarse en cierta fidelidad con el título recibido a través del casete original del que se copia. Sin embargo, esto se sustenta ante todo en la memoria de los auditores y poseedores de las réplicas, pues se entiende que es mejor que el nombre no quede registrado. Este casete, en particular, cuenta con diferentes géneros del repertorio folclórico chilote, centrino y andino. Varias de las canciones corresponden al cancionero tradicional, recalándose que la función política de la grabación trasciende la dimensión “de contenido”. Pero, ante todo, debe entenderse la introducción de canciones inocuas como medio distractivo para sortear la censura del ingreso a Chile, dedicando sólo un fragmento central de la cinta a los reclamos directos. Se entiende que este casete fue concebido para introducirse en los circuitos de resistencia nacionales. La misma Mariela Ferreira graba *Por Chile*, que desde los inicios de la cinta denota el discurso opositor. Comenta Osvaldo Jaque que es probable que este último haya sido masterizado en Chile, pues suena muy nítido. Recuerda que estas grabaciones fueron hechas en Europa por Ferreira con la participación instrumental de integrantes de Cuncumén y Quilapayún, y que llegaron a sus manos en un solo casete, por lado y lado.

Otro ejemplar financiado desde el exterior fue creado por el Taller Lonquén de Suecia, cuya grabación *Cuando llegues libertad* fue realizada en el marco de la Comisión de Derechos Humanos del comando político Chile Democrático, activo en Suecia. Según cuenta Jaque, la cinta llegó a sus manos y no poseía ni textos sobre el casete ni carátula, sino que la carátula fue confeccionada posteriormente, dice: “la impresora Millaray creo que hizo esto, no tiene título ni nada. ¡Y así funcionaba!, no era oficial, digamos, en ningún caso.” También desde el extranjero, el elepé *Sol de Chile* grabado en Argentina por Antonio Smith en 1974 se suma al torrente de grabaciones disidentes²¹⁸.

²¹⁷ Entrevistas a Osvaldo Jaque, 05.01.2007, 08.05.2007, 24.08.2007

²¹⁸ Referencia en ESCÁRATE, Tito. *Frutos del país: historia del rock chileno*. [Santiago: FONDART, [1994?]] Pág. 44

Una grabación presuntamente bastante difundida²¹⁹ fue la realizada desde el exilio por Patricio Manns y Karaxú!, llamada *Miguel Enríquez*, en la que se incluye la canción que se transformaría en el himno del MIR, “Trabajadores al poder”²²⁰.

En una de las copias halladas de *Miguel Enríquez*, este disco viene acompañado por otra producción del mismo grupo político llamado *Pueblo, conciencia y fusil*, de cuyos detalles no dispongo. Una última referencia a música grabada fuera de Chile e ingresada mediante la clandestinidad es el disco *Venceremos* que contiene el último discurso de Salvador Allende, así como la canción homónima de Sergio Ortega²²¹.

Así como estas grabaciones efectuadas con el especial propósito de ser difundidas en nuestro territorio, numerosos otros discos de los músicos chilenos exiliados, así como de artistas extranjeros, son difundidos del mismo modo: a través de la copia casera, ostentando algunos de ellos las mismas cualidades subversivas que les significaron el uso clandestino por parte de los auditores y distribuidores.

Algunas grabaciones emblemáticas son las de las últimas versiones de “La batea” de Quilapayún, y en general el material registrado por los músicos de la NCCCh en el exilio. Al respecto, Miguel Davagnino recuerda como especialmente importante el ingreso de una buena cantidad de discos de Italia, mediante la visita de los compositores de la canción “Imagina”, concursante y ganadora del Festival de Viña del Mar en 1974²²², quienes se

3-8. Carátula del disco *Miguel Enríquez*



²¹⁹ Durante este corto tiempo de investigación pude acceder a tres copias del álbum, además de contar con el álbum original *Miguel Enríquez. Etendard de la lutte des opprimés* de 1974, disponible en el Archivo de Música Popular de la Universidad Católica (AMPUC). Una de las copias se titula *Sanger fran det chilenska folkets motstandsrirelse*. Información sobre este disco se encuentra también en la página www.trovadores.net

²²⁰ Así lo afirma Guillermo Rodríguez “el Ronco”, quien fuera dirigente de la milicia, preso político y exiliado del MIR. Comunicación personal, Junio de 2007.

²²¹ Presumo que dicho disco fue grabado fuera de Chile, pues la prensadora de IRT fue inmediatamente ocupada por los militares.

²²² Canción ganadora del Festival, compuesta por Giancarlo de Bellis, e interpretada por Annarita Spinaci

habrían contactado directamente con él para hacer entrega de material para la Radio Chilena. Asimismo, discos dedicados a la izquierda chilena por músicos extranjeros tuvieron especial recepción, como es el caso de *Todo por Chile* del cubano Carlos Puebla.

Lo que todas estas músicas tienen en común es el haber sido erigidas para circular clandestinamente, siendo muchas de ellas forjadas completamente desde la clandestinidad, como varias de las producciones hechas en Chile, y otras meramente traídas al medio de circulación desde orígenes diversos. Ostensiblemente, con la copia de las cintas gran parte de la información sobre los músicos era extraviada, con total intención. El nombre del artista pierde su relevancia, siendo a veces incluso “mejor no saber”.²²³

Música *clandestina* concebida para el desterritorio como aquélla que arranca a sus artífices de sus nombres, para devenir señales de mensajes concretos. Música *instrumentalizada* que cristaliza voces confundidas, con el fin de permanecer no más acá del margen. Me refiero claramente a la edición de discos/cintas cuyos ecos incitan sin confusión a la rebeldía, relegando el ocultamiento a la dimensión difusora, y reservando para la grabación una proclamación radicalmente franca. Relacionadas estrechamente con organizaciones políticas u otras instituciones, estas grabaciones son emanadas con fines particulares: exaltación ideológica, difusión de información específica, recaudación de ingresos, fortalecimiento de circuitos opositores, etc. Producciones como *Vamos Chile, Pueblo, conciencia y fusil*, y *El camotazo*, son ejemplos de esto. En ellas la cualidad funcional de la música es profundamente exacerbada, llegando a olvidar valores preciosistas para dar cabida plena al deber desobediente. Se encuentran, incluso, alusiones explícitas a la actividad miliciana, convocando mediante canciones a los diversos modos del resistir. Ese es el objetivo de estas creaciones: señalar fundamentos de la rebeldía, recordar las razones y

²²³ Otras referencias de la omisión o transformación del nombre, se ven por ejemplo en la creación de un nombre falso por parte de Chico Buarque para evitar la censura de algunas de sus canciones, inscribiéndolas bajo la firma “Julinho da Adelaide” en MARCADET, Christian. “Driblar la censura” o cómo el proyecto creador de Chico Buarque redefinió la recepción de las canciones en Brasil durante los años de la dictadura” Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), Buenos Aires, 2005. Actas en línea, en www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html. Sobre las estrategias carnavalescas de camuflaje, ver BUTTERMAN, Steven F. “O Charme Chique da Canção de Chico Buarque: Táticas carnavalescas de transcender a opressão da ditadura” en *Latin American Music Review* 22(1): 83- 97. Spring/Summer 1991. También menciona la omisión del nombre Leo Masliah, al relatar que hacia fines de la dictadura ya muchos cantores populares optaban por cantar letras de Mario Benedetti firmando ellos mismos la autoría. *Op. Cit.* 124

enjuiciar la inclemencia del régimen, modelando un universo sonoro para la oposición. En fin: contribuir fortaleciendo la resistencia.

Así, al preguntarme por música *y* clandestinidad, por música *en* clandestinidad, y por música *clandestina*, me encuentro con múltiples contestaciones, incluyendo ambivalencias numerosas, respecto a la factibilidad de dichas enunciaciones. ¿En qué modo una música puede encarnar una vivencia clandestina? ¿Qué arista de su materia? ¿Qué dimensiones de su origen, su empleo y su destino?

Este tercer capítulo plantea que ciertas músicas fueron nítidamente experimentadas como clandestinas, por su creación en situaciones de absoluto ocultamiento y, sobre todo, por su circulación mano a mano, mediante la copia casera en cintas vírgenes. Se reconocen en el casete la *oportunidad* de acceder, fuera de las reglas del mercado, a material apreciado; la *ductilidad* que permite seleccionar voluntariamente cada contenido a registrar, y la *opacidad* como soporte, que posibilita su traslado al territorio clandestino. Tanto canciones como álbumes que circulan clandestinos exacerbaban sus cualidades políticas, en tanto portadores de mensajes, cristalizaciones simbólicas y/o fuentes financieras para la resistencia.

CAPÍTULO IV: TRES CLANDESTINIDADES SONORAS

"Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino"

Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas*

Sobre lo clandestino y/en/de la música, habría que preguntarse, ¿qué condición de ella la empuja hacia el ocultamiento? El análisis²²⁴ de algunos casos específicos ayuda a despejar esta interrogante, a la luz de los escenarios revisados hasta el momento. Escogí tres grabaciones cuyas cualidades son palmariamente disímiles, en cuanto a su gestación y a su materialización sonora. Así, en la *Cantata de los derechos humanos*, en una grabación inédita de detenidos de la Penitenciaría de Santiago, y en *Vamos Chile*, exploro aquellas condiciones que contribuyen a ubicarlas en el terreno de la clandestinidad, relevando algunos elementos que caracterizan el producto sonoro desde la enunciación resistente, militancia, texto, organología y géneros musicales, rasgos que se entrelazan con los fines para los cuales son erigidas cada una de estas grabaciones.

Cantata de los derechos humanos

La *Cantata Caín y Abel*, más conocida como *Cantata de los derechos humanos*²²⁵ fue un encargo de la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago para la inauguración del Simposium Internacional sobre los derechos humanos, el 22 de noviembre de 1978.

²²⁴ Como análisis musical recurro a la revisión de elementos puntuales de las obras, no concentrándome en un análisis estructural de cada música, sino que poniendo en relieve determinados rasgos que suscitan una reflexión crítica en torno al tema de este estudio. Si bien no utilizo un procedimiento preestablecido por teóricos del análisis, dispongo a continuación de una referencia relativa a la crítica. Según Joseph Kerman el análisis concentrado en la estructura autónoma conlleva la negación de otros elementos que hacen a la música afectiva, expresiva. KERMAN, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. Pag. 73. Ver una discusión sobre su postura en KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005. Págs. 46- 50.

