



**“EL MENSAJE SOCIO-POLÍTICO DEL MÚSICO POPULAR COMO ROL DE  
TRANSFORMACIÓN CULTURAL ENTRE LOS AÑOS 1970 Y 1980 EN CHILE”**

Alumna (s): Herrera Elgueta, Claudia.

Quilodrán Peralta, Constanza.

Profesor Guía: Jiménez, Juan Christian.

Tesis para optar al título de Sociólogas.

Tesis para optar al grado de Licenciadas en Sociología.

Santiago, Noviembre 2012.

*“Yo soy un trabajador de la música, no soy un artista. El pueblo y el tiempo dirán si yo soy artista. Yo, en este momento, soy un trabajador. Y un trabajador que está ubicado con conciencia muy definida”.*

*(Víctor Jara - Lima, Perú, 30 de Junio de 1973)*

***Constanza Dedicar:***

A mi familia

Mi padre, mi hermana Carolina y mis hermanos Alejandro y Felipe, a quienes no puedo parar de agradecerles el apoyo constante y su comprensión en momentos difíciles,

A mi madre y mis abuelos, quienes han inculcado desde niña la importancia del estudio, pero por encima, la importancia de ser una buena persona.

A la Escuela de Sociología de la UAHC

A quien se le agradece la formación crítica de la cual me siento orgullosa.

***Claudia Dedicar:***

A los inspiradores de ésta tesis, a los que me enseñaron amar la música y a entenderla como el motor de la vida y a los que por su apoyo esto se hizo posible, agradezco y dedico especialmente; a mis padres Claudio y Laura, a mi hermana Tatiana por su apoyo incondicional.

A mis abuelos por su amor e historia entregada.

Al maestro Hugo Lagos, gran inspirador!

Y a mis tíos Carlos y Luís Elgueta Díaz por su herencia por el amor a la construcción musical para la transformación social.

## Contenidos

<b><u>El problema a investigar</u></b> .....	<b>1</b>
I. <u>Contexto histórico desde la producción musical</u> .....	1
II. <u>Proceso Político:</u> .....	23
I. <u>Relevancia Práctica:</u> .....	38
II. <u>Relevancia Teórica:</u> .....	41
<b><u>Objetivos de la investigación</u></b> .....	<b>44</b>
I. <u>Objetivo General:</u> .....	44
II. <u>Objetivos Específicos:</u> .....	44
<b><u>Principales interrogantes de la investigación.</u></b> .....	<b>45</b>
I. <u>Pregunta de investigación:</u> .....	45
II. <u>Supuestos de la investigación:</u> .....	45
<b><u>Marco Teórico.</u></b> .....	<b>46</b>
I <u>Mensaje</u> .....	46
II <u>Sujeto.</u> .....	74
III <u>Hegemonía</u> .....	84
<b><u>Marco Metodológico.</u></b> .....	<b>105</b>
<b><u>Análisis Categorial</u></b> .....	<b>112</b>
<b><u>Conclusiones.</u></b> .....	<b>136</b>
<b><u>Bibliografía</u></b> .....	<b>145</b>
<b><u>Anexos</u></b> .....	<b>1</b>

## **El problema a investigar**

La presente investigación se centrará en el desarrollo de la música popular como una forma de expresión que cumple un rol de transformación cultural, profundizando en la relación entre el contexto socio-político y las artes. Así, se pretende identificar al músico en un contexto de visibilización-institucionalización de lo popular, como luego, de resistencia al poder fáctico militar.

### **I. Contexto histórico desde la producción musical:**

La investigación entenderá como el mensaje socio-político en el músico popular, en cuanto rol de transformación cultural a través de la música, fundamentalmente entre 1970 y 1980, debido a su particular contexto de efervescencia social y represión política. Se busca con ello, aportar en la generación de conocimiento a partir de la documentación de vivencias en aquellos sujetos que fueron protagonistas de ese momento histórico al interior de un escenario en que su participación estaba vinculada a la expresión musical.

En este sentido, la expresión musical como un medio de difusión artística, ligado a la creación y transmisión de mensajes específicos, que reflejan contextos culturales en ciertos momentos históricos de la vida humana y que permiten ser reflejo de la propia coyuntura. En suma, se puede entender como el decisivo rol que desempeña la música en este proceso. Es decir, como una declaración directa o metafórica de sus mensajes ideológicos y políticos de transformación, supuesto de esta investigación.

El proceso investigativo se centrará en la relación de la experiencia relatada en tanto a la auto-confirmación de su rol como mecanismo al interior de lo que se entenderá como el contexto vivencial de los ejecutores que difunden la llamada música popular y el supuesto de la música como mecanismo de transformación cultural, de alguna manera evidenciados por los cambios en la matriz socio-política de los últimos años.

Para la comprensión de lo anterior es necesario situarse en el Chile que experimentó un proceso de cambio histórico, que repercutió fuertemente a nivel social, político, económico y cultural. Un proceso transversal, donde los sectores

populares<sup>1</sup> experimentaron y fueron reflejo de un proyecto que alcanzó a materializarse durante el proceso de construcción y constitución de la Unidad Popular, entre 1969 y 1970, con la elección del Presidente Salvador Allende, pero que de algún modo el campo y nivel de influencia ha trascendido fronteras y generaciones.

En este periodo, las expresiones artísticas, serán uno de los principales engranajes que permitirá visualizar el proyecto; específicamente de las que tendrán un alto nivel simbólico como es el caso del reconocido movimiento musical de la “Nueva Canción Chilena”.

De esta manera, y gracias a la enorme documentación existente, se puede afirmar que este proceso histórico significó -como se ha mencionado- el levantamiento y visibilización de “lo popular” en el contexto de un Chile agitado por la contingencia nacional e internacional, proyectando además y, a través de su proceso de institucionalización, que le permite repercutir directamente por medio

---

<sup>1</sup> El concepto de sectores populares es complejo de delimitar, ya que relaciona diferentes tipos de sujetos dentro de un espacio amplio y ambiguo, sin embargo, su énfasis está puesto en los elementos culturales que permiten acercarnos a los modos de vida (alimentación, creencias, trabajo, etc.). Aún así, se entenderá a los sectores populares como; *“identidades cambiantes, de bordes imprecisos y en estado de fluencia, que definen los diferentes sujetos de los procesos históricos”...* (Gutiérrez y Romero 1995: 15).

de las artes, que sirven como mecanismo de expresión del proyecto, asegurando la demostración de un compromiso político y cultural al interior de mensaje y su estética existente en su creación artística.

En síntesis, en la presente tesis se observará el contenido de ese mensaje y el rol del músico popular en ese contexto.

El arte será presentado como una forma de expresión de lo “asocial”<sup>2</sup> en el sentido del levantamiento de una cultura invisibilizada de manera previa a la Unidad Popular, como es la cultura popular; luego se observará cómo esta expresión se institucionaliza en el período del proyecto de la Unidad Popular; para finalmente, volver a sus orígenes de relegación en el período de la Dictadura Militar.

Por lo tanto, las características que depararán las expresiones del mensaje instituyente<sup>3</sup> suponen la demostración de una lucha por medio de sus agentes difusores (los músicos) desde un discurso en contraposición y en respuesta a los

---

<sup>2</sup> Como cita Alicia Entel, “Lo asocial del arte – escribía Adorno- es negación determinada de una sociedad determinada (1983:296)” (Entel, 2008, Pág. 175).

<sup>3</sup> Se entenderá lo “instituyente” desde el trabajo de Félix Guattari y Suely Rolnik en su relación con lo instituido, en cuanto la institución necesita de poder instituyente desde la actividad de los hombres, lo que a su vez posibilita cambios, crisis y revoluciones respecto a lo instituido. Así mismo, la institución es presentada como las normas universales que rigen la sociedad que a su vez, contemplan la mediación de normas sociales particulares (Guattari, Rolnik, 2006).

formalismos impuestos por una cultura de identificación conservadora, funcional y hegemónica, generando, así, desde los sectores populares comprometidos e identificados en las distintas fases del proceso; visibilización, institucionalización y relegación-represión de lo popular.

- La música como metáfora de una coyuntura...

Como ya se ha dicho, el proceso de creación musical puede distinguir e identificar distintas etapas, que para el caso de nuestra investigación advierte los siguientes:

### 1. “La Nueva Canción Chilena”:

En el período comprendido como de visibilización de “lo popular” esta línea musical fue contestataria hacia lo hegemónico y estuvo íntimamente ligada al contexto en el cual se expresa. Por lo mismo, es esa realidad la que la situará y hará definitoria con el sello de la así llamada música popular.

También cabe aquí consignar otro fenómeno previo en términos cronológicos. Nos referimos al que se produjo en el país en el periodo inmediatamente anterior al

que emerge la Nueva Canción Chilena, es decir, el movimiento conocido como la “Nueva Ola Chilena”.

Este movimiento se expresa en el contexto internacional con surgimiento masivo del rock and roll en la década de los 50's y 60's. Es ahí cuando los intérpretes se introducen en una nueva apuesta artística que rompería con el canon tradicional en la música, generando nuevos referentes estéticos y posteriormente, también discursivos.

Los representantes de este movimiento alcanzarían una gran adhesión en la juventud del país rescatando el mensaje del rock and roll<sup>4</sup> al español y lo hacen traduciendo y adaptando varias canciones desde el inglés al español, que pareciera adaptarse sin mayores dificultades, ya que aparentemente se están observando los primeros atisbos de una cultura transversal a nivel mundial, representada por la imagen de un capitalismo que muestra su ambigüedad y paradoja por tratarse de un sistema que provee de los elementos de “deseo” de una cultura masiva, pe-

---

<sup>4</sup> Rescatando la participación que existió en “Chile”, sobre la influencia del rock and roll, es que Fabio Salas presenta a este movimiento musical como una contracultura y señala: “Somos muchos y llevamos el signo en la frente. Mucha historia y vida personal hemos visto a lo largo de la marcha. Pero nos une el espíritu de una hermandad que no sabe de colores ni razas, ni fronteras. No somos chilenos, ni españoles, ni mexicanos, ni italianos, ingleses o argentinos. Y tenemos una sola patria: el Rock And Roll”. (Salas, 1998, Pág. 260).

ro que a su vez, coarta y aterriza por intermedio de un modo de producción que propicia la alieneación<sup>5</sup>.

Paradójicamente, los nombres que utilizaron los artistas nacionales para dar a conocer su propuesta eran curiosamente en inglés. Es más, lo que hicieron, en su mayoría, fue transformar sus propios nombres al inglés (Patricio Enríquez/Pat Henry, Ricardo Toro/Buddy Richard, etc.).

El uso que se hizo del idioma, constituyó un hito de inflexión en cuanto al reconocimiento y adhesión masiva a lo nacional, a lo latino, elemento que precedió la posterior “valorización a lo propio” vista y consolidada en los años venideros, con la aparición y consolidación del movimiento identificado bajo el nombre de “Nueva Canción Chilena”.

---

<sup>5</sup> Fue K. Marx, quien, desde su obra de juventud, dio a la noción de alienación un significado sociológico. Si para Hegel ésta era parte esencial de la condición humana, para Marx, la alienación debe articularse a ciertas condiciones sociales y en especial a las de explotación económica. (Giner, Espinosa, Torres, 2006, 18).

- Alienación o enajenación o extrañamiento. Circunstancia en la que vive toda persona que no es dueña de sí misma, ni es responsable última de sus acciones y pensamientos. Para Marx es la condición en la que vive la clase oprimida en toda sociedad de explotación, en toda sociedad que admite la propiedad privada de los medios de producción. (<http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Marx/Marx-Alienacion.htm>)

La Nueva Canción Chilena da paso a los artistas conocidos dentro del movimiento del “neo folklor”, los que tomando y respetando las raíces folklóricas, comenzaron a realizar canciones con ritmos tradicionales, pero con mensajes más contemporáneos a su época.

Es aquí y en este marco, donde finalmente emerge la Nueva Canción Chilena, dando un giro y una respuesta –a través de su estética- al proceso de identidad nacional y de transformación popular surgido en el país.

Cabe señalar que “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 periodo de la gestión de gobierno de Allende”. (Rolle, 2005, 1).

Con el triunfo de la Unidad Popular -el 4 de septiembre de 1970- se abren las puertas para la difusión masiva de la NCCh<sup>6</sup>, masificándose los repertorios ya existentes y ampliando los mismos para dar paso a creaciones que apoyaban directa y abiertamente el proceso de cambio de la Unidad Popular.

---

<sup>6</sup> NCCh entendida desde aquí en adelante como la “Nueva Canción Chilena”.

Las primeras canciones durante este período contenían mensajes triunfalistas y de alegría como:

.....

*Si nuestra tierra nos pide,  
tendremos que ser nosotros  
los que levantemos Chile  
así es que a poner el hombro.  
Vamos a llevar las riendas  
de todos nuestros asuntos  
y que de una vez entiendan  
hombre y mujer todos juntos.  
Porque esta vez no se trata  
de cambiar un Presidente  
será el pueblo quien construya  
un Chile bien diferente.*

Canción del Poder Popular, Julio Rojas.

La NCCh pasó en 1970 a ser la vocera de la realidad social y política chilena, dentro del continente americano.

“En este periodo de creciente polarización entre la clase trabajadora y gobernante, de reivindicación social, de revisión de alianzas políticas, un espíritu de protesta, de rebelión, de denuncia, predominó en esta canción, pero también, de comentario social” (Orrego, 1980, 9).

Pero los momentos políticos coincidentes en países latinoamericanos hicieron a la NCCh, parte de un movimiento de carácter continental y de representación mundial, que amparaban una suerte de identidad del llamado Tercer Mundo<sup>7</sup>.

Algunos ejemplos de cómo se vivió en países latinoamericanos la música ligada a la protesta político social la encontramos aquí:

---

<sup>7</sup> El concepto de Tercer Mundo fue acuñado por Alfred Sauvy en un artículo llamado “Tres mundos, un planeta, en la revista francesa L’Observateur el 14 de agosto de 1952, refiriéndose a un mundo de los países subdesarrollados, explotados y olvidados, donde el primer mundo, el capitalista, y el segundo mundo, el comunista no prestaban atención (Según Pedro Negre en “Sociología del Tercer Mundo, una introducción a sus problemas sociológicos”). Desde la sociología se siguió utilizando, según lo descrito por Richard Gelles y Ann Levine, el concepto de Tercer Mundo tiene su origen efectivamente en la idea de los tres estados franceses; la aristocracia, la jerarquía de la Iglesia y el pueblo común, y luego fue asociado a la división de Europa en occidente, que representan a naciones capitalistas asociadas a Estados Unidos como el Primer mundo; Oriente, que representan a naciones comunistas asociadas a la Unión Soviética como Segundo mundo; y las naciones pobres del hemisferio sur, asociadas al Tercer Mundo. Con la caída del comunismo en Europa Central y la antigua Unión Soviética, el concepto de Segundo Mundo desaparece y comienza a tener fuerza la división por naciones desarrolladas, en el hemisferio norte y en vías de desarrollo en el hemisferio Sur.

- El folklorista Juan Andrés Castillo, menciona la cantadera panameña en 1968 la cual surge como controversias entre dos improvisadores en forma de décimas y de mejoranas y que “canta a la soberanía del canal de Panamá”.
- Nicomedes Santa Cruz de Perú escribe sobre la “revitalización de la décima” y el rescate de estilos corrientes de la música del pueblo para apoyar el proceso revolucionario que preside Velasco Alvarado (1968).
- Germán Fleitas, en esos mismos años, agrega que la utilización de la décima como instrumento político-social en Venezuela responde a necesidades del pueblo y goza de una popularidad profundamente enraizada en las masas. (Boletín Musical Casa de las Américas, La Habana N° 47, 1974).
- Nuestra Isabel Parra declara que “la nueva canción chilena es sólo parte del gran movimiento renovador que se levanta por toda Latinoamérica y Europa. De expresiones masivas y liberadoras, en donde por medio de la música se pretendía transmitir un mensaje que ayudara a construir y fortalecer a una clase trabajadora que buscaba reivindicaciones de todo

tipo. (Ejemplos extraídos Salas Orrego Juan, “La Nueva Canción Chilena” Tradición, Espíritu y Contenido de su Música. Cuadernos Casa Chile en México, 1980 n° 31, 9).

- En Cuba, la música cumplió un rol acompañante del proceso revolucionario en el denominado “Movimiento de la Nueva Trova Cubana”, el que ha tenido repercusión en el mundo del canto.

Resulta importante aquí revisar la coyuntura histórica en que surge y se desarrolla la “Nueva Trova Cubana”.

El “Movimiento de la Nueva Trova Cubana” surge junto con el movimiento guerrillero, que comandado por Fidel Castro derroca a la dictadura del general Fulgencio Batista (Ruiz, 2008) dando paso a un proceso de revolución de carácter marxista con orientación a la construcción del socialismo.

El carácter marcadamente antiimperialista de la Revolución cubana, las propuestas de justicia y de igualdad social, la idea de avanzar hacia una transformación radical de la sociedad y construir una sociedad socialista, concentra las miradas hacia Cuba ya que sus propuestas motivan –a nivel social, político y cultural- a toda Latinoamérica.

“Los poetas escriben sus poemas por la Revolución, los que cantan elevan su canto nuevo, comprometido con el proceso revolucionario cubano” (Ruiz, 2008, 35).

Luego del triunfo de la Revolución, Cuba (1959) se ve constantemente expuesta a ser blanco de estrategias para abortar dicha Revolución, estas maniobras venían desde Estados Unidos y eran lideradas por cubanos contrarios a la “Revolución” que se encontraban en Miami y que contaban con la decidida ayuda del gobierno de Estados Unidos.

En este escenario surge la Nueva Trova con una canción militante. Surge además “en el momento en que se está produciendo en el mundo música de protesta; (...) una oleada de la nueva canción en el mundo” (Ruiz, 2008, 36) la que servirá de apoyo a la Revolución e influenciarán y enriquecerán los textos de los músicos cubanos y viceversa.

Se desarrollan acciones importantes, como la expropiación de espacios privados que concentraban las actividades culturales para ser parte del Estado con el fin de posibilitar la expresión vinculada al desarrollo técnico de ella. En este sentido, Fidel Castro señala en el programa del Moncada en 1961 lo siguiente:

“El arte y la literatura dejan de ser mercancía y se crean todas las posibilidades para la expresión y la experimentación estética en sus más diversas manifestaciones sobre la base del rigor de la más alta calificación técnica” (Ruiz, 2008, 37).

Se incentiva así por parte del Estado la expresión y la experimentación artística y también la generación de redes entre los artistas. Así, en 1967 se celebró “El Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta”, al que asisten dieciséis países a nivel mundial. Tuvo una duración de tres días en los que se analizó el trabajo musical desde lo popular, el vínculo del movimiento revolucionario con la lucha de la liberación de los pueblos oprimidos y contra el racismo y compromiso con la revolución cubana (Ruiz, 2008). Uno de los productos surgidos del encuentro fue la definición de principios éticos/artísticos de los trovadores de la canción de protesta, que en una parte señalaba que:

“...la canción es un arma al servicio del pueblo, no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlo (...). La tarea de los trabajadores de la

Canción Protesta debe desarrollarse a partir de una toma de posición definida junto a su pueblo, frente a los problemas de la sociedad en que vive” (Ruiz, 2008, 38).

En Cuba se desarrolla un movimiento en la música, que tiene claro y potencia el rol de protesta vinculado al pueblo. Es parte de una política cultural que incentiva su propio proceso con el fin de desarrollar una cultura revolucionaria. Fidel Castro, en su discurso a los estudiantes en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela el 3 de febrero de 1999 dice “... una revolución sólo puede ser hija de la cultura y las ideas” (Ruiz, 2008, 43).

En Chile, en tanto, la situación era la siguiente. Si bien la Unidad Popular alcanzó una victoria relativa en las elecciones de 1970, que le permitiría llevar al gobierno al Presidente socialista Salvador Allende, ésta fue por una escasa diferencia de votos, lo que implicó una ceñida política de acuerdos para que fuese ratificado por el Congreso. Por lo tanto, el país se encontraba muy dividido y la oposición al gobierno democráticamente elegido, se fue transformando en una tajante y absoluta opositora desde un comienzo.

Los partidos de la derecha chilena se articularon rápidamente para ser una oposición obstaculizadora de todo el programa político-social de la Unidad Popular, para evitar lo que ellos denominaban como una “segunda Cuba”, lo que implicaba además, el financiamiento desde Estados Unidos.

