



**UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO**

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES

MAGISTER EN HISTORIA DE OCCIDENTE

**“Identidad y proscripción: Espacios musicales como formas  
de resistencia cultural al interior de la Universidad de  
Concepción, 1973-1983”.**

Tesis para optar al grado de Magister en Historia de Occidente.

NOMBRE: Juan Francisco Sagredo Astudillo

PROFESOR GUÍA: Dr. Mauricio Rojas Gómez

*Chillán, Diciembre de 2013.*

*“Inútil es prohibir  
o quedarse indiferente  
porque los cantos de la gente  
siempre andarán por ahí.*

*Entonan los pensamientos  
y los deseos profundos;  
cruzan lugares del mundo  
aunque canten en cautiverio*

*El canto tiene poder,  
tiene la fe que alucina,  
la voluntad colectiva,  
puede ser ola en el mar”.*

*(José Seves, “Cantantes invisibles”, 2006)*

*“Canto que ha sido valiente  
Siempre será canción nueva”  
(Víctor Jara, “Manifiesto” 1973)*

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mis padres, Elsa y Reinaldo. Sin su apoyo, nada de esto hubiese sido posible.

A mis amigos, colegas y conocidos que con su buena voluntad, consejos y conocimiento facilitaron y enriquecieron este trabajo. Vayan mis reconocimientos para Tania Martínez, Carla Gallegos, Rodrigo “Jote” Espinoza, Emmanuel Arredondo, Luis “Tito” Barril, Pablo Salamanca y Mathías Morales.

A todos aquellos que tuvieron la voluntad de conceder una entrevista para la realización de este trabajo. El compartir su experiencia fue de vital importancia para los resultados de esta investigación.

Los consejos de quién guió esta investigación fueron claves a la hora de enmendar lo mejorable. Mis reconocimientos en esta materia para el Dr. Mauricio Rojas Gómez, por sus críticas, correcciones y sugerencias.

Por último, quiero no sólo agradecer, sino dedicar esta investigación a mi esposa Francisca y mis hijas Constanza y Aurora. Por tener la sabiduría para comprender y la paciencia para soportar todo lo que la realización de un trabajo como este implica.

## INDICE

Introducción .....	5
Conceptualizaciones .....	9
Hipótesis y Objetivos .....	17
Discusión bibliográfica .....	18
Metodología .....	27
<b>Capítulo I: “Hegemonía, Censura y Resguardos” .....</b>	<b>30</b>
Censura y proyecto hegemónico .....	32
Situación de los espacios musicales en Concepción .....	40
Del amedrentamiento a la violencia física .....	50
Autocensura e identidad .....	53
Conclusiones .....	58
<b>Capítulo II: “Resistencia, identidad y contrahegemonía” .....</b>	<b>61</b>
Resistencia y necesidad de organización .....	62
Refugios de resistencia e identidad .....	68
Espacios de expresión y liberación .....	77
Identidad como resistencia .....	81
Símbolos de identidad .....	87
Conclusiones .....	94
<b>Capítulo III: “Identidad, repertorio y discurso lírico” .....</b>	<b>97</b>
Resignificación: Nuevos contextos, nuevos sentidos .....	99
Identificación con melodías instrumentales: memoria y particularidades ....	113
Autores como íconos identitarios .....	117
Evolución del repertorio: De compromiso de la Nueva canción Chilena a la metáfora del Canto Nuevo y la influencia cubana .....	119
Perdiendo el miedo e incorporando referentes: 1979-1983 .....	127
Conclusiones .....	136
Conclusiones finales .....	139
Anexos .....	143
Bibliografía .....	159

## **INTRODUCCIÓN**

La historia del régimen militar ha sido abordada desde distintas aristas, ya sea política, jurídica, económica, institucional, etc. Sin embargo lo que aquí se pretende es indagar sobre esta etapa de la historia reciente de Chile desde una perspectiva cultural, y más específicamente desde su relación con el mundo musical.

Es ya casi un “lugar común” señalar que el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 buscó liquidar una notable efervescencia artística preexistente vinculada a la Nueva Canción Chilena y en general al movimiento artístico-musical proclive al derrocado gobierno de la Unidad Popular. No obstante, siguieron existiendo voces sumergidas en espacios clandestinos, privados o semi-públicos que, además de ser un eslabón que permitió la supervivencia de este tipo de canto, planteó una visión de mundo no sólo distinta, sino que muchas veces contrapuesta a la que intentaba imponer la dictadura. Una expresión artística contracultural proyectada desde la música.

Esta última forma de manifestación artística es un elemento permanentemente presente en nuestra sociedad. Su producción, difusión y contenido lírico sin duda se encuentran determinados por el contexto social e histórico en el cual se desarrolla, siendo esta “hija de su tiempo”. Además ella, al tener la capacidad de representar diversas realidades, puede llegar a transformarse en un importante vehículo transmisor de ideas y valores. Por ende, para comprender su rol desde las ciencias sociales es necesario situarla dentro de la amplia gama de interrelaciones que ella genera y de las influencias que recibe por parte de las estructuras dominantes.

Para sopesar cabalmente el significado de la música popular en la sociedad, es necesario tener presente las palabras escritas por Luis Advis y Juan Pablo González hace ya algunos años:

*“Cabe recordar que la música popular desempeña ciertas funciones sociales que muchas veces determinan su valoración estética. Contribuye a situar socialmente al individuo, le ayuda a conocer y dar forma a sus*

*sentimientos, influye en su comportamiento, y lo hace sentirse partícipe de una época y miembro de una nación”<sup>1</sup>*

Este proyecto de tesis buscará indagar sobre los diversos objetivos, formas y motivaciones que los circuitos musicales generados al alero de la Universidad de Concepción persiguieron con la finalidad de hacer frente a censura impuesta por la dictadura militar chilena durante los primeros 10 años de su periodo de gobierno, buscando mantener y proyectar una identidad cultural que se veía amenazada por el nuevo régimen.

Además, se indagará en los mecanismos mediante los cuales intentaron reprimirlos desde el poder, situación que los llevaría a impulsar una cultura de resistencia para hacerle frente a este adverso escenario. Ello, puesto que al estudiar los dispositivos del poder estudiamos también las resistencias “porque aquellos contienen las huellas de las relaciones de fuerza”<sup>2</sup>.

Se eligió este espacio temporal porque corresponde a la etapa “dura” del régimen, que abarca desde su instauración desde el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, hasta el inicio de las primeras manifestaciones populares en su contra surgidas a partir 1983 producto del descontento generado al interior de la población tras la crisis económica de 1982.

Las interrogantes que nacen al respecto son varias: ¿De qué manera el movimiento musical popular generado en las universidades intentó eludir la censura y la represión generada en la dictadura durante sus primeros 10 años? ¿Qué objetivos perseguían estos espacios musicales surgidos en dictadura? ¿Qué rasgos identitarios los caracterizaban y buscaban preservar? ¿Qué valores o mensajes pretendía difundir y preservar la música popular durante este periodo tanto en su acción como en su contenido lírico?

---

<sup>1</sup> Advis, Luis y González, Juan Pablo (editores), *Clásicos de la música popular 1900-1960*, Publicaciones SCD, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1994, p. 47.

<sup>2</sup> Abal Medina, Paula; “Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau”; Revista Kairos, Universidad nacional de San Luis; año 11, N° 20, 2007.

Uno de los primeros planteamientos apunta a que la censura y represión generada en la dictadura militar chilena hacia la música popular de contenido social (o contrahegemónica) llevaría a la conformación de espacios musicales clandestinos al margen de los espacios masivos o mediatizados con el fin de eludir los mecanismos de coerción que el régimen le imponía, utilizando la música como arma de lucha y resistencia ante tal situación.

Estos espacios musicales buscarían dos tipos de objetivos: unos internos y otros externos. Dentro de la primera categoría podemos distinguir por una parte el intento de mantener vivo un legado identitario preexistente a la instauración de la dictadura, y por otra parte la construcción de espacios de solidaridad y protección entre los músicos ante las consecuencias de la represión y censura. En cuanto a los objetivos externos es posible reconocer la existencia de una intención de crear una conciencia colectiva opositora al régimen utilizando la música como forma de resistencia cultural.

Estos objetivos ya no se buscarían de una forma abierta ni utilizando los mismos medios ni lugares que antes de la dictadura, sino que se llevarían a cabo de una manera más clandestina y resguardada, produciéndose un tránsito entre un espacio de tipo público antes de la dictadura a uno privado una vez instaurada ésta con su política de represión a las manifestaciones culturales disidentes.

Esta persecución tiene su origen en diversas razones. Por una parte, se consideraron ciertas expresiones musicales como nocivas para la unidad nacional y para el nuevo orden que se pretendía imponer por los militares, pues se les identificaba con el anterior gobierno del presidente Salvador Allende<sup>3</sup>, del cual se pretendía borrar todo vestigio. Por lo mismo, se les consideró a estas manifestaciones como “comprometidas con ideologías políticas”, al corporizar una

---

<sup>3</sup> Sobre el tema, consultar en: Albornoz, Carlos; “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”, en “”Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular””; Julio Pinto (comp.); LOM ediciones, Santiago de Chile, 2005.

arista visible del “enemigo interno”<sup>4</sup>, siguiendo una lógica acorde con la entonces imperante Doctrina de Seguridad Nacional.

Dentro de este mismo contexto, se señala que la cultura sería parte de una “instrumentalización” de fuerzas exógenas que buscaban aniquilar las naciones, haciendo referencia a la penetración de influencias extranjeras latinoamericanistas (consideradas “foco de infección”) en los diversos espacios musicales vinculados a la izquierda, que vendrían a romper con una concepción nacionalista y elitista de la cultura que buscaba implantar la dictadura en nuestra sociedad<sup>5</sup>, lo que puede ser considerado en palabras de Luis Hernán Errázuriz como una “práctica hegemónica cultural”, debido al intento de imponer “desde arriba” una determinada línea de lo correctamente artístico, y buscar su aceptación por el resto de la sociedad.<sup>6</sup>

El contenido de estas formas de expresión musical consideradas peligrosas era otra de las razones por las cuales se les reprimía, al asumir éstas una postura crítica al régimen o los principios que éste buscaba incorporar a la sociedad, de fuerte contenido social, reflexivo y con un discurso identificado con el gobierno anterior, dándose una suerte de relación dialéctica entre, por un lado, un discurso hegemónico, que parte de la ideología dominante o del poder del estado, y por otro lado discursos alternativos resistentes, que en permanente interacción con los discursos dominantes van provocando pequeños conflictos de micro-poderes y grietas que permean el poder hegemónico.

Uno de los elementos que nos pueden entregar mayores indicios sobre la identidad subyacente al interior de estos espacios musicales son las características presentes en el repertorio más recurrente que en ellos se interpretaba, puesto que por medio de estas letras y melodías se busca transmitir

---

<sup>4</sup> Jordán, Laura; “Música y clandestinidad en dictadura: La represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”; Revista Musical Chilena, N° 212, 2009, p. 80.

<sup>5</sup> Bravo, Gabriela y Cristián Gonzalez; “Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)”; LOM ediciones, Santiago, 2009, p. 48-49.

<sup>6</sup> Errázuriz, Luis Hernán; “Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural”, en *Latin American Reserch Review*”, Vol 44, n° 2, 2009, Pp. 136-157.

un mensaje y preservar ciertas ideas e íconos que funcionan como elementos cohesionantes de grupo. Es por ello que en este trabajo se dedicará un capítulo especial a su análisis.

Se ha elegido la Universidad de Concepción como espacio de investigación puesto que es en esta casa de estudios en donde realicé mis estudios de pregrado por 5 años, lo que ha hecho surgir una atracción por lo que sucedió en ella durante este periodo. Además, esta institución de educación superior fue considerada durante la dictadura como un potencial foco de opositores (teniendo presente que fue la cuna del MIR), lo que queda claro al conocer la intervención que en ella se hizo como el cierre de algunas de sus carreras y la persecución tanto de alumnos como docentes que se desempeñaban en ella. Por último, se consideró la proximidad geográfica del campus Concepción de esta Universidad con mi actual lugar de residencia, lo que beneficiaría y facilitaría la realización de esta investigación.

### ***Conceptualizaciones: “Música Popular”, “Canción Protesta”, “Identidad” y “Hegemonía”***

Respecto al primero de los conceptos anunciados en el subtítulo, la música popular, a continuación se presentarán una serie de definiciones y características de lo que es aquella forma de manifestación artística.

El modo más generalizado para clasificar las distintas manifestaciones musicales es dividir las en tres grandes grupos: música docta, folclórica y popular, siendo esta última en la que se centrará este trabajo.

La música popular ha sido definida de distintas formas. Al respecto, el musicólogo Rodrigo Torres no señala que ésta se refiere principal, aunque no exclusivamente al circuito de la cultura de masas y la industria musical<sup>7</sup>. Por su

---

<sup>7</sup> Torres, Rodrigo: “Música en el Chile autoritario (1973-1990): Crónica de una convivencia conflictiva”, en: Garretón, Manuel Antonio; “Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile” Fondo de cultura económica, Estados Unidos, 1991, p. 216.

parte, uno de los principales estudiosos del tema de la primera mitad del siglo XX, Eugenio Pereira Salas, nos define como música popular a aquella compuesta por autores individualizados dentro de la línea, de las estructuras melódicas y de la prosodia de la música tradicional<sup>8</sup>. Desde otra perspectiva, apuntando hacia el origen del término popular, el autor Enrique Bello nos señala que:

*“(...) la música popular para bailar y cantar de nuestros días (1959) es popular solamente en el sentido de su difusión; no lo es en su origen, pues, como se sabe, proviene de compositores de escasa o ninguna relación con el pueblo”<sup>9</sup>.*

También, el musicólogo Juan Pablo González, co-autor de la “Historia social de la música popular en Chile” junto con el historiador Claudio Rolle, nos entregan en su obra otro punto de vista en torno a la música popular, específicamente chilena, la cual sería “aquella seleccionada, apropiada, practicada y en este proceso resignificada por el chileno, venga del campo o de la ciudad, del país o del extranjero”<sup>10</sup>.

Esta definición pone énfasis más que en el estilo, origen o masificación de la obra musical, en la asimilación e incorporación de esta en una sociedad como la chilena. Por su parte, la misma obra recoge ciertos epítetos con los que se tiende a calificar a la música popular en la órbita caribeña, específicamente por el autor Mareia Quintero, tales como “vulgar”, “populachera”, “ligera”, “fácil”, “aplebeyada”, entre otros términos de corte despectivo, pues se le identifica con el mestizo, en contraposición de la “música culta” traída por el blanco europeo<sup>11</sup>.

Para este trabajo emplearemos la definición que nos presentan los profesores González y Rolle, pues sería la que mejor refleja la interrelación existente entre música popular y sociedad, y por ello la más adecuada para un trabajo de tipo

---

<sup>8</sup> Pereira Salas, Eugenio; “Consideraciones sobre el folclore en Chile”, citado por: Tania da Costa García; “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”; Revista Musical Chilena, Nº 212, 2009, p. 17.

<sup>9</sup> Bello, Enrique; “Decadencia de la música popular”, citado por: Tania da Costa García, Op. Cit., p. 17.

<sup>10</sup> González, Juan Pablo y Claudio Rolle; “Historia Social de la Música Popular en Chile (1890-1950)”; Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2003, p. 20.

<sup>11</sup> Ibid., p. 21.

histórico. Además, los espacios musicales que constituyen nuestro objeto de estudio transmiten un repertorio con canciones de contenido social (también llamada “Canción protesta”), por lo que la definición de estos autores se ajusta más a las características que presenta esta investigación.

Respecto a esta forma de expresión musical, Luis Correa de Acevedo, nos dice que hay dos tipos de canciones-protesta: “La que denuncia las injusticias sociales y la que pregona la revolución e incita al pueblo a la lucha”, agregando que “para el músico revolucionario es esta última la consecuente y válida”<sup>12</sup>. Para complementar lo anterior, es posible remitirse al trabajo de Roberto Torres Blanco titulado “Canción protesta: Definición de un nuevo concepto historiográfico” en el cual se caracteriza a este tipo de canto, puntualizando que

*“es en la importancia del texto donde reside una de las más aclamadas grandezas de la «canción protesta», siendo la autoría del mismo una cuestión relativamente menor, puesto que el verdadero protagonista es el texto y lo que en él se dice”*<sup>13</sup>.

Además, da a conocer distintos términos utilizados comúnmente para referirse a esta particular forma de expresión musical, tales como “Canción popular”, “nuevas canciones” o “canción política”<sup>14</sup>.

En referencia a este mismo marco conceptual, el cantautor Eulogio Dávalos diferencia la “canción protesta” de la “canción política” en base a la intencionalidad y la identificación que esta genera:

*“La “de protesta” y la “comprometida”, son pasivas, se limitan a encontrar identidad con el público: el músico se dirige a sus iguales. La canción “política” es activa, no se conforma con la identidad: busca mover*

---

<sup>12</sup> Correa de Acevedo, Luis; “La música de América Latina”; en Aretz, Isabel; “América Latina en su Música”; Siglo XXI ediciones, México D.F.; 2º edición, 1980, p. 69.

<sup>13</sup> Torres Blanco, Roberto; “Canción protesta: Definición de un nuevo concepto historiográfico”; Revista Cuadernos de Historia Contemporánea; Universidad Complutense de Madrid; Vol. 27, 2005; pp. 223-246.

Documento disponible en:

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/0214400x/articulos/CHCO0505110223A.PDF>

<sup>14</sup> Ibid.

*opiniones. El músico se dirige de preferencia a sus distintos buscando convencerlos”<sup>15</sup>.*

Por su parte, Eduardo Carrasco, integrante del grupo “Quilapayún”, hace una diferencia entre la “canción protesta” y la “canción comprometida”, señalando que la primera

*“es un término peligroso. La burguesía se ha servido de él para deformar el sentido y contenido de la canción revolucionaria, mostrándola como un canto de resentidos que exhiben sus trizaduras a través de velos negros. Canción siempre dolorida, llena de sangre y muerte que se olvida de que la vida también tiene sus jardines. En verdad la canción de protesta sólo es un aspecto de la canción comprometida”<sup>16</sup>.*

Con ello instala esta diferenciación conceptual desde una perspectiva de clases, una forma casi peyorativa que los grupos dominantes tienen para referirse al canto presente al interior de los espacios musicales en estudio.

Además de las nociones de “música popular” y “canción popular” recientemente mencionadas, en el presente trabajo también es de importancia destacar la existencia de una “cultura popular” y de “sectores populares”. Pero, en definitiva –y a esto se pretende llegar con lo anterior-, ¿Qué se entiende por “popular”?

A modo muy general, hay dos grandes visiones al respecto. Una considera lo popular como lo masivo, o bien lo conocido, practicado y aceptado por una gran mayoría; mientras que la otra relaciona a lo popular con lo que encuentra su origen en el pueblo, en contraposición con lo proveniente de las elites de la sociedad. En definitiva:

*“La cultura popular se corresponde a la clase subalterna y por tal, es todo lo que no corresponde a la cultura oficial. Esta cultura popular es invadida por la oficialidad, que le entrega los pilares de su culturización y la relega en cultura: vulgar, pintoresca y vana, considerada, además, no apta para la*

---

<sup>15</sup> Entrevista a Eulogio Dávalos junto con diversos precursores de la Nueva Canción Chilena, “Discusión sobre la música chilena”, disponible en <http://www.quilapayun.com/diario/dismusicachilena.html>

<sup>16</sup> Entrevista Eduardo Carrasco junto a diversos precursores de la Nueva Canción Chilena, “Discusión sobre la música chilena”. Documento disponible en <http://www.quilapayun.com/diario/dismusicachilena.html>

*modernización nacional. Ello hace que la cultura popular se construya en permanente resistencia”<sup>17</sup>*

Esta última es la más apropiada para el tema que nos convoca, la cual al presentarnos una visión dialéctica del asunto, es más pertinente para ser complementada y contrastada con el enfoque gramsciano de lo popular, el cual señala que lo popular no se define por su origen, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico<sup>18</sup>.

En directa relación con aquello, Stuart Hall plantea que

*“hay una lucha continua y necesariamente desigual por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular, encerrar y confinar sus definiciones y formas dentro de una gama más completa de formas dominantes (...) Hay una dialéctica de la lucha cultural, una especie de campo de batalla constante”<sup>19</sup>.*

Esta forma de ver lo popular refleja la lucha que se pretende mostrar aquí entre el poder dominante y hegemónico de la dictadura, que intenta uniformizar la cultura musical borrando el legado de ciertas formas musicales vinculada al gobierno anterior que pudiesen incomodar, y por otra parte, la intención de preservar una identidad y resistencia a la opresión incubada en estos espacios musicales.

Serán estos sectores populares los que en palabras de Gabriel Salazar, alberguen a las organizaciones de base que asumirán un rol protagónico en el periodo en estudio, las cuales irían reconstruyendo un movimiento social fuertemente diezmado tras el golpe de estado, creando un “acervo de experiencias que dio vida a una conciencia identitaria y a organizaciones locales que

---

<sup>17</sup> Díaz Villouta, Alex; “Fiesta ritual en Penco. Un diálogo entre lo popular y lo religioso”. Publicado en “Historia sociopolítica del Concepción contemporáneo”; Taller de Ciencias Sociales “Luis Vitale”. Editorial Escaparate, octubre de 2006, p. 70.

<sup>18</sup> García, Nestor; “Ni folclórico ni masivo ¿Qué es lo popular?” Revista Diálogos de la Comunicación, Nº 17, 1987.

<sup>19</sup> Hall, Stuart; “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”; publicado en Samuel, Ralph (ed.) “Historia popular y teoría socialista”, Crítica, Barcelona, 1984.

desplegaron un proyecto de autonomía social”<sup>20</sup>, además de señalar que estas movilizaciones sociales surgen de necesidades colectivas bien concretas, las cuales se pretenden clarificar en el transcurso de este trabajo.

Por último, en esta caracterización del rol de los sectores populares dentro del periodo en estudio, el mismo autor afirma que se reconoce en ellos “un espacio donde se constituían sujetos sociales, con demandas, objetivos, organizaciones y una identidad propia que daban vida a los movimientos social-populares”<sup>21</sup>. Se rescata en estas líneas el rol asignado a los sectores populares como agente generador de dos elementos fundamentales en el desarrollo de este trabajo: movimiento e identidad.

Respecto a este último, Jorge Larraín, en su libro “Identidad Chilena”, nos presenta la siguiente definición de identidad, señalando que es “(...) una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados”<sup>22</sup>, distinguiendo también entre identidades individuales y colectivas, siendo esta última la que se ajusta a las características de nuestro trabajo. El mismo autor nos entrega otra definición de este concepto, la cual nos señala que consiste en “un proceso de construcción en el que los individuos se van definiendo a sí mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas”<sup>23</sup>.

Por su parte, Erick Erickson concibe a la identidad, como:

*“un sentimiento de mismidad y continuidad que experimenta un individuo en cuanto tal, lo que se traduce en la percepción que tiene el individuo de sí mismo y que surge cuando se pregunta ‘¿quién soy?’”<sup>24</sup>*

Por último, citaré la definición de Carolina de la Torre, la cual complementa las anteriores ya presentadas. Ella explica que

---

<sup>20</sup> Salazar, Gabriel y Julio Pinto; “Historia contemporánea de Chile” Vol. II, “Actores, Identidad y Movimiento”, LOM ediciones, Santiago, 1° edición, 2002, p. 96.

<sup>21</sup> Ibid, p. 97.

<sup>22</sup> Larraín, Jorge; “Identidad Chilena”; LOM ediciones, Santiago de Chile, 1° edición, 2001, p. 23.

<sup>23</sup> Larraín, Jorge; “El concepto de Identidad”; en revista “FAMECOS” nº 21, Porto Alegre; 2003, p.32.

<sup>24</sup> Erickson, Erick (1977), “La identidad psicosocial”, en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, tomo V, España: Aguilar, p. 586.

*“La identidad se da a nivel de las representaciones, donde el sujeto participa constantemente de la interacción de su subjetividad y los fenómenos del entorno. Implica actitudes y conductas, dándoles un criterio de existencia desde la diferenciación”.*<sup>25</sup>

A lo que también agrega:

*“Los grupos humanos tienden a desarrollar elementos comunes y a formar identidades sociales. Sus miembros incluyen en su autoconcepto representaciones relativas, derivadas de su pertenencia al grupo, y los integrantes se reconocen a sí mismos como miembros de una determinada entidad”*<sup>26</sup>.

Esto tiene directa relación con nuestro trabajo, pues se pretende vislumbrar los componentes culturales existentes en estos grupos humanos (aglutinados en espacios musicales) que se buscaban mantener y preservar ante los intentos de censura y uniformización cultural de la dictadura, reconociéndose como agrupaciones que experimentaban los mismos pesares, situación que los vinculaba directamente entre ellos como con otros símbolos e íconos que el régimen imperante buscaba erradicar, y estos espacios musicales preservar. En definitiva, reconocer estos espacios musicales como espacios identitarios.

En el presente trabajo se plantea que estos espacios musicales poseen una característica especial: el hecho de ser contrahegemónicos. Para entender aquello debemos definir el concepto de “hegemonía”, lo que nos lleva a remitirnos a Antonio Gramsci, quien señala que la hegemonía esta constituida por diversos mecanismos que la clase dominante emplea en una sociedad capitalista con el fin de ejercer control sobre las clases dominadas en base a un liderazgo intelectual y moral y no por la fuerza o la violencia, sino que logrando aceptar voluntariamente

---

<sup>25</sup> De la Torre, Carolina; “Identidad e identidades”, citado en: Rodríguez, Ingrid; “Identidad Cultural: Consideraciones sobre Imagen, Cultura y Comunicación Organizacional”, en : <http://www.gestiopolis.com/administracion-estrategia/identidad-organizacional-por-medio-de-la-comunicacion.htm>

<sup>26</sup> *Ibíd.*

por la vía de una generación de consenso los valores y creencias de su grupo social por parte del resto de los grupos subordinados<sup>27</sup>.

A grandes rasgos, García Canclini entiende de esta misma forma el concepto de hegemonía, llamándolo “proceso de dirección política e ideológica”. Sin embargo complementa lo anterior al señalar que las clases dominantes admiten espacios “donde los grupos subalternos desarrollen prácticas independientes y no siempre ‘funcionales’ a la reproducción del sistema”<sup>28</sup>.

El concepto de hegemonía también es entendido de otras formas, tales como el discurso oficial que impone una versión del mundo por medio de diversas expresiones culturales<sup>29</sup>. Tomás Moulián plantea la idea de “hegemonía por neutralización”, que alude al silenciamiento que se impuso a los discursos contrarios al proyecto de la dictadura a la estigmatización con que se les restó su real eficacia cultural.

Si analizamos el accionar y contenido que se presentan en el interior de estos espacios musicales (lo cual se hará en el cuerpo de este trabajo) es posible concluir que estos se configuraron como espacios contra-hegemónicos, pues planteaban una visión de la sociedad cultural y valóricamente distinta y contrapuesta, como ya se ha dicho, a la que se intentaba imponer por parte del grupo dominante desde el Estado. Estos espacios musicales no eran actores pasivos, sino que tenían una propuesta de sociedad muy distinta a la que se intentaba materializar desde el Estado, lo que los llevó a ser proscritos y censurados durante la dictadura.

---

<sup>27</sup> Para una profundización sobre este concepto, ver: Antonio Gramsci “Cuadernos de la Cárcel” y Jorge Larraín “El Concepto de ideología (V.2): El marxismo posterior a Marx: Gramsci y Althusser”

<sup>28</sup> García Canclini, Nestor; “Cultura y organización popular: Gramsci con Bourdieu”; Revista “Cuadernos Políticos”, N° 38, México D.F., enero-marzo, 1984, p.78.

<sup>29</sup> Forneo, José Luis; en <http://poderyresistencia.blogspot.com/2009/03/36-conclusion-la-resistencia-y-sus-mil.html>.

## **Hipótesis**

“Los espacios musicales generados durante los primeros diez años de dictadura (1973-1983) en la Universidad de Concepción, se constituyeron como espacios identitarios y de resistencia cultural”

## **Objetivos:**

### Generales:

- Analizar los espacios musicales al interior de la Universidad de Concepción entre 1973-1983 como espacios identitarios.
- Reconocer los espacios musicales generados bajo el alero de esta institución como esferas de clandestinidad, resistencia y proscripción.
- Abordar desde una perspectiva socio-cultural los primeros diez años de dictadura militar en Concepción.

### Específicos:

- Identificar los distintos elementos culturales que estos espacios musicales buscaban preservar con el fin de mantener vigente un legado identitario preexistente a la instauración de la dictadura.
- Analizar el rol de estos espacios musicales como un movimiento artístico contrahegemónico, opuesto al intento de proyecto hegemónico de la dictadura.
- Caracterizar las principales formas de resistencia que los espacios musicales generados en la dictadura militar chilena construyeron con el fin de evadir la censura y la represión.
- Reconocer los elementos identitarios y de resistencia presentes en el discurso lírico del repertorio más recurrente al interior de los espacios musicales en estudio

## **Discusión Bibliográfica**

Respecto al régimen militar chileno ha sido mucho lo que se ha escrito, pero considerando sólo lo abordado desde una perspectiva cultural, y en particular lo relacionado con el movimiento musical, el universo de trabajos se reduce considerablemente, pues no ha sido este ámbito el que más ha suscitado la atención de los investigadores, ya sean historiadores, sociólogos o musicólogos.

Es desde esta última disciplina de donde proviene el académico de la Pontificia Universidad Católica Juan Pablo González, quien en conjunto con el historiador de su misma casa de estudios Claudio Rolle desarrollaron un notable trabajo titulado “Historia Social de la Música Popular en Chile”<sup>30</sup>, obra dividida en dos tomos que abarca desde 1890 hasta 1970. A partir de un estudio interdisciplinario entre musicología e historia, los autores pretenden reconstruir el periodo en estudio centrándose en los vínculos existentes entre la música popular en Chile durante aquellos años y el transcurso de la historia social de nuestro país, poniendo énfasis en elementos tales como los procesos de modernización, la influencia de los inmigrantes extranjeros, los principales bailes y repertorios de las distintas épocas, etc.

Un prelude a este trabajo está presentado en el artículo “Escuchando al Pasado: Hacia una historia social de la música popular”, de los mismos autores. En él se destaca la importancia de este tipo de música como forma de acercarse al pasado y a las sensibilidades de una época, enfatizando en uno de sus subtemas en la relación existente entre la música y el acontecer político-social de una época, proporcionando una serie de herramientas metodológicas para lograr “escuchar al pasado”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> González, Juan Pablo y Rolle, Claudio; “Historia Social de la Música Popular en Chile. (1890-1950)”; Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2003.

<sup>31</sup> Gonzalez, Juan Pablo y Claudio Rolle; “Escuchando al pasado: hacia una historia social de la música popular”; Revista de Historia PUC; Nº 157; 2007, pp. 31-54.

La relación existente entre la música y América Latina desde una perspectiva histórica y fundamentalmente cultural, se nos presenta en el trabajo de Isabel Aretz (recopiladora) titulado “América Latina en su Música”. Uno de los principales aportes que esta obra nos entrega para la realización de esta investigación es una definición de lo que comúnmente se conoce “canción-protesta”, muy presente en el repertorio musical de los espacios musicales que serán objeto de nuestro estudio. Junto con ello, profundiza en otros temas tales como la mercantilización de la música popular en nuestra sociedad actual, música e identidad social, y la influencia del elemento indígena y africano en la música Latinoamericana.

Un capítulo ausente en la recién citada obra apuntaría a inmiscuirse en el vínculo existente entre música y dictadura en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX. Como complemento a esta lógica carencia (dado el año de edición de esta obra) se enmarca el estudio de Graciela Paraskevoidis titulado “Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina”<sup>32</sup>. Centrándose en las temáticas, formas expresivas y el reconocimiento del papel jugado por la música (principalmente docta y en menor medida popular) como elemento de resistencia, cohesión y protesta durante estos regímenes de gobierno, este trabajo ayuda a vincular el mundo musical al contexto político en el cual ésta se desarrolla, y de qué formas va canalizando las inquietudes e intereses de una parte de la sociedad que se identifica con estas creaciones. Además hace un recorrido en el cual nos da a conocer las distintas creaciones musicales provenientes del mundo docto tanto europeo como latinoamericano que tratan sobre la problemática de las dictaduras.

Más vinculada a la caracterización de los distintos estilos musicales populares surgidos en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XX, tales como la nueva ola, la nueva canción chilena y el punk, la obra del periodista Fabio Salas Zuñiga “La Primavera Terrestre: Cartografía del Rock Chileno y la Nueva Canción

---

<sup>32</sup> Paraskevoidis, Graciela; “Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina”; Montevideo, 2008; Revista Magma, consultable en: [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf)

Chilena”<sup>33</sup> se sumerge también en el periodo y la contingencia en estudio señalando las trágicas consecuencias que la dictadura trajo para el movimiento musical chileno, tales como la mercantilización, censura y pérdida de identidad del movimiento musical, al contrario de lo que piensa la musicóloga Anny Rivera, quien plantea que no existió un apagón musical, sino que variaron sus formas de resguardo y mantención de identidad<sup>34</sup>. Ante esto, el autor deja ver una postura abiertamente crítica hacia el accionar del régimen en lo que respecta al ámbito cultural en general y musical en particular.

Un gran aporte para la comprensión de la música en nuestra cultura como país y como sociedad nos entrega el trabajo del ya citado profesor Juan Pablo González, esta vez en co-autoría con José Miguel Varas titulado “En busca de la Música Chilena: Crónica y antología de una historia sonora”<sup>35</sup>. En una primera parte, Varas nos presenta una serie de crónicas y ensayos sobre diversos temas que vinculan las artes musicales con nuestra historia, principalmente abordados desde un punto de vista social y cultural. Destacan entre ellos “Tiempo de peñas” referido a las peñas folclóricas desarrolladas en nuestro país durante las década de los 60 y 70, y “Con la música a otra parte”, en el cual se nos presenta el panorama musical chileno post golpe de estado de 1973. En la segunda parte de esta obra, González nos presenta una recopilación de escritos periodísticos y artículos de revista sobre música, la cual va ordenando cronológicamente y según el acontecer político-social de cada periodo. Destacan algunas entrevistas relacionadas a nuestro tema, realizadas a personajes como Sergio Ortega, Víctor Jara, Ángel Parra e Inti Illimani, entre otros.

---

<sup>33</sup> Salas, Fabio; “La Primavera Terrestre: Cartografía del rock chileno y la nueva canción chilena”; Editorial Cuarto Propio; Santiago de Chile, 2003

<sup>34</sup> Rivera, Anny; “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973 – 1982”; CENECA, Santiago de Chile, 1983, p. 8.

<sup>35</sup> González, Juan Pablo y Varas, José Manuel; “En busca de la música chilena: Crónica y antología de una historia sonora”; Cuadernos del Bicentenario; Santiago, 2005

Abordando el periodo de dictadura chilena en su totalidad, el trabajo de Karen Donoso titulado “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile (1973-1990)”<sup>36</sup> nos señala la existencia de dos líneas interpretativas del folclore, sea entendido este como patrimonio y tradición nacional o como formas expresivas de la cultura popular. Destaca dentro de aquello la intención del gobierno autoritario de uniformar la música folclórica en torno a una concepción tradicional y nacionalista, centrada en la cueca de la zona central protagonizada por la figura del huaso-patrón de fundo, y como el resto de las expresiones folclóricas (como el folclore andino o la cueca brava) fueron despreciados y considerados una desviación en pro de instaurar la primera visión expuesta. ¿De donde nace este desprecio hacia la cultura popular? ¿Se logra realmente conseguir el objetivo de uniformar el folclor a una imagen unidimensional?<sup>37</sup>

El folclore (y la cueca en particular) es abordado también de manera crítica y centrado en el mismo contexto histórico en el trabajo de Laura Jordán y Araucaria Rojas “Clandestinidades de punta y taco: Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (1973-1990)”. En él se hace una clasificación de las cuecas surgidas en el periodo en 3 grupos: la cueca oficial, la cueca brava y la cueca decididamente militante, caracterizando cada una de ellas en base a sus particularidades y relación con el régimen. Además profundiza en la necesidad que tuvieron varios de estos circuitos musicales más comprometidos socialmente con la oposición de pasar a una situación de clandestinidad producto de una política de intimidación desplegada por el régimen, señalando que en ocasiones la cueca se transformó en un “arma de resistencia”<sup>38</sup>.

A esta última idea también hace referencia el ya citado estudio de Luis Correa de Acevedo “La música de América Latina”, pero no referida a la cueca en

---

<sup>36</sup> Donoso, Karen; “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”; Revista Musical Chilena, N° 212 (2009); Universidad de Chile.

<sup>37</sup> Para profundizar en torno a este concepto ver: Marcuse, Herbert; “El Hombre Unidimensional: Ensayo sobre la Ideología de la Sociedad Industrial Avanzada”; ED. Seix Barral, Barcelona, 2ª edición, 1987.

<sup>38</sup> Jordán, Laura y Araucaria Rojas; “Clandestinidades de punta y taco: Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (1973-1990)” IASPM; extraído de: <http://www.iaspm-al.org/uploads/file/cdocDocumentos/f611ac737dff99abafebbec4e17ae532.pdf>

particular, sino a la música popular en general, al señalar que esta forma de expresión artística puede ser utilizada como arma de lucha y resistencia, citando incluso el concepto de “Guitarra-fusil” empleado por Víctor Jara<sup>39</sup>.

La relación entre la música y la estructura política del régimen autoritario ha sido abordada también en el trabajo de los periodistas Cristián González y Gabriela Bravo “Ecos del Tiempo subterráneo”<sup>40</sup>. El estudio nos remite a la realidad que debió enfrentar el movimiento artístico-musical vinculado a las peñas en Santiago durante los primeros 10 años de dictadura militar, poniendo en el tapete las vicisitudes que debieron sobrellevar durante el periodo (1973-1983), y como estas desfavorables circunstancias en la que se vieron inmersos llevaron a los músicos de este circuito peñero a la creación de vínculos interdefensivos mediante los cuales se desarrollaron diversas formas de resistencia, apoyo, protección y aglutinamiento de sectores opositores al gobierno de turno.

Importante es en esta obra el trabajo realizado en base a fuentes orales como forma de reconstruir las realidades vividas al interior de estos espacios musicales durante el periodo en estudio, lo que a su vez logra rescatar la visión de los protagonistas y actores directos inmiscuidos en aquellas circunstancias. Es posible apreciar que en este trabajo se incorporan dos abordajes historiográficos que se pretenden trabajar en esta investigación: La historia del tiempo presente y la historia oral.

Otro investigador que estudia la relación entre cultura y dictadura es José Joaquín Brunner. En trabajos tales como “La cultura autoritaria en Chile” o “El autoritarismo en la cultura”, este autor utiliza el concepto de hegemonía para referirse a la implantación de una determinada forma de ideas y valores en el ámbito cultural desde los grupos dominantes, principalmente para este caso, desde el Estado. Será este quien impone medidas tanto restrictivas como

---

<sup>39</sup> Correa de Acevedo, Luis; Op. Cit., p. 69.

<sup>40</sup> Bravo Gabriela y Cristián Gonzalez; “Ecos del tiempo Subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar”; LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009.

coercitivas para lograr llevar a cabo una despolitización cultural de la cual al música no estaba exenta.