²²⁵ Esta obra –según la grabación– se compone de la siguientes partes: “Narrador y palabras del Cardenal Raúl Silva Henríquez”, “Texto”, “Presentación de Caín”, “Interludio”, “Presentación de Abel”, “Recitativo (con

Dicho año fue celebrado como el año de los derechos humanos, y en el transcurso de los meses la Vicaría realizó diversas acciones dedicadas al tema²²⁶. En algunas de ellas, por ejemplo, participan el sello Alerce, el Grupo Cámara de Chile y la Agrupación Nuestro Canto²²⁷, y en el marco de dichas actividades es elaborada la imagen que será la carátula del disco de la Cantata, a través de un concurso de afiches.²²⁸ El Simposium es, por lo tanto, la culminación de una intensa gestión, que puede entenderse como la continuidad natural del movimiento solidario gestado desde los primeros momentos de la dictadura. Es interesante también considerar que para el acto de clausura del Simposium fueron invitados Eduardo Peralta, Margot Loyola, Ortiga, Aquelarre y el Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, y con su participación “las canciones que muestran al hombre, a sus problemas, alegrías y sufrimientos estuvieron presentes”²²⁹.

La elaboración de la Cantata fue ideada desde la misma Vicaría, contando con el texto de Esteban Gumucio, sacerdote de los Sagrados Corazones, y tomando contacto con Fernando Rosas para coordinar la creación de una música sobre dicho texto. Según relata Alejandro Guarello, compositor de la obra, él no fue el destinatario inicial del encargo, sino que luego de varios rechazos Rosas habría llegado hasta él, que por ese entonces estudiaba composición en la Universidad de Chile. Evidentemente, la idea del Arzobispado era reconstituir el estilo de la cantata de Luis Advis por lo que el procedimiento de suponer era recurrir a un compositor de la academia para que trabajase con un grupo folclórico andino, un coro, aunque esta vez con una orquesta, y un narrador.

La obra estaba, al momento de componerse la música, totalmente pre-estructurada, ya que el texto asignaba narración y canciones. La interpretación ya había sido estipulada

Melopea)”, “Interludio”, “Conflicto”, “Desenlace”, “Salmo 71. Glosa”, “Canto final”. En la grabación se agrega a las primeras palabras del narrador el discurso del Cardenal, que no es parte de la obra. De hecho, la música fue estrenada para la inauguración del Simposio el 22 de noviembre de 1978, el discurso del Cardenal corresponde a la ceremonia de clausura del 25 de noviembre de 1978, y la grabación de la música se efectuó un año después. OBRA COLECTIVA. *Cantata de los derechos humanos*. [grabación] Santiago, 2003. 1 disco compacto (23 minutos), estereofónico + folleto informativo.

²²⁶ El programa de actividades por el año de los derechos humanos se publica en *Solidaridad* N° 44 (Junio, 1978), Pág. 2

²²⁷ Estos organismos presentaron un proyecto de participación junto a la Unión de Escritores Jóvenes. Ver *Solidaridad* N° 47 (Julio, 1978), Pág. 9. Otro acto en el que participan numerosas organizaciones puede verse en *Solidaridad* N° 54 (Septiembre, 1978), Pág. 20

²²⁸ *Solidaridad* N° 51 (Agosto, 1978), Pág. 6

²²⁹ “Esta es una noche de compromiso” en *Solidaridad* N° 61, (Noviembre, 1978) Pág. 26

para el grupo Ortega y la orquesta dirigida por Fernando Rosas que, en palabras de Guarello, “en el fondo, se trataba de profesores del Instituto de Música de la Universidad Católica (IMUC), que antes era la Orquesta de Cámara del IMUC”. El encargo (pagado) se hizo en agosto de 1978 para noviembre del mismo año, y el compositor escribió las melodías y armonías de las canciones para que Ortega realizara sus propios arreglos, pero al pasar un mes de la entrega el avance no fue suficiente –recién estaba arreglada una canción-, por lo que el grueso de la Cantata fue trabajada en conjunto.

La ejecución completa estuvo además a cargo de Roberto Parada como narrador, el conjunto coral dirigido por Waldo Aránguiz²³⁰ y la dirección general de Fernando Rosas.

La *Cantata de los derechos humanos* fue estrenada ante la Catedral de Santiago repleta de personas, por lo que obviamente no puede entenderse dicho acto como una situación clandestina, sino que más bien dentro del marco de lo que revisé como un espacio de tránsito, bajo el amparo de la Iglesia. A pesar de ello, no es menor considerar los efectos que este acto causó, partiendo por la reprobación pública de Augusto Pinochet, quien ironizó:

Muy interesante el Simposio sobre Derechos Humanos que se realiza en la Catedral. Esto lo podrían haber hecho también hace algunos años, por ahí por 1972. (...) Ahora se está haciendo en forma tan espiritual como acostumbra el Señor Cardenal, por lo cual hay que felicitarlo.²³¹

Asimismo, a la Agrupación Beethoven liderada por Adolfo Flores, en la que participaba también Fernando Rosas, se le cortó el financiamiento de varios auspiciadores de derecha. Alejandro Guarello, por su parte, dice no haber sufrido consecuencias personales.

Lo interesante de esta obra, para el presente estudio, es la manera en que circula. Luego de su ejecución del 22 de Noviembre, la grabación del estreno efectuada por Isabel Bravo fue puesta en circulación entre autoridades eclesiásticas y participantes extranjeros del Simposio. Posteriormente, Javier Luis Egaña, que trabajaba en la Vicaría manifestó la idea

²³⁰ Aránguiz había participado tempranamente en las actividades culturales impulsadas por la Vicaría, como es el caso del “Festival Una Canción para Jesús”, de 1976, en que dirigió al coro de la Universidad Católica cantando –junto a los “todos asistentes”- el Himno de la Alegría. *Solidaridad* N° 9 (Noviembre, 1976), Pág. [s. n.]

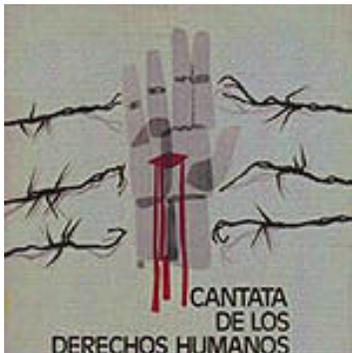
²³¹ “Ataques al Simposio” en *Solidaridad* N° 61 (Noviembre, 1978) Pág. 19

de grabar en estudio la obra para el año siguiente²³². Como carátula del disco se utilizó la imagen realizada por Claudio di Girolamo.

Es, entonces, esta grabación realizada en 1979 la que traslada a la Cantata al sitio de la clandestinidad. La grabación se realizó sin sello, en un estudio particular en calle Serrano, perteneciente a Ronny Noller, aficionado al jazz, que era de derecha. El sonidista a cargo fue Franz Benko, y trabajaba en el estudio de noche cuando el dueño no estaba. Sobre las condiciones de la grabación, dice Guarello que

El recinto era una casa, con un galpón. Se entraba por una especie de *garage* y al fondo había un salón con un estudio con mesas. En esos tiempos se grababa en ocho pistas con una cinta magnética alta, de varios centímetros. (...) Había que llegar tipo 8 y media, oscuro. Como había toque de queda, había que quedarse hasta las 6 y media de la mañana. Entonces ese disco se grabó enteramente de noche. Se nota claramente en la grabación del coro, que después de cantar mucho rato, hay unos agudos en que no llegan, ahí quedó.²³³

4.1. Carátula de la
Cantata de los derechos humanos



Como se ve, las condiciones de la grabación traspasan el ámbito anecdótico para reflejarse en la música misma. Aquellas voces fatigadas consiguen, sin embargo, llevar a cabo el propósito de dicho acto, proporcionar un material de difusión del trabajo de la Vicaría, en especial de su labor respecto a los derechos humanos. Si bien la carátula del elepé incluye detalladamente los créditos, y expone los textos íntegros de las canciones, los datos sobre los músicos se ven ilustrados por imágenes del Simposio, obviando que el sonido

registrado no corresponde al del estreno, omitiendo –por ende- la incorporación o sustracción de algunos participantes. Lo cierto es que, para este designio, no importa.

Ejemplo de esto es la participación de Fernando Huaso Carrasco y de José Quilapi como solistas en la grabación, parchando partes que los vocalistas del grupo Ortega no podían cantar por el agotamiento. Carrasco canta la voz más grave en “Presentación de Abel”, y Quilapi hace el recitativo de tenor del pasaje bíblico “Conflicto”. Para aquella

²³² Javier Luis Egaña había sido el coordinador general de la semana “Una Canción para Jesús”, por lo que su vinculación con este tipo de actividades de la Vicaría era previa. *Solidaridad* N° 9 (Noviembre, 1976), Pág. [s. n.]

²³³ Entrevista a Alejandro Guarello, 12.06.2007

ocasión, había varios músicos que no eran parte de Ortiga que asistieron y que terminaron grabando y tocando.

Como se revisó en el primer capítulo de este escrito, un factor determinante en la vivencia de un suceso como éste es la sensación de peligro experimentada por los músicos, y la imposibilidad de acceder a nuevas instancias de grabación en las que mejorar aquellas partes de calidad insuficiente. La llegada de los músicos debía realizarse en grupos pequeños, y se organizó un plan completo de trabajo buscando asegurar la efectividad de los registros por partes. Primero se grabaron las cuerdas, las canciones, los instrumentos “folclóricos” y luego el coro, y una limitación extra fue que, como eran ocho pistas, no quedaba pista para el narrador, teniendo que grabarse sobre el *master*.

La Cantata se compone de diez partes, incluyendo narraciones musicalizadas, interludios instrumentales y canciones. Sin embargo, si se considera la grabación como objeto, habría que agregar una parte inicial, que se acopla a la obra, el discurso del Cardenal Raúl Silva Henríquez para la clausura del Simposio, que empalma directamente con el inicio del narrador.

En primer lugar “Texto” es cantado por Ortiga desde una sonoridad que revela la escuela de la NCCh sin evasiones, hilando a través de una voz solista masculina que es constantemente secundada por otra similar. A ratos, cuando el texto enfatiza en la *tristeza* y la *libertad*, y la música requiere de acordes más llenos, se completa con alguna otra voz que se suma, buscando hacer notar aquellos sitios de mayor densidad simbólica. Ya esta presentación vocal implica una identificación significativa con la memoria no demasiado lejana, perseverando en el reconocimiento de un hombre portavoz de una proclama necesaria de ser escuchada. Si el canto comienza lastimoso y sereno, mediante el fragmento instrumental que le sigue reiterando una consecución de acordes rasgueados y algo apresurados, y seguido por el canto disfónico de las zamponas, se traslada -con la entrada de las cuerdas- al sector de una proclamación urgente. Allí es donde se oye por primera vez la entrada imitativa de las voces que hacen suponer el alzamiento de multitudes tras aquel discurso que se presenta, para caer *rallentando* nuevamente en la pesadumbre, aunque ahora con un dejo mayor de reproche, pronunciando en coro la proclamación de los derechos del continente. Luego, nuevamente la sección instrumental, ahora completamente vigorizada,

avanza hacia la “Presentación de Caín” habiendo vociferado claramente la desaprobación ante la situación americana, dilucidando que “esta música nació para decir libertad con una vergüenza triste”²³⁴.

