



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE MÚSICA

MÚSICA Y RESISTENCIA:

Espacios musicales que contribuyeron al desarrollo de la Resistencia a la
Dictadura Militar chilena.

Algunas experiencias legales y clandestinas en Santiago de Chile. 1978 - 1983

Alumno: Pino Naranjo, Nicolás Felipe
Profesor guía: Fernández Guajardo, Guillermo

Tesis para optar al grado de Licenciado en Música
Tesis para optar al Título de Productor Musical

Santiago, 2014

*A la familia por el apoyo incondicional.
A Mauricio Morales Duarte y Sebastián Oversluij Seguel
quienes hicieron de la música una herramienta más
en el largo camino de la insumisión.*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	pág.3
2. CAPITULO I – Planteamiento del problema de investigación	pág.4
2.1.- Antecedentes	
2.2.- Fundamentación del problema de investigación	
2.3.- Formulación del problema de investigación	
2.4.- Justificación de la investigación	
3. CAPITULO II	pág.8
3.1 MARCO TEÓRICO	
3.1.1 Memoria, identidad y patrimonio cultural	
3.1.2 Triunfo de la Unidad Popular y la Nueva Canción Chilena	
3.1.3 Golpe de Estado, el nuevo liberalismo mercantil y la destrucción del sujeto del arte.	
3.1.4 Resistencia a la dictadura militar.	
3.1.5 Canto Nuevo	
3.2 DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.	pág.24
4. CAPITULO III - La actividad musical en espacios “permitidos”. Dos experiencias en Santiago de Chile.	pág.25
4.1.- Agrupación Cultural Universitaria (ACU).	
4.2.- Experiencias en la parroquia de la población Quinta bella en Recoleta.	
5. CAPITULO IV – La actividad musical militante. Algunas experiencias en la región Metropolitana.	pág.46
6. CONCLUSIONES	pág.58
7. BIBLIOGRAFÍA	pág.60
7.1.- Libros	
7.2.- Revistas	
7.3.- Entrevistas	
7.4.- Páginas Web	
7.5.- Audio, Audiovisual	
7.6.- Otros	
8. ANEXOS	pág.64

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende ser parte de un retrato que aún se mantiene inconcluso. Retrato que se encuentra pendiente a pesar de los esfuerzos de distintas disciplinas, en donde músicos, historiadores y periodistas poco a poco han escarbado y desentrañado en una de las épocas más oscuras de nuestra reciente historia, tiempos en que el silencio, la omisión y el temor eran frecuentes, pero que al mismo tiempo nos demuestra que la necesidad humana por la supervivencia, por el derecho a la vida plena, pueden ser mayores que una fuerza militar avasalladora.

Cuando se ejerce todo el poder político, económico, mediático y militar con el claro objetivo de forzarnos a ser parte de valores y creencias impuestas surge el legítimo espacio de rebeldía. Silenciosa rebeldía que se presenta en un escenario absolutamente adverso, pero tal como alguien que se niega a morir pelea hasta el final, y da todo de sí para seguir viviendo.

Por suerte, a pesar de estar acorralados, semiinconscientes, confundidos y agónicos, existieron sujetos que decidieron entregar lo más valioso que tenemos los humanos y animales, nuestra propia vida. Por fortuna, existió una cultura rebelde previa que tomó el papel de semilla, hubo sangre que regó y nutrió, sumado a la música que sirvió de abono, así creció el pequeño arbusto de la resistencia para luego transformarse en el gran árbol que tuvo la capacidad y el coraje de enfrentar a los más fuertes temporales de viento sin decaer ni renunciar. Este trabajo es prueba de ello.

2. CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

2.1.- Antecedentes

Hacia fines de la década sesentera la crítica al sistema de producción basada en la extracción de plusvalía y acumulación de capital se extendía por varios continentes, fortaleciéndose cualitativa y cuantitativamente la fuerza de movimientos políticos y sociales, llegando a marcar a sociedades y generaciones completas de distintas partes del globo.

La profundización de la forma capitalista de vida y su salvaje expansión se ven fuertemente criticadas por protestas internacionales, como las campañas contra la guerra de Vietnam, el nacimiento de la contra-cultura en Estados Unidos o la protesta Universitaria de Mayo del año 1968 en París, movimientos influidos por corrientes de izquierda radicales que llevaron a grandes alborotos sociales.

En el continente Latinoamericano presenciamos el avance de los movimientos revolucionarios, estimulados principalmente por la victoria guerrillera en Cuba en 1959. El caso de Cuba resulta particular y aviva las ideas de izquierda en Latinoamérica puesto que es la experiencia viviente en donde la revolución combativa es viable más allá de la teoría.

Estos movimientos revolucionarios de base ideológica común, pero con particularidades, según la región del continente, no están exentos de su propia identidad cultural. Esto decanta en la formación de la llamada Nueva Canción o Nueva Canción Latinoamericana, que en nuestro país tendría su propia y muy destaca versión.

La Nueva Canción Chilena, con una extensa realización cultural, se forja al alero de la fuerza que tomaba, a finales de la década del 60, el llamado *poder popular*. Poder que criticaba con fuerza la gestión del presidente Eduardo Frei Montalva, además de plantear la vía chilena al socialismo. La revolución “con olor a empanadas y vino tinto” según el propio Salvador Allende, candidato que aglutinaba a varios partidos de izquierda en la coalición que llevó por nombre Unidad Popular.

Tras el triunfo, y con la llegada del gobierno socialista al poder la vida de los chilenos cambia rotundamente, se inicia un proceso de polarización política, propio del contexto mundial por esos años, como la Guerra Fría que se mantenía aún vigente; por una parte la acérrima defensa del liberalismo mercantil, y por otra parte las ideas de revolución socialista en donde “los propios trabajadores ejercían el poder”. Aunque nuestra adaptación de la revolución socialista sería una experiencia única en el mundo, en dónde la

sociedad llegaba pacíficamente a un nuevo sistema político-económico, llamando la atención a nivel mundial. Sin duda que los ojos estaban puestos en Chile y en lo que su experiencia desde la vía democrática hacia el socialismo podía sugerir.

Según los propios obreros, se estaba entrando en “una inevitable confrontación con la burguesía” (Guzmán, 1975) por lo que las fuerzas enfrentadas debían prepararse para lo que sería una polarización confrontacional que no descartaba inclusive la vía armada.

Llegado lo inevitable, el conflicto social se transforma en conflicto armado. Las fuerzas armadas toman el control del Estado en un gobierno de facto, violando la legalidad democrática. La llamada *insurrección de la burguesía* (Guzmán, 1975) se hace tangible y todo el proceso revolucionario del periodo de la Unidad Popular se ve truncado, y de paso se cercena todo un fructífero momento de creación cultural que será acallado por el nuevo gobierno.

Este hecho histórico marcaría el cambio radical de lo que sería y es por estos días nuestro país. Todo el proceso social, político, económico y cultural que se venía desarrollando por algunos años se ve aplastado y acallado, el silencio y el miedo se hacen algo común para el chileno.

Las formas de hacer arte deben cambiar imperativamente. La abierta y panfletaria composición de músicas adherentes al gobierno socialista es reemplazada por bandos militares de censura, prohibiciones, persecución y exilio.

Tendrán que pasar unos cuantos años para que esa pujanza creativa vuelva de forma tímida, metafórica y subrepticia, pero no menos comprometida con la anhelada libertad extraviada.

2.2.- Fundamentación del problema de investigación.

Dada la dificultad que tuvieron los músicos que se oponían al régimen militar para crear, mostrar y difundir sus trabajos se hizo necesario un circuito de espacios e instancias legales y clandestinas, forjadas como un disimulado esqueleto que sustentara la exposición de trabajos y obras que se oponían culturalmente a la cada vez más fortalecida dictadura militar. Así pues serán estos espacios de vital importancia para el desarrollo de la incipiente resistencia a la dictadura, en donde músicos perseverantes fueron poco a poco aportando a los cuestionamientos que años más tarde generarían más de una preocupación para el régimen.

2.3.- Formulación del problema de investigación.

Preguntas de investigación

¿Cómo fueron posibles los espacios que desde la música aportaron a la Resistencia a la Dictadura Militar entre los años 1978 - 1983?

¿Existió alguna influencia desde los espacios artísticos y musicales en el cuestionamiento a la Dictadura Militar?

Objetivo general

Describir algunas formas y espacios musicales que aportaron a la cultura de Resistencia a la Dictadura Militar en Chile.

Objetivos específicos

Caracterizar espacios culturales de Resistencia a la Dictadura en Santiago de Chile entre los años 1978 - 1983

Indagar el contexto de los espacios de eventos musicales en Santiago a partir del testimonio de músicos que participaban en actividades artísticas de la época.

Analizar a través de estudios de caso y entrevistados clave la participación de músicos en la construcción de cultura rebelde en la Resistencia a la Dictadura.

2.4.- Justificación de la investigación.

Si bien la música popular chilena poco a poco ha sabido relatar y documentar su propia historia, viajando desde los acordes de Violeta Parra, el compromiso de la Nueva Canción Chilena, la tozudez del Canto Nuevo, y la nueva savia de los rockeros ochenteros, con varios trabajos que hacen referencia a su esforzada, pero fructífera historia reciente, siempre será un aporte para la reconstrucción y memoria histórica y cultural la profundización e investigación de contextos y relatos que sucedieron y que no pueden pasar inadvertidos.

El adverso contexto al que tuvieron que enfrentarse escultores, artistas plásticos, literatos, músicos, actores, bailarines, entre otros, se erige como un suculento contexto para ser investigado. Dificultades que llenan de valor la actividad musical por esos días. Ya no solo se trataba de componer una buena melodía o de escribir una acertada letra. Quién pretendía difundir a través de la música el sentimiento que muchos mantenían reprimido, debía necesariamente tomar el riesgo que, aunque fuese cultural y simbólicamente, conllevaba levantarse contra lo que a su parecer era a lo menos injusto.

Con el relato y la descripción de distintos protagonistas, provenientes de diferentes puntos, con variadas corrientes políticas o sociales pretenderé generar el mapeo de los espacios que permitían la divulgación de inquietudes y denuncias que sencillamente no tenían otro lugar donde reproducirse. Es decir, la radiografía a los rincones que permitieron el cuestionamiento a la dictadura, nos dará pie para entender lo complejo que fue hacer música posicionada en la época, escollos y trabas que hoy nos parecen irrisorios, pero que nos hablan del profundo compromiso que se tuvo con el anhelo y el arte.

Con esto, nosotros los músicos de hoy podremos entender que nuestros obstáculos, que quizás hoy se reducen a necesidades técnicas o monetarias, no se comparan al hecho de que literalmente se arriesgaba la integridad o la propia vida por componer y divulgar música que tuviese un mensaje que fuera en contra de lo que se imponía como lo correcto o lo necesario para el país.

Así entonces, cuando hoy quien tome una guitarra y salga a denunciar temas que le parecen injustos, debe precisamente tener la plena conciencia de lo poco que se arriesga hoy en día y de lo duro e ingenioso que tuvieron que ser músicos y organizadores a la hora de levantar peñas y pequeños conciertos, que a pesar de las adversidades mantuvieron encendido el interminable romance entre música y rebeldía.

3. CAPÍTULO II

3.1.- MARCO TEÓRICO

3.1.1 Memoria, identidad y patrimonio cultural

La memoria es pieza fundamental en la historiografía de las diversas comunidades. Sin ella sería imposible cualquier intento de reconstrucción y valorización del pasado, sin ella se hace imposible el traspaso de costumbres y enseñanzas desde nuestra ascendencia, y por lo tanto sin memoria seríamos sujetos que individual y colectivamente deambularíamos sin identidad alguna.

Consultando etimológicamente, el término “memoria” nos lleva al latín *memor* que significa *que recuerda* y a su vez la palabra “recordar” viene del latín “recordari”, formado de *re* (de nuevo) y *cordis* (corazón), por lo que recordar significa “volver a pasar por el corazón”.

Volviendo a pasar nuestra historia por el corazón vamos ayudados por la memoria para no perder la huella de nuestras costumbres, saberes y tradiciones, así, con el conocimiento acumulado y transmitido se hace posible no caer en errores cometidos en el pasado, anticiparse a situaciones que ya nos sucedieron y enfrentar el futuro con mayor sabiduría, tanto como pequeñas comunidades o bien como raza humana.

Así entonces la relación entre recuerdo, memoria y cultura se hacen inseparables, la memoria se transforma en el combustible que permite el buen funcionamiento del traspaso cultural, lo que ciertamente decanta en la creación y mantención de nuestra identidad.

Fernando Báez (2009) afirma “donde no hay cultura no hay memoria; se reconoce que no hay identidad donde no hay memoria (...) no hay memoria sin identidad.” (p. 271)

Y además le entrega una importancia sustantiva al concepto, erigiéndolo como el antídoto ante situaciones provocadas por la mundialización cultural occidental.

Frente a (...) el riesgo de clonación de modelos hegemónicos, (...) la colonización mediática, la homogeneización sustitutiva, el expolio y destrucción de símbolos de comunidades enteras, frente a la epidemia de la identidad corporativa, la memoria es un sistema inmunológico eficaz. (Báez, 2009)

E inclusive lo transporta a la esfera del conflicto en donde afirma críticamente la utilización de la memoria para fines de subordinación: “Es obvio que quien borra la memoria de su adversario sometido en una conquista pretende injertar su propia memoria para reconfigurar una identidad sumisa.” (Báez, 2009)

Mientras, quién habla bastante extenso sobre identidad es el sociólogo Jorge Larraín (2001), quién es capaz de definirlo específicamente como “las cualidades con las que grupos de personas se ven íntimamente conectados” (p. 23)

A su vez menciona un aspecto importantísimo en donde le da el carácter dinámico a la identidad, y la distancia irreconciliablemente del pensamiento dogmático y la inactividad social: “La identidad no es una esencia innata dada sino un proceso social de construcción.” (p. 25)

Es así como esta “manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse” (p. 23) debe necesariamente experimentar procesos sociales colectivos, que van instintivamente produciendo en una región y tiempo específicos identidad, y por ende, cultura.

Hecha someramente la relación entre memoria, cultura e identidad es posible definir de forma más precisa el resultado de este trinomio histórico: el patrimonio cultural; que viene a ser la concretización, el fruto del enlace entre estos elementos. Una definición mucho más minuciosa es la que nos entrega Hevia, Kaluf y Martínez (2000):

El patrimonio cultural está formado por los bienes culturales que la historia le ha legado a una nación y por aquellos que en el presente se crean y a los que la sociedad les otorga una especial importancia histórica, científica, simbólica o estética. Es la herencia recibida de los antepasados, y que viene a ser el testimonio de su existencia, de su visión de mundo, de sus formas de vida y de su manera de ser, y es también el legado que se deja a las generaciones futuras. (p. 7)

Son estos bienes culturales que a la postre fortifican la creación artística de una región dado su intrínseco contenido histórico y su característica fundamental de contribuir al traspaso cultural de una comunidad.

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios; así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias

tendientes a la satisfacción de ciertas necesidades culturales de la comunidad. (INC-OEA, 1984)

Por lo tanto el patrimonio cultural, en nuestro caso musical, es un innegable aporte en la germinación, mantención y reproducción de identidad. Y como veremos más adelante, un contexto político adverso, capaz de callar y perseguir el arte por *extremista y revoltoso*, genera identidad secreta, cultura oculta que de una u otra manera, se debe acomodar para sobrevivir y encontrar nuevamente en el crear un cobijo ante tanto acecho.

3.1.2.- Triunfo de la Unidad Popular y la Nueva Canción Chilena

Sin duda que el triunfo en las urnas de la coalición electoral de izquierda llamada Unidad Popular el 4 de Septiembre de 1970 es uno de los hitos más importantes dentro de nuestra reciente historia de Chile. Esto por la importancia que tendría el gobierno democrático presidido por Salvador Allende: una suerte de experimento político en donde un pequeño país, al final del continente pretendía alcanzar el socialismo a través de la vía democrática. Un fenómeno político-social jamás visto, en donde un pueblo rebosado de conciencia de clase llegaba al poder sin la necesidad de utilizar las armas. Lejos estaba la imagen del guerrillero guevarista junto a su columna en su marcha por la espesa selva, lejos estaban los fusiles, asaltos y emboscadas de la guerra de guerrillas que se diseminó por toda Latinoamérica, aquí en Chile se vivía una única revolución en donde a través de la institucionalidad se llegaba a un proceso revolucionario, así paulatinamente los medios de producción pasarían a manos de los trabajadores, quienes serían los grandes protagonistas de este nuevo escenario.

Este triunfo, hasta ese momento inconcluso debía ser ratificado por el Congreso pleno, esto dado que la votación obtenida por el candidato Allende no lograba ser una mayoría absoluta.

Es aquí donde comienzan a fraguarse las intervenciones internacionales en nuestro país, lo que demostraba la importancia que tenía un gobierno de tintes marxistas para sus detractores, principalmente para el gobierno de Estados Unidos. Esto queda demostrado en los planes de la CIA para crear una inestabilidad política en el país en los planes llamados *track one* y *track two*. Con el primer plan para que Allende no asumiera como presidente fracasado, la CIA decide llevar en práctica el *track two*, que consistía en secuestrar al Comandante en jefe del Ejército René Schneider, así crear la inestabilidad deseada, que el Ejército tomase el control y que las elecciones quedasen inválidas. (Uribe y Opaso, 2001) A pesar de todo Salvador Allende fue ratificado por el Congreso Pleno asumiendo como Presidente el 4 de Noviembre de 1970.

Previa a esta agitada actividad política, a fines de la década del 60 y principios de los 70 en nuestro país había surgido una nueva cultura, que formaba parte importante del programa político-social de la Unidad Popular.

Por esos días en donde existía una crítica global al sistema de producción capitalista, varios grupos político-militares llevaron a la práctica armada esta crítica, en la mayoría de los países de latinoamericanos. Distintos nombres, distintas siglas, pero en su mayoría ligadas a las ideas desarrolladas por Marx y Lenin y su posterior ideologización, marxismo-leninismo.

Montoneros en Argentina, Tupamaros en Uruguay, Miristas en Chile, Sandinistas en Nicaragua, cada grupo con sus particularidades, pero con una matriz ideológica común.

Chile fue un caso especial, ya que se impulsaba una crítica de manera diferente, y aunque fuese de forma institucional, llegarían a ser grandes transformaciones sociales.

A pesar de estar alejado de la forma violenta de hacer política, el programa de la Unidad Popular, que aglutinaba a varios partidos de la izquierda chilena, se definía como revolucionario.

Las transformaciones revolucionarias que el país necesita sólo podrán realizarse si el pueblo chileno toma en sus manos el poder y lo ejerce real y efectivamente.

(...) mediante la acción unitaria y combativa de la inmensa mayoría de los chilenos, podrán romper las actuales estructura y avanzar en la tarea de su liberación. (Programa Unidad Popular, 1969)

Por lo tanto, lo que allí se proponía era una inusitada, o inclusive única experiencia de llegar al socialismo, a través del voto democrático y representativo.

Mientras en Montreal estallaba una bomba en la Bolsa de Valores, en Italia comenzaban los Anni di piombo (Años de plomo) y en Estados Unidos se levantaban protestas contra la guerra de Vietnam, en Chile se gestaba la llegada del socialismo sin armas.

Con el Poder Popular y los trabajadores como pilares fundamentales, la Unidad Popular además tenía su propia propuesta para el ámbito cultural.

Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción. Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso

de las masas populares al arte la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización.

El nuevo Estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, tanto a través de un sistema educacional radicalmente transformado, como a través del establecimiento de un sistema nacional de cultura popular. Una extensa red de Centros Locales de Cultura Popular impulsará la organización de las masas para ejercer su derecho a la cultura.

El sistema de cultura popular estimulará la creación artística y literaria y multiplicará los canales de relación entre artistas o escritores con un público infinitamente más vasto que el actual. (Programa Unidad Popular, 1969)

Este énfasis en las actividades culturales llevó a un gran crecimiento de un tipo de cultura afín a las ideas de izquierda y al programa de la Unidad Popular.

(...) en el proceso transformador del gobierno de la Unidad Popular, liderado por Salvador Allende, se perfila una cultura nueva que asume las manifestaciones culturales populares como parte de la identidad de Chile. Se potencia, así, el concepto de cultura popular valorizándolo al mismo nivel que la alta cultura tradicional. (Castillo, 2002)

Sería entonces, errado pensar que un movimiento político-social como lo fue la Unidad Popular, no tuviese una rama cultural que lo acompañase en el camino al poder. Es por esto que la canción protesta de esa época, que en nuestro país se conoció como Nueva Canción Chilena se transformó rápidamente en el movimiento musical que formó parte activa de la campaña y posterior gobierno popular.

Hablar de la Nueva Canción Chilena es hablar de todo un movimiento musical que no solo abarcó nuestro país, sino que más bien fue parte de la llamada Nueva Canción Latinoamericana, movimiento cultural principalmente gestado en Latinoamérica y con algunos referentes de cantantes españoles que a pesar del gobierno Franquista, utilizan en sus canciones un importante contenido poético nacido de los escritores del siglo XIX y XX además de compositores en el exilio.

La Nueva Canción Latinoamericana fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los *Nuevos Tiempos* que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del *Hombre Nuevo*, ése que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas (Velasco, 2007)

La Nueva Canción sostiene una gran admiración por el folklore tradicional de cada zona, además de ser profundamente influidos por cultores y

creadores tales como Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui, ligados íntimamente a los cantos de protesta de la época: la desigualdad social, la nula participación en las cúpulas políticas, además del surgimiento del llamado imperialismo estadounidense fueron las temáticas abordadas por este movimiento.

A pesar de que la Nueva Canción fue un movimiento intercontinental, tuvo sus particularidades en cada país: en Cuba por ejemplo fue llamada Nueva Trova con pilares como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés o Noel Nicola. Por su parte en Argentina el movimiento fue liderado por Mercedes Sosa y Armando Tejada Gómez, en donde además se escribió un manifiesto del movimiento. En nuestro país, que no se encontraba para nada ajeno a todo este momento político, social y cultural de la década, encuentra en el movimiento obrero y el poder popular la cuna para lo que fue llamada Nueva Canción Chilena.

Durante el periodo previo al gobierno de Salvador Allende la Nueva Canción Chilena tiene su punto más alto, siendo inclusive parte importante para el gobierno de la Unidad Popular por la difusión de ideas afines al momento social por el que pasaba el país.

En el año 1967 se crea la Discoteca del Cantar Popular, DICAP, fundada por las Juventudes del Partido Comunista de Chile, que pretendían la difusión de músicas con temáticas antiimperialistas y afines al partido, allí se desarrolló de manera sostenida la producción de LP, constituyéndose en un foco de educación continua hacia la revaloración de la totalidad de las culturas musicales de Chile y Latinoamérica. Sin duda que este fue la base de producción fonográfica que le dio un gran impulso a la Nueva Canción Chilena.

Con la creación de la DICAP, la Nueva Canción Chilena contaba con el soporte material indispensable para su difusión y su desarrollo, disponiendo así de un instrumento cultural al cual se podía hacer referencia en todo momento. Con la DICAP y con el disco, la NCCH adquiría una de las características fundamentales de la música popular moderna: el don de la ubicuidad. (Parada-Lillo, 2009)

Porque esta vez no se trata
de cambiar un presidente,
será el pueblo quien construya
un Chile bien diferente.