En una línea similar a este trabajo se encuentra el estudio denominado “Música y clandestinidad en dictadura: La represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, también de la ya mencionada musicóloga Laura Jordán. En comparación con el estudio mencionado anteriormente, este artículo se refiere no sólo a la cueca, sino que aborda un espectro musical más amplio, incorporando a su análisis diversos tipos de creaciones e influencias. Uno de los grandes aportes de este trabajo es que incorpora el concepto de “autocensura” como medida de protección y resguardo al interior de los espacios musicales para hacer frente a la intimidación de la que eran objeto por parte de las autoridades de aquel entonces. Ante esto, los cantautores e intérpretes se vieron en la necesidad de trasladar su arte desde un espacio público a uno privado y desde allí rearticularse para continuar con su actividad, la cual estaba directamente determinada e influenciada por el acontecer político del periodo.

También referido directamente al periodo y contexto en estudio, y profundizando el vínculo de éste con la música popular en Chile, el trabajo de Rodrigo Torres “Música en el Chile autoritario (1973-1990): Crónica de una convivencia conflictiva”<sup>41</sup> nos presenta el panorama que debió experimentar el mundo musical post golpe de estado, acontecimiento que habría desatado una crisis en el escenario musical chileno. Se enfatiza en las formas que se utilizaron, surgidas desde la emergencia del momento, para enfrentar, eludir o aminorar los efectos de esta crisis y los cambios en la sociedad que ella acarrió, tales como el exilio, la mercantilización de las obras musicales, la censura y persecución.

El autor divide en 3 partes el mundo musical del periodo: 1) El canto popular, vinculado con la nueva canción chilena y el posterior canto nuevo. 2) El rock y el pop chileno, y 3) La música docta, originada al alero de las universidades. Para el

---

<sup>41</sup> Trabajo publicado en: Garretón, Manuel Antonio; “Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile” Fondo de cultura económica, Estados Unidos, 1991

presente trabajo nos enfocaremos en el estudio del primero de estos universos musicales.

Tanto Jordán como Torres en sus obras ya reseñadas nos revelan la existencia de circuitos solidarios musicales que se habrían gestado desde la clandestinidad producto de la intimidación y censura que experimentaron durante la dictadura para sortear de mejor forma la crítica situación que debieron experimentar. Estos mismos aspectos fueron abordados por González y Bravo, en su ya mencionada investigación sobre las peñas en Santiago durante los primeros años de dictadura.

Uno de los últimos trabajos surgidos en torno al tema de la música catalogada como 'canción protesta' es el libro publicado el presente año 2013 titulado "Canción Valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile", de la periodista Marisol García. En él, la canción de contenido político es analizada en relación a su contexto de creación poniendo un especial énfasis en el estudio de la evolución de este tipo de canto. Especial importancia tiene para este trabajo los capítulos que abordan la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo. En ellos se presentan las vicisitudes que experimentaron sus precursores, tales como la censura y el exilio. Mediante el uso de fuentes orales y una revisión de las principales letras de las obras más importantes del periodo, el trabajo de García viene sin duda a enriquecer el panorama histórico y musicológico vinculado al periodo en estudio.

Por su parte, el trabajo de Anny Rivera "Notas sobre movimiento social y arte en el régimen autoritario (1973-1983), además coincidir en sus líneas generales con los recién citados de Jordán y Torres, nos complementa la visión respecto a la relación entre espacios musicales y dictadura en Chile, al incorporar un elemento hasta ahora poco mencionado: el de la construcción de identidades, pero centrándose en los circuitos culturales a nivel de base, espacios alternativos a los oficiales, cuya formación responde a la necesidad de reconstruir vínculos comunicativos e identitarios con un pasado que los aglutinaba como pertenecientes a un mismo universo cultural. Estos eran perceptibles a través de determinados repertorios (principalmente compuestos por la llamada "canción protesta" y por obras de la Nueva Canción Chilena), ideas (como de libertad o

pueblo) o personajes (como Violeta Parra o Pablo Neruda). Además, plantea que estos espacios musicales de base conformaron circuitos solidarios al alero de las poblaciones y amparados por organismos como la Vicaría de la Solidaridad.

Las interrogantes que quedan abiertas son variadas: ¿Qué tipo de vínculos sociales se lograron establecer entre estos espacios musicales y la comunidad? ¿Lograron establecer una especie de “mentalidad colectiva” entre el público oyente o beneficiario de los actos solidarios en los que participaban? ¿Qué elementos simbólicos eran constituyentes de estos espacios musicales? ¿Fueron forjadores de lazos de resistencia y oposición a la dictadura? Como es posible apreciar, el tema posee diversas aristas y da para mucho trabajo investigativo.

Uno de los pocos historiadores chilenos que han escrito sobre música popular e historia contemporánea de Chile es César Albornoz. En su trabajo “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”, presente en el libro “Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular” cuyo recopilador es Julio Pinto Vallejos, nos presenta los vínculos existentes entre el gobierno de la Unidad Popular y las manifestaciones culturales del periodo no desde un punto de vista estético, sino más bien acentuando su rol en este proceso de transformación política, como elemento difusor e incluso propagandístico del proyecto de Salvador Allende.

A su vez, plantea la existencia de una contradicción dialéctica entre la cultura burguesa versus la cultura considerada como proletaria, esta última representativa de los sectores populares y comprometida con el gobierno, además de las políticas gubernamentales que se planteaban en relación al mundo artístico en general y musical en particular<sup>42</sup>. Su trabajo finaliza con un epílogo en el cual hace referencia a las consecuencias que en el movimiento musical trae el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, haciendo hincapié en la suerte de algunos artistas como Víctor Jara (detenido y posteriormente asesinado) y Quilapayún

---

<sup>42</sup> Albornoz, César; *La cultura de la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar a un presidente*; en: Pinto, Julio (comp.); “Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular” LOM ediciones, Santiago, 2005, p.147-176.

(exiliados en Francia), además de denunciar la descomposición de diversas instituciones y manifestaciones culturales tras el fin del gobierno de Salvador Allende. El aporte de este trabajo radica en el vínculo que establece entre la cultura y las circunstancias socio-políticas del periodo de la Unidad Popular y como aquello cambia tras el golpe de estado.

Las ideas centrales de Albornoiz pueden ser complementadas con lo planteado por Luis Hernán Errázuriz en su trabajo “Dictadura Militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural”. En él, se da a conocer la intención de “restauración y limpieza” que pretendían llevar a cabo las nuevas autoridades militares en el país, plan en el que la música era un pilar fundamental, al intentar imponer una música “auténticamente chilena, en desmedro de la canción protesta, la cual era considerada como una “intromisión externa” en nuestro país que debía ser eliminada, generando en pocos años una “bipolaridad musical”, pasando de la canción protesta durante la UP, a las tonadas de Los Huasos Quincheros en dictadura<sup>43</sup>. En el intertanto, se deja caer la represión a los artistas ya mencionados anteriormente por Albornoiz.

Este último historiador también es autor de la ponencia “Posibilidades metodológicas del estudio de la música popular contemporánea en Chile desde el ámbito historiográfico”. En ella plantea que el historiador ha tendido a abocarse al trabajo con fuentes escritas, desarrollando sólo el sentido visual, sin embargo también es posible escuchar al pasado, desarrollando otro sentido que es la audición. Junto con ello, hace un repaso de diversas fuentes escritas como prensa y revistas, apuntando que la forma de abordar el tema está absolutamente relacionada con lo que aparece en los medios de comunicación, centrándose en aspectos como datos biográficos de los artistas y rankings musicales, no presentando el fenómeno de la música popular y su relación con la sociedad como un elemento evolutivo, dejando de lado su contenido histórico. Otra crítica que plantea es que la música popular tiende a abordarse como un complemento o reflejo de algo más y no como un fenómeno particular en sí.

---

<sup>43</sup> Errázuriz, Luis Hernán; Op. Cit, p. 150.

El texto deja planteadas interesantes interrogantes ¿Puede utilizarse la música popular como una fuente histórica? ¿Cómo puede el historiador aprender del pasado a través de la música? ¿Qué aportes interpretativos se pueden extraer por medio de un estudio histórico de la música popular? El autor afirma además que esta forma de ver la historia a través de la música ha sido poco trabajada desde el mundo de los historiadores, abogando por la necesidad de darle mayor énfasis en un trabajo interdisciplinario con músicos y musicólogos.

### **Metodología**

Esta investigación pretende reconstruir una parte de la historia reciente de nuestro país circunscrita a la relación entre espacios musicales y régimen autoritario, estableciendo los objetivos que estos espacios perseguían como medios interdefensivos e identitarios. Para adentrarse en ellos se trabajará con diversas fuentes.

En una primera etapa, se hará una recopilación y revisión de fuentes impresas de tipo bibliográfico, tales como libros y artículos de revista que aborden el estudio de problemáticas que relacionen el mundo musical con la historia tanto de Chile como de América, privilegiando las que guarden una relación directa entre espacios musicales y regímenes autoritarios. Además de estas fuentes impresas, se trabajará con otras tales como documentos oficiales, archivos de prensa y cartas.

Tras su lectura, se procederá a un análisis y sistematización de las mismas, logrando identificar la información presente en ellas que posea una directa relación con nuestro objeto de estudio y orientadas a responder nuestra hipótesis y objetivos presentados con anterioridad.

Otro tipo de fuentes a utilizar son las de tipo oral. Para su obtención se procederá a entrevistar a diversas personalidades que de una u otra manera se hallen vinculados con nuestro tema de estudio, buscando extraer información que apunte al esclarecimiento de los objetivos que perseguían estos espacios musicales, los rasgos identitarios que poseían y/o buscaban preservar ante la

acometida de la censura y represión del periodo, que tipo de repertorio privilegiaban y por qué razón, entre otros elementos de importancia para el desarrollo de esta investigación.

Las entrevistas serán de tipo semi-estructuradas, con preguntas comunes preestablecidas y otras que van surgiendo a partir de los testimonios. Las personas que se les pretenden aplicar aquellas entrevistas se seleccionan en base a los siguientes criterios:

- Presencia como público oyente en estos espacios musicales.
- Organizadores de espectáculos musicales universitarios dentro del periodo en estudio.
- Artistas musicales identificados con y partícipes de estos espacios.
- Académicos que realicen estudios en torno al tema.

El uso de este tipo de fuentes se empleará debido a la escasa documentación y trabajos escritos existentes en torno al tema, además de la pretensión de rescatar la visión de los actores del periodo, y no solo hablar por ellos, sino dejar que ellos hablen y nos entreguen su particular versión del asunto a investigar. Con ello se rescata y valida mediante su testimonio el significado que los sujetos partícipes de las historias 'no oficiales' le otorgan a su experiencia. Además, al narra su propia historia lleva consigo una resignificación de sus propias vidas o experiencias individuales o colectivas, junto con hacer emerger un conocimiento histórico nuevo que no estaba escrito en ningún texto<sup>44</sup>.

Cabe señalar que es primordial en este tipo de fuente el apelar a la memoria como constructora de identidad y portadora de una determinada visión de pasado. Ante esto, es menester puntualizar que si bien la memoria puede traicionar, no por ello puede dejar de ser una herramienta para un proceso de investigación histórica de este tipo.

Al respecto Aróstegui señala:

---

<sup>44</sup> Garcés, Mario; "La Historia Oral, enfoques e innovaciones metodológicas"; Taller de historia local; Universidad Católica de Chile, Santiago, octubre de 1994.

*“La memoria, en consecuencia, figura también entre las potencialidades que mayor papel desempeñan en la constitución del hombre como ser histórico. Ella es el soporte de la percepción de la temporalidad, de la continuidad de la identidad personal y colectiva, y consiguientemente, es la que acumula las vivencias donde se enlazan pasado y presente”<sup>45</sup>*

Finalmente, ésta fuente pasará a ser sistematizada y sometida a análisis, interpretación y vinculación con la realidad socio-política de aquel contexto.

---

<sup>45</sup> Aróstegui, Julio; “La Historia vivida: Sobre la historia del presente”; Ed. Alianza, Madrid, 2004, p. 156.

## **CAPITULO I: HEGEMONÍA, CENSURA Y RESGUARDOS.**

### ***Presentación***

En este primer capítulo analizaremos las estrategias y razones que la dictadura militar chilena<sup>46</sup> empleó para llevar a cabo la censura y la represión hacia los espacios musicales que son nuestro objeto de estudio, además de algunas de las consecuencias que ella trajo.

Se expondrán los fundamentos que la censura esgrimía para llevar a cabo su cometido, con el objetivo de imponer su visión de mundo. Además de aquello, se verán las transformaciones que se vivieron en el ámbito artístico-musical como producto de aquellas formas de represión. Entre las principales es posible mencionar infiltraciones de agentes colaboradores de los organismos represivos, intimidaciones, agresiones físicas y detenciones irregulares. Así, diversos símbolos y rasgos identitarios vinculados al periodo de la Unidad Popular pasaron a una situación de proscripción por ser considerados resabios de un gobierno marxista derrocado que infectaba el “alma nacional”.

A pesar de ellos, los músicos penquistas del periodo vinculados de diversas formas a la Universidad de Concepción siguieron ejerciendo su actividad no sin dificultades en el camino, las cuales pasaron a transformarse en una forma de resistencia y preservación de una identidad que pretendía ser erradicada. Para ello debieron recurrir a diversas estrategias como la autocensura y el empleo de códigos de tipo lingüísticos o simbólicos para evadir la represión y preservar ciertos vínculos rotos, además de recomponer el tejido social fuertemente diezmado tras el accionar represivo post golpe de Estado.

---

<sup>46</sup> Podemos catalogar el periodo en estudio (1973-1983) como dictadura pues durante estos años y hasta 1990, el poder del estado es ejercido por una autoridad militar que de manera inconstitucional ha llegado a tal posición, impidiendo el funcionamiento de instituciones propias de la democracia como el parlamento o los partidos políticos, coartando además las libertades individuales y derechos fundamentales de la ciudadanía, tales como la libertad de expresión, de circulación, y el derecho a la integridad, junto con impedir por diversos medios represivos cualquier oposición a sus ideas y políticas adoptadas

Como hipótesis se plantea que la dictadura buscó imponer un control social coercitivo a los espacios musicales, el cual tendría como fin instaurar su proyecto hegemónico acorde a su ideal nacionalista, pretendiendo borrar las manifestaciones culturales que constituían los principales rasgos identitarios de estos espacios musicales vinculados al periodo de la UP, tales como su discurso lírico, sus símbolos e íconos, además de sus características estéticas. Esta situación llevaría a los artistas del periodo a tomar ciertos resguardos, al verse formando parte de una dura realidad común, y reafirmando en la adversidad un sentido de cohesión de grupo.

Ante este adverso escenario, los artistas del periodo identificados con la llamada “canción-protesta” debieron organizarse principalmente en la clandestinidad, entendiendo esta como “el lugar o espacio característico en donde principalmente la izquierda diseñó y ejecutó diversas estrategias políticas durante el periodo 1973-1990”<sup>47</sup>.

Generalmente, esta situación se vincula al desarrollo de actividades ocultas, al margen de la visión de agentes potencialmente censuradores. Es impulsada por el temor a la reacción de la autoridad política imperante, que prohíbe el libre desarrollo de las actividades propias de estos espacios musicales por ser considerados focos de propagación de ideas marxistas o de organización de actos subversivos. Respecto a este concepto, el musicólogo Rodrigo Torres señala que la idea de clandestinidad se relaciona más a la actividad política que a la musical, y que si bien en estos espacios hubo un vínculo con la política, es más preciso llamarlos semi-públicos o en algunos casos privados<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Definición de Rolando Álvarez, citada en: Jordán, Laura; “Música y clandestinidad en dictadura: La represión, la circulación de música de resistencia y el casete clandestino”; Revista Musical Chilena; Año LXIII, N° 212, Julio-Diciembre de 2009; p. 79.

<sup>48</sup> Entrevista hecha por el autor al musicólogo Rodrigo Torres, Santiago, enero de 2013.

## **Censura y proyecto hegemónico**

Con el objeto de consolidar los cimientos de su poder, la dictadura militar establecerá diversos mecanismos de control sobre la actividad artística y musical del país, siendo la censura una de las formas de represión más utilizadas<sup>49</sup>. Desde sus orígenes, ésta ha estado ligada al ejercicio del poder político y más específicamente vinculada a la prohibición de lo considerado inmoral o atentatorio contra principios que el poder considera fundamentales.

Diversos fueron los aspectos de la realidad socio-cultural sobre los cuales recayó la censura, tales como radios, revistas, casas de estudios y editoriales, lo que desembocó en que la izquierda perdiera todo canal de expresión masivo, buscando refugio en la clandestinidad dada por estos circuitos de expresión musical alternativos a lo oficial.

Esta censura no sólo es restrictiva, sino que también es productora de una “cultura autorizada” basada en principios morales en general conservadores (salvo en materia económica), autoritarios, antidemocráticos o en el mejor de los casos, no molestos para la situación política y carentes de contenido social. Al respecto José Joaquín Brunner señala que la lucha en el terreno de la cultura no podía llevarse a cabo exitosamente usando únicamente la represión y las armas, sino que es necesario que “todas las fuerzas se incorporasen a una verdadera lucha de concepciones de mundo y de ideas, de éticas contrapuestas y de valores divergentes, de influencia moral y peso cultural”<sup>50</sup>. En esta lucha, los grupos dominantes pretenden imponer su visión de mundo y valores a los dominados, en lo que el marxista italiano Antonio Gramsci ha denominado ‘hegemonía’:

---

<sup>49</sup> Podemos definir como censura a “la forma de control previo a la difusión de ideas, opiniones, informaciones y, en general, de todo mensaje que sea emitido a través de un medio de comunicación masivo o social. Persigue que el mensaje no pueda ser producido por su emisor o fuente, impidiendo su revelación”. Definición extraída de Leitao, Francisca; “Censura y Libertad de Expresión”; en <http://www.duoc.cl/etica/pop-up/doc-fet00/d1.htm>

<sup>50</sup> Brunner, José Joaquín: “La Cultura en una sociedad Autoritaria”; Programa Flacso Chile, Santiago, 1983, p. 14.

*“La idea básica de Gramsci era que la clase dominante no gobierna por la fuerza (o en todo caso, no por la fuerza solamente), sino por la persuasión. La persuasión era indirecta: las clases subalternas aprenden a contemplar a la sociedad a través de los ojos de sus gobernantes debido a su educación y también a su lugar en el sistema”<sup>51</sup>.*

En síntesis, la hegemonía es una forma no violenta de las clases dominantes para lograr el sometimiento de los dominados. Para lograr aquello, uno de los primeros pasos que la dictadura busca ejecutar es una campaña de “desinfección cultural”, metáfora empleada por Gustavo Leigh consistente en “sanitizar” al país de la propaganda, símbolos o consignas político-ideológicas que se vinculasen de una u otra manera con el régimen derrocado.

Para llevar a cabo esta campaña era necesario implantar una “operación limpieza”, la cual tenía como finalidad eliminar aquellas expresiones culturales e identitarias que pudieran representar cierta simpatía o adhesión a las ideas de la Unidad Popular<sup>52</sup>. Esto no fue sólo con el propósito de borrar los elementos identitarios del derrocado gobierno por ser reminiscencias del “antiguo orden”, sino también por considerar al campo cultural como un lugar propicio para la penetración de “fuerzas exógenas” tendientes a socavar la sanidad del cuerpo de la nación. Para ello el empleo de la represión y la censura es de vital importancia, la cual se justifica mediante la idea de estar en una cruzada ideológica.

Este mismo plan de “limpieza” llevaría, según el musicólogo Rodrigo Torres, a la institucionalización de la censura como un instrumento de represión temática y simbólica que colaboró eficazmente en predisponer una reorientación de las manifestaciones artístico-musicales<sup>53</sup>, por medio de una clara voluntad desmanteladora contra lo identificado con el gobierno anterior, situación que se

---

<sup>51</sup> Burke, Peter; “Historia y Teoría Social”; Amorrortu editores, España, 2008, p. 103.

<sup>52</sup> Errázuriz, Luis Hernán; “Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural”; Latin American Research Review; Vol. 44, N° 2, 2009, p 152.

<sup>53</sup> Torres, Rodrigo; “Música e el Chile Autoritario: Crónica de una convivencia conflictiva”; en Manuel Garretón; “Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile”; Fondo de cultura económica; Santiago de Chile; primera edición; 1993, p. 199.

puede reflejar claramente en medidas como la prohibición de la utilización de instrumentos andinos como quenas, charangos y zampoñas<sup>54</sup>, por estar relacionados con ideas subversivas y el periodo de la UP.

Este tipo de acciones se enmarcan dentro de la ya mencionada campaña de desinfección cultural, puesto que diversos artistas que utilizaban este tipo de instrumentos tomaron una activa participación y gran protagonismo en el programa cultural del gobierno de Salvador Allende, formando parte de la cotidianeidad del paisaje sonoro de aquel periodo. Además, al ser interpretada y revalorizada un tipo de música que posee sus raíces en los pueblos originarios del norte de nuestro país, ya es considerado una forma de adoptar una postura contra la cultura dominante y a favor de los olvidados, los débiles o los oprimidos, dándoles protagonismo y rescatando del olvido sus manifestaciones artísticas.

En esta misma línea podemos señalar que los regímenes autoritarios que pretenden sentar un proyecto hegemónico mediante la coerción, como lo fuera el caso chileno sobre las expresiones culturales, buscan como objetivo no solo controlar un determinado tipo de expresión musical, sino también promover ideas como la unidad nacional, eliminar los riesgos de penetración de ideologías foráneas, poner límites a todo pluralismo que pudiese servir como “vehículo de Troya al enemigo”, mantener incólumes los principios cristianos y occidentales, cautelar la seguridad interna del Estado, la tranquilidad social y el temporal congelamiento de la política partidaria<sup>55</sup>. Estos fines justificarían la represión a ciertas manifestaciones artísticas consideradas peligrosas.

Sin embargo, se estima que para mantener un orden social y asegurar el dominio de una clase o grupo político sobre otro, se necesita inculcar en la sociedad algo más que temor y represión. Es necesario además la instauración y la aceptación de ideas y valores que generen consenso: un proyecto hegemónico.

---

<sup>54</sup> Situación descrita por la escritora Patricia Díaz-Inostroza, citada en Jordan, Laura; “Música y clandestinidad...” Op. Cit. P. 81, y reafirmada por el cantautor y escritor penquista Nelson Álvarez al autor mediante una entrevista al autor, Concepción, enero de 2012.

<sup>55</sup> Brunner, José Joaquín: “La miseria de la educación y la cultura en una sociedad disciplinaria”; Revista Nueva Sociedad, N° 33, Noviembre-Diciembre de 1977, p.84.

La relación entre ambos elementos (hegemonía y represión) es tratada por el sociólogo Tomás Moulián como sigue:

*“(La represión) existe y es básica como recurso activo de poder. Pero ese reconocimiento cumple, muchas veces, la función de escamotear la existencia de un proyecto de hegemonía que complementa la fuerza”<sup>56</sup>.*

Es decir, plantea una directa relación entre represión y hegemonía: no se trata de reprimir por reprimir, sino que es necesario tener un cuerpo de ideas como trasfondo de esa represión, un proyecto hegemónico. Este último se relaciona con ciertos paradigmas culturales que el discurso oficial pretende instalar, buscando imponer su visión de mundo al resto de la sociedad. La hegemonía vista de esta forma es entendida como el proyecto cultural de los grupos dominantes hacia los dominados. En esta misma línea, Brunner señala: “El golpe implicó una contraofensiva hegemónica por parte de la alianza militar-burguesa-tecnocrática, que suponía crear una nueva concepción de mundo que cambiaría esas mentes<sup>57</sup>. Por su parte, Gramsci nos señala que la hegemonía consiste en los métodos no violentos con los que los grupos dominantes intentan consensuar la aceptación e inculcación de sus valores y creencias al resto de la sociedad por medio de su liderazgo intelectual.

Viendo esta situación desde un punto de vista del poder militar instalado en 1973, ante este escenario de “decadencia de la sociedad chilena” durante el gobierno encabezado por Salvador Allende, se debe llevar a cabo una política restauradora que abarque los más diversos ámbitos, siendo uno de los más importantes el cultural en general y el musical en particular, no sólo eliminando (o tratando de eliminar) un determinado estilo, sino que intentando imponer uno que esté más acorde a sus fines hegemónicos, con características por lo general nacionalistas y que busquen rescatar el “ser nacional” y la “auténtica chilenidad”

---

<sup>56</sup> Moulián, Tomás; “Dictaduras hegemónicas y alternativas populares”; Material de discusión programa FLACSO N° 22; Santiago de Chile; Septiembre de 1981, p. 13.

<sup>57</sup> Burnner, José Joaquín; “La cultura autoritaria en Chile”; Santiago, FLACSO, 1981. Citado en: Valdivia, Verónica; “¡Estamos en guerra, señores!’: El régimen militar de Pinochet y el ‘pueblo’, 1973-1980”, Revista Historia, N° 43, Enero-Junio de 2010. P 177.

con el fin de promover las ideas y los valores que emanen del oficialismo. Así Chile experimentó una “bipolaridad musical”<sup>58</sup>, pasando de la canción-protesta o comprometida socialmente a las tonadas folclóricas bucólicas y nacionalistas (o al menos sin contenido político) y la proliferación de las bandas de guerra.

Este intento de control y uniformización de la actividad musical queda claramente reflejada en los dichos de una alta autoridad militar con el folclorista Héctor Pavez en 1975:

*“Nos dijeron la firme: Que iban a ser muy duros. Que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones. Que nada de flauta ni quena ni charango, porque se identificaba con la lucha social”.*<sup>59</sup>

Así lo reafirma el musicólogo Juan Pablo González, al señalar que “(en el ámbito musical) el régimen militar instala un nacionalismo criollizante<sup>60</sup> que establece una cierta resistencia a la influencia latinoamericana”<sup>61</sup>, pues lo que aquí se pretende es cohesionar a la sociedad en base a una identidad nacional fuerte, basado en la imagen y tradición del hacendado del valle central de nuestro país, en oposición al latinoamericanismo del que hacía eco la izquierda y su proyecto cultural. Se pretende con ello evitar la influencia de ideas foráneas nocivas al cuerpo de la nación. En una línea similar, el historiador Claudio Rolle nos reafirma las posturas ya planteadas al señalar que:

*“la dictadura trata de imponer justamente una lógica (respecto a la música) que es como: ‘esta es la música que nos gusta, esta es la verdadera música chilena’ (...). Entonces, el ponerle ‘verdadero’ es un tema como*

---

<sup>58</sup> Errázuriz Luis Hernán, Op. Cit, p. 150

<sup>59</sup> Carta de Héctor Pavez a su amigo René Largo Farías, París, Junio de 1975. Citada en: Donoso, Karen; “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile, 1973-1990”; Revista Musical Chilena, N° 212, Julio-Diciembre de 2005, p. 34.

<sup>60</sup> Entendiendo este concepto como la intención de la dictadura de encasillar a la cultura y las artes dentro de características vinculadas a la herencia tradicionalista ligado a la hacienda patronal, su paisaje y la idealización de su estilo de vida, generando con ello un marcado sentir nacionalista. Con ello se pretende aminorar la asimilación e influencia de tendencias musicales latinoamericanistas.

<sup>61</sup> Entrevista hecha por el autor al musicólogo Juan Pablo González, co-autor de “Historia Social de la Música Popular Chilena”, Santiago, enero de 2012.

*legitimador y al mismo tiempo un ataque muy fuerte en lo que podríamos llamar una estrategia de desprestigio, denuncia, demonización de determinadas formas de expresión musical que habían tenido espacio en la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo*<sup>62</sup>

Ambos dichos concuerdan con la política cultural del gobierno militar, la cual al crear el cargo de Asesor Cultural de la Junta de Gobierno nombra en este puesto a Benjamín Mackenna, líder del grupo “Los Huasos Quincheros”, fuertemente identificado con la dictadura. Sus funciones están claramente señaladas en el artículo 1° del decreto que crea aquella instancia:

*“Créase el cargo de Asesor de la Junta de Gobierno en materias culturales, dependiente directamente de ésta, cuyas funciones serán las de asesorar, proponer las medidas, políticas y programas que deban adoptarse para difundir, armonizar, perfeccionar y en general incentivar el desarrollo cultural del país y dignificar sus medios de difusión en términos que preserven la **tradición histórico-cultural** del mismo y permitan proyectarla a futuro con un **sentido de nacionalidad**”*<sup>63</sup>.

Nuevamente se deja establecido, ahora por un documento oficial, que la prioridad era resaltar las tradiciones chilenas, apuntando a generar una uniforme identidad nacional, pretendiendo lograr unidad en torno a una misma idea de lo “auténticamente chileno”. Si bien no se especifica textualmente, claramente es posible afirmar que se trata de bloquear la influencia de otras tradiciones culturales principalmente latinoamericanas, alejándola de tendencias artísticas deformadoras y divisorias.

Posteriormente se crearían los Institutos Culturales Comunes. En un documento del 15 de octubre de 1974, que crea estas instancias, se esbozan algunas ideas al respecto:

---

<sup>62</sup> Entrevista hecha por el autor a Claudio Rolle, historiador de la PUC, co-autor de “Historia Social de la Música Popular Chilena”, Santiago, enero de 2012.

<sup>63</sup> Creación del cargo de Asesor Cultural de la Junta de Gobierno. Decreto Núm. 804, del 10 de diciembre de 1974, publicado en el Diario Oficial el 19 de diciembre de 1974 (negritas agregadas).

*“(la cultura) debe estimular la vigilancia de valores morales tanto personales como colectivos: Los sentimientos de amor a los semejantes, a la familia, a la patria y al territorio que se habita y en el que se convive (...)”<sup>64</sup>.*

Como es posible apreciar, el texto reafirma lo expresado anteriormente respecto a la concepción nacionalista de la cultura, la que formaría parte central de su proyecto hegemónico. Este se encuentra influenciado directamente por la Doctrina de Seguridad Nacional, siendo uno de sus principales fines la despolitización y desmovilización de la población, intentándola cohesionar en base a ideas como “territorio” y “patria”, además de tener una intención implícita de instrumentalizar la cultura para crear oposición a las ideas marxistas.

A partir de estas últimas ideas es posible remitirnos al concepto de ‘sistemas simbólicos’ de Pierre Bourdieu, quien plantea que

*“Cumplen su función de instrumentos o de imposición de legitimación de la dominación que contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica), aportando el refuerzo de su propia fuerza a las relaciones de fuerzas que las fundan, y contribuyendo así, según la expresión de Weber, a la ‘domesticación de los dominados’”<sup>65</sup>.*

En definitiva, el simbolismo cultural que intenta imponer el aparato estatal de aquel entonces es parte de un método de dominación<sup>66</sup>, siendo útil a la dictadura para hacer pasar las ideas que cimientan los pilares de su proyecto cultural como una visión social común, la cual debe ser asimilada por el resto de la sociedad

---

<sup>64</sup> Circular del 15 de octubre de 1974, emanada de la Subsecretaría del Interior. Citado en: Errázuriz, Luis Hernán; “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”; Revista Aísthesis, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, N° 40, 2006, p. 64 (negritas agregadas).

<sup>65</sup> Bourdieu Pierre; “Sobre el poder simbólico”; en ‘Intelectuales, política y poder’, Traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA/ Eudeba, 2000, p. 68.

<sup>66</sup> Para una aproximación al concepto de dominación y su diferencia con el de hegemonía desde la teoría gramsciana ver: Polleri, Federico; “La Hegemonía Cultural”: “Gramsci distingue entre dominio y hegemonía, entendiendo al primero expresado en formas directamente políticas y, en tiempos de crisis, coercitivas, y al segundo, la hegemonía, como una expresión de la dominación, pero desde un complejo entrecruzamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales”. En: [http://www.gramsci.org.ar/12/polleri\\_heg\\_cult\\_lucha.htm](http://www.gramsci.org.ar/12/polleri_heg_cult_lucha.htm)

como la forma correcta de hacer arte (en este caso musical) y acorde con los intereses generales. Busca imponer su proyecto hegemónico sometiendo a través de estas formas simbólicas a quienes sufren su dominación sin que éstos se hagan conscientes de aquella situación.

Al interior de algunas universidades como la de Concepción la actividad artística-musical también estuvo sometida a una estricta vigilancia por parte de las autoridades de las respectivas casas de estudio, por medio de las funciones de los rectores-delegados e interventores designados por la Junta Militar, generando un estilo de academia conocido como “Universidad Vigilada”, concepto acuñado por el filósofo Jorge Millas, para referirse a las condiciones de intervención y supervigilancia que las autoridades militares ejercieron sobre las casas de estudios superiores<sup>67</sup>. El decreto N° 19 del Ministerio de Educación del 14 de enero de 1976 viene a reafirmar aquel control y vigilancia al señalar que

*“todas las iniciativas tanto de origen público como privado que digan relación con asuntos culturales, deben ser sometidas en primer término a estudio y revisión por la comisión asesora del Ministerio de Educación y el Asesor Cultural de la Junta de Gobierno”<sup>68</sup>.*

### ***Situación de los espacios musicales en Concepción.***

A nivel local, también se presenta esta realidad que imperaba a nivel nacional. Diversos artistas del circuito musical penquista gestado, promovido o apoyado por los estudiantes universitarios se vieron inmiscuidos en este ambiente de tensión, censura y represión que la dictadura llevaría a cabo.

---

<sup>67</sup> Millas, Jorge; “Imperativo de confianza en la Universidad chilena”, El Mercurio, Santiago de Chile, 3 de enero de 1976. Algunas de las medidas que reflejan esta intervención fueron el cierre de carreras y unidades académicas consideradas conflictivas, la exoneración de académicos por un proceso de depuración ideológica, la designación de rectores y la expulsión de alumnos con inclinaciones políticas contrarias a las de la junta. Así, estas instituciones educacionales perdieron gran parte de su autonomía, generándose en ellas un clima de intolerancia y temor.

<sup>68</sup> Citado en; Brunner, José Joaquín; “La Miseria...” Op Cit., p. 85.

Inicialmente se darán a conocer los principales espacios que cobijaban la actividad artístico-musical penquista durante el periodo en estudio. Dentro de estos hay que considerar que existen de distinto tipo. Por un lado están los que se hacían en lugares públicos abiertos, tales como el foro de la Universidad de Concepción, y otros que se realizaban en lugares más privados y cerrados, como la Parroquia Universitaria, y la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas, ubicada en la calle Anibal Pinto esquina Ejército.

Por otro lado, en éstos se podían distinguir las populares peñas de los actos solidarios o las presentaciones que reunían características de show donde se congregaban diversas manifestaciones artísticas, tales como teatro, danza y lecturas poéticas, además de música.

Respecto a las características del ambiente musical universitario del periodo, Nelson Álvarez, músico popularmente conocido como “El Canela”, nos comenta lo siguiente:

*“En la Parroquia Universitaria, por ejemplo, nos juntábamos y era todo así como con un manto de complicidad. Había unas luces tenues, unas velas encendidas, llegaban compañeros, hacían su trabajo y el público aplaudía, pero era así todo con mucho cuidado, cuidando los espacios y los detalles”<sup>69</sup>.*

En general, estos espacios tenían una capacidad limitada, que tendía a fluctuar entre 60 y 200 espectadores (salvo el caso del foro). Adornados por un ambiente muy rústico como guirnaldas, cuadros o imágenes alusivas a los pueblos originarios u otros que reflejaban su identificación con determinadas ideas políticas. Tanto en peñas como en actos solidarios o restaurantes con música en vivo, se practicaba la venta de productos comestibles como sopaipillas, sándwich o empanadas, y para beber vino, cerveza y bebidas gaseosas, como forma de hacer más amena la estadía. En general era posible apreciar un ambiente de sobriedad y simpleza como postura escénica.

---

<sup>69</sup> Entrevista citada al cantante popular Nelson Álvarez, “El Canela”.

Además de éstos espacios, destacaban dentro del circuito musical otros como “La Chimba”, “El Castillo”, la sede de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) y el sindicato de trabajadores de “Gacel”, ubicado en calle Los Carrera con Aníbal Pinto.

Dándonos un panorama general del ámbito cultural en el tiempo y lugar que nos convoca, el estudioso de la música popular y académico universitario Rodrigo Pincheira, afirma que:

*“En los años en los que yo estuve en la universidad (de Concepción, entre 1974 a 1979), hubo mucha actividad cultural. Puede parecer un poco contradictorio, pero hubo mucha actividad cultural oficial y no oficial (...). Pero no específicamente el 74, yo te hablo a partir del 75-76”<sup>70</sup>.*

Con ello desmitifica un “lugar común” instalado en la sociedad que apunta a que tras el golpe hubo una especie de “apagón cultural”, el cual hizo casi desaparecer del mapa las expresiones culturales de carácter “alternativo” o con un contenido más social.<sup>71</sup>

El afán por controlar la actividad cultural pública y privada permitió que existiesen formas de coerción y censura hacia los espacios artísticos considerados contrarios a las ideas del régimen imperante. La intimidación tanto física como psicológica desplegada por la dictadura es reconocida como uno de los factores que impulsarían a la clandestinización de la actividad artístico-musical, ya que obliga a sus creadores y público receptor a tomar resguardos respecto a sus acciones, situando a estos en ambientes marginales respecto al espacio cultural oficial<sup>72</sup>. Estas intimidaciones incluían desde los agentes infiltrados conocidos popularmente como ‘sapos’ hasta formas de amedrentamiento tales como

---

<sup>70</sup> Entrevista hecha por el autor al profesor y periodista Rodrigo Pincheira, en Concepción, enero de 2012.

<sup>71</sup> Si bien la mayoría de los entrevistados concuerda que en los dos a tres primeros años tras el golpe hubo casi nula actividad cultural, algunos discrepan respecto a la inexistencia del “apagón cultural”, planteando que este efectivamente existió. Tal es el caso de los hermanos Carmen y Samuel Durán, ambos artistas y asiduos a este tipo de espacios musicales.

<sup>72</sup> Jordán Laura y Araucaria Rojas; “Clandestinidades de punta y taco: Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar”, IASPM, Revista de Musical latinoamericana y Caribeña. 2009, p. 18.

agresiones físicas y detenciones, con el fin de infundir temor y ejercer un férreo control sobre estos espacios musicales.

Respecto a la primera de estas formas, cabe señalar que la figura de los ‘sapos’ juega un papel fundamental en la tarea desplegada por la dictadura. Su labor tenía como objetivo ejercer un control sobre todo y todos mediante un procedimiento en ocasiones planificado consistente en la observación de las actividades de estos espacios artísticos y las personas que a ellos asistían por parte de un personaje infiltrado, para posteriormente delatar a los participantes comprometidos en estos eventos. Esto debido a que en ellos se llevaba a cabo un ‘discurso oculto’<sup>73</sup>, propio de su situación de subordinación y proscripción en la que se encuentran, el cual se da en un espacio social determinado y protagonizado por un conjunto particular de actores sociales. Al utilizar la metáfora en sus letras para no ser censurados, o al organizar eventos musicales camuflados con ‘chapas’<sup>74</sup>, ya se está generando una resistencia ‘desde abajo’ propia de este tipo de discurso, una “infrapolítica”<sup>75</sup> de los dominados. De esta manera, no es necesario esperar una “protesta social abierta para levantar el velo de la anuencia y la sumisión”.