La correspondencia cuidada entre texto y música es permanente a lo largo de la obra, guiando sin sorpresas el acontecer del relato. Acompañando al narrador en las presentaciones de Caín y de Abel²³⁵, la música empatiza con el ánimo del hablante. En estas secciones el coro y la orquesta subrayan la enunciación severa y enlazan el relato encarnando segmentos mudos que completan la narración interrumpida. En la “Presentación de Caín” los bronces dialogan directamente con la voz de quien narra, mientras un coro de voces brillantes agrega el dramatismo desde ecos bíblicos.

The image shows a page of a musical score for the piece "Presentación de Caín" from the Cantata "Caín y Abel" by Alejandro Guarello (1978). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the vocal line is written in a soprano clef with the lyrics: "nues-tro rumor de es - pa - ños sa - cu - de todos los vientos." Below this, there are staves for Charango, Tiple, Guitarra, 2 Cornos, 2 Trompetas, Timbal, Percusión B, Soprano/Contralto, Tenor/Bajo, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabajo. The vocal line continues with the lyrics: "Ca - ñi dónde es - tás? Ca - ñi dónde es - tás?". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

4-2. Fragmento de “Presentación de Caín” de la *Cantata Caín y Abel* de Alejandro Guarello (1978)

²³⁴ Fragmento de la primera estrofa de “Texto”

²³⁵ Las siguientes figuras que ilustran el análisis corresponde a fragmentos de la partitura inédita. GUARELLO, Alejandro. *Caín y Abel. Cantata sudamericana (por los derechos humanos)*. [música] Los extractos presentados fueron amablemente digitalizadas por José Manuel Izquierdo.

Es interesante que al tomar el coro masculino el relato, ya ha sido instalada la imagen sonora del caminar meditabundo de Caín, por lo que la sola música bastaría para dar a entender el contenido de aquella escena. El pulso y la melodía cadenciosa aventajan la exactitud de la palabra para comunicar la animosidad deseada. Al entonarse hacia el final “el rumor de espadas”, orquesta, grupo folclórico y coro convergen en la distorsión rítmica a través de una sencilla polirritmia “cuatro contra tres” que se exagera mediante la tímbrica chirriante del charango y el tiple que permanecen con la subdivisión inicial mientras los bronces y timbales en bloque introducen los tresillos, al tiempo que las cuerdas tremolan, gesto al que se suma el charango en el *crescendo* que conduce a la exclamación de Yahvé en busca de Caín, como se ve en la figura 4-2.

Un primer “Interludio” es situado entre las presentaciones de ambos personajes, de sucintos diecisiete segundos, preservando la atmósfera suspensiva dejada recientemente.

Luego de la primera estrofa dicha por el narrador, la “Presentación de Abel” es mayormente declamada por Ortiga, enseñando primeramente a Abel mediante una voz solista que ha sido introducida instrumentalmente, con una característica melodía en la quena. El centro del texto es tomado por el narrador, siendo conducido por la armonía de la estrofa anterior. Y dice

Abel es pan en todas las mesas
Es libertad de pájaros cantores
Es canto permanente²³⁶

La armonía es especialmente diferenciada en este fragmento, al modular al sexto grado menor –con intercambio modal de Fa menor a Fa mayor- justo al mencionar la *libertad de pájaros cantores*. Inmediatamente, Ortiga retoma en conjunto el canto ya expuesto y terminan unidos recalcando la figura justa de Abel. Ver figura 4-3.

²³⁶ Fragmento de la quinta estrofa de “Presentación de Abel”

The image shows a musical score for a scene titled "Presentación de Abel" from the Cantata *Cain y Abel* by Alejandro Guarello (1978). The score is arranged in a system with multiple staves. From top to bottom, the staves are: Quena, Charango, Tiple, Guitarra (with chord markings: Fa m, DoM7², Fa m, DoM7², Fa m, DoM7², Re m, DoM7², Re m, DoM7², Fa m), Bajo, Narrador (with the text "ABELES PAN EN TODAS LAS MESAS ES LIBERTAD DE PÁJAROS CANTORES EL CANTO PERMANENTE."), Violín I, Violín II, Viola, and Cello/Bajo. The music is in 3/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment.

4-3. Fragmento de “Presentación de Abel” de la *Cantata Caín y Abel* de Alejandro Guarello (1978)

El “Recitativo” corresponde a un segmento íntegramente dicho por el narrador, interpretando a Abel. Allí la música colabora ambientalmente, aun destacando determinadas inflexiones de la voz hablada. En la estrofa final en que el personaje alude a “las moradas compartidas, y a la gente, sus dolores y alegrías”, el rededor musical se acompasa en pos del acento de dichas enunciaciones, a modo de un *marcato* sobre el manifiesto compromiso de Abel con “la lucha sostenida codo a codo por un mundo más humano para todos”²³⁷.

El segundo “Interludio” mantiene la labor retórica general de la música durante la obra, conduciendo al auditor hacia la tragedia central de la tradición que se espera oír.

Hasta este punto la obra ha conjugado los diversos recursos musicales con los que cuenta sin homologar la participación de sus componentes, es decir, denotando la particular función que cumplen narrador, grupo “folclórico”, coro y orquesta. Según oigo, la multiplicidad de los agentes que contribuyen a esta acción es abiertamente expuesta,

²³⁷ Últimos versos de “Recitativo”

sorteando con el texto la participación adecuada para cada cual. Sin embargo es en “Conflicto” donde convergen más fragmentadamente los sonidos de cada colaborador, reforzando la complejidad discursiva del texto. La historia sigue siendo contada por el coro dirigido por Aránguiz, introduciéndose los diálogos de Yahvé y Caín mediante dos *recitativos*, de tenor y barítono. Al centro se deja el manifiesto pronunciado por el narrador que yuxtapone al relato bíblico una proclamación contingente:

Y va gimiendo el indio y horadando
la tierra americana bajo el yugo;
y van dejando al pobre, marginado
de todo cuando antaño fuera suyo.

La ley se ha prosternado ante el más fuerte;
se llenan las prisiones de hombres libres;
y dejan que se quede en la ignorancia
el vástago del pobre y el humilde.²³⁸

Tanto “Desenlace” como “Canto final” son canciones que se acercan al estilo de la NCCh. Es esto probablemente lo que las faculta a independizarse del resto de la *Cantata de los derechos humanos* y pasar a ser una canción más —emblemática, por cierto— de Ortiga, y del repertorio del CN. La primera anuncia “No me robarán la esperanza”, y el canto coreado lleno de ímpetu la destina hacia la canción eminentemente de protesta.

El clima de “Salmo 71. Glosa” se acerca al descrito para “Recitativo”. Con algo de aflicción se erige como súplica en espera de mejores tiempos para el pueblo, para los que sufren. La voz del narrador es respaldada por las voces del coro que entonan sin texto, a excepción del *amén* concluyente.

El “Canto final” recurre a un ambiente esperanzador, levantando una melodía contagiosa que entusiasma a través del ritmo caribeño. Esto es relevante pues se suma a la tradición de la NCCh que había consagrado la utilización de géneros cubanos para la canción de protesta.²³⁹ Incorpora también una sección que recuerda los himnos de la canción de la izquierda, como marcha. Luego, la misma música utilizada en la introducción para reclamar urgencia es aquí situada antes de entusiasmar a las diversas voces que

²³⁸ Fragmento de “Conflicto”

²³⁹ RUIZ, Agustín. *Op. Cit.* El autor propone la instalación del término *cubanidad* donde “Barbas, ron (pero sin Coca-Cola), boinas y son tenían por sinonimia la palabra revolución”.

concluyen vociferando: “Quiero cumplir la tarea de ser hombre americano; ir derribando barreras haciendo pueblos hermanos.”

Como he explicado, el elemento de clandestinidad de esta obra radica en el acto de grabación, realizado ocultamente en un estudio particular, sin consentimiento del dueño y bajo la presión de dicho hecho indebido. Puede entenderse que las circunstancias de esta grabación fueron condicionadas ante todo por la represión inminente, aunque una vez obtenido el producto fonográfico pasó a comercializarse abiertamente en las Librerías Paulinas, en primera instancia, para transitar luego como copia casera, incluso fragmentariamente, circulando algunas de sus canciones de manera independiente. Habría que hacer notar que si la sola copia propicia el extravío de los créditos y autorías, la segmentación de la cantata señala la factibilidad –en tanto utilización política- de desarticular la *obra*, considerando también la omisión del nombre del compositor, del director orquestal, de los intérpretes, e incluso de Ortega, aunque podría aventurarse que este último nombre puede haber circulado con la grabación más claramente, debido a su presencia como grupo en el circuito del CN.

En el caso revisado, las personas partícipes no corresponden, primeramente, a militantes de partidos políticos, aunque sí la obra se articula en torno a la institución eclesial, sirviendo a ella instrumentalmente para sus fines discursivos. El hecho de que sea la Iglesia Católica la que organiza las colaboraciones artísticas explica la variedad de agentes que concurren, que son convocados con un objeto moralmente irrefutable, cual es la defensa de los derechos humanos. Es dentro de este marco que son expuestos los reclamos por *libertad* y *justicia*, siendo insertas además las demandas por “que rija el derecho y el pueblo sea escuchado”, habiendo invocado la *lucha* y el *ser hombre americano*, máximas reconocidas de la izquierda.

Musicalmente, la *Cantata de los derechos humanos* alude sin tapujos a los formatos instrumentales y compositivos de la NCCCh, justificados –quizá- por la base de un texto bíblico que solicita grandilocuencia coral y orquestal, y una declamación política que reclama resucitar el recuerdo de una memoria musical histórica.

Grabación inédita de presos de la Penitenciaría de Santiago

El segundo caso que reviso corresponde a un casete grabado por presos políticos de la Penitenciaría de Santiago el año 1985.²⁴⁰ Ostensiblemente, este ejemplar expresa las posibilidades que otorga el soporte para llevar a cabo, entre otras cosas, la transmisión de un mensaje político mediante el circuito clandestino por el que transitan las diversas grabaciones.

Según cuenta Guillermo Rodríguez, mirista detenido durante los primeros años de la dictadura, en la Penitenciaría se realizaron tempranamente actividades musicales, ligadas al reclamo o sencillamente a la expresión de cantores y auditores. Muestra de esto son las acciones culturales llevadas a cabo en las escasas ocasiones de reunión permitida de todos los presos políticos –un par de veces al año–, incluyendo carnaval de disfraces, talleres musicales y presentaciones de cómicos. Dice Rodríguez que a mediados de los setenta,

...en cada calle hay grupos que se reúnen en talleres de aprendizaje de guitarra, y las canciones más escuchadas son de la Violeta (“Volver a los 17”, “Run, Run” [sic], “La carta”), Víctor Jara (“La muralla” [sic], “Plegaria de un labrador”), Los Blops (“Los Momentos”), Los Jaivas (“Todos Juntos”), y zambas argentinas diversas.²⁴¹

Reconoce también en la canción popularizada por Illapu una connotación especial para los detenidos en Tres Álamos y Cuatro Álamos, diciendo que al encontrarse con otros presos, “en las conversaciones nos enteramos de que “El Negro José” [Candombe para José] era como un himno también para ellos, así como también “El Barco de Papel” .”²⁴²

Sería necesario un estudio particular para abordar la música en las cárceles y la vivencia musical de los presos políticos, mas es relevante constatar que dentro de aquellos recintos no sólo fueron difundidas canciones de antigua tradición política, sino que cárceles

²⁴⁰ Esta grabación fue proporcionada por Osvaldo Jaque, y pertenece a su Colección Particular.