Echaremos fuera al yanqui
y su lenguaje siniestro.
Con la Unidad Popular
ahora somos gobierno.

La patria se verá grande
con su tierra liberada,
por que tenemos la llave
ahora la cosa marcha.

Ya nadie puede quitarnos
el derecho de ser libres
y como seres humanos
podremos vivir en Chile.

(Inti illimani – Canto al programa 1970)

Queda de manifiesto entonces que, como aclararía el historiador Claudio Rolle:

La Nueva Canción Chilena sirvió como plataforma para la campaña presidencial de Salvador Allende en 1970 y contribuyó activamente en las actividades del Gobierno de la Unidad Popular generando una producción de temas orientados a crear conciencia de la historia del movimiento popular, de las responsabilidades planteadas por la vía chilena al socialismo y de crítica y comentario de la contingencia en el período de la gestión del gobierno de Allende. (Rolle, 2002)

A esto se le agrega lo que escribe Fernando Barraza, quien asegura que la Nueva Canción Chilena aporta los ingredientes necesarios para el empuje en la campaña y posterior victoria en la elección presidencial de 1970.

Su participación en el triunfo de la Unidad Popular parece evidente. Preparó el terreno, al lograr, mediante un mensaje artístico, una efectiva concientización en muchos sectores, especialmente juveniles. La gran mayoría de los cultores del género participaron activamente en la lucha eleccionaria misma. Tanto con su presencia como creando canciones alusivas a la candidatura de Salvador Allende. (Es el caso de la marcha *Venceremos*, especie de himno de la campaña, de Sergio Ortega y Claudio Iturra.)

Canciones como *Las Casitas del Barrio Alto* (Víctor Jara), *La Batea* (Quilapayún), *Canciones Funcionales* (Ángel Parra) y tantas otras, abonaron el terreno para el triunfo de la Unidad Popular. El tema *No nos moverán* (Conjunto Tiempo Nuevo, de Valparaíso) se transformó, entre el 4 de septiembre y el 4 de noviembre de 1970, en una combativa y musical declaración de principios de los partidarios de Salvador Allende. (Barraza, 1972)

3.1.3.- Golpe de Estado, el nuevo liberalismo mercantil y la destrucción del sujeto del arte.

Lamentablemente para estos soñadores revolucionarios, la historia les daría una lección de vida: el sueño de revolución pacífica y constitucional fue coartado en su totalidad, imponiéndose el histórico enfrentamiento armado en un conflicto político que ha llegado a su clímax. Para la mayoría de la población chilena, que en esos tiempos poseía una gran actividad política, el golpe de Estado ejecutado por el ejército era *un secreto a voces*. Así lo diría una carta enviada al presidente Salvador Allende, por una de las organizaciones sociales de esa época: Los Cordones Industriales. Con fecha 5 de Septiembre de 1973, es decir solo 6 días antes del golpe militar.

Alarmados por el desencadenamiento de una serie de acontecimientos que creemos nos llevará no sólo a la liquidación del proceso revolucionario chileno, sino, a corto plazo, a un régimen fascista del corte más implacable y criminal.

(...) el 29 de junio, cuando los generales y oficiales sediciosos aliados al Partido Nacional, Frei y Patria y Libertad se pusieron francamente en una posición de ilegalidad, se podría haber descabezado a los sediciosos y, apoyándose en el pueblo y dándole responsabilidad a los generales leales y a las fuerzas que entonces le obedecían, haber llevado el proceso hacia el triunfo (...) haber pasado a la ofensiva. Lo que faltó en todas estas ocasiones fue decisión, decisión revolucionaria

Los Pablos Rodríguez, los Benjamin Matte, confiesan abiertamente haber participado en el "Tanquetazo".

¿Se les allana y humilla?

¡No compañero!

El 29 de junio se levantan generales y oficiales contra el Gobierno, ametrallando horas y horas el Palacio de la Moneda, produciendo 22 muertos.

¿Se les fusila, se los tortura? ¡No compañero! (Cordones Industriales, 1973)

Con estas frases quedan de manifiesto varios aspectos de la sociedad del Chile de principios de los '70. Principalmente la gran y consciente actividad política de uno u otro sector político, aliados y detractores del programa que estaba ejecutando la Unidad Popular. Además está explícita la actividad subversiva de sectores más conservadores de la sociedad que por esos años practicaban y reivindicaban la actividad política armada.

Todos estos miedos y preocupaciones que plasman los Cordones Industriales en su carta al presidente Allende se hacen realidad en un plazo de menos de una semana, se desata la Insurrección de la Burguesía (Guzmán, 1975) lo que a la larga impondrá un embrionario sistema económico que se propagaba por el mundo, en donde Chile sería pionero en una nueva forma de ver el capitalismo tan criticado por esos años: el Neoliberalismo.

Definido como una nueva etapa del liberalismo mercantil, el neoliberalismo llegaría a Chile para quedarse. Según uno de sus teóricos más destacados, Milton Friedman (1966)

(...) el poder gubernamental es necesario pero peligroso; por lo que dicho poder debía ser limitado y descentralizado. El autor remarcaba la importancia y la necesidad de la existencia de un gobierno. Veía en él al determinador y árbitro de “las reglas del juego”. No obstante, su ámbito de participación debía ser limitado, ya que “lo que el mercado hace es reducir mucho el espectro de problemas que hay que decidir políticamente y, por consiguiente, minimiza la medida en la que el gobierno tiene que participar directamente en el juego” (Calvento, 2006)

Y sobre el mercado el propio Friedman sostendría:

El mercado le garantiza al individuo la libertad de aprovechar al máximo los recursos que están a su disposición, siempre que no interfiera con la libertad de los demás de hacer lo mismo. Pero no garantiza que tendrá los mismos recursos que otro [...] Y no hay nada que pueda evitar que conduzcan a una gran disparidad en riquezas e ingresos. (Friedman, 1966)

Son entonces estas ideas basadas en la acérrima defensa de la propiedad privada y la libertad de mercado las que se instalan a través del nuevo gobierno de facto.

Durante algún tiempo, la planificación del golpe transcurrió por dos vías paralelas diferenciadas: los militares conspiraban para exterminar a Allende y a sus seguidores, mientras los economistas se ocupaban de la exterminación de su ideario. (Klein, 2007)

Cuando finalmente se produjo, el golpe de Chile presentó tres formas distintas de shock, El shock del propio golpe militar fue seguido inmediatamente por dos formas adicionales de choque. Una de ellas fue el «tratamiento de choque» capitalista marca de la casa Milton Friedman, una técnica que cientos de economistas latinoamericanos habían aprendido durante sus estancias en la Universidad de Chicago y a través de las diversas instituciones y franquicias del método.(...) El choque del golpe militar preparó el terreno de la terapia de shock económica. El shock de las cámaras de tortura y el terror que causaban en el pueblo impedían cualquier oposición frente a la introducción de medidas

económicas. De este laboratorio vivo emergió el primer Estado de la Escuela de Chicago, y la primera victoria de su contrarrevolución global. (Klein, 2007)

Es decir, lo que Naomi Klein nos propone es que a través de una terapia de shock psicológico, con una contingencia política tan importante como la de un ataque militar a la casa del gobierno constitucional se hizo posible la instauración no sólo de un nuevo orden político, sino que silenciosamente se estaba iniciando la era del reformulado liberalismo mercantil y del desarrollismo en el fin del Cono sur.

Así entonces, una mañana de día martes, de finales del invierno de 1973, todo un proyecto político, social, cultural y económico, toda una forma distinta y revolucionaria de vivir en Chile se ve truncada literalmente de golpe, con el bombardeo a la casa de gobierno, con su presidente dentro, y toda la carga ideológica que contenía su mandato se va incinerando con las llamas del Palacio de la Moneda.

Ya lo anunciaba Payo Grondona en su canción de 1970, el que de forma premonitoria, anunciaba la posibilidad de una acción armada por parte de los militares.

El golpe de estado, quiere entrar
para derrotar, al asalariado
y también ahorcar, revolucionarios
y así apoyar, a los empresarios

El golpe de estado, quiere entrar
para gobernar, como en el pasado
con autoridad, y seguridad
mucho austeridad, y mercurialidad

Comenzaría entonces un régimen de terror y persecución política de una crudeza más bien desconocida para el común de las personas, pero que ya se había experimentado como estrategia política de grupos ligados a la derecha en otros países latinoamericanos.

Lamentablemente para los seguidores de las ideas que traía el programa de la Unidad Popular, no solo sería un aniquilamiento en lo político y en lo económico, sino que el exterminio abarcaría todos los planos del día a día, incluyendo el cultural.

Este proceso en donde se extinguía toda la cultura creada previo y durante el gobierno de la Unidad Popular, en donde los militares borrarán todo lo que tuviese relación con el *cáncer marxista* tomaría el nombre de "Apagón Cultural"

Por ello, es que las nuevas autoridades militares que asumen el poder por la fuerza en septiembre de 1973, hacen a muy corto andar acciones

orientadas a dismantelar el aparato cultural de un Estado interviniendo, aún sin tener muy claro porqué reemplazarlas. La designación de rectores militares en las universidades interviene de hecho los canales de televisión universitarios, la toma de manos militares de las instalaciones de Quimantú, Chilefilms, el Museo de Bellas Artes y Televisión Nacional señalan que la “guerra contra el comunismo” se daba también en el terreno de la cultura.

Pero, desafortunadamente, la toma de lugares “tan estratégicos” no fue suficiente. Los manuales que seguían los generales golpistas aconsejaban también asestar golpes a las personas del mundo de la cultura y los productos culturales.

En este campo se inscriben las masivas quemadas de libros transmitidas en directo por la TV militarizada, que cumplieron con la educativa tarea de que cada poseedor de una biblioteca conformada por algunos textos con el sello de Quimantú fueran los propios incendiarios de sus libros.

En el terreno de las personas, fueron emblemáticos los asesinatos del cantautor Víctor Jara, del director de orquesta Jorge Peña Hen y otros artistas. Lo de Jara, ejecutado en el campo de detenidos en que se convirtió el Estadio Chile y luego de serles amputados los dedos con que tocaba su guitarra, no podía ser más explícito. (Navarro, 2003)

Aquí Navarro nos explica que la ofensiva contra la cultura que representaba a las ideas de izquierda estaba decidida a todo, inclusive a cortar los dedos del principal cantautor de esas ideas, lo que se transformaría en un claro mensaje a quien quisiera erigirse contra el nuevo régimen dictatorial.

(...) este apagón cultural, que duró más o menos, entre 1973 hasta fines de esa década fue por la represión política, que de forma equívoca se dice que la dictadura militar censuraba a la cultura. Más bien, nuestro país se vio afectado culturalmente debido a que los artistas eran parte de la fuerza política opositora y eran perseguidos por cuestiones ideológicas y no por el hecho de contribuir a la cultura en sí, y que posterior a eso “el poco desarrollo cultural, en temáticas presupuestarias y de fomento se debió principalmente a una clase militar inculta, despreocupada y que no poseía interés por lo cultural” (Negrón, 2012)

Por lo tanto, lo que aquí Negrón afirma es que los artistas de la época fueron perseguidos por su íntima ligación con el mundo político que por esos años era tema ineludible en la sociedad de la década setentera.

En aquel momento, en que se desataba el ataque militar contra cualquier intento de articulación del movimiento obrero, no se tenía claro cuál era la propuesta de país del nuevo gobierno, como explicaría Anny Rivera (1983): “se tiene claridad de lo que se quiere negar, en base a la restauración de un anterior orden, pero aún no se delinea claramente la fundación de un orden nuevo”

3.1.4.- Resistencia a la dictadura militar

Por definición resistir es la acción de tolerar, aguantar o sufrir (RAE, 2001) e inclusive el Diccionario de la Real Academia Española (2001) define el concepto de resistencia como “Conjunto de las personas que, clandestinamente de ordinario, se oponen con violencia a los invasores de un territorio o a una dictadura.” Desde esta base, se puede entender qué significó la resistencia a la dictadura en Chile. Para ahondar en el tema de la organización de la resistencia, una ex militante del MIR nos aclaró y explicó cabalmente esta actividad y a través de su propia experiencia definió los conceptos que nos ayudarán más adelante a diferenciar entre espacios culturales legales o clandestinos.

Introductoriamente nos cuenta desde su plano personal en qué consistía ser parte de la resistencia, y cuáles eran las consecuencias a las que se estaba expuesto al asumirse dentro de esta lucha.

(...) resistir a la dictadura implicaba tomar todos los riesgos imaginables, desde dejar tu casa, tu entorno, tu familia, tu identidad, tu legalidad, hasta caer detenido, ser torturado, encarcelado, exiliado, desaparecido o morir; todo esto fue un aprendizaje en la práctica, no hubo libros ni tiempos para entrenamientos, solo hubo convicción y la esperanza siempre viva de la certeza de la victoria; desde el mundo tomamos, fundamentalmente, los aprendizajes de la resistencia francesa frente al nazismo. (“Marcela”, 2013)

Pero más adelante logra ser más incisiva en su definición de resistencia a la dictadura, logrando precisar políticamente lo que significó este desarrollo de experiencias.

(...) la Resistencia fue un proceso de lucha, que buscaba como objetivo prioritario, la acumulación de fuerzas para el campo popular, que permitiera el choque directo con la dictadura, en todas sus formas, avanzando de este modo a su derrocamiento. Ahora bien la “acumulación de fuerzas” daba cuenta de un proyecto político global, que buscaba estas fuerzas en todos los ámbitos: político, ideológico, social, militar y cultural. (“Marcela”, 2013)

Importantísima sería entonces la caracterización de este proyecto político que incluía todas las formas posibles para su desarrollo, en donde se incluye el ámbito cultural, que en definitiva será el punto en el que nosotros nos vamos a concentrar.

En este último plano (cultural) se convocaba a todos los trabajadores del arte y la cultura a abrir la brecha de la expresión y la denuncia, permitiendo con esto, la toma, por parte del individuo común, de posiciones abiertamente antidictatoriales, manifestándose, posteriormente en todo lo que significó la ola de protestas y manifestaciones a partir de fines del año 1982. (“Marcela”, 2013)

Es decir que en la política del MIR era enorme el valor que tenían los *trabajadores del arte* como sujetos necesarios para, en una primera instancia, la revelación de lo que en Chile se vivía y que el régimen optaba por callar y posteriormente como parte importante en el desarrollo cuantitativo y cualitativo de la resistencia, nutriendo a ésta de arte y cultura que se condijera con las ideas y prácticas que levantaban como organización.

Así “Marcela” (2013) sentencia: “Ciertamente el desarrollo de la cultura y las artes es determinante en cualquier proceso político. Y lo fue, de todas maneras, en el proceso de resistencia a la dictadura.”

Por otra parte para interiorizarnos en el estudio de los espacios físicos en donde se desarrollaron particularmente focos de arte crítico a la dictadura se hace necesaria la diferenciación entre las actividades que correspondieron al actuar legal, semi-legal y clandestino. Para ello “Marcela” nos lo aclarará de forma lúcida.

La legalidad (...) implicaba “vivir una vida totalmente normal”, con tu familia, en tu casa, estudiando o trabajando, siendo siempre un ejemplo a seguir. Los compañeros (as) que mantuvieron siempre esta condición eran “resistentes” sin ser militantes de partido, ayudistas y todo aquel que simpatizaba con la causa y estaba dispuesto a dar una mano, sin que esto alterase su condición de legalidad para vivir.

La semilegalidad, era una etapa intermedia, el puente entra la clandestinidad y la legalidad. En esta etapa, aún podíamos ver y mantener contacto con nuestras familias y entorno cercano, manteniendo siempre las medidas de seguridad correspondientes (chequeo, contrachequeo, etc.); en lo posible seguíamos realizando actividades, consideradas normales, como trabajar y estudiar. Esta etapa, solía ser la más corta que nos tocaba vivir. La duración de ésta dependía de la actividad partidaria que debías desarrollar; en el caso de los dirigentes de organizaciones sociales como coordinadoras juveniles, comités sin casa, bolsa de cesantes, o sea, todo lo que llamábamos organizaciones abiertas, un dirigente lograba mantenerse “sin repre” un máximo de 6 a 8 meses, una vez que la “repre” detectaba

al dirigente y a su entorno, éste empezaba a ser cercado, eso era el inicio del primer paso a la clandestinidad.

La clandestinidad, implicaba vivir sin mantener absolutamente ningún contacto con tu entorno y familia; en lo posible debíamos mantener una fachada con respaldo legal, que justificara tu tiempo y estadía en el lugar en que te tocara vivir; felizmente siempre hubo conciencia y gente dispuesta a darte una mano (pasar carnet de identidad para hacer tu chapa, lugar para vivir, dinero cuando se podía, etc.), me refiero a pobladores, trabajadores, etc.

La clandestinidad, fue la condición más extrema en que nos tocó vivir, nos obligó a “olvidar” nuestra identidad y procedencia; en el lugar en que estuvieras debías presentarte y asumirte con nombres e historias personales distintas, que jamás eran las tuyas. (“Marcela”, 2013)

Con estas inteligibles definiciones se hace fácil la diferenciación del tipo de espacios y actividades en donde germinaba la resistencia, que podían tener la calidad de legales o ilegales, esto fue lo que delimitó la forma de actuar y la precaución que tuvieron que ejercer tanto músicos, como artistas, militantes y personas que asistían como público.

Así nuestra entrevistada va señalando y distinguiendo las distintas instancias que de forma lícita o prohibida iban dando vida a este proceso.

El desarrollo (...) de la música, se daba, mayoritariamente, en dos ámbitos, el de la población y centros de trabajo (industrias, lugares laborales) y, por otro lado en las peñas, las que eran contadas con los dedos de la mano, del centro de Santiago (en el caso de la capital).

En las organizaciones legales y semilegales, se organizaban y realizaban “peñas” bajo el alero de la iglesia progresista y consecuente, en locales de juntas de vecinos, en canchas de fútbol. Generalmente se realizaban en coyunturas como el Día internacional de la mujer, 1° de mayo, 18 de septiembre, navidad. Por ejemplo para navidad se organizaban eventos cuya entrada era un juguete, que iba a parar a manos de niños y niñas de comedores infantiles e hijos de presos políticos. En el caso del 18 de septiembre, se intentaba, en la medida en que las condiciones del lugar y el sector lo permitieran, realizar la peña y hacer oír música de artistas que estaban vetados por el sistema, generalmente se presentaban grupos musicales de población, casi siempre sus integrantes eran parte de la resistencia o militantes de diversos partidos.

En el ámbito del centro de Santiago, se realizaban, todos los domingos en la mañana, en el teatro Cariola, recitales en los que el público mayoritario eran Bolsas de cesantes, que iban allí a vender sus productos. Los artistas que siempre estaban, sin cobrar un peso, eran por ejemplo Illapu, Quelentaro, Osvaldo Díaz, el tema era como salir del sector después de cada evento, siempre lográbamos resolver. (Años 1977-78-79). (“Marcela”, 2013)

Con estos antecedentes es posible abordar los diferentes espacios e instancias que, aunque cada uno con su particularidad, fueron parte de varios núcleos en donde la resistencia a la dictadura hacía esfuerzos para combatir y superar lo que creían incorrecto.

3.1.5.- Canto Nuevo

Con la *resistencia* organizándose, la reciente herencia de la Nueva Canción Chilena y la comprometida música que se siguió produciendo por parte de artistas chilenos en el exilio, que se negaban a desaparecer por completo y que seguían produciendo de forma exitosa en el exterior. Al mismo tiempo en nuestro país existía un espacio que no era ocupado por ningún movimiento musical. Mientras a la dictadura le acomodaba el auge radial que tenía la música disco, por otra parte fueron muy valerosos, pero no suficientes, los esfuerzos de músicos que tuvieran mayor contenido en sus textos. Grupos como Congreso, Sol y Medianoche y Los Jaivas, a quienes se les reconoce como los *rockeros* que tuvieron guiños con un discurso discrepante, pero que priorizaron por la experimentación musical más que con un discurso explícito contra la dictadura. Lo que estas bandas no lograron, o que más bien, no fue su intención alcanzar, fue recogido por un nuevo auge musical de protesta: el Canto Nuevo.

Este movimiento musical de creación colectiva nace de la necesidad de muchos músicos que al sentirse directamente oprimidos por la censura del régimen, precisan encontrar la forma más adecuada para la expresión artística. Ya no eran los panfletarios textos de la Nueva Canción Chilena los que se mezclaban con la música de raíz folclórica, sino que se cantaba el sincero, aunque metafórico, pesar por la situación que vivían muchos chilenos oprimidos por un régimen que atosigaba la idea de una sociedad con mínimas libertades.

Así lo define la periodista Marisol García (2013):

Fue la voz del miedo, pero también la de la solidaridad en tiempos de emergencia, la de la realidad por encima de los sueños, y la de un

admirable atrevimiento cuando no había casi nada que ganar a cambio de correr el riesgo. (p. 260)

Así las cosas, censura y Canto Nuevo son acción y consecuencia. Si bien este último mantenía la certeza de ideas que poseía la Nueva Canción Chilena, nunca pudo llegar a ser como su aclamado antecesor. Todo esto, claro está, por los dispares y considerablemente opuestos contextos político-sociales que vivió cada movimiento en su particularidad. Mientras la Nueva Canción Chilena poseía el respaldo ideológico y social, sustentado en un gobierno, para algunos, más o menos revolucionario, por su parte el Canto Nuevo, se enfrentaba a la oscuridad e ignorancia de la, a lo menos, escasa e insuficiente, sino, nula expresión cultural que era afín a la dictadura.

No hubo grandes tirajes fonográficos, pomposos conciertos, ni agrupaciones que acumularan gran popularidad, pero sí existieron pequeños circuitos e instancias llenas de simbolismos que permitían recibir un mensaje que no tenía lo explícito de años anteriores, pero que mantenía su esencia liberadora.

Si (el Canto Nuevo) fue metafórico, fue por cómo la censura había acostumbrado a los chilenos de la época a “decir sin decir”, y a amparar en eufemismos y desvíos semánticos las verdades más amenazantes. (García, 2013)

3.2.- DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.

Para abordar esta investigación, que como se ha dicho, pretende reconstruir a través de la memoria los espacios e instancias que permitieron el nacimiento y desarrollo de una cultura rebelde que, aunque de forma tímida, logró aventurarse en el desafío de la censura y la persecución.

Con el relato de varios sujetos propios del Santiago de finales de los 70', generaré una descripción para la recuperación histórica, relatada desde los individuos situados en el contexto artístico de dichos años.

Las entrevistas abiertas no estructuradas serán fuente básica en la elaboración de este rescate cultural, en donde la relevancia de los protagonistas se ve respaldada por los lugares y espacios culturales al que pertenecen, además de los años en que mantuvieron su actuar artístico-resistente.

Esta investigación cualitativa además de basarse en las entrevistas se ve reforzada por bibliografía ad hoc, que permite experimentar distintas técnicas para la recopilación de información, además de basarse en procedimientos metodológicos descriptivos, es decir, relatando fenómenos culturales particulares.