Es en ese marco es que surgen -de la mano de Víctor Jara y otros autores musicales-, las llamadas “canciones contingentes”, que buscaban transmitir por medio de la música un mensaje inmediato y directo. Estas canciones cumplían el rol de ser acompañantes y motivadoras de las masas en las marchas de apoyo al gobierno del Presidente Salvador Allende, de promover las acciones ligadas al programa político social del gobierno, y de transmitir un mensaje –empapado de ironía- de reivindicación de clase. *“La derecha tiene dos ollitas, unas chiquititas y otra grandecita...”; “No, no, no nos moverán... y aunque no crean que haga la prueba, no nos moverán”; “Las casitas del barrio alto...”*.

La gran tensión política y social, y la sensación de un inminente golpe de Estado que contextualiza los tres años del gobierno de la Unidad Popular, se materializa el 11 de septiembre de 1973 a través del bombardeo al Palacio de la Moneda por parte de efectivos militares, dando paso a la dictadura con el general Augusto Pinochet a la cabeza del proceso, derrotando el sueño de la Unidad Popular.

El golpe militar de 1973 liderado por las Fuerzas Armadas chilenas significa no sólo la derrota política de la Unidad Popular, sino que la destrucción de la democracia en el país y tiene como objetivo el aniquilamiento de toda la clase política progresista hasta entonces en Chile.

A través de una política de represión desde el Estado se cierran universidades, son allanadas permanentemente las poblaciones populares, los trabajadores son tomados prisioneros y muchos son asesinados. Chile comienza así el largo camino de una dictadura militar que significó muchos detenidos, torturados, desaparecidos, asesinados y exiliados.

La dictadura militar chilena censura inmediatamente todo lo que representaba la expresión social-política-cultural de la Unidad Popular. Los radios y los periódicos de izquierda son cerrados.

En el campo artístico, se allanan y clausuran las peñas folklóricas, que conformaban un espacio cultural de transmisión del pensamiento político de la izquierda chilena y que por lo demás tenían gran popularidad en el país, nos

referimos a peñas<sup>8</sup> como la de “Los Parra” y “Chile ríe y canta”, por muchos años íconos de la cultura popular. También se cierran y expropián los sellos reproductores de la NCCh como la DICAP<sup>9</sup> y otros. Finalmente, se dan mensajes represivos aleccionadores que tuvieron alto impacto entre los simpatizantes y seguidores de la música chilena, nos referimos al impacto que significó conocer muy tempranamente sobre el asesinato del cantautor Víctor Jara, ampliamente conocido en el país. Es un golpe mortal que tal como sucede en todas las esferas del país, deja a un campo artístico totalmente desmembrado y paralizado, al menos por un tiempo.

Pero luego de septiembre de 1973, en lo que respecta a la creación artística, comienza paulatinamente a emerger una nueva y diferente etapa de búsqueda artístico-cultural.

Tras un inicial proceso de adaptación a la situación represiva del país, se comienza a crear y a transmitir, con la utilización de formas muy creativas que además implicaban un lenguaje guiado por la metáfora para intentar sortear la

---

<sup>8</sup> Peña según la RAE; “Grupo de personas que participan conjuntamente en fiestas populares o en actividades diversas, como apostar, jugar a la lotería, cultivar una afición, fomentar la admiración a un personaje o equipo deportivo”.

<sup>9</sup> DICAP Discoteca del Canto Popular, creado en 1968 por las Juventudes Comunistas.

nueva realidad del país, una lenta y progresiva manera de abrir nuevos espacios de difusión de mensajes.

En estos espacios, acompañados por todas las expresiones de arte (música, plástica, poesía y teatro) comienza a emerger la nueva creación nacional.

En tanto, los creadores chilenos en el exilio hacían por su parte una fuerte canción de protesta que denunciaba los atropellos a los derechos humanos que estaban sucediendo en el país y que tenía un gran eco internacional, debido al alto impacto mundial que tuvo el golpe de Estado en Chile.

Los músicos y compositores que logran quedarse en el país van reencontrándose y comienzan así un proceso de reagrupamiento que paulatinamente irá multiplicándose y dando frutos.

## 2.- Surgimiento del Canto Nuevo:

Se comienzan a desarrollar nuevas generaciones continuadoras de lo realizado por la experiencia de la NCCh, dando paso a un nuevo movimiento denominado como "Canto Nuevo".

Si bien el "Canto Nuevo" es situado a partir de 1974-1975 en las primeras peñas (Javiera, La Picá, La Parra, La Fragua) y en los pocos actos públicos que se podían realizar por esos días. Los integrantes de esta expresión -continuadora de la "Nueva Canción Chilena", en la que se inscriben variadas corrientes y estilos musicales- "se sienten responsables del destino de su entorno y de allí crece una canción más cercana al humanismo, a la ecología, a la defensa de los derechos del hombre..." (Acevedo, 1995, 63), entre otros, pues se trata de una narrativa más expansiva sobre diversos temas que ocurrían en la contingencia. Entre otras cosas porque intentan enviar mensajes más cifrados y metafóricos.

En esta nueva etapa, se rearticulan nuevas organizaciones populares, específicamente desde las Universidades donde se conforma la ACU (Agrupación Cultural Universitaria), que cumplirá un rol fundamental en ese momento. Así, cabe mencionar lo escrito por el historiador chileno, Gabriel Salazar:

“¿Recuerdan cuando los jóvenes universitarios, allá por el 1977 - apogeo absoluto del terrorismo militar- iniciaron un movimiento de resistencia artística, justo cuando la Universidad de Chile estaba aplastada y despedazada por la rectoría dictatorial? ¿Recuerdan que la agrupación Cultural Universitarias (ACU) lanzó entonces el “teatro del absurdo”, irrumpió con música en medio del apagón cultural y difundió poemas que salvaron vidas y curaron locuras”? ¿Recuerdan que frente a los fusiles y los rostros tiznados de los soldados ‘todo-terreno’ levantamos “*la metáfora como arma*”, y que con ella llenamos hasta los bordes del Teatro Caupolicán, sin que ellos pudieran hacer (ni entender) nada? ¿Recuerdan cuando, en un taller de poesía poblacional, una pobladora-poeta declaró, con orgullo: “que pueden hacer los fusiles contra la poesía?” (Salazar, 2001,13) para visualizar cómo se va conformando la resistencia.

## II. Proceso Político

Para poder comprender el mensaje socio-político en el músico popular es necesario remontarse a los procesos sociales, políticos y económicos que dan paso al discurso y a la expresión ideológica entre los años 1970 -1980. Para esto, se visualizarán los procesos que llevaron a pensar la posibilidad del socialismo en Chile, marcados en las décadas del '60 y '70.

Cuando se hace referencia a la década del '70, es propicio detenerse a recordar el significado que tuvo para el país el Frente Popular (1938) puesto que la estabilidad de la democracia entre 1938 y 1970 en el país, se encuentra ligada a la legitimidad en cuanto a valor, pero también a la incorporación que se realiza de diversos sectores sociales a un proceso de democratización - aunque de manera desigual-. Este proceso fue liderado por el desarrollo masivo de las clases medias, las cuales fueron mayormente beneficiadas, donde lograron representarse predominantemente de manera política en el Centro. (Garretón, Moulian, 1983).

“El Estado Chileno se caracterizaba por ser un Estado de compromiso, con la característica de articular desde arriba políticas generales para una base social diversificada y donde el carácter democrático permitió el predominio político centra-

lista entre 1938 hasta 1970”. “El hecho que el Centro apareciera para la Izquierda como una fuerza en disponibilidad, con la cual era posible integrar alianzas, constituía uno de los factores de incorporación de ésta al sistema, porque la hacían viable como alternativa al poder” (Garreton, Moulian, 1983, 27).

Se hace necesario analizar, incluso primero, la posibilidad de la revolución burguesa como origen de la posibilidad del Frente Popular, siendo la primera el tema de mayor significación para el proceso vivido por América Latina.

Se observa de esta manera que la significación giraba en torno a la “posibilidad de una revolución de tipo nacionalista anti imperialista, donde el sector más significativo fuese la burguesía nacional” (Faletto, 1973, 2).

Pero junto con la significación también hubo crítica para la burguesía.

Ésta señalaba que el papel de las burguesías nacionales no sería de rechazo al imperialismo, sino más bien de alianza con él, desarrollándose entonces, un “capitalismo industrial dependiente donde la burguesía nacional pasa a definir, en todo este proceso, sus alianzas con los distintos sectores” (Faletto, 1973, 2). “Esto en países como Brasil, México y Argentina, entre otros. Pero en Cuba, Chile y Perú la situación es distinta. La exclusión de estos países se debe a que en ellos existe

una relación distinta entre las clases y entre las clases y la política que en los primeros países nombrados”. (Faletto, 1973).

En cuanto a los movimientos sociales en Chile, éstos se deben comprender en términos de contradicción y negación. Es el origen de esta contradicción lo que hace posible el socialismo como alternativa en Chile y el origen de la posibilidad de que el proletariado se construya como la negación de la dominación burguesa. En este sentido, Cardoso plantea que “lo que hace posible la alternativa del socialismo es fundamentalmente el surgimiento de una clase que se constituye como la negación de lo que se niega”. (Faletto, 1973, 6). En este sentido, se deberían detallar las formas de relaciones entre las distintas clases, en su contexto, señalando el análisis político respectivo. De esta manera, para Enzo Faletto, es primordial analizar la crisis del sistema oligárquico y los orígenes del enfrentamiento entre la burguesía y el proletariado para que aparezca la idea de un socialismo real. Así, el sistema oligárquico burgués hace crisis alrededor de los años de 1920, donde la clase que ejercía la dominación era la clase burguesa, con fuertes vinculaciones a las actividades financieras y comerciales. Sin embargo, el modo político de la dominación, aparecía como un modo oligárquico.

Esta dominación oligárquica dependía en lo económico fundamentalmente de las exportaciones salitreras. Era una burguesía mono-exportadora, aunque se reconocen algunos aportes de exportación agraria.

De allí que los efectos de la Primera Guerra Mundial afectaran tan decididamente la economía chilena, sobre todo, a partir de la invención del salitre sintético, que surge como alternativa al salitre mermando con esto la exportación nacional.

En el aspecto internacional fue relevante la pérdida de liderazgo de la potencia inglesa y el surgimiento como gran potencia la economía norteamericana.

Por otro lado, la revolución rusa y los procesos políticos europeos de inicios de los años 20, tuvieron también repercusión en la crisis, por el papel que tenían en él los sectores obreros y en particular la actividad minera.

Todo ello va acompañado del surgimiento de los sectores medios nacionales que intervenían con un papel más significativo en la política.

La crisis que se inició en los años 20 fue agravada por la crisis económica de 1929; ello implicó “una caída aún mayor del sector exportador, la minería salitrera,

y consecuentemente, una agudización fuerte de las tensiones entre las distintas clases sociales” (Faletto, 1973, 8).

Se impuso como salida una alianza política entre la burguesía, los sectores medios y los proletarios agrícolas, con el fin de paliar la crisis llevando sus consecuencias y costos hacia los sectores más despojados, de esta manera no sólo se eludían las consecuencias más fuertes de la crisis, si no que también, se creaban condiciones más efectivas para frenar los emergentes movimientos sociales, principalmente el minero, en ese entonces era el más organizado dentro de los sectores populares<sup>10</sup>.

El sector minero de Chile era en ese contexto el mayormente afectado, sufría altas tasas de cesantía, una fuerte migración hacia la zona central, perdiendo de paso su hasta entonces gran capacidad de organización.

---

<sup>10</sup> “Se reconoció en los sectores populares un espacio donde se constituían sujetos sociales, con demandas, objetivos, organizaciones y una identidad propia que daban vida a los movimientos social-populares”, Pinto Vallejos, Julio, “El Sujeto Popular”, correspondiente al Cáp.III de Gabriel Salazar y Julio Pinto, Historia Contemporánea de Chile, Volumen II, LOM Ediciones, Santiago, 1999.

La crisis también tuvo impacto y produjo cambios en los grupos dominantes.

Por una parte hubo un importante estancamiento agrícola; una dura restricción de los mercados internos, todo lo cual consolidó la necesidad de desarrollar un sector industrial de la mano de una política estatal, e iniciar el proceso de sustitución en la importación.

Todo lo anterior implica cambios en el sistema político durante el primer cuarto del siglo XX, y parte de los elementos que incitan esos cambios son: a) la derrota del Presidente Manuel Balmaceda, que contenía un proyecto incluyente que incentivaba la educación y la inversión en infraestructura pública a través de las ganancias de los impuestos por el salitre. Esta situación lleva a un sistema pseudo-parlamentario oligárquico excluyente, sin preocupación en lo público; b) La migración campo-ciudad a fines del primer cuarto del siglo XX, por la necesidad de buscar nuevas oportunidades gracias a la inminente industrialización en la ciudad; c) Un efecto social, como consecuencia de la migración, lo que produce un elevado hacinamiento en las ciudades, que conlleva pobreza, condiciones paupérrimas de salud, cesantía, etc.; d) Surge la urgencia de crear leyes al final de este período para paliar las pésimas condiciones existentes (económicas, laborales, de salud, de vivienda, etc.) las que levantaban movimientos sociales, y demandas que pro-

ducían a la oligarquía un “miedo a la masa”, que se organizaba en función de demandas sociales.

Así comienzan a emerger movimientos sociales y partidos políticos que representan a la clase media y baja, que dejan como consecuencia el desarrollo de alianzas entre la oligarquía económica y la clase política; y por último, e) La crisis del salitre, que tal como ya se ha señalado explica la necesidad de industrialización - ante la imposibilidad de exportación de salitre como consecuencia de la Guerra Mundial- y la obligatoriedad de desarrollar un mercado interno a partir de la industrialización.

Si se analiza la dominación burguesa desde 1932, vemos que el hecho de que tuviese contenido y carácter burgués no significaba que existiese su negación exclusivamente en el proletariado.

Ello se puede observar en el hecho de que la propia vanguardia política de la izquierda como se definía el Partido Socialista, tenía una gran heterogeneidad en su composición, lo que generaba que el llamado a la revolución no era por la pertenencia a la clase del proletariado sino por obtención de una conciencia revolucionaria del momento histórico (momento político, económico y social).

Por lo tanto, el enfrentamiento revolucionario sería entre la oligarquía nacional (latifundistas, grupos vinculados a la banca y oligarquía financiera) y el pueblo, sin presentarse una clase en contradicción a la primera.

Por su parte, al interior del pueblo no aparecen tampoco los conflictos entre clases, sino entre partidos. Así, “La pugna entre los revolucionarios y no revolucionarios es entonces una pugna entre voluntades expresadas por partidos, más que una pugna entre intereses de clases” (Faletto, 1973, 13).

Manuel Antonio Garretón, analiza el proceso de Chile, a partir de mediados del siglo XX, desde una perspectiva integral de las relaciones sociales entre actores sociales; gestación, desarrollo y condiciones de interacción y las reglas del juego mediante se relacionan estos actores.

La matriz sociopolítica clásica para América Latina: estatal, nacional, popular, democrática y partidaria para el caso de Chile, se comienza a gestar en los años 50 con un modelo económico y social que se basaba en un sistema de libre mercado ortodoxo, combinado con un sistema oligárquico de democracia restringida con gran exclusión política y social que implica una imbricación entre política y sociedad civil, incluida la economía, con un rol preponderante y articulador del sistema

de actores políticos o sistema partidario en torno del Estado. Además, se realiza un esfuerzo de incorporación social amplia y se busca la resolución de conflictos en el marco institucional, y no por la fuerza o la coerción y exclusión. De esta manera, la identidad chilena y el proceso de construcción de identidades colectivas en el interior de ella, tuvo a la política como lugar o eje central.

Hacia fines de los años cincuenta el modelo comienza a colapsar, desarrollándose una gran crítica al modelo de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) debido a la inflación y el desempleo de la época, pero que a la vez se ve acompañada de Índices de mejoramiento en calidad de vida y acceso a los servicios por parte de la población. De todas formas, se critica al ISI la generación de un aparato burocrático excesivo e ineficiente para sostener la infraestructura de beneficios sociales, sectores productivos ineficientes, fracaso de la independencia del sector externo, distorsión de precios mediante subsidios, falta de competencia, alza de precios y desempleo, generando una confrontación ideológica entre defensores del modelo cepalino (llamado así por ser la CEPAL la institución que cobijó a muchos de estos pensadores) y sus detractores.

“La sociedad chilena presenta en 1970 una crisis que caracterizaremos como crisis parcial. Se trata de una crisis de tipo de desarrollo capitalista dependiente, incapaz de asegurar un crecimiento constante, autosostenido y de repartición equitativa de sus frutos y una crisis del Estado de compromiso, incapaz de asegurar una dirección política estatal estable que resolviera la crisis del régimen político democrático” (Garretón, Moulian, 1983, 24).

Chile vivía un proceso transformador de sus capas político-estructurales, donde la fuerza política estaba aún muy limitada en los sectores de la “clase obrera”, ya que fuerza política predominante y promotora de la industrialización era el centro político, que suponía la representación de las capas medias urbanas pero que realizaba transformaciones con el fin de perfeccionar el desarrollo capitalista con límites a la estructuración de las clases dominantes, lo que imposibilita grandes cambios en el sector campesino desde su participación autónoma en el proceso de democratización, relegándolos al conjunto de los sectores populares (Garretón, Moulian, 1983).

A medida que se van presentando dificultades para el centralismo ya que por su perfil igualitarista desarrollan problemas en los procesos electorales internos, que

buscaban tener una base amplia y diversificada; en la contradicción que presentan entre lo político y económico que permanece inactivo en el periodo y finalmente porque están bajo el modelo capitalista que toma más fuerza con la industrialización sustitutiva.

Es así, que en 1964 con la Democracia Cristiana en el gobierno se intenta un proyecto de modernización capitalista que lleva consigo una paradoja entre la modernización capitalista, que a su vez desencadena su decadencia, ya que por un lado “los movimientos de modernización del sector industrial que implicaron una favorable evolución tecnológica, monopolización e internalización de la economía provocaron, pese a ello, un distanciamiento entre la DC y sectores de la burguesía industrial. Por otro lado, ese mismo distanciamiento se produce respecto a los sectores latifundarios debido a la reforma agraria del periodo.” (Garreton, Moulian, 1983, 26) lo que trae que estos dos sectores se agrupen políticamente hacia la Derecha que ve al sistema político de entonces como un obstáculo para el desarrollo capitalista.

Eduardo Frei Montalva (1964-1970), pondría en marcha un proceso de reformas junto con un plan denominado “La Revolución en Libertad” que buscaba la estabilización cambiaria gradual, reforma agraria y un fuerte fomento a las organizacio-

nes sindicales campesinas, modernización industrial con un importante rol promotor del Estado en el fomento de la industria de las telecomunicaciones y la industria petroquímica, además de poner en marcha el comienzo de la nacionalización del cobre.

De esta manera, la situación en 1970 se presentaba en una crisis sociopolítica influida por un conflicto de tipo de capitalismo dependiente, “Había una crisis del tipo de capitalismo dependiente, que estaba demostrando cada vez más la incapacidad de asegurar la base económica para un creciente proceso de democratización social que incluía en sus últimas etapas al campesinado” (Garretón, Moulian, 1983, 30), pero además, de una crisis de Estado ya que el centro político ya no representaba los intereses capitalistas que se anhelaban en un deseo de retorno de la Derecha y además, se encontraba aislado de la izquierda que entonces estaba en una búsqueda de un proyecto global de cambio social.

Consecuente, el proyecto político de la Unidad Popular va tomando fuerza e incorpora las aspiraciones desarrolladas por los sectores populares, pero también por quienes veían en él la posibilidad de un cambio, donde se presenta como solución posible para apaciguar la crisis política presente.

Este carácter universalista del proyecto – no siempre comprendido y expresado por las organizaciones políticas en el periodo – quedará definitivamente comprobado cuando el régimen que se instala a partir de septiembre de 1973, deba implantarse sobre la base de desarticular no sólo a la UP, sino a toda expresión o reivindicación orgánica o política de los sectores populares y sobre la destrucción del sistema democrático” (Garretón, Moulian, 1983, 32).

Se puede destacar, entonces, que entre 1965 y 1973 se configuran las tendencias reformistas; integración creciente de los sectores populares más pobres de los mundos agrarios y urbanos, en el plano económico, político y social, intensificado especialmente en el gobierno de Allende donde su estrategia fue el realizar cambios más radicales que los del gobierno anterior, fundamentalmente en el plano de la organización económica y social. De todas formas, durante ambos gobiernos hubo respeto a la Constitución y al ejercicio regular de las instituciones democráticas y la plena vigencia de las libertades públicas y del estado de derecho. Así, la Unidad Popular buscaba la sustitución de la sociedad capitalista, pero manteniéndose en el marco de un régimen democrático con una “Vía Chilena al Socialismo”; demostrado la concepción democrática de Allende, la cual constituía una relación entre democracia política, democracia económica y social.