²⁴¹ Comunicación personal de Guillermo Rodríguez, Junio de 2007. Muchas más canciones son mencionadas por él, así como otras actividades vinculadas con el quehacer musical al interior de la cárcel, pero por la dimensión de este trabajo, no son incluidas en extenso. En relación a la música cultivada por presos políticos, se señala también que en Tres Álamos se difundía “un repertorio de canciones de Violeta Parra y de Silvio Rodríguez y también de algunas zambas argentinas” RODRIGUEZ MUSSO, Osvaldo. *Op. Cit.* Pág. 232

²⁴² Respecto a la popularización del Candombe para José en la prisión, dice José Miguel Varas: “Aquel llamamiento de ritmo brioso a levantar el ánimo, tuvo un eco inesperado en los campos de concentración, el Estadio Nacional, Pisagua, Puchuncaví, Tres Álamos, etc.” en VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena*. Santiago: Publicaciones Bicentenario, 2005. Pág. 98

y campos de concentración fueron espacios de creación de nueva música, acorde con la inclemente situación vivida allí.²⁴³

Alrededor de diez años después, en este mismo recinto es grabado el casete que Osvaldo Jaque denominó, luego de sacarlo de la cárcel, como “Conversaciones con Informantes” en un acto rotundamente protector. De hecho, si no fuera por su recuerdo, difícilmente podría sospecharse de aquella cinta ubicada entre cientos de registros del trabajo de campo del folclorista. Hacia mediados de los años ochenta, Jaque participaba junto a su grupo Paillal y otros músicos dedicados a la música “tradicional”, coordinados a través de la AMFOLCHI, en visitas recreativas a los presos políticos de la Penitenciaría de Santiago, específicamente para animar la fiesta nacional y la navidad²⁴⁴. Es en este contexto que es concertada entre él y Luis González –comunista detenido- la salida de las grabaciones (corresponden a dos casetes) efectuadas por militantes presos del Partido Comunista, Partido Socialista, Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y Frente Patriótico Manuel Rodríguez el 9 de diciembre de 1985.

El casete contiene materiales sonoros híbridos. Allí se manifiesta cabalmente la facultad de re-grabación de la cinta, donde se impide el discernimiento de los tiempos en que fueron realizados los diferentes registros. Se comienza oyendo fragmentariamente un discurso de Salvador Allende sobre la realidad latinoamericana que se percibe entrecortado y difuso, lo que puede señalar que la grabación probablemente se efectuó a partir de ondas radiales percibidas desde la prisión.²⁴⁵ A continuación, una serie de discursos son expuestos, claramente grabados por diferentes personas al interior de la Penitenciaría, indicando – algunos de ellos- sus nombres y filiaciones políticas. Según se enuncia desde las primeras palabras de los presos, la grabación se realiza para dar a conocer la huelga de hambre seca, iniciada por militantes de las cuatro organizaciones mencionadas a partir de dicho 9 de

²⁴³ Osvaldo Rodríguez habla, por ejemplo, del músico y poeta Sergio Veseley, quien se habría formado “primero en la clandestinidad y luego en los campos de concentración”. RODRÍGUEZ, Osvaldo. *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Pág. 231

²⁴⁴ Karen Donoso señala que la AMFOLCHI "colocó dentro de su programa actividades vinculadas con los presos políticos y con la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, realizando anualmente visitas a la Penitenciaría para compartir con los presos de la dictadura y realizando Foros de discusión y debate en torno a su condición." *Op. Cit.* Pág. 186

²⁴⁵ No es difícil pensar por ejemplo en las transmisiones de Radio Moscú, cuya referencia indiqué en la Pág. 46, a partir de una publicación de dicho año 1985.

diciembre. El motivo de la huelga, se explica, es la alta represión ejercida sobre los presos políticos en recintos de todo el país, dirigiéndose su denuncia a la comunidad nacional e internacional, solicitando su solidaridad.

Cada manifiesto empalma con el siguiente con un ruido de corte, a lo que se suma el ruido ambiente, que deja notar la naturaleza del lugar desde el que se enuncia.²⁴⁶ En esta ocasión, a diferencia de lo que ocurre con el CN, se pronuncian los nombres propios sin ocultamientos, ya que el acto de ocultar se concentra en la producción y circulación del material. Por ende, no es un mensaje clandestino en tanto a lo que se dice, sino que respecto al cómo se difunde.

Sin duda, lo más sugestivo de esta grabación es la aglomeración de diferentes fuentes sonoras, cuestión que culmina con la introducción casi íntegra del álbum *Todo por Chile*²⁴⁷ de Carlos Puebla, del año 1976. Esta música es acoplada a los discursos de los detenidos al finalizar la última declaración. No es posible en este momento dilucidar el

modo exacto en que dicho componente musical es incorporado, presentándose también la posibilidad de que este registro se haya efectuado completamente al interior de la penitenciaría, contando con un par de reproductores de casete, uno de ellos grabador. Es posible también que tanto las palabras de Salvador Allende como los extractos musicales hayan sido copiados en la cinta fuera de la prisión, e ingresado mediante algún visitante, para ser posteriormente regrabada una parte de él.



4-4. Imagen de la carátula de *Todo por Chile*, de 1976

²⁴⁶ Se oyen portazos, y violentos movimientos de gente, quizá en trote o en otros ejercicios físicos.

²⁴⁷ *Todo por Chile* contiene las siguientes canciones: “Un compromiso de honor”, “Lo posible”, “Todos unidos”, “Señora Hortensia”, “En nombre de Víctor Jara”, “La enseñanza de la historia”, “Canto a la solidaridad”, “Libertad para Luis Corvalán”, “Elegía por Salvador Allende”, “Miguel Enríquez”, “Canto por todos los muertos”, “Punto de vista”, “Canto a la mocha”, “Soy del pueblo”, “Que pare el son”, “Pues que se mude”, “Cuba va”. PUEBLA, Carlos. *Todo por Chile* [grabación] [La Habana], 1976. 1 casete (57 minutos), estereofónico + carátula

Si bien esta hipótesis es factible, creo que es más probable que la selección y registro del material total haya sido hecho por los presos, ya que la primera canción de *Todo por Chile* es situada casi al finalizar los primeros treinta minutos de la cinta virgen, lo que hace pensar que se instala desde allí en adelante el álbum completo, habiendo sido ya grabada la sección de declaraciones.

Este disco de Carlos Puebla transitó por las mismas vías que las producciones contemporáneas de la NCCh en el exilio, y otras creaciones extranjeras dedicadas a la oposición política nacional, como es el caso de *Homenaje a la resistencia Chilena*, hecho en Argentina. Este casete no contiene créditos en su cuerpo mismo, facilitando el movimiento seguro entre los auditores.

También concebido para correr clandestinamente, la peculiaridad de *Todo por Chile* es su alusión directa a Allende, Pinochet, Víctor Jara, el *pueblo chileno*, el *fascismo*, la *lucha*, y tantas otras consignas. La totalidad de las canciones encarnan géneros de la música cubana como el son y el danzón. Esto probablemente se recibe desde la mencionada identificación política con la música cubana reforzada recientemente por músicos de la NCCh, como el mismo Víctor Jara y Quilapayún.²⁴⁸

Es posible que existan numerosos casos como éste, en que el casete soporta enunciados concisos, referentes a una causa política particular, siendo acompañados por múltiples “tipos” sonoros, altamente connotados por aquella izquierda. Música cubana de exaltación, referencia a figuras emblemáticas –como Víctor Jara-, introducción de fragmentos sonoros “históricos” como la voz declaratoria de Allende, o incluso, el registro de audio del golpe. No sólo la circulación de esta producción es clandestina, sino que su creación al interior de la Penitenciaría por parte de presos políticos, valiéndose de precarios medios –como grabadoras manuales- para gestar este singular objeto.

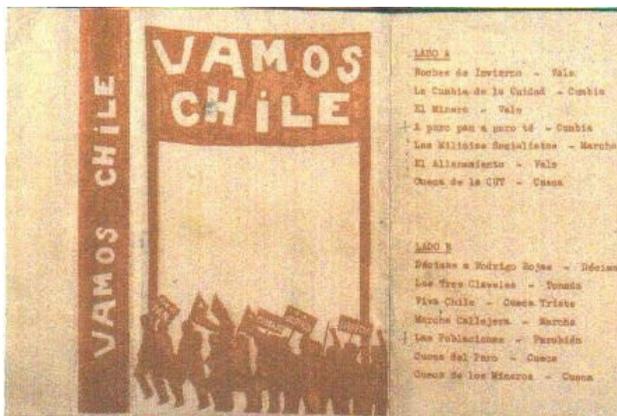
²⁴⁸ Más sobre la presencia de lo cubano en la canción política chilena en RUIZ, Agustín. *Op. Cit.* Cabe mencionar también que, según señala Ruiz, la relación de los músicos de la NCCh y el cubano Carlos Puebla adquiere un cariz especial. Además de su venida a Chile en 1971 y 1972, estableció un vínculo especial con Quilapayún, grabando “Soy del pueblo” en el exitoso disco en que se edita “La batea”.

Vamos Chile

El casete *Vamos Chile*²⁴⁹, fue gestado el año 1986 por Gabriela Pizarro y numerosos colaboradores. Siendo ella militante del PC, concordó con sus compañeros de célula, todos dedicados al ámbito de la cultura –Oswaldo Jaque, Patricia Chavarría, Jorge Rozas- la elaboración de un álbum de canciones rebeldes; al mismo tiempo de pactar una alianza para llevar a cabo este propósito con Sergio Sauvalle, activista del PS.