Con todo esto finalmente podremos generalizar sobre el actuar de los músicos capitalinos disidentes al régimen, de finales de los '70 y principios de los '80, quienes optaron por arriesgarse en un oficio que se volvió vertiginoso al encararse con una realidad adversa.

4. CAPITULO III: La actividad musical en espacios “permitidos”. Dos experiencias en Santiago de Chile.

4.1.- Agrupación Cultural Universitaria, ACU.

En un contexto universitario muy diferente al que conocemos por estos días, con rectores designados por la Junta de Gobierno, con la represión del régimen vigilando cada uno de los espacios de las casas de estudio, con carreras y facultades ligadas a las ciencias humanistas cerradas por reproducir *el discurso marxista*, con ese ambiente se encontró la generación de jóvenes que vivieron sus años de estudio, en un ambiente de silencio y omisión.

A menos de un mes de ocurrido el golpe militar, la nueva Junta de Gobierno establece a través de decreto para así hacer efectiva la intervención en la dirección de las distintas universidades de la época.

La Junta de Gobierno designará en su representación Rectores-Delegados en cada una de las Universidades del país. Estos Rectores-Delegados cumplirán las funciones y ejercerán todas las atribuciones que corresponden a los Rectores de las Universidades de conformidad con las normas legales vigentes y demás acuerdos o resoluciones universitarias dictados en su virtud. (Junta de gobierno de la Republica de Chile, 1973)

Con generales y coroneles de la Fach y del Ejército designados como rectores de la Universidad de Chile durante casi la totalidad de la dictadura, el panorama para cualquier tipo de expresión, política o cultural era adverso y desalentador.

A su vez, la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, FECH, también sufría la intervención del gobierno de facto. Como la mayoría de las organizaciones sociales, fue clausurada, y sus principales dirigentes perseguidos por su apoyo al gobierno anterior.

Cinco años después del golpe, en septiembre de 1978, a través de un decreto del rector y general de Ejército Agustín Toro Dávila se crea una organización estudiantil impuesta por el régimen, esto por la necesidad que los intereses del régimen estuviesen representados por dirigentes estudiantiles designados. Así se dio vida a la Federación de Centros de estudiantes de la Universidad de Chile, Fecech, que vendría a ocupar el espacio dejado luego de la irremediable clausura de la Fech.

No podemos dejar de recordar que con el golpe de Estado, la Fech, tras 67 años de representación ininterrumpida, fue ilegalizada, sus dirigentes

perseguidos, convocados a entregarse por bando de la Junta Militar a las dependencias del ministerio de Defensa y recién refundada el año 1984. Muchos de sus dirigentes, tuvieron que asilarse en embajadas que los sacaron al exilio

¿Cuál es la diferencia histórica entre la Fech y la Fecech? La Fecech fue una organización símil a las juventudes hitlerianas, integrada por fanáticos pinochetistas elegidos a dedo y que trabajaron abiertamente en delatar a compañeros opositores a la dictadura, bajo la venia y el auspicio de los denominados rectores militares (Fech, 2011)

En estas crudas declaraciones de los dirigentes de la Fech del año 2011 se ve reflejado el rechazo que se mantiene a la organización creada por los rectores, también designados, de los años 70 y 80.

Lo que nos cuenta Juan Valladares Araya, quien fuera estudiante de música de la Universidad de Chile en el año 1975, militante de las Juventudes Comunistas y músico del grupo Ortiga, es este ambiente de temor y silencio con el que se encontró al llegar a una universidad en plena dictadura, lo que contrastaba abismantemente con sus experiencias como estudiante secundario y a la vez militante de un partido en la etapa previa a septiembre de 1973.

Durante los primeros años de la dictadura el movimiento estudiantil y sus organizaciones fueron prohibidas y además atomizadas y atacadas desde el punto de vista de la represión, esto no estuvo exento en ningún caso de lo que sucedía en el contexto general. Las organizaciones, la Federación de estudiantes de la Universidad de Chile, y en general las federaciones de estudiantes tenían todas un protagonismo importante en el qué hacer político y cultural de nuestro país. No solamente porque fueran simpatizantes del gobierno de la Unidad Popular, porque probablemente la gente de la Católica no lo era tanto, si no que había una activa participación en la vida social y cultural del país.

(...) en el caso mío, yo ya en ese tiempo el año 75 había retomado mi militancia clandestina en las Juventudes Comunistas, y era lenta la situación, no era como yo estaba acostumbrado hasta el año 73, era otra dinámica a la cual había que acostumbrarse, había mucho susto, había que tener mucha precaución etc. Pero dentro de las cosas que se discutían en el trabajo en clandestinidad era cómo poder recuperar el movimiento estudiantil, o cómo ir generando que el movimiento estudiantil fuera un lugar de resistencia antifascista y de resistencia a la dictadura. (Valladares, 2013)

Y además nos habla de su arribo a la universidad, en donde simplemente no existía ningún tipo de organización estudiantil.

(...)llegabas a la universidad en dónde estabas solo, todo el mundo desconocido en una situación de mucha desconfianza, o sea, si se te acercaba alguien y te empezaba a preguntar más allá de ciertas cuestiones, o trataba de meterse en alguna intimidad uno inmediatamente colocaba el cortafuego, existía mucha desconfianza. Las organizaciones políticas eran totalmente, todavía débiles e insignificantes de lo que habían llegado a ser dentro del proceso anterior, hasta el año 73. (Valladares, 2013)

Entonces, pasado un poco el tiempo, y conociendo a gente con similares inquietudes, se empieza a gestar una incipiente organización cultural.

Por lo tanto, la mirada fue, los que teníamos en ese momento o ya habíamos restaurado algún tipo de conexión en lo político, fue tomar la organización estudiantil que no se podía hacer, al igual que la FECH, tomarla desde otro punto de vista, con otras miradas de participación. Y lo que empieza a suceder en las universidades, en las escuelas de ese tiempo, no solamente en la facultad de artes si no que mayoritariamente otros, que venían con tradiciones, corales, grupos folclóricos, las escuelas y los grupos de jóvenes empiezan a juntarse en función de los talleres artísticos. Los talleres artísticos empiezan a juntar a toda esa gente, de diferentes facultades, talleres artísticos en arquitectura, en teatro, en música, en ingeniería. Entonces estos talleres artísticos eran una especie de lugar de encuentro, donde obviamente se hacía la actividad artística, folclórica, poesía, teatro, música, plástica, pero también eran lugares donde se empezaba a conversar, y obviamente aquellos que empezaban a asistir a los talleres era gente que de una u otra manera, por intuición, por olfato empezaban a *cachar* que los que estaban organizando estas cuestiones tenían una intención, una intención de organizar y de empezar a generar organización estudiantil. (Valladares, 2013)

Por consiguiente, lo que aquí se menciona es precisamente esa instintiva intención de generar otro tipo de organización, ya que cualquier tipo de movimiento o alteración de la vida universitaria sería castigada, por lo que se opta por crear un espacio, que por esa época eran pocos y perseguidos, a partir de los talleres artísticos. En donde confluían estudiantes de distintas carreras y de distintas facultades de la Universidad de Chile.

Entonces ahí hay gente con una vocación política como muchos de nosotros que militaban en toda la Universidad de Chile, con formación política, y otra gente que no tenía formación política que tenía más bien la idea que lo que estaba sucediendo en el país era absurdo, injusto, que

también socialmente querían juntarse, y otra gente que le interesaba también lo que sucedía artísticamente. Entonces estas tres vocaciones generaban un sustrato que era un sustrato de tener organización. Entonces había gente más politizada, gente menos politizada. Yo diría que estas organizaciones llamadas en principio talleres artísticos tenían sus propias dinámicas y no era como un movimiento estudiantil muy politizado, no era llegar y venir con instrucción del partido y sacarlos a la calle sino que era todo un proceso de instalarse e institucionalizarse dentro de las distintas escuelas para poder tener así una caja de resonancia y poder juntar a más gente y transformarse en talleres que tenían una producción artística pero que también tenían una organización detrás. (Valladares, 2013)

Es decir, se estaba en presencia del proceso de una embrionaria organización cultural, a través de los talleres artísticos, pero que como diría el propio Valladares “Estábamos todos conscientes, aunque no lo verbalizáramos explícitamente, (...) que éramos un grupo de gente que estábamos en contra de la dictadura”

Entonces, poco a poco, esta situación de talleres comienza a formalizarse, aunque siempre desde el punto de vista cultural, y en este caso, folclórico. Transcurridos unos cinco a seis años de la llegada de los uniformados al poder, se formaliza la primera organización artística al interior de la Universidad de Chile en plena dictadura, la AFU.

(...) fueron creciendo los talleres con estas dinámicas políticas, sociales y culturales. El año 78, 79 se empezó a formar el primer germen de lo que fue la ACU, que fue la AFU, la Agrupación Folclórica Universitaria, se coordinaron los grupos que hacían actividad folclórica en la universidad que ya se conocían, había mucha gente de ingeniería, del campus Antumapu que tenían distintas tradiciones y del pedagógico, que todavía era parte de la Universidad de Chile, y se empiezan a producir estos encuentros. Y estos encuentros tenían esta lógica triádica de cultura, de lo social y también de lo político. Entonces en ese campo se van haciendo dos cosas: uno, se va tejiendo una red de gente que milita no solamente en las Juventudes Comunistas sino que en todas las otras organizaciones políticas que se empieza a reconocer y se empieza a articular políticamente, pero también empiezan a generar un producto artístico importante que convoca a mucha gente y que convoca porque que sí viene cierto, no es una expresión política neta, significa que hay una expresión detrás de todo lo que se construye, lo que se hace, lo que se dice en las canciones, lo que se dice en las poesías, tienen este sustrato de resistencia a la dictadura. (Valladares, 2013)

Por otra parte, Víctor Muñoz Tamayo nos indica cuándo sería el paso de la llamada Agrupación Folclórica Universitaria a la Agrupación Cultural Universitaria.

En 1977, el Conjunto Folklórico de Ingeniería envía invitaciones a otras facultades con la idea de realizar un festival folklórico. Luego lo folklórico se ampliaría a todo tipo de de cantar universitario. Sería el “Primer Festival del Cantar Universitario” convocado por la entonces Agrupación Folklórica Universitaria, AFU. Inmediatamente después sería la ACU, sumándose a ella los talleres que daría lugar a las cuatro ramas de la organización: música, teatro, literatura y plástica. (Muñoz, 2005)

Quedaría claro entonces, el inicio de la ACU, a partir de los primitivos talleres artísticos, pasando por la AFU, para luego crear una agrupación más grande, que contuviera más disciplinas y más facultades.

Quedaría entonces la duda. ¿Quién hizo la ACU?, nos responde Muñoz Tamayo:

(...) los estudiantes, los partidos, los artistas. (...) Y es que en este momento del movimiento estudiantil, no se daba una relación tensionante entre el referente partidista y el referente social, de esta forma la expresión artística tenía un fértil campo en que desarrollarse como elemento identitario recomponedor de sujetos. En la ACU lo social, era lo político. (Muñoz, 2005)

Ya la ACU logra tener una importante relevancia en lo cultural, dada la cantidad de gente que asistía a los encuentros, a los distintos talleres, a los “Festivales de Cantar Universitario” etc., pero además, quizás como consecuencia y más que como objetivo, gracias a este pequeño espacio de resistencia cultural se da la posibilidad de un reencuentro de distintos jóvenes universitarios quienes no acataban la imposición de una federación de estudiantes designada directamente por la dictadura.

Estos cambios implicaron también una recomposición, en la clandestinidad primero, del movimiento estudiantil. Pero otra vez los espacios de encuentro cultural y literario sirven como pre-texto a la reorganización de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile. Son los tiempos de los grupos folclóricos de Ingeniería, Antumapu, y de la Casa Central. De la Asociación Cultural Universitaria (ACU), que es el embrión de la recomposición de la FECH. (Aguilera, 2005)

Es decir, esta agrupación, que nace inocentemente como una instancia donde jóvenes universitarios se reúnen a crear y compartir sus inquietudes

artísticas, se va transformando, poco a poco, y silenciosamente en la tierra fértil para el renacimiento de un golpeado, y hasta ese entonces, nulo movimiento estudiantil, llegando a ser un antecedente importantísimo a la hora de reflotar la antigua orgánica añorada por el estudiantado.

Más aún, otro hecho que nos da pie para afirmar que esta agrupación cultural va siendo un aporte a la resistencia a la dictadura es la experiencia que nos cuenta Valladares:

(...) el año 79 ya la formada ACU con el Jorge Rosas que estaba en ese tiempo a la cabeza, llamamos a la primera marcha que se hizo por los derechos humanos juntos con los familiares de detenidos desaparecidos. Entonces hay una posición frente al problema de la dictadura y era el primer momento que como organización estudiantil se llamaba a los estudiantes, entonces, no solamente fue la ACU si no que los que se atrevieron ese día junto con los familiares de los detenidos desaparecidos hicimos una gran marcha por la Alameda. Estamos hablando de la primera marcha que debe haber tenido unas 400, 500 personas que significaba mucho en ese tiempo marchando por la Alameda hasta cerca del Ministerio de Educación, ahí nos atajaron los *pacos* y nos metieron presos en la Primera Comisaría, pero la gente nos veía por la calle y estaba impresionada. (Valladares, 2013)

Por tanto, se va entendiendo la intención implícita de la ACU, dado que nunca se hizo un llamado abierto a “combatir a la dictadura” pero aún así, se formaba parte activa, de la pequeña llama de resistencia que a finales de la década de los 70 se iba encendiendo. Aún así Valladares nos deja clara que la posición de la ACU siempre se mantuvo en el plano cultural, independiente que se participara de actos políticos, nunca se perdió el carácter artístico de la instancia, y nunca se transformó en un referente partidista de resistencia a la dictadura, sino más bien, su aporte fue desde lo que sabían hacer: la creación artística.

(...) es importante señalar que la ACU nunca perdió su sustrato de agrupación cultural, nunca nos transformamos de un año para otro en una organización más política, si no que sabíamos que nuestro rol iba a llegar hasta un momento. Sabíamos que éramos el puente del movimiento estudiantil para cuando recupera su organización más gremial, más política. Entonces esa labor la jugamos nosotros, pero además nos dimos cuenta que históricamente desde el nacimiento de la FECH nunca había habido una organización como está dentro de la Universidad de Chile, tan potente. Que organizó varios festivales, que llenó Caupolicanes, que tenía una organización en toda la Universidad

de Chile, que tenía un Comité Ejecutivo, que tenía una organización hacia abajo, encargados de sede, encargados de área, entonces era toda una cuestión que llegó a un nivel de complejidad en función de la producción del trabajo cultural que jugó ese rol de aglutinar a la gente y que empezó a decaer en la medida en que el movimiento estudiantil también fue tomando un protagonismo más político y fue pudiendo reconstruir sus organizaciones anteriores, más históricas. Lo bueno fue que nunca se perdió y lo que se hizo fue una contribución al movimiento estudiantil desde una mirada, desde su organización, de la recuperación del tejido de la organización, pero también de una producción artística universitaria importante, y orgánica, porque siempre ha habido una producción artística importante en las universidades pero nunca había sido tan orgánico como lo fue en esta situación. (Valladares, 2013)

Entonces queda de manifiesto el gran aporte que hizo esta organización a la recomposición de una generación de jóvenes que se veía constantemente acosada y acorralada por distintos flancos, desde lo ideológico a lo militar, desde lo político a lo cultural. Este acoso fue plasmado en las invariables declaraciones de las jerarquías militares de la época.

Decía la autoridad que las actividades culturales no eran sino organismos de fachada del comunismo soviético, recuerda Jaime Vadell. Algo de razón tenían. Eran organismos de fachada pero no del comunismo, ni de ninguna otra ideología, sino de la natural necesidad de expresión que tenía cualquier persona por el mero hecho de estar viva. Cerrado los demás caminos, toda el agua se fue por este resquicio que era la actividad cultural. Resquicio para juntarse, para organizarse, para despotricar contra esto y aquello. En una palabra, resquicio para ser jóvenes, para no convertirse en ancianos de la noche a la mañana. (Brodsky, 1985)

Es entonces el momento en que este pequeño espacio cultural, que poco a poco fue tomando fuerza, se transformaría en una real amenaza de crítica al modelo de vida que estaba imponiendo la dictadura, más allá de los festivales, más allá de las distintas disciplinas o áreas en que la ACU trabajaba existía, o por lo menos así lo veían las autoridades, una bravata en que jóvenes eran capaces de desafiar las leyes establecidas y romper con el silencio arbitrario.

(...) en el momento, estamos hablando del año 79, del año 80, el año 81 la ACU llega a tener un grado de organización importante y se transforma en una preocupación para la dictadura y específicamente para los rectores-delegados que ven un peligro, un espacio de

resistencia. Nos empiezan a cerrar la universidad, porque hacíamos los festivales dentro de la universidad, en el teatro de Medicina norte, en el teatro de Antumapu, los “Festivales de música” los hacíamos en el Pedagógico, empieza a cerrarse la universidad y ahí empezamos a hacerlos afuera, en el Caupolicán, en la Parroquia Universitaria que nos prestan sus espacios. (Valladares, 2013)

En un momento de efervescencia cultural en donde a la ACU se le cierran los espacios dentro de la universidad, por el temor que existía entre los rectores-delegados que estos espacios se transformaran precisamente en lo que estaban siendo: espacios de resistencia que cuestionaban la dictadura. Es así que necesitarían nuevos lugares, nuevos recintos en donde los rectores no pudiesen negar el préstamo de los espacios. En ese contexto y con elencos artísticos y público que lograban tener:

(...) trece grupos de teatro participando en cada evento: en 1980, tres mil personas llenaron el Cariola para la jornada final del Tercer Festival, y otros seis mil se reunieron en el Caupolicán para la clausura del Cuarto Festival del Canto Universitario. (Brodsky, 1985)

Es decir el asunto va tomando una fuerza insospechada, con muchos participantes tanto de artistas como de público, esto, a la larga comenzaría a tener consecuencias inesperadas.

(...) mientras la ACU se transformaba en un cauce mayor, los estudiantes comenzaban a hablar de Centros de Alumnos Democráticos y elecciones parciales, por escuela. El “puente ACU”, a la vez que crecía y se ensanchaba, lograba acercarse a uno de sus objetivos máximos: la recuperación histórica de la universidad intervenida. (Brodsky, 1985)

Por tanto había un crecimiento en varias ramas de la agrupación: crecían los elencos, crecían los talleres, crecían las sedes y áreas de creación, crecía el público llenando los nuevos espacios, pero quizás lo más importante, crecía la crítica a la vida impuesta y se susurraba la recuperación de elecciones democráticas y de nuevos espacios para la libertad, y todo esto a partir de un, aparentemente, inofensivo colectivo cultural.

Así se llega a una suerte de clímax de la organización, que se ve reflejada en el festival realizado en el enorme teatro Caupolicán de calle San Diego, en Santiago centro.

Cuando decidimos hacer el Caupolicán fue un salto muy grande porque en el fondo cuando entramos a hacer el Caupolicán teníamos que tener relaciones comerciales con el dueño del Caupolicán. Había que

comprometerse con una cantidad de miles de pesos que costaba el arriendo, había que llenar, entonces ahí los que militábamos volvíamos a las organizaciones políticas y le decíamos a las otras organizaciones políticas, mira, esto es lo que tenemos que pagar, hay que llenar ese teatro, y así con todas las organizaciones políticas. Entonces tú veías que cada cual, jugaba su parte para ir a ver un espectáculo, un festival que se transformaba en un lugar de resistencia antifascista. (Valladares, 2013)

Entonces se rompía con el carácter estudiantil de la ACU, y se pasaba a un espacio más abierto, más allá de la Universidad de Chile: “no habían banderas como ahora, de los partidos, pero uno *cachaba* en el ambiente que se estaba llegando a gente que había sido convocada más allá de la universidad.” (Valladares, 2013)

(...) había gente que venía de la Católica que trató de hacer talleres, participaban de nuestros festivales, la gente de la Católica, la gente de otras universidades, Universidad de Concepción, Universidad de Valparaíso etc. Siempre había participación de otras universidades en nuestras actividades más centrales y después ya empiezan a haber participación de organizaciones sociales. (Valladares, 2013)

Lo que en ese momento era la consolidación de este espacio de resistencia que comenzó tímidamente en un subterráneo de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile en calle Beauchef, fue mutando hasta transformarse en el empuje necesario para la rearticulación de un mermado movimiento estudiantil. Obviamente, a ojos de la dictadura, esto era visto como un obstáculo en su intención de implantar el ya mencionado sistema neoliberal. La materialización de la mercantilización de la educación, encarnada en la privatización de las universidades, junto con ir en consecuencia con los postulados del economista Milton Friedman, y su opción por el libre mercado, sería además una perfecta represalia a la cada vez más fortalecida ACU y a toda acción cultural estudiantil que osara cuestionar las lógicas del gobierno uniformado.

Prueba de esto sería la promulgación de la Ley General de Universidades, a través de un decreto con fuerza de ley, con fecha 30 de diciembre de 1980 y publicado el 3 de enero de 1981.

Con este nuevo cuerpo legal, la dictadura no sólo daba inicio a la privatización de la educación superior -por medio de la posibilidad de crear universidades privadas sin dependencia estatal-, sino que desarticulaba completamente la red de universidades públicas existentes

hasta ese momento, regionalizándolas y dividiéndolas en un sinnúmero de universidades sin mayor vinculación entre sí.

Una de las mayores afectadas fue, precisamente, la Universidad de Chile, que no sólo vio cómo sus sedes regionales comenzaban a convertirse en universidades independientes, sino que perdió también el Instituto Pedagógico. (Biblioteca Nacional, Memoria Chilena, 2013)

Roberto Brodsky (1985) retrataría ese verano como *necrológico* e incluso manifestaría que dicha ley fue en revancha por todo lo ocurrido.

Era la respuesta del régimen a todo lo que había venido pasando en las universidades, a la activación cada vez más creciente del movimiento de recuperación echado a andar en 1977, pero también salía al paso a la persistente presión que sufrían las organizaciones culturales a favor de instancias y formas más políticas de lucha. (Brodsky, 1985)

Y sentencia de forma más contundente:

(...) si la actividad cultural desarrollada hasta entonces había logrado éxitos contundentes en la creación de símbolos consensuales, los hechos venían a demostrar la necesidad de que estos símbolos se materializarán ahora en organizaciones más políticas que aseguraran lo andado. Entonces la nueva ley, mandando a parar cualquier iniciativa: se cerraron escuelas, se inauguraron nuevos campus, se modificaron los planes de estudio, se crearon institutos y academias y el vuelo del rescate universitario cayó. (Brodsky, 1985)

Y como inmediata consecuencia a esta forma de represión legal se da un extraño fenómeno de aceleración en la politización del ya germinado, pero aún reciente movimiento estudiantil.

(...) la promulgación de esta Ley cambió radicalmente el escenario del naciente movimiento estudiantil, acelerando su politización y la necesidad de pasar de la articulación a través de la acción cultural -la Agrupación Cultural Universitaria-, a una acción marcadamente reivindicativa que, a la postre, abriría el camino para la actividad política en la universidad y la refundación de las federaciones estudiantiles. (Biblioteca Nacional, Memoria chilena, 2013)

Junto a estas medidas que buscaban división de la Universidad de Chile, y de paso la fragmentación de la pequeña fuerza estudiantil que hasta ese momento se había forjado, vinieron otro tipo de medidas, que iban con la directa intención de quebrantar el movimiento cultural que se había gestado.