El Golpe de Estado en 1973 pone fin a la regularidad institucional.

Institucionalizando, justamente, un modelo de forma autoritaria, que se consolida al aprobarse en un plebiscito fraudulento, la Constitución de 1980, el cual dará lugar a un proceso autoritario.

La ruptura de la matriz sociopolítica que se produce en dictadura militar se refleja en la represión y desactivación de actores, supresión de la actividad político partidaria, bajo el manto de la Iglesia; personalización, rasgos de dictadura personal y régimen institucional; Estado a cargo de un equipo tecnocrático ligado muy rápidamente al capitalismo financiero, conocido como los Chicago Boys; búsqueda de revertir las relaciones entre economía y Estado; reducción del Estado usándolo para tareas coercitivas y para la implantación del propio modelo, impulsando transformaciones sociales e institucionales conocidas como “modernizaciones”; atomización de las relaciones sociales, reduciéndolas a mecanismos de mercado y cortando su vinculación con la acción política; reordenamiento social con emergencia del actor empresarial y la disolución de los actores sociales<sup>11</sup> populares; cambios en las orientaciones culturales de los actores sociales y políticos y la búsqueda, sin éxito, de una nueva matriz de carácter neoliberal. Desde el otro lado, existió

---

<sup>11</sup> Se entenderá como actor social “quien tiene la vocación de influir sobre su destino, de transformar la vida social en la cual está inserto”, a partir de la definición Julio Pinto Vallejos en “El Sujeto Popular”, correspondiente al Cáp.III de Gabriel Salazar y Julio Pinto, Historia Contemporánea de Chile, Volumen II, LOM Ediciones, Santiago, 1999.

una tardanza de posibles respuestas al Golpe de Estado y a la Dictadura Militar impuesta y sus atropellos a los derechos humanos, “La izquierda tardó varios años en reaccionar frente a estas tecnologías del exterminio” (Álvarez, 2003, 9).

En 1981/1982 se produce una crisis del modelo económico permitiendo la irrupción de protestas populares y de la oposición en el espacio público. Para esta fecha el régimen militar logró imponer un nuevo modelo de desarrollo, pero ello fue después de un estruendoso fracaso en los años 1981-1982. Sin embargo, no existió tal recuperación respecto de ningún indicador social si se compara con los años setenta.

“El terror de la dictadura hizo lo que Norbert Lechner llama “uso político del miedo” a nivel de realidad de la vida cotidiana. El miedo no solo constituyó la condición de posibilidad de los regímenes autoritarios, sino que además permitió su prolongación en el tiempo” (Álvarez, 2003, 13).

La dictadura militar y su modelo neo-liberal produjeron un cambio en la matriz sociopolítica chilena, además de producir cambios profundos en la sociedad chilena, donde las pautas de comportamientos se vieron modificadas brutalmente.

## I. Importancia Práctica:

Esta investigación toma importancia desde la sociología entendiéndola como un aporte en la construcción del conocimiento desde lo cualitativo, a través del análisis de una realidad, de los sujetos y actores sociales de la misma, y del relato surgido a través de sus experiencias lo que genera el reconocimiento de una realidad desde quienes la construyen en una sociología crítica que se preocupa por la comprensión para la acción, siguiendo la propuesta de Bauman en la necesidad de entender los procesos que nos configuran “para poder proceder en ellos como actores sociales, es decir, conforme a aquellos ideales democráticos de ciudadanía y participación en el ámbito de lo público” (Bauman, 2003, 31).

Se busca aquí, dar cuenta de subjetivaciones omitidas y/o invisibilizadas con el objeto de que constituyan un aporte en el reconocimiento y la construcción de identidad popular.

Desde el arte, según Bauman en su libro “Arte ¿líquido?”, “Lo que resulta relevante ahora es analizar, prescindiendo de nostalgias o celebraciones, ese hiato entre las vanguardias históricas y el momento actual del arte” (Bauman, 2003, 32). Lo cual quedará evidenciado más adelante en las entrevistas a los músicos populares,

como agentes de transformación cultural, ya que la investigación asume que “necesitamos un ethos de esos artistas que interrumpen el fluir de la cultura, que destruyen nuestras ilusiones y nos muestran el carácter destructivo de la producción, del consumo o de la ceguera social” (Bauman, 2003, 42), especialmente enmarcados hoy en una sociedad de masas con una cultura del consumo.

Por lo tanto, rescatar desde la oralidad, las emociones y las prácticas del artista como músico que levanta lo popular, dentro de un contexto político-social, relevan la presente investigación a la significación y re-significación del sujeto de investigación, ya que “el artista puede reparar en puntos especialmente sensibles de la vida social, poner en manifiesto aspectos subjetivos e intersubjetivos de las relaciones entre los hombres no percibidos por el objetivismo científico, provocar experiencias inesperadas y contribuir con sus propios medios a que las personas tomen conciencia sobre las estructuras que los oprimen”. (Canclini, 2010, 23).

Por su parte, se manifiesta la creencia del aporte directo a los artistas en cuanto suponemos que: “El artista debe aprovechar el conocimiento sociológico para entender las relaciones entre las clases sociales, cómo operan los condicionamientos económicos sobre la producción de lo imaginario, cómo están constituidos los

códigos colectivos de percepción y sensibilidad, en qué medida pueden ser modificados” (Canclini, 2010, 23).

Es por esto, que resulta relevante incorporar la experiencia de los cantores populares, al ser parte de una historia conocida pero no contada, lo cual, para el entender de las autoras, fortalece la historicidad e identidad.

### Importancia Teórica:

En lo teórico, se busca contribuir al desarrollo de supuestos vinculados a la sociología, bajo la teoría crítica en el análisis del arte como medio de protesta-resistencia, vinculando la política con el arte; en donde la música y la composición no han sido suficientemente analizadas desde la óptica sociológica, en especial en cuanto a la dialéctica emanada entre mensaje y estructura. Es por esto que se entenderá a la Sociología de la Música como la “Disciplina destinada a determinar cuáles son las formas esenciales; la estructura y función de la actividad musical dentro de las diferentes sociedades, viéndola como fenómeno que se origina en la interacción del individuo con el grupo” (Dultzin, 2010, 23).

Es así, que lo que se busca es el desarrollo desde una óptica sociológica, de un aporte a la visibilización de la función social que pueda ejercer la música, y en general el arte, desde el ámbito cultural en los procesos sociales.

Además, se tomará la perspectiva Weberiana de la posibilidad de analizar la música desde la mirada de los factores sociales sobre ella, lo que justifica la contextualización del proceso señalado.

Desde la tarea del sociólogo en esta área, se levanta como guía la de “devolver visibilidad al eslabón perdido entre la tribulación objetiva y la experiencia subjetiva” ya que en palabras de Bauman, ésta “se ha vuelto más vital que nunca...” (Bauman, 2003, 29).

Por lo tanto, resultará relevante observar un proceso histórico social que se levantó en Chile bajo la vía democrática. Un camino inédito, dentro de un proceso latinoamericano que buscó bajo proyectos de revoluciones armadas, alcanzar el poder del Estado.

La vía chilena al socialismo abierta tras el triunfo de Salvador Allende por la vía democrática (en una votación popular) fue un precedente que se diferenció, y este sólo hecho lo hace importante de reflexionar y de discutir teóricamente, y en particular, desde la óptica artística.

Bajo esta lógica se entiende que el rescate de lo que fue una experiencia significativa para muchos (el gobierno de la Unidad Popular) y su dramática transición hacia la dictadura militar, y el rol y características de las experiencias desde el arte, en particular desde el músico popular, toma sentido desde una perspectiva de rescate de nuestra identidad nacional y latinoamericana.

Entender la música como medio transformador de la sociedad, como medio de expresión, y también de resistencia, es un aporte a la sociología, porque incorporar elementos artísticos, a las teorías ya definidas, aporta en lo cualitativo a la investigación social de Chile.

En opinión de las autoras de esta investigación, es relevante incorporar elementos como la música, el conflicto y el cambio social, en la forma de entender la identidad de un proceso social determinado, desde una perspectiva crítica y propositiva.

En este caso, identidad y memoria entendidos como procesos subjetivos –que si bien se originan desde lo individual, pero terminan siendo parte de un proceso colectivo- en un país que vivió 17 años de dictadura militar representa un desafío, que a nuestro juicio debe ser abordado tanto por los actores que vivieron el proceso, como por las generaciones posteriores, que desde otras ópticas y perspectivas social e históricas se interesan en él.

## Objetivos.

### I. General:

Identificar el mensaje socio-político del músico popular como rol de transformación cultural entre los años 1970-1980 en Chile.

### II. Específicos:

1. Caracterizar al músico popular chileno según su vínculo con la música y el mundo popular.
2. Comparar los mensajes del músico popular chileno entre los periodos 1970-1973 y 1973-1980.
3. Identificar la significación del músico popular, atribuido al contexto social de los periodos 1970-1973 y 1973-1980.
4. Reconocer los espacios de expresión del mensaje del músico popular entre los periodos 1970-1973 y 1973-1980.
5. Caracterizar el compromiso político del músico popular, respecto al contexto social de los periodos 1970-1973 y 1973-1980.

## Pregunta de la investigación

### I. Pregunta general:

¿Cómo se vincula el mensaje socio-político del músico popular en tanto agente social de la transformación cultural, entre 1970-1980 en Chile?

### II. Supuesto:

La presente investigación ha considerado la elaboración de supuestos que permiten guiar el proceso de investigación. Esta tesis, dada las características, no puede orientarse exclusivamente a la determinación de veracidad o falsedad formal de éstas, a través del método hipotético deductivo. Busca recoger metodológicamente la información según y bajo la “experiencia”, concepto subjetivo que nos arrojará determinada información, bajo un contexto histórico-social en Chile.

Sin perjuicio de lo anterior, se mencionará un supuesto que ha ayudado a encaminar esta investigación:

“El arte como medio de protesta social”

### III. Marco Teórico.

#### I Mensaje

El arte es un fenómeno social el cual “atiende a distintas circunstancias culturales a los diferentes momentos históricos” (Dultzin, 2010, 15). Por lo tanto, la música debe entenderse como un producto humano que se desarrolla como una forma de comunicación entre el compositor y el individuo o conjunto de individuos que la reciben, que a la vez quien lo emite y lo recibe son portadores de historia.

“La música, por ser producto humano, por crearse dentro de un marco social, por ser forma de comunicación y provocar ciertas formas de comportamiento en los individuos, es un fenómeno social” (Dultzin, 2010, 20), el cual produce imágenes en el interior pero también se desarrolla a la inversa<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> En contraposición a la definición que realiza E. Durkheim de fenómenos sociales, entendiéndolos por el autor como cosa y por lo que deben ser tratados como tales, éstos se presentan como datos y que por lo tanto se imponen al sociólogo, los cuales se deben considerar de forma independiente al sujeto, viéndolos desde fuera, característica aplicable a toda la realidad social, reconociéndola por la resistencia que pone a las transformaciones o modificaciones individuales por la voluntad, suponiendo un esfuerzo para la modificación que reconoce en sí algo exterior (Durkheim, 2005).

La música tendrá un vínculo inmediato con lo cotidiano y por lo tanto, con la sociedad, con el mundo, “la música se encuentra ligada a la vida diaria, a factores psicológicos, sociológicos, simbólicos, rituales y lingüísticos” (Dutlzin, 2010, 16)

De esta forma, en la medida en que la sociedad se hace más compleja, la música también lo hace, “a raíz de la división del trabajo, surge un grupo de individuos especializados, dedicados exclusivamente a la creación o interpretación de la música” (Dutlzin, 2010,18). Que continúan siendo libres en su creación, pero ahora especializados en su labor de músico o cantor.

Es importante, en este sentido, revisar de manera general el desarrollo de la estética según la tradición crítica, como marco de referencia a partir de la perspectiva de Hegel puesto que en: “Su interés por los factores subjetivos sentó las bases para el desarrollo posterior de la teoría crítica, que terminó por centrarse casi exclusivamente en los factores subjetivos” (Ritzer, 2007, 158), pero que busca restaurar la dialéctica entre los aspectos subjetivos y objetivos de la vida social, asumiendo planteamientos de los marxistas hegelianos. En este contexto, se hace necesario explicitar de manera general los planteamientos de la Escuela de Frankfurt como centro de la tradición crítica.

La tradición crítica se centró en el nivel cultural en su crítica hacia la modernidad, creyendo que la dominación está asociada a elementos culturales más que económicos, por lo que se centrará en el análisis de la represión cultural del individuo en la modernidad. (Ritzer, 2007,165). Uno de sus antecedentes es Lukacs, quien dice que las relaciones de producción no son sólo económicas, sino también simbólicas, por lo que se recoge la teoría de Karl Marx, pero se entiende que la sociedad se ha vuelto más compleja. Por otro lado, la escuela se nutre de otros dos grandes clásicos de la sociología clásica como son Sigmund Freud con su teoría psicoanalista y Max Weber con su sociología del sentido. Así, se desarrolla una lectura distinta en el siglo XX a raíz del cambio social, lo que se relaciona con la estructuración de la ciencia social con la recomposición de lo simbólico dentro del accionar político.<sup>13</sup>

Se hace necesario entonces revisar de manera general los planteamientos de Karl Marx, Sigmund Freud y Max Weber en cuanto al surgimiento de la modernidad y sus implicancias en la cultura.

---

<sup>13</sup> Se distinguen dentro de la Escuela de Frankfurt dos etapas; la primera con exponentes como Max Horkheimer y Theodor Adorno donde se rescatan las teorías de Hegel, Marx y Freud, para luego- como supuesto diferenciador- dar paso a una segunda época con Jurgen Habermas principalmente donde se rescatan las teorías de Weber, Marx y Freud, dando importancia a la racionalidad trabajada por Max Weber.

Para K. Marx el surgimiento del poder del hombre sobre el hombre aparece cuando se origina la división de trabajo verdadera y ésta es posible gracias a la cooperación entre diversos individuos, cualquiera sean sus condiciones, de cualquier modo y para cualquier fin. Se asume la relación social como un hecho en la historia que lleva paralelamente una fuerza productiva, existiendo una conexión materialista entre los hombres, condicionada por las necesidades y el modo de producción.

Para Marx la división del trabajo es una característica de la vida humana que se encuentra en algún momento de la historia en una condición que habilita a la vida humana la producción de las ideas y de la producción física y por lo tanto, aunque se desarrolla desde la conformación de la tribu hacia delante, al comienzo se trataría de una división del trabajo precaria, sin mayor especialización, por lo que daría como característica de un poder mayor sobre el hombre es la división del trabajo que él llama como auténtica cuando se separa el trabajo físico del trabajo intelectual, generando relaciones sociales basadas en la desigualdad, a diferencia de la relación social desarrollada en el comunismo primitivo (producción para el consumo directo), ya que quienes se encargan del trabajo intelectual se apropian de los productos y se desarrolla una producción para el intercambio en el mercado y

no para el consumo directo, apropiándose de la ganancia y la plusvalía. Por lo tanto, la fuerza de producción es propiedad del dueño de los medios de producción en la división del trabajo y se encargan de administrar los productos en el mercado, accediendo por medio del dinero.

Además, la división del trabajo lleva la contradicción entre el interés del individuo y el interés común, inexistente para Marx, presentándose como dependencia de los individuos entre quienes aparece dividido el trabajo. Por lo tanto, los actos propios del hombre se realizan en un poder ajeno y hostil, pero como acción del propio hombre, y cada grupo de individuos se moverá en un círculo exclusivo de actividades, que le es impuesto y del que no puede salirse, consolidándose un poder material que es erigido por los propios hombres en la historia condicionada, pero sustraído al propio control.

Así, los fenómenos sociales se explicarían por causas sociales o históricas, donde “los hombres son los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres reales y actuales, tal y como se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas y por el intercambio que a él corresponde” (Marx, Engels, 1970, 40).

Por otro lado, Sigmund Freud también realiza un análisis de la modernidad y de cómo ésta se ha caracterizado por la actividad del hombre en la construcción de falsos cánones sobre lo que se quiere y se admira en otros, dejando de lado los verdaderos valores.

Freud define cultura como: "la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí" (Freud, 2010, 88)

Con esta definición Freud deduce que los dioses en tiempos pasados serían tipos ideales de cultura, por lo tanto con el proceso de secularización de la modernidad el hombre se convierte en un "dios prótesis", sin que la persona se sienta bien con esto. No obstante, la cultura no sólo se refiere a la utilidad, con lo que añade otros rasgos que caractericen a la cultura; la belleza, la limpieza, y el orden, las tareas intelectuales, siendo ésta la importancia que se le da a las ideas, en la cual se encuentra la religión, y la forma en que se relacionan las personas, siendo la cultura quien regula este vínculo, imponiéndosele.

Las expresiones culturales se caracterizan por la persecución de la utilidad y del placer. Los miembros de una comunidad generadora de cultura, se limitan a los eventos de placer previendo que lo expresado en el derecho no se rompa por la búsqueda de satisfacción individual.

El desarrollo cultural abarca a toda la humanidad. Está caracterizado "por las alteraciones que emprenda con las notorias disposiciones pulsionales de los seres humanos, cuya satisfacción es por cierto la tarea económica de nuestra vida" (Freud, 2010, 95).

A veces estas pulsiones<sup>14</sup>, son inhibidas a partir del reemplazo, la sustitución o por la renuncia a ellas, ésta produce una "denegación cultural" que será la causa de que las personas no se sientan felices con su cultura, generando una hostilidad hacia ella.

---

<sup>14</sup> Las pulsiones serán entendidas desde el trabajo realizado por Sigmund Freud; como impulsos provenientes del interior del organismo que actúan como una fuerza constante que sólo puede ser cancelada a partir de su satisfacción. Éstas se generan en una excitación corporal que moviliza al organismo a conseguir la satisfacción en la supresión la tensión de la excitación, lo que conlleva a un nuevo equilibrio (anterior a una nueva excitación), (Freud S, 1976)

La convivencia originaria de los seres humanos está instaurada por la "compulsión del trabajo" y por el "amor genital" o el de "meta inhibida". En la cultura el amor oscila en contradicción con ella y en la limitación que ella impone a los individuos.

"la cultura tiene que movilizarlo todo para poner límites a las pulsiones agresivas de los seres humanos, para sofrenar mediante formaciones psíquicas reactivas sus exteriorizaciones" (Freud, 2010, 109).

Las pulsiones agresivas son inclinaciones autónomas y originarias, siendo un obstáculo para la cultura, ya que está relacionada con la pulsión de muerte. La cultura entonces tendrá en ella el juego de una doble pulsión; la de muerte y la de vida.

La cultura para luchar contra la agresión hace que ésta sea interiorizada, que vuelva hacia el yo propio, vigilándolo en una esfera interior a partir del "superyó", lo que genera un sentimiento de culpa en el yo. La angustia que esto produce daría paso a la conciencia moral, renunciando a lo pulsional, haciendo que aumente a la vez su severidad, por lo tanto es esta renuncia la que desarrolla la conciencia moral que a la vez va exigiendo más renunciaciones. Esta conciencia moral vigila la conducta.

El sentimiento de culpa será un factor importante en el desarrollo y el progreso cultural. Siendo una variación de la angustia frente al superyó en la renuncia de las pulsiones impuesta por la cultura. Este sentimiento no se presenta como tal conscientemente, y se mostrará como un malestar, un descontento.

Freud parte de la premisa de que los sujetos buscan, es la satisfacción de la pulsión, entonces establece que la felicidad sería imposible, pues ésta sólo se constituirá en momentos repentinos, pues por el principio de placer hay un levantamiento de la tensión y luego una descarga, en ésta estaría la satisfacción, por lo tanto sólo puede ser un episodio. El mundo exterior siempre está incorporando elementos que elevan la tensión.

En el malestar de la cultura, el descontento se explicaría por el no acoplamiento entre las normas de ésta con los intereses individuales, imponiendo ciertas normas generales que se contradicen a la consecución ilimitada de placer, pero que son creadas por lo mismo para su propia protección, al igual que los hechos sociales los cánones culturales son coercitivos con sus normas y leyes, distintas en base al tipo de sociedad donde se encuentren por el contexto en que se sitúen.

Por su lado, Max Weber desarrolla el problema de la “historia universal”, describiendo “bajo el punto de vista de la racionalización, no sólo la “profanación” de la cultura occidental sino sobre todo la evolución de las sociedades modernas” (Habermas, 1980, 11). De este modo, existiría una relación entre modernización y racionalismo occidental donde la vida cotidiana se ve transformada e influida por racionalización cultural y social de manera general visualizándola en el surgimiento de nuevas estructuras tales como la empresa capitalista y el Estado moderno caracterizado por un sistema burocrático.