Una primera aproximación a esta fuente fue presentada recientemente por Araucaria Rojas y quien escribe²⁵⁰, realzando la labor generadora de Gabriela Pizarro, quien lograr reunir a diversos agentes de la actividad folclórica para grabar en un par de días, luego de varios meses de trabajo, las catorce canciones de géneros de la tradición: vals, cueca, cumbia, parabién, marcha, décimas, cueca triste y tonada. La inclusión de estas expresiones musicales no se justifica exclusivamente en el quehacer cotidiano de los participantes, sino que la reivindicación de *lo popular*, a través de los géneros del *pueblo*, se experimenta como gesto subversivo. Se incluyen canciones de la tradición y otros creados especialmente para la

ocasión, tanto individual como colectivamente. Participan, además de los mencionados, Anita Poblete, Catalina Rojas, Patricio Hermosilla, Héctor Pavez Pizarro, Guillermo Ríos y miembros de los grupos Paillal y Sendero. Con el objetivo de reunir fondos para sus organizaciones políticas, dice Héctor Pavez Pizarro que los



4.5. Carátula de *Vamos Chile*

²⁴⁹ Las canciones contenidas en este casete son “Noches de invierno”, “La cumbia de la Unidad”, “El minero”, “A puro pan, a puro té”, “Las milicias socialistas”, “El allanamiento”, “Cueca de la CUT”, “Décimas a Rodrigo Rojas”, “Los tres claveles”, “Viva Chile”, “Marcha callejera”, “Las poblaciones”, “Cueca del paro”, “Cueca de los mineros”. OBRA COLECTIVA. *Vamos Chile* [grabación] Santiago, 1986. 1 casete sonoro (50 minutos), estereofónico + carátula.

²⁵⁰ JORDÁN, Laura y ROJAS, Araucaria. “Gabriela Pizarro y el caset “Vamos Chile”. Multiplicidad, enunciado colectivo y canción clandestina” en *Paloma Palta. Revista de arte y crítica* N° 2, Noviembre 2007. Págs. 37- 47

gastos operativos efectuados para llevar a cabo la grabación fueron costeados con “dineros de la clandestinidad”²⁵¹. Se vendía entre sectores izquierdistas, para juntar recursos y levantar los ánimos de la oposición.²⁵² Se grabó en las dependencias del Sello Círculo Cuadrado, a cargo de René Gallardo²⁵³, y la carátula fue diseñada por Luis Aqueveque, disponiendo exclusivamente el listado de títulos de las canciones y un grabado que representa a la turba de manifestantes que han ocupado las calles desde hace algunos años, exigiendo *pan, trabajo, justicia y libertad*. No se señalan autorías, pretendiendo ocultar las identidades de los participantes, cuestión que, no obstante, resulta irrisoria ante la particularidad de las voces de cada cual, y ante todo por la peculiaridad sonora de Gabriela Pizarro. Dice Sergio Sauvalle:

... Gabriela trabajaba incansablemente sin temor alguno. Ella participó cantando prácticamente en todos los temas siendo ella una persona pública conocida como artista que corría el riesgo cierto de ser reconocida y ser apresada y reprimida por la dictadura. Su voz inconfundible se nota claramente a través de todo el cassette.²⁵⁴

Se espera, probablemente, una complicidad silenciosa del auditor, que apueste por no reconocer a los cantores y que sea cómplice del aspirado anonimato. No se acude a mecanismo alguno de camuflaje más que la ausencia de los nombres.

Las temáticas abordadas por los textos son múltiples, proporcionando un amplio espectro de razones y modos del resistir. Allí se denuncia la muerte de Salvador Allende, con la cueca triste “Viva Chile”, recopilada previamente por Juan Estanislao Pérez y cantada por Héctor Pavez Pizarro, quien recuerda haberla grabado en tan solo unos minutos, quedando plasmada la primera y única versión de esta cueca triste. Teniendo apenas quince años, la reconoce como su primera cueca cantada con contenido político.

Hechos de la contingencia nacional son relevados, como la ejecución de los profesionales comunistas degollados, a través de “Los tres claveles”, tonada cantada por Anita Poblete, con música de Gabriela Pizarro; y el asesinato de Rodrigo Rojas de Negri

²⁵¹ Entrevista, 02.08.2007

²⁵² Catalina Rojas recuerda que se vendió en un gran acto realizado en el Parque O’ Higgins, y en diversas manifestaciones públicas. Entrevista efectuada por Laura Jordán y Araucaria Rojas, 14.12.2006

²⁵³ Mismo lugar mencionado por Nano Acevedo para producción de fines de la década del 70. Ver Pág. 57

²⁵⁴ VARIOS AUTORES. “Gabriela Pizarro (1932-1999). Una vida por el folclore” en *Resonancias* N° 6, Mayo 2000. Pág. 35. Cabe mencionar que este escrito es la única publicación precedente que hace alusión a la grabación *Vamos Chile*.

con las “Décimas a Rodrigo Rojas”, cuyo texto fue hecho por Osvaldo Jaque, a petición de Gabriela, sobre la música de “Décimas por una niña muerta” de Violeta Parra.²⁵⁵ Ambas canciones fueron incorporadas años después por Alerce en *La fuerza de un pueblo. Documental sonoro 1973 – 1989*²⁵⁶.

Asimismo, se alude mediante un parabién a la contingencia más específicamente musical, aunque sin extraerla de su condición social, identificando el Festival de Viña como un espacio de derroche de la oficialidad

Put a el negocio güeno
Dijo el ave de rapiña
Mientras se farrea en Viña
El billete del obrero²⁵⁷

Con el vals “El allanamiento”, la represión ejercida sobre los pobladores es narrada por la voz obstinada de Gabriel con un delicado acompañamiento de dos guitarras, probablemente una de ellas a cargo de Sergio Sauvalle.

Noche blanca como nieve
Miedo helado del terror
El llanto rompe el silencio
De la humilde población
(...)

Registran casa por casa
Las armas quieren hallar
Solo encuentran la miseria
De esta guerra en desigual.²⁵⁸

Relata Gabriela que aquellos personajes no oponen resistencia, pues tienen su garganta y su guitarra, como metrallas concretas con que sostener el reclamo. La alusión a las armas es diversa en esta obra, pues otras canciones anuncian llanamente la adhesión a la milicia, como “Las milicias socialistas” y “Marcha callejera”, dedicada esta última al Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Ambos himnos son invocados a todo pulmón por un número mayor de personas –oyéndose como reunión general de los participantes- que, a veces sin

²⁵⁵ Entrevista a Osvaldo Jaque, 05.01.2007

²⁵⁶ *La fuerza de un pueblo. Documental sonoro 1973 – 1989* [grabación] Santiago: Alerce, 2000. CDA 0405. 2 discos compactos (120 minutos), estereofónico + carátula.

²⁵⁷ Estrofa de “Las poblaciones”. Ver asunto del Festival de Viña del Mar en el Capítulo II del presente escrito. Págs. 39- 41

²⁵⁸ Estrofas de “El allanamiento”

más acompañamiento que el de un bombo, se dedican a proclamar la vigencia de la opción armada para lograr el derrocamiento de Pinochet. En el primer caso, unas guitarras enfatizan cada tiempo del compás, marcando el ritmo de lo que sería también una marcha. Las estrofas son declamadas por conjuntos de voces masculinas, a dos voces, en una textura simple de terceras paralelas, aunque logrando traer igualmente al recuerdo las canciones propagandísticas cultivadas por la NCCh. Sólo en el estribillo se une el canto femenino, en el momento en que se nombran las *Milicias Socialistas de Chile*, y se declara la consigna *Patria, socialismo o morir*. En la marcha dedicada al FPMR al unísono la multitud llama a unirse a las Milicias Rodriguistas. Comienzan y terminan vociferando un texto sin pretensión en cuanto a la belleza ni al desarrollo de un lenguaje poético, simplemente capturando las expresiones de la travesía

¡En la lucha suma y sigue,
Frente Patriótico Manuel Rodríguez!²⁵⁹

Al mismo tiempo, se invocan los rasgos del pueblo al que *Vamos Chile* se dirige y desde el que enuncia con el “Vals del minero”, y la inclusión de los trabajadores, con la “Cueca de la CUT”. Las cuecas son reservadas para homenajear el compromiso organizacional de los trabajadores, evocando al pampino, al chilote, al campesino y al minero luchando “por la unidad de la clase trabajadora”. En este sentido, se articula la cueca como género aglutinante de las múltiples individualidades a las que se dirige el canto. Especialmente agitadora es la “Cueca del paro”, cueca panfletaria cuyas muletillas “al paro yo voy” y “por la libertad” engruesan la agudeza de la proclamación, aterrizando ineluctablemente los procedimientos de lucha. Allí convergen también los cánticos de *Vamos Chile*, sumándose a las múltiples acciones valederas para el derrocamiento del dictador, aglomerando sin contradicciones las excesivas posibilidades del resistir.

Substancialmente atractivas son las canciones dedicadas al reclamo colectivo, encarnando la voz de las turbas marciales, protagonistas desde hace ya un par de años de las masivas protestas contra el régimen. Esto se ve, por ejemplo, en la cumbia “A puro pan, a puro té”, cuyo título es llanamente extraído de los gritos callejeros. Aquí se invierte la aparición de las voces, escuchándose nítidamente los cantos femeninos que guían el reclamo

²⁵⁹ Fragmento de “Marcha callejera”

Lo Hermida y La Faena
Unidas en la lucha
Le dice al Pinocho
Que se vaya a la chucha

A puro pan, a puro té
Así nos tiene Pinochet: //²⁶⁰

Mientras siguen los instrumentos tarareando la cumbia, diferentes grupos de voces gritan: ¡Lucía, Lucía, la olla está vacía!; ¡Luchando, muriendo de hambre ni cagando!; ¡Que se vaya de una vez, el fascista Pinochet!; ¡Con Allende en la memoria, ganaremos la victoria!, cuyos versos octosílabos permiten un canon coral de consignas. Otra cumbia igualmente agitadora y movедiza es “La cumbia de la Unidad” que sigue el mismo procedimiento vocal comentado, guardando para las mujeres el alzamiento de la disputa, siendo secundadas por algunos cantos masculinos.

El Pinocho tiene miedo
Y nos pega la allaná
Hagámosle la collera
Con el paro nacional

No, no, no, no queremos represión
Sí, sí, sí, viva la liberación²⁶¹

Como se ve, la acusación se realiza directamente hacia Pinochet, que cristaliza todo aquello contra lo que la resistencia se opondría: la *burguesía* y la *represión*, estableciéndose a partir de su figura los procedimientos que deben emprenderse para conseguir la *liberación*. Por esto, *Vamos Chile* no escatima en adherir a la pluralidad de formas de resistencia que el imaginario de la izquierda ha ido articulando a través de los años, para situarse esta producción en lo que se vivencia como la culminación de años de obstinación, aproximándose al derrocamiento del dictador despreciado. Allí se reconoce tal posición victoriosa, proclamando “derechito pa la gloria dicen que va la cuestión”²⁶².