Expulsiones de la universidad, estudiantes relegados, e inclusive detenciones por parte de la CNI a miembros de la ACU, como fue la de su presidente Juan Lanfranco en mayo de ese año marcarían el método de actuar de la represión a los dirigentes. Inclusive nuestro propio entrevistado, Juan Valladares fue encarcelado en una confusa intervención policial, donde fueron detenidos por entonar canciones con tintes políticos. Así nos cuenta el propio Valladares: “El año 80 yo me salí del “Ortiga” y me dediqué a la actividad más de la ACU, fui Secretario general, el año 81, en el verano me toman preso y ahí me relegan.” (Valladares, 2013)

Todo este conjunto de operaciones van afligiendo a la organización la que va decayendo en convocatoria e interés. Esto se ve reflejado en la baja participación que tuvo el “Primer Congreso de la ACU” celebrado en la Parroquia Universitaria, a mediados de 1981.

(...) el trabajo diario de 1981 no tuvo el mismo éxito que los años anteriores y la organización acusó el golpe de la violenta “revolución silenciosa”. En torno a este desgaste, ya en este primer congreso se hicieron sentir voces de autocrítica en torno a que se estaba perdiendo presencia en los talleres y que muchos no se sentían convocados por la agrupación, el trabajo mismo de la ACU se volvía más lento. (Muñoz, 2006)

Si esto no fue suficiente, un nuevo golpe azotaría a la organización, la detención y posterior procesamiento de uno de sus miembros, Gregory Cohen, encarcelado durante más de ocho meses, acusado bajo la Ley de Seguridad Interior del Estado. Es ahí que la respuesta de la agrupación fue la utilización de un comic en donde se llamaba abiertamente a la sublevación.

Pareciera de pronto que nos limitamos a recitar consignas vacías.

¡Y nuestros corazones?

¡Estallamos de ira por la detención de Gregory Cohen!

¡Por los relegados?

¡Vibramos hasta la última cuerda con la huelga de los marítimos o la del carbón?

¡Somos seres de aserrín o de carne?

¡Por eso es que necesitamos rescatar el asombro!

Y no le tengan miedo a la palabra rebelión porque es unión y es vida, pero no se queden tranquilos, esto significa ¡romper esquemas!

¡Nuestros propios esquemas! (ACU, 1981)

Basta con escuchar unos momentos el concierto que organizó la ACU en el teatro Caupolicán en el año 1981 (Anexo sonoro n°1) para sostener todo lo aquí mencionado: Un estilo musical ligado al Canto Nuevo, con la fuerte presencia del “decir sin decir” propio de ese estilo musical, con guiños al folclor y a la Nueva Canción Chilena.

Además de las tímidas intervenciones del público, que, aunque no vociferaban un llamado a derrocar la dictadura, sí eran capaces de gritar por la libertad de su compañero de Agrupación, Gregory Cohen, que como se dijo, fue encarcelado por la policía política de la época.

En aquel festival netamente cultural, con gran presencia de números musicales, no existieron grandes proclamas políticas, pero es innegable que el lema de ese año “Recuperemos el asombro y cultivemos la rabia” pasa a ser un tímido llamado a ir más allá de lo musical, es decir, este festival cultural sirvió como espacio, aunque no explícitamente, para que los jóvenes en su mayoría universitarios pudiesen reunirse, compartir y desde esa instancia comenzar a criticar a la dictadura.

4.2.- Experiencias en la parroquia de la población Quinta bella en Recoleta.

Durante el año 1982, Chile se ve sumido en una de las crisis económicas más profundas de su reciente historia. La sobrevaluación del peso chileno, las altas tasas de interés, la crisis internacional de 1980 actúan como principales orígenes de la desestabilización económica. Alcanzando niveles altísimos de cesantía, la que superaba el 20% de la población y la estrepitosa disminución del Producto Interno Bruto influyeron directamente en los nuevos escenarios de la sociedad local.

Esta grave crisis que demostraba que el “Milagro de Chile” (Friedman, 1974) no era como lo habían prometido, se veía aún más profundizada con la existencia de un sujeto social que quedaba fuera de las grandes promesas y logros que, supuestamente, entregaría la economía neoliberal. Sujeto que además se mantenía fuera de todo este ambiente de levantamiento estudiantil universitario que reñía por mayores espacios democráticos. Este personaje, el poblador, marginado urbana y socialmente, se levanta como un individuo que tendría un protagonismo inadvertido, y que en los próximos años tendría un rol desestabilizador para el régimen que aún aquejaba al país.

Lejos de ser un grupo marginal o poco significativo, este sector de juventud constituye una proporción importante de la población con un peso numérico considerable.

Los jóvenes subproletarios no pertenecen a mercado formal de empleo y no reciben mayor asistencia social de parte del Estado. (Weinstein, 1988)

Esta marginación de jóvenes *subproletarios* como define José Weinstein, junto con factores como el hacinamiento, la marginalidad, la falta de oportunidades, la nula esperanza de un prometido ascenso social sería el terreno perfecto para un foco de descontento y resistencia a la dictadura.

La mixtura entre exclusión socio-económica (...) y la represión ejercida por las fuerzas militares, policiales y gubernamentales, en general generaron un fuerte clima de descontento. (...) Ello generará a su vez cambios que se ligarán a un accionar político más radicalizado, una movilización juvenil que emerge de la conformación de agrupaciones de carácter colectivo y de la instalación de redes de solidaridad entre pares. De esas acciones brotará una conciencia popular de la que emergerán

sujetos sociales y políticos con un evidente afán crítico, en pos el cambio y la reivindicación social. (Araya y García, 2011)

Con estos antecedentes vamos a una experiencia específica que tuvo lugar en una pequeña parroquia ubicada en la periferia norte de nuestra capital, concretamente en la población Quinta Bella, llamada Quinta Buin por la dictadura cuando cambió nombres de varias poblaciones para sepultar su pasado “combativo” y para crear una nueva memoria ad-hoc al régimen. Todo esto ubicado en el sector de El Salto, comuna de Recoleta en Santiago.

Jorge Molina, quien hacia el año 82 era un joven que llegaba desde el sur a una ciudad llena de contradicciones, entre lo que la televisión mostraba y lo que realmente sucedía en las calles, tendría la suerte de varios de los que llegaban a causa de la gran crisis de ese año, con el interminable fenómeno de migración campo-ciudad. Él nos habla de su llegada, y de su nueva identidad, desde campesino a poblador y de cómo se ve envuelto en el fenómeno que se vivió alrededor de la iglesia como pequeño espacio de resistencia, transformándose en activo partícipe y organizador de peñas en la zona norte de Santiago.

(...) en mi búsqueda por encontrar la verdad que la televisión me ocultaba, aparece, ya que yo no tenía mucha red, la iglesia, en ese instante ocupó una función importante para mí, porque me procuró una red que yo no tenía. (...) ya que en el amparo de la iglesia podías reunirte, podías hablar temas que no escuchabas en otros lugares, yo de hecho empecé leyendo “Solidaridad” que era un periódico que decía cosas distintas que era de la iglesia, fue la primera vez que escuché un testimonio de familiares de detenidos desaparecidos... (Molina, 2013)

En este sentido, la Teología de la Liberación pasa a ser un referente ineludible dentro de este fenómeno en que los jóvenes ven una suerte de refugio en la iglesia, con estas ideas ligadas a la solidaridad con los pobres, en donde se entrelazan aspectos teóricos político-sociales con la forma cristiana de enfrentar la vida.

La iglesia fue un centro donde convergieron un montón de energías y donde se creó una cierta cultura que se vivía al interior, progresista, abierta, es decir, de religiosidad en realidad tenía poco, era casi la excusa, de hecho de toda mi generación no hay ninguno que hoy esté en la iglesia, era el único espacio donde tu sentías la libertad, y la iglesia tampoco te reprimía mucho en decirte “ahora tienes que creer”, más bien estaba en esta idea de dignificar al ser humano. Era la época donde las iglesias se llenaron de jóvenes. (Molina, 2013)

Aún así es necesaria una aclaración en la forma que se abordarían los temas referentes a la crítica a un gobierno que como ya se ha dicho, había marginado económicamente a este sector no menor de la población. Y de cómo se entregaba un mensaje afín a este cuestionamiento a través de la música.

La característica que yo pude descubrir en ese tiempo tiene que ver con el simbolismo, de palabras que todo el mundo conocía, o de música que a pesar que no tenía letra, por ejemplo la música del norte, la zampoña y todo esto, que tiene implícito un significado contestatario por esencia, ese es un ejemplo para mostrar el simbolismo que corría de principio a fin. Había varias expresiones culturales, lectura de poemas, “cosas que no decían, pero decían mucho más” (Molina, 2013)

Este aspecto del simbolismo, que ya se había dado en otros espacios, y en el propio Canto Nuevo, con metáforas que abarcaban temas prohibidos por el régimen, pero que eran de igual manera abordados, pero con otras formas, también se ven reflejados en espacios más periféricos como en el de Recoleta. El simbolismo, como dice nuestro entrevistado en la expresión “cosas que no decían, pero decían mucho más” se repite en varios sectores del Chile de principios de los 80, en donde principalmente los artistas tuvieron la capacidad de entregar mensajes implícitos que debían ser descifrados por el público.

Entrando más profundamente en el ámbito cultural y musical de las parroquias, se da la posibilidad de los llamados “Encuentros juveniles” espacios donde era posible la interacción de distintos jóvenes de distintas poblaciones cercanas que confluían al calor del quizás único panorama en el que podían desenvolverse con sus pares, quienes también poseían la identidad de *joven poblador*.

Empezaron a proliferar los encuentros juveniles y ahí comienza la música. La música empieza a correr por varias vías: Primero está el casete. Ese casete que entra uno nunca sabe de dónde, seguramente por la frontera, y que se empieza a grabar millones de veces, la calidad no importa, ahí no importa como suena, sino lo que importa es que algo se entienda, y de hecho cuando llega el momento que aparece esta radio-casete que tu puedes copiar, era una maravilla. (...) Entonces ahí empezaban los préstamos de casete, eran un tesoro. Pablo Milanés, Silvio Rodríguez por sobre todo, (...) todas esas cosas nosotros no teníamos la menor idea que existían, y a través del casete grabado mil veces uno se enteraba, lo compartía lo cantaba. Y tú dices ¿dónde la canto? Y ahí está la peña. (Molina, 2013)

Importantísima sería entonces, para ese momento, esta tecnología del casete de cinta magnética. Lo que hizo posible la introducción de forma clandestina de música que el régimen había prohibido, y tal como un tesoro

prohibido iba pasando de casa en casa, a quién le interesase escuchar música más allá de lo que ofrecía la radio y televisión de la época, y que además, contenía un abierto discurso político, muchas veces ligado a las ideas de izquierda.

La musicóloga Laura Jordán (2009) nos da a entender “el papel fundamental que el casete reviste tanto para la circulación como para la producción de músicas de la resistencia.”

(...) este dispositivo fonográfico propende a la clandestinidad. Destaco aquí, en primer lugar, su utilización para la preservación y difusión de repertorios restringidos, mediante la masificación de la copia casera. Las grabaciones de la NCCh (Nueva Canción Chilena), (...) fueron objeto de requisamiento y destrucción. No obstante, es sabido que su fecundo repertorio se mantuvo entre los auditores gracias al resguardo de ciertos originales y la proliferación del casete copiado. Asimismo, la divulgación de las canciones de Silvio Rodríguez y otros artífices de la Nueva Trova Cubana se basó en el traspaso *mano a mano* de cintas, (...) su obra ingresó a las *listas negras* de los sellos y distribuidores. Otro tanto ocurre con los sonidos del exilio que se introducen al país sobre este soporte, insertándose, junto a otras múltiples grabaciones, en el circuito clandestino de casetes *pirateado*. (Jordán, 2009)

Por lo tanto, queda en evidencia la gran importancia que tiene este formato en el traspaso de músicas prohibidas, más allá de la calidad que éste tuviera, ya que las grabaciones iban decayendo en su bondad a medida que iban siendo regrabadas, pero eso no era de mayor importancia ya que el verdadero valor que éste poseía residía en el mensaje que se intentaba propagar.

Así entonces Jorge nos plantea la interrogante y nos responde a la vez: “a través del casete grabado mil veces uno se enteraba, lo compartía lo cantaba. Y tú dices ¿dónde la canto? Y ahí está la peña.

La peña fue un fenómeno de larga extensión durante un vasto tiempo de nuestro Chile reciente. Un espacio de confluencia en donde se compartía y se disfrutaba de música acompañado casi siempre de un vino tipo navegado y las populares sopaipillas. Las peñas tuvieron su auge en periodo previo al golpe de estado de 1973, en donde “La peña de los Parra” aparece como su principal exponente. Además tuvieron lugar otras peñas establecidas como la peña “Chile Ríe y Canta” y la peña “Chilena”, en donde la dinámica era parecida.

Luz de vela para iluminar discretamente y absorber el humo de los cigarrillos (...). Los candelabros, botellas de las gordas y de las flacas. Estacionada en algún rincón, una rueda de carreta. Por la pared, como

una telaraña folklórica, una red de pescador o un volantín huacho. Por ahí un infaltable tronco. Y para compartir, mesas pequeñas y sillas de totora. No pueden faltar un vaso de vino – a veces caliente y con naranja - y una empanada. Los anticuchos aparecen más tarde. En invierno, un brasero con agüita lista para el mate con malicia. (Larrea y Montealegre, 2007)

Con este ambiente rústico y acogedor que nos describe Jorge Montealegre se define y nos ayuda a imaginar el ambiente que se vivía en una peña. Peñas que a principios de la década del 70 se extendieron por todo el país, permitiendo la visita de músicos e intérpretes a distintos lugares, por muy humilde que fuese la peña.

Clausurados estos espacios artísticos por la dictadura militar, acallados y perseguidos sus principales organizadores, la peña tuvo la capacidad de mantenerse en el imaginario colectivo. A pesar de la represión este espacio de encuentro no fue borrado de raíz de la memoria de los chilenos y fue replicado, aunque de forma cautelosa, en distintos sectores a pesar del dominio uniformado.

Así entonces, este espacio de reunión cultural fue imitado en la periferia santiaguina. Y, como anteriormente nos afirmara Jorge Molina, fue el lugar en donde esta juventud podía escuchar, en vivo y no en una grabación, las canciones que llegaban a través del casete clandestino. Nos cuenta entonces su propia experiencia en las peñas de la zona norte.

Nosotros no éramos de peña fija, porque casi no quedaban, y tampoco teníamos la cultura de peña fija porque en realidad nosotros vivíamos en esa zona, claro, yo sé que en Matucana 100, que habían peñas fijas, estaba el Café del Cerro, eran lugares íconos de la resistencia, pero nosotros éramos pobladores, no nos movíamos pa' ningún lado, nos movíamos entre poblaciones, nos íbamos a la Ángela Davis, a Recoleta hacia el otro lado, hacíamos ese tour, en la zona norte. (Molina, 2013)

Se denota una vida completamente lejana a ciertos lugares más *oficiales* o íconos de la resistencia a la dictadura como lo fueron el Café del Cerro, o el Garage Matucana, lugares donde otro público era el que asistía, dada la ubicación y la cantidad de dinero a gastar. Más bien, nuestro entrevistado nos cuenta de su pequeño mundo, que se vivía en poblaciones del norte de la capital, en donde hacían recorridos por varias parroquias, las que les permitían producir sus peñas.

(...) de pronto en la iglesia, aparece una peña, en la peña aparecen grupos, que cantan canciones que no son suyas, pero que son canciones de exiliados, que nunca, de ninguna manera iban a sonar en

las radios. (...) nosotros no íbamos a peñas fijas, nosotros no participamos en el circuito de peñas a nivel de Santiago, pero sí a nivel de nuestra zona.

Eran peñas itinerantes, que iban y venían, algún día se hacía aquí, algún día se hacía en otra capilla, en otra parroquia, una peña cada dos meses. Entonces, ahí tú empezabas a escuchar música, primero las que ya escuchabas en los casetes y otras que no habías escuchado y que empezabas a reconocer. (Molina, 2013)

Se da entonces, la posibilidad que jóvenes ajenos a la cultura de peñas establecidas de Santiago, estos jóvenes *subproletarios* como diría Weinstein tuvieran acceso a este tipo de espacios, y más aún, acceso y posterior reconocimiento con las canciones y las temáticas que allí se tocaban. Canciones que hablaban de su propia realidad, de la marginación y de la represión que ellos vivían a diario, así se intensificaba el proceso de identidad de poblador, aportando a la cultura de resistencia que se venía forjando hace unos años en esos sectores, lo que, rápidamente serían detonantes de las protestas que estos mismos jóvenes protagonizarán, a partir del año 1983, donde este tipo de manifestaciones se hicieron más frecuentes y a la vez más intensas.

Queda la duda de cuál era la relación entre la iglesia y las temáticas que se abordaban en estas peñas, y de cuáles eran las prioridades para los jóvenes pobladores de la época, si la politización de los espacios en conjunto con la agudización del conflicto, o la vida que se acercaba más bien a la visión cristiana del mundo. Eso nos lo aclara Jorge.

En realidad lo religioso estaba mucho más atrás que lo político, lo político siempre estaba por encima, siempre implícito, no es que alguien se parara y gritara “*Compañeros vamos a tomarnos la...*” No, nunca hubo un discurso, se trataba de mantener la cultura de peña, y claro estaba el vino *navegao*, no había comida, por lo tanto tú te sentabas a escuchar al compadre, lo importante era sentarte a escuchar la música, no a comer, a escuchar la música que normalmente era muy básico con un bombo y una guitarra. Y siempre se desbordaba, siempre tu decías aquí va a quedar la *cagá*, aquí nos van a llevar a todos presos... pero no había discurso, el mensaje siempre se daba a través del texto, no era tan importante la música, si no que lo que era importante era el mensaje que se transmitía a través de la música. (Molina, 2013)

Al igual que en el caso del casete clandestino que circulaba de mano en mano principalmente entre los jóvenes, pasaba algo muy parecido en las peñas. No importaba lo rudimentario de los implementos que se utilizaban, ni la comida que no era mucha. El elemento principal de las peñas en las

poblaciones era el mensaje que entregaba “el compadre con la guitarra”, lo que casi siempre provocaba el desborde del pequeño público, en donde el instintivo grito “Y va a caer” pasaba de ser un susurro entre los pasillos, a tomar una fuerza insospechada, a la que los mismos asistentes le temían por el miedo a que las fuerzas represivas llegaran al lugar y procedieran según su ya acostumbrado actuar.

Por tanto, el movimiento espontáneo de resistencia se iba fortaleciendo, muchas veces gracias a este tipo de experiencia en donde el discurso político más incisivo seguía manteniéndose clandestino, pero el descontento generalizado de esta parte de la población crecía a paso grande. Se hace necesario aclarar la relación más directa entre iglesia, militancia y resistencia.

(...) había muchas vías para la resistencia, te puedes imaginar que para la iglesia la resistencia era más bien a nivel del lado humanista, los derechos humanos. No nos incomodaba para nada la resistencia armada, de hecho donde yo estaba se escondió a mucha gente del Frente, en algunas poblaciones de la zona norte, se sacó a mucha gente del país.

(...) militancia así abierta-abierta, nunca se mostró, por lo menos dentro de la iglesia, si había algo en donde la iglesia decía “*hasta aquí no más llegamos compadre*” era cuando el partido político, o la instancia política entraba en la iglesia, eso quería decir que ya no podían sostener los espacios. (Molina, 2013)

La iglesia entonces, tenía claro su rol, no pretendía tener una íntima relación con militantes de partidos políticos ligados a la resistencia, pero sí prestaba apoyo a quienes sentían vulnerados sus derechos. Es por esto que la iglesia habla de la “preferencia por los pobres” como se afirmó en la Conferencia de Obispos Latinoamericanos.

Por su parte la Iglesia jugó un papel de primer orden en el proceso de rearticulación del mundo popular bajo el régimen militar. Ella, en primer lugar, se constituyó en una suerte de espacio para-estatal de reunificación: es, por una parte, prácticamente el único espacio de reagrupación tolerado desde donde se desarrollan un conjunto de iniciativas de acción social, así como también iniciativas políticas y culturales impulsadas por los sectores más politizados. (De la Maza y Garcés, 1985)

Siempre al alero de la iglesia, quien facilitaba un espacio relativamente libre de la represión uniformada, Jorge nos cuenta más de una anécdota musical.

(...) al mismo tiempo, canciones que eran religiosas, pero que de pronto aparecía el bombo, aparecía la zampoña... tu *sabíai* lo que significaba eso, entonces, eran canciones religiosas, pero que eran tocadas con instrumentos que estaban prohibidos y que inmediatamente tu lo relacionabas, aquí hay una resistencia.

E inclusive va más allá, y nos cuenta sobre la experiencia que ellos, en la parroquia de la población Quinta Bella llamaban “La tarima a la calle” en donde los jóvenes utilizaban la esquina de la parroquia para entonar canciones de protesta, y de cómo este improvisado espacio sirvió a la proliferación de jóvenes en resistencia.

(...) en “La tarima de la calle” pasábamos noches enteras cantando, lo único que hacíamos era cantar, entonces la música sí que tenía importancia máxima en la resistencia, por que no habían otros medios de poder resistir y decir algo, entonces la música ocupó el primer espacio de cómo transmitir un mensaje uno, y dos como compartir ese mensaje y cómo ser parte de ese mensaje, y con eso te sentíai un revolucionario.(...) Entonces el que llegaba a la iglesia se empapaba se una cultura de izquierda, sin tener la menor idea que estaba empapándose en eso. (Molina, 2013)

Deteniéndonos en esta última cita se aprecia con claridad la importancia superlativa que tuvo la música en terrenos en donde parecía que la juventud era olvidada por la sociedad, música que a través de una simple guitarra y una voz era capaz de reunir, cual ritual ancestral, a estos sujetos alejados de oportunidades y opciones de surgir. En cambio, instintivamente, promovieron su propia cultura, con pocas herramientas, pero de las que supieron sacar su mayor provecho. Como nos mencionaba Juan, a través de la música “en la esquina de tu barrio” fue posible comunicar un mensaje que difícilmente podía ser transmitido en otros espacios, tuvieron la “libertad” de poder decir, a través de la música, precisamente lo que no se podía decir, reclamar por lo que creían injusto, y esto a su vez, se iba difundiendo entre sus pares, gracias a la característica que tiene la música de ser fácilmente memorizada por sus ritmos y melodías.

Así entonces, este espacio que contradictoriamente fue propiciado por la iglesia, dada la esquiva cercanía que existe hoy en día entre iglesia y juventud, fue la pequeña instancia que permitió que fenómenos como las peñas, o encuentros culturales entre poblaciones cercanas, se hicieran posibles en una época donde todo era más difícil e inseguro. Y aunque científicamente nos sea muy complejo comprobar el nivel de conciencia que alcanzaron estos jóvenes a través de los textos que entonaban en estas revolucionarias canciones, de la Nueva Trova Cubana o del propio Canto Nuevo, sí existe la posibilidad de

establecer una relación entre esta juventud desplazada y las, a esa altura, fortalecidas protestas de 1983 contra el régimen de Augusto Pinochet, las que apresuraron los procesos políticos para una solución democrática al conflicto.