De esta manera, se instala un nuevo tipo de racionalidad que se impregnará en todas las esferas sociales vinculadas al espíritu del capitalismo, el que Weber analizará desde su investigación en la búsqueda de ciertas “afinidades electivas” que influirán en el desarrollo de la vida y la cultura material. De esta manera, investiga sobre los fenómenos de la vida ética y cómo ciertos hechos influyen de mayor manera en el desarrollo del espíritu del capitalismo, con lo que investiga la relación entre la ética protestante y su desarrollo al notar que ciertas religiones y sus praxis son las que confluyen en los orígenes y desarrollo de sociedades capitalistas de la época.

Max Weber, por lo tanto, busca examinar sobre la conexión entre intereses “práctico-religiosos”, con el objetivo de comprender cuáles fueron los estímulos psicológicos desplegados por la fe religiosa y la praxis de la vida religiosa que orientaron la conducción de la vida material, ya que para él, la diferencia entre las confesiones coinciden con la distinción entre las culturas. Así, en las esferas donde el capitalismo re-estratifica a la población a través de la organización profesional (como entiende el protestantismo el concepto) se dan a conocer razones históricas que supone la pertenencia a confesiones religiosas, en la medida que las ideas religiosas que las componen posean una coherencia que las constituyan en “tipos ideales”.

Para Weber existirán puntos importantes, como lo son el carácter racional del ascetismo, propio del protestantismo, y su significado para el estilo de vida moderno, que diferenciará del objeto de los historiadores al no analizar en profundidad la historia y las formulaciones de la iglesia y sus dogmas, sino que su objetivo será conocer la situación histórica de los mismos, y serán esos puntos importantes los que significarán causalmente sobre los acontecimientos históricos a examinar, de manera que hay que concentrarse en el cómo se constituyen significativos y en conocer las cualidades que caracterizaban a la conducción de la vida correspondiente.

Weber se enfocará, en los: “Efectos que la apropiación subjetiva de la religiosidad ascética por parte del individuo fue capaz de ejercer sobre la conducta de la vida” (Weber, 2001), de manera de estudiar los vínculos de las ideas religiosas fundamentales del protestantismo ascético con las máximas de la vida económica cotidiana.

Las características del protestantismo ascético en sus distintas versiones, que para Weber constituyen una coincidencia con aquellas que él atribuye al denominado espíritu del capitalismo, son principalmente la coincidencia de la idea puritana de profesión como carácter metódico y racional del ascetismo profesional sobre la aceptación del destino asignado por Dios y la aceptación de la ganancia de dinero como profesión del empresario, asumiendo la diferencia entre las profesiones como mandato divino.

De esta manera, el carácter racional de la vida ascética que promueve la ética protestante, deja de lado los impulsos irracionales en la conducción ética de la vida, con lo que niega y sospecha de todo elemento sensorial-sentimental contenido en la religiosidad ya que promueven ilusiones y superstición idólatrada, volviéndose inútiles para la salvación (Weber, 2001).

El objetivo de salvación, y por lo tanto la predestinación a ella, es una “palanca” importante para el desarrollo del capitalismo porque establece un método y la importancia del saber empírico al necesitar la confirmación de ella. Esta confirmación de la salvación, será mediada por el trabajo profesional como medio ascético por excelencia y será un modo de aumentar y confirmar la “gloria”, por lo que Dios exigirá un trabajo profesional racional.

La confirmación de la gloria exige un <control metódico> del estado de gracia a través del estado ascético de vida que implica una configuración racional de ella basada en la voluntad de Dios para todo el que quisiera estar seguro de su salvación fuera del mundo, como efecto de la concepción profesional del protestantismo ascético, lo que da paso a una configuración sistemática racional intra-mundana, mediada por el autocontrol constante y una reglamentación planificada, que conlleva al desencantamiento religioso del mundo y a un rechazo a sus sacramentos y a la idolatría.

Según el ascetismo protestante entonces, la riqueza y la ganancia no serían rechazadas en sí misma, ya que son resultados del trabajo metódico y por la especialización de las profesiones que generan mayor rendimiento, y por lo tanto, se manifiestan por razón divina de Dios y entonces, se debe continuar en ese camino

aprovechándolas, siendo rechazadas en cuanto sean tentación para el disfrute personal, pero no si se consiguen por origen divino de Dios como consecuencia de la consecución de su mandato, con lo que se debe seguir la búsqueda por una profesión más útil para producir bienes para la comunidad y no para el goce ingenuo de ellas. Además, la ganancia del ascetismo aprueba al nuevo burgués, pues se trata de una burguesía racional que organiza de esa manera el trabajo, criticando la ostentación del señor y del nuevo rico, que se acercan a lo sensorial-sentimental, a la conducta irracional y a la idolatría. Así, el ascetismo profesional puritano intra-mundano aboga por la uniformización del estilo de vida suprimiendo las idolatrías, que también se relaciona con la estandarización de la producción del capitalismo, comprobando la idea puritana de profesión sobre la vida económica.

En síntesis, la valoración del trabajo (incesante, continuo, sistemático), fue causante de la expansión del espíritu del capitalismo, que se suma a la limitación del consumo por el autocontrol intramundano en contraposición a la vida irracional de los individuos, permitiendo el ahorro y la acumulación formando el capital y la inversión, todo como designio de Dios, que juega en los aspectos psicológicos de los individuos y no como mandato autoritario externo. De esta manera, surge un ethos profesional burgués, que se mantenía dentro de los límites de la corrección formal, irreprochable en sus costumbres y que debía seguir los intereses económi-

cos, que además, ponía a disposición trabajadores, posibilitando el desarrollo del espíritu del capitalismo en la Europa Occidental y en América del Norte bajo su forma de colonización, espíritu que modificará todas las esferas sociales, sin poder escapar de la racionalidad (Weber, 2001).

Por lo tanto, se le da importancia en el análisis de la influencia de la ética protestante al desarrollo del espíritu del capitalismo al modo de producción que determina la forma de actuar de los individuos, encerrándolos en una Jaula de Hierro.

Weber posee una gran influencia de la tradición histórico filosófica alemana, tanto en sus escritos sociológicos como políticos, define el avance de la racionalidad burocrática como un componente inevitable del crecimiento del capitalismo, donde no hay posibilidad de trascender la subordinación de los individuos a la especialización de las tareas de la burocratización, sin poder escapar de la jaula, provocando un fuerte pesimismo en Weber cuando mira los procesos de racionalidad técnica.

La jaula de hierro, representaría a una sociedad radicalmente racionalizada bajo la forma de la burocracia, lo que luego la tradición crítica tomaría para su análisis de los totalitarismos que cruzan transversalmente el periodo.

En éste sentido, el concepto de “mundo de la vida” que adopta Habermas, tiene relación con la interpretación que hacemos del mundo concreto en el que vivimos, que es material, personal y social. Se constituye por una tradición cultural compartida, lo que conlleva a que los miembros (de la comunidad) se ubiquen en un contexto que está pre-interpretando en cada situación. Es un proceso interpretativo que se encuentra en constante movimiento, siempre se está construyendo, concepto que extrapolamos con el de vida cotidiana, pues en éste también se co-construye sentido y se adopta una perspectiva interna y de los propios miembros del mundo de la vida (Habermas, 2003)

Martin Jay en su libro “Campos de Fuerza” (2003), realiza un análisis de la estetización vinculada a la política desde la revisión del fascismo, donde se entra desde una estetización de la política desde una ideología estética y de su instrumentalización para los fines del régimen de Hitler. De esta forma, se revisa la distinción de la estética de todas las otras áreas sociales lo que favorece una mirada independiente que permite su instrumentalización para fines que no tienen relación con el fin de la vida humana. No obstante, este análisis no puede cerrarse sólo al fascismo, sino a todo tipo de totalitarismo. Entonces, en contraposición, la tradición crítica apuesta a una interdependencia de la estética con la vida cotidiana,

con lo político y lo social, criticando la mirada de la estética independiente como sólo contemplación de la belleza.

Así, “el objeto de estudio de la estética y de la historia del arte no puede ser la obra, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían” (Canclini, 2010, 17).

Para Alicia Entel, la aproximación a la Teoría estética debe estar dada por la relación arte-sociedad y así, le es necesario citar a Adorno para dar cuenta que el arte tiene un carácter social desde su oposición a la sociedad.

El gran referente de Adorno para analizar el arte en aspectos filosóficos y sociológicos e incluso en un trabajo analítico sobre los propios materiales estéticos fue la música; “la obra musical es una entidad histórico-social y que su historia atraviesa una línea de progresiva “racionalización” del material musical” (Entel, 2008, 172).

También, Zygmund Bauman nos propone un acercamiento a la historia del arte como: “la historia del arte es un esfuerzo continuado por ir más allá del breve tiempo que concede la vida biológica. Un esfuerzo por añadir al universo frágil y efímero de lo humano otras entidades, inmunes a la erosión del tiempo, entidades

que puedan seguir estando en el mundo cuando nada más quede en él. Un esfuerzo desesperado por eliminar las consecuencias más inhumadas de mortalidad del hombre” (Bauman, 2003, 19).

Por lo tanto, un arte vinculado a la inmortalidad del hombre, es un producto humano que está orientado al mundo, a través de una acción que es comunicativa donde la música toma importancia “cuando Dios se vuelve una entidad de carácter abstracto como espíritu sobrenatural dotado de poderes sobrehumanos, como medio de comunicación a través de las plegarias y los cánticos” (Dultzin, 2010, 17), por lo que el mito se encuentra fuertemente vinculado en esta etapa (pre moderna), de hecho Levy Strauss en su obra “Mitológicas” se enfoca en éste y analiza la relación entre el mito y la música como dos formas de lenguajes que perduran pero que a su vez, requieren de una temporalidad en donde se manifiesten (Dultzin, 2010) con fines de trascendencia, características que a su vez, se mantienen hasta el desarrollo del arte moderno.

La diferencia entre el arte moderno y el pre-moderno es que este último denotaba un carácter reproductivo de la cultura como una imagen reconciliada y bella del mundo (Entel, 2008, comprendiendo a Marcuse). Mientras que el arte modernista desestetiza las obras, o sea, vincula las obras con aspectos sociales y no como un

área independiente a las transformaciones. No obstante, sigue ocupándose de la inmortalidad. (Bauman, 2003)

Sin embargo, la modernidad trae consigo sus diferencias en el arte y en la música estará dada además, por el papel de los instrumentos musicales como vehículos de racionalización “dentro de los factores que influyeron en la racionalización de la música, como son la plurivocalidad y la notación, Weber incluye los instrumentos musicales, los que en Occidente su desarrollo va muy ligado al aprovechamiento de las técnicas científicas para su construcción” (Dultzin, 2010, 92) y además, trae consigo “lo nuevo” una sospecha de la tradición, constituyéndose como negación de ella y por lo tanto, una estética de la ruptura (Entel, 2008)

Luego, en una “modernidad líquida”, la inmortalidad estará dada sólo por el deseo de seguir deseando y no de la construcción: “nuestras vidas, la de los hombres y mujeres postmodernos, giran no tanto en torno al hacer las cosas como al buscar y experimentar sensaciones. Nuestro deseo no desea satisfacción, desea seguir deseando” (Bauman, 2003, 19).

Por consiguiente, se produce una gran diferencia entre un arte vinculado a lo “sólido” como lo moderno y el arte “líquido” relacionado a lo postmoderno o mo-

derinidad líquida, dado que se pierden las características de inmortalidad donde se experimentan las mismas emociones a través del tiempo pasando a una era líquido-moderna donde el centro son los acontecimientos pasajeros. (Bauman, 2003).

Resultando el arte y la música que actúa desde el reflejo de la realidad exterior pero produce efectos en el interior, es decir, por lo que es parte y a la vez construye subjetividades individuales como colectivas, existiendo una reciprocidad entre la sociedad y los músicos, e inversamente.

En esta línea, es posible identificar también a Mijail Bajtin con su trabajo sobre la ideología, donde plantea el signo lingüístico en vínculo con ésta, expresando lo social y lo individual en un diálogo entre el signo y la conciencia humana. Así, incorpora igualmente la noción dialéctica del lenguaje presentándolo como un campo de luchas entre los signos, y entonces de las formas de conceptualizar y por lo tanto, de toda forma de expresión material, dentro de ellas el arte, que expresarían un material ideológico, el que debe estudiarse en su proceso social de producción, ya que se encuentra inserto en la historia.

De esta manera, para Bajtin “Todo producto ideológico (ideologema) es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, momento de su horizonte ideológico materializado”. (Bajtin, 1994, 48)

La ideología es representada en un signo lingüístico el que es materializado desde su proceso social y por lo tanto, sólo es posible en cuanto el lenguaje es social y se desarrolla en relación entre individuos y en tanto expresa las contradicciones sociales en que se encuentra inmersa.

Por lo que, el arte también responde a las crisis de sentido como en la visibilización y en la búsqueda de respuesta hacia ellas, “ofreciendo imágenes del mundo que constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en que las relaciones tradicionales se han fragmentado, y en el que se están delineando fatigosamente nuestras posibilidades de relación” (Dultzin, 2010, 73, citando a Umberto Eco), cumpliendo en el quiebre social una tarea de articulador de relaciones. Este rol es a partir de la comprensión del contexto o medio ambiente y el deseo de influir en el exterior (Dultzin, 2010) como una forma de creación y resistencia, en cuanto se comprende como una preocupación interna del compositor como sujeto social, enmarcado en un contexto, que a partir de la expresión aprehende y exterioriza un proceso social, como un fenómeno de interac-

ción entre el individuo y el grupo, entre la estructura y la función de su expresión. Por lo tanto, se hace importante identificar los quiebres entre la modernidad “sólida” y la “modernidad líquida” como referentes contextuales de las características que compone arte como un fenómeno social implicado en la vida cotidiana de actores que lo experimentan como una acción comunicativa a partir de la cristalización de subjetividades colectivas.

Por otro lado, se entenderá por vida cotidiana “un conjunto de conductas normales y rutinarias, lo que implica que se han creado previamente criterios de normalización para evaluar lo anormal, lo desviado, lo otro. Por esta razón es básico para la vida cotidiana la cristalización de las certezas “normalizadoras”, de lo “normal” en contraposición de lo “anormal”. En otras palabras, lo central para el estudio de la vida cotidiana es establecer “qué criterios de normalidad son elaborados por determinados grupos sociales en determinada época histórica” (Álvarez, 2003, 12).

Desde el punto de vista de Guattari el concepto de subjetividad se ve desde el “conjunto de condiciones que hacen posibles que instancias individuales o colectivas estén en posición de emerger como territorio existencial auto-referencial, (de manera) adyacente con la alteridad, ella misma subjetiva” (Álvarez, 2003, 14 ) y entonces “la subjetividad no son sólo las ideas, sensaciones y percepciones de los

sujetos, sino que va mucho más allá, abarcando lo que él denomina las “máquinas” impersonales que regulan la sociabilidad humana” (Álvarez, 2003, 14). Por lo tanto, la intersubjetividad debe ser entendida en relación con el concepto de subjetividad, el cual es comprendido como la conciencia que se tiene de todas las cosas desde el punto de vista propio, que se comparte colectivamente en la vida cotidiana. La intersubjetividad sería, por tanto, el proceso en el que compartimos nuestros conocimientos con otros en el mundo.

Desde un punto de vista epistemológico, la fenomenología implica una ruptura con la forma de pensamiento de la sociología tradicional, pues enfatiza la necesidad de comprender la realidad, más que de explicarla, donde es posible identificar elementos de significación que describen y construyen lo real, como una construcción y reconstrucción permanente de la vida social.

El énfasis se encuentra en la interpretación de los significados del mundo y las acciones e interacciones de los sujetos sociales. Del mundo conocido y de las experiencias intersubjetivas compartidas por los sujetos, se obtienen las señales, las indicaciones para interpretar la diversidad de símbolos.

Alfred Schütz retoma las ideas básicas de la propuesta de Husserl y las aplica al análisis de la realidad social y así parte de la necesidad de analizar las relaciones intersubjetivas a partir de las redes de interacción social. Para esto reconoce ciertos aspectos fundamentales, tales como: la incorporación del mundo cotidiano a la investigación sociológica como eje central; los significados de la vida en el mundo son construcciones sociales, lo que implica que el mundo social es intersubjetivo, conformado por personas que viven en él en una actitud natural, el mundo cotidiano es un ámbito familiar en el que los sujetos se mueven.

Los autores Burger y Luckmann, también tratan como eje central el concepto de intersubjetividad, comprendiéndola como el encuentro, por parte del sujeto, de otra conciencia que va constituyendo el mundo en su propia representación, de esta forma, la intersubjetividad no se reduce al encuentro cara a cara, sino que se amplía a todas las dimensiones de la vida social.

Las propuestas de Burger y Luckmann, al igual que las de Shütz, implican el tránsito de lo individual a lo social, de lo natural a lo histórico y de lo originario a lo cotidiano.

El mundo cotidiano es un mundo intersubjetivo y la intersubjetividad del sentido común es la realidad social.

El mundo de la vida cotidiana es el escenario y también el objeto de nuestras acciones e interacciones. Este mundo no es el mundo privado del individuo aislado, sino un mundo intersubjetivo, común a todos nosotros, en el cual tenemos intereses eminentemente prácticos. El mundo de la cotidianidad es sólo posible si existe un universo simbólico de sentidos compartidos, construidos socialmente, que permitan la interacción entre subjetividades diferentes. (Rizo Marta, 2005).

Los diálogos e interacciones son formadores de sentidos, en base a las maneras de ver y oír de las personas. Es por esto que la interacción es provista de la comunicación; estableciendo la realidad social, dándole forma y sentido a través de las relaciones que se forman entre las personas que se están comunicando, lo cual da como resultado una construcción de sujeto como individuo.

La subjetividad se encuentra presente en todo tipo de acto comunicativo; sin interacción no existen los sujetos sociales.

Los individuos participan como sujetos sociales desarrollando intersubjetividad, a partir de distintas subjetividades, intercambiando maneras de ver, pensar y sentir el mundo social, en diferentes instancias, muchas veces únicas y con significados propios.

Desde Agnes Heller la vida cotidiana es el " el espejo de la historia", y entonces sería "el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales crean la posibilidad de la reproducción social (...) es la forma real en que se viven los valores, creencias, aspiraciones y necesidades".<sup>15</sup> (Heller, 1982, 19)

En la vida cotidiana "se realiza la vida, y es precisamente esta vida cotidiana la que está impregnada por la cultura popular, en cuanto al conjunto de ideas, creencias, valores, significaciones y experiencias del pueblo que dan respuestas vitales a sus necesidades y deseo" (Ander Egg, 1989, 279). Así, ésta se presenta la vida cotidiana, pero cuando ya no tiene un carácter de natural, se ve cuestionada, lo que posibilita la creación de nuevas subjetividades que tienen como fin la transformación de lo anterior.

---

<sup>15</sup> Berger y Luckmann intentaron analizar a la realidad social como construcción colectiva, pero es Heller quien focaliza su análisis en la cotidianidad.

La cultura a su vez, “es lo que el pueblo cultiva; es decir, lo que realiza en su vida cotidiana, real y concreta, expresando un estilo de ser, de hacer y de pensar. La cultura, pues, hace referencia al plano intelectual como al material, al arte como a la recreación. (Ander Egg, 1989, 278) y entonces para Ander Egg, la cultura del pueblo siempre ha existido “El pueblo siempre ha tenido – y tiene, por supuesto – sus formas de ser, de hacer y de pensar, entre las que se dan su forma de expresión y sus formas de creación (...) en fin, en la práctica de la lucha diaria, en la que el pueblo se expresa” (Ander Egg, 1989) y es en ésta cuando el arte cumple un rol de expresión en el cuestionamiento de la naturalización de la vida cotidiana, participando de y creando nuevos lugares de encuentro que a la vez son propios de lo cotidiano.

Precisamente, “la cultura popular no sólo devuelve al pueblo su palabra, sino que le hace dueño de su praxis. De este modo, la cultura se convierte en lo que nunca debe dejar de ser: instrumento de afirmación de los pueblos, y, consecuentemente, una permanente motivación para defender su libertad” (Ander Egg, 1989, 281).

De esta forma, se quiebra la mirada clásica de la cultura como sólo reproductora del orden, sino también desde ella aparecen quiebres en defensa de la afirmación

de los pueblos como cultura popular y de su libertad, en lo que el arte y la música cumplen un rol fundamental.