Esta práctica de infiltración es una clara señal de la importancia que la dictadura le adjudicaba a estos espacios en la difusión de ideas y/o prácticas

---

<sup>73</sup> Para profundizar sobre este concepto, ver: Scott, James; “Los Dominados y el Arte de la Resistencia”; ERA, México, 2000. Se entiende este concepto como un tipo de discurso propio de los grupos dominados, los cuales al no atreverse a rechazar de manera abierta las condiciones de subordinación, crean y defienden, a escondidas de los dominantes, un espacio social marginal al poder en el cual se podrá expresar una disidencia al discurso oficial del existente en su relación con los poderosos, generando una resistencia ‘desde abajo’.

<sup>74</sup> Concepto que hace referencia a un falso título con el que se presenta una actividad musical o cultural para pasar desapercibida o no llamar la atención de las autoridades oficiales, evitando así situaciones de censura o allanamientos.

<sup>75</sup> Concepto acuñado por Scott, Op. Cit., el que hace referencia a la “gran variedad de formas de resistencia muy discretas que recurren a formas indirectas de expresión”. En: Álvarez, Rolando: “Clandestinos 1973-1990: Entre prohibiciones públicas y resistencias privadas” (trabajo que forma parte de: Sagredo Rafael y Cristián Gazmuri: “Historia de la vida privada en Chile”; Taurus 3° edición, 2010, p. 259), se señala que “Parte fundamental de la infrapolítica de la resistencia es el enmascaramiento del accionar de sus actores y protagonistas”.

contrarias a su proyecto hegemónico, de no ser así, no se explica cabalmente el afán por ejercer un control de este tipo sobre ellos.

Son diversos los testimonios que afirman la presencia de estos personajes en los circuitos musicales del periodo. Tal es el caso que nos relata Carlos Zapata, al señalar que le tocó presenciar deliberadamente a “sapos” en las peñas universitarias “donde llegaron, miraron e hicieron comentarios, o sea, intimidaron”<sup>76</sup>. Afirma además que:

*“Ellos llegaban a observar y a uno le daba harto miedo (...). No disimulaban mucho, tenían la pinta de CNI. Es que lo hacían para intimidar, como diciendo ‘cuidadito con lo que estai haciendo, estamos nosotros y te tenemos cachado’, entonces uno quedaba medio nervioso”<sup>77</sup>.*

La presencia de ellos se sentía en el ambiente y llegaba a altas esferas de la Universidad de Concepción, afirma el ya citado profesor Pincheira en su relato:

*“Siempre existía la sospecha de que había alguien que estaba pasando cuentos, contando lo que se hacía y eso existió y era real (...), porque todas estas cosas después en la U se sabían, cualquier cuestión que se pasara un poco del margen era sabido en rectoría o en la dirección de extensión”<sup>78</sup>.*

El uso sistemático de ‘soplones’ colaboraba para eliminar los escasos lugares seguros que podían tener los artistas musicales del periodo. Por lo mismo, era de vital importancia para seguridad de todos poder detectar la presencia de estos personajes infiltrados. Ante esta necesidad, había diversas formas de proceder para identificarlos.

Una de ellas la describe el músico y escritor Nelson Álvarez, popularmente conocido como “El Canela”, al señalar que

*“Se podía detectar al ‘sapo’. Es que ellos ponían otra actitud para mirar, para escuchar. Además que entre nosotros nos conocíamos (...). Lo que*

---

<sup>76</sup> Entrevista hecha por el autor al profesor universitario Carlos Zapata, Concepción, mayo de 2012.

<sup>77</sup> Entrevista citada a Carlos Zapata.

<sup>78</sup> Entrevista citada a Rodrigo Pincheira.

*hacíamos era preguntarnos ‘¿Y quién conoce a este gallo?’, y alguien decía ‘no, si este huevón es de mi barrio y pololea con la hermana de este otro’<sup>79</sup>.*

Por su parte, Regina Estrada, cantante del Grupo de Experimentación Instrumental, (GEI, compuesto en gran parte por estudiantes de la Universidad de Concepción en los años 70) señala que estas figuras eran identificables, más que por sus actitudes, porque se repetían: “Nosotros los identificábamos (...), generalmente mi marido me decía ‘mira, aquí está este gallo’. Eran identificables y ya sabíamos quienes eran, eran repetidos”<sup>80</sup>, afirma.

En esta misma línea, el relato de Samuel Durán, músico del periodo es contundente:

*“(...) En estas cosas que eran masivas, estos tipos se sentaban ahí y tomaban apuntes de todo. Mientras nosotros nos emborrachábamos, ellos nos estaban sacando la cuenta. (...) Luego, cuando estuve detenido (el año 1977), ahí caché: ‘Ah!, este es el tipo que estaba sentado en la puerta’ (...) porque uno no entendía después como estos tipos sabían tanto”<sup>81</sup>.*

Relato confirmado por el testimonio de otra artista del periodo, Emma Millar, al señalar que “se iban a parar al concierto, a mirar a la gente (...), a la entrada como diciendo ‘y qué venís tu a hacer aquí’, como a propósito”<sup>82</sup>, confirmando el afán intimidatorio de los “sapos” a los músicos universitarios del periodo.

Por estas mismas tensiones, Alfredo Hernández, administrador del “Aula Cero” (cervecería frecuentada recurrentemente por estudiantes de la Universidad de Concepción), señala que en el ambiente reinaba la desconfianza, lo que los llevó a replegar los espacios musicales desde un ámbito público a uno más privado:

---

<sup>79</sup> Entrevista citada a Nelson Álvarez, “El Canela”.

<sup>80</sup> Entrevista hecha por el autor a la artista musical del periodo Regina Estrada, San Pedro de la Paz, Mayo de 2012.

<sup>81</sup> Entrevista hecha por el autor al músico y médico penquista Samuel Durán, San Pedro de la Paz, abril de 2012.

<sup>82</sup> Entrevista hecha por el autor a la artista musical penquista Emma Millar, Concepción, abril de 2012.

*“(Los actos musicales) evitábamos hacerlos en lugares públicos, porque no sabías a quienes tenías alrededor tuyo, había mucho CNI, mucho sapo, y estaban preocupados de ir a lugares como esos pa ver que huevá estaban planificando. Se usaban más casas, departamentos”<sup>83</sup>.*

No obstante, el accionar de estos movimientos artísticos no es reducible únicamente a espacios privados, ya que también hubo diversos casos en los que sus actividades se realizaron en lugares públicos como el Casino Los Patos de la Universidad de Concepción (en un periodo determinado), restaurantes o mutuales, lugares que facilitaban la presencia de ‘sapos’.

La conocida presencia de estos personajes infiltrados en estos espacios musicales lleva en ocasiones a la modificación de ciertas conductas por parte de los participantes de estas manifestaciones artísticas. La permanente vigilancia lleva a la generación de una “cultura de la desconfianza”, ya esbozada en el testimonio de Hernández, que permeó fuertemente las relaciones sociales. Así lo señala escuetamente Emma Millar: “Había mucha desconfianza ¿Qué hizo el golpe de estado?: Desconfiar. Porque tu ya no podías confiar en nadie, porque en cualquier momento alguien se podía dar vuelta la chaqueta”<sup>84</sup>. Respecto a lo mismo, el relato de Maite Figueroa no sólo reafirma sino que complementa lo planteado por Emma:

*“El tema de los ‘sapos’ es muy complicado porque yo diría que se formó una suerte de psicosis muy fuerte y pagaron el pato muchos cabros que no tenían nada que ver y eso los liquidó de alguna forma (...). Porque vivíamos en una época complicadísima respecto a los informantes, a la gente. Pero justamente en esa época de la psicosis cualquier cosa era ‘sapo’, entonces bastaba con que alguien tirara y dijera ‘oye, sabes que tal es sapo’ para*

---

<sup>83</sup> Entrevista hecha por el autor al administrador del pub “Aula cero” Alfredo Hernandez, Concepción, enero de 2012.

<sup>84</sup> Entrevista citada a Emma Millar.

*que la cosa explotara. Y fue muy jodido, porque mucha gente fue tildada de sapos de forma absolutamente injusta*<sup>85</sup>.

Esta desconfianza expresada llevo a una atomización del tejido social y la interrupción de los procesos de formación de solidaridades e identidades dentro de las colectividades artísticas en época de dictadura, facilitando la represión y la obediencia a la autoridad militar, además de dificultar la reacción de los grupos oprimidos: “divide et impera”. Al respecto, Sergio Molina señala que

*“(...) éramos cautos en el contacto con cualquier tipo, no hablábamos de todas las cosas con cualquier persona, manteníamos un círculo bastante cerrado, hablábamos en ese círculo, nos juntábamos en ese círculo*<sup>86</sup>.

Esto es interpretado como una medida de resguardo ante el clima represivo y la infiltración de ‘sapos’, en un contexto de mucha tensión e incertidumbre. En consecuencia, se genera un sometimiento en base a la obediencia y la vigilancia permanente, lo que lleva a la atomización de los grupos sociales.

Héctor Fernández, gestor cultural del periodo, ve este ambiente desde una perspectiva dialéctica que resulta categórica:

*“Decir que era una atmósfera de desconfianza es poco, era una atmósfera, como una enfermedad, como una bipolaridad, como una esquizofrenia. Habíamos ahí dos mundos representados: quienes queríamos avanzar hacia la luz y habían otros representantes de la oscuridad que estaban allí con todo su poder, y que no tenían para qué identificarse como tales*<sup>87</sup>.

Producto de la desconfianza y el miedo se genera una fuerte psicosis que en mayor o menor medida impide que las relaciones en estos espacios musicales forjados al alero de estudiantes universitarios se desarrollen con total normalidad.

Esta metáfora de la sociedad enferma en la cual se establecen relaciones dialécticas es tomada por José J. Brunner a inicios de los '80. Señala que

---

<sup>85</sup> Entrevista hecha por el autor a la participante de espacios musicales y gestora cultural Maite Figueroa, Concepción, mayo de 2012.

<sup>86</sup> Entrevista hecha por el autor al músico Sergio Molina, Concepción, abril de 2012.

<sup>87</sup> Entrevista hecha por el autor al gestor cultural y abogado Héctor Fernández, Concepción, agosto de 2012.

*“La vida social (en el autoritarismo) se vuelve entonces insoportable porque se halla suspendida entre el temor y la fuerza, entre el silencio y la versión oficial; entre la negación del pasado y la sinrazón del futuro (...). Somos inválidos. Menores sujetos a tutela política. Pueblo convaleciente”<sup>88</sup>.*

Un análisis desde la psicología señala que cuando hay un régimen político opresor como la dictadura chilena, “la amenaza y el miedo caracterizan las relaciones sociales, incidiendo sobre la conciencia y la conducta de los sujetos”<sup>89</sup>, generando en ocasiones un repliegue introspectivo en la producción y difusión artística, así como la desaparición de espacios musicales públicos por temor a la presencia de infiltrados.

En palabras del mismo Brunner, esta atomización responde a una dinámica de conflicto que explicaría la represión y sus consecuencias. En ella,

*“(...) la cultura comprometida se vio desgarrada y explotó en mil fragmentos, originándose a la par un estado de desajuste cultural generalizado y el inicio de un conflicto cultural de clases entre las fuerzas sociales más decisivas (...). La rápida descomposición de la cultura de compromiso trajo consigo una profunda alteración de los cauces históricamente legitimados para regular los procesos de autoformación de la sociedad chilena, los cuales tendieron a ser reemplazados por el conflicto social y político y por el uso de la fuerza. Fue esa dinámica la que dio al periodo su carácter de permanente enfrentamiento entre bloques, dinámica donde se combinan etapas de mayor y menor intensidad conflictiva dependiendo del desarrollo y los ritmos de la lucha de clases que le subyacía”<sup>90</sup>.*

Esta cultura de la desconfianza que traería consigo una atomización del tejido social, llevaría a los participantes activos de los espacios musicales penquistas a

---

<sup>88</sup> Brunner, José Joaquín; “El autoritarismo en la cultura”; Revista “La bicicleta” N° 6; Santiago de Chile, Marzo-abril de 1980, p. 48.

<sup>89</sup> Lira, Elizabeth y Castillo, María Isabel, “Psicología de la amenaza política y el miedo”; Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos; Santiago de Chile; 1991, p. 8.

<sup>90</sup> Brunner, José Joaquín; “La cultura...” Op cit. Pp. 9-10.

generar lazos identitarios. Estaba latente el miedo, pero también la necesidad de compañía y esperanza, lo cual hacía que los grupos humanos sobre los que caía con especial fuerza la represión creasen vínculos en base a códigos que los cohesionaran como ente colectivo, siendo la música uno de los más fuertes. Por impositiva que fuera la vigilancia sobre estos grupos, esta no impedía el rápido desarrollo de códigos lingüísticos (o también metalingüísticos) que resultaban ser impenetrables o al menos muy difíciles de detectar para quienes no eran parte de este círculo musical alternativo, en base a un discurso oculto en el cual dominaban la denuncia, la exhortación y la ridiculización<sup>91</sup>.

En este contexto de desconfianza esquizofrénica, la incertidumbre vino a aumentar su efecto disgregador y en ocasiones paralizante. Muchos artistas tenían vagas nociones de lo que ocurría en los primeros años de dictadura. Los medios callaban. Todo transcurría en penumbras. Se sabía de un régimen opresivo, pero no se alcanzaba a vislumbrar cabalmente la magnitud de los sucesos<sup>92</sup>.

*“Estábamos en el año 75 y yo no sabía lo que era un detenido desaparecido. O sea, era una cuestión que nosotros escuchábamos de que ‘dicen que la gente que están deteniendo después no aparecen’. Era casi como un mito, porque no había nada de información (...), acá en Chile, tu podías ver tele tranquilamente y no había nada que te contara que esa cuestión existiera”<sup>93</sup>, afirma al respecto Samuel Durán.*

Esta incertidumbre se enmarca dentro de la guerra psicológica que la dictadura lleva a cabo contra el ‘enemigo interno’, con el fin de desmoralizarlo y así facilitar su eliminación.

### ***Del amedrentamiento a la violencia física.***

---

<sup>91</sup> Scott, James; “Los dominados...” Op Cit. Pp. 185-186.

<sup>92</sup> Bravo, Gabriela y Cristián González; “Ecos del tiempo Subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar”; LOM ediciones, Santiago de Chile, primera edición, 2009, p. 97.

<sup>93</sup> Entrevista citada a Samuel Durán.

En otras ocasiones, la censura se ejercía de una forma más directa al interior de estos espacios de interpretación musical. La intención de erradicar las manifestaciones artísticas vinculadas a la identidad cultural de la UP llevó a una intervención de estos espacios por medio de acciones que poseían un mayor grado de violencia. Una de ellas era ir a detener e impedir la realización o el normal desarrollo de estos espacios artísticos mediante allanamientos.

Al respecto, el músico Pedro Millar afirma que en la Sociedad Mutual de Carpinteros y Ebanistas, lugar frecuentemente ocupado para la realización de actos musicales y con gran cantidad de público universitario, llegó la fuerza pública a allanar y a cortar más de una vez lo que se estaba realizando:

*“(...) la gente que estaba ahí de repente se empieza a entusiasmar en un lugar como ese con las canciones y todo y de repente llegan los pacos y cambia abruptamente todo. Unos se van, dejan de tocar, se ponen a reclamar”<sup>94</sup>.*

Maite Figueroa, nos entrega un relato que refleja estas formas de represión:

*“El año 82 en el sindicato Gacel estábamos en una peña enorme, enorme con una entrada diminuta, que era un pasillito angostito que tenían que entrar, con comida, sopaipillas, con vino, llena, llena. De repente entra un tipo y tira un gas lacrimógeno y deja la escoba. Entra, tira el gas, se va ¡y deja la escoba! No había forma de arrancar. Y podía pasar eso, o podían llegar los pacos, o podían cortarte la luz”.*

Y más adelante señala de forma enfática que “lo más violento fueron las acciones de los pacos y los milicos en los allanamientos en la U”<sup>95</sup>.

Esta represión que, como ya se ha dicho, buscaba imponer su visión de mundo eliminando la identidad cultural vinculada a la izquierda, se manifestó también de forma física contra los artistas musicales penquistas del periodo. Carmen Durán nos relata algunas de sus formas:

---

<sup>94</sup> Entrevista hecha por el autor al músico Pedro Millar, Concepción, abril de 2012.

<sup>95</sup> Entrevista citada a Maite Figueroa.

*“Varios de nuestros compañeros fueron torturados, cayeron presos. Era parte de la lucha como se decía. La CNI se dedicaba a perseguirnos y a enterarse de qué estábamos haciendo, porque los artistas éramos los izquierdistas (...) y el arte y la cultura siempre han sido espacios de organización”<sup>96</sup>.*

Al respecto, Regina Estrada confirma y personifica esta aseveración:

*“La represión era una cosa bárbara, así que aparte de censurarnos nosotros<sup>97</sup>, también nosotros fuimos abatidos fuertemente. En una oportunidad fue detenido Samuel (Durán) dos veces, después fue Pedro (Millar)”<sup>98</sup>.*

El primero de ellos nos confirma aquel testimonio, sin entrar en detalles:

*“Después del 77 yo me ‘eché el pollo’ porque nos hicieron pebre. A mí me detuvieron y me tuve que ir a Inglaterra. Yo y el Pedro Millar fuimos los que la pasamos peor (...). (Al inicio) era como una violencia bruta, pero ya en este periodo (año 77) era más sofisticada, la tortura, la desaparición, de todo esto yo me enteré después que me detuvieron”<sup>99</sup>.*

Es posible desprender de aquello que había un clima de incertidumbre, en el cual se recibían escasas noticias de lo que realmente acontecía. Se sabía de la instauración de un régimen represivo, pero no se alcanzaba a dimensionar cabalmente la magnitud de aquellos sucesos. Los artistas, en general, tenían una vaga sensación de lo que efectivamente ocurría, lo que aumentaba la desconfianza y el temor<sup>100</sup>.

---

<sup>96</sup> Entrevista citada a Carmen Durán.

<sup>97</sup> Situación conocida como “autocensura”, de la cual se expondrá más adelante.

<sup>98</sup> Entrevista citada a Regina Estrada.

<sup>99</sup> Cabe señalar que en el Informe Valech, aparece como víctima reconocida de prisión política y tortura Pedro Millar. Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, p. 673, N° 15071. No ocurre lo mismo en el caso de Samuel Durán, situación que no invalida en absoluto su testimonio, pues no todas las personas sometidas a este tipo de tratos accedieron a dar su testimonio a la comisión investigadora.

<sup>100</sup> Bravo, Gabriela y Cristián Gonzalez; “Ecos del tiempo subterráneo”; LOM ediciones, Santiago, 2009, 1° edición, p. 97.

Cabe señalar que estos sucesos descritos por los protagonistas del periodo se enmarcan temporalmente en la fase de la dictadura que Moulián denomina “etapa terrorista”<sup>101</sup>, la que caracteriza de la siguiente manera:

*“Las siguientes fueron las principales características de la etapa terrorista: a) el derecho se fundaba en procedimientos absolutamente formales, autonomizados de toda fuente de legitimidad, fuera esta una relación verosímil con principios de justicia, o la generación representativa de la ley, b) la capacidad de legislar se concentraba en un “aparato” de las FF.AA. y no en un poder estatal diferenciado, sistema de proposiciones confrontables sino como un sistema dogmático, como ortodoxia, c) el terror tuvo una absoluta elasticidad y en él se sostenía básicamente el orden, siendo anulada la posibilidad de movilización política así como la posibilidad de cuestionar los actos de poder”<sup>102</sup>.*

Esta forma de represión a los artistas también se dio en lugares públicos, acción que responde claramente a una forma de intimidación, de engendrar mayor temor a lo que pudiera pasar, a generar incertidumbre. Uno de los que vivió esta experiencia fue el músico del periodo Sergio Molina, víctima de una agresión en la calle frente a carabineros. Nos la relata así:

*“Hubo un tiempo en el que empezaron a reprimir a los artistas especialmente. Una vez en la calle estaba con mi compañera y un tipo se me acerca en Salas con O’Higgins donde yo vivía, y se me acerca directamente y me dice frente a carabineros ‘¡conchetumadre, que andai haciendo huevón!’, y me manda un camotazo y me tira al suelo frente a los pacos, y mi compañera en ese minuto me dice ‘pensé que era un amigo tuyo que venía a pedirte algo’. Ni siquiera atino a defenderme, el tipo salió disparado pero yo le vi la cara, me la grabé y lo seguí con todo el dolor, lo seguí y lo seguí hasta que lo encontré, lo miré frente a frente, no le hice*

---

<sup>101</sup> Moulián, Tomás; “Chile Actual: Anatomía de un mito”; LOM ediciones, Santiago, 19° edición, 1998.

<sup>102</sup> Ibid. p. 171.

*nada, solo un gesto de que ya lo tenía cachado. Al año después acompañaba a un grupo de la municipalidad que iba a tocar en la Agrupación Cultural de Concepción (...). Y entro con mi misma compañera y estaba ahí el tipo con el grupo cultural de cueca, los acompañaba como asesor y trabajaba en la secretaría de la juventud de la municipalidad, o sea, era derechamente ‘sapo’”<sup>103</sup>.*

Esta represión física fue un recurso recurrente de intimidación que la dictadura tuvo a mano para someter a la cultura disidente. A continuación se presenta un breve resumen de aquello:

*“Se producen arrestos masivos en operaciones de allanamientos en barrios, poblaciones, fábricas y universidades (...). En los lugares de detención comienza a practicarse la tortura en los interrogatorios (...). Al mismo tiempo se practican ejecuciones sin juicio previo. (...). Algunas de estas prácticas represivas han persistido por más de una década, variando sólo la forma y la intensidad de su aplicación en función de criterios difíciles de identificar”<sup>104</sup>.*

Situación que es confirmada por el Informe Valech, al señalar que estos mecanismos son “una política de Estado durante el régimen militar”<sup>105</sup>.

Pero no sólo las expresiones musicales identificadas con la UP serían perseguidas por estas intenciones, también lo sería la estética relacionada con ellas, como el pelo largo, las barbas o vestimenta artesanal. Diversos artistas señalan que eran estigmatizados o interrogados por la policía por portar cierta estética o implementos identificados con la canción-protesta. “El Canela” nos relata al respecto: “(A fines de los años 70) una amiga me regaló un morral que lo tejió ella, tenía hartos colores, y me lo puse un día domingo. ¡Ese día me allanaron los ‘pacos’ cinco veces! Era por portar el morral”<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> Entrevista citada a Sergio Molina.

<sup>104</sup> Rojas, María Eugenia; “La represión Política en Chile”; Documento disponible en: [www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion](http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion)

<sup>105</sup> Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, p. 178.

<sup>106</sup> Entrevista citada a Nelson Álvarez.

### **Autocensura e identidad.**

Las diversas formas de intimidación que la dictadura ejerce sobre los artistas penquistas, es reconocida como uno de los factores que impulsan a la clandestinización de sus actividades musicales, ya que obliga tanto a sus creadores como al público receptor a tomar ciertos cuidados respecto a sus acciones. Unos de estos resguardos fue la autocensura.

Calificada como “la peor de todas las censuras, porque ni siquiera se corrió el riesgo de que ‘por si pasa’”<sup>107</sup>, la autocensura encuentra su razón de ser en el permanente clima de terror vivenciado a mediados de los años 70, y particularmente sobre la ignorancia acerca del modo de articulación de la represión<sup>108</sup>. También ésta puede ser considerada como uno de los efectos menos visibles del control sobre la cultura, debido a su escaso impacto físico o psicológico en las personas si se compara con otras medidas represivas, pero no por ello es menos influyente en el desenvolvimiento de un determinado plano artístico y en la trascendencia de diversos rasgos identitarios que en él se enmarcan.

Este concepto nace del temor a lo que ‘pudiera pasar si...’, dado el conocimiento parcial que los músicos del periodo tenían sobre las acciones que el régimen militar podría ejercer en su contra, pues cualquier manifestación podía ser considerada por las autoridades como un delito o acto subversivo. “Hay mucho mito en esto de la autocensura, y yo creo que (los militares) jugaban con eso. Era una estrategia que ellos tenían, de esparcir un rumor y generar incertidumbre”<sup>109</sup>, señala el musicólogo Juan Pablo González al ser consultado por el tema.

En el caso de los músicos, esta incertidumbre se podría reflejar en la marginación de un evento musical por temor a la censura o la eliminación de algunas canciones del repertorio por ser consideradas muy comprometidas

---

<sup>107</sup> Entrevista citada al historiador Claudio Rolle.

<sup>108</sup> Jordán, Laura; “Música y clandestinidad...”; Op. Cit, p. 85-86.

<sup>109</sup> Entrevista citada a Juan Pablo González.

políticamente en sus letras, como se decía en aquel contexto, muy ‘puntudas’<sup>110</sup>. Ante tal escenario, es posible afirmar que optar por la autocensura era absolutamente necesario si se pensaba desarrollar el canto con contenido social en plena dictadura militar, evitando así. O aminorando la posibilidad de la llegada de la represión.

En líneas generales, Carmen Durán nos señala que siempre existió la autocensura “en diferentes grados, personas y grupos”, y si bien afirma que ella nunca ejerció esta práctica, es el miedo el que lleva a que se efectuó la autocensura, puesto que esta nace de una necesidad de seguridad ante la incertidumbre<sup>111</sup>.

Hacia esta idea apunta la versión de Héctor Fernández:

*“¿Autocensura? Es que depende, tú también tenías que evaluar dónde estabas porque de repente sabías que te podías ‘pasar más pa la punta’, y en otro momento, si era una cosa abierta, a veces se ponía ‘Hoy gran peña folclórica en Carpinteros y Ebanistas’, y ahí llegaba gente de cualquier tipo, podía entrar cualquiera incluso gente no política”<sup>112</sup>.*

Es decir, estamos ante la presencia de una autocensura selectiva, la cual actúa en distinto grado en base a una percepción de seguridad entregada por una mayor o menor clandestinidad (o privacidad) que otorga el espacio musical en el cual se realiza un evento musical. Los músicos sabían donde corrían mayor riesgo y donde estaban más seguros.

En los lugares más públicos, ante la inseguridad y el inminente riesgo, la autocensura era un acto de necesaria prudencia en el ambiente universitario.

*“Cuando yo era mechón y veo en el foro de la U de Conce tocar al GEI el año 75, ellos no cantan las letras, cantan las letras de Violeta Parra, las*

---

<sup>110</sup> Concepto que hace referencia a canciones que poseían una letra con un contenido político directo y en ocasiones confrontacional, por lo que su interpretación podía ser objeto de censura por parte de las autoridades.

<sup>111</sup> Entrevista hecha por el autor a la artista y participante de estos espacios musicales Carmen Durán, Concepción, abril de 2012.

<sup>112</sup> Entrevista citada a Héctor Fernández.

*menos confrontacionales, y algunas las omiten conscientemente. La autocensura es una forma de resguardo. Era una autocensura, porque la censura no creo que hubiese llegado aunque lo hubiesen cantado. (...) Había un peso, una gravitación de la censura, como una fuerza de gravedad que actuaba en cualquier momento”, señala Sergio Molina.*

Relato también sostenido por Pedro Millar:

*“(A partir del año 75) empezamos a hacer cosas. Hacíamos una canción que tenía un texto, pero como el texto era más o menos... complicado de decirlo, lo hacíamos instrumental, la misma canción pero instrumental”<sup>113</sup>.*

La autocensura puede ser interpretada como un resguardo, pero también como una forma de represión, pues si bien es ejercida por los mismos grupos perseguidos o sometidos, ésta nace del miedo que el autoritarismo impone basado en la violencia y la incertidumbre, llevando a que sus víctimas se sientan en permanente estado de vulnerabilidad y vigilancia, ejerciendo hacia sí mismas restricciones que coarten su libertad de acción o expresión artística.

En directa relación con aquella idea podemos citar a Michel Foucault, quien señala:

*“La eficacia del poder, su fuerza coactiva, han pasado en cierto modo al otro lado –al lado de su superficie de aplicación. El que está sometido a un campo de visibilidad y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento”<sup>114</sup>.*

Es decir, cuando el individuo percibe estar siendo permanentemente observado, pasa a desarrollar pautas de conducta autolimitantes, las que finalmente lo transforman en su propio represor, como pudiese ser en los casos de autocensura.

---

<sup>113</sup> Entrevista citada a Pedro Millar.

<sup>114</sup> Foucault, Michel; “Vigilar y Castigar”; Citado en: Abal Medina, Paula; “Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau”; Revista Kairos, Universidad Nacional de San Luis; Noviembre de 2007, p. 6.

Esta autocensura no fue motivada únicamente por temor a la represión. Según la interpretación del académico Carlos Zapata, esta se daba también como una forma de evitar que parte del público asistente a algunos de estos espacios musicales pudiese desistir de hacerlo debido al eventual riesgo que pudiese significar la llegada de carabineros o militares a allanar, interrumpir el espectáculo o detener a los asistentes. Por ende, se evitaba ser “muy puntudo” para no perder público. También se tomaban estas precauciones para evitar que se asustaran “los viejos de la sociedad de Carpinteros y Ebanistas”<sup>115</sup>, lo que podría significar la restricción de aquel populoso espacio por parte de quienes lo administraban.

Sin embargo, la autocensura trajo como consecuencia la búsqueda de un nuevo lenguaje en su discurso lírico, que les permitiera escapar o al menos pasar inadvertidos a los ojos y oídos de los agentes censuradores de la época. El relato de Emma Millar es clarificador de esta idea.

*“Como no se podía cantar o hablar tan directamente las cosas, salían unas cosas maravillosas que eran temas o canciones que parece que no estuvieran diciendo nada, pero lo estaban diciendo todo”<sup>116</sup>.*

Esta consecuencia de la autocensura apela a ignorancia del censor y al poder de captación e interpretación del público oyente. A esto mismo apunta la musicóloga Laura Jordán al señalar que la autocensura no siempre debe tener una connotación negativa, pues los músicos al utilizar una palabra en vez de otra como resguardo, “se puede pensar en términos positivos, como una astucia, pues difícilmente me voy a autoboicotear mi identidad, porque soy yo la que la estoy construyendo”<sup>117</sup>. Respecto a aquello, Sergio Molina señala que “Se empieza a usar la metáfora, el poema críptico, que hay que abrirlo, que hay que interpretarlo. Es una flecha disparada con forma de flor”<sup>118</sup>.

Además, la música sirvió como señuelo entre los artistas para reconocerse ante la adversidad. Así lo plantea el testimonio de Carmen Durán, que hace

---

<sup>115</sup> Entrevista citada a Carlos Zapata.

<sup>116</sup> Entrevista citada a Emma Millar.

<sup>117</sup> Entrevista hecha por el autor a la musicóloga Laura Jordán, Concepción, enero de 2013.

<sup>118</sup> Entrevista citada a Sergio Molina.

hincapié en la importancia de la música en este duro contexto y la persistencia de elementos identitarios que subyacía en ella: “En música eran códigos secretos, por ejemplo ¿Quién conocían a Víctor Jara? Si alguien tocaba o tarareaba una canción de Víctor Jara era un código secreto”. Más adelante continúa:

*“No puedes relacionarte con cualquier persona en la clandestinidad desde el primer día del golpe, entonces tuvimos que inventar códigos, y uno de esos códigos fue la música, el más poderoso tal vez”<sup>119</sup>.*

Pedro Millar lo reafirma brevemente “bastaba con que sonara una quena y todo el mundo cachaba pa donde iba la micro”<sup>120</sup>.

Si bien en un principio este adverso escenario diluyó las características identitarias de estos grupos, posteriormente vendría el reagrupamiento de sus partes ante circunstancias adversas, lo que fortaleció el sentido de pertenencia y cohesión al interior de estos espacios como forma de preservación de identidad y resistencia.

---

<sup>119</sup> Entrevista citada a Carmen Durán.

<sup>120</sup> Entrevista hecha por el autor al artista del periodo en estudio Pedro Millar, Concepción, abril de 2012.

## **Conclusiones**

Por medio de lo expuesto es posible concluir que nuestra hipótesis inicial del capítulo fue comprobada por las siguientes razones:

a) Tras instalarse en el poder, la dictadura militar toma diversas acciones con el fin de consolidar sus objetivos. Uno de ellos fue el de eliminar las formas de expresión cultural identificadas con el derrocado gobierno de la UP, por ser consideradas foco de irrigación de las ideas marxistas y subversivas. Había que “desinfectar” el país de ciertos elementos indeseables vinculados principalmente a la identidad cultural del derrocado gobierno que se propagaban por diversos medios, por lo que era necesario para la sanidad del cuerpo de la nación cortar las vías de expansión y comunicación de estas ideas, planteamiento acorde con la idea de “enemigo interno” postulada por la Doctrina de Seguridad Nacional.

En su lugar se pretende implantar una visión de mundo y de sociedad basada en valores afines a su idea de orden y unidad reflejada en principios que consideran trascendentes, tales como nación, patria, territorio y familia. Para lograr aquello se crea un marco institucional y se dictan reglamentos que velen por el cumplimiento de tal objetivo, tales como el cargo de Asesor Cultural y la creación de los Institutos Culturales. Este aspecto le da el carácter hegemónico al paradigma cultural que la dictadura pretende implantar en el área musical, pues busca la aceptación de una determinada visión de esta expresión artística por medios no violentos.

b) Sin embargo, este proyecto no era posible de llevar a cabo por medio de un consenso social exento de violencia, sino que era necesaria para ello la coerción reflejada en diversas formas, siendo la censura, la infiltración y la represión física (agresiones, detenciones forzadas, torturas, etc.) algunas de las formas en que esta se manifestó.

Desde un punto de vista gamsciano, la acción de la dictadura en este sentido fue más coercitiva que hegemónica. Ahora bien, desde las ideas de José Joaquín Brunner, se entiende el accionar de la dictadura como un proyecto hegemónico, en el sentido de que la dictadura pretende imponer un sistema de valores y una

visión de mundo “desde arriba”, el cual se pretende que sea aceptado de cualquier forma por el resto de la población. En términos de Tomás Moulián, se buscó llevar a cabo una “hegemonía por neutralización”, que corresponde al silenciamiento que se impuso a los discursos contrarios al proyecto de la dictadura a la estigmatización con que se les restó su real eficacia cultural.

Estas acciones recayeron en diversos artistas y espacios musicales del periodo en estudio. Al ser estos compuestos por estudiantes universitarios e intelectuales<sup>121</sup>, la dictadura proyectó en ellos una eventual intención de rearticulación de resistencia política por medio del “Caballo de Troya” que serían las agrupaciones artísticas y los eventos musicales que se gestaban al alero de esta institución educativa.

c) La incertidumbre y el miedo que generaron en estos espacios musicales las acciones de la dictadura impulsaron a los artistas del periodo a una situación de clandestinización como forma de resguardo. Ella se caracterizó por llevar a cabo sus actividades en espacios ubicados al margen de la oficialidad, los cuales les brindaban mayor seguridad. Algunos de los más destacados fueron sociedades de socorro mutuo como la de Carpinteros y Ebanistas, y religiosos como la Parroquia Universitaria, espacios que eran facilitados permanentemente para la realización de peñas y diversos actos musicales. Cabe destacar también en esta etapa de clandestinización el rol jugado por la Iglesia Católica, la cual como institución poseedora de influencia y autoridad al interior de la sociedad, en no pocas ocasiones acogió en su seno a los artistas musicales proscritos o perseguidos, transformándose en un seguro refugio y un potencial espacio musical.

d) Otra medida de resguardo llevada a cabo por los músicos universitarios del periodo fue la autocensura. Ante la eventual presencia del aparato represivo de la

---

<sup>121</sup> Concepto entendido desde la teoría de Gramsci no como aquel grupo que se dedica al ámbito académico, a escribir libros o artículos científicos, sino a un estrato social que ejerce una función organizacional en un sentido amplio, sea en el campo de la producción, o en el de la cultura, o en el de la administración política. Ver: Gramsci, Antonio; “Cuadernos desde la Cárcel”; Larraín, Jorge, “El concepto de Ideología: El marxismo posterior a Marx: Gramsci y Althusser”.

dictadura, los artistas evitaban ser tan 'puntudos' en su repertorio, evitando en ocasiones tocar canciones que fueran muy comprometidas políticamente, o haciendo una versión instrumental de algunas de ellas con el fin de que su mensaje pasase desapercibido o que pueda ser apreciado por un determinado público identificado con su arte.

Además de ello, para eludir la censura evitando la autocensura y seguir practicando su arte, los músicos comienzan con especial fuerza a fines de los años 70 a crear canciones más metafóricas, con un mensaje no tan directo, apelando al escaso poder de captación del mensaje por parte del censor. Este tipo de obras pasarían a formar parte importante de la identidad cultural de los músicos del periodo.

El miedo engendrado por la dictadura generaría otro problema que dificultaría aún más el accionar de estos grupos: Un fuerte clima de desconfianza, pues cualquiera podría ser un potencial infiltrado o futuro delator, lo que llevaría a una gradual desarticulación del tejido social.

e) Ante este adverso escenario los artistas musicales del periodo generaron diversos códigos en base a rasgos de identidad que si bien no suprimieron del todo las consecuencias de la desconfianza y la división, si lograron aminorarlas y generar en base a ellas un sentido de cohesión de grupo. Se destaca mediante los testimonios recogidos que el más importante de estos códigos está dado por la música. Música como elemento aglutinador, como transmisora de ideas, como señuelo de confianza, y especialmente como preservadora de identidad.

Ante lo expuesto, es posible afirmar la hipótesis inicial de este capítulo, pues la dictadura efectivamente pretende imponer su proyecto hegemónico en base a medidas coercitivas, lo que llevaría a estos espacios a tomar ciertos resguardos, reafirmando sus convicciones en base a la preservación de sus rasgos identitarios, aunque no sin obstáculos ni modificaciones. Se presenta una identidad diezmada, reacomodada ante las circunstancias, pero no eliminada como se pretendió desde el poder.

## **CAPÍTULO II: RESISTENCIA, IDENTIDAD Y CONTRAHEGEMONÍA**

### ***Presentación***

En el presente capítulo pasaremos a analizar las interrelaciones existentes al interior de los circuitos musicales alternativos formados entre los años 1973-1983, poniendo énfasis en las acciones consideradas como parte de la resistencia, y como ésta busca en base a diversas acciones y estrategias la preservación de sus principales componentes identitarios como uno de sus principales objetivos, amenazados por la instauración del gobierno dictatorial.

En primer lugar, se hará referencia a la idea de resistencia, principalmente a las formas que esta adoptó y los objetivos que persiguió en el contexto ya conocido de dictadura. Luego se procederá a trabajar la noción de identidad, tanto en sus características específicas al interior de los espacios musicales en estudio como en su rol dentro de la conformación de una resistencia cultural. Finalmente se buscará determinar si las expresiones musicales generadas por diversos artistas en el lugar y tiempo en estudio conforman una manifestación de resistencia contrahegemónica como respuesta a la represión y como forma de preservación de sus rasgos identitarios.

Ante esto, la hipótesis del presente capítulo plantea que los espacios de interpretación musical en estudio correspondientes a los años 1973-1983 se vieron en la necesidad de adoptar diversas formas de resistencia cultural y prácticas evasivas de la represión, las que apuntaban a resguardar no sólo su integridad, sino también y en especial su identidad, la cual no es cerrada ni pasiva, sino más bien adquiere características contrahegemónicas.