Es decir que sería muy complejo cuantificar si es que la propia música fue el gatillante para que estos jóvenes *subproletarios*, como los llamaba José Weinstein, adquirieran consciencia social o de clase, pero lo que sí queda claro con las experiencias relatadas, es que todo el mensaje implícito que rodeaba a la música con *guitarra de palo* estaba llena de cantautores y trovadores que criticaban, muchas veces de forma poética, los regímenes autoritarios de Latinoamérica, y que ese mensaje de una u otra forma influenció para que estos jóvenes se transformaran en protagonistas del rechazo al gobierno, movimiento que se gestó en las poblaciones periféricas de Santiago a partir de 1983.

Si bien son varios los factores que aportaron a este descontento generalizado, como las condiciones sociales, el hacinamiento, la alta cesantía, y la falta de oportunidades, la música aportó con su inquietud cultural y sus textos críticos para llenar de discurso y razones a estas incipientes protestas que con el pasar de los años fueron uno más de los factores que precipitaron la salida democrática a la dictadura militar.

5. CAPITULO IV – La actividad musical militante. Algunas experiencias en la región Metropolitana.

La música ligada a la militancia política no es un fenómeno que haya surgido en las luchas obreras en Chile de los años 70, ni menos en la militancia que resistía a la dictadura militar. Músicas y luchas revolucionarias han existido de tiempos inmemoriales. Inclusive, existe una íntima relación entre la guerra y la música, en donde esta cumple un rol fundamental a la hora de transmitir mensajes y de elevar la moral de quienes combaten.

Desde las primeras batallas libradas entre las más antiguas civilizaciones humanas, la guerra y la música han estado interconectadas entre sí, (...) La función que la música ha cumplido en la guerra se puede dividir en dos partes: La primera, siendo un medio de comunicación y la segunda, cumpliendo un chantaje psicológico. Esta intimidación mental puede ser rastreada desde batallas romanas, griegas e incluso rivalidades narradas en el antiguo testamento. Instrumentos de viento, percusiones y gaitas escocesas yacen históricamente como algunas de las herramientas más eficaces para debilitar psicológicamente al enemigo en el campo de batalla. (Espinosa, 2009)

Así entonces, existen un sinnúmero de ejemplos y experiencias entre música y lucha. En el campo de las luchas de resistencia tendremos ejemplos no muy lejanos en el tiempo. La resistencia a la ocupación nazi en 1940 en países como Francia o Italia, no solo deja experiencias guerrilleras partisanas en la vieja Europa, sino que además nos nutre de una identidad cultural ligada a estas luchas. Esta identidad nos deja una carga de canciones que forman parte de la resistencia a la ocupación alemana, himnos o canticos que se transformarán en obras de la música popular en sus respectivos países.

Una mattina mi son svegliato
e ho incontrato l'invasor.

Una mañana me desperté
Y encontré al invasor.

O partigiano, portami via,
che mi sento di morir.

¡Oh! guerrillero, llévame contigo
Porque me siento morir.

E se io muoio da partigiano,
tu mi devi seppellir.

Y si yo muero de guerrillero
Tú me debes enterrar.

E seppellire lassù in montagna,
sotto l'ombra di un bel fior.

Enterrar allá en la montaña.
Bajo la sombra de una bella flor.

E le genti che passeranno
Mi diranno «Che bel fior!»

Y la gente que pasará
Me dirá ¡qué bella flor!

«E questo è il fiore del partigiano»,
morto per la libertà!»

Y ésta es la flor del guerrillero,
muerto por la libertad.

(Extracto de “Bella Ciao”, Canción popular de la resistencia partisana italiana)

Y por su parte la resistencia partisana francesa también tuvo su *Canto de la liberación*.

Montez de la mine,
descendez des collines, camarades,
Sortez de la paille les fusils,
la mitraille, les grenades,
Ohé saboteur,
attention à ton fardeau dynamite.
C'est nous qui brisons
les barreaux des prisons pour nos frères

Suban de la mina,
desciendan las colinas, camaradas
Saquen del pajar los fusiles,
la metralla, las granadas,
¡Eh! saboteador,
cuidado con tu carga de dinamita.
Somos nosotros quienes rompemos
los barrotes de las prisiones para nuestros
hermanos

La haine à nos troussees
et le faim qui nous pousse, la misère.

El odio nos persigue
y el hambre que nos impulsa, la miseria.

(Extracto de “Le Chant des partisans” - Letra de Joseph Kessel y Maurice Druon,
música de Anna Marly)

Estas sugerentes letras nos denotan la incuestionable posición política de los autores y de quienes interpretaban estos cánticos. Además, su trascendencia queda demostrada en las innumerables versiones ejecutadas por músicos de la actualidad en donde pareciera que las temáticas mantienen una vigencia inagotable.

En el caso de Chile, el asunto no es tan distinto. Desde los ya mencionados grupos que participaron de la campaña presidencial de la Unidad Popular, con la Nueva Canción Chilena, nacen verdaderos himnos internacionales, tanto o más importantes que los ejemplos mencionados anteriormente. Ejemplo de ello son las composiciones de Sergio Ortega quién fue el gestor de canciones como “Venceremos”, himno de la campaña de Salvador Allende y “El pueblo unido jamás será vencido”, uno de los himnos

más importantes de resistencia popular, de trascendencia internacional, siendo traducido y utilizado por numerosos movimientos revolucionarios alrededor del mundo.

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.

(El pueblo unido jamás será vencido. Sergio Ortega, Quilapayún – 1973)

Ahondando más en casos chilenos, la música ligada a una idea política no es un misterio. Ya en el primer capítulo se mencionó la relación entre la coalición de la Unidad Popular y el grupo Inti-Illimani, o el nombramiento del grupo Quilapayún como “Embajadores Culturales del Gobierno Chileno” por el propio presidente Salvador Allende. Llegado el inminente golpe de Estado, la música militante sufre la misma suerte de quienes, de forma organizada, eran parte del proyecto revolucionario socialista. El exilio, la cárcel, el relegamiento, e inclusive la muerte fueron los distintos destinos de quienes entonaban el cantar comprometido con la lucha revolucionaria.

Un caso que resulta muy particular, dentro de los cientos de artistas desterrados por su posición política y por el posicionamiento de su mensaje musical, es el de Patricio Manns. Esto porque su aporte a la resistencia a la dictadura, desde su exilio en Europa, es de una infinita riqueza musical y política.

Con una trayectoria musical que lo llevó a ser unos de los más importantes artistas de la Nueva Canción Chilena, Manns viaja forzosamente a Cuba en 1973, gracias a una intervención diplomática que lo saca del país. Desde allí viaja rumbo a Francia, sin antes escribir su recordado “*Cuando me acuerdo de mi país, me sangra un volcán*” (1974). Llegado a Francia, Manns no claudica en su forma de pensar y de crear, por lo que se transformaría en uno de los voceros más importantes de la resistencia a la dictadura.

En su exilio, forma el grupo Karaxú. Milena Bahamonde nos cuenta que “No hubo motivación más directa que la resistencia a la dictadura en la

formación de Karaxú” y agrega que fue “Definido desde un inicio como el conjunto musical del Movimiento de Izquierda Revolucionaria” (Bahamonde, 2011)

Aquí es donde se establece una obra ícono dentro de la resistencia cultural a la dictadura militar: *Chants de la résistance populaire chilienne*, Cantos de la resistencia popular chilena, un explícito homenaje al Secretario General del MIR, Miguel Enríquez, muerto en combate en octubre de 1974, quién aparece en la portada del disco junto a la frase “*Etendard de la lutte des opprimés*” (“Bandera de la lucha de los oprimidos”) además del logo oficial del MIR.

La importancia de este disco radica en la rápida respuesta cultural que entregaba Karaxú a la dictadura en Chile, además del explícito contenido ligado al MIR y su programa político que por esos días levantaba la idea de la letra R en un círculo, en alusión a la resistencia.

Los rotundos llamados de lucha que contenía este disco se ven reflejados de principio a fin, como si fuese un panfleto musical. La pista número 3 del disco, a pesar de ser un tema instrumental, mantiene un abierto llamamiento en su título: “La resistencia se organiza”. Esto sumado a las dedicatorias escritas por Patricio Manns a miristas muertos en Chile.

Entre los temas de Manns, dos de ellos están dedicados a homenajear a dirigentes miristas muertos: Luciano Cruz (La canción de Luciano) y Bautista van Schouwen (La dignidad se convierte en costumbre). Este último, editor de “El Rebelde”, órgano oficial del MIR, que hasta el día de hoy engrosa la lista de los Detenidos Desaparecidos. (Perrera, 2012)

No puedo irme en silencio.
No es justo decir adiós, hasta la vista.
No. Quien quiera acompañarme va conmigo.
No me despido extendiendo invitaciones:
yo voy a combatir,
¡quién va conmigo!
Y el que no pueda se queda
pero combatiendo:
en la industria,
en las calles y en el puerto.
¡La lucha de mi pueblo es de todos los pueblos!

(¿Quién va conmigo? – del disco *Chants de la résistance populaire chilienne*)

Estas “desesperadas” frases llamando al combate dan cuenta de la intrínseca relación entre música, política y resistencia presentes en este trabajo. Para entender este compromiso del grupo Karaxú, y en específico del

propio Manns, se puede revisar su historia como militante en Chile y en el exilio.

La militancia política de Manns, durante el periodo estudiado, se resume en su participación dentro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) desde fines de los sesenta hasta el momento de su ingreso al Partido Comunista (PC), en 1979. En breve, el MIR había encarnado hasta el momento del golpe una posición radical dentro de la izquierda, no siendo parte de la coalición de gobierno y ubicándose en un ala crítica. Por otra parte, el PC había sido parte integral de la Unidad Popular y desde 1973 se mantuvo en resistencia tanto dentro como fuera del país. (Jordán, 2011)

Interesante es lo que nos cuenta Juan Carlos Pino (2013), músico y militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, participante de la actividad musical y cultural entre los años 1976 y 1980 año en que debe abandonar el país. Él nos describe la política cultural que mantenía su partido a finales de la década del 70.

Existió una política de respuesta cultural a la dictadura, canalizada y difundida sobre todo a través de “El Rebelde” donde se cuestionaba y se daba respuesta a las políticas de desarticulación que imponía en el terreno cultural y artístico la represión. Los músicos militantes desarrollaron e impulsaron en poblaciones junto a los pobladores actividades solidarias y peñas que se fueron generando en esos años y que servían para difundir nuestros puntos de vistas, actos que servían para aglutinar y organizar al pueblo (parroquias, bolsas de cesantes, talleres de creación) como también siendo parte de los elencos de peñas (oficiales) que funcionaban en locales céntricos. (Pino, 2013)

Paralelamente, otras historias, otros exilios, otras canciones iban fluyendo en el inmenso mar de actividad política que inundaba la clandestina cultura de resistencia a la dictadura en Chile y en Europa. Una de esas historias es la del músico Ismael Durán. Músico y militante del MIR, quién nos cuenta cómo vivía él su militancia, su exilio y su historia musical.

Mis actividades de solidaridad y militancia con el MIR comienzan en París, Francia a principios de mediados de 1974, cuando comenzaron a llegar y organizarse compañeros que ya estaban viviendo en el exilio obligado, porque Francia de alguna forma amparó a cientos de chilenos que llegaban por diferentes medios a vivir en ese país, y la resistencia de solidaridad se comenzó a organizar, en donde tuve la posibilidad y la voluntad de incluirme como músico y compositor. (Pino, 2013)

Así nos cuenta Durán cuál fue su rol como músico y militante activo del Movimiento de Izquierda Revolucionaria en el exilio, principalmente su tarea fue la de informar y denunciar la situación que se vivía en Chile, además de levantar la herramienta de la solidaridad para la lucha que se libraba en este país.

Militando como un trabajador de la cultura más en las líneas del MIR y coordinándome con otros compañeros, mi función fundamentalmente comienza a ser de viajar por las ciudades de Estados Unidos, Canadá y México visitando y solidarizando con los chilenos en el extranjero, denunciando lo que estaba sucediendo en la patria y la dictadura. (Durán, 2013)

De Europa a Norteamérica, pasarían casi diez años, desde el inicio de la dictadura para que Durán volviese a pisar suelo chileno en Abril de 1983, siguiendo con su empeño en dedicar su obra a la organización y a la difusión de la resistencia

(...) me integré a trabajar en el “Taller Sol” en el Barrio Matta, en donde cientos de trabajadores culturales de todas las tendencias políticas se organizaban para levantar un frente cultural, en esos tiempos nace el “Coordinador Cultural” que tuvo gran relevancia en las actividades de resistencia en esa época y de ahí nacen muchas expresiones y agrupaciones que continúan su trabajo cultural por diferentes partes en el país.

La vida pasa a ser un desafío diario y las actividades innumerables y cada día más bien organizadas, más creativas y con medidas de seguridad que nos permitió dar golpes publicitarios y de información al pueblo súper importantes, nacen los papelógrafos, las brigadas, los rayados continúan por todos lados, los pasquines, los afiches, los tarjetones, las actividades culturales eran diarias, las manifestaciones y participación en las marchas y actividades clandestinas que se levantaban por todo el país, puedo hablar mayoritariamente de nuestra experiencia en Santiago aunque muchas veces viajamos a provincia, sobre todo a Concepción, Chillan, Coquimbo, Valparaíso. (Durán, 2013)

Así Durán nos va caracterizando la multiformidad de la cultura mirista que con distintos formatos en diferentes disciplinas iban dando vida y fortaleciendo el renacer de la protesta popular. Recordemos, como se mencionó en las experiencias de la Agrupación Cultural Universitaria y la de la parroquia en la comuna de Recoleta que por ese entonces, en pleno 1983, el poblador y el universitario, se levantaban en distintos espacios, con luchas matizadas, pero con el profundo ánimo de crítica a la vida que estaban llevando en Chile los distintos sujetos oprimidos.

Así sigue describiendo su paso y experiencia, graficando cómo era, desde su posición de militante de un grupo armado, su aporte a en los espacios resistentes.

(...) nuestras reuniones con el sector cultural del MIR y una vez nos juntamos en el Café del Cerro alrededor de 50 artistas, trabajadores culturales en donde definimos nuestro accionar, músicos, bailarines, actores, escritores, cineastas, artistas visuales, fue para mi gusto la más maravillosa expresión de resistencia en plena dictadura.

(...) nuestro accionar estaba organizado conjuntamente con los compañeros comunistas, socialistas, anarquistas, formando un solo frente de accionar en la gran mayoría de nuestras actividades culturales y obviamente muchas de ellas partidistas, pero existía una unidad y un solo enemigo “La Dictadura”. (Durán, 2013)

Estas organizaciones, en donde participaban artistas-militantes y artistas que más bien simpatizaban con estos grupos políticos van creando espacios móviles e itinerantes de resistencia. Tal como se hacía en la zona norte de Santiago con las peñas itinerantes alrededor de la iglesia, este “Coordinador cultural” se encargará de ir abriendo espacios, que si bien eran fugaces, también gozaban de abundante cultura y discurso anti-dictatorial.

No existía un acto en donde la presencia del arte, la música y la cultura no estuvieran presentes, la gran mayoría de las veces coordinados pobladores y trabajadores culturales. Respetando la autonomía y decisión de su actividad a los compañeros que levantaban y organizaban la actividad, nuestro aporte casi siempre era logístico y de producción cultural.

(...) Las actividades siempre tenían el matiz de acto político cultural, y todo se coordinaba desde esa perspectiva, solamente cambiaba quizás el llamado o convocatoria de la actividad a participar. (Durán, 2013)

Así mismo, Juan Carlos nos relata su vivencia participando en estas peñas o actividades que en forma mayoritaria se desarrollaban en las poblaciones de Santiago.

En general las actividades de peñas o talleres eran abiertas a la población y sus organizaciones. Ejemplo (bolsas de cesantes, parroquias) por lo que el cuidado venía de los pobladores mismos que conocían quién era del sector o era un desconocido por lo que todo el mundo se sentía de cierta manera resguardado en general. (Pino, 2013)

Inclusive comparte una experiencia personal en donde señala muy bien el constante estado de alerta al que se veían, necesariamente sometidos los participantes, tanto músicos como público, de estos actos político-culturales.

Una vez toque en una peña en la zona norte en una parroquia para ser exacto, actividades que se hacían sin autorización, y donde unos días atrás habían detenido a los músicos y todo el público y se volvió a realizar otra peña, por lo que la tensión en el ambiente era terrible (1977) y una persona de pronto se levanto de manera ruidosa botando una silla y todo el mundo arrancó, incluido los músicos, pero al ver que era una falsa alarma todo el mundo volvió muertos de la risa y se terminó el acto de manera más relajada. La solidaridad y el conocer sus vecinos funcionó. (Pino, 2013)

Tanto en la experiencia de Ismael Durán y de Juan Carlos Pino se puede inferir la contribución logística que prestaban los músicos militantes para el desarrollo de actividades en poblaciones, esto por las frecuentes y desarrolladas tareas de seguridad de su organización y de sus militantes la que aplicaban también en estos efímeros espacios culturales.

En esto “Marcela” que nos aportó antecedentes de la resistencia en el Capítulo II, vuelve a aportarnos su visión de la ecuación entre músicos y seguridad, aunque a ésta última la define como frágil.

Normalmente, los artistas que participaban y colaboraban con la resistencia cultural, sabían que las medidas de seguridad eran precarias, especialmente en los sectores populares, por tanto aceptaban el desafío y se presentaban. Tomábamos precauciones como ir a buscarlos a un punto determinado, mantenerlo guardado hasta el momento de su actuación, en lo posible tratábamos siempre de contar con algún vehículo que nos permitiera su traslado. (“Marcela”, 2013)

Por su parte Durán (2013) nos describe las experiencias de represión con las que tuvieron que convivir durante ese tiempo.

Los allanamientos eran frecuentes, el encarcelamiento de compañeros, los destrozos de materiales artísticos, los ataques en actividades en las poblaciones, los enfrentamientos y torturas recibidas, y por sobre todo el asesinato como elemento de indispensable y necesario para atemorizarnos. (...) gracias a nuestra organización no sufrimos más duros golpes, porque era urgente estar organizados y tomando precauciones en cada movimiento que hacíamos, esto en completa coordinación con las organizaciones populares y sectoriales en las poblaciones, que fue nuestro espacio más frecuente de lucha y actividad política cultural. (Durán, 2013)

En esa misma línea profundiza sobre la seguridad que debían ejercer de forma disciplinada este tipo de músicos. Algo que puede resultar curioso en nuestra realidad democrática de *libertad de expresión*, es el aparataje que la organización política proporcionaba a los artistas participantes de estas actividades culturales clandestinas, en su mayoría desarrolladas en las poblaciones de Santiago, debido a la relación que existía entre pobladores y las organizaciones políticas. Así Durán nos cuenta lo que significaba para un músico *la llegada y la salida* a una fugaz actividad cultural.

(...) la seguridad que los compañeros nos ofrecían nos daban garantías para estar en sus actividades y no solamente los organizadores, pero los pobladores estaban disponibles para asegurar nuestra llegada, participación y retiro de sus actividades, cuidándonos en sus casas, estábamos seguros y acogidos por todos ellos, eso era algo que fue muy importante para mantener la seguridad de los que nos la jugábamos y estamos con ellos, casi siempre actividades por las tarde o noches. “había que conocer el terreno y los espacios donde transitábamos” todo esto se estudiaba con una estrategia muy coordinada... (Durán, 2013)

Resulta, a lo menos, anecdótico el recuerdo que nos ofrece Don Ismael, quién comenta la necesidad que tenían los artistas participantes de *crear rutas y de reconocer el terreno donde transitaban* como si el relato saliera de un diario de algún guerrillero preparado para la emboscada, con su *fusil engrasado y mucha bala pasada*. Pero la realidad era que ese fusil era una guitarra, que esa ruta eran los pasajes de alguna población santiaguina y que la emboscada no era más que un acto cultural clandestino. Quizás el poder de ese entonces le temía tanto a los “atentados extremistas” como a la difusión de una idea opositora en la población.

En esa misma línea, Juan Carlos Pino nos entrega su visión de la rigurosa seguridad que debía ejercer un músico que mantenía una actividad política constante dentro de un partido.

Desde mi punto de vista la realidad imponía a los músicos el tener que funcionar a dos bandas, una pública por su actividad propia y una clandestina para mantener los lazos con la organización, para lo cual las reglas para hacer *un punto* y sus *chequeos* eran parte de la rutina cotidiana de un músico militante. (Pino, 2013)

Es decir, la doble personalidad que obligadamente tuvieron que ejercer estos particulares músicos tiene una extraña relación entre arte y actividad clandestina. Los llamados *puntos* que se definen como una reunión secreta entre dos o más participantes o colaboradores de la organización en una hora y lugar previamente acordado y los *chequeos*, antigua técnica utilizada por los militantes para detectar si son acechados por la policía. Tecnicismos que se

encontraban muy alejados de ritmos, armonías y melodías, pero que por ese tiempo debían necesariamente ser aplicados si se quería estar lejos de la cárcel o de la propia muerte.

Consultado sobre la resistencia cultural a la dictadura, Juan Carlos continúa explicando los obstáculos a los que se veían enfrentados los músicos que militaban en alguna organización subversiva. Y sigue reafirmando el importantísimo papel que jugaba el autocuidado y la rigurosidad a la hora de exponerse como figura pública.

(La resistencia cultural) Yo la caracterizaría como a contra corriente y extremadamente compleja porque significaba en tanto que músico salir a la luz pública y exponerte a la represión ya sea en poblaciones o peñas (oficiales) donde centrábamos nuestras actividades por lo que las reglas de clandestinaje y seguridad eran esenciales. (Pino, 2013)

A medida que avanzan los años, que avanza la discusión y los espacios poco a poco comienzan a abrirse.

De 100 actividades mensuales o semanales en las poblaciones y sectores populares, completamente clandestinos, una actividad mayor en algún teatro o recinto público se levantaban, y fueron creciendo paulatinamente al avance de la resistencia y lucha del pueblo, se fueron tomando espacios emblemáticos en donde poder tener nuestras actividades y actos políticos, llámese Teatro Cariola, Estadio Nataniel, Teatro Caupolicán, Parque O'Higgins, Parque Portales, Plaza Brasil, Parque Forestal, algunos gimnasios de las municipalidades fueron permitiendo las actividades, que eran llamadas por organizaciones poblacionales que fueron ganándose legitimidad en sus municipios. (Durán, 2013)

E inclusive, espacios que hasta el día de hoy permanecen olvidados por la sociedad y el arte, como lo son las cárceles, fueron utilizados como lugares de difusión de cultura disidente, y de una reafirmación de convicciones para muchos que vivían la prisión política en los años 80.