Según T. Adorno el rol del arte estará dado por la resistencia social y es esto lo que lo immortaliza, por lo que no es algo inmediato a lo social aunque depende de éste (como se ha explicado) pero su fuerza se encuentra en la negación de la propia sociedad, por lo que se separa de ella e involucra por lo tanto, la utopía. (Adorno, 1983, citado en Entel, 2008). De esta forma, Adorno sostiene que el arte se vincula a la sociedad y se influye por ella pero desde la negación, por lo que sería la antítesis de la sociedad y entonces, el arte contiene una respuesta social desde lo “asocial” (respuesta en la negación de la sociedad), vinculado a la hegemonía y así con la cultura de lo popular en la historicidad de Chile.

## II Sujeto

Se entenderá al músico popular como quien rescata “lo popular” en base a una conciencia y campo artístico. Comprendiéndolo como un agente que se moviliza dentro de un escenario social y una temporalidad definida.

De modo que “no existen agentes aislados, o meramente yuxtapuestos, o cuyas relaciones entre sí resulten de la libre elección de cada uno, al modo en que lo concebía el individualismo liberal. El comportamiento de cada integrante del proceso artístico –el artista, la obra, el intermediario, el espectador- es consecuencia de su posición en ese campo”. (Canclini, 2010, 90).

Posición con conciencia de clase, que significa descubrir que uno pertenece a una clase social fundamental y que define nuestro rol histórico en la sociedad.

Para tal efecto, se debe identificar el campo en el cual se moviliza, el contexto histórico y el rol del sujeto.

Pierre Bourdieu destaca las determinaciones del “campo intelectual” relacionado con “el proyecto creador”. Por cierto, no ve en el proyecto creador la manifestación

plenamente libre de una voluntad individual soberana si no: “el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse y las restricciones sociales que orientan la obra desde afuera” (Pierre Bourdieu, *Campo intelectual y proyecto creador*, op, cit, p.146) (Canclini, 2010, 91).

Desde el contexto social y de la producción simbólica cada obra es parte del entorno. Tal como lo señala Bourdieu “cada obra es resultado del *campo artístico*, el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad” (Canclini, 2010, 37). Por lo tanto, si se busca comprender la obra de arte habrá que enfocarse en el sentido social dentro del campo artístico inserto en la producción simbólica enmarcada en una totalidad social y así identificar “las claves sociológicas del objeto estético y su significación en el conjunto de la cultura” (Canclini, 2010, 37)

Es así, que para efectos de la presente investigación se “hace una distinción entre la política pre y post revolucionaria. La lucha por la liberación, a la que se llama “acción cultural para la liberación”, “se lleva a cabo en oposición a la elite con poder dominante” y la lucha para mantener el estado permanente post revolucionario (“revolución cultural”) “se da armonía en el régimen revolucionario” (ACL:82) (Co-

ben, 2001, Pág. 119). Idea que reafirma, los periodos seleccionados, los cuales denotan el quiebre histórico social, en donde esta “revolución cultural” acompaña el proceso revolucionario de la UP y posteriormente el proceso de resistencia, ante el poder y control hegemónico de las fuerzas de derecha.

Cabe aquí recordar lo sucedido con líderes que en su momento fueron referentes de procesos revolucionarios de Latinoamérica, como es el caso, por ejemplo, del líder indiscutible de la Revolución China de 1949, Mao Tsé Tung. A él se le critica tempranamente su actuar y “modus operandis”, señala Freire al respecto: “(...) a fines de la década del '60 y a principios de la del '70 elogiaban a Mao por su osada jugada para revitalizar la revolución y, en cierto modo, lo veían como el arquetipo del revolucionario del Tercer Mundo. Sin embargo, las revelaciones sobre sus excesos, hacen que parezca, en retrospectiva, que esa revolución cultural fue precisamente el caso de la revolución que se volvió en contra la gente” (Freire, 1995:36 n10), (Coben, 2001, 119).

Para Freire, quien según Diana Coben tuvo una clara influencia del pensamiento maoísta en aspectos como el rol de la conciencia el “acercamiento de Freire al maoísmo va más allá de su inicial apoyo a la Revolución Cultural: él comparte con Mao una convicción de que la conciencia es la clave para la resolución dialéctica

de las contradicciones, lo que Mao llama “el rol dinámico conciente del hombre” (Mao citado en Gorman, 1986: 151). (Coben, 2001, 119).

Freire comparte que la introducción de los conceptos de concientización en la práctica de los procesos revolucionarios, se convierte en concientización para la transformación y son los agentes sociales los encargados de realizarla.

Pero no sólo Freire afirma lo anterior, “tanto Gramsci como Freire sostienen que el rol que tienen los revolucionarios de generar el cambio social, económico y político es un rol educativo. Para Gramsci, por tanto el proceso educativo “es un proceso bien diferenciado y con amplio fundamento de la creación y mantenimiento de la hegemonía, llevado a cabo por el Estado o sus representantes, con el fin de mantener el control, y por revolucionarios con el fin de tomar el control de la sociedad”. (Coben, 2001, 145). Mientras que el sujeto o agente que genera y mantiene esta modalidad es la clase trabajadora y el partido político, que es donde se ejerce la acción o dirección para el cambio revolucionario.

Por eso la educación para Gramsci es el medio por el cual se llega a la acción revolucionaria y el partido político es una estructura que permite generar y mantener

la subordinación entre los grupos, que por su carga ideológica, permite el éxito de la revolución.

El Sujeto como agente y como portador de la acción de la concientización para la transformación se va configurando y comprendiendo desde la definición de “agente social”: “que será el resultado de la asunción como propios, por parte del proletariado, de los objetivos y reivindicaciones sociales de carácter progresivo procedentes de todos los sectores sociales.” (Paramio, 1988, 175).

Sin embargo, para Gramsci el agente será directamente el partido político, donde: “El agente a través del cual se origina la identificación de teoría y práctica es, según Gramsci, el partido político revolucionario. Aquí, en la actitud con que considera rol del partido se revela una diferencia aún más significativa entre Gramsci y Freire”. (Coben, 2001, 151).

Según Freire, el círculo de la cultura, dondequiera que se lleve a cabo, es el modelo elegido; su base más estrecha y específica. (Coben, 2001, 156). En donde por medio de su proceso de concientización “intenta capacitar a la gente para que pueda percibir las contradicciones económicas, sociales y políticas que presenta la sociedad y colocarla en un estado de conciencia en el que sea capaz de actuar

para transformar la realidad”. (Coben, 2001, 156). Esta capacitación de la gente o del pueblo, Freire la concibe por medio de la educación popular, mientras que Gramsci la define por medio de los partidos políticos, la cual es la herramienta para llegar a generar una liberación y concientización del pueblo.

Así, se señala desde Freire que deben existir líderes que permitan ir generando una concientización del pueblo oprimido para su liberación en donde: “el potencial del pueblo para la acción revolucionaria no es el tema; ellos no son los actores. La acción se le adjudica al líder. Lo importante es que el pueblo está oprimido y que se redime a través de un proceso de concientización”. (Coben, 2001, 120)

Es así, que el sujeto revolucionario, será el que permita generar esa conciencia que busca la liberación del pueblo oprimido, lo que para Gramsci sería el partido político y para Freire serán los líderes revolucionarios, que por medio de la educación popular cumplan con esta tarea. Además, Freire señala que: “los verdaderos revolucionarios deben percibir la revolución como un acto de amor, dada su naturaleza creativa y liberadora”. (Coben, 2001, 121).

En Chile la concientización popular, según señala el músico chileno Jorge Coulon, en los años sesenta y setenta la situación no puede sino; “polarizarse políticamen-

te, el Gobierno de Eduardo Frei Montalva, por la propia naturaleza de su triunfo en 1964, lleva adelante reformas que son trascendentes, pero que elevan las demandas de justicia social. Se incorporan además a estas demandas vastos sectores poblacionales y campesinos concientizados por los programas de Promoción Popular y de Reforma Agraria llevada adelante por el Gobierno. La llamada “chilenización” del Cobre no hace más que dejar en evidencia la necesidad de nacionalizar sin ambigüedades esa riqueza nacional. Las aspiraciones populares por tanto tiempo reprimidas explotan en todo el país”. (Coulon, 2001, 41)

Sistemáticamente el activismo político entre los años '68, '69 y '70 se potencia gracias al Programa Popular, el cual busca y pretende establecer desde la base popular un proceso revolucionario, desde los agentes como: los partidos políticos y líderes revolucionarios.

Es desde esta premisa que surgen agentes con un fuerte compromiso social y político. Cargados de prácticas que difieren en intensidad, principalmente por los valores y por las fisuras históricas recorridas, y fuertemente cargadas de una asimilación y concientización de la clase trabajadora, que forja un proyecto en donde las problemáticas son “desde lo popular” con una posibilidad real de institucionalización.

El caso del compromiso del músico popular en Chile, lo relata claramente el compositor y cantautor Jorge Coulon. “En la vorágine en que vivimos en esos mil días, nos unía la militancia en el proyecto renovador y democrático de Salvador Allende, nos unía a él y su gobierno solamente la convicción y la entrega desinteresada, el sentirnos parte de la historia en movimiento, el compartir la convicción de que estábamos construyendo la sociedad del futuro (...)”. (Coulon, 2001, 64).

Si bien el proyecto de la Unidad Popular no alcanzó a institucionalizar un Ministerio de Cultura, por ejemplo, el desarrollo de la cultura cruzaba todo el proceso, en donde la participación y concientización era tarea de todos los agentes sociales, quienes ponían su profesión en función del proyecto. Jorge Coulon señala, desde la significación de los hechos que: “Sin ministerios, ni políticas estatales nos sentíamos responsables de construir desde las bases un proyecto musical y poético de gran calidad en todos los sentidos, de excelencia profesional, de participación masiva y de utilidad pública” (Coulon, 2001, 64).

La participación masiva y la producción musical acorde al proyecto popular, genera que el agente que se mueve en el campo artístico, pueda desarrollar y levantar

un discurso que acompañe al proceso revolucionario y el programa de la Unidad Popular.

El agente, por lo tanto, en la presente investigación, corresponde al músico popular, que rescata la concientización del pueblo y sufre junto a él el Golpe Militar del 11 de Septiembre de 1973. Golpe que fractura la matriz socio-política e implanta un modelo de carácter neoliberal y/o de un nuevo orden en donde se identifica según describe el historiador chileno Rolando Álvarez que “el gran éxito del régimen fue la imposición factual del nuevo orden, que estableció pautas de comportamiento social cargadas de racionalidad, de las que era muy difícil escapar, no sólo porque desde las sombras acechaba el terror para todos aquellos que no respetaran este nuevo orden, sino porque también el poder fue capaz de producir “la verdad” sobre la realidad social que los individuos vivían en ese momento” (Álvarez, 2003, 28).

Así la censura de los medios masivos, de los espacios de encuentro, de instrumentos musicales, exilio y muerte de los exponentes más representativos de la Unidad Popular, permitieron que la dictadura manejara todos los espacios de significación y reproducción para los que acompañaba este proceso.

No obstante, y a pesar de dicha censura, seguían existiendo espacios comunes de encuentro entre los opositores al régimen militar. Eran espacios principalmente vinculados a los partidos de izquierda entonces abolidos, como los partidos Socialista, Comunista y otros. Estos espacios de encuentro, semi-clandestinos la mayoría, se encontraban al inicio, bajo el alero de la Iglesia Católica, principalmente de la Pastoral Obrera que tenía gran presencia en las poblaciones, y en las universidades o, en espacios culturales como las peñas, lugares en donde a través de expresiones artísticas, especialmente la poesía y la música, se levantaban mensajes de denuncia social.

Producto de este proceso se generó una nueva subjetividad con los agentes, constructores de la transformación político social, en donde ahora debían ser portadores de la resistencia ante la dictadura y el nuevo orden, derivando así en un nuevo agente. Uno en donde la tarea sería la de continuar bajo la resistencia con un mensaje esperanzador, de apoyo y resistencia, tanto al interior de Chile, como en el proceso de la Internacionalización del mensaje, que permitía visualizar hacia el exterior lo que sucedía con esta dictadura.

A continuación, se observará cómo el agente se desenvuelve dentro y contra de la hegemonía, lo que permite visualizar por completo el escenario de la investigación.

### III Hegemonía

En el contexto de la apuesta programática de la Unidad Popular o primer periodo, el perfil movilizador, generador de conciencia, de la formación de un bloque popular, encarna un concepto hegemónico, en donde ya para un segundo periodo se manifiesta como una contra-hegemonía.

Para tal efecto, se plantea la postura de Gramsci y Freire, sobre la hegemonía, contra-hegemonía, educación como forma de transformación de la realidad histórica/social, que permite visualizar -bajo la premisa de la investigación- el rol del mensaje sociopolítico del músico popular chileno.

Este mensaje se desarrolla bajo un proceso de concientización de los intelectuales orgánicos quienes permiten la generación de una hegemonía, la cual mantiene su dominio debido al liderazgo que a la vez, permite la conformación de un nuevo bloque popular.

La lucha por la hegemonía, por medio del lenguaje, la concientización de sus intelectuales, el liderazgo de la militancia trabajadora revolucionaria y de la incorporación de la cultura como motor movilizador, se plantea ante un Estado acompañado

de una sociedad civil fortalecida, que busca tener un impacto desde y dentro del terreno ideológico.

Mientras que la contra-hegemonía se plantea desde la activación de una conciencia política desde las clases y sectores populares, pero basándose en los intereses generales como proceso político hacia un bloque social alternativo.

Es por esto, que se desarrolla un tipo de lenguaje hegemónico, el cual se entenderá: “desde la esfera política con la intención de explicar el proceso por el cual los habitantes de un idioma ejercen influencia sobre los habitantes con los que entran en contacto” (Coben, 2001, 28). Bajo esta misma premisa es que se desarrolla la hegemonía de grupo, que es la que penetra en todos los aspectos de la vida cotidiana (legal, educacional, etc.) y la cultura -por sobre todos sus sentidos- que están preparados para el desarrollo de la revolución y para el desarrollo de un nuevo “bloque histórico”.

Como lo explica Derek Boothmann “el bloque histórico es un concepto dinámico a través del cual Gramsci trasciende la metáfora bidimensional de Marx sobre la sociedad como base y super-estructura” (Coben, 2001, 28). Es por lo tanto, un bloque entre la “estructura y la super-estructura”, el cual permite introducir la idea

de que es una sociedad en movimiento constante y que genera dinámica social. Por lo cual, se señala que el “bloque histórico” es la unidad entre la naturaleza y el espíritu (estructura y superestructura). Y ésta “(...) es ejercida por una clase o una alianza de clases que forman un “bloque histórico”, no por un líder individual, como en el modelo de Freire”. (Coben, 2001, 147).

El papel que juega el Estado es importante dentro del análisis y es comprendido como: “el conjunto de actividades teóricas y prácticas con las cuales la clase dominante no sólo justifica y mantiene su dominio, sino que logra obtener el consentimiento activo de aquellos a quienes domina” (SCC:224). Es una fuerza activa y organizadora que tiene el rol educativo y moral de asegurar la hegemonía de las clases dominantes. Así el Estado es esencialmente proactivo en todas las esferas, es un “instrumento de racionalización, de aceleración y de taylorización. Actúa de acuerdo a un plan, urge, incita, solicita y castiga” (Coben, 2001, 29).

Para Gramsci el Estado debe ser, por sobre todo ético ya que una de sus tareas y funciones principales es la de elevar al pueblo a un nivel moral y desarrollar así, una cultura particular y propia de cada pueblo. Define a la antítesis de la hegemonía como la: “cohesión estatal, “gobierno político” o “dominación directa” –entra en juego cuando ha fallado el consentimiento espontáneo, imponiendo “legalmen-

te” la disciplina a aquellos grupos que no consienten” ya sea activa o pasivamente (SCC:12)”(Coben, 2001, 30).

Es por esto que “para que una revolución sea exitosa, es necesaria la victoria tanto en la esfera de la hegemonía como en la de la dominación directa, por ello Gramsci podía ver al proceso revolucionario como un fenómeno intelectual y educativo, al mismo tiempo que como materia de la política práctica. En realidad, para Gramsci, “toda relación de “hegemonía” es necesariamente una relación educativa y sucede no sólo dentro de una nación, sino entre varias fuerzas que integran, en un campo internacional y mundial, entre complejos de civilizaciones nacionales y continentales (NSCC:157)” (Coben, 2001, 30).

### **Los intelectuales para Gramsci**

Para efectos de comprender los sujetos que componen la construcción de hegemonía, es que Gramsci propone que “todos los hombres son intelectuales, (...) pero no todos los hombres tienen la función social de un intelectual dentro de la sociedad (SCC:9)” (Coben, 2001, Pág. 33). Por lo que eleva la función de este intelectual y señala que “el intelectual no sólo es aquél que sabe, sino que siente, sabe, comprende, todos los atributos esenciales en el intelectual revolucionario

gramsciano. El punto clave es que los intelectuales realizan una función de liderazgo en la organización de un bloque histórico hegemónico” (Coben, 2001, 35).

Es posible identificar en lo que propone Gramsci dos tipos de intelectuales:

- **Tradicionales:** Son intelectuales de la clase gobernante, “los delegados del grupo dominante”, cuyo poder o estatus intelectual son tan grandes que ellos constituyen una elite cuasi autónoma, que puede asumir el derecho a la permanencia reclamar una profunda comprensión de las verdades eternas” (SCC:7). La clase trabajadora debe “luchar para asimilar conquistar *ideológicamente* a los apóstatas intelectuales para que sean valiosos en su lucha por la hegemonía. Esto se logrará más rápida y efectivamente cuanto mayor sea “el triunfo de la clase trabajadora en la elaboración simultánea de sus propios intelectuales orgánicos” (SCC:10)” (Coben, 2001, 35).
- **Orgánicos:** “los que cumplen el rol educativo y organizativo de su clase, otorgándole a ésta “homogeneidad y conciencia de su propia función, no sólo en el campo económico, sino también en el político y el social” (SCC:5). (Coben, 2001, 33).

Bajo lo que formula Gramsci, el intelectual orgánico de la clase trabajadora, es el que participa activamente en la vida práctica, de base, tanto en la industrial, como la política, como constructor, generador, como organizador que va activando nuevos mecanismos de conciencia popular.

Es así, que: “la conciencia de formar parte de una fuerza hegemónica particular (o sea, la conciencia política) es el primer paso hacia una conciencia progresiva de su propia existencia, pensamientos, acciones, en la que la teoría - práctica serán finalmente una (SCC:333)” (Coben, 2001, 34).

De este modo, los intelectuales orgánicos de la clase trabajadora serán quienes hagan políticamente posible el progreso intelectual de la masa, trabajando y haciendo coherentes las problemáticas, constituyendo de esta manera un bloque socio-cultural:

Por su parte, desde el punto de vista de Freire, el potencial del pueblo para la acción revolucionaria no es lo más importante, ya que la acción se la adjudica al líder revolucionario y es éste que por medio de la educación popular, concientiza al pueblo que está oprimido.

Por lo tanto, se busca la transformación de las relaciones sociales entre clases, que se configuran bajo nuevos modelos de interpretación social, basados en una concepción histórico-estructural del desarrollo y de la existencia de sociedades organizadas sobre relaciones de dominación económica y social. Lo central en este término es la relación estrecha que se da entre elementos que determinan las estructuras sociales de poder, como la educación, la cultura, la participación social, el acceso a las nuevas fuentes de conocimiento y la utilización de ese conocimiento.

Estas ideas son claves en una educación preocupada de los niveles de participación, en perspectiva de una transformación social, es decir, una educación liberadora, dialógica, integradora y al centro de la comprensión de la realidad de los sectores postergados, en su condición de sujetos políticos.

Aquí es fundamental el concepto de concientización, acuñado por Paulo Freire, como primera condición para el cambio social, en el sentido de comprender la condición ya no de marginales, sino de oprimidos, por la relación de dominación. En este contexto, la educación empezó a aparecer explícitamente como un instrumento de lucha ideológica planteándose como mecanismo que, inserto en los procesos de movilización y organización popular, podía utilizarse como apoyo en

la tarea de elevar los niveles de conciencia política y mejorar las habilidades y destrezas para viabilizar la adquisición de los conocimientos, y así elevar los niveles de participación, multiplicando las posibilidades de transformación social.

### **La concientización en Freire**

“La concientización representa el desarrollo del despertar de una conciencia crítica” (EPL: 19). Freire resalta que este desarrollo: “debe surgir de un esfuerzo educativo crítico basado en condiciones histórico favorables”, que no es el resultado inevitable de “grandes cambios económicos” (EPL: 19)” (Coben, 2001, 92).