La canción con que se inicia el casete se manifiesta – a primera audición- como una canción más de la tradición, gesto que puede deberse a los procedimientos de protección

²⁶⁰ Una estrofa y estribillo de “A puro pan, a puro té”

²⁶¹ Una estrofa y estribillo de “La cumbia de la Unidad”

²⁶² En “Las poblaciones”

vistos en otras grabaciones. A través de las variadas formas en que son expuestas las denuncias –voz solista, coro, dúo- y mediante la convocatoria de insignes géneros de la tradición, las diversas personas que participan de *Vamos Chile* consiguen relegar sus figuras particulares para encarnar de lleno una enunciación eminentemente colectiva. No distingo en esta producción mecanismo alguno de refinamiento, más que la colaboración desde el quehacer comprometido de cada cual, desde su relación directa con el folclor que se experimenta tal cual como disidencia al circuito cultural oficial. Dice Héctor Pavez “... esto, si tú te das cuenta no tiene producción musical, no había productor musical, o sea no juntamos los músicos y tocamos.”²⁶³

Vamos Chile es erigido desde la *absoluta clandestinidad*²⁶⁴ ya que *no había otra alternativa*.²⁶⁵ Es el espacio clandestino el que provoca la autodisolución de los nombres, de las identificaciones propias, comportando a quienes son partícipes un sitio que es ineluctablemente protector y vulnerable, donde caben las voces de la multitud clandestinizada, ocupando en ese preciso instante el cobijo del secreto y la intemperie del registro como única declamación posible. La clandestinidad no solo articula los traspasos, sino que logra concebir en su desterritorio la obra en totalidad.

Las tres grabaciones revisadas, estas tres clandestinidades, señalan un arco de posibilidades de inscripción sonora, mediante la convocación de heterogéneos géneros musicales, fragmentos sonoros y discursos hablados. En todos ellos se vislumbra la presencia de una multitud enunciativa, a través del coro y los diversos agentes participantes, en la *Cantata de los derechos humanos*, mediante la aglomeración de numerosos manifiestos personales de presos coludidos en una declaración unánime, en la grabación efectuada en la Penitenciaría de Santiago, y por medio de las canciones colectivas del casete *Vamos Chile*.

Como propuse en el capítulo anterior, en aquellos sitios de mayor ocultamiento para la gestación se arriesgan declaraciones altamente francas, cuestión que se ilustra claramente en la alusión directa a nombres propios. Mientras en la *Cantata de los derechos humanos* se

²⁶³ Entrevista, 02.08.2007

²⁶⁴ Entrevista a Osvaldo Jaque, 05.01.2007

²⁶⁵ Entrevista a Sergio Sauvalle, efectuada por Araucaria Rojas y Laura Jordán, 04.01.2007

nombra a Caín y a Abel, que personifican a la dictadura opresora y al *pueblo*, respectivamente; en *Vamos Chile* se designa llanamente a figuras emblemáticas de ambos polos, Pinochet y Lucía, frente a Rodrigo Rojas de Negri. Finalmente, desde el manifiesto concreto de los presos políticos, no solo se menciona a Pinochet, sino que se expone desde la denominación propia de quien habla, presentándose cada huelguista con su nombre y su filiación política.

El casete, como soporte que protagoniza la difusión clandestina, otorga una escapatoria al control estatal del gobierno militar. Al respecto, la siguiente cita ilustra las posibilidades que este dispositivo comporta para los efectos políticos requeridos.

With tape playback and recording equipment now affordable for a major part of the population, the state has simply lost control over the listening habits of its people. In an era in which as much as two thirds of the population depends on cassettes for the major share of its music, and at least two thirds of the tapes owned are pirated or copied at home, the music over which the state can exercise direct control (through radio programs under its direct supervision, or live public performance, or officially-approved imported cassette tapes) makes up a small percentage of the music listened to within the country.²⁶⁶

Con esto, se entiende el impacto tecnológico del casete como un fenómeno sustancial en la propagación de estas músicas, envolviendo también la manera en que se concibe la grabación.

Si tomo como base la noción de *obra fonográfica* propuesta por Lee B. Brown²⁶⁷, me encuentro con que la condición de “elaboración estética”, que él propone como básica para llamar a una grabación *obra fonográfica*, no es aplicable al caso que reviso. Dicha condición parte de la base de una elaboración estética en la obra musical, distinguiendo entre aquellos registros fonográficos que participan de esta elaboración, o aquellos que solo documentan una música ejecutada. Ya que las grabaciones que estudio, especialmente los últimos dos casos, no ostentan pretensiones artísticas, ni corresponden a dispositivos documentales de sucesos ajenos a la grabación misma, creo que la noción de *obra fonográfica* puede ser aplicada aquí en un sentido desemejante.

²⁶⁶ Yang, citado por HAMMS, Charles. *Op. Cit.* Pág. 35

²⁶⁷ BROWN, Lee B. “Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 58(4): 361-372. Autumn 2000.

El presente estudio intenta comprender estos registros en tanto tales, es decir, en tanto grabaciones. Si bien se revisan sus contenidos, ellos se constituyen como elementos de exploración, elementos articulados *en* el casete, por lo tanto, los minutos de silencio con que comienzan y terminan las copias caseras son parte de estas *obras fonográficas*. Por ello también, la desafinación de las voces del coro en la *Cantata de los derechos humanos*, la participación de voces ajenas a Ortega en algunas canciones, la integración de la voz del Cardenal a la obra de Guarello en la grabación; los portazos y ruidos de la Penitenciaría de Santiago, los cortes abruptos entre declaración y declaración, la baja calidad sonora de la reproducción de *Todo por Chile*; el hecho de contar con pistas borradas accidentalmente en *Vamos Chile*; no son defectos de las grabaciones, sino que muy por el contrario, tales rasgos fundan el producto sonoro final²⁶⁸.

En este capítulo se trata no sólo la producción de grabaciones con fines políticos desde voluntades personales y colectivas, mediante la colaboración desde el quehacer musical; sino que se implica una estrecha dependencia de los tres casos expuestos con el tipo de soporte que sustenta la circulación intensiva de cada una de ellas, considerando al casete como soporte preciso para asegurar una amplia distribución entre los auditores a quienes se destinan. Asimismo, cada registro levanta reclamos específicos contra la dictadura militar, con discursos más o menos velados, dependiendo del nivel de ocultamiento desde el cual se enuncia, y los agentes que producen la grabación. Para cada una de estas grabaciones, se espera que la circulación ampare adecuadamente la calidad del material que comporta.

²⁶⁸ Por ejemplo, la propensa *ductilidad* del casete me ha permitido el acceso a copias disímiles del “mismo” álbum, como el caso de *Miguel Enríquez*, aunque finalmente el análisis que se ha realizado sobre aquellos ejemplares no repara en una distinción de valor entre el original y la copia, pues esta última representa como tal el objeto central de este estudio.

CONCLUSIONES

El presente estudio propone una comprensión abarcadora de la noción *clandestinidad* en relación a la música, situando a través de cada capítulo una relación de proximidad específica respecto a la censura, el tránsito privado- público, la circulación de cintas copiadas y la grabación de producciones sonoras desde espacios clandestinos. Todas estas aristas contribuyen a instalar la pregunta acerca de la clandestinidad como un arco de relaciones que permiten comprender el flujo por el que se trasladan las músicas en pos de velar o develar sus enunciados.

Entender la clandestinidad musical en la resistencia política durante la dictadura militar, implica comprender no sólo las dinámicas de ocultamiento de la producción opositora, sino que también considerar la instalación de lo clandestino como modo de relación entre la oficialidad y la disidencia, entendiendo que la represión es ejercida en gran parte desde el territorio ilegal del terrorismo de Estado.

Como parte de las acciones ejecutadas por el gobierno militar, se destaca el despojamiento de garantías legales a los músicos nacionales, así como la profusión de un modelo cultural basado primeramente en una noción restringida de la tradición nacionalista, y, luego, en la instalación del bien cultural como un bien comercial más a transar en el mercado, mediante el modelo neoliberal. En cuanto a las acciones ejercidas fuera de la legitimidad pública, una serie de medidas persecutorias fueron llevadas a cabo en contra del presunto “enemigo interno”. Como tal, fueron afectados numerosos músicos, siendo algunos de ellos muertos, desaparecidos, detenidos, torturados y exiliados. Medidas ampliamente aplicadas, y de estrecha relación con la música, fueron la elaboración de listas *negras* y los requisamientos de diverso material catalogado como “subversivo”.

Por parte de la oposición, la gestación de microcircuitos organizacionales acuna también a la actividad musical, desde un “movimiento alternativo” y marginado del espacio público. Allí, es posible reconocer un vínculo de asiduidad en el uso y en la apropiación de músicas por parte de circuitos políticos, como es el caso de la presencia y circulación de material en las peñas y encuentros poblacionales. Es relevante, en todo caso, distinguir entre

una situación “semiclandestina” –o no rotundamente clandestina- de gran parte de estos auditorios, que se identifican más o menos públicamente con la resistencia; y la participación en milicias, o aquellos casos de clandestinidad política en que la adhesión a imaginarios de la izquierda no deben ser evidenciados. De hecho la progresiva expansión de peñas y masificación de festivales y actos solidarios tiende –a mi juicio- a legitimar en lo público expresiones culturales que habían caído en clandestinidad desde el golpe, principalmente por su extrema proximidad a la militancia izquierdista.

Más allá de esto, el valor comunicativo de la música conlleva una restricción según el mensaje que soporta. Como generalidad, la problemática del ocultamiento se concentra en músicas articuladas con textos, es decir como canciones o discursos declamados, lo que ha señalado que el mensaje comportado por aquél texto es –mayoritariamente- el que suscita a la censura. Evidentemente, objeto de censura fueron en primera instancia canciones panfletarias, himnos, y en general aquellos textos que condujeran al proselitismo. De ahí en más, el abanico de escritos contestatarios es ampliado no sólo por la oposición, sino que también por el régimen, ostentando la facultad de sospechar de un sinnúmero de textos. Por tanto, uno de los primeros desafíos creativos de la oposición será encontrar formas de “decir sin decir”, y más tarde, ir dilatando los límites de la (auto) censura.

Por otro lado, algunos arriesgan declaraciones desnudas, cristalizando operaciones primordialmente clandestinas. Esto refiere –por ejemplo- a la canción de protesta cuyo discurso no es solapado, como los cánticos y gritos de marchas callejeras, así como las grabaciones cuyos contenidos –donde además de música figuran proclamas y otras clases sonoras- no acuden al sigilo, sino que exponen llanamente sus enunciados. Puedo observar que el grado de ocultamiento se establece en estrecha relación con la *publicidad* –como cualidad de lo público- del mensaje y de su medio, resguardando para la circulación más clandestina, como es evidente, aquellas consignas desnudas, estableciendo un arco de permisividad del discurso según sus condiciones de gestación y tránsito, teniendo que enmascarar el mensaje mientras más abiertos son los medios, (dígase participación de sello grabador, difusión por parte de micromedios o prensa masiva, presencia en radio y televisión, etc.), con lo que se puede especular que mientras más clandestino es el medio, más directo es el discurso; y viceversa. Como es de imaginar, esta toma de posición entre lo

público y lo privado no se experimenta como operación autónoma en la instalación de un mensaje en la música, sino que se conjuga ineluctablemente con la cualidad de dicho envío. ¿Qué se dice cuando se encubre y qué se dice al descubierto?