(...) las frecuentes visitas a las cárceles en donde se coordinaban actividades culturales relámpagos, Cárcel de San Miguel, Cárcel de Santo Domingo, Cárcel Pública, Penitenciaría, y en todos estos recintos coordinados con los compañeros y compañeras encarceladas, muchas veces hasta nos permitían entrar los instrumentos y equipos de sonido, muchas veces los compañeros y compañeras coordinaban desde la cárcel grandes actividades que conjuntamente desarrollábamos en algún espacio público. (Durán, 2013)

Es decir, ya adentrados en la década de los 80, se sentía este renacer de la crítica a un modelo que imponía las formas en que la población chilena

debía llevar la vida. Esta crítica va abarcando varios espacios sociales en los que lentamente se va articulando el malestar, se vivía tanto en poblaciones, universidades, colegios y barrios. Prueba de ello son las grandes protestas y paros nacionales que comenzaron a surgir con mayor fuerza a partir del año 1983, sumado a la gran actividad cultural que describen los entrevistados, y a las complejas acciones militares perpetradas por las vanguardias políticas, como las reconocidas, aunque fallidas, operaciones del FPMR en su “año decisivo” para derrocar a la dictadura como lo fueron la internación de armas en Carrizal Bajo, y la llamada Operación Siglo XX, que buscaba acabar con la vida del entonces presidente de la República, Augusto Pinochet Ugarte.

Prueba de esta articulación es lo que nos cuenta Durán, con la utilización de todos los espacios como un lugar donde se podía entregar un mensaje a través de la música. La conmemoración de la muerte de los hermanos Vergara Toledo, asesinados por carabineros en 1985, suceso que año tras año iba tomando fuerza, llegando a ser lo que hoy conocemos como “Día del joven combatiente”

Los actos celebrando el Día del joven combatiente “29 de Marzo” fueron creciendo anualmente y se esparció por todas las poblaciones de Santiago y del país y hoy en día es una de las actividades más emotivas y de resistencia, que continúa creciendo.

(...) los entierros y marchas fúnebres fueron incontables y en cada una de ellas se levantaba un escenario o se hacía una presentación cultural acorde y en donde participaban ineludiblemente los músicos y trabajadores culturales. (Durán, 2013)

Además nos habla de la incursión que tuvo más allá de las poblaciones entrando en el terreno estudiantil universitario donde también pudo ejercer su rol como músico difundiendo el mensaje de la resistencia.

(...) el espacio ganado por los estudiantes secundarios y universitarios y en sus recintos educacionales se levantaban semanalmente actividades político/culturales siendo las Universidades que mantuvieron sus centros de alumnos en resistencia a la Dictadura, Universidad Técnica del Estado, Universidad de Chile, Pedagógico de la U, Escuela de Derecho, Escuela de Medicina, Universidad de Valparaíso, Universidad de Concepción, Universidad de Magallanes, etc.

Fueron espacios ganados y defendidos por los estudiantes y los trabajadores culturales conjuntamente y siempre estuvimos coordinados y apoyando al movimiento estudiantil. (Durán 2013)

Así entonces, se entiende el gran valor que tuvo la música entre el mensaje de rebeldía y la propia actividad cultural. Como nos mencionó Pino (2013) “La música sirvió como ente vinculante del mundo popular con la realidad que vivían, ya sea por sus letras o músicas que las sentían propias y donde veían reflejados sus sueños, temores, luchas, esperanzas.”

Es llamativo observar cómo en tres distintas categorías de espacios culturales se van generando múltiples experiencias artísticas. Hemos visto como desde el plano universitario, pasando por el poblacional y llegando al militante, existieron distintas formas de manifestarse, todas con su particularidad, todas con sus propios objetivos, pero que a la postre mantenían instintivamente un foco común: la recuperación de espacios culturales en donde nuevamente la gente pudiese reencontrarse y, aunque de forma mesurada e incipiente, surgiera una fuerza capaz de impugnar el actuar de la Junta de Gobierno.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he podido recorrer distintas experiencias culturales y musicales del Chile de hace cuatro décadas. Experiencias y espacios que a pesar de las adversidades políticas y militares fueron capaces de mantener una actividad artística comprometida con ideas que fueron parcialmente enmudecidas por la violencia ejercida desde el Estado, pero que a la larga supieron sobrevivir bajo el alero de la resistencia.

Ahora bien, planteada está la idea que las variadas expresiones musicales estudiadas fueron un aporte para la proliferación de la cultura que resistió a la Dictadura Militar liderada por Pinochet. Estas distintas experiencias y espacios, muchas veces itinerantes, tanto en el plano universitario, como en la vida en las poblaciones fueron pequeños focos de resistencia, pequeños ladrillos que si hubiesen sido instancias particulares hubieran quedado ahí, aislados, atomizados, como el poder de ese entonces lo quería. Pero la capacidad de interacción que tuvo el mundo universitario al organizar conciertos que trascendían al ámbito estudiantil, o la fuerza que tuvieron las peñas en distintas parroquias de variadas poblaciones fue lo que permitió a la música no morir en el miedo que provocaba la desaparición y la muerte y pudo sobrellevar una actividad cultural, aunque con características muy distintas a las de hoy.

A partir de los relatos obtenidos quedó demostrada la capacidad que tuvo la Agrupación Cultural Universitaria de aportar a la reorganización del estudiantado desde los espacios culturales que gestionaron, además de fomentar y permitir encuentros, en donde a través del arte, se hacía posible la incipiente crítica a la dictadura militar y por consecuencia permitiendo la politización de estudiantes, principalmente de la Universidad de Chile.

Resulta interesante entonces el fenómeno dado, que desde una aparentemente inofensiva agrupación artística se haya propiciado la interacción de sujetos que “deambulaban” política y socialmente, pudiendo reencontrarse al alero de la música y las artes, generando así un nuevo foco de resistencia.

Por su parte la experiencia vivida en la parroquia de Recoleta no dista mucho de nuestro ejemplo anterior. Jóvenes sin muchas oportunidades, casi olvidados por la sociedad, se ven agrupados a partir de las peñas itinerantes, o de los encuentros “en la esquina del barrio”, en donde podían compartir la música que no sonaba oficialmente, pero que silenciosamente se fue infiltrando en los oídos y en la memoria colectiva de los pobladores periféricos.

Por otra parte, el sincretismo que hubo entre músicos partícipes de instancias político-culturales y la militancia política de organizadores fue lo que a la larga permitió la supervivencia de los artistas que se las arreglaron para no callar su música, que, aunque no tuviese el explícito mensaje de décadas anteriores si difundía tácitamente un discurso que negaba, sutil pero decididamente a una forma de gobierno que no les acomodaba.

El valor que obtiene el mensaje entregado a través de las composiciones musicales fue decidir a la hora de mantener en alto la moral y la esperanza de quienes no se conformaban con lo que estaban viviendo. El solo hecho que a tus manos llegará un casete que venía viajando quién sabe de dónde, y que traía en su cinta magnética una energía de cuestionamiento y rechazo al régimen permitió que los golpes represivos, tanto en lo político como en lo cultural, no fueran totalmente mortales. Solo con una música que siguiera difundiendo el malestar con el Gobierno militar se infería que la resistencia no moría, y que quienes decidieron optar por ese camino aún podían seguir aunque su enemigo fuera inmenso.

Sin los espacios culturales, ni las intermitentes peñas en los lugares estudiados no hubiese existido una resistencia como la conocimos. ¿Cuántas conversaciones no se hubieran llevado a cabo? ¿Cuántas reflexiones no se hubieran compartido alrededor de una mesa con una vela derritiéndose y un trovador con su guitarra como música de fondo? Si bien sería difícilísimo medir científicamente cuanta consciencia se adquirió a través de músicas y obras que cuestionaran la realidad, no existe duda que estos espacios propiciaron lo que no había: encuentros, reflexiones, controversias que fueron el caldo de cultivo para lo que a partir del año 1983 fueron los primeros levantamientos en contra de la dictadura.

Por lo tanto, lo que aquí se afirma no es que la música de la resistencia fue lo que provocó el desborde de las masas y la inestabilidad necesaria para el derrocamiento del gobierno. Si no que es preciso aseverar el gran aporte que hizo esta forma de arte al desarrollo de la resistencia, tanto legal como clandestina, y que sin ella el florecimiento y fortalecimiento de ésta hubiese sido mucho más lento. El proceso de reencontrarse con tu vecino o con tus compañeros de universidad hubiese sido mucho más pausado y tardío, y por lo tanto los cuestionamientos que vinieron desde esos espacios no hubiesen sido ni tan masivos ni cualitativamente desarrollados como lo fueron.

Una vez más la música es más que ritmos y melodías, más que armonías y timbres, y se transforma en una necesidad imperante en las relaciones humanas para el compartir y el reencuentro, lo que la hace algo muchísimo más interesante para vivirla, escucharla y estudiarla.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1.- Libros:

100 primeros decretos leyes dictados por la Junta de gobierno de la Republica de Chile. (1973) Santiago, Chile: Ed. Jurídica de Chile

Aguilera, Oscar (2005). *Nos habíamos amado tanto, Jóvenes: La diferencia como consigna.* Editorial Centro de Estudios Socio-Culturales

Araújo Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom. 2011. *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina.* Montevideo, Uruguay: IASPM-AL y EUM.

Araya, Paula y García, María Eugenia (2011) *Del suplicio a la rebeldía en el mundo popular, Genealogías de un pasado que no pasa.* Editorial Ayún.

Báez, Fernando (2009) *El saqueo cultural de América latina.* Editorial Debate

Barraza, Fernando (1972) *La Nueva Canción Chilena.* Editora nacional Quimantú

Bravo, Gabriela y González, Cristian (2009). *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983).* LOM Ediciones.

Brodsky, Roberto (1985) “*Señores la ACU ha muerto, ¡Que viva la ACU!, Razones y subversiones.* Editorial ECO – FOLICO – SEPADE.

De la Maza, Gonzalo y Garcés, Mario (1985) *La explosión de las mayorías, Protesta Nacional 1983-1984* Editorial ECO

García, Marisol (2013) *Canción Valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile.* Santiago, Chile: Ediciones B.

Klein, Naomi (2007) *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre.* Ediciones Páidos Ibérica.

Larraín, Jorge (2001). *Identidad Chilena.* Santiago, Chile: LOM ediciones.

Larrea, Antonio y Montealegre, Jorge (1997) *Rostros y rastros de un canto.* Santiago, Chile: Ediciones Nunatak.

Muñoz Tamayo, Víctor (2005) *Mirando el “Hoy” a la luz de la ACU. El arte y la acción cultural en la recomposición de los movimientos sociales juveniles, 1973-2003. Jóvenes: La diferencia como consigna.* Editorial Centro de Estudios Socio-culturales.

Muñoz Tamayo, Víctor (2006). *ACU. Rescatando el asombro*. Editorial La Calabaza del Diablo.

Rivera, Anny (1983) *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982*. Editorial CENECA

Uribe, Armando y Opaso, Cristián (2001). *Intervención norteamericana en Chile*. Editorial Sudamericana.

Weinstein, José (1988). *Los jóvenes pobladores en las protestas nacionales (1983-1984) Una visión sociopolítica*. Editorial Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación.

7.2.- Revistas

Calvento, Mariana. (2006). Fundamentos teóricos del neoliberalismo: su vinculación con las temáticas sociales y sus efectos en América Latina. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*. Mayo-Agosto, 41-59

Hevia, Ricardo; Kaluf, Cecilia y Martínez, Felipe (2000) *Patrimonio Nacional: Preservando la memoria, construyendo identidad*. Santiago, Chile: Proyecto Enlaces, Ministerio de Educación.

INC-OEA. (1984) *Documento base del Seminario sobre información para el desarrollo cultural del Departamento de Tacna y proyección regional*. Tacna, Perú.

Jordán, L. (2010). *Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino*. *Revista Musical Chilena*, 63(212), Pág. 77 - 102.

Parada-Lillo, Rodolfo (2009) *La Nueva Canción Chilena 1960-1970*. *Revista Patrimonio Cultural*, N°49.

Rolle, Claudio (2002). *La 'Nueva Canción Chilena', el proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Allende*.

Velasco, Fabiola (2007). *Presente y Pasado*. *Revista de Historia. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición*. Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Historia, 2007

7.3.- Entrevistas

Durán, Ismael (2013) *Cuestionario enviado vía correo electrónico, Noviembre 2013, Detroit, Michigan, Estados Unidos.*

"Marcela" (2013), *Entrevista realizada en Diciembre 2013, en Santiago de Chile*

Molina, Jorge (2013) *Entrevista realizada el 9 de Diciembre del 2013, en Santiago de Chile.*

Pino, Juan Carlos (2013) *Entrevista realizada en Diciembre del 2013, en Santiago de Chile*

Valladares, Juan (2013) *Entrevista realizada el 16 de Octubre del 2013, en Santiago de Chile*

7.4.- Páginas Web

<http://memoriasdecultivo.blogspot.com/2012/01/chile-1973-reportaje-sobre-el-cambio-de.html>

<http://www.folcloreyculturachilena.cl/la-nueva-cancion-chilena-1960-1970>

Bahamonde, Milena (2011)

<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1887>

Biblioteca Nacional de Chile. "Ley General de Universidades de 1981", en: La Agrupación Cultural Universitaria (ACU). Memoria Chilena

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92001.html>

Castillo Ávalos, Elisa (2002)

<http://musicadechile.tripod.com/entrevi/Quimantu.htm>

Espinosa, Luz (2009) <http://culturacolectiva.com/Guerra-y-musica-parte-1/>

FECH (2011) La huella pinochetista del nuevo presidente de la Cámara.

<http://www.cambio21.cl/cambio21/site/artic/20110316/pags/20110316162437.html>

Navarro, Arturo (2003) Cultura, televisión y violencia en América Latina (El caso chileno)

<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring03/culturaypaz/navarro.pdf>

Pascal Allende, Andrés (2000) <http://www.puntofinal.cl/000825/nac.html>

Perrerac (2012) - <http://perrerac.org/chile/karax-chants-de-la-rsistance-populaire-chilienne-1974/460/>

Programa Unidad Popular (1969) <http://www.abacq.net>

Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 22.^a ed. Madrid: Espasa, 2001. - <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola>

Uribe, José (2003) Veinte años del frente Patriótico Manuel Rodríguez
http://www.archivochile.com/lzquierda_chilena/fpmr/de/ICHfpmrde0026.pdf

7.5 Audio, Audiovisual

ACU (1981) – Festival del Cantar Universitario

Guzmán, Patricio (1975) *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas*

7.6.- Otros

ACU (1981) *Rescatemos el asombro, panfleto-comic.*

8. ANEXOS

8.1 Entrevista a Juan Valladares, Octubre 2013, Santiago de Chile

Durante los primeros años de la dictadura el movimiento estudiantil y sus organizaciones fueron prohibidas y además atomizadas y atacadas desde el punto de vista de la represión, esto no estuvo exento en ningún caso de lo que sucedía en el contexto general. Las organizaciones, la Federación de estudiantes de la Universidad de Chile, y en general las federaciones de estudiantes tenían todas un protagonismo importante en el qué hacer político y cultural de nuestro país. No solamente porque fueran simpatizantes del gobierno de la Unidad Popular, porque probablemente la gente de la Católica no lo era tanto, si no que había una activa participación en la vida social y cultural del país.

En general, lo que más costaba en ese momento era, para toda la gente que veníamos desde la enseñanza media en procesos de participación social, política, militancia, llegar a la universidad en el año 75 fue llegar a un mundo de bastante soledad porque anteriormente, yo salí en el año 73 del liceo, la cuestión social y la participación, los grupos, la identificación, la pregunta sin miedo a que lugar correspondes tú, qué es lo que eres políticamente, insertarte en grupos sociales, políticos y culturales era una cuestión absolutamente natural, y justamente esas instituciones tenían, entre otras cosas, la posibilidad de generar esa participación juvenil.

Entonces, llegabas a la universidad en dónde estabas solo, todo el mundo desconocido en una situación de mucha desconfianza, o sea, si se te acercaba alguien y te empezaba a preguntar más allá de ciertas cuestiones, o trataba de meterse en alguna intimidad uno inmediatamente colocaba el cortafuego, existía mucha desconfianza. Las organizaciones políticas eran totalmente, todavía débiles e insignificantes de lo que habían llegado a ser dentro del proceso anterior, hasta el año 73.

Por lo tanto, la mirada fue, los que teníamos en ese momento o ya habíamos restaurado algún tipo de conexión en lo político, fue tomar la organización estudiantil que no se podía hacer, al igual que la FECH, tomarla desde otro punto de vista, con otras miradas de participación. Y lo que empieza a suceder en las universidades, en las escuelas de ese tiempo, no solamente en la facultad de artes si no que mayoritariamente otros, que venían con tradiciones, corales, grupos folclóricos, las escuelas y los grupos de jóvenes empiezan a juntarse en función de los talleres artísticos. Los talleres artísticos empiezan a juntar a toda esa gente, de diferentes facultades, talleres artísticos en arquitectura, en teatro, en música, en ingeniería. Entonces estos talleres artísticos eran una especie de lugar de encuentro, donde obviamente se hacía la actividad artística, folclórica, poesía, teatro, música, plástica, pero también

eran lugares donde se empezaba a conversar, y obviamente aquellos que empezaban a asistir a los talleres era gente que de una u otra manera, por intuición, por olfato empezaban a *cachar* que los que estaban organizando estas cuestiones tenían una intención, una intención de organizar y de empezar a generar organización estudiantil.

- **¿Pero esta generación, de un primer germen, primera semilla, nace de una intención más social que política?**

Bueno, yo creo que se da una mezcla, hay gente como en el caso mío, yo ya en ese tiempo el año 75 había retomado mi militancia clandestina en las Juventudes Comunistas, y era lenta la situación, no era como yo estaba acostumbrado hasta el año 73, era otra dinámica a la cual había que acostumbrarse, había mucho susto, había que tener mucha precaución etc. Pero dentro de las cosas que se discutían en el trabajo en clandestinidad era cómo poder recuperar el movimiento estudiantil, o cómo ir generando que el movimiento estudiantil fuera un lugar de resistencia antifascista y de resistencia a la dictadura. Entonces ahí hay gente con una vocación política como muchos de nosotros que militaban en toda la Universidad de Chile, con formación política, y otra gente que no tenía formación política que tenía más bien la idea que lo que estaba sucediendo en el país era absurdo, injusto, que también socialmente querían juntarse, y otra gente que le interesaba también lo que sucedía artísticamente. Entonces estas tres vocaciones generaban un sustrato que era un sustrato de tener organización. Entonces había gente más politizada, gente menos politizada. Yo diría que estas organizaciones llamadas en principio talleres artísticos tenían sus propias dinámicas y no era como un movimiento estudiantil muy politizado, no era llegar y venir con instrucción del partido y sacarlos a la calle sino que era todo un proceso de instalarse e institucionalizarse dentro de las distintas escuelas para poder tener así una caja de resonancia y poder juntar a más gente y transformarse en talleres que tenían una producción artística pero que también tenían una organización detrás.

Entonces en ese sentido fueron creciendo los talleres con estas dinámicas políticas, sociales y culturales. El año 78, 79 se empezó a formar el primer germen de lo que fue la ACU, que fue la AFU, la Agrupación Folclórica Universitaria, se coordinaron los grupos que hacían actividad folclórica en la universidad que ya se conocían, había mucha gente de ingeniería, del campus Antumapu que tenían distintas tradiciones y del pedagógico, que todavía era parte de la Universidad de Chile, y se empiezan a producir estos encuentros. Y estos encuentros tenían esta lógica trídica de cultura, de lo social y también de lo político. Entonces en ese campo se van haciendo dos cosas: uno, se va tejiendo una red de gente que milita no solamente en las juventudes comunistas sino que en todas las otras organizaciones políticas que se

empieza a reconocer y se empieza a articular políticamente pero también empiezan a generar un producto artístico importante que convoca a mucha gente y que convoca porque que sí viene cierto, no es una expresión política neta, significa que hay una expresión detrás de todo lo que se construye, lo que se hace, lo que se dice en las canciones, lo que se dice en las poesías, tienen este sustrato de resistencia a la dictadura.

- **¿Pero es más bien un asunto implícito, pero el gran aporte es esta red que se empieza a construir pero sin tener un discurso político de plano contra la dictadura, si no que más bien es una sensación que se está en contra de la dictadura?**

Estábamos todos conscientes, aunque no lo verbalizáramos explícitamente, estábamos todos conscientes que éramos un grupo de gente que estábamos en contra de la dictadura. Y que posteriormente cada vez en el discurso se transformó más consciente. De hecho el año 79 ya la formada ACU con el Jorge Rosas que estaba en ese tiempo a la cabeza, llamamos a la primera marcha que se hizo por los derechos humanos juntos con los familiares de detenidos desaparecidos. Entonces hay una posición frente al problema de la dictadura y era el primer momento que como organización estudiantil se llamaba a los estudiantes, entonces, no solamente fue la ACU si no que los que se atrevieron ese día junto con los familiares de los detenidos desaparecidos hicimos una gran marcha por la Alameda. Estamos hablando de la primera marcha que debe haber tenido unas 400, 500 personas que significaba mucho en ese tiempo marchando por la Alameda hasta cerca del Ministerio de Educación, ahí nos atajaron los pacos y nos metieron presos en la Primera Comisaría, pero la gente nos veía por la calle y estaba impresionada.

- **Entonces ¿Ahí esta organización cultural da un paso más hacia lo político? ¿Trasciende a lo folclórico, y pasa a ser una organización estudiantil?**

Ok, pasa a ser una organización estudiantil, solidariza con la causa de los oprimidos en este momento, los que están siendo violentados sus derechos humanos, todos estábamos siendo violentados en nuestros derechos humanos, pero tan directamente que la agrupación de detenidos desaparecidos, entonces tomó una posición política y que no está exenta al interior de la organización de discusiones, porque hay gente que tiene más susto y otra gente que está más en la idea más de punta. Ahora es importante señalar que la ACU nunca perdió su sustrato de agrupación cultural, nunca nos transformamos de un año para otro en una organización más política, si no que sabíamos que nuestro rol iba a llegar hasta un momento. Sabíamos que éramos el puente del movimiento estudiantil para cuando recupera su organización más gremial, más política. Entonces esa labor la jugamos nosotros, pero además nos dimos cuenta que

históricamente desde el nacimiento de la FECH nunca había habido una organización como está dentro de la Universidad de Chile, tan potente. Que organizó varios festivales, que llenó Caupolicanes, que tenía una organización en toda la Universidad de Chile, que tenía un Comité Ejecutivo, que tenía una organización hacia abajo, encargados de sede, encargados de área, entonces era toda una cuestión que llegó a un nivel de complejidad en función de la producción del trabajo cultural que jugó ese rol de aglutinar a la gente y que empezó a decaer en la medida en que el movimiento estudiantil también fue tomando un protagonismo más político y fue pudiendo reconstruir sus organizaciones anteriores, más históricas. Lo bueno fue que nunca se perdió y lo que se hizo fue una contribución al movimiento estudiantil desde una mirada, desde su organización, de la recuperación del tejido de la organización pero también de una producción artística universitaria importante, y orgánica, porque siempre ha habido una producción artística importante en las universidades pero nunca había sido tan orgánica como lo fue en esta situación. Y ahí yo creo que se dio cabida no solamente a las miradas políticas del arte si no que a la experimentación, al teatro más experimental, al teatro más político, junto con el experimental, a la música más de experimentación, el cantautor con el grupo más político. Son Aquelarre, Santiago del Nuevo Extremo, Ortiga, la Aldunate, la Cecilia Echeñique, muchos de ellos son gente que siguió carrera en el Canto Nuevo y siguieron carreras musicales. Y otros que eran estudiantes de medicina, de arquitectura, que en algunos casos, por ejemplo el Diego Muñoz que estudió ingeniería que era hijo del escritor Diego Muñoz, hoy día es un tipo que entre la ingeniería y la escritura. O sea hay gente que desde esa experiencia fue tan grande, en el caso de los artistas como nosotros los músicos seguimos en nuestra carrera, pero hay otra gente que pasó al lado de la actividad artística porque esa experiencia fue importante, muy formativa.