Es por esto, que la concientización es un test de la realidad, es decir, que a más concientización, más se “revela” la realidad, más se penetra en la esencia fenoménica del objeto frente a la cual uno se encuentra para analizarlo. Por esta misma razón, la concientización no consiste en “estar frente a la realidad” asumiendo una posición falsamente intelectual.

Para Freire la concientización no existe fuera de la praxis, es decir, sin el acto acción-reflexión. Esta unidad dialéctica constituye, de manera permanente, el modo de ser o transformar el mundo que caracteriza a los hombres. Por esta misma

razón, la concientización es compromiso histórico y es también conciencia histórica. Es inserción crítica en la historia, e implica que los hombres asumen el papel de agentes que hacen y rehacen el mundo.

De modo, que la concientización no está basada sobre dos realidades separadas, conciencia de un lado y mundo de otro, sino que, por lo demás, no pretende ni busca tal separación, al contrario, se basa en la relación conciencia-mundo. En este sentido, la concientización, en cuánto actitud crítica de los hombres en la historia no se terminará, ni agotará. Si los hombres –dice Freire- en cuanto seres que obran, continúan adhiriéndose a un mundo “hecho”, terminado, se verán sumergidos en una nueva oscuridad.

La concientización, que se presenta como un proceso en un momento dado, debe continuar siendo proceso en el momento que sigue y durante el cual la realidad transformada muestra un nuevo perfil. “De esta manera, el proceso de alfabetización política, como el proceso lingüístico, puede ser una práctica para la “domesticación” de los hombres o, como debe ser, una práctica para su liberación.

Considerando lo anterior, en el primer caso, la práctica de la concientización no es posible en absoluto, mientras que en el segundo, el proceso en sí mismo es concientización. De ahí una acción deshumanizante de un lado y un esfuerzo de

humanización del otro”. (Freire, 2002, 23), lo que ocurrió durante el proceso de la Unidad Popular, como parte de la preparación de la población conciente y alfabetizada, como desarrollo del proceso lingüista.

La alfabetización es una de las tareas principales de esta práctica educativa, pero el proceso de lecto-escritura se amplía en sentido político a la lectura de la condición social de clase dominada. Sin embargo, la educación popular cambia sus orientaciones generales y sus funciones, de acuerdo al contexto, lo que implica una articulación entre los actores, el origen y la ubicación en que estas prácticas educativas se dan. En relación a esto, se pueden diferenciar tendencias diversas e incluso contrapuestas. Por una parte, existen programas estatales de educación en sectores populares, destinados a apoyar procesos de desarrollo económico-social, en el marco de las estructuras vigentes. En otro sentido, se sitúa una perspectiva que se orienta hacia la transformación del orden existente y al establecimiento de un nuevo sistema de relaciones sociales.

## Práctica educativa en Freire

En el trabajo teórico de Paulo Freire, encontramos los fundamentos y orientaciones que sustentan su manera de entender la práctica educativa. Esta comprensión, surge a partir de una mirada particular sobre el mundo, desde esta mirada nace la relación entre práctica y reflexión como elementos capitales frente a la contemplación y la acción sobre/desde el mundo y la realidad.

Freire dice que una de las características del hombre es que es capaz de tomar distancia respecto al mundo y observarlo, por lo tanto, son los hombres quienes pueden actuar de manera consciente respecto a una realidad que objetiva, lo que constituiría la “praxis” como el vínculo entre la acción y la reflexión del mundo. Ésta es sólo posible en un momento posterior a la reflexión que daría cuenta de su conciencia crítica versus a una posición ingenua respecto a la realidad de forma natural y espontánea. Por lo tanto, lo que Freire llamó la concientización “consiste en el desarrollo crítico de la toma de conciencia. La concientización implica, pues, que los sujetos trasciendan la esfera espontánea de la aprehensión de la realidad para llegar a una esfera crítica en la cual la realidad se da como objeto cognoscible y en la cual el hombre asume una posición epistemológica”. (Freire, 2002, 22).

Paulo Freire nos habla de la educación como una práctica para la libertad, es decir, la educación es una vía, una alternativa, una posibilidad para alcanzar la libertad. ¿Qué entendemos por libertad? Según este autor, existen dos caminos por donde pueden transitar las concepciones de educación y finalmente nuestra práctica pedagógica. Una es que el reproduce y consolida las relaciones deshumanizadas como forma de entender la vida social, es decir, desvalorizamos al otro por las relaciones de poder que se encuentran presentes. Esto nos lleva a concretar nuestra práctica educativa desde una concepción bancaria, entiendo a los alumnos como un “espacio” en el cual sólo podemos depositar conocimientos y luego esperar respuestas mecánicas. Podemos decir que esto es una concepción basada en la opresión y no en la libertad.

Otro camino es el que entiende la práctica pedagógica, es decir la práctica educativa intencionada como un camino para cambiar relaciones y prácticas deshumanizadas. Cómo se concreta esto, a través de comprender que los educandos son poseedores de un conocimiento propio, por lo tanto son en sí mismos sujetos de la educación, y no objetos, siendo participantes activos de su propio proceso de aprendizaje, vinculados siempre en su contexto, esto resulta liberador en el cual los educandos se encuentran con sus propias capacidades y logran comprender

su contexto cultural y social. Comprender la realidad en que se vive es una posibilidad de leer el mundo a partir de una lectura desde su propio contexto. A través de esto se produce la liberación de los sujetos y la posibilidad de visualizar las relaciones deshumanizadoras que caracterizan un entorno hostil, primer paso para transformarlas y así poder cambiar su entorno social.

Educar para la libertad es educar para la transformación de las relaciones humanas, potenciar de manera creciente conductas autónomas, basadas en el diálogo. La libertad no significa improvisación de dichas relaciones o metodologías, muy por el contrario, significa esperanza trabajadora en la reflexión sobre la práctica pedagógica. Esta relación es la que permite encontrar los caminos metodológicos adecuados para desarrollar una práctica liberadora. Sin reflexión es imposible pensar en la transformación, esta reflexión es fundamental para la liberación pues permite visualizar las relaciones opresoras que están detrás. Recordemos que ninguna práctica pedagógica es neutra siempre es un espacio de diálogo político, no sólo con los sujetos, en términos de las decisiones o negociaciones, sino que también con la ideología de las instituciones escolares. Es pertinente pensar las preguntas que deben orientar esta reflexión como a favor de quién hago esto o favor de quién enseño aquello.

- Facilitar, en los grupos y colectivos sociales, el conocimiento o reconocimiento de su realidad social y de sus formas de actuar y desenvolverse en ella.
- Favorecer el desarrollo, personal y colectivo, de la capacidad de analizar, comprender y transformar esa realidad concreta.
- Impulsar la organización de grupos y colectivos, la vertebración de un tejido social capaz de actuar con autonomía en la mejora de su realidad.

### **Sobre la utopía Freire**

Lo utópico no es lo irrealizable; la utopía no es el idealismo, es la dialectización de los actos de denunciar y anunciar; el acto de denunciar la estructura deshumanizante y de anunciar la estructura humanizante. Por esta razón la utopía es también compromiso histórico.

La utopía exige el conocimiento crítico. Es un acto de conocimiento. No se puede denunciar las estructuras deshumanizantes si no es penetrándolas para conocerlas. No se puede anunciar si no se conoce, pero entre el momento del anuncio y la realización del anuncio hay algo que debe ser puesto en valor: que el anuncio no es anuncio de un proyecto sino de un pre-proyecto, porque es en la praxis históri-

ca en donde el pre-proyecto se hace proyecto. Por esta razón, solamente los utópicos pueden ser proféticos y portadores de esperanza. Solamente pueden ser proféticos los que anuncian y denuncian, comprometidos permanentemente en un proceso radical de transformación del mundo para que los hombres puedan ser más. Los hombres reaccionarios, los opresores, no pueden ser utópicos ni proféticos y, por lo tanto, no pueden tener esperanza.

Freire señala que “la concientización esta evidentemente ligada a la utopía, implica la utopía. Mientras más concientizados, más capacitado estamos para ser anunciadores gracias al compromiso mismo de la transformación que asumimos” (Freire, 2002, 25), esto ocurre dentro del primer periodo de la presente investigación, el proceso en el cual se concientiza y se institucionaliza lo popular, en donde la utopía reflejada en un proceso revolucionario latinoamericano es alto y participativo.

### **La hegemonía en el nuevo orden**

Dentro de este proceso, de denuncia a partir del nuevo orden implantado desde 1973 en Chile, se desarrollaron dispositivos de resistencia clandestinos, en donde

el rol del mensaje se plantea frente a una contra-hegemonía, organizada en el país.

Al respecto dice Rolando Álvarez: “La clandestinidad fue capaz de generar una mística especial, inolvidable y tremendamente querida por aquellos miles que la experimentaron; fue capaz allí, donde primaba el miedo, el terror, la indiferencia, el acomodo, de poner un dispositivo de resistencia que hacía ver el mundo que se les presentaba, de otra forma, posible de hacerle frente, posible de cambiarlo, en fin, que los hacía sentirse como agentes creadores de futuro” (Álvarez, 2003, 15). La clandestinidad fue uno de los mecanismos de resistencia durante la dictadura militar y ésta fue necesaria para la conformación de los dispositivos clandestinos.

Se entenderá como dispositivo clandestino como “la más heterogénea red de relaciones entre discursos, normas y/o reglamentaciones internas y externas, proposiciones filosóficas, morales y axiológicas que, en el marco de responder a la urgencia que planteaba la masacre que los militantes comunistas estaban sufriendo, constituyó la respuesta estratégica del Partido Comunista de Chile frente al dispositivo represivo de la dictadura” (Álvarez, 2003, 25)

Fue así, que se generaron diferentes tipos de re-organización interna de los grupos y partidos políticos, que bajo el nuevo orden, se planteaban desde la resistencia y clandestinidad.

Agrega Álvarez que este proceso fue generando una identidad colectiva nueva, capaz de establecer los cimientos para la rebelión popular de los 80: “las experiencias particulares de aquella época generaron una identidad colectiva nueva, una vida política distinta a la del período previo a 1973, que permitió dentro del Partido abrir espacios al desarrollo de lo que sería la política de rebelión popular de los años ochenta.” (Álvarez, 2003,16). Esto sucedió no sólo con el Partido Comunista, sino que con la mayor parte de las estructuras políticas formales, lo que fomentó además la formación de múltiples movimientos estudiantiles y de reivindicaciones de derechos humanos.

Desde otro ángulo y recogiendo la perspectiva de Foucault, es plausible entender el poder no sólo en clave negativa (reprime, excluye, rechaza) sino como productor de realidades y de verdades. “Es desde esta perspectiva que entenderemos el dispositivo clandestino como una producción del artefacto represivo de la dictadura; en este caso, como un efecto que produjo la resistencia a dicho régimen” (Álvarez, 2003, 24).

Respecto a la militancia clandestina en los años de dictadura y su relación con el poder, se puede señalar que esa militancia clandestina “fue una de las expresiones de cómo las relaciones de poder de la época, aunque tremendamente desniveladas, no dejaron de enfrentarse en el campo de fuerzas que comprendía la sociedad chilena. En efecto, hubo sectores de la población que resistieron desde un primer momento a estos dispositivos de dominación, que mezclaban el miedo, los placeres y el terror. Las relaciones de poder engendraron también resistencia. En ese sentido, fluyeron subjetividades distintas, que crearon nichos de poder que hacían frente a los poderes estatales y sociales que remaban al ritmo de la dictadura” (Álvarez, 2003, 14).

La resistencia en dictadura se presenta en las relaciones de poder enfrentadas en distintos niveles. Desde los diferentes sectores de la población se resistieron a los dispositivos de dominación. Dentro de estos sectores de resistencia, se encuentra el músico popular desde su expresión con el desarrollo de nuevas estrategias para combatir estos dispositivos.

Esto se hará principalmente desde el uso de la metáfora, abandonando el mensaje directo -aunque éste también podría ser poético pero desde la simpleza- a las masas o pequeños colectivos. Se abogaba entonces por el sentir o por la resigni-

ficación, para denunciar lo que estaba ocurriendo, para luego volver a un mensaje directo de protesta social en los 80.

Desde la lógica de Alicia Villarreal en “Arte y Política” es posible compartir las siguientes reflexiones, dice: “Si la política se realiza en la contingencia, incidiendo en las instituciones y en todas esferas de lo público, lo político se construye desde el lenguaje, es decir, desde la disputa de distintas narrativas sobre la vida en común, apelando al significado, al deseo. Lo político en el arte, es para mí, trabajar conscientemente con el poder del lenguaje que al significar, puede intervenir y producir realidad desde el espacio simbólico”. (Villareal, 2004, 295).

Es por esto, que ésta tesis asume al arte como parte de la política, por su lenguaje utilizado, en donde en una primera etapa es directo y se constituye desde lo popular, desde el lenguaje popular, por su proceso de concientización y posteriormente bajo la metáfora que direcciona una resistencia desde un bloque cultural.

## El lenguaje de la música como portador de realidad

En efecto, la presente investigación pretende proponer que por medio del lenguaje musicalizado se construye realidad y política desde una perspectiva simbólica y social, en donde el mensaje ideológico no desaparece, sino, más bien, sufre un proceso de transformación donde su significado y significante<sup>16</sup> se poetizan producto del proceso histórico social que vivió Chile.

“En los tiempos de dictadura, cualquier signo disidente podía ser interpretado como resistencia al poder totalizador. La urgencia de los sucesos determinaba toda lectura, exigía posicionarse no sólo como individuo sino también como colectividad. La apertura de espacios de conciencia crítica (construidos desde el arte) constituía un tipo de experiencia que traspasaba los límites del arte y la realidad. Experiencia que relevaba, así, al eje de lo político” (Villareal, 2004, 295).

---

<sup>16</sup> Siguiendo a Saussure, el signo lingüístico se compone de significante y significado que representan la imagen acústica (significante) y el concepto como comprensión o representación correspondientemente (significado), los que se unen en un trabajo cerebral llamado semiosis. Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística general*. Alianza Editorial, Madrid, 1986.

La experiencia que se encuentra en el eje de la investigación, la de los agentes tales como: compositores musicales, participantes de las peñas folklóricas, músicos, militantes de la UP, del movimiento y del proceso histórico-social que se llevó a cabo desde 1970 en Chile y su mecanismo de readaptación y de acoplamiento a una nueva matriz socio-política, en donde las formas de expresión y el discurso cumplieron un papel fundamental en el proceso histórico de nuestro país.

Es para esto que nos basaremos en dos periodos ya sea de 1970 a 1973 en donde observaremos la creación libre, bajo un sentido político y social de un imaginario de la masa activa (discurso y prácticas) y posteriormente, observaremos el periodo de 1973 hasta 1980, centrándolo principalmente en el rol del mensaje socio-político bajo la dictadura militar, donde se desarrollaron mecanismos de resistencia bajo la creación y arte musical.

## Metodología.

1. **Finalidad:** para el propósito de la investigación se busca y se pretende comprender y profundizar el fenómeno a plantear. Por lo tanto la finalidad es de tipo Básica, ya que pretende generar conocimientos y fundamentos para otra investigación o profundización de esta misma.
2. **Alcance Temporal:** la presente investigación corresponde a un momento específico y único, ya que se abarca un periodo determinado (1970-1980), es de tipo Seccionar o Sincrónico. Por lo tanto, se observa el momento histórico estructural de Chile, determinado por el periodo a estudiar.
3. **Profundidad:** nuestro estudio será de tipo Descriptiva, en la cual se pretende buscar y recolectar información sobre las características y rasgos del rol del mensaje socio-político bajo la experiencia del músico popular entre 1970 y 1980. Entendiendo: “Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis (Danhke, 1989). Miden, evalúan o recolectan datos sobre diversos aspectos” (Hernández, Fernández, Baptista, 2003, 117).

4. **Amplitud:** se trabajara con un sub-grupo de la sociedad: Músicos populares entre un periodo determinado, por lo tanto la investigación se caracterizará dentro de lo que es un estudio Microsociológico.
  
5. **Fuentes:** utilizaremos fuentes primarias y secundarias, por lo tanto será de tipo Mixta. De primera fuente serán entrevistas Semi-estructuradas, las que pretenden buscar la riqueza de la información de nuestro sujeto de estudio. Además utilizaremos material escrito (letra musical) como fuente secundaria; “....datos y hechos recogidos por distintas personas y para otros fines e investigaciones diferentes.” (Sierra, 2002, 34)
  
6. **Carácter:** en la presente investigación se trabajará bajo el enfoque Cualitativo, el cual se orienta a descubrir el sentido y significado, en nuestro caso, profundizaremos bajo la experiencia y la vivencia de los sujetos a investigar, los significados atribuidos al rol del mensaje, buscando la mayor riqueza en sus descripciones y observaciones. Además “La investigación cualitativa da profundidad a los datos, la dispersión, la riqueza interpretativa, la contextualización del ambiente o entorno, los detalles y las experiencias únicas. También aporta a un punto de vista “fresco natural y

holístico” de los fenómenos, así como la flexibilidad” (Hernández, Fernández, Baptista, 2003, 18).

7. **Naturaleza:** constarán de naturaleza, tipo Empíricas, que trabajan con hechos de experiencia directa no manipulados (Sierra, 2002, 35). En nuestro caso por medio de la entrevista semi-estructurada, por medio del acercamiento al sujeto de estudio y de su naturaleza.
  
8. **Objeto social al que se refieren:** nuestra investigación social responde a la disciplina Sociológica y pretende incorporar a su análisis elementos de otras disciplinas, como la musicología, semiótica y sociología de la cultura y política. El propósito es contribuir a la valoración del discurso oral, visual y escrito como forma de “identidad” y reflejo de la memoria histórica de nuestro país.
  
9. **Según el marco que tienen lugar:** en la presente investigación es de Campo, ya que se realizarán las actividades directamente en el campo de estudio, en nuestro caso en lugares de encuentro para la realización de las entrevistas que se realizarán a los agentes sociales.

10. **Tipo de estudios a que dan lugar:** esta investigación corresponde a un estudio de Caso, ““El cometido real del estudio de casos es la particularización, no la generalización. Se toma un caso particular y se llega a conocerlo bien, y no principalmente para ver en qué se diferencian de los otros, si no para ver que es, que hace” (Stake, 2005:20).

11. **Técnicas de obtención de datos:** Es en esta etapa en donde aplicamos todo el potencial de las técnicas de obtención de datos, en nuestro caso, ya que el estudio es de enfoque cualitativo utilizaremos las siguientes técnicas:

**Entrevista Semi-Estructurada:** “las preguntas están definidas previamente - en un guión de entrevista pero la secuencia, así como su formulación pueden variar en función de cada sujeto entrevistado. Es decir, el/la investigador/a realiza una serie de preguntas (generalmente abiertas al principio de la entrevista) que definen el área a investigar, pero tiene libertad para profundizar en alguna idea que pueda ser relevante, realizando nuevas preguntas. Como modelo mixto de la entrevista estructurada y abierta o en profundidad, presenta una alternancia de fases directivas y no directivas”. (Hernández, 2006)

Se realizara a los agentes, en éste caso los músicos populares chilenos (1970-1980).

**Recopilación de material escrito y musical:** entenderemos esta técnica como el proceso sistemático en donde recopilaremos material escrito, presente en libros principalmente biográficos, documentos de la fecha, como periódicos, revistas y actualmente en “blog” sobre el tema a estudiar.

**Análisis Estructurado:** para el análisis del levantamiento de información se utilizará el método que se inspira en la semántica estructural desarrollada por A. Greimas para el análisis de representaciones sociales de sujetos sobre ciertas problemáticas y prácticas y supone la “construcción de categorías y la definición de los criterios de rigor de dicho procedimiento. La construcción de categorías es una operación básica de orden y de clasificación del material discursivo (...). A través de las categorías se transforman los datos y el texto se reduce a unidades que puedan ser relacionadas, comparadas y agregadas a unidades mayores. Esta transformación implica, a su vez, pasar del texto y sentido literal a categorías y relaciones subyacentes entre categorías que producen un sentido y prácticas en contextos específicos.” (Martinic, 2006, 299).

- **Muestra:** Por el carácter específico del estudio y de la composición de estos grupos, no es posible obtener el universo, por el contrario, lo que interesa para los objetivos es la potencialidad del caso, la riqueza de la información

que los sujetos nos puedan proporcionar, de una forma coherente que posibilite la credibilidad del sujeto que está siendo investigado. “La investigación cualitativa tiene más que ver con la riqueza de información que entregan los casos seleccionados y las capacidades analíticas y observacionales del investigador, que con el tamaño muestral” (Quinn, 1999, 184).