Para lograr llevar a cabo un proceso de rearticulación social que permita preservar ciertos rasgos identitarios es necesario plantear una resistencia que sea capaz de aminorar o anular el efecto de las medidas represivas de la dictadura, la cual, como dijimos, buscaba eliminar un tipo de identidad vinculada al periodo de la UP para homogenizar las manifestaciones musicales de raíz folclórica. A su vez, propone una visión de mundo distinta a la planteada desde el poder.

En un contexto como el analizado en este trabajo, están permanentemente presentes en una relación de permanente oposición entre dos tipos de discursos. Por un lado el discurso hegemónico, el cual nace de la ideología que sustenta el grupo dominante, y por otro los discursos alternativos, contrahegemónicos, resistentes, los cuales van provocando un permanente conflicto de micropoderes y microsaberes en su relación con los primeros<sup>122</sup>. Las formas y características que esta confrontación adopta, junto con las maneras de resistir de unos ante otros son temas que también se abordarán en este capítulo.

### ***Resistencia y necesidad de organización***

“En ese periodo (mediados de los 70), la misión era resistir” señala el cantautor popular penquista Nelson Álvarez, conocido como “El Canela”. Resistir ¿para qué? ¿Sólo para evitar ser detenidos, torturados o asesinados? En un primer momento sí, luego estos objetivos se ampliarían, principalmente a defender y preservar sus características identitarias.

¿Cómo resistir? Hubo diversidad de formas. Primero que todo ¿qué es la resistencia? Foucault la concibe como parte de una relación de poder, no como una oposición a éste: "Si no hubiese resistencia, no habría poder". La concibe como toda aquella acción que le permite a un sujeto responder y modificar hasta cierto punto su papel en una situación de, por ejemplo, subordinación o dominación<sup>123</sup>. Para este trabajo, las prácticas de resistencia son aquellas que tienen como objetivo contrarrestar la censura y represión de la dictadura, permitiéndoles evadir las consecuencias que de ella puedan surgir.

Existe una relación directa entre este concepto y el de hegemonía, puesto que ésta, al ser una forma de dominación desde el punto de vista gramsciano, es un

---

<sup>122</sup> Forneo, José Luis, OP. Cit. En <http://poderyresistencia.blogspot.com/2009/03/34-la-cultura-popular-como-forma-de.html>

<sup>123</sup> Para profundizar en la idea de resistencia, ver: Giraldo Diaz, Reinaldo; “Poder y resistencia en Michel Foucault”; Revista Tabula Rasa de la Universidad Central del Valle del Cauca; N° 4; Bogotá, 2006, pp. 103-122.

proceso siempre resistido y nunca total, en el cual los sujetos buscan aprovechar las grietas del poder para introducir sus concepciones culturales y valóricas.

*“La realidad de toda hegemonía, dice Williams, es que mientras por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo. En todas las épocas las formas alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura existen en la sociedad como elementos significativos”<sup>124</sup>.*

Estas formas alternativas a la concepción cultural dominante es lo que Gramsci denomina contrahegemonía. En el fondo, trata de la existencia de una respuesta alternativa o derechamente contraria a la imposición de, para este caso, una predeterminada forma de concebir la actividad musical desde el poder, consistente en despojarla de cualquier tipo de reivindicación social o denuncia, como se venía haciendo por parte de un sector no menor de nuestros músicos. Con ello, el Estado pretende que su visión hegemónica y despolitizante sea aceptada y asimilada por el grueso del grupo social.

Es sabido que el ambiente musical penquista ligado a la Universidad de Concepción no fue tratado de manera excepcional por el aparato represivo de la dictadura. Como se ha señalado, también fue intervenida por medio de intimidaciones, censura, exoneraciones y en general diversas formas de represión, las que, amparadas en no pocas ocasiones por los rectores delegados de la junta militar, encontraron sustento legal en los usos e interpretaciones dadas al Decreto ley N° 139 de 1973 y al DFL N° 1 de 1980. El primero de ellos en su artículo 3°, letras a), b), c) y e) otorga facultades especiales específicamente a los rectores de las Universidades de Concepción, Federico Santa María, Austral de Chile y del Norte, tales como:

*a) Establecer, suprimir, disolver o declarar en receso los cuerpos colegiados superiores existentes; modificar su composición o sus acuerdos; asumir todas o partes de sus facultades (...).*

---

<sup>124</sup> Gudelevictus, Mariana; “Argentina, 1976-1983: Historias de solidaridad, oposición y resistencia a la dictadura en el ámbito escolar”, en referencia a Raymond Williams, “Marxismo y literatura”; Península; Barcelona, 1980.

b) *Crear o suprimir cargos, fijar y modificar sus atribuciones y deberes; designar, remover, destituir, crear o suprimir autoridades unipersonales cualquiera que sea su naturaleza;*

c) *Crear, modificar, refundir o suprimir Unidades Académicas, Departamentos, Programas, Carreras y Títulos y demás formas de trabajo de la misma universidad;*

(...)

e) *Designar, remover o destituir al personal académico y administrativo de la respectiva universidad.*<sup>125</sup>

Por su parte, el DFL N° 1 del 30 de diciembre de 1980 señala en sus artículos 6 y 7 lo siguiente:

*Art. 6° La autonomía y la libertad academia no autoriza a las universidades para amparar ni fomentar acciones o conductas incompatibles con el orden jurídico, ni para permitir actividades orientadas a propagar, directa o indirectamente, tendencia político partidista alguna.*

*Estas prerrogativas por su esencia misma, excluyen el adoctrinamiento ideológico político entendiendo por tal la enseñanza y difusión que excedan los comunes términos de la información objetiva y de la discusión razonada: en las que se señalan las ventajas y las objeciones más conocidas a sistemas, doctrinas o puntos de vista.*

*Art. 7° Los recintos y lugares que ocupen las universidades en la realización de sus funciones no podrán ser destinados ni utilizados para actos tendientes a propagar o ejecutar actividades perturbadoras para las labores universitarias. Corresponderá a las autoridades universitarias velar por el estricto cumplimiento de lo dispuesto en el inciso anterior y arbitrar*

---

<sup>125</sup> Decreto Ley N° 139 del 13 de noviembre de 1973, Publicado en el Diario Oficial N° 28.707, del 21 de noviembre de 1973.

*las medidas necesarias para evitar la utilización de dichos recintos y lugares para actividades prohibidas en el inciso precedente*<sup>126</sup>.

Lo expresado en este decreto nos remite al concepto de “universidad vigilada” visto en el capítulo anterior<sup>127</sup>. Éste hace referencia al intento de eliminar todo vestigio de oposición de las universidades durante la dictadura mediante una profunda intervención, impidiendo el normal desenvolvimiento de estas instituciones de educación superior.

Como lo indica el primer documento citado, una de las entidades prioritarias de ser intervenida fue la Universidad de Concepción, debido a su fuerte carga política al ser la cuna del MIR, además de albergar en su interior un número no menor de docentes y alumnos de izquierda. Uno de los principales fines de este citado documento era la despolitización de la academia, y la actividad artística musical del periodo en estudio era eminentemente política.

Este panorama llevó consigo miedo, pero también impulsó a los artistas a darse cuenta que no podían quedarse en el lamento, que era necesario tejer una resistencia, no sólo con el fin de sobrevivir y salvaguardar su integridad, sino además con el objetivo de hacer permanecer su identidad cultural, que en el fondo era su estilo de vida y su forma de ver el mundo.

Esto puede quedar evidenciado en los vínculos generados entre los artistas y gestores culturales con la clandestinidad política (principalmente el PC y el MIR) que financiaban y promovían estos actos musicales<sup>128</sup>, y reafirmado con el relato de intérpretes como Carmen Durán y Regina Estrada (testimonios citados en páginas posteriores), quienes señalan que la organización de las primeras formas de resistencia apuntaba no solo a la sobrevivencia física, sino además a levantar lo anímico y emocional, junto con preservar el aspecto cultural.

Este turbio escenario,

---

<sup>126</sup> Decreto con Fuerza de Ley N° 1 del 30 de diciembre de 1980. Publicado en el Diario Oficial el 3 de enero de 1981.

<sup>127</sup> Concepto acuñado por el filósofo Jorge Millas el año 1975.

<sup>128</sup> Así lo plantean entrevistados como los músicos Nelson Álvarez, Pablo Ardoin y Samuel Durán.

*“hizo más temerosos a los temerosos, también hizo más valientes a los valientes, más solidarios a los solidarios y más racionales y voluntariosos a los racionales y voluntariosos. Y también más sensibles y reflexivos a los que sin haberse querido comprometer, habían mirado los procesos históricos desde la orilla del camino, pero que, a la vista del holocausto de los jóvenes rebeldes, dieron un paso al frente a las filas de la solidaridad”<sup>129</sup>.*

Según lo expresado en la cita anterior, hubo dos reacciones diametralmente opuestas ante la situación de proscripción y la intimidación desplegada por la dictadura. Si bien hubo repliegue, introspección y temor, también hubo solidaridad, organización y gente que se atrevió a dar la cara, lo cual se refleja en los nexos con las agrupaciones políticas clandestinas y en la organización de actos musicales a beneficio, como lo indican varios de nuestros testigos<sup>130</sup>.

Ello permite señalar que hubo en ciertos círculos una toma de conciencia del adverso contexto en el que se encontraban nuestros músicos, y que en este escenario no cabía ser entes pasivos, más bien había que tejer redes de colaboración<sup>131</sup>. Todos ellos fueron elementos indispensables para la gestación de una resistencia aún embrionaria en los primeros años.

Vital para la gestación de una resistencia era poseer una inicial capacidad de organización. Ambos conceptos no sólo están fuertemente relacionados, sino que además se encuentran arraigados dentro de la mentalidad de los protagonistas del periodo como dos partes de una misma cuestión. Una es condición “sine qua non” para la otra, pues para hacer frente a la represión, la resistencia no puede ser improvisada, sino que es imprescindible que ésta posea una dirección, un sentido, una estrategia. Ninguna resistencia era posible sin una adecuada organización.

*“Estábamos en ese cruce de cómo organizarse a través de la cultura, porque además la cultura te da el contenido ideológico de la resistencia,*

---

<sup>129</sup> Salazar, Gabriel, “Historia contemporánea de Chile” (Vol. 4), LOM ediciones, 4° reimpresión, Santiago, diciembre de 2010, p. 231.

<sup>130</sup> Tal es el caso de los testimonios de los músicos Pablo Ardoin, Nelson Álvarez y Samuel Durán.

<sup>131</sup> Para profundizar, ver; Bravo, Gabriela y Cristian Gonzalez; Op. Cit.

*entonces eso fue espectacular”*, nos señala la intérprete musical Carmen Durán al respecto<sup>132</sup>.

Con ello destaca la suma importancia que los aspectos culturales tienen como vehículo cohesionador y concientizador para poder llevar a cabo un proceso de réplica a las imposiciones de la dictadura. Sin el soporte ideológico que la cultura otorga al interior de estos espacios, la misión de resistir los embates del periodo hubiese sido inocua.

Por su parte, el académico universitario y estudiante de la Universidad de Concepción en los años 70 y 80 Carlos Zapata, también ve en este periodo de clandestinidad una instancia de organización y de recomposición del tejido social: “esas expresiones (musicales) eran de catacumbas, no eran masivas, sirvieron para que la gente se contactara, se conociera, se organizara”. Es decir, reafirma la idea expresada anteriormente por Durán al señalar que estos espacios dieron la posibilidad a los artistas y la comunidad universitaria de reconstituir vínculos comunicativos que se habían cortado fuertemente producto de la represión política y la persecución en la que se vieron envueltos. Al respecto, nos señala el historiador Claudio Rolle<sup>133</sup>:

*“Esto tiene que ver con la necesidad de comunicar, de expresarse artísticamente, con la necesidad de que, como tu bien señalabas, de rearticular y de decir que tenemos una responsabilidad (...)”*.

La importancia de estos espacios musicales para organizar una resistencia queda evidenciada también en el testimonio del periodista, académico universitario, y asiduo visitante de estos espacios musicales, Rodrigo Pincheira:

*“Todas estas cosas musicales tal vez no tuvieron tanto un valor artístico, sino lo que se buscaba era recomponer el tejido social, recomponer el grupo, el colectivo, y decir ‘estamos vivos, y seguimos aquí, no estamos muertos, nos están matando pero somos porfiados’”*.

---

<sup>132</sup> Entrevista citada a Carmen Durán, Concepción, abril de 2012.

<sup>133</sup> Entrevista citada al historiador Claudio Rolle, Santiago, enero de 2012.

La cantante Regina Estrada confirma aquello: “Esto espacios eran una manera de decir ‘¡estoy aquí, aquí estamos!’, no podíamos dejar de decir que nosotros estábamos presentes de la forma que sea”<sup>134</sup>. En otras palabras, mediante la rearticulación grupal buscan recuperar su rol de sujetos sociales comprometidos con llevar a cabo una lucha por la mantención de su cultura e identidad<sup>135</sup>, dejar de ser entes pasivos y tomar un rol cada vez más activo, queriendo dejar en claro que a pesar de la derrota que significó el golpe de estado de 1973, siguen existiendo como ente colectivo diezmado, pero no eliminado, buscando permanentemente (sobre todo a partir de 1975) oportunidades de expresión y de resistencia.

### ***Refugios de resistencia e identidad***

Dado el escenario de que, por una parte estaba en estos espacios la necesidad de expresión musical y preservación identitaria, y por otro operaba la persecución y censura de la dictadura, las prácticas culturales y de discurso de los artistas musicales del periodo comenzarán a desarrollarse mediante estrategias de resistencia para poder expresarse y mantener su identidad de grupo ante aquel panorama de proscripción, siendo una de las principales las organizaciones culturales universitarias como forma de autogestión.

Dentro del ambiente artístico universitario no sólo penquista, sino que también nacional, comienzan a surgir una serie de entidades de promoción cultural como forma de reagrupación de las juventudes universitarias con intereses artísticos. Cabe destacar el importante rol jugado en este ámbito por la Agrupación Cultural

---

<sup>134</sup> Entrevista citada a la cantante Regina Estrada, San Pedro de la Paz, Junio de 2012.

<sup>135</sup> Gutiérrez señala que el individuo pasa a ser un ‘sujeto social’ cuando “recuperan su historia e identidad cultural, para sí mismos y frente a otros grupos y sujetos sociales; tienen una propia opción de futuro, y una plataforma de lucha (...), se convierten en actores políticos”, en GUTIÉRREZ, Daniel (2000): “En busca del Ecuador por venir”. En: Hidalgo Flor, Francisco. Alternativas al neoliberalismo y bloque popular. Ecuador: Universidad de Cuenca, CINDES, p. 119.

Universitaria (ACU), la cual “fue una ‘empresa colectiva’ que tomó a su cargo la producción de los shows requeridos por la cultura estudiantil de resistencia”. Esta instancia que nace en 1977 con el nombre de Agrupación Folklórica Universitaria (AFU) surge de la necesidad de

*“Crear un lenguaje común a todos los estudiantes. Eran muchas las ganas y pocas las posibilidades (...). Todos querían hacer algo. Y de hecho lo estaban haciendo; pero dispersos, fríos, confusos. El canto, las guitarras, los charangos, y queñas fueron el comienzo. Había que cantar juntos en amistad (...). Significa una acción consciente destinada a generar una expresión artística que dé cuenta de nuestra realidad, que fomente una actitud crítica y pensante del estudiante”<sup>136</sup>.*

Parte importante de su potencia radicó en su capacidad para reconstruir un mundo colectivo posible en la universidad, en medio de un escenario de profunda derrota, represión, desconfianza y miedo.

En Concepción su eco se hizo sentir en la creación de la Agrupación Cultural Concepción (ACC), entidad fundada el año 1978 en las dependencias de la Parroquia Universitaria, siendo su primer director el cantautor Pablo Ardouin Shand. Artistas locales vinculados a la Universidad de Concepción como Carmen Durán y Ema Millar destacan la importancia de esta agrupación en el ambiente musical penquista del periodo.

.Por su parte, Gabriel Salazar plantea que ante la necesidad de organización, los jóvenes se refugiaron en dos principales espacios durante el periodo en estudio: las parroquias populares de la Iglesia Católica y los núcleos militantes de ciertos partidos políticos<sup>137</sup>. A esto es posible agregar que no sólo fueron espacios de refugio y protección, sino que claramente además en ellos se albergaba “la reagrupación y la resistencia (...) en un proceso histórico que tenía más de introversión y clandestinidad que de extravertida politización”<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> “ACU: Agrupación Cultural Universitaria”; Revista “La Bicicleta”, N° 1, Septiembre-Octubre de 1978.

<sup>137</sup> Salazar, Gabriel, Op. Cit., p. 236.

<sup>138</sup> Ibid, p. 236.

Es decir, la actividad musical se llevó a cabo en la mayoría de los casos “hacia adentro”, oculta al grueso de la comunidad, como forma de evadir la represión por un lado y facilitar la organización clandestina por otro, especialmente durante los primeros años. Dadas las circunstancias, evidentemente no era posible gritar a los cuatro vientos su oposición a la dictadura o cantar las letras ‘puntudas’ de su repertorio sin correr un potencial riesgo, por ende, para llevar a cabo sus actividades de manera más segura, había que sumergirse en la clandestinidad (dada por el vínculo con los partidos) o aferrarse a una institución que gozara de autoridad y prestigio (la iglesia). Cabe señalar que, como apuntaremos más adelante, el análisis de Salazar concuerda claramente con el testimonio dado por los protagonistas del periodo en estudio al interior de los espacios musicales vinculados a la Universidad de Concepción.

Entre 1973-1986, la Iglesia Católica acogió a jóvenes refugiados y literalmente fue invadida por personas que buscaban cobijarse en un espacio que les permitiera mantener identidades mínimas, realizando múltiples acciones sociales y culturales<sup>139</sup>. “Vitoco”, poblador de la Agüita de la Perdiz y activo participante de agrupaciones culturales del periodo nos señala que “si tu hacías una actividad artística, te mandaban a la represión o te denunciaban (...). Entonces ahí se llega a las agrupaciones católicas o religiosas, la que dio todos los espacios”<sup>140</sup>. Ello porque las manifestaciones artísticas, y en particular las de tipo musical que se gestaba en estos circuitos musicales era automáticamente asociada a la oposición política, pues había música mayoritariamente de fuerte crítica social o vinculada al periodo de la UP. De hecho, varios de sus organizadores y participantes, los llamaban “actos políticos-culturales”. Por su parte, el músico del grupo “Redes” Sergio Molina también destaca el rol de la Iglesia Católica como institución de resguardo:

---

<sup>139</sup> Ibid. p. 236.

<sup>140</sup> Entrevista hecha al participante de agrupaciones culturales del periodo de la población Agüita de la Perdiz, “Vitoco”, Concepción enero de 2012.

*“Siento que hay instituciones permanentes de la sociedad que se la juegan por resguardar, por acunar todas estas manifestaciones. Digo con esto la iglesia católica, que se pone del lado de los oprimidos, de los que están siendo perseguidos”<sup>141</sup>.*

En definitiva, el rol jugado por la Iglesia Católica en aquel entonces fue clave a la hora de preservar características identitarias de su actividad musical (como repertorio, referentes, discurso crítico, espacios expresivos y vestuarios) que permitiesen a estas agrupaciones artísticas establecer un soporte emocional y de refugio ante la proscripción. El amparo encontrado en estas instituciones religiosas permitiría el desarrollo y la permanencia en el tiempo, de sus actividades musicales, ahora desde una esfera más privada y en ocasiones clandestina, las que con el paso del tiempo serían gradualmente más públicas. Salazar concluye al respecto:

*“En el espacio parroquial los jóvenes organizaban ‘peñas’, grupos de teatro, brigadas muralistas, grupos literarios, escuelas o talleres para ‘cabros chicos’, colonias escolares y conciertos con ‘grupos musicales proletarios’. Dentro del refugio, la conversación, intensificada, dio paso a la creación, y esta, por su parte, a los actos culturales o eventos de expresión masiva”.<sup>142</sup>*

Descripción que concuerda con diversos relatos de nuestros entrevistados, quienes destacan a la Parroquia Universitaria y la Iglesia Santa Cecilia como lugares de cobijo durante el periodo. Destacan además la convergencia de diversas disciplinas artísticas que se daban en estos actos donde había, además de música, teatro, humor y literatura<sup>143</sup>.

Los entrevistados destacan que el prestigio del que gozaba la Iglesia Católica impedía que los militares se inmiscuyeran mayormente en ella, que no era “llegar y allanar una parroquia”, por lo que era considerado un espacio más seguro y

---

<sup>141</sup> Entrevista citada al músico Sergio Molina, Concepción, marzo de 2012.

<sup>142</sup> Salazar, Gabriel; Op. Cit., p. 237.

<sup>143</sup> Algunos de nuestro entrevistados fueron exponentes de estas otras disciplinas y a su vez asiduos visitantes de los espacios musicales en estudio. Tal es el caso de “Vitoco”, quien era parte de un grupo de humor llamado “Los Locos del Humor” y Bárbara Calderón, poetisa.

protegido. Carlos Zapata, asiduo visitante de estos eventos, nos resalta este aspecto en dos partes de su relato, señalando dos lugares de la Iglesia Católica como instancias de refugio para organizar estos espacios de resistencia: Los Salesianos y la Parroquia Universitaria.

*“Otro espacio que había eran los Salesianos. Si tú te das cuenta, siempre se buscaban espacios protegidos, donde la pelea no fuera directamente con nosotros, sino que se enfrentaban a otro actor, entonces ya no podían, si se metían allí se echaban a los curas encima”<sup>144</sup>.*

Continúa después:

*“Ahora, las peñas en la parroquia (universitaria) eran otra cosa, porque era una parroquia, entonces ahí no se le pedía permiso a nadie que no fuera el cura, que nos dejaba, que era el padre Pedro Azócar, que era un hombre maravilloso (...). Entonces él era absolutamente en la línea de los católicos en contra de la dictadura, por lo que daba todas las facilidades para ocupar la parroquia”<sup>145</sup>.*

La otra instancia de refugio y resistencia que destacan tanto Salazar como Rolando Álvarez (este último referido en particular al caso del PC) eran los núcleos militantes de ciertos partido políticos. Una de estas agrupaciones que jugó un rol central en este sentido con una organizada estructura clandestina fue el Partido Comunista<sup>146</sup>. Samuel Durán, quien además de músico y universitario fue militante de aquel partido nos señala que:

*“Entré a la U (de Concepción) el año 73 y estaba en la ‘Jota’, y esta cuestión cultural era “LA” forma que había de hacer trabajo de masas aquí en esa época (...). La instrucción política era que había que tratar de avanzar en la cuestión de masa y para eso era fundamental el vínculo con*

---

<sup>144</sup> Entrevista citada al académico Carlos Zapata, Concepción, marzo de 2012.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Para profundizar en esta materia, ver: Álvarez, Rolando; “Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973-1980)”, LOM. Santiago, 2003.

*clubes deportivos y en nuestro caso la cuestión cultural en la U. (de Concepción)”<sup>147</sup>.*

De ello se desprende que ante la eliminación o intervención de los canales tradicionales de actividad política se trataba de aprovechar los espacios dedicados a actividades culturales, principalmente universitarios y poblacionales, como forma de llegar a un público relativamente amplio y reagrupar a las masas en torno al arte y su mensaje. Una especie de ‘gancho’, mediante el cual no sólo se denunciaba, sino que además se recordaba y se recomponían lazos sociales. Lo que se presentaba de ahí en adelante era tener la capacidad de tejer redes para fortalecer una resistencia. El testimonio que sigue da cuenta de aquello:

*“Si alguien tenía una inquietud política, no tenía espacios para expresarla porque vivíamos en una dictadura, entonces muchas de las inquietudes políticas que eran cercenadas o prohibidas se expresaban entonces por otros canales como a través de la música, y ahí hubo un terreno propicio para la música-protesta por ejemplo, o a través de la cultura”<sup>148</sup>.*

Esto también es posible de complementar y reafirmar en base a lo expresado por Bravo y González, quienes señalan que muchas de las actividades musicales del periodo en estudio tenían una clara connotación de tipo político, en especial las peñas folclóricas, instancias frecuentadas en su mayoría por militantes del PC y el MAPU<sup>149</sup>. Cabe señalar que ambos partidos son mencionados también por el cantautor penquista radicado en Alemania Pablo Ardoin como las de mayor presencia a nivel cultural<sup>150</sup>.

En esa misma línea se enmarca el relato de Carlos Zapata:

*“La forma de participar políticamente en ese entonces era vinculándose a la actividad cultural. No habían marchas, no habían asambleas, entonces lo que había que hacer era, si no te permitían formar un centro de alumnos,*

---

<sup>147</sup> Entrevista citada a Samuel Durán, San Pedro de la Paz, Abril de 2012.

<sup>148</sup> Entrevista citada a Héctor Fernández, Concepción, agosto de 2012.

<sup>149</sup> Bravo, Gabriela y Cristian González; Op. Cit, p. 88-89.

<sup>150</sup> Entrevista electrónica realizada por el autor al músico penquista Pablo Ardouin, mayo-junio de 2013.

*formábamos un taller cultural, un taller literario. Igual no era totalmente instrumental, a todos nos gustaban ese tipo de expresiones”<sup>151</sup>.*

Más adelante continúa:

*“Lo que pasa es que en esa época, como la participación política no podía expresarse políticamente de manera directa, todos nos metíamos en el caballo de troya de la cultura. Entonces en ese sentido, la cultura y las expresiones artísticas fueron una especie de ‘caballo de Troya’ de la resistencia política”<sup>152</sup>.*

Ambos relatos, además de reafirmar el estrecho vínculo entre arte y política, dejan de manifiesto que este lazo se construye con una intencionalidad de erguirse como un canal de participación y expresión de sus inquietudes e ideas políticas, surgiendo estos espacios artísticos como una respuesta espontánea a una necesidad de aquellas agrupaciones que apuntaban a obtener nuevas vías de expresión, libertad y organización. Rivera nos señala al respecto que “la extensión y crecimiento de la práctica artística halla su explicación en la ausencia de posibilidades de ejercicio de otras prácticas sociales (entre ellas la política)”<sup>153</sup>.

La importancia del rol de los espacios musicales en la resistencia política clandestina al interior de una de las agrupaciones políticas más importantes, la cual pasó por un largo y complejo periodo de clandestinidad como el PC es considerada determinante por nuestros entrevistados. En términos prácticos, sirvió también para juntar recursos y conocer a los futuros dirigentes:

*“La cosa fue escalando desde una presentación así como para la foto de la mamá a una actividad que era claramente para juntar plata. Podría haber sido para juntar plata pal Pablo Ardouin, pero después cuando estábamos en la peña era juntar plata claramente para la resistencia (...). Estos eran*

---

<sup>151</sup> Entrevista citada a Carlos Zapata, Concepción, marzo de 2012.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Rivera Anny, Op. Cit., p. 4.

*los espacios en los que la gente perdió el miedo y fueron conociendo a los futuros dirigentes”<sup>154</sup>.*

Con ello se facilitó la rearticulación de algunas de estos partidos políticos al alero de estas agrupaciones culturales de resistencia, como expresa Salazar: “(...) los partidos de izquierda (el P.C., el MIR y el MAPU, principalmente) reflataron sobre la marejada juvenil y cultural de fines de los ’70, y no al revés; que se nutrieron para ello de la cultura de resistencia desarrolladas por las nuevas generaciones y no de sus tradiciones; que fueron esas generaciones las que decidieron por sí mismas pasar de las armas culturales a otros armamentos (...)”<sup>155</sup>

Otro aspecto a resaltar en la relación entre los espacios musicales y la clandestinidad política es el apoyo financiero de estos últimos a las actividades que los artistas del periodo realizaban. En este sentido, “El Canela” relata un encuentro con militantes del MIR:

*“Una vez, hicimos un Festival Víctor Jara en Concepción, en la escuela del calzado, el sindicato en Rengo<sup>156</sup>, y a mí se me encargó conseguir los recursos, por decirte de ahora eran 3 millones de pesos, ¡era mucha plata! Entonces yo lo hablé con los compañeros del MIR y me dijeron: ‘Ya, aquí están los 3 palos, pero con una condición: si ustedes hacen el Festival, no nos pagan ni un peso, y si no lo hacen me devuelven todo el billete’”<sup>157</sup>.*

Dentro de ese contexto de estrechamiento de lazos con la clandestinidad política, muchos colectivos que deseaban generar instancias de organización pero veían coartada la posibilidad de aquello, recurrían a las denominadas ‘chapas’ para evadir la eventual represión, que consistían en camuflar un acto que tenía una fuerte connotación política bajo el manto de una actividad aparentemente menos molesta para las autoridades, posibilitando así la realización de un acto

---

<sup>154</sup> Entrevista citada a Samuel Durán, San Pedro de la Paz, agosto de 2012.

<sup>155</sup> Salazar, Gabriel; Op. Cit., pp. 243 y 244.

<sup>156</sup> Lugar que, según diversos testimonios, era frecuentado por público principalmente universitario en las actividades artísticas que allí se realizaban.

<sup>157</sup> Entrevista citada al cantautor Nelson Álvarez, “El Canela”, Concepción, enero de 2012.

que serviría para fines de organización, cohesión de grupo y de resistencia cultural.

Así lo expresa Bárbara Calderón, estudiante de la Universidad de Concepción en los años 70, activa participante del movimiento cultural del periodo y militante comunista:

*“Nosotros hicimos un montón de actos con ‘chapa’. La ‘chapa’ era el manto, en términos clandestinos, era la chiva, la excusa. Por ejemplo decíamos ‘acto de aniversario del nacimiento de no sé quién’, y era un acto político claramente. Y pedíamos permiso para hacer los actos. Una vez hicimos un acto tremendo en el (colegio) salesianos para celebrar el aniversario del Partido Comunista, y eso fue con chapa. Se hizo en el escenario la representación de un nacimiento, y eso era por el nacimiento del partido, se representaba el parto de una mujer, Pancho se llamaba la guagüita, pero era el partido el que estaba naciendo. (Con una chapa) era la única forma de hacerlo”<sup>158</sup>.*

Carlos Zapata lo reafirma: “Inventábamos cualquier ‘chapa’; Grupo juvenil, que acá, que allá (...). La forma de participar políticamente en ese entonces era vinculándote a la actividad cultural. No habían asambleas, no habían marchas”.

La ‘chapa’ encontró también acogida en las instituciones religiosas ya referidas (y no sólo en Concepción), tal como lo señala el siguiente relato:

*“Nosotros llegábamos como Centro Juvenil Cristiano. La verdad es que nadie se la creía, ni el cura... Él sabía que no éramos gente de la parroquia, pero la iglesia tenía el compromiso de abrirle las puertas a la gente”<sup>159</sup>.*

---

<sup>158</sup> Entrevista a la artista y escritora del periodo, Bárbara Calderón, Concepción, Septiembre de 2012.

<sup>159</sup> Olgún Miriam; “La organización Juvenil en el espacio parroquial. Comunidad, protesta y éxodo en los 80”, Revista Proposiciones, N° 27, 1996, p. 134. Citado en: Salazar, Op. Cit, p. 237. Si bien este relato corresponde a un poblador de Santiago, los diversos entrevistados concuerdan en que aquella realidad refleja la situación vivida por ellos en Concepción durante el periodo en estudio.

## **Espacios de expresión y liberación**

Si bien en estos espacios hubo actividad política y vínculos con partidos proscritos, no podemos decir que eran instancias meramente instrumentales para la organización de éstos. Las motivaciones y objetivos que se perseguían para participar de ellos eran distintos y no siempre la principal motivación era de ser un ‘caballo de Troya’ de la movilización política.

Al respecto, cabe decir que entre los mismos músicos del periodo se subdividían en 2 grupos: Unos que además de su interés artístico tenían un fuerte rol político militante y otros más movidos por la expresión musical más ‘pura’, sin una tan marcada connotación política, pero abiertamente opositores a la dictadura<sup>160</sup>. En este último grupo estaban los hermanos Millar. Pedro nos expresa su molestia cuando lo invitaban a un evento y el interés no era principalmente musical, sino político. Ema, por su parte nos dice que en ocasiones esto se podía interpretar como una forma muy utilitaria: “para los músicos más políticos el artista era como para que llegara harta gente, y después... ¡el ‘gancho’!”, lo que en ocasiones podía generar cierta molestia de su parte. Su colega Carmen Durán, es clara al señalar que “Nuestro movimiento era un movimiento de artistas, no de adoctrinamiento. El arte era una expresión de nuestra identidad política”<sup>161</sup>.

Por ende, plantear que era instancias meramente de confabulación política e ideologización es caer en un reduccionismo y vaga generalización. Más bien pueden ser considerados una práctica de expresión, libertad, y por ende de resistencia ante la constante represión de la que eran objeto.

Los artistas del periodo en estudio recalcan la idea de resistir como forma de recuperar su libertad. El testimonio de Emma Millar apunta a este aspecto:

*“Esto de armarse espacios era la libertad, cantar libremente y expresarse musicalmente (...). En el fondo es esa idea de reflejar libertad, porque a pesar de que tenemos una máquina coercitiva que está en contra de*

---

<sup>160</sup> Así lo sostienen algunos músicos entrevistados como Pedro Millar y Samuel Durán.

<sup>161</sup> Entrevista citada a Carmen Durán, Concepción, Abril de 2012.

*nosotros, nosotros estamos haciendo un acto de libertad en sí, porque estamos recuperando espacios y estamos cantando lo que queremos cantar y no lo que nos imponen, entonces estamos siendo libres”<sup>162</sup>.*

Se desprende de este relato una conciencia de que sólo con su canto no iban a derrocar a la dictadura, más bien la noción de libertad que se plantea apunta a la posibilidad de poder ejercer dentro de estos espacios musicales ciertas prácticas que eran vedadas en un contexto como el de aquellos años, ya sea expresando sus ideas proscritas por medio de un tipo de música distinta a la que se pretendía imponer (la tonada o cueca de corte paisajístico-nacionalista, ligada a la hacienda del valle central), o estrechando vínculos con gente que se encontraba en similar situación de desamparo y temor. Carlos Zapata reafirma el primer testimonio:

*“¡(La música) como medio de transmisión de libertad! Básicamente era eso, recuperar la libertad, recuperar el derecho a expresarte, recuperar el derecho a decir, a hablar (...). Eso era todo el meollo, el mensaje”<sup>163</sup>.*

Como es posible de inferir, una de las mayores libertades que demandaban los participantes de estos espacios musicales durante la dictadura era la posibilidad de libre expresión política. Los espacios musicales se transforman en una forma de expresión utilizada como parte de una resistencia ideológica e identitaria frente a una campaña de desprestigio y eliminación de los espacios tradicionales de expresión política-cultural de la izquierda. Con ello, los músicos adoptan nuevas formas de asociatividad, dándoles un sentido distinto a sus acciones, ya no sólo artístico sino además político.

Al estar en una situación de proscripción en la que veían coartada su libertad de expresión, los artistas del periodo buscaban vías alternativas, quizás menos públicas y más autogestionadas, para ejercer la denuncia ante la situación socio-política que estaba viviendo el país. Este afán de denuncia no sólo se puede apreciar en las letras de muchas de las canciones que conformaron el repertorio

---

<sup>162</sup> Entrevista citada a Ema Millar, Concepción, Abril de 2012.

<sup>163</sup> Entrevista citada a Carlos Zapata, Concepción, marzo de 2012.

más recurrente de estos espacios, sino también en el sentido que los protagonistas del periodo le otorgaban a su accionar.

*“(Nuestra música) tiene que ver con el contexto social, con la demanda social, con las reivindicaciones, que ha sido lo que han hecho los grupos latinoamericanos: música de denuncia de condiciones, sean condiciones laborales u otra cosa, pero era música de denuncia, por lo tanto esa música es la que está más prohibida, la que se trató de sacar de cuaco. Y los grupos de música del periodo lo que tratan de hacer es rescatar y volver a poner en la palestra el mismo tema, la denuncia social, para eso se ocupa la música, y teníamos muy buenos músicos aquí en Concepción (...). Denunciábamos el abuso y la desigualdad social, pero no sólo de la dictadura, sino que del dominio de la clase poderosa”, señala Maite Figueroa<sup>164</sup>.*

El testimonio que nos entrega Figueroa nos señala que su denuncia apunta *no sólo* a la dictadura, poniendo énfasis en aspectos más sociales. Sin embargo, para otros protagonistas del periodo el foco de su denuncia era la dictadura en sí, y su líder, el general Pinochet. ‘Vitoco’, es uno de aquellos:

*“(La gente y las agrupaciones políticas) trataban de armar agrupaciones culturales y llevar el mensaje y denunciar a Pinochet. O sea, independiente que estas agrupaciones hayan estado al alero de la música, el arte, del teatro o del humor, detrás de toda esta gente había gente que militaba en los partidos y tenía la obligación de denunciar a Pinochet (...). Dentro de las agrupaciones que estábamos nosotros había gente de todos lados, pero teníamos un objetivo común que era un enemigo, que era Pinochet (...). Y era muy importante la parte cultural para denunciar todas las cagás que se estaba mandando este huevón y que no salían en los medios de comunicación. (...). Y fueron capaces de generar esto siempre desde la clandestinidad”<sup>165</sup>.*

---

<sup>164</sup> Entrevista citada a Maite Figueroa, Concepción, mayo de 2012.

<sup>165</sup> Entrevista citada a “Vitoco”, Concepción, enero de 2012.

En definitiva, la clandestinidad política y la Iglesia Católica son empleadas como refugio para denunciar, esta vez de una forma más directa y confrontacional a la dictadura, siendo aquello una manifestación de lo que configuraría en el periodo una nueva ‘identidad rebelde’, asimilada por ciertos sectores de la juventud de aquel entonces, y gestada en lugares como los espacios musicales universitarios: “La ‘identidad rebelde’ que se enfrentó a Pinochet cuando la dictadura estaba en el pináculo de su poder, no era sino *la forma de poder* que los jóvenes habían fraguado en sus madrigueras de refugio, en sus talleres y encuentros ‘de todo nivel’”<sup>166</sup>

Cabe señalar que este afán de denuncia no se desata en estos espacios musicales tras el establecimiento de la dictadura. Esta característica ha sido parte de la identidad y el discurso lírico de estas agrupaciones desde antes de la década del 70, principalmente gracias al influjo de la obra de Violeta Parra y la retroalimentación surgida junto a otras “nuevas canciones” latinoamericanas<sup>167</sup>. Sólo que en este nuevo escenario debe recurrir a otras estrategias para preservarse con sus rasgos identitarios en estos espacios, a la vez que va a adquirir un significado más amplio durante este periodo, vinculado de forma más directa a la resistencia política. Debido a que la mayoría de estos músicos se sienten herederos o a lo menos influenciados por la Nueva Canción Chilena, evadir la denuncia o dejar de lado la “canción-protesta” es renunciar a un elemento constitutivo de su identidad.

Es en este complejo escenario marcado por la represión y la clandestinidad en la cual se encontraban inmersos nuestros artistas, los impulsó a profundizar sus vínculos solidarios como práctica de resistencia y cohesión grupal.