- ¿Cuál era la orgánica de la ACU ¿Es una organización legal, tenía restricciones?

Era una organización de hecho, no de derecho como la Fecech donde estaba el Longueira, el Chadwick. De hecho nosotros íbamos a discutir con ellos a su sede que estaba en Santa Lucía y se les ponían los pelos de punta, llegábamos en masa todo el Comité Ejecutivo de la ACU para pedirles que nos dejaran funcionar, que nos dieran espacio para trabajar, para reunirnos y obviamente siempre nos decían que no, que éramos una sarta de comunistas. Entonces siempre fuimos una organización de hecho, que tenía su cuartel general en Ingeniería, en Beaucheff, ahí estaba el cuartel general, en un subterráneo que ocupaba el grupo folclórico para ensayar durante la semana y en donde nosotros nos juntábamos el día sábado en asamblea. Todos los sábados la agrupación se juntaba en asamblea. En ese sentido, así empezó la organización como una cuestión de asamblea. Participábamos, nos juntábamos

en un lugar que se llamaba “El hoyo”, que esta en un subterráneo, ahí estaba todo el grupo folclórico y funcionábamos nosotros en una gran asamblea, que nos colocábamos en una sala con todas las sillas alrededor y participábamos en redondo en la discusión. Entonces después de la asamblea se decidió hacer el congreso en el “Primer congreso de la ACU” se eligió una directiva, una directiva que tenía un comité ejecutivo, encargados de área y encargados de sede, entonces teníamos el comité ejecutivo que estaba compuesto por el presidente, el vicepresidente, el secretario general, tesorero y había un encargado de relaciones públicas. Después estaba los encargados se sede que era el Pedagógico, después la sede centro que era Arquitectura, la Universidad de Chile, Derecho, etc. Aquí Ingeniería que era una sede por sí misma. Antumapu que era otra sede. Medicina juntaba a varias medicinas, medicina norte era una sola y medicina oriente otra. Entonces cada una de esas sedes, que eran cinco a seis sedes tenían encargados, tenían una persona encargada y a su vez eso significó que ese encargado sabía cuáles eran los talleres en su espacio, en su sede de Arquitectura, la sede centro, era como un grupo directivo que se juntaba, que trabajaba más ejecutivamente y en el fondo nunca la ACU perdió su trabajo de asamblea. Siempre nos juntábamos durante todos los años los días sábados donde llegaba la gente de los talleres, quién quisiera. O sea ahí estaban los directivos de la organización como también la gente de los talleres que podía llegar a discutir, a plantear a gritar etc. Pero durante la semana ya se trabajaba en pequeños comités. Después eso sufrió una conversión que fue que empezamos a juntar en asamblea una vez al mes y después se hacían los trabajos porque ya empezaban a juntarse las asambleas y los talleres de cada una de las sedes. Además de las sedes están los encargados de las áreas que son música, teatro, plástica. Y había un encargado de la revista que era “La Ciruela” que era un diario que salía por toda la universidad cada quince días que se repartía en toda la universidad. Tenía invitados, comentarios, tenía artículos etc. Entonces, en el momento, estamos hablando del año 79, del año 80, el año 81 la ACU llega a tener un grado de organización importante y se transforma en una preocupación para la dictadura y específicamente para los rectores-delegados que ven un peligro, un espacio de resistencia. Nos empiezan a cerrar la universidad, porque hacíamos los festivales dentro de la universidad, en el teatro de Medicina norte, en el teatro de Antumapu, los “Festivales de música” los hacíamos en el Pedagógico, empieza a cerrarse la universidad y ahí empezamos a hacerlos afuera, en el Caupolicán, en la Parroquia Universitaria que nos prestan sus espacios. Cuando decidimos hacer el Caupolicán fue un salto muy grande porque en el fondo cuando entramos a hacer el Caupolicán teníamos que tener relaciones comerciales con el dueño del Caupolicán. Había que comprometerse con una cantidad de miles de pesos que costaba el arriendo, había que llenar, entonces ahí los que militábamos volvíamos a las organizaciones políticas y le decíamos

a las otras organizaciones políticas, mira, esto es lo que tenemos que pagar, hay que llenar ese teatro, y así con todas las organizaciones políticas. Entonces tú veías que cada cual, jugaba su parte para ir a ver un espectáculo, un festival que se transformaba en un lugar de resistencia antifascista.

- **Es interesante, vemos como va creciendo, es el clímax de la organización...**

Claro, eso sí, no habían banderas como ahora, de los partidos, pero uno *cachaba* en el ambiente que se estaba llegando a gente que había sido convocada más allá de la universidad.

- **Ahí hay un paso más que es salir de lo estudiantil y formarse como un grupo abierto, social.**

Claro, había gente que venía de la Católica que trató de hacer talleres, participaban de nuestros festivales, la gente de la Católica, la gente de otras universidades, Universidad de Concepción, Universidad de Valparaíso etc. Siempre había participación de otras universidades en nuestras actividades más centrales y después ya empiezan a haber participación de organizaciones sociales.

Yo el año 80, llegue hasta el año 80 donde fui Secretario general de la ACU, porque yo antes participaba, además de mi militancia política, porque yo era de uno de los grupos, yo pertenecía en ese tiempo al "Ortiga", y también fui el coordinador de todos los talleres de la Escuela de Música, Facultad de Artes, ese fue mi cargo de dirigente público y además como músico.

El año 80 yo me salí del "Ortiga" y me dediqué a la actividad más de la ACU y fui Secretario general, el año 81, en el verano me toman preso y ahí me relegan.

8.2 Entrevista a Jorge Molina, Diciembre 2013, Santiago de Chile.

(...) en mi búsqueda por encontrar la verdad que la televisión me ocultaba, aparece, ya que yo no tenía mucha red, la iglesia, en ese instante ocupó una función importante para mí, porque me procuró una red que yo no tenía.

- **Por lo tanto ese vendría a ser la importancia en varias iglesias en distintas poblaciones de actuar como red o espacio de confluencia para distintos jóvenes, ya que era el espacio legal para juntarse.**

Claro ya que en el amparo de la iglesia podías reunirte, podías hablar temas que no escuchabas en otros lugares, yo de echo empecé leyendo "Solidaridad" que era un periódico que decía cosas distintas que era de la iglesia, fue la

primera vez que escuché un testimonio de familiares de detenidos desaparecidos...

- **Eso es interesante abordar, ¿Cómo era la forma de abordar los temas, era explícito, existía ese miedo a hablar de la dictadura?**

La característica que yo pude descubrir en ese tiempo tiene que ver con el simbolismo, de palabras que todo el mundo conocía, o de música que a pesar que no tenía letra, por ejemplo la música del norte, la zampoña y todo esto, que tiene implícito un significado contestatario por esencia, ese es un ejemplo para mostrar el simbolismo que corría de principio a fin. Había varias expresiones culturales, lectura de poemas, "cosas que no decían, pero decían mucho más"

La iglesia fue un centro donde convergieron un montón de energías y donde se creó una cierta cultura que se vivía al interior, progresista, abierta, es decir, de religiosidad en realidad tenía poco, era casi la excusa, de echo de toda mi generación no hay ninguno que hoy esté en la iglesia, era el único espacio donde tu sentías la libertad, y la iglesia tampoco te reprimía mucho en decirte "ahora tienes que creer", mas bien estaba en esta idea de dignificar al ser humano. Era la época donde las iglesias se llenaron de jóvenes, que antes no había, de hecho la iglesia no supo qué hacer con los jóvenes porque el año 1971 entró uno al seminario, con todas estas ideas revolucionarias de esa época.

Empezaron a proliferar los encuentros juveniles y ahí comienza la música. La música empieza a correr por varias vías: Primero está el casete. Ese casete que entra uno nunca sabe de dónde, seguramente por la frontera, y que se empieza a grabar millones de veces, la calidad no importa, ahí no importa como suena, sino lo que importa es que algo se entienda, y de echo cuando llega el momento que aparece esta radio-casete que tu puedes copiar, era una maravilla, después de eso no hay más, o sea la tecnología no te puede dar nada más que eso. Entonces ahí empezaban los préstamos de casete, eran un tesoro. Pablo Milanés, Silvio Rodríguez por sobre todo, todos estos conciertos, uno que se hizo en Argentina, todas esas cosas nosotros no teníamos la menor idea que existían, y a través del casete grabado mil veces uno se enteraba, lo compartía lo cantaba. Y tú dices ¿dónde la canto? Y ahí está la peña.

Nosotros no éramos de peña fija, porque casi no quedaban, y tampoco teníamos la cultura de peña fija porque en realidad nosotros vivíamos en esa zona, claro, yo sé que en Matucana 100, que habían peñas fijas, estaba el café del cerro, eran lugares íconos de la resistencia, pero nosotros éramos pobladores, no nos movíamos pa ningún lado, nos movíamos entre poblaciones, nos íbamos a la Ángela Davis, a Recoleta hacia el otro lado, hacíamos ese tour, en la zona norte.

Entonces de pronto en la iglesia, aparece una peña, en la peña aparecen grupos, que cantan canciones que no son tuyas, pero que son canciones de exiliados, que nunca, de ninguna manera iban a sonar en las radios, ya después, aunque sí el icono de las radios, tiempo después fue la radio Umbral, la radio Umbral fue una revolución, porque te tocaban la música que normalmente se escuchaba en el casete, pero era muy distinto escucharlo en la radio, pero eso vino mucho después. Antes estaba el tema de las peñas, nosotros no íbamos a peñas fijas, nosotros no participamos en el circuito de peñas a nivel de Santiago, pero sí a nivel de nuestra zona.

- **Eran peñas itinerantes...**

Eran peñas itinerantes, que iban y venían, algún día se hacía aquí, algún día se hacía en otra capilla, en otra parroquia, una peña cada dos meses. Entonces, ahí tú empezabas a escuchar música, primero las que ya escuchabas en los casetes y otras que no habías escuchado y que empezabas a reconocer.

- **Y el contenido de esta peña, o la dinámica de estas peñas. ¿Cuál era la relación entre el mundo político y con el mundo religioso? Que pensaban los curas etc.**

En realidad lo religioso estaba mucho más atrás que lo político, lo político siempre estaba por encima, siempre implícito, no es que alguien se parara y gritara "*Compañeros vamos a tomarnos la...*" No, nunca hubo un discurso, se trataba de mantener la cultura de peña, y claro estaba el vino navegao, no había comida, por lo tanto tú te sentabas a escuchar al compadre, lo importante era sentarte a escuchar la música, no a comer, a escuchar la música que normalmente era muy básico con un bombo y una guitarra. Y siempre se desbordaba, siempre tú decías aquí va a quedar la cagá, aquí nos van a llevar a todos presos... pero no había discurso, el mensaje siempre se daba a través del texto, no era tan importante la música, sino que lo que era importante era el mensaje que se transmitía a través de la música.

Al final tú no ibas a comer, ni siquiera a deleitarte con un instrumentista virtuoso, sino que tú ibas a escuchar a alguien que hablaba de un tema con el que te reconocías...

Claro de alguna manera nos hacía vivir una identidad de la resistencia. A pesar de que estaba la cagá tú tenías que seguir viviendo, tenías que seguir estudiando, la gente se podía ir muriendo, pero la resistencia estaba en seguir siendo jóvenes.

Tú eras parte de una generación que tenía consciencia por necesidad, y que necesitaba buscar una música que no estaba en ningún lado, no era una música impuesta, era todo mucho más precario....

- **Y tu cómo viste el fenómeno de la resistencia, de la R en un círculo, ¿se hablaba abiertamente de la pertenecer a la resistencia?**

Claro, es que había muchas vías para la resistencia, te puedes imaginar que para la iglesia la resistencia era más bien a nivel del lado humanista, los derechos humanos. No nos incomodaba para nada la resistencia armada, de hecho donde yo estaba se escondió a mucha gente del frente, en algunas poblaciones de la zona norte, se sacó a mucha gente del país, pero yo estaba metido entre los más puntudos de la iglesia que eran en el fondo los de la teología de la liberación.

- **¿Y tú tuviste alguna militancia?**

Militancia política no, yo no fui parte del MIR, yo no fui parte del Frente, pero si conocía gente del Frente, de hecho discutíamos mucho acerca de cuál eran las vías de cómo poder salir de la dictadura, pero si existía esa conciencia que si hay alguien del Frente que está en problemas lo vamos a ayudar.

- **¿Y cuál era el aporte de los militantes en las peñas?**

Lo que pasa es que militancia así abierta-abierta, nunca se mostró, por lo menos dentro de la iglesia, si había algo en donde la iglesia decía *hasta aquí no mas llegamos compadre* era cuando el partido político, o la instancia política entraba en la iglesia, eso quería decir que ya no podían sostener los espacios. El discurso era *nosotros hemos ganado este espacio, a nosotros nos respetan este espacio, si nosotros metemos aquí al Frente nos van a cagar y no podremos sostener este espacio. Este es un espacio sagrado, tan sagrado que no pueden entrar los pacos...* Muchas veces cuando llegaban los pacos nosotros nos metíamos adentro y los guiones no podían entrar, no entraban.

- **¿Y eso era en las peñas por ejemplo?**

Las peñas fueron posible simplemente por esa misma razón, porque tampoco les convenía a ellos meterse a la iglesia en contra, claro que ahí habían sapos en el medio, ahora uno lo piensa, en aquella época éramos entre medio soñadores, medio no conscientes, y si tu lo piensas hoy día, obviamente.

Las peñas eran un espacio libre donde era permitido simplemente porque era la iglesia, no podías hacerlo en un centro cultural, no podías hacerlo dentro de una casa, en ningún lado. Luego la iglesia “agarra” canciones....

- **¿Desde las peñas pasan a las misas?**

De las peñas de pronto hay una canción, por que el coro va a la peña, entonces de pronto saca esta canción, la empieza a tocar, toquémosla y de repente aparece en la misa.

- **¿Y canciones con alguna intención?**

Muy simbólicas. Algo de quiero mi país en libertad y no sé que mas, estaban en la misa.

Es fuerte, en un asunto súper formal como es la misa, con una estructura, que los jóvenes estén cantando “quiero mi país libre”

Y eso no sé por qué se permitió, pero después empezó a generalizarse. Después vino, o al mismo tiempo, canciones que eran religiosas, pero que de pronto aparecía el bombo, aparecía la zampoña... tu sabíai lo que significaba eso, entonces, eran canciones religiosas pero que eran tocadas con instrumentos que estaban prohibidos y que inmediatamente tu lo relacionabas, aquí hay una resistencia.

La otra manera en que la música gira es entorno a estos encuentros con la guitarra, claro en las iglesias siempre hay una guitarra, entonces todos los encuentros que nosotros teníamos, salía la guitarra, y vamos cantando canciones que todos estábamos metidos inmersos en esta música (sic) Entonces también era un espacio de resistencia, y terminaba siempre la cagá y va a caer. Esa era otra vía de difusión.

Luego más tarde, cuando la cosa era más abierta, ya venía “La tarima a la calle” le llamábamos nosotros, donde a veces contabai 20, 30 güeones que se juntaban en una esquina a cantar, normalmente era la esquina de la capilla o la parroquia, cuando venían los pacos, todos pa dentro, pero también en esa esquina, en “La tarima de la calle” pasábamos noches enteras cantando, lo único que hacíamos era cantar, entonces la música sí que tenía importancia máxima en la resistencia, por que no habían otros medios de poder resistir y decir algo, entonces la música ocupó el primer espacio de cómo transmitir un mensaje uno, y dos como compartir ese mensaje y cómo ser parte de ese mensaje, y con eso te sentíai un revolucionario.(...) Entonces el que llegaba a la iglesia se empapaba se una cultura de izquierda, sin tener la menor idea que estaba empapándose en eso.

No era difícil hacer una peña, si no que tu llegabas decíai hoy vamos a hacer una peña en la Quinta Bella, siempre era en solidaridad, en solidaridad de algo.

- **Por lo tanto, tu rol fue el de organizador o uno de los organizadores de peñas...**
- **Cuál era el objetivo de estas peñas, un objetivo financiero, de juntar plata para algún vecino, o juntar a la comunidad, o quizás para que la gente se acerque a la iglesia, o era netamente un objetivo de difusión de ideas anti dictaduras. ¿Con qué intención tú organizabas una peña?**

Siendo bien claro, cuando se venía la idea de hacer una peña era por algo solidario hay algo que solventar, eminentemente solidario. La peña solamente se justificaba en la medida que tenía alguna razón de solidaridad. A alguien se la quemó la casa...peña, necesita algo de salud... peña. Siempre la peña tenía una connotación solidaria, se juntaban los solidarios a escuchar música, entonces pagabai tu entrada, estabai dispuesto a ir, y además era la excusa perfecta para juntarse, era la excusa perfecta para armar esta red, hay una necesidad de juntarse y de juntar musicalmente a los grupos.

- **Y las consecuencias que provocaba esta peña, ¿Hubieron conversaciones más profundas, más políticas, sirvió para el debate?**

Sirvió para el debate claramente, de política nosotros hablábamos solamente en la iglesia (risas) una cosa rara... La política siempre estuvo presente, pero partidista no, los partidos todavía eran clandestinos, pero a nivel de política de contingencia, claro que sí. Qué pensábamos nosotros del Frente patriótico Manuel Rodríguez, claro, que pensábamos nosotros sobre si el pueblo tiene el derecho de defenderse por todos los medios, por supuesto que era un tema, eternamente.

- **¿Y cuando crees tú que fue el clímax de estos espacios y cuando comienza a decaer el movimiento, por qué dejó la iglesia de ser un espacio de difusión?**

Bueno la iglesia se ve desbordada en la época de 80, hay cosas que no puede parar. Entonces los curas con visión de obrero, de la teología de la liberación, tenían puestos importantes. Cuando empieza ya a olerse que viene el plebiscito la iglesia comienza a mover a su gente. Entonces empiezan a mover al conservador no se cuanto acá, al otro conservador aquí, al otro conservador allá, entonces todos estos que estaban enojados porque no les daban espacio de pronto tienen espacio y poder en la iglesia y eso hace cambiar las directrices de la iglesia automáticamente.

En ese tiempo nosotros elegíamos los temas que abordar, cuáles eran los temas que íbamos a tocar. Nosotros decíamos si al condón, si a montón de cosas que la iglesia si se enterara que nosotros estábamos hablando de eso nos echaba a todos. Cuando empieza a cambiar todo esto, llega un librito que trae, capítulo uno, capítulo dos, capítulo tres, entonces cuando cambia la estructura de la iglesia, tiene que frenar esta influencia pseudo marxista dentro de la iglesia entonces empieza a dar las directrices de lo que se tiene que hablar y de lo que no se tiene que hablar. Introduciendo un libro en donde tú tienes que hablar de Abraham, cosa que nosotros en nuestra vida habíamos hecho, ni sabíamos quién era Abraham. Eso fue una estrategia de la iglesia,

ella volvió a sus cauces naturales, entonces la iglesia se reconvierte a lo que siempre fue, y todos los jóvenes se fueron.

8.3 Cuestionario enviado a Ismael Durán, Noviembre 2013, Detroit, Michigan, Estados Unidos.

- **¿Cómo describiría a grandes rasgos su actividad como militante y como músico entre los años 1978-1983?**

Bueno en esa época vivía en el exilio, debo clarificar que mi exilio fue decisión personal dejando Chile en Diciembre 1973, hacia Argentina y seguidamente a Europa por las razones por todos conocidas, se vivía en Chile un momento de mucha peligrosidad humana, una época de exterminio de parte de la dictadura a todo lo que fuera o semejara a algo subversivo de militancia de izquierda en contra del régimen que se quería implantar. Pero no fui encarcelado, ni perseguido, como cientos de miles de jóvenes comenzábamos a visualizar lo que se nos venía encima y no había o existía seguridad en ninguna parte y fue así que tome la decisión de salir del país.

Mis actividades de solidaridad y militancia con el MIR comienzan en París, Francia a principios de mediados de 1974, cuando comenzaron a llegar y organizarse compañeros que ya estaban viviendo en el exilio obligado, porque Francia de alguna forma amparo a cientos de chilenos que llegaban por diferentes medios a vivir en ese país, y la resistencia de solidaridad se comenzó a organizar, en donde tuve la posibilidad y la voluntad de incluirme como músico y compositor.

Deje Francia en Octubre de 1975 con mi compañera ciudadana norteamericana y mi recién nacido hijo Vicente (Subverso) por razones muy particulares, que quisiera mencionar la ciudad de París me exigió en varias oportunidades que debía aclarar mi estado migratorio por no tener permisos de residencia ni haber formulado petición de exilio, algo que rechace hacer porque como no había salido forzosamente, menos podía ocupar por razones personales un espacio que otro compañero podría utilizar, por lo que decidimos emigrar a Estados Unidos y por estar casada y tener hijo de nacimiento norteamericano, me dieron esa visa.

Una vez llegado a Estados Unidos me comencé a contactar con los chilenos que vivían en Estados Unidos y Canadá, comenzando así el trabajo de solidaridad y resistencia a la dictadura.

Militando como un trabajador de la cultura más en las líneas del MIR y coordinándome con otros compañeros, mi función fundamentalmente comienza a ser de viajar por las ciudades de Estados Unidos, Canadá y México visitando

y solidarizando con los chilenos en el extranjero, denunciando lo que estaba sucediendo en la patria y la dictadura.

Dos veces en gira por los Estados Unidos, Canadá y México en los años 78, 82. Gira por Europa en el año 1978, junto a Antonio Kadima del “Taller Sol”. Gira en el 1986 por Estados Unidos y Canadá con Antonio Kadima “Taller Sol”

- **¿Podría comentarnos como vivió y observó la persecución política y a su vez cultural de lo que se levantaba como “Resistencia a la Dictadura” por parte del Movimiento de Izquierda Revolucionario?**

Regrese a vivir permanentemente a Chile en Abril de 1983, en plena dictadura y me integre a trabajar en el “Taller Sol” en el Barrio Matta, en donde cientos de trabajadores culturales de todas las tendencias políticas se organizaban para levantar un frente cultural, en esos tiempos nace el “Coordinador Cultural” que tuvo gran relevancia en las actividades de resistencia en esa época y de ahí nacen muchas expresiones y agrupaciones que continúan su trabajo cultural por diferentes partes en el país.