- **Tabla resumen entrevistas**

Nombre Entrevistado	Técnica
Erick Cornejo (Informante Clave)	Conversación por temática.
Giorgio Varas (Informante Clave)	Conversación por temática.
Hugo Lagos (Barroco Andino)	Entrevista Semi estructurada.
Eduardo Carrasco (Quilapayún)	Entrevista Semi estructurada.
Nano Acevedo (Cantautor)	Entrevista Semi estructurada

Roberto Márquez (Illapu)	Entrevista Semi estructurada
Luis Lebert (Santiago del Nuevo Extremo)	Entrevista Semi estructurada
Jorge Coulon (Inti Illimani)	Entrevista Semi estructurada

**Viabilidad económica:**

La presente investigación presenta viabilidad económica, ya que serán mínimos los costos financieros, más bien en traslados para entrevistas. Se cuenta con los recursos humanos y de materiales, como grabadoras, computadores, pendrive.

## ANÁLISIS CATEGORIAL (ESTRUCTURADO)

**Objetivo específico 1:** Caracterizar al músico popular chileno según su vínculo con la música y el mundo popular.

### **Caracterización del músico popular (CAMUP)**

En la presente investigación, se entiende al músico popular para los periodos, como quien rescata “lo popular”, independiente de su procedencia social, sino que concentra en la conciencia y en el campo donde se mueve. No obstante, existen diferenciadores entre ellos, los que según lo investigado tiene relación a la incorporación de éstos a la música como interés, según su procedencia y sobre la forma en que realiza su arte.

- Así, según su incorporación a la música (popular), los dos principales orígenes son: por tradición familiar y por motivación personal

Respecto a la tradición familiar, se presenta la música como una forma de expresión y de encuentro cotidiano, se crece con el vínculo a ella y entonces, se vuelve una manera de comunicación y vínculo natural.

“J: Bueno, yo empecé en realidad ligado a la música folklórica, popular, de muy chico porque en mi casa desde chico, casi desde que tengo memoria por ejemplo, yo conozco a Atahualpa Yupanqui, hay algunas canciones que yo no recuerdo cuando aprendí, porque las supe de siempre” (Coulon, Pág. 1).

Por otro lado, se reconoce una incorporación al campo de la música popular desde una motivación personal, la que está dada por dos posibles dimensiones: la influencia musical y la emergencia de expresión. La primera entendida como un acercamiento a la música a partir desde el interés técnico-profesional del arte;

“H: Y específicamente entré a estudiar música por ahí por los años, espérate...mm 77...más o menos” (Lagos, Pág. 1).

La emergencia de expresión entendida desde el interés socio-político del mismo.

J: la gente no está tan consciente de la necesidad de la organización política...entonces poco a poco se empezó a sentir la necesidad de hacer canciones y en eso los más activos fue Víctor Jara, había muerto la Violeta en ese mismo tiempo, en el 67 y ahí las canciones de ella comenzaron a tomar más fuerza” (Coulon, Pág. 4).

- Según la procedencia de los músicos populares, se reconoce la diferencia de una procedencia social popular y de una procedencia social de clase media que llega a la universidad y desde ahí se acerca a lo “popular” desde lo intelectual - interés y entrando al campo. Por lo tanto, habría una diferencia del artista que rescata lo popular y el artista popular que crece en el campo popular.

J: te estoy hablando de un cabro de 18-19 años que estaba en la universidad, que venía de la clase media, que su relación con la cosa social era más intelectual que física, entonces pa' nosotros era una revelación, una ventana que se abría pa' conocer un mundo que queríamos conocer pero que no conocíamos, no veníamos ni de las poblaciones, por ejemplo no era el caso de Víctor ni Violeta" (Coulon, Pág. 4).

- Por otro lado, se manifiestan diferencias para los músicos entrevistados entre las formas de expresión musical. De esta manera, existe una diferencia entre el cantante y el cantor popular desde la separación en la preparación técnica y desde el sentir-cotidiano correspondientemente.

"N: el cantante es un artista que sube al escenario que tiene conocimiento de voces y todo, el cantor es un tipo que se sube a una micro a cantar, que nace en una población o que se yo y que toma la guitarra" (Acevedo, Pág. 4)

**Objetivo específico 2:** Comparar los mensajes del músico popular chileno entre los periodos 1970-1973 y 1973-1980.

### **Mensajes del músico popular chileno entre los periodos (MEP)**

La música desde el contacto con la vida cotidiana, expresa mensajes que se refieren a la vida diaria, al contexto social-político correspondiente. De esta manera, se hace posible comparar mensajes en la producción musical entre distintos periodos que se caractericen por diferencias, en este caso, por cambios sociales, políticos,

económicos y también culturales entre los años 1970-1973 y 1973 y 1980, con quiebre simbólico en el bombardeo a La Moneda el 11 de septiembre<sup>17</sup>.

Así, desde las entrevistas realizadas a nuestra población objetivo, se reconoce:

- Transformación del mensaje en la música expresado por el músico popular chileno entre los periodos 70-73 y 73-80, la que se manifiesta en distintas dimensiones.
  - La primera dimensión de transformación es en el “uso del lenguaje” para la expresión del mensaje socio-político:

Entre los años 1970 – 1973 se utiliza un lenguaje que despliega un discurso directo ligado al proyecto político de transformación social como era el proyecto de la Unidad Popular, incluso con alcances internacionales, pues se trataba de un contexto latinoamericano de rupturas con el modelo tradicional en busca de cambios sociales;

“N: la nueva canción chilena, aporta no solamente a Chile, sino que a nivel latinoamericano, un discurso de ruptura, en busca del cambio social, de la igualdad, de mayor justicia, es un año tremendo” (Acevedo, Pág. 3)

---

<sup>17</sup> “El quiebre simbólico” hace referencia a que a pesar de que los cambios suponen un proceso, el bombardeo a La Moneda a manos de las Fuerzas Armadas chilenas se constituye como una imagen de gran significación entre un estado y el otro.

Donde se rescata la vida cotidiana y a partir de ella se realiza una denuncia social para la transformación;

“R: (...) en el año 70, con el arribo de Salvador Allende, también llega con él un proyecto político, cultural, que se está gestando a los mediados de los 60, con Violeta Parra, con todo lo que viene de la música de raíz, pero que en ese momento se empieza a separar y empieza a haber una canción que toma nombre como sujeto de su realidad, de su entorno” (Márquez, Pág. 1).

En cambio, entre los años 1973 y 1980, el uso del lenguaje se desarrolla desde un discurso con uso de la metáfora y de la poesía (ya no de un discurso directo); técnica que ya no reflejará un desarrollo técnico de la música como arte, sino un recurso para poder seguir expresando un mensaje socio-político pero de forma “camuflada”.

“N: se llama el caso de una mujer llamada María, que es una canción que yo hice a los detenidos desaparecidos, pero que en ninguna parte dice detenidos, ni desaparecidos, ni Pinochet, no, es una canción poética y dice que en la casa de María no hay navaja, porque su marido un día se fue en la mañana, se levanto con un frío...poesía....poesía...la bendita poesía...” (Acevedo, 8).

Por lo tanto, la posibilidad de seguir expresando se realiza desde un lenguaje que ya no llama a la transformación social de manera directa, sino que a pesar de seguir llamando a una transformación, en cuanto a la caída de la dictadura militar de entonces, también incorpora otras posibilidades, tales como la identificación de

una historia que se trata de invisibilizar y la posibilidad de encontrarse con personas con intereses perseguidos y castigados, desde una forma de resistencia a la represión, donde el arte a través de la música ocuparía este rol de reunión y expresión del “decir sin decir”;

“R: pero obviamente cuando viene el golpe, (...) la palabra empieza a adquirir un significado muy importante y de repente una palabra en una canción significa mucho más que lo que está inserto en la canción, o sea la doble lectura, la lectura entre líneas empieza a ser un lenguaje que cultivamos los cantores y que el público va entendiendo, va reaccionando frente a eso” (Márquez, 5).

- La segunda transformación en la expresión del mensaje en la música popular entre los periodos es en el uso de los instrumentos musicales:

Entre 1970 y 1973, el uso de los instrumentos musicales en el canto popular se basaba principalmente en la utilización de instrumentos catalogados como folklóricos- latinoamericanos, los que dan cuenta de la identidad musical con el contexto de levantamiento de lo popular a nivel internacional (latinoamericano);

“N: desde el punto de vista melódico, armónico, instrumental, ya no es solamente la guitarra, sino que se empiezan a ocupar instrumentos de la música folklórica latinoamericana, y esa, la gran pionera de todo” (Acevedo, Pág. 2).

Tal proceso es interrumpido con la llegada de la dictadura militar, pues la represión hacia lo popular abarcó a lo que pudiese reconocerse como manifestaciones o expresiones de ello, por lo que el uso de los instrumentos folklóricos-latinoamericanos se vieron censurados;

H: con el golpe, todo lo que eran instrumentos andinos, fueron censurados, vía bandos inclusive, bandos que prohibían tocar este tipo de instrumentos” (Lagos, Pág. 1).

No obstante, se produce desde la resistencia a la represión/censura a los instrumentos referidos, la utilización de éstos pero vinculados a otro tipo de música, como la clásica. Así, se logra una simbología nuevamente de identidad que expresa en la evocación del uso de la música popular pero desde otra forma. Hito de esto es lo realizado por el grupo “Barroco Andino”;

“H: los tipos armaron el Barroco y ¿sabes cuál era la expectativa el primer concierto? era que se fueran exiliados, ellos tocaron el primer concierto y como sabían que iban a tocar estas quenás y que estaban proscritas por bando, los iban a poner en el aeropuerto y los iban a echar con pata en el trasero, y no lo hicieron”  
(Lagos, Pág. 7).

- Otra transformación en la expresión del mensaje socio-político entre los periodos, es el cambio que se produce en el desarrollo del trabajo creativo musical.

Entre los años 1970 y 1973, la producción musical desde el punto de vista de la creación, se realizaba desde un trabajo colectivo, acorde a los valores que se promulgaban desde la Nueva Canción Chilena en el contexto de la Unidad Popular y entonces el alzamiento de un pueblo unido en una época de proyectos populares.

“F: (...)la idea era como trabajar en colectivos, cosa que se perdió absolutamente, porque yo pienso que en cierta medida, lo más importante de realizar a nivel cultural en esa época, que era una época de sueños, era el poder hacer cosas con otros, eso era lo fundamental” (Carrasco, Pág. 1).

Con la llegada de la dictadura y las políticas neoliberales, la creación musical comenzó a desarrollarse desde el trabajo individual, pues los “sueños” cambiaron, lo que se busca ya no es un proyecto social-político, sino el éxito económico. Por lo tanto, aquí comienza todo el desarrollo de la que sería la “industria cultural”, lo que transforma gravitantemente el mensaje, pues surge la necesidad de producir y ya no de construir a través del arte;

“F: (...) naturalmente que toda esa idea de trabajo colectivo se acabó con las nuevas políticas neoliberales impuestas por la dictadura, en donde el éxito económico paso a ser súper importante” (Carrasco, Pág. 1).

**Objetivo específico 3:** Identificar la significación del músico popular, atribuido al contexto social de los periodos 1970-1973 y 1973-1980.

- **Significación del músico popular entre periodos (SIMEP)**

La significación que le otorga el músico popular desde su sentir, a los periodos establecidos, se refleja en una primera instancia, en el primer periodo; donde revelan y demuestran un sentimiento de triunfalismo, de acompañamiento del proceso de creación cultural y donde se desarrolla una generación puente, que es la generación activa que crea, forma y acompaña el proceso de la Unidad Popular. Enfrentada a un periodo post golpe de estado y/o quiebre de la matriz socio-política, en donde esa expresión -y por lo tanto el sentir- se vio modificada y alterada producto de la represión, exilio, lo que se significa como un retroceso cultural en el país. Cabe señalar, que se incorpora al análisis el periodo post los años 90, ya que los agentes consideran importante el quiebre y transformación ante la inscripción del mercado en el arte y entonces, de la industria cultural.

- La significación entre los años 1970 y 1973 se expresa desde los agentes como una generación puente que fue la que principalmente llevo a la práctica la mayor parte del proceso de la Unidad Popular y que posteriormente se vio enfrentada a la dictadura militar;

“N: porque que somos una generación puente, que crecemos recién en los años 70-73 y que después se nos viene el cielo abajo” (Acevedo, Pág. 3).

Además, la generación que se forja durante estos periodos representa aires de triunfalismos y de construcción del proyecto de la Unidad Popular;

“J: empezábamos a ganar las elecciones en la universidad, el movimiento popular crecía, era una cosa que iba pa arriba, nosotros somos una generación que creció puro ganando”. (Coulon, Pág. 4).

Producto al proceso de creación y de lucha por la justicia social, se generan espacios y una participación activa de los agentes, aportando al desarrollo cultural del periodo;

“J: se veían los artistas pero éramos todos, los estudiantes estábamos todos en esa onda, era un ambiente en ese sentido, no en el sentido de la violencia ni nada, pero en ese sentido era muy revolucionario había una efervescencia a la que era muy difícil abstraerse, hasta los amores crecían, nacían y morían en ese contexto”  
(Coulon, Pág. 5).

En esta primera etapa se desarrolla una participación fundamental de los jóvenes desde las universidades, poblaciones, centros culturales, donde se desarrollaba el día a día el programa político de la Unidad Popular. Como se señala, existía gran efervescencia, la cual fue acompañada fuertemente por el arte y el desarrollo de una estética única del periodo.

- La segunda dimensión va desde los años 1973 a 1980, donde se genera el quiebre y la ruptura de la matriz con el golpe de estado, desarrollándose una gran represión a los exponentes del arte, en especial a los músicos del canto popular;

“N: Bueno, era una situación tremenda, dolorosa, fuerte, eh...que la gente no se imagina como era, cuando viene el golpe militar” (Acevedo, Pág. 5).

R: (...) muchos cultores van a dar al Estadio Chile en algunos casos, al Estadio Nacional, a Pisagua, te fijas, Ángel Parra paso muchos años en Pisagua preso, en un campo de concentración, y eso porque había una posición muy clara de la nueva canción chilena” (Márquez, Pág. 3).

Esta etapa represiva, -que venía dándose en la mayor parte de los países Latinoamericanos, magullados por la represión en dictaduras militares- se comunica por medio de los músicos y cantores populares, quienes siguen expresando lo que acontecía en Chile, como forma de resistencia y de posibilidad de encuentro y solidaridad;

“J: nosotros estábamos en un torbellino, porque claro el golpe fue a nivel mundial una repercusión tremenda, hubo una solidaridad tremenda solo comparada tal vez con la de Vietnam antes, pero no había el mismo grado de movilización con Argentina o Uruguay que estaban viviendo lo mismo o tal vez cosas peores, pero el significado político que tenía Chile era grande entonces el sentimiento de solidaridad también” (Coulon, 6).

El exilio, fue otro mecanismo de represión reconocido y conocido por los músicos populares, herramienta articulada por los poderes dictatoriales presentes desde Septiembre de 1973, viviendo y sintiendo el fenómeno del destierro y sus implicancias;

“J: entonces lo vivíamos por un lado con mucha angustia, diría yo que es la palabra más real, y yo a veces pienso que nos perdimos la parte bonita, por esta angustia, porque realmente el grupo fue un fenómeno tremendo, pero la satisfacción de eso siempre estuvo ensombrecida por otra cosa...después empezamos a tener contacto con la gente de aquí, después en el año 80-82, cuando empezó a quedar la grande, además me parece que habían dejado fuera a los Illapu, ya había algún

contacto, los mismos Illapu nos pintaron un poco la realidad, nosotros vivíamos”  
(Coulon, Pág. 6).

Por otro lado, el exilio permitió a muchos músicos internacionalizar su música, es el caso de los Inti Illimani quienes durante su exilio en Europa desarrollaron una carrera llena de éxitos, los cuales, como señala Jorge Coulon, no obstante, se veían opacados por lo que sucedía en el país.

La represión que se manifiesta de diversas formas, afectó de manera coercitiva el desarrollo estético de la Unidad Popular;

F: (...) igual toda la gente con el pelo corto y sin barba, todos nos habíamos cortado todo, ya había cambiado la estética, pero yo diría que, yo pienso realmente que nació otro Chile en el fondo, fue castrado Chile...”

(Carrasco, Pág. 4).

Por otra parte, los músicos que lograron permanecer en Chile, desarrollaban diferentes formas de resistencia en contra el nuevo poder hegemónico, dada la necesidad de expresión que fue gestándose poco a poco, generando cimientos para la gran explosión popular de los años 80;

“N: en el estadio San Eugenio, en el estadio Renca, decíamos que era un homenaje por ejemplo a Juvencio Valle, pero en verdad lo que nosotros queríamos era juntar, reunir, hacer sentir a la gente que estábamos vivos”. (Acevedo, Pág. 5).

Sin embargo, este periodo (1973-1980) se caracterizará por un gran repliegue cultural, con los exponentes de la música popular asesinados y exiliados, con la prohibición de instrumentos representativos y con el cierre de lugares típicos de expresión, entre otras formas, generaron un retroceso;

“R: (...) y es un poco una forma de amedrentar a todo un colectivo, a toda una forma de hacer canción y obviamente que viene un retroceso muy fuerte, eh, viene lo que se llamó en Chile, el apagón cultural...” (Márquez, Pág. 2)

“H: piensa que en esa época el quila no estaba, el inti no estaba, bueno y la debacle cultural aquí, entre otras cosas de lo que estaba pasando”.

(Lagos, Pág. 2).

- Desde el sentir la etapa post años 90, - donde nuevamente cambia la estructura con la llegada del proceso democrático, donde por los músicos exiliados pueden retornar a su país y comparten con los que han podido generar mecanismos de resistencia y acompañamiento a la sociedad bajo la dictadura en el territorio- se pueden reconocer distintas dimensiones sobre el rol de la música. La primera es que ésta sigue teniendo un rol fundamental en la cultura;

“R: hoy día siento que la canción tiene mucho que decir, yo siento que el mundo cultural en Chile hoy día, todavía está en shock, está todavía reponiéndose y buscando el reacomodo (...) de a poco la gente se va a ir dando cuenta y yo creo que de a poco la gente va ir abriendo los ojos y la canción tendrá mucho que decir en eso también, y estamos en ese proceso.

(Márquez, Pág. 9)

Pero se añade la crítica hacia la incorporación o entrada del mercado de forma totalitaria, implicando a la cultura, perdiendo la autonomía que debería tener el artista para su creación.

“L: (...)El tiempo que ha pasado, lo único que ha hecho la propuesta nueva de este mundo súper industrializado, capitalista, globalizado etc., etc., es poner su mano de negocio en todas nuestras expresiones”.

(Lebert, Pág. 3).

“H: eso es cuando tu quieres vender un país, la cultura pa estos tipos no entra, no entra...y eso es triste, por eso cuando yo te digo que en un momento dado, bueno estaba la dictadura, había como mas contra que tocar, pero cuando te venden la pomá de que todo esto va a cambiar y no es así, la desilusión es grande también, es muy grande...”

(Lagos, Pág. 6).

Entonces, existiría una crítica hacia la industria cultural, apuntando directamente a que el cantor ya no estaría en disposición de expresión y reunión de la vida popular, cotidiana, como acompañante de los procesos socio-políticos, sino más bien, se ha convertido en un valor de cambio en el mercado.

“L: no existe una puesta en escena en el mundo chileno que tenga que ver con la libertad, porque todo tiene que ver con el auspicio, o de algún producto o de algún político, punto, pero puesta en escena desde la mirada del arte, desde la puesta en escena, no veo desde antes de la democracia”.

(Lebert, Pág. 5).

Así, existe una crítica a la falta de los espacios de creación y expresión musical;

“H: ya la cultura no vende y no es interesante...no es interesante...y se cierran las puertas aquí, en épocas de democracia, de cómo se llama de donde tocar, centros...o sea, es cosa que tu mires no mas, cuantos teatros para música por ejemplo se han hecho?, dime cuántos, la SCD y?, cuántos?, para música”.

(Lagos, Pág. 5-6).

**Objetivo específico 4:** Reconocer los espacios de expresión del mensaje del músico popular entre los periodos 1970-1973 y 1973-1980.

- **Espacios de expresión del mensaje (EXPE)**

Los espacios de expresión del mensaje socio-político del músico popular, constituyen espacios de encuentro, los que en el primer periodo son de creación y de construcción social en contexto de visibilización e institucionalización de lo popular, mientras que en el segundo periodo serían de encuentro de subjetividades que conformaron espacios de resistencia a la dictadura militar desde la expresión por medio de la música en el desarrollo del “Canto Nuevo”.

Los principales lugares de expresión del mensaje entre los años 1970 y 1973 pueden ser divididos entre lugares instituidos y lugares instituyentes.<sup>18</sup>

Dentro de los lugares instituidos, se pueden reconocer las Peñas, las Universidades, los Teatros, Sindicatos y Juntas de Vecinos.