Por la extensión de este estudio y sus propósitos, no aventuré un análisis comparativo del discurso público y semipúblico en la música de la resistencia, mas me dispuse a revisar algunas temáticas y modos del enunciado clandestino en música.

En el ámbito del texto literario de las canciones, el peso de la acción propagandista de la NCCh como bastión artístico de la Unidad Popular marca el énfasis de la vigilancia sobre aquellas agrupaciones musicales que se le asimilen. A partir de esto surge la presunta prohibición de instrumentos andinos, a lo que se suma una restrictiva concepción de folclor por parte de las autoridades, apartando de la legitimación nacionalista aquellas manifestaciones más cercanas a lo popular²⁶⁹. Como se ve, la dimensión organológica es examinada como territorio de subversión, siendo para los mismos músicos -a la luz de las entrevistas- un elemento a partir del cual tejer propuestas disidentes. Así, tal como se ha identificado en estudios anteriores, una de las estrategias más tempranas de transgresión se aboca a sonidos andinos instrumentales “despolitizados”, como es el caso de Barroco Andino.²⁷⁰ Simultáneamente, la exploración tímbrica de grupos como Santiago del Nuevo Extremo²⁷¹ y Grupo Canto Nuevo²⁷² puede señalarse como operación inversa, que consigue alejar su sonoridad del legado de la NCCh, erigiendo propuestas disímiles de canción rebelde, con la incorporación de instrumentos que evocan al jazz y a la música docta.

²⁶⁹ Karen Donoso dice al respecto: “Creemos que desde la institucionalidad del gobierno militar, hay una visión funcionalista del folklore, y discriminatoria con los sectores populares, en la medida que éste le sirve para fortalecer un proyecto de identidad/unidad nacional. Ya sea a partir de términos ideológicos, es decir, entender folklore como elemento cohesionante, como parte de una tradición nacional, que no genera divisiones sociales; y también como un elemento para realizar actividades que aglutinen a la población” *Op. Cit.* Pág. 94. Coincide con la interpretación realizada por Carmen Ortiz respecto a la utilización nacionalista del folclor por parte de Francisco Franco en España. Llama la atención que –por supuesto- no se trata de la generalidad de elementos nacionales resaltados, sino que son sólo algunos de ellos. ORTIZ, Carmen. “The Uses of Folklore by the Franco Regime” en *The Journal of American Folklore*, 112(446). Autumn 1999.

²⁷⁰ Más sobre esto se comenta en el Capítulo I de este trabajo.

²⁷¹ DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. *Op. Cit.* Págs. 191 y 192

²⁷² Según Dióscoro Rojas, integrante de dicha agrupación, fue uno de los objetivos fundamentales del Grupo Canto Nuevo el incorporar su actividad musical “clásica” al quehacer más político, desarrollando sonoramente la propuesta musical de resistencia, e intentando apartarse del paradigma de la NCCh. Entrevista, 01.05.2007

Las cualidades ofrecidas por el casete, *oportunidad* de acceso, *ductilidad* y *opacidad*, provocan un uso particular de este soporte, siendo experimentado como medio ideal para el traspaso de músicas disidentes. Desde este circuito, cuyo ejercicio de la *piratería* no comporta la valoración negativa que normalmente conlleva dicho término, se constituye como objeto central la copia de aquellas músicas relegadas al ocultamiento, tanto aquellas creadas expresamente para la clandestinidad, como aquellas músicas internadas en Chile, provenientes del exilio y de la solidaridad internacional; así como colabora con una resemantización de músicas previas que permanecen en el territorio.

Las diversas grabaciones realizadas en Chile de manera clandestina, fuera de un sello discográfico, por encargo de un partido político u otra organización con fines propagandísticos, mediante un ocultamiento de las identidades de sus participantes, constituyen un universo concisamente explorado en esta investigación, dando cuenta de unas doce cintas –incluyendo aquellas ingresadas desde el extranjero–, pero con el supuesto de que, como éstas, deben haber existido muchísimas más. Según expuse, cada producción efectuada con el fin de ser difundida a través del circuito clandestino de copias, presenta particularidades en sus gestores, sus medios, y sus específicos propósitos, por lo que un estudio acabado sobre cada caso parece ser el procedimiento adecuado a seguir para aproximar una comprensión cabal sobre sus diversidades y coincidencias.

Respondiendo a mi pregunta inicial acerca de la relación entre música y clandestinidad, en estas páginas –guiada esencialmente por el tenor de las entrevistas– propongo una mirada de la música y la clandestinidad con que la dictadura instala sus profusos modos de opresión; de la música *en* la clandestinidad, lugar marginal desde el que establece su disidencia, sin establecerse en un punto cierto respecto a lo público, sino que circulando versátilmente entre sectores protegidos y otros más vulnerables; y de la música *clandestina*, aquella que se usa clandestinamente, que se copia y se difunde mano a mano, transitando por los territorios confiables de la resistencia organizada, y aquella que se concibe para ese desterritorio de las autorías, con el propósito instrumental de contribuir al derrocamiento de la dictadura.

FUENTES

Fuentes Impresas

Libros

- * ACEVEDO, Nano. *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral, 1995.
- * ALONSO, Luis Enrique. *La investigación cualitativa en sociología*. Madrid: Fundamentos, 1998.
- * ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando. *Desde las sombras, una historia de la clandestinidad comunista (1973-1980)*. Santiago: LOM, 2003.
- * BALTRA, Lidia. *Atentados a la libertad de información y a los medios de información en Chile 1973- 1987*. Santiago: CENECA, 1988.
- * CATALÁN, Carlos. *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Documento de Trabajo N° 49. Santiago: CENECA, 1986.
- * CATALÁN, Carlos y TORRES, Rodrigo. *Seminario cultura y recolección folklórica en Chile*. Santiago: [CENECA.], 1983.
- * CAVALLO, Ascanio, SALAZAR, Manuel y SEPÚLVEDA, Oscar. *La Historia Oculta del Régimen Militar*. Santiago: La Época, 1988.
- * DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. *El Canto Nuevo de Chile: un legado musical*. Santiago: Universidad Bolivariana, 2007.
- * DÍAZ VIANA, Luis. *Canciones populares de la guerra civil*. Madrid: Taurus, 1985.
- * ESCÁRATE, Tito. *Frutos del país: historia del rock chileno*. [Santiago: FONDART, [1994?]
- * FUENZALIDA, Valerio. *La producción de música popular en Chile*. Santiago: CENECA, 1987.
- * FUENZALIDA, Valerio. *La industria fonográfica chilena*. Santiago: CENECA, 1985.
- * GAC-ARTIGAS, Gustavo y VALENCIA MONCADA, Perla. *Antología de canciones de lucha y esperanza*. Santiago: Quimantú, 1973.
- * GARRETÓN, Manuel, GARRETÓN, Roberto y GARRETÓN, Carmen. *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Santiago: LOM, 1998.
- * GODOY, Álvaro; GONZÁLEZ, Juan Pablo (Ed.): *Música Popular Chilena, 20 años. 1970-1990*. Santiago: División cultura, Ministerio de Educación, 1995.
- * GUTIÉRREZ, Paulina. *Agrupaciones culturales: Una reflexión sobre las relaciones entre política y cultura*. Santiago: CENECA, 1983.
- * GUTIÉRREZ, Paulina. *Encuesta consumo cultural*. Santiago: CENECA- FLACSO, 1988

- * KERMAN, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- * KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- * LARGO FARÍAS, René. *La Nueva Canción Chilena*. México: Casa de Chile, c1977.
- * LÚNECKE, Graciela. *Violencia política en Chile 1983-1986*. Santiago: Arzobispado de Santiago, Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad, 2000.
- * MELLA, Luis y TORRES, Rodrigo. *Seminario la canción popular chilena*. Santiago: CENECA, 1980.
- * MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000
- * PUJOL, Sergio. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976- 1983)*. Buenos Aires: Emecé Memoria Argentina, 2005.
- * RICHARD, Nelly. *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*. Contribuciones Programa F'LACSO-Santiago de Chile. N° 46, Enero 1987.
- * RIVERA, Anny y TORRES, Rodrigo. *Encuentro de canto poblacional*. Santiago: CENECA, 1981.
- * RIVERA, Anny *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Santiago: CENECA, 1984.
- * RIVERA, Anny. *El público del canto popular*. Santiago: CENECA, 1980
- * RIVERA, Anny. *Notas sobre el movimiento social y arte en el régimen autoritario. 1973-1983* Documento de trabajo, Santiago: CENECA., 1983.
- * [RIVERA, Anny] *Canto popular 1973-1978*. Santiago: CENECA, [s.f.]
- * RODRÍGUEZ, Osvaldo. *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Madrid: LAR, [1984?]
- * RODRÍGUEZ, Osvaldo. *La Nueva canción Chilena: continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, c1988.
- * SALAS, Fabio. *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock*. Santiago: Ediciones LOM: 1998
- * TAYLOR, Steven J. y BOGDAN, Robert. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós, 1996.
- * VALLADARES, Carlos. *La cueca larga del Indio Pavez*. Santiago: Puerto de Palos, 2007.
- * VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena*. Santiago: Publicaciones Bicentenario, 2005.

Artículos y capítulos de libro

- * ADAMS, Jacqueline. "Art in Social Movements: Shantytown Women's Protest in Pinochet's Chile." En *Sociological Forum*, 17(1): 21-56. March 2002.

- * BROWN, Lee B. "Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 58(4): 361-372. Autumn 2000.
- * BRUNNER, José Joaquín. "Políticas culturales de la oposición en Chile" en *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO, 1988.
- * BUTTERMAN, Steven F. "O Charme Chique da Canção de Chico Buarque: Táticas carnavalescas de transcender a opressão da ditadura" en *Latin American Music Review* 22(1): 83- 97. Spring/Summer 1991.
- * HAMM, Charles. "Music and Radio in the People's Republic of China" en *Asian Music*, 22(2): 1-42. Spring - Summer 1991.
- * JOFRÉ, Manuel Alcides. "Culture, Art, and Literature in Chile: 1973- 1985" en *Latin American Perspectives* Issue 61, 16(2): 70- 95. Spring 1989.
- * JORDÁN, Laura y ROJAS, Araucaria. "Gabriela Pizarro y el caset "Vamos Chile". Multiplicidad, enunciado colectivo y canción clandestina" en *Paloma Palta. Revista de arte y crítica* N° 2, Noviembre 2007. Págs. 37- 47
- * MASLIAH, Leo. "La música popular. Censura y represión" en *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*. SOSNOWSKI, Raúl compilador. Montevideo: Banda Oriental, 1987. Págs. 113- 125
- * MORALES, José. "El Canto Nuevo" en *Araucaria de Chile* N° 2: Págs. 174- 175, 1978.
- * MORRIS, Nancy. "Canto Porque es Necesario Cantar: the New Song Movement in Chile, 1973- 1983" en *Latin American Research Review*, 21(2): 117- 136. 1986.
- * ORELLANA, Carlos. "Discusión sobre la música chilena" en *Araucaria de Chile* N° 2, 1978. Págs. 109- 173.
- * ORTIZ, Carmen. "The Uses of Folklore by the Franco Regime" en *The Journal of American Folklore*, 112(446): 479-496. Autumn 1999.
- * PADILLA BALLESTEROS, Elías. "El Terrorismo de Estado" en su *La memoria y el olvido. Detenidos desaparecidos en Chile*. Santiago: Orígenes, 1995.
- * RIMBOT, Emmanuelle. "Autorrepresentación y manifiesto en la Nueva Canción y en el Canto Nuevo" en *Cátedra de Artes*. N° 3. Santiago 2006. Págs. 25- 40.
- * RODRÍGUEZ V., Mario. "La organización de la cultura en Chile: 1973- 78" en *Mensaje* N° 275. Diciembre 1978. Págs. 795- 801.
- * ROSAS, Fernando "Testimonios" en *Resonancias* N° 3, Noviembre 1998. Págs. 49- 56.
- * TORRES, Rodrigo "Música en el Chile autoritario (1973- 1990): Crónica de una convivencia conflictiva" en GARRETÓN, Manuel, SOSNOWSKI, Saúl y SUBERCASEAUX, Bernardo. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de la Cultura Económica, 1993. Págs. 197- 220.
- * VARIOS AUTORES. "Gabriela Pizarro (1932- 1999). Una vida por el folclore" en *Resonancias* N° 6, Mayo 2000. Págs. 28- 37.