*“En ese momento había una cadena solidaria y las cosas se resolvían luego (...). Era fantástico porque todos ponían. La solidaridad no era una*

---

<sup>166</sup> Salazar, Gabriel; Op. Cit., p. 242.

<sup>167</sup> Principalmente la cubana, argentina y uruguaya.

*palabra bonita, no era una palabra sofisticada, era un concepto de vida que se repetía en las personas”, nos señala “El Canela” al respecto<sup>168</sup>.*

Existe una clara voluntad de apoyo común ante circunstancias adversas, la que se ejemplifica en las palabras de “Vitoco”:

*“Si te pasaba algo a ti, indiferentemente del partido en que estabas, era amigo y lo sentíai y te preocupabai por él, e ibas a verlo a la cárcel si es que estaba allí, cachai? O si estaba escondiéndose en clandestinidad, le prestabai la casa (sic). Era un lazo de hermandad, donde no existía el sectarismo ni el egoísmo”<sup>169</sup>.*

Si bien estos espacios no eran herméticos, se comienza a gestar una articulación de redes de solidaridad que traspasa el ámbito universitario, generando lazos principalmente con el movimiento de pobladores.

*“La gente de la U de Concepción empezó a tener un vínculo estrecho con las poblaciones, es decir, a levantar a la gente porque por ejemplo se armaban operativos de salud, reforzamiento escolar asesoría en término legales. Es decir, la U no solo luchaba por su motivación propia, sino que veía que para poder hacer un levantamiento grande era necesario que se llegara a las poblaciones, y éstas los recibían con buena onda”<sup>170</sup>*

Se puede afirmar por ende, que entre pobladores y estudiantes se empieza a desarrollar una mancomunidad la cual gira en torno a las manifestaciones artísticas principalmente la música popular, que “pronto comenzarían a organizar actos semi-públicos, en especial solidarios”<sup>171</sup>.

### **Identidad como resistencia**

---

<sup>168</sup> Entrevista citada a Nelson Álvarez, “El Canela”, Concepción, enero de 2012.

<sup>169</sup> Entrevista citada a “Vitoco”, Concepción, enero de 2012.

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> Rivera, Anny, Op. Cit, p. 1.

A continuación, se profundizará en la idea general ya planteada que apunta a que una de las formas principales de resistencia y de práctica de libertad era la intención de preservar los principales rasgos de la identidad cultural presente en estos espacios musicales tales como sus letras con contenido social, su adhesión al derrocado gobierno de la UP o la combatida sonoridad instrumental asociada al folclore latinoamericano. Todo ello intentaba ser diezmada y reemplazada por la dictadura, cuando no derechamente eliminado:

*“El otro valor de estos espacios es el de la sobrevivencia emocional y la tradición cultural, el de cultivar y reproducir la tradición cultural de nuestra comunidad ideológica. Aprender las canciones, enseñarlas a las nuevas generaciones y compartirlas y difundir nuestra tradición e identidad cultural, para que no se perdiera”, afirma Carmen Durán<sup>172</sup>.*

Su relato hace visible la importancia que tiene la noción de identidad en el núcleo de una incipiente resistencia al permitirles ésta mantener un vínculo con el pasado cultural e histórico del cual se sentían parte y que estaba siendo erradicado por el gobierno de turno. Anny Rivera es clara al destacar este aspecto del arte, en particular de la música:

*“Frente a la radical negación que habían sufrido, el arte proporcionó una identificación primaria, sensible, que hace a un reconocimiento individual y colectivo (...). En los actos semi-públicos, se reconstituía un ‘nosotros’, un colectivo que había sido destruido por la acción de régimen autoritario”<sup>173</sup>.*

En definitiva, estos espacios eran los lugares donde los proscritos se reencontraban con su herencia cultural e histórica, lo que les permitió reafirmar la cohesión del grupo y generar en base a ello un soporte ante el clima de permanente tensión que vivían.

Si bien se coincide con la idea general planteada por Anny Rivera, cabe señalar que la identidad cultural en el ámbito musical a nivel nacional y local buscaba no sólo ser destruida, sino que reemplazada por otra de características

---

<sup>172</sup> Entrevista citada a Carmen Durán, Concepción, abril de 2012.

<sup>173</sup> Rivera, Anny; Op. Cit., pp. 2 y 3.

paisajísticas, nacionalistas y vinculada a la tradición folclórica patronal del valle central, desligando el arte musical de un expreso contenido político-social. En síntesis, destruir para reemplazar sin contrapesos.

Diversos son los rasgos identitarios que caracterizaron a estos espacios musicales (similitudes ideológicas, repertorios musicales, vestimentas, discurso contrario a la dictadura). A ellos apuntó directamente la dictadura con la intención de borrar los resabios de un gobierno derrocado por la fuerza, cuya ideología era considerada por los nuevos poseedores del poder político, un cáncer para nuestra sociedad. En su lugar, se pretendió imponer un proyecto cultural que redefinía lo que era el “ser chileno” desde diversas manifestaciones artísticas, siendo la musical una de las más intervenidas. Así queda de manifiesto tras el asesinato de íconos como Víctor Jara o del exilio de otros artistas como Ángel Parra o Inti Illimani.

No obstante, las agrupaciones que son objeto de nuestro estudio, asumieron una posición de resistencia ante esta intención uniformizadora de la cultura que se pretendía instaurar desde el Estado, consolidando una vez sacudidos del shock inicial tras el golpe militar de 1973, una postura contrahegemónica, entendiendo aquella como una actitud no pasiva en cuanto a lo que sería la lucha por la preservación de su identidad proscrita, llegando a transformarse en una alternativa distinta, incluso opuesta, al proyecto cultural que pretende establecer la oficialidad militar, basada en una concepción nacionalista, tradicionalista y conservadora, intentando negar cualquier vinculación entre arte e ideología.

Es justamente este desafío el que deben asumir los que quedaron en posición de derrotados tras la caída de Allende: “El de afirmar o redefinir la identidad popular en un contexto hegemonizado por las fuerzas del mercado y la globalización”<sup>174</sup>. Hegemonía desde el mercado, desde la globalización, pero también otra que deriva del control represivo ejercido hacia el plano artístico por la ‘manu militari’ que se ha hecho con el control del Estado. Para conseguir aquello,

---

<sup>174</sup> Salazar, Gabriel; Op. Cit., p. 129.

era imprescindible el soporte que otorgaba a la memoria colectiva de estas agrupaciones universitarias su música:

*“La cultura en la Unidad Popular, más allá de sus logros concretos y del cumplimiento de objetivos que se habían planteado en el programa, a través de la música se transformó en uno de los principales referentes de identidad chilena. Fue el testimonio vivo y aún vigente, de que un nuevo hombre es incapaz de ser derrotado en su libertad creadora y conciencia social”<sup>175</sup>.*

Los artistas de los espacios musicales del periodo se sentían doblemente unidos: a) en la proscripción desatada en su contra; y b) en su identidad generadora de cohesión, otorgada por la esencia misma de su arte, el cual como expresa Albornoz, no es posible de ser extirpado, pues en él se sustenta un referente histórico enquistado en la memoria estos grupos humanos, al que no piensan renunciar. La cantante Regina Estrada lo deja en claro: “la música en el gobierno de la UP tuvo una presencia muy grande, y nosotros no teníamos ningún interés en que se perdiera todo lo que se había hecho”<sup>176</sup>.

Como ya se ha dicho, la dictadura busca por medio de diversas estrategias represivas contra los espacios de manifestación artística de oposición, quebrar una identidad preexistente, imponiendo a cambio, otra homogenizadora, autoritaria y única. En este escenario, la idea de resistir estaba fuertemente vinculada con la intención de preservar aquella identidad que se genera en el interior de estos grupos. La segunda, al ser un potente elemento cohesionador entre las personas que se encuentran enfrentadas a la represión, da un fuerte impulso emocional y en no pocas ocasiones permite llevar a cabo un sustento ideológico y estratégico para la primera. Aquello se puede resumir claramente en el relato de Carmen Durán:

*“El valor (que tenían estos espacios musicales era) de sobrevivencia emocional, porque esos espacios nos ayudaban, porque el daño que nos*

---

<sup>175</sup> Albornoz, César; Op. Cit., p. 176 (negritas agregadas).

<sup>176</sup> Entrevista citada a Regina Estrada, San Pedro de la Paz, mayo de 2012.

*produce la experiencia de vivir bajo el terror es muy hondo, muy profundo, entonces el espacio que permite compartir afectivamente a través del arte, a través de la compañía era lo que nos permitía sobrevivir y no volvernos locos ni suicidarnos”<sup>177</sup>.*

Más adelante agrega:

*“Vivir tu identidad cultural, es como vivir tu lengua, tu cultura. Y esta era nuestra identidad cultural y para vivirla necesitábamos reproducirla, difundirla y se hizo perfectamente. Bueno y era clave para la organización política, era como una estupenda fachada entre comillas, pero más que una fachada era una vivencia real porque realmente favorecía a la organización social real porque los vínculos que se gestan al calor de la candola y el guitareo son vínculos que te ayudan a entrar en conversaciones profundas sobre el sentido de la vida y por qué estamos luchando por la justicia, y por qué Pinochet se tiene que ir y tenemos que vivir en sociedad de otra manera. Se prestaba el ambiente para escuchar, para estudiar, para compartir, para filosofar. Entonces era apropiado y había un valor en la cultura y en el arte, entonces como contexto para la organización social revolucionaria de aquel entonces era propicio, era como echarle viento al carbón”<sup>178</sup>.*

Como es posible desprender de su relato, las tertulias musicales daban, no solo un soporte emocional a sus participantes, sino también la posibilidad de reunirse entre las personas opositoras a la dictadura para posibilitar la retroalimentación de ideas y generar vínculos que sean capaces de forjar una mayor conciencia respecto a la situación por la que estaban pasando, factor clave a la hora de analizar la resistencia a la dictadura desde las identidades forjadas en el plano artístico-musical. Por ende, el valor congregador y aglutinador de estos espacios en un contexto como el ya conocido es sin duda determinante para su autoafirmación identitaria. Ya no actuaban sólo como un espacio artístico de

---

<sup>177</sup> Entrevista citada a Carmen Durán, Concepción, abril de 2012.

<sup>178</sup> Ibid.

denuncia social, sino que ahora comenzaba a asumir un rol más protagónico, en especial desde fines de los años 70 y los primeros de los 80, pasando a ser un “elemento activo de transformación del orden vigente”<sup>179</sup>.

Respecto a esto último, es pertinente señalar que cuando un grupo humano gesta en su interior una identidad colectiva (entendida como una identidad compuesta por creencias y representaciones comunes que los individuos tienen de sí mismos como miembros de ese grupo), que posteriormente es capaz de impulsar un proceso de toma de conciencia que impele a los individuos que la forman a actuar en relación a su contexto político específico, ésta pasa a un estadio superior denominado ‘identidad colectiva movilizadora’<sup>180</sup>, en la que sus miembros adquieren un protagonismo activo, haciendo visibles las demandas y planteamientos de su grupo frente a un determinado estado de cosas, en este caso, frente a una dictadura que ejerce un plan represivo hacia estas agrupaciones artísticas. Lo que Baeza denomina “praxis identitaria”<sup>181</sup>, es decir, la idea de que la identidad debe ser asumida a través de actos surgidos desde sus características.

Similar planteamiento aborda Castells, al acuñar el concepto de ‘identidades de resistencia’, para referirse a aquella en que los actores proponen otra opción diferente a la que sustenta la cultura dominante y por tanto puede llegar a entenderse como una contracultura<sup>182</sup>. La oposición presentada es posible de apreciar en el relato de Sergio Molina:

*“Nuestros valores se cimentaban en grandes valores de la humanidad como la solidaridad, la igualdad, el respeto por la tierra, el amor por el*

---

<sup>179</sup> Rivera, Anny; Op. Cit., p. 6.

<sup>180</sup> Sabucedo, José; Mar Durán y Mónica Alzate; “Identidad colectiva movilizadora”; Revista de Psicología social; Vol. 25, N° 2, Madrid, 2010, pp. 196-197.

<sup>181</sup> Baeza, Manuel; “Los caminos invisibles de la realidad social”, RIL editores, Santiago de Chile, primera edición, 2000, p. 49. “La identidad, como veremos, es sentimiento de pertenencia, pero también orientación asumida del accionar social, o lo que denominaremos en estas páginas, una *praxis identitaria*”.

<sup>182</sup> Castells, Manuel, “Globalización, Identidad y Estado en América Latina”. Revista Análisis Político, N°3, 1997, p.3.

*hombre (...). Y en nombre de esos valores que ellos enarbolaban, como la patria, la propiedad, la riqueza, el crecimiento económico”<sup>183</sup>.*

El “nuestros” versus el “ellos” deja claramente de manifiesto la contraposición valórica y por ende cultural existente entre la concepción de mundo que los integrantes de estos espacios musicales asimilan como propias, en desmedro de las formas y usos que sienten que se les quieren imponer desde la cultura dominante. La catalogación de identidad movilizada y de resistencia también encuentra fundamentos en los dichos de la cantante Regina Estrada, al señalar que:

*“Era un espacio de encuentro para los que se sentían solos, obviamente era un espacio y un mensaje para quienes creían que no teníamos palabra, para lo que creían que no teníamos que decir, para los que nos creían acallados si decir nada, era una forma de decir que estamos aquí, y podemos cantar, y podemos decir cosas”.<sup>184</sup>*

La desaparición de los espacios musicales universitarios, y la consiguiente eliminación de sus particularidades identitarias específicas que le dan representación a estos mundos sociales, son sustituidas por un discurso de carácter hegemónico, tendiente a implantar orden respeto y obediencia<sup>185</sup>. Es por ello que mediante lo expuesto, es posible afirmar que los espacios musicales del periodo en estudio asumieron esta condición de identidad colectiva movilizada y de resistencia dada su forma no pasiva (en definitiva, contrahegemónica) de enfrentar las vicisitudes presentadas en el periodo en cuestión.

### ***Símbolos de identidad***

Además del difícil momento histórico y de compatibilidades ideológicas, la carga identitaria subyacente a estas agrupaciones universitarias estaba dada sin

---

<sup>183</sup> Entrevista citada a Sergio Molina, Concepción, mayo de 2012.

<sup>184</sup> Entrevista citada a Regina Estrada, San Pedro de la Paz, mayo de 2012.

<sup>185</sup> Pérez, Alberto, Op. Cit., p. 5.

duda por elementos simbólicos transversales evocadores de un reciente pasado histórico común, que con el tiempo ha pasado a formar parte del patrimonio de agrupaciones musicales vinculadas a la izquierda a nivel nacional, constituyéndose en verdaderos íconos del ambiente musical. El relato de Héctor Fernández nos entrega algunos de ellos:

*“Finalmente como para tratar de superar este quiebre de la historia, de la vida, de la memoria, entonces volvíamos a recrear en lo ganado como espacio cultural **nuestra** Violeta Parra, **nuestro** Víctor Jara, **nuestro** Quilapayún de la época, hasta el 73, pero también venían llegando nuevos, venía llegando Silvio Rodríguez, Pablo Milanés. Entonces eran espacios que yo no sé cómo llamarlos, pero eran de sobrevivencia, de no perder nuestra identidad que pretendía ser aplastada y que de hecho lo era, por la televisión oficial, por los Huasos Quincheros, o por otra gente”<sup>186</sup>.*

Una vez que se vuelven a recuperar espacios artísticos se vuelven a insertar en ellos los principales referentes musicales del periodo, se busca una preservación, un reencuentro con una identidad histórica que se hallaba proscrita y que estaba siendo reemplazada desde la oficialidad y a su vez aniquilada incluso físicamente, como le ocurrió al cantautor Víctor Jara. Clara es también la idea de apropiación consciente de determinados referentes culturales identitarios, al anteponer en reiteradas ocasiones el ‘nuestro’ antes de nombrar a un artista. Además no es una identidad cerrada o invariable, sino que es capaz de incorporar nuevos elementos que empiezan a llegar al país como los artistas cubanos Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, puntales de la Nueva Trova Cubana, quienes se transforman en poderosos referentes identitarios musicales.

Alfredo Hernández confirma lo señalado anteriormente:

---

<sup>186</sup> Entrevista citada a Héctor Fernández, Concepción, agosto de 2012 (negritas agregadas por el autor).

*“Recuperamos otras grandes figuras culturales, como Allende, Víctor Jara, la Violeta. Y esos no se perdieron, se mantuvieron y ese es el legado que le estamos transmitiendo a las nuevas generaciones”<sup>187</sup>.*

Se manifiesta en su relato una clara intención de preservación de símbolos identitarios que se buscaban exterminar. Al decir ‘recuperamos’ hay una idea implícita de rescate y a la vez elección consciente de algo que pretendía ser arrebatado, eliminado o, en el mejor de los casos ocultado, un algo considerado como valioso y propio de su cultura, que ahora pueden legar a las futuras generaciones. En palabras de Claudio Rolle, se siente

*“Una responsabilidad respecto a la memoria, pero también una responsabilidad respecto a la construcción del futuro, va configurando una suerte de imagen de uno mismo, de imagen de un conjunto, de una comunidad que tiene una potencia que es necesario restituir”<sup>188</sup>.*

La importancia de los elementos simbólicos en la conformación de las identidades culturales es suma importancia. Jorge Larraín lo deja en claro al señalar que la cultura y en especial la identidad tienen una fuerte concepción simbólica que destaca el uso de símbolos como un rasgo distintivo de la vida humana:

*“Los seres humanos crean e intercambian expresiones significativas (es decir, con sentido) no sólo mediante el lenguaje sino que también a través de objetos materiales, obras de arte y acciones a los que dotan de sentido(...) porque la identidad sólo puede construirse en la interacción simbólica con los otros. (...)Mientras estudiar la cultura es estudiar las formas simbólicas, estudiar la identidad es estudiar la manera en que las formas simbólicas son movilizadas en la interacción”<sup>189</sup>.*

Este simbolismo del que está cargada la acción expresiva humana es imprescindible al momento de crear vínculos identitarios al interior de cualquier

---

<sup>187</sup> Entrevista citada a Alfredo Hernández.

<sup>188</sup> Entrevista citada al historiador Claudio Rolle, Santiago, enero de 2012.

<sup>189</sup> Larraín, Jorge; “El concepto de identidad”; Revista FAMECOS N° 21; Porto Alegre, agosto de 2003; pp. 31-32.

grupo humano. Para nuestro caso, una imagen de Víctor Jara en una peña o un discurso que denuncia la represión en un acto solidario en la Parroquia Universitaria, pasan a ser símbolos dotados de un sentido compartido y generadores de identidad y cohesión grupal.

Para nuestras agrupaciones en estudio, la carga simbólica que representan figuras como Salvador Allende, Víctor Jara y Violeta Parra si duda viene a preñar de sentido su accionar. Al recordar a estos íconos y mártires ya sea en su práctica musical o discursiva, lo que hacen es reafirmar y religarse a una continuidad histórica, teniendo como cimientos de esta construcción identitaria a figuras que han vivido y muerto por una causa que consideran también suya, ya en otro contexto.

Estos y otros personajes, junto con otras formas y usos propios, son parte de las representaciones sociales de los grupos humanos que conforman estos espacios musicales. Estas cumplen la función de defender la identidad social<sup>190</sup> de los sujetos que pertenecen al grupo, al proponernos un mapa para relacionarnos con situaciones sociales específicas (como un contexto de dictadura) y dicho mapa es compartido por otros, sean grandes grupos, pequeños o marginales<sup>191</sup>.

Estos símbolos sin duda poseen gran pertinencia y utilidad para la práctica de una resistencia cultural. Son referentes del imaginario, fuentes de inspiración y parte del lenguaje cotidiano de estos grupos, por ende su valor dota de mayor sentido y cohesión. Además, su existencia e internalización son fundamentales a la hora de crear y configurar identidad en este tipo de agrupaciones<sup>192</sup>.

En este punto, uno de los símbolos que en el periodo en estudio cobra mayor fuerza, pues es considerado un mártir, una víctima del enemigo, además de un referente musical es Víctor Jara. La totalidad de los músicos vinculados al

---

<sup>190</sup> Entendemos como identidad social como “aquella parte del autoconcepto de un individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo social, junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia”. Tajfel, Henri; “Grupos humanos y categorías sociales”, Herder, Barcelona, 1984.

<sup>191</sup> Moreno, Jorge y Teresa Moons; “Representaciones sociales, identidad y cambio”; Revista de Psicoterapia Relacional e Intervenciones Sociales “Redes”, Barcelona, N° 10, Diciembre de 2002, p. 52-53.

<sup>192</sup> Álvarez, Rolando, Op. Cit. En: Sagredo Rafael y Cristián Gazmuri; “Historia de la vida privada en Chile”, Tomo III; Taurus; Santiago, 3° edición, 2010, p. 261.

ambiente artístico de la Universidad de Concepción entrevistados para este trabajo coincide en que en el repertorio que comúnmente interpretaban en los espacios musicales del periodo figuraban las obras de este cantautor, lo que sin duda deja de manifiesta la trascendencia y el valor simbólico que este artista tenía en ellos. Carlos Zapata señala que la importancia que le asignaban al interpretar sus canciones:

*“Más que por lo que decían era porque en el fondo tú estabas cantando a una persona que había sido muerta, y era un homenaje, y uno ahí lloraba, te dabai cuenta que estabai cantando a un tipo que ¡se lo habían hecho pebre! Y sin embargo, ahí estaba y la gente lo cantaba”<sup>193</sup>.*

Era una forma de resucitarlo, de no dejar que su legado se difuminara como lo pretendía la dictadura, la que lo consideraba como parte del ‘cáncer marxista’. “Víctor Jara era entero un símbolo de resistencia”, nos señala Carmen Durán<sup>194</sup>. Al ser catalogado de tal manera (‘símbolo de resistencia’), es posible deducir que su rememoración canaliza emociones e impele comportamientos, ambos elementos constitutivos de lo que son las representaciones sociales, las cuales tienen un fin práctico referido a un determinado uso social o grupal que se le da en un contexto específico. Bourdieu sostiene que en este tipo de significaciones se va estructurando el ‘habitus’, un sistema de disposiciones que funciona estructurando las experiencias pasadas con las presentes, conformando una matriz formadora de las percepciones y generadora de actos<sup>195</sup>. Y como se ha señalado, las representaciones sociales van configurando una identidad social, paso fundamental para la formación de una resistencia.

Los artistas se sentían con la responsabilidad de tomar la posta que este cantautor estaba dejando. Su partida en trágicas circunstancias hizo que los

---

<sup>193</sup> Entrevista citada a Carlos Zapata, Concepción, marzo de 2012.

<sup>194</sup> Entrevista citada Carmen Durán, Concepción, abril de 2012.

<sup>195</sup> Bourdieu, Pierre; “Choses dites”, 1987. Para profundizar ver; Gimenez, Gilberto; “La sociología de Pierre Bordieu”; Instituto de investigaciones Sociales de la UNAM, 1997: “Este concepto le permite a Bourdieu postular como principio generador de las prácticas una intencionalidad sin intención, una regularidad sin sumisión consciente a una regla, una racionalidad sin cálculo y una causalidad no mecanicista”.

músicos posteriores se sintieran continuadores de su mensaje y su misión consistió en que este símbolo de la identidad cultural que estaba siendo reprimida no se perdiera, y para aquel objetivo, resistir los embates de la dictadura era de primera necesidad.

Además de Víctor, existieron otros símbolos aglutinantes cuya fuerza era innegable. Uno de los más poderosos era la imagen de Violeta Parra. Regina Estrada nos señala al respecto:

*“Tomamos la obra de la Violeta, lo hicimos medio clásico, pero la tomamos a ella. Ella era nuestro valuarte, a quien nosotros tomamos (...). Tomamos todo lo de ella para que no quedara ninguna cosa por ahí escondida (...). Cada Frase de la Violeta, era como si lo estuviera diciendo todo, que dijera que llegue a tu corazón. No había nada que dijera y que no llegara a tu corazón. Me daba vueltas en las canciones de Violeta Parra y todas llegaban al pecho. Era tanta verdad”<sup>196</sup>.*

No por nada, se le reconoce como “la cantautora y artista popular chilena como expresión latinoamericana y más propiamente hablando de una realidad chilena singular, pero que como todo ser creativo, profundo, consecuente, genial y comprometido con lo social sobrepasa su propio ser y ambiente para ser una voz universal y convertirse en un ‘ego – alter’ orteguianamente hablando”<sup>197</sup>.

De esta apreciación podemos destacar para nuestro trabajo la calificación de la cantautora que refleja una expresión latinoamericana general y a su vez chilena en particular, junto con su compromiso social que *sobrepasa su propio ser*, es decir, con la capacidad de generar identificación. Es por estos aspectos señalados que los artistas del periodo sintieron como parte constitutiva de su identidad la figura de esta cantautora. Su gravitante influjo en los espacios musicales vinculados a la

---

<sup>196</sup> Entrevista citada a la cantante Regina Estrada, San Pedro de la Paz, mayo de 2012.

<sup>197</sup> Molina, Héctor; “Violeta Chilensis: Una estética de la resistencia”, Universidad de Salamanca; 2000-2001; en: <http://www.titinmolina.scd.cl/docs/texto3.pdf>. Al señalar que es ego-alter ‘orteguianamente hablando’, hace referencia a concepción del hombre superior como un ego – alter, como un yo abierto a los otros, frente al hombre mediocre, el pusilánime, idea que aparece desarrollada en el libro de José Ortega y Gasset “Mirabeau o el Político”.

Universidad de Concepción queda evidenciado en el hecho de que el GEI (Grupo de Experimentación Instrumental), la agrupación musical más importante del periodo en estudio de esta institución educacional, incluía permanentemente sus obras en sus conciertos<sup>198</sup>.

Ambas figuras musicales propias de la identidad que buscaba refugio y permanencia en estos espacios musicales cumplían un rol fundamental: Al estar enquistadas en la memoria colectiva de estos grupos permitían la no disociación por parte de ellos entre un pasado añorado y un presente que ante las circunstancias debía ser de lucha y resistencia, evitando la disolución de su identidad cultural. Puesto que la “disolución de la identidad está más bien relacionada a la falta de memoria o de vinculación de la identidad con su pasado, en el sentido de no tener desde donde tejerlo”<sup>199</sup>, los espacios musicales en estudio encontraron en la imagen de ambas figuras una especie de soporte identitario, dos poderosos eslabones en una cadena que no quería romperse.

---

<sup>198</sup> Así lo afirman ex integrantes de esta agrupación en entrevistas citadas al autor, tales como Pedro Millar, Samuel Durán, Regina Estrada y Guillermo Morales.

<sup>199</sup> Naranjo, Valeska; “Representaciones sociales sobre golpe militar y dictadura”; Tesis para obtención de grado de Licenciada en antropología, Universidad de Chile, 2006, p. 62.

## **Conclusiones**

Mediante lo expuesto en este capítulo, es posible señalar que nuestra hipótesis inicial del presente capítulo ha sido comprobada.

- a) Efectivamente, durante el periodo en estudio existieron diversas formas de resistencia ante el complejo escenario que debieron enfrentar los diversos espacios musicales generados al alero de la Universidad de Concepción. Ello debido a que esta casa de estudios tuvo especial atención en el sistema de control que pretendió instaurar la dictadura al interior de las universidades, tal como queda de manifiesto en el citado Decreto Ley N° 139 del 13 de noviembre de 1973, en el cual se deja en claro que la Universidad penquista es prioritaria de ser intervenida dada su importancia simbólica y la oposición que en ella se alberga.
- b) Las principales formas de resistencia adoptadas encontraron refugio en dos principales instituciones: la iglesia católica y la clandestinidad política. La unión que se da entre los espacios musicales y ambas esferas mencionadas se gesta a partir de intereses e ideas comunes tales como necesidad de espacios de expresión, de rearticulación política y de recomposición de las relaciones sociales. Por su parte, la iglesia otorga a los artistas del periodo la seguridad que pocas instituciones pueden dar, dado su prestigio y autoridad social.
- c) Existe una doble interpretación respecto al rol de estos espacios como forma de resistencia. Por un lado está la idea avalada por relatos y bibliografía que apunta a la existencia de un interés de instrumentalización política, mientras que en otros testimonios lo que se aprecia es más bien una necesidad mutua de aunar voluntades ante la adversidad. Una manifestación natural de expresión artística, con un claro contenido político aunque no considerado utilitario, sino más bien de respuesta a una necesidad expresiva. En ambos

casos no se excluyen las características contrahegemónicas ni de resistencia que estos espacios puedan presentar.

- d) Además de aquello, existieron otras formas de canalizar la resistencia, tales como la utilización de la 'chapa', con el fin práctico de evadir la censura, junto con los vínculos que se establecen entre el mundo artístico universitario y las poblaciones, las cuales siempre estuvieron vinculadas a los dos grandes refugios de la resistencia mencionados en el párrafo anterior. Para nuestro estudio, es importante destacar el rol de estas manifestaciones artísticas universitarias con la actividad desarrollada en la población Agüita de la Perdiz, colindante con el Barrio Universitario. Por medio de diversas fuentes ha sido posible afirmar aquello.
- e) No sólo el evadir la represión impulsaba a organizar la resistencia. La idea de preservación de rasgos identitarios que acompañaban desde antes de 1973 a los integrantes de estos espacios musicales (no sólo artistas, sino también al público que los frecuentaba) era de vital importancia para ellos, pues en ellos se encontraban los cimientos para construir la cohesión grupal que éstos necesitan para articular adecuadamente una postura contrahegemónica a los paradigmas culturales que se pretenden imponer desde el poder, los cuales buscan despolitizar la música con la que se identifican de estos circuitos artísticos y reemplazarla por otras manifestaciones que no sean 'molestas' para el régimen.
- f) Dos fueron las principales acciones llevadas a cabo por los miembros de estos espacios musicales las que serían claves para preservar una cohesión e identidad cultural diezmada: Por una parte la gestación de vínculos solidarios, manifestados en redes de apoyo y nexos entre los círculos artísticos universitarios, y por otro la intención clara de preservar en la memoria y la acción artística la figura de grandes referentes de la canción nacional (principalmente de la Nueva Canción Chilena) cuyo legado pretendía ser erradicado. Es por ello que podemos catalogar estos espacios de contrahegemónicos, pues adoptan una posición no solo alternativa, sino que en muchos casos opuesta a las ideas que se pretenden implantar desde

el estado, principalmente en el hecho de intentar reemplazar su identidad cultural por otra impuesta.

- g) Sin embargo, no es posible afirmar con absoluta certeza que la resistencia tenga únicamente como fin la preservación de su identidad cultural. No es que una cosa lleve a la otra en una relación unidireccional, más bien esta se presenta en forma bidireccional, pues si bien la resistencia se puede manifestar mediante la preservación de sus rasgos identitarios, por otro lado es esa misma identidad la que al recordarse y mantenerse viva impulsa a la acción de resistir los embates de la dictadura, lo que Sabucedo llama 'identidad colectiva movilizadora'. En síntesis, identidad y resistencia son dos conceptos que se sostienen mutuamente.
- h) Al alero de la candola, el guitarreo y largas conversaciones, estos círculos musicales fueron gestando una "praxis identitaria" que sería sumamente gravitante al momento de definir su postura ante la adversidad y preservar su tradición histórica, no como pieza de museo, sino como un elemento activo que retroalimenta e impulsa su posición catalogada de contrahegemónica, pues en ella se advierte una clara intención de oposición a las imposiciones culturales y valóricas que pretendía implantar la dictadura en la sociedad.

### **CAPÍTULO III: IDENTIDAD, REPERTORIO Y DISCURSO LÍRICO**

#### ***Presentación***

Una de las principales formas en las cuales es posible develar los elementos identitarios de los espacios musicales en estudio es mediante el análisis del repertorio que expresan a través de su arte. No por casualidad ciertas canciones se transformaron en las más recurrentes de ser interpretadas, más bien ello obedece a cierta carga simbólica e histórica que el contenido de éstas es capaz de recordar y transmitir tanto a público como a artistas.

¿Por qué éstas y no otras canciones eran las más recurrentes? ¿Qué elementos propios de estas canciones las hacen ser parte del repertorio de estos espacios musicales? ¿Experimentó una evolución el repertorio o más bien se mantuvo similar durante el periodo en estudio? ¿A qué se debió aquello? Son interrogantes claves a la hora de emprender un análisis del repertorio musical y su vinculación con el proceso histórico desencadenado al interior del mundo artístico ligado a la Universidad de Concepción.

Como hipótesis se planteará que en el contenido lírico del repertorio más interpretado al interior de estos espacios musicales es posible vislumbrar elementos identitarios propios vinculados al periodo de la UP. Además, se refleja una intención de preservación de rasgos identitarios que buscaban ser eliminados a partir del golpe de estado de 1973, por sobre la creación de una nueva identidad, al presentar un repertorio en su mayoría ligado a la Nueva Canción Chilena.

Si bien dentro de nuestro marco temporal coexisten en nuestro país diversas formas de expresión musical, la más gravitante para el análisis de estos espacios clandestinos o semi-públicos tanto a nivel tanto nacional como local es el legado musical de la Nueva Canción Chilena. Ello queda evidenciado en el hecho de que la totalidad de los entrevistados para la realización de este trabajo mencionó a destacados autores y obras pertenecientes a esta corriente artística como parte de

sus más fuertes influencias y con fuerte presencia en el repertorio comúnmente presente al interior de estos espacios musicales.

Son diversas las características que posee este movimiento musical, que data de mediados de los 60 hasta 1973, que le otorgan particularidades. “Es difícil mirar con ligereza un momento creativo así de brillante”, señala la periodista Marisol García<sup>200</sup>. Una breve caracterización de la Nueva Canción Chilena la entrega el músico Osvaldo “gitano” Rodríguez, quién afirma que éste tipo de canto tiene dos elementos constitutivos:

- a) Elementos de contenido socio-histórico: Destacando el compromiso con la realidad, al mezclar elementos de la poesía popular y la ‘poesía culta’; la búsqueda de una identidad nacional más amplia que la que propone el folklore tradicional; la búsqueda de una solidaridad tanto nacional como internacional, y su carácter revolucionario, pues no sólo refleja, sino que construye y genera conciencia colectiva.
- b) Elementos formales: Destaca que este tipo de canto rescata y recrea formas musicales y poéticas de la tradición popular tanto chilena como mundial, además, es capaz de unir a los artistas comprometidos en un proyecto creativo conjunto y solidario<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> García, Marisol; “Canción Valiente. 1960-1989: Tres décadas de canto social y político en Chile”, Ediciones B, Santiago de Chile, 1° edición, julio de 2013, p.13.

<sup>201</sup> Entrevista hecha por Juan Arnando Epple al cantautor Osvaldo Rodríguez, Italia, 1990. Para profundizar, ver: Epple, Juan Armando; “Entre mar y cordillera. Conversaciones sobre poesía, Violeta Parra y la Nueva canción Chilena”, Ediciones LAR, Concepción, 1° edición, 2012. Otra caracterización nos presenta Fernando Barraza: “La Nueva Canción Chilena tiene características musicales y temáticas: 1- Musicalmente, toma ritmos folklóricos o se basa en ellos para su forma expresiva (cueca, refalosa, cachimbo, trote, tonada, polca, etc). Naturalmente, usa también de preferencia instrumentos adecuados a esos ritmos (quena, charango, guitarra, guitarrón, rabel, bombo, tormento, etc). 2- Desde el punto de vista temático, alcanza tal vez su característica esencial. La letra apunta, abierta o sutilmente, hacia un cuestionamiento crítico de la sociedad, del orden establecido. Traduce, interpreta o pretende reflejar la realidad de la sociedad chilena de hoy y los distintos fenómenos que se manifiestan en ella. La dependencia cultural, el subdesarrollo, la marginalidad, la insurgencia, la injusticia social, la sociedad de consumo, encuentran en la Nueva Canción Chilena un crítico ángulo expresivo”, en: <http://www.abacq.net/imaginaria/ncch1.htm>

Pero no sólo la Nueva Canción Chilena nutrió con sus melodías y mensajes el repertorio tradicional de estos espacios. Otros aportes significativos los dan el Canto Nuevo, originado a fines de los 70, la llegada en este mismo periodo de la Nueva Trova Cubana, corrientes a las que se le suman otras canciones compuestas con anterioridad al surgimiento de las mencionadas propuestas musicales, que por sus especificidades e incluso sus diversas lecturas han sido reapropiadas y resignificadas por los artistas del periodo ante este adverso contexto dictatorial. A estas últimas nos enfocaremos a continuación.

***Resignificación: Nuevo contexto, nuevos sentidos.***

El concepto alude a la posibilidad de encontrar un nuevo sentido o significado distinto del original a una situación, conducta o, para nuestro caso, al texto de una obra musical, reinterpretando su contenido lírico ante un nuevo contexto. Una interesante aproximación a esta idea nos la presenta Juan Pablo González:

*“Si partimos de la base de que **una canción es una pluralidad de textos** y de que, al abordar un puñado de ellos, seremos, al menos, más fieles a la complejidad de nuestro objeto analítico, enfrentamos un nuevo desafío. En efecto, como si la pluralidad de textos que forman una canción no fuera un problema epistemológico suficientemente complejo, nos encontramos ante el hecho de que **este verdadero racimo textual se va formando en distintos momentos de la puesta en marcha de la canción (...)** y en los distintos espacios sociales en que habita. Vale la pena considerarlo que el historiador y antropólogo español Caro Baroja llama los tres tiempos de la canción: el tiempo del que la crea, el tiempo del que la canta y el tiempo del que la escucha. A esto podemos agregar el tiempo del que la reinterpreta, del que la recrea o versiona, del que la reescucha y del que la analiza”<sup>202</sup>.*

---

<sup>202</sup> González, Juan Pablo; “Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes”; Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 1° edición, 2013, p. 145. (negritas agregadas).

En base a ello, es posible sentenciar que una de las principales características del proceso de resignificación es su dinamismo, el cual queda evidenciado en el carácter extratemporal que se le concede a ciertas canciones durante el periodo en estudio. Producto de las circunstancias históricas y sociales imperantes, ellas fueron reinterpretadas en función de asginarles una carga simbólica por lo general asociada a la resistencia social y política, además de contener en sí mismas elementos de identidad cultural cercanos tanto a músicos como al público oyente, lo que permite generar cohesión y constituirse en un soporte emocional al interior de estos espacios.

Así, la referencia a personajes o acontecimientos históricos en canciones compuestas en años o décadas anteriores al golpe de estado de 1973, adquirieron nuevos significados en el contexto de los años de dictadura. Es lo que se conocerá como resignificación por similitud contextual. Otras obras que sin tener una alusión a procesos históricos o referentes político-culturales con los cuales estos circuitos musicales se identificaban, se les dota de un sentido nuevo y particular ante las complejas circunstancias del periodo 1973-1983, proceso que denominaremos resignificación por refuncionalización. Por ende, la resignificación es un proceso tanto socio-histórico (al estar determinada por el contexto) como hermenéutico (al generarse un proceso interpretativo que va más allá de lo que nos dice el texto de la obra).