Para resumir la persecución política y social de aquella época solamente quisiera mencionar la cantidad de veces que fuimos a enterrar compañeros que fueron abatidos y asesinados por la dictadura, sin importar su actividad o militancia, obviamente que muchos de ellos fueron militantes del MIR. La vida pasa a ser un desafío diario y las actividades innumerables y cada día mas bien organizadas, mas creativas y con medidas de seguridad que nos permitió dar golpes publicitarios y de información al pueblo súper importantes, nacen los papelógrafos, las brigadas, los rayados continúan por todos lados, los pasquines, los afiches, los tarjetones, las actividades culturales eran diarias, las manifestaciones y participación en las marchas y actividades clandestinas que se levantaban por todo el país, puedo hablar mayoritariamente de nuestra experiencia en Santiago aunque muchas veces viajamos a provincia, sobre todo a Concepción, Chillan, Coquimbo, Valparaíso.

Recuerdo nuestras reuniones con el sector cultural del MIR y una vez nos juntamos en el Café del Cerro alrededor de 50 artistas, trabajadores culturales en donde definimos nuestro accionar, músicos, bailarines, actores, escritores, cineastas, artistas visuales, fue para mi gusto la mas maravillosa expresión de resistencia en plena dictadura.

Debo mencionar que nuestro accionar estaba organizado conjuntamente con los compañeros comunistas, socialistas, anarquistas, formando un solo frente de accionar en la gran mayoría de nuestras actividades culturales y obviamente muchas de ellas partidistas, pero existía una unidad y un solo enemigo “La Dictadura”.

Los allanamientos eran frecuentes, el encarcelamiento de compañeros, los destrozos de materiales artísticos, los ataques en actividades en las poblaciones, los enfrentamientos y torturas recibidas, y por sobre todo el asesinato como elemento de indispensable y necesario para atemorizarnos. Y gracias a nuestra organización no sufrimos más duros golpes, porque era urgente estar organizados y tomando precauciones en cada movimiento que hacíamos, esto en completa coordinación con las organizaciones populares y sectoriales en las poblaciones, que fue nuestro espacio más frecuente de lucha y actividad política cultural.

- **¿Qué nos podría contar sobre las presentaciones artísticas en actividades legales o clandestinas, en donde existía un discurso afín a la Resistencia?**

No existía un acto en donde la presencia del arte, la música y la cultura no estuvieran presentes, la gran mayoría de las veces coordinados pobladores y trabajadores culturales. Respetando la autonomía y decisión de su actividad a los compañeros que levantaban y organizaban la actividad, nuestro aporte casi siempre era logístico y de producción cultural, ellos en gran parte decidían a quien invitaban y tomaban sugerencia, o a veces nos juntábamos y pedían que viéramos a quienes podíamos invitar. Las actividades siempre tenían el matiz de acto político cultural, y todo se coordinaba desde esa perspectiva, solamente cambiaba quizás el llamado o convocatoria de la actividad a participar.

Se utilizaban todas las manifestaciones artísticas los rallados, afiches, papelógrafos para promover e informar sobre la actividad, la música, la danza, el teatro, la poesía era parte de la actividad, siempre coordinadas y desarrolladas en base a un libreto establecido por los organizadores y allí se matizaban las presentaciones artísticas.

Siempre con uno o dos conductores que leían estos libreto y presentaban los números artísticos, obviamente con los oradores e invitados a entregar algún discurso.

En muchas actividades se utilizaban grabaciones y muestras de imágenes, con la tecnología de la época, la sabanita de telón y el proyector artesanal con los VHS de la época, y más tarde cuando llegaron los DVD y CDs eran utilizados con mas frecuencia. Entregando en su totalidad actividades de gran calidad artística y con contenidos enraizados en los principios de Resistencia y Lucha.

Debo mencionar también que la seguridad que los compañeros nos ofrecían nos daban garantías para estar en sus actividades y no solamente los organizadores, pero los pobladores estaban disponibles para asegurar nuestra llegada, participación y retiro de sus actividades, cuidándonos en sus casas,

estábamos seguros y acogidos por todos ellos, eso era algo que fue muy importante para mantener la seguridad de los que nos la jugábamos y estamos con ellos, casi siempre actividades por las tarde o noches.

Había que conocer el terreno y los espacios donde transitábamos, todo esto se estudiaba con una estrategia muy coordinada.

De 100 actividades mensuales o semanales en las poblaciones y sectores populares, completamente clandestinos, una actividad mayor en algún Teatro o recinto publico se levantaban, y fueron creciendo paulatinamente al avance de la resistencia y lucha del pueblo, se fueron tomando espacios emblemáticos en donde poder tener nuestras actividades y actos políticos, llámese Teatro Cariola, Estadio Nataniel, Teatro Caupolican, Parque O'Higgins, Parque Portales, Plaza Brasil, Parque Forestal, algunos gimnasios de las municipalidades fueron permitiendo las actividades, que eran llamadas por organizaciones poblacionales que fueron ganándose legitimidad en sus municipios.

Además de las frecuentes visitas a las cárceles en donde se coordinaban actividades culturales relámpagos, Cárcel de San Miguel, Cárcel de Santo Domingo, Cárcel Publica, Penitenciaria, y en todos estos recintos coordinados con los compañeros y compañeras encarceladas, muchas veces hasta nos permitían entrar los instrumentos y equipos de sonido, estoy hablando de los años 85, 86, 87 y muchas veces los compañeros y compañeras coordinaban desde la cárcel grande actividades que conjuntamente desarrollábamos en algún espacio público.

Personalmente tengo recolección del Gran Acto a los Caídos en el Teatro Cariola, "Homenaje a Miguel" en el mes de octubre 1988/89, no recuerdo muy bien.... masivo, combativo, de resistencia, con gente hasta en la calle, rodeados de pacos, guanacos, cucas y fuerzas especiales....pero igual salimos a la calle y se termino con una marcha por San Diego hacia la Alameda....así fueron innumerables las actividades y los espacios con sus derechos que el pueblo se fue ganando y en donde el Frente del MIR Cultural tuvo gran relevancia y fuimos gestores de grandes eventos en esa época, en plena dictadura.

Los actos celebrando el día del joven combatiente "29 de Marzo" fueron creciendo anualmente y se esparció por todas las poblaciones de Santiago y del país y hoy en día es una de las actividades más emotivas y de resistencia, que continúa creciendo.

Debo mencionar el espacio ganado por los estudiantes secundarios y universitarios y en sus recintos educacionales se levantaban semanalmente actividades político/culturales siendo las Universidades que mantuvieron sus

centros de alumnos en resistencia a la Dictadura, Universidad Técnica del Estado, Universidad de Chile, Pedagógico de la U, Escuela de Derecho, Escuela de Medicina, Universidad de Valparaíso, Universidad de Concepción, Universidad de Magallanes, etc.

Fueron espacios ganados y defendidos por los estudiantes y los trabajadores culturales conjuntamente y siempre estuvimos coordinados y apoyando al movimiento estudiantil

También los espacios de sindicatos fueron centros de actividades culturales:

Sindicato Good-Year, Sindicato de Chilectra, sindicato de la Construcción, etc.

Otro momento de gran relevancia político cultural y de resistencia, fue nuestra participación en la delegación Chilena al Festival de la Juventud y los Estudiantes en Moscú. USSR.

En Mayo 1985, plena Dictadura y una delegación de más de 150 compañeros nos organizamos y salimos clandestinamente hacia Argentina, Buenos Aires y en donde nos embarcamos en avión para asistir al festival, que aglutino a mas de 30,000 jóvenes de todo el mundo, siendo nuestra delegación una de las que estaba viviendo una Dictadura, la organización fue coordinada con los comunistas, socialistas y en donde el MIR tuvo gran participación, gracias a la coordinación que ya teníamos a nivel nacional y territorial para nuestra actividades político/culturales.

Tuve el privilegio de estar en la delegación representando al MIR junto a una decena de veintena de compañeros estudiantes, pobladores, actores sociales y políticos.

Y como dije anteriormente los entierros y marchas fúnebres fueron incontables y en cada una de ellas se levantaba un escenario o se hacia una presentación cultural acorde y en donde participaban ineludiblemente los músicos y trabajadores culturales.

- **Si tuvo alguna experiencia de grabar algún trabajo musical ¿Cómo fue esa vivencia en plena dictadura?**

Quiero mencionar a algunos de los músicos y trabajadores del arte y la cultura con los cuales trabajamos en esa época y con muchos de ellos seguimos vinculados hoy en día.

“Taller Sol”

- Antonio Kadima, poeta, artista grafico...que debe tener una de las colecciones mas importantes de afiches y carteles de la época....hoy en el barrio portales&cueto. Director y fundador del Taller Sol.

-Cristina González, música y compositora. Que grabo en plena dictadura su primer disco en donde incluía su canción sobre “Sebastian Acevedo Becerra”

-Claudio Araya, Grupo Huara

-Cristian Cottet, poeta e escritor. Publicación “Mosquitos”

-Colectivo el “Camotazo” (Jorge Venegas, Ana María Miranda, Raúl Acevedo, Transporte Urbano, Patricio Valdivia, Rebeca Godoy)

-Hugo Moraga, Floppy, Manuel Huerta, Pedro Foncea “DeKiruza”, Cesar Seguel,

Grabamos un disco “saludo al Festival de la Juventud y los Estudiantes” con el apoyo del Sello Alerce, incluía dos canciones cantadas por mi “Cuando Vuelvas” de Marcelo Puente y “Por ti Juventud” compuesta por mi y grabada en el 85’. Sacamos estos cassettes clandestinos para llevarlos en el viaje a Moscu.....fue una producción extraordinaria que contó con la colaboración y la audacia de Ricardo García, (sello alerce) que creyó y apoyo el proyecto, que fue co-producido con Patricio Valdivia.

Junto a Ana María Miranda colabore en el himno del frente y de la milicias rodriguistas, ambas composiciones creo eran de Patricio Valdivia.

Para el gran paro nacional grabamos “el Paralojito” de mi composición y grabada con Ana María Miranda.

En un estudio por el Cerro Santa Lucia, a altas horas de la noche y súper calladitos, dentro de lo posible y así se masificaron estas canciones.

Obviamente que era difícil de conseguir algún estudio que quisiera grabar estas canciones, pero igual nos manejamos para poder hacerlo.

Además de las grabaciones clandestinas hechas en casa de donde salen muchas canciones que cantábamos en esa época:

De verdad estábamos tan sumergidos en la actividad musical contestataria del momento, que no había tiempo en pensar mucho en grabaciones, todas ellas llegaron más adelante y en mi caso muchas de ellas las grabe fuera de Chile

8.4 Entrevista a Juan Carlos Pino, Diciembre 2013, Santiago de Chile.

- **Dado que el MIR planteaba un crecimiento de su organización en lo político, social, militar e ideológico, ¿Existía una política o estructura cultural al interior del partido? Si es así, ¿Cuáles fueron**

sus funciones y objetivos? ¿Cuáles eran las “tareas” encargadas por el partido a sus músicos-militantes?

(Años 1976 -1979) Existió una política de respuesta cultural a la dictadura, canalizada y difundida sobre todo a través de “El Rebelde” donde se cuestionaba

y se daba respuesta a la políticas de desarticulación que imponía en el terreno cultural y artístico la represión. Los músicos militantes desarrollaron e impulsaron en poblaciones junto a los pobladores actividades solidarias y peñas que se fueron generando en esos años y que servían para difundir nuestros puntos de vistas, actos que servían para aglutinar y organizar al pueblo (parroquias, bolsas de cesantes, talleres de creación) como también siendo parte de los elencos de peñas (oficiales) que funcionaban en locales céntricos .

- **¿Podrías caracterizar la resistencia cultural a la dictadura, desde la posición y experiencias de un militante del MIR?**

Yo la caracterizaría como a contra corriente y extremadamente compleja porque significaba en tanto que músico salir a la luz pública y exponerte a la represión ya sea en poblaciones o peñas (oficiales) donde centrábamos nuestras actividades por lo que las reglas de clandestinaje y seguridad eran esenciales.

- **¿Cuál crees que fue el aporte de la música en el desarrollo de la resistencia a la dictadura?**

La música sirvió como ente vinculante del mundo popular con la realidad que vivían, ya sea por sus letras o músicas que las sentían propias y donde veían reflejados sus sueños, temores, luchas, esperanzas, así como las canciones que yo denominaría de combate con consignas bien definidas, que en los 80 alcanzo un desarrollo sobre todo a través de casetes difundidos de manera clandestina o proclamas de radio Liberación que animaban a la lucha.

- **¿Era necesaria la actividad clandestina para los músicos del MIR? Es decir, ¿Cuál era el nivel de seguridad que debían mantener en alguna presentación pública? (Puntos, chequeos, mantos, leyendas, coartadas)**

Desde mi punto de vista la realidad imponía a los músicos el tener que funcionar a dos bandas, una pública por su actividad propia y una clandestina para mantener los lazos con la organización, para lo cual las reglas para hacer un punto y sus chequeos eran parte de la rutina cotidiana de un músico militante.

- **¿Podría relatarnos alguna experiencia en peñas o actividades que puedan graficar las dinámicas y el tono de éstas?**

En general las actividades de peñas o talleres eran abiertas a la población y sus organizaciones. Ejemplo (bolsas de cesantes, parroquias) por lo que el cuidado venía de los pobladores mismos que conocían quien era del sector o era un desconocido por lo que todo el mundo se sentía de cierta manera resguardado en general. Una vez toque en una peña en la zona norte en una parroquia para ser exacto, actividades que se hacían sin autorización, y donde unos días atrás habían detenido a los músicos y todo el público y se volvió a realizar otra peña, por lo que la tensión en el ambiente era terrible (1977) y una persona de pronto se levanto de manera ruidosa botando una silla y todo el mundo arranco incluido los músicos, pero al ver que era una falsa alarma todo el mundo volvió muertos de la risa y se termino el acto de manera más relajada. La solidaridad y el conocer sus vecinos funcionó.

8.5 Entrevista a “Marcela”, militante del MIR, Diciembre 2013, Santiago de Chile.

- Concepto de “Resistencia a la dictadura”

La palabra “resistencia” significa “soportar” “aguantar”, ahora, el tema es si se soporta en forma activa o en forma pasiva.

Cualquiera sea el camino que se tome, es indudablemente, una opción totalmente personal y que dependerá de la conciencia política y fortalecimiento ideológico que tenga el individuo, en el caso de que se trate de resistencia en el plano político.

Definir lo que significó la “Resistencia a la dictadura” es complejo, implicó un “alto en nuestras vidas”, un detenerse, mirar, observar qué estaba pasando, qué nos estaba pasando y pensar, reflexionar y asumir el “resistir” en cualquiera de sus formas.

Significó entender que resistir a la dictadura implicaba tomar todos los riesgos imaginables, desde dejar tu casa, tu entorno, tu familia, tu identidad, tu legalidad, hasta caer detenido, ser torturado, encarcelado, exiliado, desaparecido o morir; todo esto fue un aprendizaje en la práctica, no hubo libros ni tiempos para entrenamientos, solo hubo convicción y la esperanza siempre viva de la certeza de la victoria; desde el mundo tomamos, fundamentalmente, los aprendizajes de la resistencia francesa frente al nazismo.

- Conceptos de legalidad, semilegalidad y clandestinidad.

a. La legalidad, esta etapa implicaba “vivir una vida totalmente normal”, con tu familia, en tu casa, estudiando o trabajando, siendo siempre un ejemplo a seguir. Los compañeros (as) que mantuvieron siempre esta condición eran “resistentes” sin ser militantes de partido, ayudistas y todo aquel que simpatizaba con la causa y estaba dispuesto a dar una mano, sin que esto alterase su condición de legalidad para vivir.

b. La semilegalidad, era una etapa intermedia, el puente entra la clandestinidad y la legalidad. En esta etapa, aún podíamos ver y mantener contacto con nuestras familias y entorno cercano, manteniendo siempre las medidas de seguridad correspondientes (chequeo, contrachequeo, etc.); en lo posible seguíamos realizando actividades, consideradas normales, como trabajar y estudiar.

Esta etapa, solía ser la más corta que nos tocaba vivir. La duración de ésta dependía de la actividad partidaria que debías desarrollar; en el caso de los dirigentes de organizaciones sociales como coordinadoras juveniles, comités sin casa, bolsa de cesantes, o sea, todo lo que llamábamos organizaciones abiertas, un dirigente lograba mantenerse “sin repre” un máximo de 6 a 8 meses, una vez que la “repre” detectaba al dirigente y a su entorno, éste empezaba a ser cercado, eso era el inicio del primer paso a la clandestinidad.

Los ejemplos, saltan a la vista, todos aquellos compañeros (as), que desarrollaban labores de dirigentes de organizaciones de masas, su labor era plasmar, hacer carne la política partidaria, en la gente.

c. La clandestinidad, implicaba vivir sin mantener absolutamente ningún contacto con tu entorno y familia; en lo posible debíamos mantener una fachada con respaldo legal, que justificara tu tiempo y estadía en el lugar en que te tocara vivir; felizmente siempre hubo conciencia y gente dispuesta a darte una mano (pasar carnet de identidad para hacer tu chapa, lugar para vivir, dinero cuando se podía, etc.), me refiero a pobladores, trabajadores, etc.

La clandestinidad, fue la condición más extrema en que nos tocó vivir, nos obligó a “olvidar” nuestra identidad y procedencia; en el lugar en que estuvieras debías presentarte y asumirte con nombres e historias personales distintas, que jamás eran las tuyas.

Sin lugar a dudas, la clandestinidad, en la mayoría de los casos, nos empujaba a vivir inmersos en una tremenda soledad y nostalgia, tu único contacto con otros, era el compañero (a) de partido y tu actividad política.

Ejemplos concretos de esta etapa son los compañeros (as) que formaban parte del destacamento armado del partido, cuya labor era la propaganda armada.

Nos mantuvo de pie, la profunda convicción de que estábamos haciendo lo correcto en el momento justo, la certeza de contar con una organización con vocación de poder y con una militancia dispuesta a dar la vida por nuestro objetivo mayor, la liberación de los explotados con la toma del poder.

- Experiencias de peñas o actividades culturales desde la perspectiva militante.

Ciertamente el desarrollo de la cultura y las artes es determinante en cualquier proceso político. Y lo fue, de todas maneras, en el proceso de resistencia a la dictadura.

El desarrollo, específicamente, de la música, se daba, mayoritariamente, en dos ámbitos, el de la población y centros de trabajo (industrias, lugares laborales) y, por otro lado en las peñas, las que eran contadas con los dedos de la mano, del centro de Santiago (en el caso de la capital).

En las organizaciones legales y semilegales, se organizaban y realizaban “peñas” bajo el alero de la iglesia progresista y consecuente, en locales de juntas de vecinos, en canchas de fútbol. Generalmente se realizaban en coyunturas como el Día internacional de la mujer, 1° de mayo, 18 de septiembre, navidad. Por ejemplo para navidad se organizaban eventos cuya entrada era un juguete, que iba a parar a manos de niños y niñas de comedores infantiles e hijos de presos políticos. En el caso del 18 de septiembre, se intentaba, en la medida en que las condiciones del lugar y el sector lo permitieran, realizar la peña y hacer oír música de artistas que estaban vetados por el sistema, generalmente se presentaban grupos musicales de población, casi siempre sus integrantes eran parte de la resistencia o militantes de diversos partidos.

Recuerdo una experiencia concreta, en que se invitó a Jorge Yáñez, a cantar y amenizar el evento, se trataba de una actividad de pobladores y comités “sin casa”, se realizó en la sede de la junta de vecinos de la población Clara Estrella y tenía como centro del debate un proyecto de “baños comunes” que se intentaba instalar en la población Santa Olga (zona sur de Santiago), las intervenciones fueron subiendo de tono y radicalizando el discurso, se presenta Jorge Yáñez y con su canto se enardecieron mucho más los ánimos. Hasta que de pronto irrumpe el presidente de la junta de vecinos, acompañado de unas cuatro personas, entre las cuales se encontraba su hijo, un reconocido sapo y fascista del sector, a sacarnos del lugar porque allí “se estaba haciendo política”, la gente quedó paralizada de miedo, pues este hombre ya había dado cuenta a carabineros de la actividad, se dispersó a la gente, haciéndola salir del lugar y se pidió disculpas a Jorge, él se rio y nos dijo “no se preocupen compañeros, estoy acostumbrado, cuenten conmigo para la próxima”. (Año 1978)

En el ámbito del centro de Santiago, se realizaban, todos los domingos en la mañana, en el teatro Cariola, recitales en los que el público mayoritario eran Bolsas de cesantes, que iban allí a vender sus productos. Los artistas que siempre estaban, sin cobrar un peso, eran por ejemplo Illapu, Quelentaro, Osvaldo Díaz, el tema era como salir del sector después de cada evento, siempre lográbamos resolver. (Años 1977-78-79).

Estaba y, creo que fue la más concurrida, la peña, en el centro de Santiago, Kamarundi, en la que se presentaban diversos artistas, arriesgando su labor profesional, quien destacó en cada una de estas peñas fue Tilusa, el payaso triste. Él se reía, y nos hacía reír, cuando jugaba con los porcentajes de apoyo a la dictadura, recuerdo una ocasión en que según la dictadura, el gobierno tenía un 92% de adhesión. Ese día, después de conocida la cifra, fuimos a la Kamarundi, salió Tilusa al escenario y nos saludó diciendo “buenas noches, cómo están 8%”.

Y por último estaban las peñas, ya de otro nivel económico y estrato social, como era la casa de “Café del cerro”, allí se autoconvocaban diversos artistas y público, disconformes con la dictadura y lo demostraban participando y asistiendo a estos eventos, de los cuales formaban parte artistas como Eduardo Gatti, Payo Grandona, Eduardo Peralta, etc.

- **¿Cómo se cuidaba a los artistas en estos eventos?**

Normalmente, los artistas que participaban y colaboraban con la resistencia cultural, sabían que las medidas de seguridad eran precarias, especialmente en los sectores populares, por tanto aceptaban el desafío y se presentaban. Tomábamos precauciones como ir a buscarlos a un punto determinado, mantenerlo guardado hasta el momento de su actuación, en lo posible tratábamos siempre de contar con algún vehículo que nos permitiera su traslado.

Recuerdo casos patéticos, en el ámbito del teatro, es el caso de Fernando Gallardo, más conocido como Cachenchó, por su personaje infantil en la serie “Las aventuras de Cachenchó” que se transmitía en el período UP. Él fue detenido, ya no recuerdo si por la DINA o ya estaba la CNI. Se le mantenía detenido y desaparecido durante horas y cuando llegaba el momento de su actuación, sus captores llegaban con él, actuaba y volvían a llevárselo. Esto se supo, con los años. Él fue un tremendo artista, totalmente comprometido con la resistencia.

Resumiendo, la Resistencia fue un proceso de lucha, que buscaba como objetivo prioritario, la acumulación de fuerzas para el campo popular, que permitiera el choque directo con la dictadura, en todas sus formas, avanzando de este modo a su derrocamiento. Ahora bien la “acumulación de fuerzas” daba

cuenta de un proyecto político global, que buscaba estas fuerzas en todos los ámbitos: político, ideológico, social, militar y cultural. En este último plano se convocaba a todos los trabajadores del arte y la cultura a abrir la brecha de la expresión y la denuncia, permitiendo con esto, la toma, por parte del individuo común, de posiciones abiertamente antidictatoriales, manifestándose, posteriormente en todo lo que significó la ola de protestas y manifestaciones a partir de fines del año 1982.