- * VILA, Pablo y CAMMACK, Paul. "Rock Nacional and Dictatorship in Argentina" en *Popular Music*, 6(2): 129-148. May 1987.
- * WOLFF, Janett. "The ideology of autonomous art" en LEPPERT, Richard y McCLARY, Susan (Eds.). *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. Págs. 1- 12.

Otros

- * División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor (Eds.). *Cantata de los derechos humanos*. Texto de Esteban Gumucio y Música de Alejandro Guarello. Santiago: LOM, 2003.

Publicaciones Periódicas

- * *Basta* [s. n.] (1982)
- * *Boletín Informativo. Comité Exterior. Central Única de Trabajadores de Chile*.
- * *Boletín de Prensa. Editado por el Consejo Editorial EL SIGLO*. Números: 42 (Agosto, 1981); 44 (Septiembre, 1984); 70, (Febrero, 1985)
- * *El Rebelde en la clandestinidad* N° 102 (1974); 105, 107- 109 (1975); 124- 128, 132 (1977); 136, 142, 143 (1978); 146, 147 (1979); 162, 163, 165, 167-169 (1980); 170, 174, 175, 177, 178, 181 (1981); 182, 183, 192, 193 (1982); 196, 198, 200 (1983); 209, 210, 212, 213, 215, 216 (1984); 233, 234 (1986); 236- 238, 243, 244 (1987); 247, 249 (1988).
- * *Solidaridad*. Boletín informativo de la Vicaría de la Solidaridad. Números 1- 61. (Años 1976- 1979)
- * *Unidad y Lucha*. Números: 89 (Diciembre, 1985); [s. n.] (Septiembre, 1989)
- * *Unidad Antifascista* N° 83 [Febrero, 1978]

Publicaciones Oficiales

- * Política Cultural del Gobierno de Chile. Asesoría General de la Junta de Gobierno. 1975.
- * Contraloría General de la República. Recopilación de Decretos Leyes. Tomos 61- 68 y 74- 76.

Fuentes Inéditas

Tesis

- * BRAVO, Gabriela; González, Cristián. *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*. Tesis Periodismo, USACH: 2006.
- * CORTÉS, Braulio. *Te doy una canción: historia de un fenómeno sociocultural llamado Silvio Rodríguez*. Tesis Universidad Católica (TUC). Santiago, 2000

- * DONOSO, Karen *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis Historia, USACH: 2006.
- * RIVERA, Anny: *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile, 1973-1982*. Tesis Licenciatura en Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1983. Santiago: CENECA, 1983.

Ponencias

- * BRUNNER, José Joaquín. “América Latina entre la cultura autoritaria y la cultura democrática. Legados y desafíos.” Ponencia presentada al Tercer Encuentro de la Democracia; Sevilla, 7 al 10 de Octubre de 1987. Material de Discusión Programa FLACSO- Santiago de Chile. Número 103, Octubre de 1987.
- * MARCADET, Christian. “Driblar la censura” o cómo el proyecto creador de Chico Buarque redefinió la recepción de las canciones en Brasil durante los años de la dictadura” Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), Buenos Aires, 2005. Actas en línea, en www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html
- * MUÑOZ-HIDALGO, Mariano. “De Huachacas e Ilustrados: polaridad de géneros en el cancionero chileno”. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), Buenos Aires, 2005. Actas en línea, en www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html
- * ROLLE, Claudio. “A mi ciudad: el decir sin decir y la canción mimética en el Chile de los setenta y ochenta”. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), Buenos Aires, 2005.
- * RUIZ, Agustín. “Cubanidad en el discurso musical del canto progresista chileno.” Ponencia presentada en el VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), La Habana, 2006.

Otros

- * GUARELLO, Alejandro. *Caín y Abel. Cantata sudamericana (por los derechos humanos)*. [música]

Fuentes Orales

Entrevistas

- * Entrevista a Catalina Rojas, por Araucaria Rojas y Laura Jordán, 14.12.2006
- * Entrevista a Sergio Sauvalle, por Araucaria Rojas y Laura Jordán, 04.01.2007

- * Entrevista a Dióscoro Rojas, por Araucaria Rojas y Laura Jordán, 01.05.2007
- * Entrevistas a Osvaldo Jaque, por Araucaria Rojas y Laura Jordán, 05.01.2007, 08.05.2007, 24.08.2007
- * Entrevista a Nano Acevedo, 24.05.2007
- * Entrevista a Alejandro Guarello, 12.06.2007
- * Entrevista a Héctor Pavez, por Araucaria Rojas y Laura Jordán, 02.08.2007
- * Entrevista a Miguel Davagnino, 17.08.2007
- * Entrevista a Benjamín Mackenna, por Araucaria Rojas y Laura Jordán, 27.08.2007
- * Entrevista a Fernando García, 02.10.2007
- * Entrevista a Carlos Necochea, 05.10.2007

Fuentes sonoras y audiovisuales

Grabaciones

- * FERREIRA, Mariela y Taller Chile. *Democracia ahora*. [grabación] Suecia, s. f. 1 casete sonoro (30 minutos), estereofónico. [Copia disponible en Colección Osvaldo Jaque. N° 198(a)]
- * FERREIRA, Mariela. *Por Chile*. [grabación] Suecia, s. f. 1 casete sonoro (30 minutos), estereofónico. [Copia disponible en Colección Osvaldo Jaque. N° 198(b)]
- * MANNNS, Patricio y Karaxú! *Miguel Enríquez. Etendard de la lutte des oprimés*. [grabación] Ciudad, 1974. 1 disco de 33 1/3 rpm L. P. (50 minutos), estereofónico + carátula
- * PUEBLA, Carlos. *Todo por Chile* [grabación] [La Habana], 1976. 1 casete sonoro (57 minutos), estereofónico + carátula
- * CONJUNTO FOLKLÓRICO DE LA AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE DETENIDOS DESAPARECIDOS. *Canto por la vida. ¿Dónde están?* [grabación] Santiago, s. f. 1 casete sonoro (60 minutos), estereofónico.
- * GRUPO SENDERO. *s. n.* [grabación] Santiago, s. f. 1 casete sonoro (60 minutos), estereofónico. [Copia disponible en Colección Particular Osvaldo Jaque. N° 62]
- * RODRÍGUEZ, Silvio. *Días y flores*. [grabación] La Habana, 1975. 1 disco de 33 1/3 rpm L. P. 3467, estereofónico + carátula.
- * TALLER LONQUÉN DE SUECIA. *Cuando llegues libertad*. [grabación] Suecia, s. f. 1 casete sonoro (21 minutos), estereofónico. [Copia disponible en Colección Particular Osvaldo Jaque. N° 114]
- * OBRA COLECTIVA. *Desde Chile resistimos...* Vol. 1 [grabación] Madrid: Movieplay, 1978. 1 disco de 33 1/3 rpm L.P. (26 minutos), estereofónico + carátula

- * OBRA COLECTIVA. *Cantata de los derechos humanos*. [grabación] Santiago, 2003. 1 disco compacto (23 minutos), estereofónico + folleto informativo
- * OBRA COLECTIVA. *Vamos Chile* [grabación] Santiago, 1986. 1 casete sonoro (50 minutos), estereofónico + carátula.
- * OBRA COLECTIVA. *El camotazo*. [grabación] Santiago, 1986. 1 casete sonoro (45 minutos), estereofónico.
- * Grabación inédita de presos políticos de la Penitenciaría de Santiago. [grabación] Santiago, 1985. 2 casetes sonoros (120 minutos), monofónico. [Copias disponibles en Colección Particular Osvaldo Jaque N° 134 y 135]
- * *Chile entre el dolor y la esperanza* [grabación] Santiago: Alerce, 1985. 2 casetes (100 minutos), estereofónico [Copia disponible en Colección Osvaldo Jaque. N° 200]
- * *Frente Patriótico Manuel Rodríguez*. [grabación] s.f. 1 casete sonoro (25 minutos), estereofónico. [Copia digital]
- * *La fuerza de un pueblo. Documental sonoro 1973 – 1989* [grabación] Santiago: Alerce, 2000. CDA 0405. 2 discos compactos (120 minutos), estereofónico + carátula.
- * *Venceremos*. [grabación] s.f. 1 disco de 45 rpm E. P. (15 minutos), estereofónico + carátula.

Audiovisuales

- * ALBORNOZ, César, BLÁZQUEZ, Pablo y SANDOVAL, Rodrigo. Entrevista a Benjamín Mackenna. [video grabación] Copia de trabajo, proyecto: Archivo audiovisual de historias de vida de músicos en Chile. AMPUC. 2003

Fondos, colecciones, archivos y bibliotecas

- * Archivo de Música Popular Universidad Católica AMPUC
- * Biblioteca Nacional
- * Biblioteca del Congreso Nacional
- * Colección Particular Osvaldo Jaque
- * Fondo documental Eugenio Ruiz-Tagle
- * Fundación de documentación y archivo de la Vicaría de la Solidaridad. Arzobispado de Santiago.
- * Sistema de Bibliotecas Universidad Católica SIBUC

Sitios web

- * www.flacso.cl/flacso
- * www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html
- * www.musicapopular.cl
- * www.rae.es

- * www.trovadores.net
- * www.selloalerce.cl
- * <http://docs.tercera.cl/sitios/once/audio/galeria1.html>
- * <http://es.wikipedia.org>
- * <http://perrerc.blogspot.com/2007/09/obra-colectiva-el-camotazo.html>