El contexto y la interpretación del público oyente es el que en definitiva desencadena el proceso de refuncionalización. Su activo rol queda evidenciado en la importancia que le da Eco en su obra "Lector in Fabula" (1979), quien subraya el protagonismo del espectador como activador del sentido de una obra de arte, debido a que no existe una relación unívoca entre la obra y sus contenidos, sino que se precisa una acentuación del componente interpretativo<sup>203</sup>, dado para nuestros casos por parte del auditor de las obras musicales. Con ello, el foco se traslada desde la obra al oyente, quien posibilita la resignificación en base a la

---

<sup>203</sup> Ocampo, Estela y Martí Perán; "Teorías del Arte", Icaria, 3° edición, Barcelona, 2002, p. 211.

nueva lectura que éste le otorga a la primera, asignándole un sentido vinculado a las circunstancias en las que se encuentra inmerso.

El fenómeno que significó la aparición de la Nueva Canción Chilena no fue obstáculo como para que al interior de los espacios musicales que nos convocan se escucharan con fuerza canciones compuestas con anterioridad al surgimiento de esta poderosa corriente musical, o de forma paralela a este movimiento musical sin estar cargadas de una connotación abiertamente política. Si bien destacan entre ellas algunas como “La carta” de Violeta Parra y “Libre”, interpretada por Nino Bravo<sup>204</sup>, no cabe duda que la más simbólica y recurrente en los repertorios de nuestros artistas fue el ya mítico “Candombe para José”<sup>205</sup>, compuesto por el argentino Roberto Ternan el año 1973 y popularizado en nuestro país por el grupo Illapu. La letra de la canción es la siguiente:

*Candombe para José (R. Ternan)*

En un pueblo olvidado no sé por qué  
 Y su danza de moreno lo hace mover  
 En el pueblo lo llamaban Negro José  
 Amigo Negro José.  
 Con mucho amor candombea el Negro José  
 Tiene el color de la noche sobre la piel  
 Es muy feliz candombeando dichoso él  
 Amigo Negro José.

---

<sup>204</sup> Cabe señalar que esta canción fue resignificada tanto por prisioneros políticos como por adherentes al régimen, que se sentían liberados del gobierno de la UP. Basta recordar que el humorista y cantante chileno Jorge “Bigote” Arrocet se la dedicó al general Pinochet en el festival de Viña del Mar del año 1974. Aquello fue interpretado como una forma de expresar adhesión del cantante a la idea que opositores al derrocado gobierno planteaban: la liberación del yugo marxista gracias a la gesta perpetrada por las Fuerzas Armadas el 11 de septiembre de 1973. Aquella interpretación no es ni confirmada ni desmentida por el artista. Ver entrevista “Bigote Arrocet: ‘Canté Libre porque era parte del clamor popular’”, Diario : “La Cuarta”, 14/11/2004, edición digital.

<sup>205</sup> Así lo expresan en las entrevistas concedidas para este trabajo artistas y personas vinculadas al ambiente musical de la U. de Concepción, tales como Alfredo Hernández, “Vitoco” y Nelson Álvarez “El Canela”.

Perdóname si te digo Negro José  
Eres diablo pero amigo Negro José  
Tu futuro va conmigo Negro José  
Yo te digo porque sé.  
Con mucho amor las miradas cuando al bailar  
Y el tamboril de sus ojos parece hablar  
Y su camisa endiablada quiere saltar  
Amigo Negro José.  
No tienes ninguna pena al parecer  
Pero las penas te sobran Negro José  
Que tú en el baile las dejas yo sé muy bien  
Amigo Negro José.

Respecto a la importancia de esta canción para los músicos tanto a nivel nacional como local, el historiador Claudio Rolle afirma que:

*“Es una canción que no tiene un significado político evidente, sino que pasó a tenerlo y muy fuerte como un emblema del exilio y de la música que estuvo prohibida, la música norteña”<sup>206</sup>.*

Como se señala, se le comienza a dar un nuevo sentido a una canción que fue escrita el mismo año del golpe de estado, pero sin una carga política explícita. El nuevo oyente es quien la reinterpreta a partir de un nuevo contexto, asignándole a esta canción un significado distinto al original, produciéndose con ello la dinámica de la resignificación.

Sin duda, esta canción posee una carga emotiva y simbólica especial dentro de muchas personas de los círculos de izquierda que sufrieron la represión en carne propia, pues se convirtió en una obra frecuentemente cantada en los centros de detención:

*“El ‘Candombe para José’, popularizado en ese entonces por Illapu, se convirtió en un himno habitual para el ánimo y despedida de los prisioneros.*

---

<sup>206</sup> Entrevista citada al historiador Claudio Rolle, Santiago, enero de 2012.

*Su letra nostálgica sobre amistad y penas guardadas se usó para saludar a los presos que llegaban o salían de los campos de detención de la dictadura; a veces con un leve cambio en su letra (“ánimo, negro José”, por ejemplo). Roberto Márquez recuerda una ‘doble lectura muy fuerte y muy profunda, que la gente captó muy bien’<sup>207</sup>.*

Por su parte la muiscóloga Katia Chornik, especifica este punto:

*“Como explican los ex presos que hablan en este especial, era cantada en distintas ocasiones: cuando llegaba un nuevo prisionero o alguno salía en libertad, para iniciar y terminar presentaciones artísticas, o para darle ánimo a alguien que era torturado o recibía un castigo”<sup>208</sup>.*

Al presentarse casos de músicos que cayeron detenidos durante la dictadura en Concepción<sup>209</sup>, el sentido de esta canción cobra vida propia dentro de los espacios musicales penquistas. Si a esto le agregamos que es muy probable que algunas de las personas que fueron parte del público de este ambiente artístico universitario también hayan pasado por esta dramática experiencia, se producía en torno a esta canción una sinergia emocional altamente poderosa, que preñaba de emoción, de valor, de ánimo y compañerismo el espacio donde es interpretada, sin tener una letra explícitamente politizada.

Desde la socio-lingüística se explica debido a que el marco contextual que se crea en torno a ella genera una situación comunicacional particular entre artista y público, la que da pie a la existencia de interpretaciones subjetivas compartidas y construidas a partir de la experiencia común<sup>210</sup>. Ahora que ha pasado por un proceso de resignificación de acuerdo a un nuevo contexto, aquella canción significa y representa otra cosa distinta a su intención primaria.

---

<sup>207</sup> Gracia, Marisol, Op. Cit, p. 235.

<sup>208</sup> Chornik, Katia; “Canto Cautivo: La música en los campos de prisioneros de Pinochet”, BBC Mundo, 2005, disponible en: [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin\\_america/newsid\\_4173000/4173346.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4173000/4173346.stm).

<sup>209</sup> Tal es el caso de algunos de nuestros entrevistados, como Pedro Millar y Samuel Durán.

<sup>210</sup> Para profundizar en este punto, ver: Van Dijk, Teun; “La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: Un alegato en favor de la diversidad”, en Meyer y Wodak; “Métodos de análisis crítico de discurso”; Gedisa, Barcelona, primera edición, año 2003.

Si nos detenemos en la letra de la canción, podemos darnos cuenta de ciertos elementos identitarios capaces de ser cohesionadores de grupo ante la adversidad. Primero, está el hecho de que en más de una ocasión el texto alude a la idea de amistad (“eres diablo pero amigo negro José”; “¡Amigo negro José!”, ésta última se repite 4 veces en la canción) y más indirectamente a la de alegría (“es muy feliz candombeando dichoso él”; “con mucho amor candombea el negro José”). La alegría del protagonista se expresa también a través de la danza y el baile, símbolo inequívoco de jovialidad que, según el mismo texto, le permite enfrentar de mejor forma las penas (“No tienes ninguna pena al parecer/ pero las penas te sobran negro José/ que tú en el baile las dejas, yo sé muy bien...”).

Un segundo elemento identitario que se destaca en la letra de esta canción es el color de piel del protagonista. Al hablar de “negro José”, se está haciendo una referencia a la condición étnica de un gran número de habitantes de nuestra América, y uno de los principales componentes raciales del mestizaje, proceso condicionante y protagónico de nuestra identidad latinoamericana, dejando en claro que “la morenidad es identidad”<sup>211</sup>. Y no es por capricho del autor el que este sea un “negro”, pues esta característica hace referencia a un grupo social marginado históricamente, poniéndose la canción ya del lado de los oprimidos.

Es posible afirmar que éstos elementos contenidos en la obra se ajustan a la identidad subyacente a los espacios musicales en estudio, ya que se hacen presentes ideas que los entrevistados han destacado, tales como la identidad latinoamericana, la necesidad de soporte emocional dado por la alegría y el compañerismo, y el ponerse del lado de los oprimidos y marginados.

Es evidente que los ingredientes líricos destacados en esta canción son sumamente relevantes de asimilar ante contextos como los experimentados por los integrantes de los espacios musicales entre 1973-1983. La situación de detenciones, censuras y otras formas de intimidación transformaban en primera

---

<sup>211</sup> Cáceres, María Fernanda; “¡Los morenos en festejo!: Acerca de la morenidad en las canciones de Illapu e Inti Illimani, exponentes chilenos del folclore latinoamericano”; Revista de Musicología “Sineris”, N° 3, Junio de 2012, en [http://www.sineris.es/morenos\\_en\\_festejo.html](http://www.sineris.es/morenos_en_festejo.html)

necesidad la búsqueda de elementos identitarios cohesionantes que amortiguaran el dolor y revivieran la llama del compañerismo y la esperanza en nuestros artistas locales y nacionales. Y estos elementos los encontraron muchas veces en la cultura y el arte.

Otra de las canciones que fue resignificada es “La Carta”, de Violeta Parra, escrita en el año 1963<sup>212</sup>. Ya nos hemos referido en el capítulo anterior a la importancia simbólica e identitaria de esta reconocida artista nacional, por lo que destacar el valor que su obra en general (más allá de esta canción) tiene para estos espacios musicales es redundar. El contexto original que nos presenta la letra habla sobre la detención de su hermano Roberto Parra Sandoval el año 1962, durante la represión policial contra la población José María Caro, comuna de Lo Espejo, durante una convocatoria a paro nacional por parte de la CUT<sup>213</sup>.

*“La Carta” (Violeta Parra)*

Me mandaron una carta  
 por el correo temprano  
 en esta carta me dicen  
 que cayó preso mi hermano  
 y sin lastima con grillos  
 por las calles lo arrastraron, si  
 La carta dice el motivo  
 que ha cometido Roberto  
 haber apoyado el paro  
 que ya se había resuelto  
 si acaso eso es un motivo  
 presa también voy sargento, si.

Habrase visto insolencia  
 barbarie y alevosía  
 de presentar el trabuco  
 y matar a sangre fría  
 a quien defensa no tiene  
 con las dos manos vacías, si.  
 La carta que he recibido  
 me pide contestación  
 yo pido que se propague  
 por toda la población  
 que el león es un sanguinario  
 En toda generación, si

---

<sup>212</sup> Así lo afirman algunos de los artistas entrevistados como Ema Millar, Regina Estrada y el cantautor Pablo Ardoin. Este último mediante entrevista electrónica, mayo de 2013.

<sup>213</sup> García Marisol, Op. Cit, p. 34.

Yo que me encuentro tan lejos  
esperando una noticia  
me viene a decir la carta  
que en mi patria no hay justicia  
los hambrientos piden pan  
plomo les da la milicia, si  
De esta manera pomposa  
quieren conservar su asiento  
los de abanico y de frac  
sin tener merecimiento  
van y vienen de la iglesia  
y olvidan los mandamientos, si

Por suerte tengo guitarra  
para llorar mi dolor  
también tengo nueve hermanos  
fuera del que se engrilló  
los nueve son comunistas  
con el favor de mi Dios, si.

Al leer la letra de la canción, se pueden apreciar ciertas similitudes del suceso que relata la autora con situaciones comúnmente vividas durante la dictadura por los grupos perseguidos. En el primer párrafo hace referencia a una detención de un familiar directo (“en esa carta me dicen/ que cayó preso mi hermano”), situación que las personas identificadas con la izquierda sufrían con frecuencia en este periodo, sea mediante la caída en desgracia de un familiar, amigo o experimentándolo en carne propia.

Más adelante pasa a relatar otros hechos de violencia, incluso protagonizados por militares (presentar el trabuco/ y matar a sangre fría/ a quien defensa no tiene/ con las dos manos vacías”, y también “los hambrientos piden pan/ plomo les da la milicia”). Al presentar la letra de la canción hechos de represión como los ya referidos hace que tanto artistas como público le den una connotación especial a esta obra, generándose una identificación con el relato que se presenta en ella, a pesar de haber sido escrita años antes y estar referida a otro contexto, puesto que señala situaciones que en el momento les están ocurriendo.

A diferencia de otros textos del repertorio popular, esta letra no es evocativa de un pasado añorado, sino más bien reflejo de un presente tortuoso. Se produce en

ella un reconocimiento de la situación histórica actual, a pesar de relatar un acontecimiento pretérito, por ende, cabe dentro de la categoría de resignificación por similitud contextual.

Otro elemento de la canción que genera identificación entre ésta y los oyentes e intérpretes del periodo es su alusión explícita a la corriente ideológica que profesan sus 9 hermanos (“los nueve son comunistas/ con el favor de mi Dios”). El ser comunista era más que pertenecer a un partido político<sup>214</sup>. Se transforma en una forma de ver el mundo compartida (con matices) por la mayoría de las personas asiduas a estos espacios musicales identificadas con la izquierda. Además el partido que lleva este nombre representaba a uno de los grupos políticos más perseguidos por la dictadura, al cual se le aniquila su constitución orgánica a fines de los 70, deteniendo, haciendo desaparecer o ejecutando a cientos de sus militantes<sup>215</sup>.

Por último un elemento que no deja de tener importancia a la hora de analizar el texto con la experiencia del grupo humano asiduo a este tipo de espacios musicales es el afán explícito de denuncia (“la carta que me mandaron me pide contestación/ yo pido que se propague por toda la población”). Bien es sabido que durante el periodo en estudio la libertad de expresión no era para estos grupos un bien de fácil acceso. Por lo que una canción que tuviese como fin el denunciar los abusos experimentados y la proscripción en la que estos vivían era altamente probable que tuviese una buena acogida tanto en el público como entre los artistas.

Si por un lado estaba presente en estos espacios la necesidad de denuncia, también lo estaba claramente la idea de resistencia.

*“La reinterpretación de las canciones a mi manera de ver, solo se justifica cuando existe el intento de a través de esa reinterpretación, rescatar del olvido la canción original y su autor y cuando la realidad*

---

<sup>214</sup> De los entrevistados, se declaran militantes del Partido Comunista Samuel Durán, Alfredo Hernández y hasta antes del golpe, Pedro Millar.

<sup>215</sup> Para profundizar ver: Alvarez, Rolando, Op. Cit.

*político-social exige canciones símbolos de lucha y resistencia (...)*”, nos señala al respecto el cantautor penquista radicado en Alemania, Pablo Ardoín<sup>216</sup>.

Esta última necesidad expresiva se va a ver satisfecha principalmente por el repertorio resignificado de Rolando Alarcón del disco “Canto a la Guerra Civil Española”. El mismo Ardoín nos señala que fue recurrente escuchar aquellas obras en las actividades musicales del periodo, en especial a fines de los 70. Sus letras hacen un claro llamado a la resistencia y a no claudicar ante un adverso contexto político marcado por un clima represivo. Algunas muestras de ellas son:

*“No Pasarán” (Rolando Alarcón, fragmento)*

¡No pasarán! ¡No pasarán!  
Aunque me tiren el puente  
y también la pasarela  
me verás pasar el Ebro,  
en un barquito de vela.  
Diez mil veces que los tiren,  
diez mil veces los haremos.  
Tenemos cabeza dura  
los del Cuerpo de Ingenieros.

---

<sup>216</sup> Entrevista vía e-mail al cantautor penquista radicado en Alemania, Pablo Ardoín, mayo de 2013.

*“El paso del Ebro”; (Rolando Alarcón;  
fragmento)*

El furor de los traidores,  
lo descarga su aviación,  
lo descarga su aviación,  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Pero nada pueden bombas,  
Pero nada pueden bombas,  
donde sobra corazón.  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Contraataques muy rabiosos,  
deberemos resistir,  
deberemos resistir.  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Pero igual que combatimos,  
rumba la rumba la rumba la.  
Pero igual que combatimos,  
prometemos combatir.  
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Y ésta última, que al igual que ‘La carta’ es resignificada por similitud contextual, con un gran parecido a la realidad chilena de aquel entonces, al hacer referencia a “cuatro generales”:

*“Los cuatro generales” (Rolando Alarcón, fragmento)*

Los cuatro generales,  
mamita mía, que se han alzado,  
que se han alzado.  
Para la nochebuena,  
mamita mía, serán ahorcados,  
serán ahorcados.  
Madrid, qué bien resistes,  
mamita mía, los bombardeos,  
los bombardeos.  
De las bombas se ríen,  
mamita mía, los madrileños

Dadas las circunstancias históricas que se vivían, letras como estas eran de suma importancia y llenas de un especial significado. A pesar de que su origen databa de hace 40 años o más, ahora estas canciones cobraban vida propia ante la necesidad de resistir los embates de la dictadura, sintiendo que su dramática situación encontraba un símil en el conflicto español de la década del 30. Si ahora lo central era resistir (como señala “el Canela”), darse ánimo por medio de la música (según el relato de Carmen Durán), y decirse “¡aquí estamos!” (como afirman Regina Estrada y Rodrigo Pincheira), sin duda este tipo de canciones vienen muy bien para tales objetivos. En este caso también es posible señalar (al igual que lo afirmado en el análisis del “Candombe para José”) que el marco contextual en el cual está inmersa esta resignificación condiciona la interpretación subjetiva del oyente.

También es posible afirmar que en este proceso reinterpretativo de las obras referidas a la guerra civil española, entra en juego lo que Eco llama la ‘*intentio lectoris*’<sup>217</sup>. Mediante esta dinámica es el lector (en este caso el oyente) quien en base a su experiencia, contexto y preconceptos decodifica el texto, otorgándole un significado a la obra distinto al que el autor le asignó inicialmente, primando el sentido que éste le otorga sobre la ‘*la intentio auctoris*’. Ahora tanto artistas como público interpretan esta obra en relación a las vicisitudes experimentadas durante la dictadura y la necesidad de resistir a sus embates, y ya no relacionándolas de una forma directa con la guerra civil española, como era la intención original del autor.

Una canción escrita por uno de los pilares de la Nueva Canción Chilena como Luis Advis a fines de los años 60, es un claro ejemplo de resignificación es la “Cantata Santa María de Iquique”. Esta magna obra trata sobre la matanza que sufrieron los obreros del salitre en Iquique el año 1907. Su letra, en particular la “Canción Final” fue refuncionalizada en base a la identificación de nuestros

---

<sup>217</sup> Eco, Umberto; “Los límites de la Interpretación”; Lumen, Barcelona, 1992.

músicos con su mensaje, el cual llama a resistir ante la represión. Así lo expresa Maite Figueroa, asidua a estos espacios musicales:

*“Una de las canciones que ocupábamos en el ADA (Agrupación Democrática de Artistas, inicio de los 80) era la canción final de la “Cantata Santa María”. Se ocupó mucho, nosotros terminábamos todas nuestras actividades con esta canción, y la tocaban Los Redes, lo músicos del grupo del Checo (Sergio Molina). Se ocupó mucho esta canción como himno”<sup>218</sup>*

La letra del extracto referido es la siguiente:

*“Cantata Santa María”: Canción Final (L. Advis)*

Ustedes que ya escucharon la historia que se contó  
no sigan allí sentados pensando que ya paso  
no basta solo el recuerdo el canto no bastara  
no basta solo el lamento miremos la realidad  
quizás mañana o pasado o bien en un tiempo más  
la historia que han escuchado de nuevo sucederá  
es Chile un país tan largo mil cosas pueden pasar  
si es que no nos preparamos resueltos para luchar  
tenemos razones puras tenemos porque pelear  
tenemos las manos duras tenemos porque ganar  
unámonos como hermanos que nadie nos vencerá  
si quieren esclavizarnos jamás lo podrán lograr  
la tierra será de todos también será nuestro el mar  
justicia habrá para todos y habrá también libertad  
luchemos por los derechos que todos deben tener  
luchemos por lo que es nuestro que nadie vas a ceder

---

<sup>218</sup> Entrevista citada a Maite Figueroa. Otro de lo que afirma la recurrencia de esta obra en los repertorios de los artistas vinculados a la Universidad de Concepción es el académico y periodista Rodrigo Pincheira.

no hay que ser pobre amigo es peligroso ser pobre amigo  
es peligroso ser pobre amigo no hay ni que hablar amigo  
unámonos como hermanos que nadie nos vencerá  
si quieren esclavizarnos jamás lo podrán lograr  
si quieren esclavizarnos jamás lo podrán lograr.

La letra es poseedora de una clara intención reivindicadora, de denuncia y un grito de resistencia que venía 'como anillo al dedo' ante las actuales circunstancias. Sin embargo, la intención política que los artistas del periodo le dan a la obra es distinta a lo originalmente pretendido por el autor, quien asegura que al componer la Cantata Santa María "quise (ingenuamente) evitar que la obra tuviese una connotación política"<sup>219</sup>. Esta situación nos remite a los planteamientos de Eco, quien nos señala la diferencia entre la "intentio auctoris" y la "intentio lectoris" que se presenta en la interpretación de una obra. A su vez, el autor nos diferencia entre lo que es la interpretación (buscar un significado) del uso (imponerle un sentido que no está previsto). Es esto último lo que podemos afirmar que ocurre con esta obra<sup>220</sup>.

Mediante diversas frases, se explicita en esta parte final de la cantata frases que llaman a la resistencia y la unión ante la opresión ("Tenemos razones puras, temenos por que pelear/ tenemos las manos duras tenemos por qué ganar/ unámonos como hermanos que nadie nos vencerá/ si quieren esclavizarnos jamás lo podrán lograr"), a la esperanza ("la tierra será de todos, también será nuestro el

---

<sup>219</sup> García, Marisol; Op. Cit, p. 147.

<sup>220</sup> "Eco diferencia la "interpretación" del "uso" de los textos. Un texto puede ser interpretado, lo que implica el deseo de determinar un significado desde del texto mismo. Por el contrario, un texto puede ser "usado", es decir, en este caso la voluntad no es la de determinar un significado ajeno, sino la de imponerle un sentido que no está, por decirlo así, previsto. El debate se centra en la lucha entre la "intentio operis", la "intentio auctoris" y la "intentio lectoris". La intentio auctoris ha sido objetivo de ataques por todos aquellos que defienden la autonomía del texto; la intentio lectoris, por los defensores d "respuesta lectora" como determinante del significado. Eco toma una vía intermedia: la defensa de la intentio operis, la intención de la propia obra. Un texto -dice Eco- es un dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo. El lector interpreta el texto, pero el texto mismo se esfuerza en llevar al lector hacia el sentido que preconiza". Cita en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero1/eco.htm>. Para profundizar ver: Eco, Umberto; "Los límites de la Interpretación"; Lumen; Barcelona, 1992.

mar/ justicia habrá para todo y habrá también libertad”) y a la vez advierten que los acontecimientos cargados de represión desatado en Iquique en 1907, pueden volver a repetirse (como efectivamente estaba sucediendo) ahora contra ellos (“Ustedes que ya escucharon la historia que se contó/ no sigan allí sentado pensando que ya pasó (...) quizás mañana o pasado, o bien en un tiempo más/ la historia que ya escucharon de nuevo sucederá/ es Chile un país tan largo mil cosas pueden pasar). Sin duda estos elementos permitieron que tanto músicos como público se sintieran identificados con la letra de esta composición, la cual pasa a ser refuncionalizada de acuerdo al contexto imperante en nuestro país para ellos a partir de septiembre de 1973.

Obras como las referidas traspasan su contexto histórico en el que (o para el que) fue creada. “Un objeto cuando se percibe como obra de arte se emancipa de su contexto histórico no pudiéndose reducir a él. Una obra del pasado en el momento de su actualización estético-artística adquiere una dimensión significativa que excede con mucho la del discurso histórico: éste no puede dar cuenta de ella. De este modo, su comprensión será siempre dinámica y cambiante, no se agotará jamás”<sup>221</sup>. De esto, es posible desprender la posibilidad de una constante reinterpretación de las obras artísticas, las que no agotan la opción seguir siendo resignificada en base a determinadas funciones y contextos. En definitiva, no se descontextualiza, más bien se re-contextualiza.

### ***Identificación con melodías instrumentales: Memoria y particularidades.***

Si bien el discurso lírico presente en el repertorio de estos espacios musicales penquistas fue un elemento central a la hora de generar un vínculo identitario y dar un impulso a la resistencia, hubo otras obras musicales que sin tener letra, poseían un especial significado para músicos y público oyente.

---

<sup>221</sup> Lopez Cano, Rubén; “Música de la posthistoria: Apuntes para una semiostética cognitiva de los nuevos comportamientos musicales”; UNAM, en [http://www.academia.edu/965856/Musica\\_de\\_la\\_posthistoria](http://www.academia.edu/965856/Musica_de_la_posthistoria).

Sea por sus características musicales (instrumentos utilizados, ritmos asociados a un determinado grupo humano), por la potente imagen de su autor, o por ser asociadas a un determinado suceso, ciertas canciones netamente instrumentales fueron interpretadas con frecuencia durante el periodo en estudio según el testimonio de diversos entrevistados, centrándose su identificación ya no en sus letras, sino en las características anteriormente mencionadas.

Uno de los casos más emblemáticos es el de “Charagua”, canción compuesta por Víctor Jara a fines de los 70 e interpretada por Inti Illimani. Al asumir el gobierno de Salvador Allende, Jara asume el cargo de Director Artístico de Televisión Nacional de Chile, y compone esta pieza musical como un jingle para la estación de televisión pública. Al poco tiempo, su melodía pasó a ser reconocida por la mayoría del público nacional, y tras el golpe de estado de 1973, el escucharla o interpretarla evocaba inmediatamente el periodo de gobierno de la Unidad Popular. Además, el ya antes mencionado recelo que existía por parte del gobierno hacia la música andina, hacía que la dictadura no se sintiera cómoda con sus melodías por su identificación con el legado cultural de la UP.

*“La canción ‘Charagua’ hacía que, según (el coronel Pedro) Enwing, el gobierno de Allende se asociara a la música nortina. Yo le respondí que qué culpa tiene el norte del uso que le había dado el gobierno”, señalaría el fallecido productor musical, Camilo Fernández<sup>222</sup>.*

Otra canción de carácter instrumental que alcanzó similar resonancia y apropiación del público tanto penquista como a nivel nacional fue “La Partida”. Aunque no fue la banda sonora de ninguna entidad en particular, se ganó un lugar en la memoria colectiva de los participantes de estos espacios musicales dadas sus características andinas y su capacidad de transmitir, pues a pesar de ser netamente instrumental “logra decir incluso más que cualquier manifiesto”<sup>223</sup>, puesto que, al igual que la anteriormente referida “Charagua”, en ella se conjugan

---

<sup>222</sup> García, Marisol, Op. Cit, p. 171.

<sup>223</sup> Abalo, Juan Pablo; “La partida”, Periódico “The Clinic”, diciembre de 2009.

tres elementos claves a la hora de generar una relación identitaria entre la canción y los miembros de estos espacios musicales:

- 1) Es una clara referencia al gobierno depuesto de Salvador Allende, por ende, evocadora de un pasado visto a la distancia con nostalgia. El académico de la Universidad de Concepción Rodrigo Pincheira señala que esta canción remitía inmediatamente al gobierno de la UP, pues era la música de fondo de las grandes concentraciones de Allende<sup>224</sup>.
- 2) El prestigio y carácter simbólico dado al autor de esta obra para los artistas y público asiduo a este tipo de música, hace que ésta sea especialmente emotiva para ellos. “Víctor Jara entero era un símbolo de resistencia”, señala Carmen Durán<sup>225</sup>.
- 3) La musicalidad de la canción basada en instrumentos andinos, los que eran vistos con reticencia por parte de las autoridades. El escuchar o interpretar música con estos instrumentos ya era una evocación del pasado y una señal de resistencia. Las palabras del músico penquista y estudiante de la Universidad de Concepción en los ‘70 Samuel Durán reafirman esta idea: “El solo hecho de volver a tocar instrumentos autóctonos era ya un acto reivindicativo”<sup>226</sup>.

En referencia a este último punto, una de las formas en la que se manifestó la persecución de los músicos de la Nueva Canción Chilena fue

*“la dictación (sic) de bandos que impusieron la censura y que incitaron a la prohibición de la utilización de instrumentos andinos como quenas y zamponas ya que ellos serían considerados elementos subversivos”<sup>227</sup>.*

José Miguel Varas sostiene al respecto:

---

<sup>224</sup> Entrevista citada a Rodrigo Pincheira.

<sup>225</sup> Entrevista citada a Carmen Durán.

<sup>226</sup> Entrevista citada a Samuel Durán.

<sup>227</sup> Díaz-Inostroza, Patricia; “El canto nuevo de Chile: Un legado musical”, Universidad Bolivariana; citado en: Jordán, Laura, Op. Cit, p. 5. Cabe señalar que ninguno de los bandos dictados hace mención a una prohibición de este tipo.

*"Desaparecieron 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 quenás, charangos y bombo"<sup>228</sup>.*

En efecto, la música del norte grande fue una de las más interpretadas por agrupaciones musicales que se identificaban con el proyecto de la UP, y no por casualidad. La carga simbólica que posee el norte grande es sumamente poderosa, pues se le vincula a la figura del minero, con todo su historial de sacrificio y resistencia, la existencia en esa zona de un fuerte componente étnico indígena, además de ser una zona vinculada a grandes líderes políticos de izquierda como Pedro León Gallo y Luis Emilio Recabarren. En contraposición, la música que se intenta imponer como el único folclore nacional, se encuentra ligada geográficamente al valle central, lugar donde predomina la gran hacienda, el tradicionalismo, la imponente figura del patrón con espuelas y manta. En el fondo, lo que se expresa es una representación de dos clases, el poderoso autoritario versus el oprimido resistente. Ante esta contraposición, los espacios de ejecución musical en estudio se identificaban con lo que representaba la sonoridad nortina.

Ante esta capacidad de transmisión y, como recién se enunció, de representación de la música instrumental, ejemplificada en las ya mencionadas obras de Víctor Jara, es posible sostener que la música adquiere un carácter metalingüístico, pasando a transmitir, ante la ausencia de contenido lírico, a través de la asociación de sus particularidades sonoras y simbólicas con el pasado añorado y el duro presente.

---

<sup>228</sup> Jordán, Laura, Op. Cit. P. 4.

### ***Autores como íconos identitarios: El caso de Víctor Jara y Violeta Parra***

El separar la obra del autor, otorgándole a la primera una mayor relevancia que a quien la crea, es un ejercicio que puede ser útil en ocasiones, dependiendo del tipo y objetivo de la investigación. La operación inversa es menos usual. Sin embargo, en ciertos casos se da el hecho que el creador pasa a ocupar un lugar central, por sobre la obra creada por éste.

Esto ocurre principalmente en los casos de Víctor Jara y Violeta Parra. Se reconoce tanto por músicos como por el público penquista del periodo que en estos casos no importa mayormente lo que la letra exprese, sino más bien lo que se busca es reivindicar en su interpretación la figura de quien fue su autor<sup>229</sup>.

Dentro de las canciones más interpretadas del primero de estos artistas, se mencionan con frecuencia “Te recuerdo Amanda”, “El cigarrito” y “Plegaria a un Labrador”. Salvo esta última, la demás obras no poseen una connotación abiertamente política, de denuncia, resistencia o reivindicativa que pudiera ser considerada ‘molesta’ para las autoridades. Lo que si resultaba abiertamente incómodo era la figura del autor de las obras, acribillado a pocos días del golpe de estado de 1973.

Entonces, si no tenían un contenido abiertamente político ¿Qué era lo que las hacía ser tocada frecuentemente? Principalmente el hecho de que, como ya se ha señalado, la figura de su autor es sumamente potente y significativa. Representa no solo un gran artista, o hermosas canciones identificadas con la Unidad Popular, sino que las trágicas circunstancias en las que fue asesinado en los primeros días de la represión desatada post golpe de estado lo convierten en un mártir de la música popular y la consecuencia política. Por ende, el sentido de interpretarlas ya no pasa solamente por las características líricas de la obra musical, sino por la carga simbólica de su autor.

---

<sup>229</sup> La importancia de ambos artistas para la música del periodo queda reflejada en la siguiente cita: “El mito de la Nueva Canción tiene una santísima trinidad: La Madre, Violeta Parra; El Hijo, Quilapayún; y El Espíritu Santo, Víctor Jara”. En <http://www.notandistintosradio.com.ar/la-nueva-nueva-cancion-chilena/>.

Al interpretar su obra lo que se hace es rememorarlo y reivindicarlo, haciendo sentir que a pesar de su muerte y las circunstancias que la rodearon, su legado artístico permanece vivo. Sus colegas penquistas lo afirman así:

*“De Víctor Jara se tocaba ‘El Cigarrito’, ‘Te recuerdo Amanda’, que en este caso, más que por lo que decían era porque en el fondo tú estabas cantando a una persona que había sido muerta y era un homenaje. Uno ahí lloraba, te dabas cuenta que estaba cantando a un tipo ¡que se lo habían hecho pebre po! Y que sin embargo, ahí estaba y la gente lo cantaba. Las canciones son hermosas ya así, pero también estaban cargadas de la figura del autor”<sup>230</sup>.*

La cita resalta la importancia que se le asigna a la forma en las que este emblema de la música nacional pierde la vida tras el golpe de Estado de 1973, mediante decenas de balazos y en un trágico contexto, pero que al interpretar sus melodías ‘ahí estaba’ nuevamente. Era no sólo un homenaje, sino además una forma de resurrección basada en la interpretación y el rescate del olvido de su arte, ya que ante su desaparición física, su obra lo volvía a poner en contacto con su público.

En el caso de la interpretación de obras de Violeta Parra ocurre algo muy similar. Si bien las canciones que más se recuerdan como parte del repertorio de estos espacios musicales no son tan ‘puntudas’ (como solían llamar los artistas a aquellas obras que presentaban una lírica con mayor contenido político), tales como “Gracias a la Vida”, “Volver a los 17” y “Canto para una semilla”, ocurre que al ser interpretadas se está haciendo un homenaje a la principal mentora del movimiento musical que aglutinaba a la mayoría de los artistas del periodo. Era recordar a la madre que marcó el camino de la Nueva Canción Chilena (así la calificó alguna vez Víctor Jara)<sup>231</sup> que ya no estaba.

En casos como estos, la figura del autor ejerce un mayor poder aglutinante e identitario que las canciones que este pudo haber creado. El potente simbolismo

---

<sup>230</sup> Entrevista citada a Carlos Zapata.

<sup>231</sup> Palabras emitidas durante un concierto del artista en la ciudad del Lima, Perú, agosto de 1973.

adjudicado a artistas de la talla de Víctor Jara y Violeta Parra, ambos referentes del canto social muertos en trágicas circunstancias, hacen que su figura en ocasiones sobrepase en importancia para nuestros artistas al contenido de sus letras.

Lo que se presenta en estos casos es un ejercicio de resucitar mediante la memoria, lo que dota de mayor sentido emocional e identitario a ciertas canciones por el hecho de ser sus autores íconos (incluso mártires) del canto popular. “La identidad sin la memoria no es posible, y si frente a la memoria hay silencio, este silencio también silencia la identidad, y la deja sin contenido”<sup>232</sup>.

La cita anterior expresa la existencia de una relación directa entre identidad y memoria. Ambos son conceptos que se sostienen mutuamente, pues al no haber un constante ejercicio de memoria, la identidad tiende a diluirse. En otras palabras, esta identidad tiene su origen en raíces históricas que son traídas al presente por medio de ejercicios de memoria como los relatados, que buscan no silenciar a artistas acallados a la fuerza como Víctor Jara.

### ***Evolución del repertorio: Del compromiso de la Nueva Canción Chilena a la metáfora del Canto Nuevo y la influencia cubana.***

Durante los 10 años que abarca esta investigación, el repertorio presente al interior de estos espacios musicales vinculados a la Universidad de Concepción experimentó una serie de cambios, que en base a los diversos testimonios recopilados, pueden ser subdivididos en las siguientes etapas:

- 1) 1973-1974: La actividad musical era prácticamente nula, tras el shock causado por el golpe de estado. Sólo habían pequeñas actividades musicales en su mayoría clandestinas, en las que reinaba la autocensura producto del miedo y la represión.

---

<sup>232</sup> Naranjo, Valeska; “Representaciones sociales sobre golpe militar y dictadura”, tesis para optar al grado de Licenciada en Antropología, Universidad de Chile, 2006.

- 2) 1975-1979: Empieza a tomar forma una incipiente actividad cultural, la que se concretaba en la realización de peñas, actos solidarios, encuentros musicales al interior de la universidad, y el surgimiento de agrupaciones culturales como la ADA (Agrupación Democrática de Artistas) y la ACC (Agrupación Cultural Concepción). El repertorio involucra principalmente artistas de la Nueva Canción Chilena y en menor medida latinoamericana. A pesar de estar aún presente la autocensura, en el repertorio se ve una actitud que media entre lo confrontacional y lo prudente, dependiendo del lugar y momento en el que se desarrolle la actividad musical.
- 3) 1980-1983: En esta etapa se empieza a generar un movimiento más amplio y explícito, puesto que se comienza a perder el miedo inicial, coincidiendo con las primeras protestas contra la dictadura. El movimiento musical se amplifica de la mano de la organización estudiantil y al ya recurrente repertorio de la Nueva Canción Chilena, se le suman las letras y melodías del Canto Nuevo y la Trova Cubana. Las alusiones en la música desarrollada por nuestros artistas al contexto dictatorial o a la resistencia se hacen más frecuentes.

A mediados de los años 70, cuando empiezan a aparecer atisbos de un incipiente movimiento musical, las obras de la Nueva Canción Chilena y el folclore latinoamericano (además de creaciones propias de nuestros artistas) van a transformarse en los cimientos del repertorio de estas emergentes agrupaciones. Agrupaciones como el GEI, Redes o Las Pirguas, y el valioso aporte de cantautores como Pablo Ardoin, los hermanos Pedro y Ema Millar y Nelson Álvarez "El Canela" van a ser números frecuentes en peñas y actos al interior de la Universidad o fuera de ésta. En este último caso, cabe decir que el público en su mayoría era universitario.

Artistas como los mencionados tuvieron la misión de difundir y dar continuidad a un proyecto artístico-musical que, como dijimos anteriormente, pretendía ser aplastado y reemplazado por un determinado tipo de folclore de carácter nacionalista y paisajista.

Durante esta etapa, el repertorio se componía tanto de canciones más ‘puntudas’ como de otras con un contenido menos explícito políticamente. Ello dependiendo principalmente de la osadía del artista y de la seguridad que brindaba el lugar en el cual estas obras eran interpretadas. Dentro del primer grupo, las más recordadas tanto por público como por artistas entrevistados son “Venceremos” y “Plegaria a un Labrador”, mientras que dentro de las menos ‘molestas’ surgen los nombres de ‘Gracias a la Vida’, ‘El Cigarrito’, ‘Te recuerdo Amanda’ y el ‘Canto para una semilla’, además de canciones del folclore latinoamericano sin una letra abiertamente de protesta. Detengámonos inicialmente en el primer grupo de canciones.

“Venceremos” fue compuesta por Sergio Ortega y letra de Claudio Iturra el año 1970, como himno para la cuarta y definitiva campaña presidencial del candidato de la Unidad Popular Salvador Allende y grabada por Inti Illimani. Su letra es un llamado a la unidad y a sobreponerse a los posibles obstáculos que se interpongan en el triunfo de esta campaña. Debido a sus características, su contexto y el impulso tomado en ese entonces por la Nueva Canción Chilena, es que esta canción se transformó probablemente en el más conocido himno de todos los que alguna vez hayan acompañado una candidatura presidencial en nuestro país<sup>233</sup>.

*“Venceremos” (S. Ortega- C. Iturra)*

Desde el hondo crisol de la Patria  
se levanta el clamor popular  
ya se anuncia la nueva alborada  
todo Chile comienza a cantar  
Recordando al soldado valiente  
cuyo ejemplo lo hiciera inmortal

---

<sup>233</sup> García, Marisol, Op. Cit, p. 128.

enfrentemos primero a la muerte  
traicionar a la Patria...¡jamás!

¡Venceremos! ¡Venceremos!  
mil cadenas habrá que romper  
¡Venceremos! ¡Venceremos!  
al fascismo sabremos vencer (bis)

Campesinos, soldados y obreros  
la mujer de la Patria también  
estudiantes, empleados, mineros  
¡cumpliremos con nuestro deber!  
Sembraremos las tierras de gloria  
¡Socialista será el porvenir!  
todos juntos seremos la historia  
¡A cumplir! ¡A cumplir! ¡A cumplir!

Aquí va todo el pueblo de Chile  
aquí va la Unidad Popular  
campesino, estudiante y obrero  
compañeros de nuestro cantar  
Rosa ardiente de nuestra bandera  
la mujer ya se ha unido al clamor  
la Unidad Popular vencedora  
¡Será tumba del yanqui opresor!

¡Venceremos! ¡Venceremos!...

Con la fuerza que surge del pueblo  
una Patria mejor hay que hacer  
a golpear todos juntos y unidos  
¡Al poder! ¡Al poder! ¡Al poder!

Si la justa victoria de Allende  
la derecha quisiera ignorar  
todo el pueblo resuelto y valiente  
como un hombre se levantará

Antes de cualquier análisis, cabe señalar que el aquí citado texto corresponde al original e inicial. Tras una serie de debates por el contenido directo y confrontacional de la letra, se decide grabar sólo las cuatro primeras estrofas y repetir dos veces el coro, versión acotada que sería la que comúnmente se interpretaba en actos musicales a nivel nacional y local.

El hecho de que esta canción tenga una vinculación tan estrecha con el gobierno de Salvador Allende ya la hace ser un referente aglutinador de identidades al interior de estos espacios musicales:

*“Volver a escuchar 8 años después, 10 años después el ‘Venceremos’, que era el himno oficial de la UP en una peña, te daba a ti una sensación de saber que estabas vivo, que tu sueño no había muerto, que estabas animado y que era justo, y que no estabas equivocado ayer cuando decías ‘Venceremos’, y se hacía más urgente que nunca vencer de nuevo”<sup>234</sup>*

En el relato es posible identificar una emotividad basada en la rememoración de un periodo truncado, la cual juega un rol fundamental en el aspecto anímico de las personas participantes de estos actos musicales. Con su letra resucitaban, aunque sea solo en el recuerdo y de manera momentánea, la causa con la que profundamente se identificaron en un pasado no muy lejano.

Además de aquello, hay otras características particulares de la canción que la hace ser fuertemente cohesionadora:

*“En el ‘Venceremos’, el sujeto que canta y que protagoniza la canción, es el colectivo, es el pueblo, y el candidato aparece como un mandatario de este. La participación de todos no se promete, sino que se realiza en la*

---

<sup>234</sup> Entrevista citada a Héctor Fernández. Cabe señalar que si bien esta canción se encasilló dentro de la segunda etapa en el análisis de repertorio, ella continuó sonando continuamente a inicios de los 80, pero a menor escala debido a la incorporación de nuevos referentes musicales.

*propia canción, caracterizada por su tono entusiasta e integrador de los sujetos populares a un proceso político en el que Allende aparece como abanderado de la causa popular*<sup>235</sup>.

Al estar en segunda persona plural, este himno pasa a ser la voz de un grupo humano que tiene un objetivo común en el horizonte y unido se podrá enfrentar a los mismos eventuales peligros (“Si la justa victoria de Allende/ la derecha quisiera ignorar”, “mil cadenas habrá que romper”, “al fascismo sabremos vencer”). Junto con ello, destaca su matiz integradora de diversos sujetos populares (“campesinos, soldados, mineros/ la mujer de la patria también/ estudiantes, empleados y obreros/ cumpliremos con nuestro deber”) que se embarcan en un proyecto que se verá coronado con la victoria de la UP en las urnas.

Ambos elementos referidos (sujeto colectivo e integración popular) son claves a la hora de establecer una explicación cabal del por qué esta canción se transforma en un referente identitario y cohesionador grupal al interior de nuestros espacios musicales. La cotidiana marginación social experimentada por muchos, incluidos varios de los asiduos a los circuitos musicales en estudio se rompía, poniéndolos ahora en primera línea de un proyecto de gobierno que encarnaba la esperanza popular.

Otro elemento generador de identidad es la dinámica diferenciadora que se establece en la letra de la canción entre un “nosotros”, que debemos vencer y saber cumplir con nuestro deber, versus un “ellos” que encarnan el fascismo y las cadenas que hay que romper. Si partimos de la base que la construcción de identidad nace a partir de la diferenciación entre un “yo” poseedor de ciertas características y cualidades ante un “otro” que presenta distinciones u oposiciones respecto a “mi”, la relación dialéctica entre dos grupos sociales que nos presenta

---

<sup>235</sup> Rolle, Claudio; “La Nueva Canción Chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”; Asociación Internacional para el estudio de la música popular (IASPM), en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

esta obra musical pasa a transformarse en un elemento formador y cohesionador de identidad al presentarnos dos bandos políticos claramente diferenciados<sup>236</sup>.

A ellos se les debe agregar que es una canción escrita para un futuro cercano, el cual se ve mucho más auspicioso para el pueblo tras el venidero triunfo de Allende. Es un grito de esperanza popular que en tiempos de dictadura se transformaba en necesidad para los grupos de izquierda proscritos y reprimidos por la dictadura, el cual se hacía presente cotidianamente en los escenarios penquistas y a nivel nacional para levantar el ánimo y dar fuerzas para el futuro a quienes pasaban por un duro presente.

Por otra parte, esta canción era de las consideradas ‘puntudas’, es decir, con una letra directamente política que podía traerles a nuestros músicos más de alguna complicación. Jorge Coulón de Inti Illimani, señala al respecto que “sabíamos que Sergio (Ortega, el autor) venía saliendo de un periodo político bien ultra, y nos pareció que la letra que le puso al tema era muy pasada para la punta”<sup>237</sup>. Es por ello que no podía ser interpretada en cualquier lugar, sólo en los que ofrecieran la seguridad dada por lo clandestino, tales como la Parroquia universitaria, o en palabras de Carlos Zapata “una Peña por la Agüita de la Perdiz”<sup>238</sup> funcionando así una autocensura de carácter preventiva. Del interior de esa misma población, Alfredo Hernández nos reafirma aquello: “Y cerrabai el acto con el “Venceremos”, ahí la gente quedaba como ‘¡oohhh!’, como asustada”<sup>239</sup>.

Es también en esta primera etapa donde se multiplica la interpretación de canciones como “Gracias a la Vida” o “Te recuerdo Amanda”. En estos casos, más que el contenido de la letra, lo que las hacía figurar con cierta frecuencia en los repertorios penquistas era, como ya se dijo anteriormente, el peso de la figura que representa el autor, y como no eran tan ‘puntudas’ podían ser pasadas por alto ante los oídos de la censura.

---

<sup>236</sup> Para profundizar en esta idea ver, Larraín Jorge, “Identidad Chilena”, 2001, Op. Cit.

<sup>237</sup> García Marisol, Op. Cit, p. 128.

<sup>238</sup> Población vecina a la Universidad de Concepción, identificada tradicionalmente como de izquierda, en la cual se generan fuertes vínculos durante la dictadura entre estudiantes y pobladores. Dadas

<sup>239</sup> Entrevista citada a Alfredo Hernández.

La primera de esas obras no sólo no era censurada, sino que según relatan diversos entrevistados de aquel entonces, era aceptada y en ocasiones integrada al repertorio 'oficial'. En general, tanto la figura como la obra de Violeta Parra despertaba resquemores en los más conservadores partidarios de la dictadura, reticentes a su difusión, pero esta canción en particular logra posicionarse de manera más transversal.

No ocurre lo mismo con Víctor Jara quien es derechamente rechazado desde el principio, por lo que inicialmente prima la prudencia a la hora de interpretar sus canciones prefiriendo las que a primera oída parecen ser más inocuas y menos comprometidas políticamente en cuanto a su contenido. En el caso específico de la ya mencionada 'Te recuerdo Amanda', hay más bien una denuncia implícita de las condiciones laborales de los obreros mimetizada bajo el manto del drama una relación de pareja. Mensaje que sin duda era captado y gravitaba a la hora de medir la gran identificación que esta obra generaba tanto en artistas como en el público, quienes la elevaron a la categoría de himno:

*"Te recuerdo Amanda" (V. Jara)*

Te recuerdo Amanda	en cinco minutos
la calle mojada	suenan la sirena
corriendo a la fábrica	de vuelta al trabajo
donde trabajaba	y tú caminando
Manuel.	lo iluminas todo
La sonrisa ancha	los cinco minutos
la lluvia en el pelo	te hacen florecer.
no importaba nada	Te recuerdo Amanda
ibas a encontrarte con él	la calle mojada
con él, con él, con él	corriendo a la fábrica
son cinco minutos	donde trabajaba
la vida es eterna	Manuel.

La sonrisa ancha  
la lluvia en el pelo  
no importaba nada  
ibas a encontrarte con él  
con él, con él, con él  
que partió a la sierra  
que nunca hizo daño  
que partió a la sierra  
y en cinco minutos  
quedo destrozado

suenan la sirena  
de vuelta al trabajo  
muchos no volvieron  
tampoco Manuel.  
Te recuerdo Amanda  
la calle mojada  
corriendo a la fábrica  
donde trabajaba  
Manuel.

Como es posible apreciar, el repertorio de estos espacios musicales durante el periodo 1975-1979 variaba entre la osadía del 'Venceremos' a la prudencia o lo crítico de un mensaje como el de 'Te recuerdo Amanda', siendo el lugar en el cual se lleva a cabo la actividad artística una importante variable para optar por uno u otro tipo de repertorio.

### ***Perdiendo el miedo e incorporando referentes: 1979-1983.***

Durante este último periodo que se abarcará, el repertorio ha experimentado una evolución explicada por los siguientes aspectos:

- 1) El paso del tiempo ha llevado a que el fuerte miedo inicial haya ido disminuyendo. No obstante, aún persisten ciertos resguardos como la clandestinidad y la autocensura.
- 2) Los primeros atisbos de crisis del régimen autoritario (años 1982-1983) provocados por problemas de carácter económico y las consiguientes primeras manifestaciones sociales contra la dictadura.
- 3) La incorporación de otros referentes culturales en materia musical, principalmente la Nueva Trova Cubana y el Canto Nuevo chileno.

La composición 'El Pueblo Unido', de Sergio Ortega fue una de las obras que se incorporan al repertorio en este periodo. Hecha en el año 1973 en un contexto

de gran efervescencia y polarización política (sólo 2 meses antes del bombardeo a La Moneda), su presencia en estos espacios musicales obedece principalmente a los puntos 1 y 2 anteriormente enunciados.

Su letra es un abierto llamado a la unidad y la lucha de la izquierda. Con el tiempo alcanzaría una inmensa popularidad que la llevaría a ser traducida a diversos idiomas, y su estribillo (“El pueblo unido/ jamás será vencido”) se ha masificado a tal punto que ha pasado a ser una consigna frecuente en diversos movimientos políticos y sociales hasta la actualidad como en Grecia, Túnez, y Ucrania. Además ha sido interpretada por grupos de rock chileno como “Los Tres” y “Los Miserables”, y los españoles “Ska-P”. Su potente letra dice así:

*El pueblo unido jamás será vencido*  
(Sergio Ortega-Quilapayún)

El pueblo unido, jamás será vencido,  
De pie, cantar que vamos a triunfar.  
Avanzan ya banderas de unidad.  
Y tú vendrás marchando junto a mí  
y así verás tu canto y tu bandera  
florecer,  
la luz de un rojo amanecer  
anuncia ya la vida que vendrá.  
De pie, luchar el pueblo va a triunfar.  
Será mejor la vida que vendrá  
a conquistar nuestra felicidad  
y en un clamor  
mil voces de combate se alzarán  
dirán canción de libertad  
con decisión la patria vencerá.  
Y ahora el pueblo que se alza en la  
lucha con voz de gigante gritando:  
¡adelante!

El pueblo unido, jamás será vencido,  
La patria está forjando la unidad  
de norte a sur se movilizará  
desde el salar ardiente y mineral  
al bosque austral  
unidos en la lucha y el trabajo  
irán la patria cubrirán,  
su paso ya anuncia el porvenir.  
De pie, cantar el pueblo va a triunfar  
millones ya, imponen la verdad,  
de acero son ardiente batallón  
sus manos van llevando la justicia y  
la razón mujer  
con fuego y con valor  
ya estás aquí junto al trabajador.

Las características particulares que presenta la letra de esta canción hacen de ella un verdadero himno para los músicos en situación de proscripción y para el oyente asiduo a este tipo de obras. En ella hay una constante referencia a la idea de 'pueblo', grupo humano heterogéneo, que lo presenta como una vanguardia que debe encabezar un proceso de lucha ("Y ahora el pueblo/ que se alza en la lucha", "de pie, luchar/ el pueblo va a triunfar"), en base a la unión. El objetivo de aquella lucha es la defensa para la consolidación a futuro de un proyecto de sociedad ("anuncian ya/ la vida que vendrá", "será mejor/ la vida que vendrá", "y así verán/ tu canto y tu bandera/ florecer la luz/ de un rojo amanecer") que se veía ya a esa altura amenazado.

Con todo ello, esta obra rememora un periodo de nuestra historia del cual tanto artistas como público se sienten herederos. Interpretar esta canción desde la clandestinidad (dado que por su letra no era posible o particularmente prudente tocarla en cualquier espacio) era un acto reivindicativo de un pasado y rebelde en cuanto a las características de su nuevo presente, el cual requiere de lucha y organización para hacer frente al nuevo contexto dictatorial.

Su potencia como símbolo de periodo está dada por su letra y por el contexto de la creación (solo 2 meses antes del fin del gobierno de la UP), pero además por su utilización durante y después del golpe:

*"Aunque fue compuesta en el ocaso del gobierno de la Unidad Popular, hoy es recordada como el gran símbolo del periodo. Fue de hecho, la grabación que Radio Magallanes eligió programar luego de que Salvador Allende improvisara su célebre discurso de despedida poco antes de que los militares bombardearan La Moneda la mañana del 11 de septiembre de 1973. Quedó por eso, de un modo simbólico, como la canción que despidió a la democracia chilena. Luego en el exilio, casi no era posible imaginar un concierto solidario que no incluyese este himno".<sup>240</sup>*

---

<sup>240</sup> García, Marisol, Op. Cit, p. 162-163.

Es por estas razones que nuestros artistas la hicieron permanecer viva en el tiempo como una reliquia de museo, patrimonio de inconmensurable valor, representante de un pasado añorado. Al tener una potente carga evocativa, esta obra se configura como una arenga para la necesaria reconstrucción de fuerzas, convirtiéndose cada frase en un apoyo a la sobrevivencia emocional de los involucrados en la acción comunicativa musical.

Son precisamente estos elementos los que generan la identificación que se da entre el artista y el público con esta canción. Además, el hecho de estar escrita para un tiempo futuro (dada la reiterada conjugación ‘vendrá’ o ‘el pueblo va a triunfar’) la hacen ser un grito de esperanza para tiempos posteriores, ya sin los pesares a lo que están expuestos.

Otra canción que se transformaría en recurrente durante este periodo es “La Batea”<sup>241</sup>, de Quilapayún. Su letra bastante explícita hace clara mofa de los integrantes de la junta militar:

*“La Batea” (Quilapayún)*

La batea

Mira la batea, como se menea

como se menea el agua en la batea.

De los cuatro pinganillas, qué barbaridad,

el Merino es curagüilla, qué fatalidad.

Pinganillas, curagüillas,

y el Mendoza para el combo y la patá.

El más gil se llama Augusto, qué barbaridad,

cucarrea que da susto, qué fatalidad.

---

<sup>241</sup> Así lo afirman artistas locales pertenecientes en ese entonces a la Universidad de Concepción, tales como Guillermo Morales y Samuel Durán.

El Augusto, tiene susto,  
porque pronto su castigo llegará.

El cerebro de Gustavo, qué barbaridad,  
cuánta cabeza de pescado, qué fatalidad.

El Gustavo, los pescados,  
este circo de gorilas nunca más.

Interpretar esta canción en plena dictadura, era no sólo un abierto desafío, sino que además un desahogo contra los responsables de la represión. Esta obra llega a ser parte de la identidad de grupo en estos espacios pues dice lo que muchos piensan o quieren decir. Al tratar a los integrantes de la junta militar de “gil” o “curagüilla” era un acto de liberación, una “pequeña venganza”.

Es menester señalar que ambas canciones se hicieron fuertes en el exilio. La primera allí se masificó y se internacionalizó, mientras que la segunda fue adaptada su letra ya cuando el grupo Quilapayún estaba en Francia con prohibición de entrar al país.

Ya sacudido el miedo inicial, con mayor resonancia entre los años 1979-1983, la incorporación de nuevos referentes musicales viene de la mano con la consolidación y la recuperación de ciertos espacios para el desarrollo de la música en círculos opositores universitarios. Destacan en ellos la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas además de la siempre activa (pero ahora con mayor fuerza) Parroquia Universitaria. Ellos serán el escenario local en el cual se refugiará una nueva corriente musical heredera de la Nueva Canción Chilena, pero con ciertos matices que la diferenciarían de ésta principalmente en las melodías, y las formas que adoptan sus líricas. Es el llamado Canto Nuevo, el cual fue bautizado así por el cantautor Dióscoro Rojas, quien junto con un grupo de compañeros del conservatorio de la Universidad de Chile, adoptarían ese nombre para su proyecto musical.

Esta nueva forma de hacer música ‘con contenido’ en un contexto militarizado y represivo ante manifestaciones culturales contrahegemónicas también repercutió

en los artistas ligados al ambiente universitario penquista, quienes gradualmente fueron incorporando parte de sus obras a su repertorio. Canciones de agrupaciones como “Schwenke y Nilo”, “Santiago del Nuevo Extremo” y “Sol y Lluvia” comienzan a incorporarse gradualmente al repertorio de estos espacios ya a fines de los 70 y los primeros años de la década de los 80. Es también el periodo de las primeras movilizaciones contra la dictadura, lo cual genera instancias de expresión musical más abiertas y menos temerarias, convirtiendo sus letras y melodías en una herramienta importante para la denuncia y la expresión pública de un descontento social mayor<sup>242</sup>.

Una de las características más remarcadas en esta nueva corriente musical fue el uso de la metáfora para expresar ideas que pudiesen ser ‘molestas’ para la dictadura, pues la ya referida censura implantada por ésta “había acostumbrado a los chilenos de la época a ‘decir sin decir’ y a amparar en eufemismos y desvíos semánticos las verdades más amenazantes”<sup>243</sup>. Así, referencias a la ‘tempestad’, a la ‘noche’ o el ‘invierno’, aluden a la dictadura, mientras que conceptos como la ‘primavera’ o ‘claridad’ remiten al periodo de la UP<sup>244</sup>. Algunos ejemplos de ello son los siguientes fragmentos:

*“A Mi Ciudad” (Santiago del Nuevo Extremo)*

En mi ciudad murió un día  
 El sol de primavera  
 A mi ventana me fueron a avisar  
 Anda, toma tu guitarra  
 Tu voz será de todos los que un día  
 Tuvieron algo que contar.

---

<sup>242</sup> Osorio, Javier; “La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música Popular, juventud y política en Chile durante la Dictadura”; Revista “A Contra Corriente”, Universidad Alberto Hurtado, Vol. 8, N° 3, 2011, p. 263.

<sup>243</sup> García, Marisol. Op. Cit., p. 260.

<sup>244</sup> Así lo confirma en la entrevista citada el musicólogo Juan Pablo González. También hay referencia respecto a este punto en García, Marisol, Op. Cit., p. 268 y 271.

*“Cuando llega el Invierno” (Pato Valdivia)*

Quédese compañera  
Ya pasa el temporal  
Cuando se aclare el cielo  
Volveremos a volar.

La utilización de la metáfora responde a diversos factores. Uno de ellos es sin duda la intención de evadir la censura. Así lo expresa la cantante penquista Ema Millar: “Como no se podía hablar o cantar tan directamente a veces, salían unas cosas maravillosas que eran temas o canciones que parece que no estuvieran diciendo nada, pero lo estaban diciendo todo”<sup>245</sup>. A este recurso literario se le ha adjudicado una función cuyo objetivo sería evadir la censura:

*“(…) las letras de las canciones características del Canto Nuevo, de este modo, harían uso mayormente de metáforas, y de un lenguaje “críptico” o poco “transparente” en la comunicación de significados políticos o colectivos. Este recurso poético de la metáfora, en el espacio de la música popular durante la dictadura, ha sido reconocido en efecto desde una perspectiva exclusivamente funcionalista, como un tipo de comunicación codificada, cifrada, y como lugar de operaciones evasivas de la censura por parte de los actores culturales”<sup>246</sup>.*

Basándonos en los testimonios recopilados y la lectura de diversas fuentes escritas, es posible establecer una discrepancia respecto al carácter eminentemente funcionalista que se le da a la metáfora empleada por el Canto Nuevo como medio para evadir la censura. Si bien este recurso efectivamente fue

---

<sup>245</sup> Entrevista citada a Ema Millar.

<sup>246</sup> Osorio, Javier; Op. Cit., p. 262.

utilizado con este fin, otros elementos influyeron para la aparición de un lenguaje más 'críptico', tales como:

- a) La influencia de la Nueva Trova Cubana, en especial la obra de Silvio Rodríguez, hace que la creación artística de la época adopten estilos más poéticos y surja el afán por experimentar otros recursos líricos en sus letras. "En general muchos interpretaban canciones de Silvio Rodríguez, el "Rodriguismo" desde fines de los 70 hasta los 90 era una plaga", señala al respecto el cantautor penquista Pablo Ardoín<sup>247</sup>.

A nivel nacional la penetración de este fenómeno era similar: Una encuesta publicada en 1981 por la revista "La Bicicleta" sobre las preferencias musicales de la juventud chilena, el cantautor cubano alcanzó un 30% de las preferencias, superando ampliamente a bandas como Led Zeppelin o Kiss y siendo superado sólo por Los Jaivas con un 38% de las preferencias. Cabe destacar también el 10% alcanzado por uno de los puntales del Canto Nuevo que contaba con sólo 3 años de existencia y escasa difusión, el grupo Santiago del Nuevo Extremo<sup>248</sup>.

- b) Un grado de rechazo o menosprecio que se genera en algunos círculos hacia la "canción-panfleto"<sup>249</sup>, la cual era vista como forma de ganar el aplauso fácil. Debido a ello, comenzó una búsqueda creativa por transmitir mensajes políticos sin caer en un discurso tan directo y confrontacional.

Por ende, la utilización de la metáfora no puede ser explicada solamente por el miedo a la censura. Si bien es cierto, el haber sido letras muy directas lo más probable es que hubiesen sido anuladas o censuradas, y si fuesen muy metafóricas su decodificación o interpretación hubiese quedado reducida a ciertos grupos minoritarios. La metáfora debía aplicarse equilibradamente.

---

<sup>247</sup> Entrevista citada a Pablo Ardoín. Otros entrevistados confirman la influencia de este trovador cubano en el repertorio de nuestros artistas, tales como Cristina Valenzuela, Nelson Álvarez y Sergio Molina.

<sup>248</sup> "¿Qué música quiere la juventud?"; Revista "La Bicicleta", N° 18, diciembre de 1981, pp. 11-14. Encuesta realizada a un universo de 150 jóvenes entre 12 y 25 años de distintos sectores sociales.

<sup>249</sup> Tipo de canción caracterizada como directa y con fines principalmente propagandísticos. Así se deja entrever en el testimonio de entrevistados como Guillermo Morales y Pedro Millar.

La incorporación de esta nueva corriente musical obedece en gran medida, además de su calidad estética, a que ella responde a la necesidad de preservar la memoria social y las características identitarias contenida en el legado de la Nueva Canción Chilena, de la que el Canto Nuevo se presenta como el más cercano referente de continuidad artística-musical de aquel antecesor movimiento que la dictadura pretende sumergir en el más profundo silenciamiento.

Es por ello que sus referentes vienen a cumplir con un importante rol al interior de estos espacios musicales de “preservar una memoria social y musical, como a la dificultad de otorgar un lugar a lo nuevo al interior de esta memoria”<sup>250</sup>. Pues el Canto Nuevo no es –parafraseando a Mariátegui- ‘ni calco ni copia’, más bien en él se conjuga una dinámica de cambio/continuidad, incorporando nuevos elementos líricos, rítmicos e instrumentales a la música popular opositora, pero tomando la posta de la Nueva Canción Chilena en cuanto a su compromiso político, incorporación del sujeto popular y el afán de denuncia contenida en ella. Sus particularidades generan un puente entre un pasado y un presente que permite la apropiación e identificación de los componentes de los espacios musicales vinculados a la Universidad de Concepción que sin duda viene a enriquecer su repertorio y con ello dar un impulso a un diezmado pero nunca muerto circuito musical penquista.

---

<sup>250</sup> Osorio, Javier; Op. Cit., P. 259.

## **Conclusiones**

A partir de lo presentado en este capítulo, es posible sostener que nuestra hipótesis inicial ha sido parcialmente comprobada. Esta señala que: “En el contenido lírico del repertorio más interpretado al interior de estos espacios musicales es posible vislumbrar elementos identitarios propios vinculados al periodo de la UP. Además, se refleja una intención de preservación de rasgos identitarios que buscaban ser eliminados a partir del golpe de estado de 1973, por sobre la creación de una nueva identidad, al presentar un repertorio en su mayoría ligado a la Nueva Canción Chilena”,

Ello pues la primera parte ha sido posible de comprobar durante el transcurso de la investigación, según lo expuesto. Por su parte en lo referente a la idea de preservación de identidad por sobre una creación, ha quedado demostrado que no fue así. Las razones para afirmar ambos planteamientos son las siguientes:

- a) Si bien es cierto que en la mayoría de los casos el contenido lírico de las canciones que formaban parte del repertorio de los espacios artísticos estudiados presentaban características que generaban identificación entre músicos y público de estos circuitos artísticos alternativos, tales como referencias al periodo de la UP o fuerte denuncia social recontextualizada acorde a la nueva realidad, la preferencia por aquellas obras no se producía únicamente por el texto de la letra.

Más allá del mensaje que pueda transmitir la letra de una canción este proceso de identificación se generaba también a través de aquellas que eran netamente instrumentales, como “La partida” o “Charagua”, las cuales debido a las características de su musicalidad o ser un referente dentro de la banda sonora de la UP, despertaban una fuerte identificación al interior de estos grupos humanos.

- b) En otras ocasiones la identificación se daba más que con la canción misma y su mensaje, con el autor de la obra musical. Ello ocurre con fuerza en los casos de Víctor Jara y Violeta Parra, donde canciones sin un contenido político directo o confrontacional, como “El Cigarrito” o “Gracias a la vida” se hacen fuertes al interior de estos espacios por la potente figura de su autor,

considerados íconos del canto social del periodo. Con ello se produce un cambio en la figura que representa una carga simbólica, ya no siendo en primer lugar el texto de una obra, sino el autor de aquella.

- c) Muy importante a la hora de analizar el repertorio de estos espacios musicales es referirnos al proceso de resignificación que experimentan algunas de las obras más interpretadas. Este proceso va a permitir la identificación de nuestros protagonistas con obras que no fueron ideadas originalmente con el sentido que éstos le asignan durante la dictadura, pero que producto de su contenido lírico fueron reinterpretadas de acuerdo al nuevo contexto.

Además, aquella dinámica permite la incorporación de referentes musicales externos y anteriores a la Nueva Canción Chilena, matriz del repertorio musical de estos circuitos musicales tanto a nivel local como nacional. Por ende, es posible afirmar que la identidad gestada al interior de estos espacios de interpretación musical busca referentes no sólo en esta corriente musical, sino que también va al pasado mediante la resignificación (casos de Violeta Parra y las canciones de la Guerra Civil española).

- d) Pero no sólo referentes anteriores al surgimiento de éste fenómeno musical fueron importantes componentes del repertorio musical de aquellos años. Con posterioridad pasan a incorporarse a estos espacios obras pertenecientes a la Nueva Trova Cubana y el Canto Nuevo, ambos ya a fines de los 70 y principios de los 80, presentándose con ello una clara evolución en el repertorio respecto a lo presentado entre los años 1975-1978, ello influenciado fuertemente por los cambios experimentados en el país durante la dictadura, enfrentándose ya en los 80 a un escenario distinto al de mediados de los 70.

Esto demuestra que los elementos musicales y líricos que producían una raigambre identitaria fueron variando a través del tiempo. Desestimando la segunda de las hipótesis planteadas, podemos señalar al respecto que la identidad inherente a estos espacios anterior a 1973 no se pretende petrificar ni guardar como una pieza de museo, más bien se desea conservar y a su vez incorporar nuevos elementos que puedan enriquecerla y complementarla a la luz

de las necesidades surgidas tras las nuevas circunstancias socio-políticas imperantes. Si bien se manifiesta un predominio en el repertorio de obras pertenecientes a la Nueva Canción Chilena, en especial en los primeros 7 años del periodo en estudio, otras tendencias musicales como la Nueva Trova Cubana o el Canto Nuevo pasarán a ocupar un importante sitio al interior de estos espacios.

- e) Otro elemento a rescatar es la existencia de ciertas temáticas frecuentemente presentadas en las líricas de las canciones señaladas, las cuales tienen directa relación con la experiencia histórica vivida tanto antes como después del 11 de septiembre de 1973. Algunas de ellas apuntan a la descripción de situaciones represivas (final “Cantata Santa María”; “La Carta”), otras son un grito de resistencia y esperanza (“El Pueblo Unido”, “Candombe para José” y las canciones de la Guerra Civil Española), mientras que otras remiten casi automáticamente al periodo de la Unidad Popular (“Venceremos”, “Charagua”). Esta música reflejaba lo que los artistas y público necesitaban escuchar y transmitir, pero también lo que venían ya escuchando con anterioridad al golpe de estado, siendo ambos aspectos fundamentales a la hora de articular un proceso cohesionador que diera el soporte emocional y anímico necesario para enfrentar las adversas circunstancias y a la vez generar una continuidad histórica con un pasado añorado con el cual se identificaban.

### **Conclusiones finales:**

A partir de lo presentado en esta investigación podemos concluir que nuestra hipótesis inicial, la cual planteaba que los espacios musicales generados durante los primeros diez años de dictadura (1973-1983) en la Universidad de Concepción, se constituyeron como espacios identitarios y de resistencia cultural, fue comprobada, por las siguientes razones:

- a) Al instalarse en el poder la dictadura militar chilena tras el golpe de Estado del año 1973, ésta buscaría llevar a cabo una ‘operación limpieza’ que borrara todo vestigio cultural vinculado al derrocado gobierno de Salvador Allende, o que puedan ser consideradas focos de propagación de ideas marxistas. Dentro de esta intención, la difusión e interpretación de ciertas corrientes musicales, en especial la Nueva Canción Chilena, fue un objetivo particularmente importante de atacar.

La que había sido la banda sonora de la UP, ahora pasaba a una situación de proscripción, la cual fue consolidada y sostenida mediante métodos violentos y no violentos. En su lugar, la dictadura propició las condiciones para instalar como ‘la’ música folclórica de nuestro país a la tonada campesina de tipo nacionalista y paisajística, vinculada a la imagen del huaso-patrón del valle central.

- b) Esto provocaría una discontinuidad en la tradición cultural musical preexistente a la instalación de la dictadura. Ahora, la nueva música ‘oficial’ se enfrentaría en una relación dialéctica a la prevaeciente al interior de ciertos espacios de interpretación musical, compuestos principalmente por universitarios, los que cumplirán con el rol de dar una continuidad “subterránea” a la música ahora rechazada desde el poder, mediante la conformación de microcircuitos artísticos desarrollados en círculos alternativos y apartados de los ojos del poder.

Ello llevaría consigo la preservación de determinadas características identitarias propias de esta corriente musical que la dictadura pretendía eliminar. Algunas de las más relevantes eran el contenido ideológico

subyacente en sus canciones, melodías ligadas al folclore tradicional andino, pelo largo, vestimenta artesanal y el recuerdo de íconos del canto social, especialmente Víctor Jara y Violeta Parra.

- c) Uno de los ámbitos en los que se pueden apreciar más claramente las características identitarias contenidas en estos espacios de interpretación musical es en el repertorio interpretado al interior de éstos. En sus melodías y letras se pueden apreciar diversas referencias a su identidad política, ideológica y cultural, algunas que eran un llamado a la resistencia (“El Pueblo Unido”; Canción Final de la “Cantata Santa María de Iquique”), otras obras que formaron parte de la banda sonora de la UP (“Venceremos”; “Charagua”) y otras que presentaban una clara denuncia social (“La Carta”; “A mi ciudad”).
- d) Los participantes de aquellos espacios, mediante diversas acciones, buscarán resistir a los embates que la dictadura les plantee. Para ello, será necesario seguir diversas acciones. Una de ellas es refugiarse al alero de dos instituciones: La clandestinidad política y la Iglesia Católica, las cuales les brindaban seguridad y espacios para poder realizar sus actividades artísticas apartados de los ojos de la represión. Otra forma fueron las ‘chapas’, es decir, camuflar un acto que tenía una fuerte connotación política bajo el manto de una actividad aparentemente menos molesta para las autoridades, posibilitando así la realización de aquella actividad.

Una forma de resguardo reconocida por la mayoría de los actores del periodo fue la autocensura, la cual actuó como medida de precaución ante la posible visualización de sus actividades musicales por parte de algún miembro del aparato represivo conocidos como ‘sapos’. Ello llevó a evitar letras con una connotación política explícita, situación que variaba según el lugar y el periodo en cuestión.

La incorporación de la metáfora al contenido lírico de las canciones puede ser considerada también como una forma de resistencia y resguardo. Ella fue utilizada con mayor frecuencia a partir de fines de los ‘70, con el objetivo de evadir la censura establecida hacia la ‘canción protesta’. Los

músicos penquistas comenzaron a interpretar canciones del Canto Nuevo, corriente musical heredera y continuadora del legado de la Nueva Canción Chilena, y a la vez surgen entre ellos creaciones que utilizan este recurso literario.

Sea cual sea la forma, una condición imprescindible para efectuar cualquier acto de resistencia desde la cultura era la organización. No hay posibilidad de una resistencia exitosa sin un mínimo de organización. Para ello, los músicos comenzaron a tejer redes comunicacionales y solidarias con su mundo, el universitario, pero además con la política clandestina (principalmente el PC y el MIR) y las poblaciones (especial mención merece la "Agüita de la Perdiz"). A partir de aquello, comenzará un proceso de resistencia caracterizado por la canalización de la expresión política a través de las actividades artístico-musicales ante la supresión de los canales tradicionales de participación.

- e) En el trabajo, es posible apreciar la convergencia en diversas instancias de las nociones de Identidad y resistencia. Ambos son conceptos que se sostienen mutuamente y a la vez se retroalimentan permanentemente ante la adversidad dada por el contexto dictatorial, generando cohesión de grupo. El resistir implica necesariamente preservar ciertos rasgos propios que los vinculaban a un pasado histórico, una identidad cultural que pretendía ser erradicada. Por su parte, la identidad es un factor cohesionante que permite generar un vínculo con un grupo humano y de este con su contexto.
- f) Considerando los puntos anteriores, es posible señalar que estos espacios musicales adquieren la característica de ser contra-hegemónicos. Ello pues su rol dista mucho de ser pasivo ante el intento de hegemonizar, y uniformar la actividad cultural por parte de la dictadura. Más bien asumen una actitud crítica, alzándose no sólo como alternativa, sino que como oposición a la dictadura y su sistema de valores, al menos en los que se manifiestan en el proyecto cultural y artístico-musical que ésta pretende llevar a cabo.

A través de las expresiones musicales de estos artistas, así como de los procesos de difusión y comunicación alternativa que ellos van adquiriendo como prácticas para la resistencia, tiene lugar una transformación de su identidad. Ya no es una identidad pasiva o 'romántica' vinculada a un determinado proyecto político, sino que tras el golpe de Estado pasa a ser una identidad colectiva movilizadora, que insta a la acción y con ello permite la reactivación de las memorias y su contra-posicionamiento en relación a las transformaciones culturales impuestas por la dictadura militar.

Además, el hecho de practicar diversas formas de resistencia y evasión de la censura, hacen percibir que hay en su interior un afán de permanencia, de sobrevivencia y de no ser acallados a pesar de tener un aparato estatal represivo en su contra. En definitiva, una actitud contra-hegemónica.

- g) Gracias a la preservación de las características identitarias previas a 1973 llevada a cabo al interior de estos espacios musicales, es posible afirmar que no hay una total desaparición del legado cultural e identitario pasado, más bien este permanece a través de los años de dictadura, pero no como una entidad pétrea o hermética, sino que va modificándose al incorporar con el paso del tiempo a nuevos referentes musicales, como el ya referido Canto Nuevo y la Nueva Trova Cubana. A ello se le suman obras que pasan a ser resignificadas, en un proceso interpretativo que refleja claramente el dinamismo y el constante estado de búsqueda de nuevos referentes que hagan más fuerte su cohesión de grupo y amplíen su identidad cultural.

**ANEXO I: LISTA DE ENTREVISTADOS**

	NOMBRE	CARGO/ ACTIVIDAD	LUGAR	FECHA
1	Álvarez, Nelson	Cantautor penquista	Concepción	Enero de 2012
2	Ardoín, Pablo	Cantautor penquista, actualmente radicado en Alemania	Entrevista digital	Mayo de 2013
3	Calderón, Bárbara	Escritora penquista, participante activa de actividades culturales	Concepción	Septiembre de 2012
4	Durán, Carmen	Intérprete musical y pintora	Concepción	Abril de 2012
5	Durán, Samuel	Intérprete musical, ex integrante del Grupo de Experimentación Instrumental GEI	San Pedro de la Paz	Abril de 2012
6	Estrada, Regina	Cantante del Grupo de Experimentación Instrumental, GEI	San Pedro de la Paz	Mayo de 2012
7	Fernández, Héctor	Gestor cultural, participante asiduo de actividades artísticas del periodo	Concepción	Agosto de 2012
8	Figueroa, Maite	Participante de actividades artística y estudiante de la U. de Concepción	Concepción	Mayo de 2012
9	González, Juan Pablo	Musicólogo, académico Universidad Alberto Hurtado	Santiago	Enero de 2012
10	Hernández, Alfredo	Administrador de local "Aula Cero", lugar frecuentado por artistas y universitarios	Concepción	Enero de 2012

	NOMBRE	CARGO/ ACTIVIDAD	LUGAR	FECHA
11	Jordán, Laura	Doctora © en Musicología e investigadora.	Concepción	Enero de 2013
12	Justiniano, Carlos	Cantautor Penquista	Entrevista digital	Mayo de 2012
13	Millar, Ema	Cantante e intérprete musical, Integrante del grupo "Hermanos Millar"	Concepción	Abril de 2012
14	Millar, Pedro	Intérprete musical, ex integrante del grupo "Hermanos Millar"	Concepción	Abril de 2012
15	Molina, Sergio	Intérprete musical, ex integrante del grupo "Redes"	Concepción	Abril de 2012
16	Morales, Guillermo	Intérprete musical, ex integrante del grupo GEI	Concepción	Septiembre de 2012
17	Pincheira, Rodrigo	Periodista y académico de la Universidad de Concepción	Concepción	Enero de 2012
18	Rolle, Claudio	Historiador, académico Pontificia Universidad Católica de Chile	Santiago	Enero de 2012
19	Torres, Rodrigo	Musicólogo, académico de la Universidad de Chile	Santiago	Enero de 2013
20	Valenzuela, Cristina	Gestora cultural y participante de actividades artísticas del periodo	Concepción	

	NOMBRE	CARGO/ ACTIVIDAD	LUGAR	FECHA
21	"Vitoco"	Participante de agrupaciones culturales	Concepción	Enero de 2012
22	Zapata, Carlos	Músico y académico de la Universidad de Concepción	Concepción	Marzo de 2012

**ANEXO II: DECRETO LEY N° 139, DEL 13 DE NOVIEMBRE DE 1973;  
DECRETO LEY N° 804, DE 1974 Y DECRETO CON FUERZA DE LEY N° 1, DE  
1980.**

DECRETO LEY N° 139, DE 1973 (fragmento)

*Otorga a los Rectores Delegados de las Universidades de Concepción,  
Federico Santa María, Austral de Chile y del Norte las facultades que señala*

(Publicado en el "Diario Oficial" N° 28.707, del 21 de noviembre de 1973)

NUM. 139. – Santiago, 13 de noviembre de 1973.- Vistos: Lo dispuesto en los decretos leyes 1 del 11 de septiembre de 1973, que constituye la Junta de Gobierno de la República de Chile, y 50, del 1° de octubre de 1973, que nombra Rectores delegados de la misma Junta en todas las Universidades del país, y teniendo presente la necesidad de dotar a estas autoridades universitarias de suficientes facultades que les permitan normalizar a la brevedad posible las actividades docentes y de investigación de estos Institutos de Educación Superior, la Junta de Gobierno viene en dictar el siguiente

DECRETO LEY

ARTÍCULO 1°: Facúltese a los Rectores Delegados de las Universidades de Concepción, Técnica Federico Santa María, Austral de Chile, y del Norte, para poner término, discrecionalmente, a los servicios de los personales de su dependencia cuando sea necesario para los intereses superiores, el normal funcionamiento de estos Institutos de Educación Superior y la reestructuración de ellos.

El aviso de cesación de los servicios por esta causal será dada por escrito, personalmente o mediante carta certificada y deberá ser firmada por el Rector Delegado o quien o subrogue en el cargo.

El personal de cuyos servicios se prescindirá, en virtud de lo dispuesto en el presente decreto ley, no gozará de los derechos que se establecen en la

ley 16.455 y los decretos leyes 32 del 21 de septiembre de 1973 y 107 de 29 de octubre del mismo año.

(...)

ARTÍCULO 3° Los Rectores Delegados de las Universidades que se refiere el presente decreto ley tendrán todas las facultades, atribuciones y deberes que las normas legales y las disposiciones de los Estatutos y Reglamentos aplicables a la respectiva Universidad les señalen.

Además y prevaleciendo sobre lo anterior, tendrán las siguientes facultades:

- a) Establecer, suprimir, disolver o declarar en receso los cuerpos colegiados superiores existentes; modificar su composición o sus acuerdos; asumir todas o parte de sus facultades o delegarlas en otras autoridades colegiadas o unipersonales actualmente existentes o que se creen en el futuro:
- b) Crear o suprimir cargos, fijar y modificar sus atribuciones y deberes; designar, remover, destituir, crear o suprimir autoridades unipersonales cualquiera que sea su naturaleza;
- c) Crear, modificar, refundir o suprimir Unidades Académicas, Departamentos, Programas, Carreras y Títulos, y demás formas de trabajo de la respectiva Universidad;
- d) Aprobar, modificar y derogar las normas internas relativas a otorgamiento de Títulos y Grados Académicos y a planes y programas de estudio;
- e) Designar, remover o destituir al personal académico y administrativo de la respectiva Universidad;
- f) Dictar o modificar los estatutos, reglamentos y demás cuerpos normativos de la respectiva Universidad y de las entidades dependientes de ellas o creadas bajo su tuición para el cumplimiento de sus fines, si lo estiman necesario;
- g) Representar judicial y extrajudicialmente a las respectivas Universidades con todas las facultades que las leyes y normas internas de cada Universidad confieren al rector, al organismo colegiado superior y a los otros de los cuales se haya confiado tal representación.

ARTÍCULO 4° El presente decreto ley regirá desde el 3 de octubre de 1973.

(...)

Anótese, regístrese en la Contraloría General de la República, publíquese en el Diario Oficial e insértese en los Boletines Oficiales del Ejército, Armada, Fuerza Aérea, Carabineros, Investigaciones y en la Recopilación oficial de dicha Contraloría.- AUGUSTO PINOCHET UGARTE.- JOSÉ T. MERINO CASTRO.- GUSTAVO LEIGH GUZMÁN.- CÉSAR MENDOZA DURÁN.- Hugo Castro.- Mario Mac-Kay.

#### DECRETO LEY N° 804, DE 1974 (fragmento)

##### *Crea cargo de Asesor Cultural de la Junta de Gobierno*

(Publicado en el "Diario Oficial" N° 29.032, de 19 de diciembre de 1974)

NUM. 804.- Santiago, 10 de diciembre de 1974.- Visto: lo dispuesto en los decretos leyes 1 y 128, de 1973 y 527 de 1974, y

Considerando: que es indispensable que la Junta de Gobierno de la República de Chile cuente con la debida asesoría cultural que proponga y coordine las actividades culturales que son necesarias para el desarrollo del país,

La Junta de Gobierno ha acordado dictar el siguiente

#### DECRETO LEY

ARTICULO 1° Créase el cargo de Asesor de la Junta de Gobierno en materias culturales, dependiente directamente de ésta, cuyas funciones serán las de asesorar, proponer las medidas, políticas y programas que deban adoptarse para difundir, armonizar, perfeccionar y en general incentiva el desarrollo cultural del país y dignificar sus medios de difusión, en términos que preserven la tradición histórico-cultural del mismo y permitan proyectarla al futuro con un sentido de nacionalidad.

ARTICULO 2° Para el cumplimiento de sus funciones, el Asesor Cultural de la Junta de Gobierno podrá requerir a nombre de ésta, de cualquier Ministerio, organismo o servicio de Estado, o funcionario de los mismos, y en general de cualquier organismo que realice labores de promoción o divulgación cultural, los informes y antecedentes que necesite para cumplir con las funciones que se señalan en el artículo 1°, debiendo aquellos prestarle la más pronta y amplia colaboración.

ARTICULO 3° En el estudio, elaboración y resolución de los proyectos de decretos leyes, decretos supremos o resoluciones administrativas que se refieran a materias de índole cultural o artística, el Ministerio o servicio respectivo deberá consultar al Asesor Cultural de la Junta de Gobierno.

Asimismo, toda comisión que resuelva asuntos relacionados con materias de la misma naturaleza de la indicada en el inciso precedente, deberá estar integrada por el Asesor Cultural o un representante designado por éste.

(...)

Regístrese en la Contraloría General de la República, publíquese en el Diario Oficial e insértese en la Recopilación oficial de dicha Contraloría.- AUGUSTO PINOCHET UGARTE.- JOSÉ T. MERINO CASTRO.- GUSTAVO LEIGH GUZMÁN.- CÉSAR MENDOZA DURÁN.

## DECRETO CON FUERZA DE LEY N° 1, DE 1980

### *Fija Normas sobre Universidades*

D.F.L. N° 1.- Santiago, 30 de Diciembre de 1980.- Visto, lo dispuesto en el decreto ley N° 3.541, de 1980, Decreto con fuerza de ley:

#### I.- LAS UNIVERSIDADES Y SUS FINES

Artículo 1°- La Universidad es una institución de educación superior, de investigación, raciocinio y cultura que, en el cumplimiento de sus funciones, debe atender adecuadamente los intereses y necesidades del país, al más alto nivel de excelencia.

(...)

Artículo 6°- La autonomía y la libertad académica no autoriza a las universidades para amparar ni fomentar acciones o conductas incompatibles con el orden jurídico, ni para permitir actividades orientadas a propagar, directa o indirectamente, tendencia político partidista alguna.

Estas prerrogativas, por su esencia misma, excluyen el adoctrinamiento ideológico político, entendiéndose por tal la enseñanza y difusión que excedan los comunes términos de la información objetiva y de la discusión razonada, en las que se señalan las ventajas y las objeciones más conocidas a sistemas, doctrinas o puntos de vista.

Artículo 7°- Los recintos y lugares que ocupen las universidades en la realización de sus funciones no podrán ser destinados ni utilizados para actos tendientes a propagar o ejecutar actividades perturbadoras para las labores universitarias.

Corresponderá a las autoridades universitarias velar por el estricto cumplimiento de lo dispuesto en el inciso anterior y arbitrar las medidas necesarias para evitar la utilización de dichos recintos y lugares para actividades prohibidas en el inciso precedente.

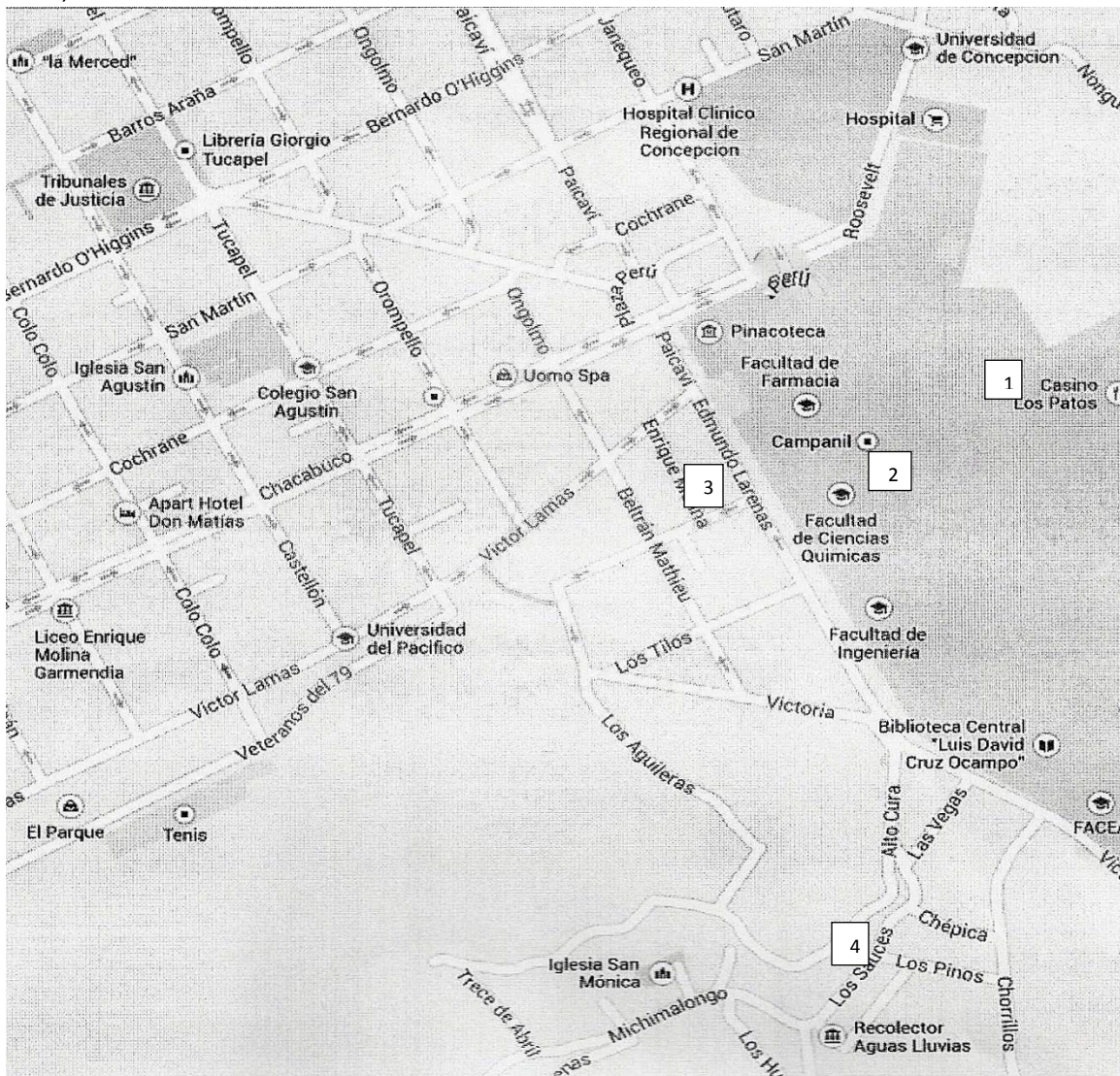
Artículo 8°- Las universidades establecerán en sus respectivos estatutos los mecanismos que resguarden debidamente los principios a que se hace referencia en los artículos anteriores.

(...)

Tómese razón, publíquese en el Diario Oficial e insértese en la Recopilación Oficial de la Contraloría General de la República.- AUGUSTO PINOCHET UGARTE, General de Ejército, Presidente de la República.- Sergio Fernández Fernández, Ministro del Interior.- Sergio de Castro Spikula, Ministro de Hacienda.- Alfredo Prieto Bafalluy, Ministro de Educación Pública.- Mónica Madariaga Gutiérrez, Ministro de Justicia.

## **ANEXO III: UBICACIÓN DE ESPACIOS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL DEL PERIODO EN ESTUDIO**

### **A) BARRIO UNIVERSITARIO**



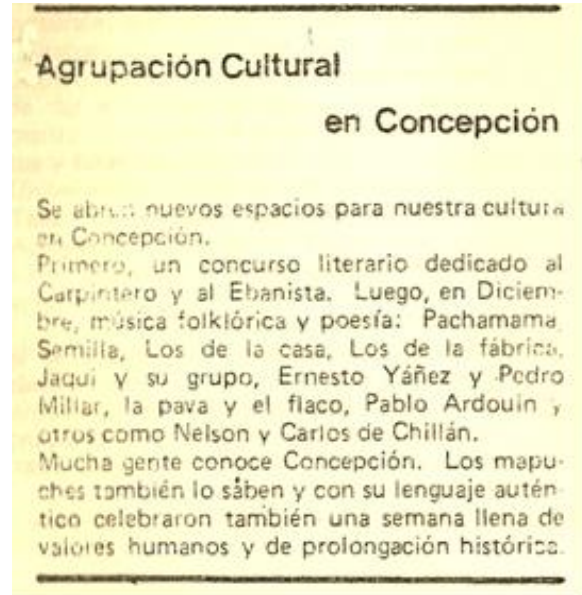
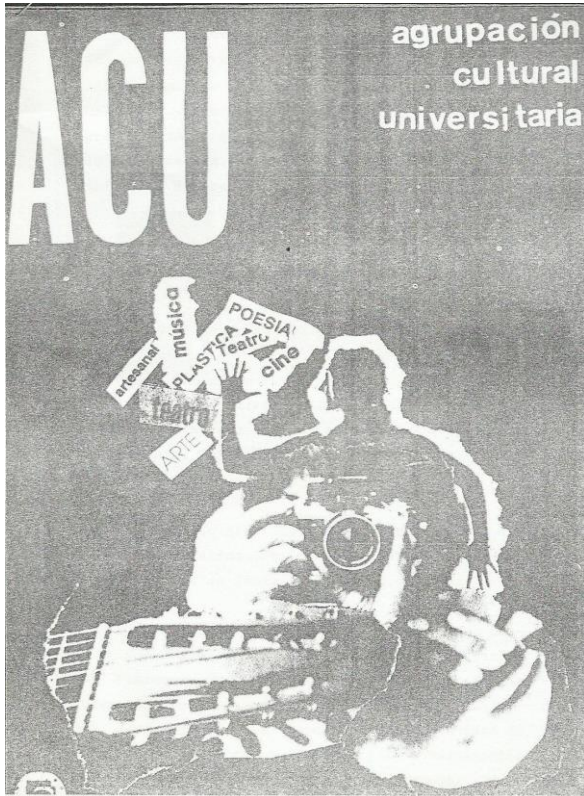
- 1) Laguna "Los Patos"
- 2) Foro
- 3) Parroquia Universitaria
- 4) Población "Agüita de la Perdiz"

## B) CENTRO DE CONCEPCIÓN

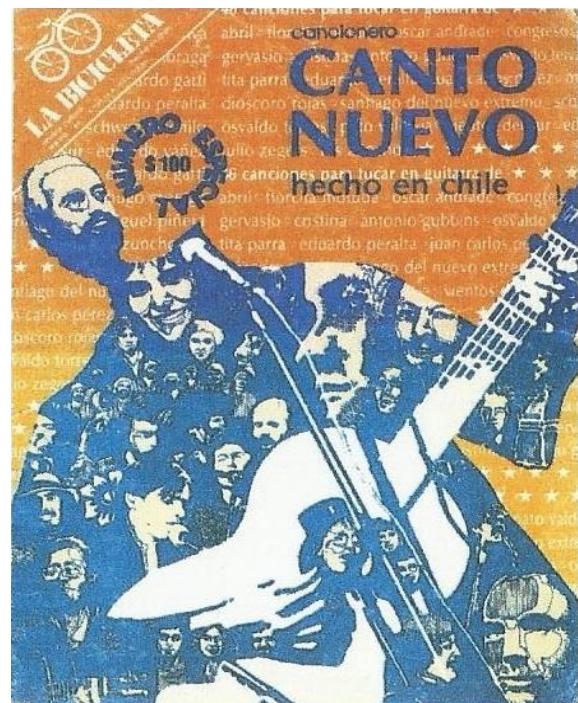
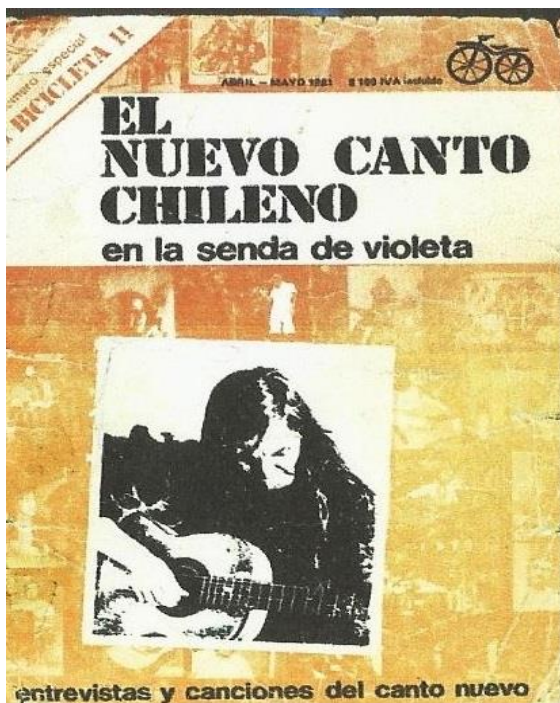


- |  |  |
|--|--|
| 1) Sociedad de Carpinteros y Ebanistas | 7) Centro de Formación Artística (CEFA)      |
| 2) Agrupación Cultural Concepción      | 8) "Teatro Viejo"                            |
| 3) Sindicato "Gacel"                   | 9) Aula Magna UCSC                           |
| 4) Sociedad "Lorenzo Arenas"           | 10) Agrupación Democrática de Artistas (ADA) |
| 5) Bar "El Castillo"                   | 11) Bar "El Yugoslavo"                       |
| 6) Peña "La Chimba"                    |  |

## ANEXO IV: FOTOGRAFÍAS Y NOTAS PERIODÍSTICAS



Afiches de revista "La Bicicleta". Arriba: Anuncio de acto musical en Concepción, donde aparecen nombrados algunos artistas citados (N° 5, 1979). Izquierda: Afiche de la ACU, de gran influencia en el mundo artístico universitario (N° 1, 1978). Abajo: Portadas de la revista dedicadas al "Canto Nuevo" (abril-mayo de 1981; mayo, 1983).



## Música compatible con el estudio

• Siete alumnos universitarios dan muestra de empuje y sentido creativo musical.



Jóvenes universitarios, con parecidas inquietudes musicales, se unieron para dar forma a lo que ellos han llamado "Conjunto de Experimentación Instrumental". La primera pregunta que surge al director Guillermo Morales es: ¿qué se debe su nombre y entonces afirma: "Somos un grupo recién formado, desde marzo... Creemos que estamos experimentando, necesitamos instrumentos auditivos con clásicos. Son siete talentos que, a pesar de sus intensos estudios (medicina, odontología y música) en sus ratos libres aprenden los misterios de los instrumentos de cuerda y percusión.

CHONCHA conversó en un plano informal con el grupo, cuyos integrantes se mostraron felices de dar a conocer su pensamiento y el deseo de que su música llegue a todos, especialmente a los jóvenes.

**SIN LIMITACION**  
Guillermo Morales, director del grupo musical, toca contrabajo y estudia odontología. El charango, rondador, samponá, queña, triple merced del cueco, taita dulce e instrumentos electrónicos se unen para embregar una música muy especial, agradable y única. "No tenemos limitación de instrumentos, en cualquier momento introducimos cualquier forma. La idea es empezar de lo que llamamos folklore puro, pero tendiendo siempre hacia lo moderno." Guillermo dice ser un admirador de Piazzola: "Su música muchas veces la llevamos al piano de la música moderna. En general el conjunto hace creación colectiva, se presenta una idea para iría tratando en forma de llegar a lo original."

**EXPERIENCIA**  
**TALENTO**  
El conjunto de experimentación cuenta con siete integrantes, el director es parió fundamental, quien confecciona las partituras y la música para cada instrumento. "Miguel Raurich, chelo y flauta dulce; Francisco Vergara, percusión y guitarra; Daniel Estrada, guitarra; y Regina Estrada, percusión y guitarra. Tienen bastantes instrumentos. La mayoría adquiridos por los miembros del conjunto. "Pero como son caros debemos recurrir a los beneficios, como el caso ocurrido con la Peña efectuada en el Casino de Mujeres de la "C". Con el dinero obtenido hemos podido adquirir un charango ococho, que tiene mucho valor."

Actualmente ensayan en una sala en la cabina del Foro, todas las noches e incluso los domingos. Necesitan muchas afinación. Los temas se hacen por partitura (lectura de música). La mayoría somos estudiantes de la Escuela de Medicina," el director escribe la música para los instrumentos.

**MAS QUE UN DISCO**  
La aspiración no es grabar un disco aunque hay posibilidades, solo queremos contribuir al desarrollo del movimiento folklórico de la región", afirma Morales. "Más allá", agrega Francisco Vergara. "El folklórico está en la línea de lo tradicional. A base de ello tratamos de crear cosas nuevas. Lo principal es crear..."

**UNA HERMOSA VOZ** y mucho entusiasmo, tiene Regina Estrada, quien entrega vida al grupo de experimentación universitaria.

**Con talento:**  
**Todo es posible**

La música es un descanso y distracción. Pensamos que hay que entregar a los jóvenes a que cultiven algún instrumento. "Es compatible e incluso con el tiempo justo siempre hay momentos para dedicarlo a cultivar algún instrumento"... dice Regina Estrada, la soprano del grupo.

"Nosotros tenemos un público que nos sigue y nos gusta que les interese..."

Juan Carlos Leal toca charango, guitarra y triple, tercer año de licenciatura en guitarra dice que "hay muchos ofrecimientos. En agosto en Ballet Contemporáneo llegará al Municipal junto con el grupo; está en estudio".

La IRT llevó una cinta, que gustó, con dos temas originales y de un compositor chileno. Posteriormente viene a conocer, luego con ellos por una grabación.

**FOR TODO, MUSICA**  
Daniel Estrada, licenciatura, cuarto de guitarra, y cuarto de preuniversitario sin saber nada y uno ni sabe cómo llega a licenciatura... Samuel Durán, del cuarto año de Medicina, conoce la queña y las flautas dulces a la perfección. "Por influencia familiar me vi envuelto en el mundo musical", pero está contento. "Siempre es recomendable que un bien cristiano sepa mover bien los dedos, el saber instrumentos ayuda hacer silencio y a mantenerlos ágiles".

CRONICA, Concepción, lunes 7 de junio de 1976 - 9

## Experimentación instrumental: Un grupo musical que se impone en la juventud

• La música progresiva, utilizando el instrumental clásico y el folklórico, entra en una senda crioilla a través de las esperanzas de un grupo penquista.

Un conjunto que nace con el impulso propio de la juventud, con mucho entusiasmo y el deseo de entregar lo mejor para el público, especialmente a los jóvenes amantes de la música popular e instrumental. "Mis compañeros son tal."

Daniel Estrada es uno de los integrantes del llamado "Grupo de Experimentación Instrumental" que no quiere que se hable de su persona sino de las personas que forman el conjunto juvenil. Toca la guitarra y cura el cuarto año en el Instituto de Artes. "Mis compañeros son todos de la escuela. Nos reunimos en forma espontánea en el año '75, a fines de año...". Ahora, a pesar de llamarse "experimentación", consultan toda una revelación en el mundo artístico musical penquista.



DANIEL ESTRADA, guitarrista del Grupo de Experimentación Instrumental, que se destaca entre los conjuntos musicales juveniles de la ciudad y la región.

## Vuelve pianista

El célebre pianista Armando Moraga, que detiene a los penquistas en el Quinto Concierto de la Orquesta Sinfónica, vuelve a presentarse en el mismo escenario en una actuación extraordinaria al sábado a las 19.15 horas.

El grupo está formado por siete jóvenes, todos estudiantes universitarios: Regina Estrada, la única mujer del grupo, curia y hace percusión; Guillermo Morales, director, quien toca todos los instrumentos desde la queña, samponá, rondador, triple y otros; Juan Carlos Leal, guitarra y charango; Samuel Durán, queña y flautas dulces; Miguel Raurich, chelo y flauta dulce; y Francisco Vergara, percusión y guitarra.

**INTEGRANTES**  
El grupo está formado por siete jóvenes, todos estudiantes universitarios: Regina Estrada, la única mujer del grupo, curia y hace percusión; Guillermo Morales, director, quien toca todos los instrumentos desde la queña, samponá, rondador, triple y otros; Juan Carlos Leal, guitarra y charango; Samuel Durán, queña y flautas dulces; Miguel Raurich, chelo y flauta dulce; y Francisco Vergara, percusión y guitarra.

Todas las actividades del conjunto están impulsadas por la Secretaría de Excursión. Ya han realizado varias afitas, entre ellas a Chillán, y varios recitales en la Casa del Arte.

Recién tuvieron una actuación destacada en la Peña Social, donde presentaron a un músico penquista, que promete y destaca en el ambiente penquista y que cuenta con el respaldo de la juventud.

Reportajes al grupo GEI, compuesto por: Regina Estrada, Guillermo Morales, Samuel Durán, Juan Carlos Leal, Daniel Estrada, Miguel Raurich y Francisco Vergara. Diario "Crónica", 2 de junio de 1976 (arriba) y 7 de junio del mismo año (izquierda). Abajo: Ensayo de esta agrupación. (Material aportado por Regina Estrada).





Grupo "Redes". Agrupación integrada por Sergio Molina, Luis Aedo, Guillermo Morales, Carlos Poblete, Pedro Millar y Leonardo Estrada. Arriba: Presentándose en un acto de clara connotación política a inicios de los '80. Abajo: En un evento en el foro de la U. de Concepción a inicios de los '80, cuando se estaba perdiendo el miedo. (Foto, gentileza de Sergio Molina).





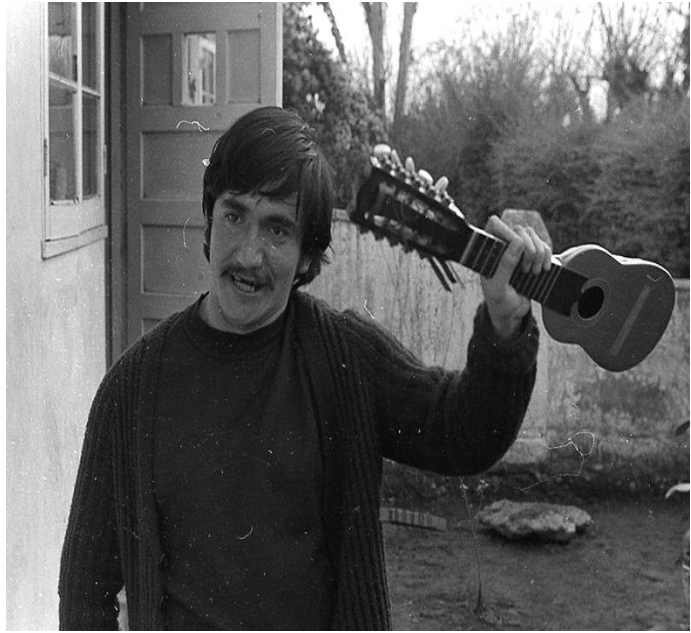
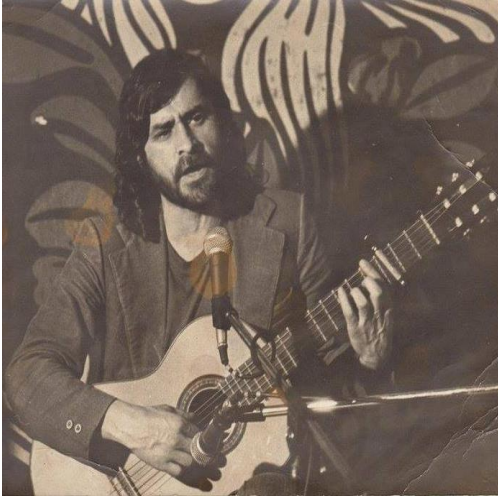
Grupo "Redes" durante una presentación en el foro de la U. de Concepción. (Foto gentileza de Sergio Molina, archivo personal).



Grupo "Redes" durante una actividad musical organizada por la Agrupación Democrática de Artistas (ADA). (Foto, gentileza de Sergio Molina).



Ensayo del grupo "Redes". (Foto, gentileza de Sergio Molina).



Arriba: El cantautor penquista actualmente radicado en Alemania Pablo Ardouin. Arriba a la derecha: Nelson Álvarez, "El Canela", uno de los más activos y 'puntudos' cantautores del periodo en estudio. Abajo: Pablo Ardouin, ya en Alemania a mediados de los '80, junto a Angélica Valdés. (Fotos donadas para este trabajo por los respectivos artistas que en ellas aparecen).



## **BIBLIOGRAFÍA:**

### LIBROS:

- Álvarez, Rolando; “Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973-1980)”, LOM. Santiago, 2003.
- Aretz, Isabel; “América Latina en su Música”; Siglo XXI ediciones, México D.F.; 2º edición, 1980.
- Baeza, Manuel; “Los caminos invisibles de la realidad social”, RIL editores, Santiago de Chile, primera edición, 2000.
- Bravo Gabriela y Cristián Gonzalez; “Ecos del tiempo Subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar”; LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009.
- Eco, Umberto; “Los límites de la Interpretación”; Lumen; Barcelona, 1992.
- Epple, Juan Armando; “Entre mar y cordillera. Conversaciones sobre poesía, Violeta Parra y la Nueva canción Chilena”, Ediciones LAR, Concepción, 1º edición, 2012.
- García, Marisol; “Canción Valiente. 1960-1989: Tres décadas de canto social y político en Chile”, Ediciones B, Santiago de Chile, 1º edición, julio de 2013.
- Garretón, Manuel Antonio; “Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile” Fondo de cultura económica, Estados Unidos, 1991.
- González, Juan Pablo; “Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes”; Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 1º edición, 2013.
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio; “Historia Social de la Música Popular en Chile. (1890-1950)”; Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2003.
- González, Juan Pablo y Varas, José Manuel; “En busca de la música chilena: Crónica y antología de una historia sonora”; Cuadernos del Bicentenario; Santiago, 2005.

- Larraín, Jorge; “Identidad Chilena”; LOM ediciones, Santiago de Chile, 1º edición, 2001.
- Meyer y Wodak; “Métodos de análisis crítico de discurso”; Gedisa, Barcelona, primera edición, 2003.
- Moulián, Tomás; “Chile Actual: Anatomía de un mito”; LOM ediciones, Santiago, 19º edición, 1998
- Naranjo, Valeska; “Representaciones sociales sobre golpe militar y dictadura”; Tesis para obtención de grado de Licenciada en antropología, Universidad de Chile, 2006.
- Ocampo, Estela y Martí Perán; “Teorías del Arte”, Icaria, 3º edición, Barcelona, 2002.
- Pinto, Julio (comp.); “Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular” LOM ediciones, Santiago, 2005.
- Rivera, Anny; “Notas sobre el movimiento social y arte en el orden Autoritario”; CENECA; Santiago, 1983.
- Rivera, Anny; “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973 – 1982”; CENECA, Santiago de Chile, 1983.
- Sagredo Rafael y Cristián Gazmuri; “Historia de la vida privada en Chile”, Tomo III; Taurus; Santiago, 3º edición, 2010.
- Salas, Fabio; “La Primavera Terrestre: Cartografía del rock chileno y la nueva canción chilena”; Editorial Cuarto Propio; Santiago de Chile, 2003.
- Salazar, Gabriel, “Historia contemporánea de Chile” (Vol. 4), LOM ediciones, 4º reimpression, Santiago, diciembre de 2010.
- Taller de Ciencias Sociales “Luis Vitale”; “Historia Sociopolítica del Concepción Contemporáneo, Escaparate, octubre de 2006.

#### ARTÍCULOS DE REVISTA:

- Abal Medina, Paula; “Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau”; Revista Kairos, Universidad Nacional de San Luis; Noviembre de 2007.

- Brunner, José Joaquín: “La Cultura en una sociedad Autoritaria”; Programa Flacso Chile, Santiago, 1983.
- Brunner, José Joaquín; “El autoritarismo en la cultura”; Revista “La bicicleta” N° 6; Santiago de Chile, Marzo-abril de 1980
- Burnner, José Joaquín; “La cultura autoritaria en Chile”; Santiago, FLACSO, 1981.
- Brunner, José Joaquín: “La miseria de la educación y la cultura en una sociedad disciplinaria”; Revista Nueva Sociedad, N° 33, Noviembre-Diciembre de 1977.
- Cáceres, María Fernanda; “¡Los morenos en festejo!: Acerca de la morenidad en las canciones de Illapu e Inti Illimani, exponentes chilenos del folclore latinoamericano”; Revista de Musicología “Sinersis”, N° 3, Junio de 2012.
- Castells, Manuel, “Globalización, Identidad y Estado en América Latina”. Revista Análisis Político, N°3, 1997.
- Chornik, Katia; “Canto Cautivo: La música en los campos de prisioneros de Pinochet”, BBC Mundo, 2005, disponible en: [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin\\_america/newsid\\_4173000/4173346.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4173000/4173346.stm)
- Da Costa García, Tania; “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”; Revista Musical Chilena, N° 212 (2009); Universidad de Chile.
- Donoso, Karen; “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”; Revista Musical Chilena, N° 212 (2009); Universidad de Chile.
- Errázuriz, Luis Hernán; “Política Cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”; Revista Aísthesis N° 40 (2006), Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Errázuriz, Luis Hernán; “Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural”; Latin American Research Review; Vol. 44, N° 2, 2009.

- García Canclini, Nestor; “Ni folclórico ni masivo ¿Qué es lo popular?” Revista Diálogos de la Comunicación, N° 17, 1987.
- Giraldo Díaz, Reinaldo; “Poder y resistencia en Michel Foucault”; Revista Tabula Rasa Universidad Central del Valle del Cauca, N° 4 Bogotá, 2006
- Gonzalez, Juan Pablo y Claudio Rolle; “Escuchando el Pasado: Hacia una historia social de la música popular”; Revista de Historia N° 157 (2007); Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gudelevictus, Mariana; “Argentina, 1976-1983: Historias de solidaridad, oposición y resistencia a la dictadura en el ámbito escolar”, en referencia a Raymond Williams, “Marxismo y literatura”; Península; Barcelona, 1980.
- Jordán, Laura: “Música y Clandestinidad en Dictadura: La Represión, la Circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”; Revista Musical Chilena n° 212 (2009); Universidad de Chile.
- Jordán, Laura y Araucaria Rojas; “Clandestinidades de Punta y Taco: Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar”, IASPM (revista digital).
- Larraín, Jorge; “El concepto de identidad”; Revista FAMECOS N° 21; Porto Alegre, agosto de 2003.
- Lira, Elizabeth y Castillo, María Isabel, “Psicología de la amenaza política y el miedo”; Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos; Santiago de Chile; 1991.
- Moreno, Jorge y Teresa Moons; “Representaciones sociales, identidad y cambio”; Revista de Psicoterapia Relacional e Intervenciones Sociales “Redes”, Barcelona, N° 10, Diciembre de 2002.
- Moulián, Tomás; “Dictaduras hegemónicas y alternativas populares”; Material de discusión programa FLACSO N° 22; Santiago de Chile; Septiembre de 1981.
- Olgún Miriam; “La organización Juvenil en el espacio parroquial. Comunidad, protesta y éxodo en los 80”, Revista Proposiciones, N° 27, 1996.

- Osorio, Javier; “La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música Popular, juventud y política en Chile durante la Dictadura”; Revista “A Contra Corriente”, Universidad Alberto Hurtado, Vol. 8, N° 3, 2011.
- Paraskevaïdis, Graciela; “Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina”; Montevideo, 2008; Revista Magma, consultable en: [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf)
- “¿Qué música quiere la juventud?”; Revista “La Bicicleta”, N° 18, diciembre de 1981.
- Rolle, Claudio; “La Nueva Canción Chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”; Asociación Internacional para el estudio de la música popular (IASPM), en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.
- Sabucedo, José; Mar Durán y Mónica Alzate; “Identidad colectiva movilizada”; Revista de Psicología social; Vol. 25, N° 2, Madrid, 2010.
- Torres Blanco, Roberto; “Canción protesta: Definición de un nuevo concepto historiográfico”; Revista Cuadernos de Historia Contemporánea; Universidad Complutense de Madrid; Vol. 27, 2005; pp. 223-246.

#### PÁGINAS WEB:

- [www.bbc.com.uk](http://www.bbc.com.uk)
- [www.gramsci.com.ar](http://www.gramsci.com.ar)
- [www.hist.puc.cl](http://www.hist.puc.cl)
- [www.infoamerica.com](http://www.infoamerica.com)
- [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)
- [www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)
- [www.nuestrocanto.com](http://www.nuestrocanto.com)
- [www.quilapayun.com](http://www.quilapayun.com)