---

<sup>18</sup> Se entenderá por lugares instituidos a aquellos que cuentan con autorización formal para la realización de actividades públicas como los actos culturales masivos. En cambio, se entenderá por lugares instituyentes a aquellos que no tienen autorización formal para realizar dicha actividad, pero sin embargo, se realizan.

“F: (...) Canté en la peña de los Parra, cante también en los que hacia Chile Ríe y Canta”.

(Carrasco, Pág. 1)

Así, los espacios que se desarrollan en este período posibilitan lugares de encuentro como apertura de espacios de conciencia crítica que fundamentan el proceso de institucionalización de lo “invisibilizado”, co-construidos desde el arte pero que lo traspasa, lo que hace entender la generación a su vez, de lugares instituyentes, de creación más espontánea, pues el contexto lo requería.

En el desarrollo de estas expresiones, un lugar de encuentro importante fueron las poblaciones, que constituía un lugar cotidiano de encuentro y creación, por lo que el trabajo en terreno en la formación de redes críticas y de identidad popular, éstas ocuparon un papel fundamental.

“J: al principio eran las Universidades...la Universidad Técnica, el Pedagógico, la escuela de Ingeniería de la Chile, la Universidad Católica empezó del 68, pero rápidamente esto salió del ambiente universitario”.

(Coulon, Pág. 5).

Con la irrupción de la represión militar, los lugares de expresión del mensaje de la música popular se vieron rápidamente coartados, por lo que se hacen necesarios nuevos espacios como forma de aguante, de exposición y de comunicación. En este proceso, existen lugares instituidos que se ocupan por la posibilidad de en-

cuentros que generaban. Ejemplo de éstos son las Iglesias/Capillas, que concentran un lugar cotidiano que no presentaba tanto peligro de represión pero también, lugares instituidos por lo que presentaban ciertas posibilidades de encuentros.

H: había que buscar centros, yo creo que la universidad cumplió ahí un buen rol y bueno, también la iglesia prestó algunos sectores”.

(Lagos, Pág. 4).

Los estadios, aunque con menor frecuencia, también fueron utilizados para la comunicación y coordinación desde el hecho de poder realizar actos culturales.

“N: en el estadio San Eugenio, en el estadio Renca, decíamos que era un homenaje por ejemplo a Juvencio Valle, pero en verdad lo que nosotros queríamos era juntar, reunir, hacer sentir a la gente que estábamos vivos” (Acevedo, Pág. 5).

Por otro lado, un nuevo lugar en la época fueron los medios de comunicación masivos, como la televisión. Ésta, aunque con censura, difunde música de algunos cantores, como Nano Acevedo, quien la reconoce como un espacio de expresión de su música pero también como un espacio de seguridad.

“N: o sea si yo no hubiese tenido el paragua de haber aparecido en televisión muchas veces tal vez no estaríamos conversando los dos”.

(Acevedo, Pág. 3).

Otro lugar de suma importancia como centro de encuentro, exposición, comunicación, manifestación y desarrollo del Canto Nuevo, fue la Universidad, como también de la represión que venía de la mano.

“H: habían como centros, en la misma escuela nuestra de pedagogía, también era un centro...de ahí por ejemplo salió el grupo Ortiga, bien conocido, eh, bueno Eduardo Peralta, Santiago del Nuevo Extremo, el Aquelarre...”.

(Lagos, 4).

“H: la Escuela de Medicina ponte tú, en el jota Aguirre, Medicina también fue un centro musical, eh, Medicina Norte era, en ingeniería en Beaucheff también se hacían muchos encuentros de música, había que buscarla...pero a nivel universitario...”.

(Lagos, Pág. 5).

Dentro de los lugares de manifestación espontánea se encuentran las poblaciones pero a diferencia de los años anteriores, componían un espacio como manera de resistir más que de vida cotidiana en la institucionalización de lo popular.

“N: cree un equipo de trabajo solidario, nosotros hicimos no sé si 2000 o más de 2000 actividades solidarias desde el año 75 hasta el año 80, en 5 años...todos los fines de semana antes que empezara la peña, tipo 6, 7, 8, eh, artistas nuestros salían a diferentes poblaciones”.

(Acevedo, Pág. 6).

También constituyen lugares instituyentes/espontáneos sitios de trabajo obrero donde se iba a cantar canciones como forma de agitación social en contra la dictadura militar;

N: o sea voy con otras personas a las obras a las construcciones en la hora que le daban para, 40 minutos que les daban para comer, yo iba a cantar canciones sociales e iba un dirigente obrero, de la construcción como Víctor Hugo Cuevas Salvador, presidente de la construcción en ese momento, un gran luchador y hacíamos agitación ahí, en la construcción”.

(Acevedo, Pág. 5).

Además, se reconocen espacios de expresión del mensaje que eran en la época clandestinos, como algunas Peñas, que en su momento fueron cerradas y reabiertas en la legalidad en años posteriores.

“R: (...) con el golpe obviamente todo eso se detiene y empiezan a surgir peñas nuevamente alrededor del año 76 más o menos”.

(Márquez, Pág. 3).

Este lugar, constituye un punto de encuentro importante de los músicos populares, donde se percibe una “contracultura” (resistencia) a la dictadura, pero además, permite la conformación de nuevos grupos musicales de la época en la posibilidad de seguir haciendo música y también política.

“R: (...)Está la Peña de la Javiera del Nano Acevedo, las Fraguas, surgen muchas peñas, que son lugares muy pequeños y donde se empieza a hacer una contracultura muy fuerte en el Chile de la dictadura”.

(Márquez Pág. 4).

“N: entonces por la peña pasó una cantidad tremenda de artistas jóvenes que hoy día o son consagrados o son políticos”.

(Acevedo, Pág. 5).

**Objetivo específico 5:** Caracterizar el compromiso político del músico popular, respecto al contexto social de los periodos 1970-1973 y 1973-1980.

- Compromiso político del músico popular entre los periodos (COMP)

El compromiso político del agente, en este caso el músico popular, se define a partir del campo artístico en donde participa y por lo tanto, toma una posición determinada y definida. Así, el creador de una obra que es parte de la visualización de lo que sucede en los sectores populares, forma parte del entorno, por lo que en este caso se encuentra cargado de sentido social.

Este agente está encargado de generar, detonar y reproducir una concientización, la cual es la práctica de los procesos revolucionarios y de transformación, generando un cambio social donde el músico cumple un importante rol, a través de rol educativo que permita esa concientización de lo popular para su transformación social.

Los agentes entonces, asumen un compromiso social y político que permite la concientización de la clase trabajadora, forjando un proyecto donde el centro y la problemática son desde “lo popular”, lo que a su vez, posibilita su visibilización. Por lo tanto, el compromiso de este agente permitió generar un proceso de institucionalización (UP)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> En la presente investigación esto se refleja en el programa de la Unidad Popular y en el triunfo de Salvador Allende por vía democrática.

El compromiso además, se adhiere a lo que Gramsci entiende como intelectual orgánico, el cual cumple con un rol educativo y organizativo de su clase, traspasando lo político, social y cultural, de una manera activa y práctica.

- Partícipes del movimiento social desde el 1970 a 1973 según una militancia formal, donde Gramsci diría que este agente es el partido político, donde se unen la teoría y práctica, viendo a los partidos como la estructura que mantiene y sustenta el proceso de concientización;

“J: pa nosotros era una militancia al 100%. Y no necesariamente una militancia política ideológica, sino que una militancia en el proceso social...aunque se canalizó y se centró mucho en la Juventud Comunista, pero no solamente entre nosotros también había gente socialista que vivían el proceso de igual manera...” (Coulon, Pág. 5).

Desde una militancia no formal, también se encuentran agentes que participan como simpatizantes activos dentro del proceso cultural, los que permiten ampliar el compromiso a todas las representaciones posibles;

J: era completamente talibán, o sea nosotros vivíamos, se nos hacían pocas las horas del día, vivíamos preocupados y participando, si había que tocar en cualquier lado pa allá partíamos, a veces en micro con los instrumentos, era una cosa de pasión y de dedicación absoluta, no era una cosa circunstancial de cuando te sobraba tiempo, o sea cuando teníamos tiempo libre íbamos a ver a la familia, era al revés la cosa”.

(Coulon, Pág. 4).

Otra de las aristas del compromiso adquirido por estos agentes, es desde lo social, donde se expresan voluntades que no necesariamente son adscritas como políticas y que se van sumando al proceso de la acción cultural para la liberación;

“R: Bueno, yo tengo participación, con el grupo en la medida que nosotros partimos a comienzos del año 71, cuando ya está todo este proyecto político cultural, en pleno desarrollo, y producto de eso es que nosotros nos decidimos y nos metemos a hacer música”.

(Márquez, Pág. 2).

- Participes del movimiento social desde 1973 a 1980, donde el compromiso se ve modificado producto del quiebre simbólico y de matriz sociopolítica. Ya con la mayor parte de los agentes e intelectuales orgánicos desaparecidos, asesinados y en exilio surge una nueva forma de expresar ese compromiso político y de resistencia al nuevo orden. Surge una nueva subjetividad con los agentes revolucionarios, ahora portadores de la resistencia social y cultural.

Dentro del proceso dictatorial que implanta un nuevo orden, de censura a la totalidad de las expresiones artísticas y pertenecientes a la revolución cultural de la época y de la estética de la Unidad Popular, se exilia a gran parte de los referentes, los cuales son expulsados del país o impedidos de su regreso, como el caso del grupo Inti Illimani, lo que no impidió continuar desarrollando su compromiso político desde el exterior, internacionalizando la Canción protesta;

“J: nosotros por casualidad quedamos en Italia, que no se sabía nada de música latinoamericana, entonces en el caso nuestro significó un sonido nuevo pa ellos, una cuestión que se juntó con lo otro, se produjo ese doble fenómeno, vivíamos

por una parte una situación de éxito artístico, pero una situación desde el punto de vista humano, canalizábamos todo desde el punto de vista político”.

(Coulon, Pág. 6).

Sin embargo, muchos agentes o intelectuales orgánicos se quedaron en Chile, desarrollando nuevos mecanismos de resistencia, abriendo nuevos lugares clandestinos de expresión y de ayuda solidaria;

“N: yo por ahí coloco la primera peña que hubo, que es la peña Javiera en 1975 frente al teatro Caupolicán, sin un peso, solamente me consigo en un restorán, el fondo de ese restorán”.

(Acevedo, Pág. 5).

“N: la peña Javiera yo no la concebía como un lugar donde solamente los jueves, viernes y sábado en la noche o viernes y sábado en la noche, la gente asistiera a ver música, así que cree un equipo de trabajo solidario”.

(Acevedo, Pág. 5-6).

Otra dimensión de compromiso político es el de la participación como agente social en los movimientos sociales específicos de la resistencia. Que representa esta lucha del intelectual orgánico frente a una contra hegemonía, que busca crear un bloque social alternativo de resistencia, donde el lenguaje es el que une finalmente la naturaleza y el espíritu o la base y la super-estructura gramsciana. Siendo siempre la cultural el motor movilizador;

“N: luego surgió la agrupación nacional de centros culturales juveniles, que era una agrupación política que yo también presidí y que era nacional”.

(Acevedo, Pág. 6).

En movimientos sociales de resistencia;

“H: me meto más en la cosa musical, y después participo, no militaba, pero si participo en un movimiento que se llama “Sebastián Acevedo”, que era un movimiento contra la tortura, que en esa época todavía había que hacer cosas” (Lagos, Pág.

3).

“N: hacíamos también actividades y eventos bajo la dictadura y que éramos reprimidos salvajemente”.

(Acevedo, Pág. 5).

## Conclusiones:

A continuación se presentan las conclusiones de la investigación, en donde se observan los principales análisis del desarrollo de los objetivos específicos que aprontan al objetivo principal de la investigación en un diálogo para así llegar a una conclusión general. Además, para motivos de la investigación, se han dispuesto dos periodos históricos (1970 a 1973 y de 1973 a 1980) por razones un quiebre institucional en su reflejo político, económico y social que afecta en el comportamiento de la expresión cultural en Chile, desde donde se ha situado la presente investigación. Esta separación de periodos, ha sido corroborada por la investigación a través de las entrevistas realizadas (a excepción del primer objetivo), por lo que se puede concluir desde un cuadro comparativo que incorpore los objetivos específicos en el levantamiento de los datos, lo siguiente:

### Categorías/Periodos:

	CAMUP	MEP	SIMEP	EXME	COMP
<b>Periodo 1:</b>	No aplica	Mensaje directo ligado a: - Proyecto político de transformación social. - Rescate de la vida cotidiana - Denuncia social  Uso de instrumentos folklóricos para su difusión  Mensaje popular desarrollado en la Nueva Canción Chilena	Sentirse parte de una generación puente de transformación social  Sentirse parte de un gran desarrollo cultural	Existencia de lugares masivos institucionalizados para la expresión  Validación de expresión en espacios espontáneos	Partícipes del movimiento social desde: -Participación partidista; Militancia formal o simpatizante activo -Participación como agente social

		Mensaje desarrollado de forma colectiva			
<b>Periodo 2:</b>	No aplica	<p>Mensaje camuflado/ Uso de la metáfora y de la música clásica</p> <p>Censura y persecución a instrumentos folklóricos</p> <p>Mensaje popular desarrollado en el Canto Nuevo</p> <p>Mensaje desarrollado de forma individual/derechos de autor</p>	<p>Sentirse fuertemente reprimidos como músicos populares:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Desde la censura</li> <li>- Desde la persecución</li> <li>- Desde el exilio</li> <li>- Desde la represión a la estética popular</li> </ul> <p>Sentirse en red internacional desde la solidaridad</p> <p>Sentir desde la necesidad de expresión</p> <p>Sentir el retroceso cultural</p>	<p>Censura a lugares masivos para la expresión</p> <p>Utilización de nuevos lugares para expresar</p> <p>Necesidad de expresión en espacios espontáneos</p>	<p>Participes del movimiento social desde:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Participación partidista; en el exilio o en clandestinidad</li> <li>-Participación como agente social En Movimientos sociales de resistencia,</li> </ul>

En el cuadro se aprecia:

### Caracterización del músico popular (CAMUP)

No se identifican diferencias referidas a la separación de periodos que pudiesen influir en el rol de transformación cultural entre los mismos. No obstante, se reconocen datos interesantes que caracterizan de manera distinta al músico popular, desde la incorporación a la música, desde su procedencia y desde la forma de expresar su contenido. Por lo que se invita a profundizar sobre éstas como dife-

renciadoras, pero para esta investigación los datos no aplicarán más que como contexto y presentación de la vida cotidiana del músico, cuestión relevante como vínculo entre la música y el proceso social.

### **Mensaje del músico popular entre los periodos (MEP)**

En la comparación de los periodos se puede vincular el mensaje del músico con la experiencia social. Por lo que el quiebre que se produce en 1973 produce cambios en el contenido, en el uso de los instrumentos y entonces en la necesidad de desarrollar un nuevo género musical en lo popular, como lo fue el Canto Nuevo en la década de los '80. De esta manera, el músico actúa como agente asocial, pues es capaz de reflejar el vínculo de su mensaje en su transformación en el campo de la cultura, pasando desde la búsqueda de la transformación social y la ruptura con la instituido desde la visibilización de la vida cotidiana y entonces de la vida popular instituyente a la búsqueda de mecanismos de resistencia a la represión, como lo fue el uso de la metáfora y la música clásica.

Si se enfoca a la creación musical, ésta en una primera etapa es más bien libre y colectiva que posibilitaron una construcción de identidad colectiva para luego dar paso a un trabajo individual, respondiendo nuevamente a las políticas económicas neoliberales que se implementan en los '80 con foco en el individuo.

### **Significación del músico popular entre los periodos (SIMEP)**

Desde el sentir del músico sobre los periodos, se reconocen grandes diferencias en cómo significan, lo que da cuenta de la importancia valorativa de la caída del proyecto, pues se pasa desde la identificación con una generación puente de transformación social a sentirse fuertemente reprimidos, ya sea desde la censura, la persecución, el exilio, la represión a la estética popular, que a su vez reflejaba

una parte de un gran desarrollo cultural el cual también se sentían parte para luego reconocer el periodo posterior como de gran retroceso cultural. No obstante, la década de los '80 se significa positivamente desde la construcción de redes solidarias internacionales.

Por lo tanto, la diferencia en la significancia es reconocida por parte de los entrevistados, quienes entonces reconocen la transformación de su papel como agente social vinculado a la transformación cultural vivida, desde la construcción a la resistencia.

### **Espacios de expresión del mensaje (EXME)**

Los espacios de expresión del mensaje del músico popular también se modifican respecto al quiebre institucional con la dictadura militar, pues se presentan en un primer periodo como lugares de encuentro con carácter masivo donde se compartían signos identitarios del momento de visibilización popular, por lo tanto, se trata de una vida cotidiana que contiene expresiones culturales y entonces de una validación de estos espacios, que podían ser institucionalizados en lo formal, como las peñas, los estadios, pero también de carácter más espontáneo como las poblaciones. Así, los espacios utilizados en este periodo tienen la importancia de posibilitar lugares de encuentro como apertura de espacios de conciencia crítica que fundamentan el proceso de institucionalización de lo “invisibilizado”.

En cambio, en el segundo periodo (1973-1980) los espacios antes frecuentados son censurados lo que genera la respuesta de creación de nuevos lugares que en el momento eran legítimas, como las capillas y de espacios espontáneos por necesidad de seguir expresando, como en las poblaciones y en los lugares de trabajo, de forma de que el agente resiste desde otro mecanismo de encuentro de subjetividades.

### **Compromiso político del músico popular entre los periodos (COMP)**

El compromiso político y la manera en que se manifiesta también se ven afectados producto de la dictadura militar que comienza en 1973. Así, el músico popular fue participante de los dos momentos, pero de distintas maneras.

Desde el sujeto de investigación se identifica que durante el periodo 1970-1973 el compromiso se manifiesta desde la participación partidista, ya sea desde la militancia formal o como simpatizante activo ya que en este periodo los intelectuales orgánicos pertenecían principalmente y casi en su totalidad a los partidos políticos de izquierda que componían la Unidad Popular o desde una participación como agente social en sintonía a la construcción social del contexto político; situación que se modifica luego de 1973, pues el compromiso político toma consecuencias con carácter peligroso debido a los distintos mecanismos de represión que afectan principalmente a los intelectuales orgánicos participantes del proceso anterior, por lo que se vive la participación partidista desde el exilio o la clandestinidad y la participación como agente social desde la resistencia más que desde el encuentro.

De esta manera, el compromiso político se pronuncia desde la formación de los movimientos sociales y políticos de resistencia, creados en ambientes más bien universitarios, donde el agente representa y desarrolla una lucha contra hegemónica, que busca crear un bloque social alternativo de resistencia donde el lenguaje musical vuelve a cumplir un rol importante, pues une el espíritu y la súper – estructura gramsciana, de manera que la cultura es un motor movilizador del proceso vivido.

## Conclusión General:

El mensaje socio-político del músico popular en tanto agente social y cultural sufre una transformación entre los dos periodos establecidos, ya que éste se encuentra inmerso en lo histórico, contexto quebrantado por el golpe de estado, de forma que exponentes populares que en una primera etapa visibilizan su campo en un proceso de institucionalización del mismo, se ven obligados a generar desde la cultura una resistencia ante los poderes totalizadores represores del proyecto popular y su expresión.

Así, la resistencia en dictadura se presenta en las relaciones de poder enfrentadas en distintos niveles. "Hubo sectores de la población que resistieron desde un primer momento a estos dispositivos de dominación, que mezclaban el miedo, los placeres y el terror" (Álvarez, 2003, 14).

Dentro de estos sectores de resistencia se presenta al músico popular desde la expresión con el desarrollo de nuevas estrategias para combatir estos dispositivos, que se hará principalmente desde el uso de la metáfora, abandonando el mensaje directo, - que aunque también podría ser poético se trataba desde la simpleza- a las masas, abogando por el sentir para la denuncia de lo que está ocurriendo para luego volver a un mensaje directo de protesta social en los 80.

De esta manera, es posible señalar, que si bien se transforma el mensaje, éste sigue y se mantiene desde el rol del músico popular como una instrumento de transformación cultural, pasando desde una primera etapa de desarrollo de expresión de un mensaje directo, libre, contingente a una segunda etapa distinta de creación en sus mecanismos de expresión, de carácter poético y donde a pesar que sigue siendo un espacio de encuentro, la generación es desde la resistencia y re organización contra-hegemónica.

Por lo tanto, el vínculo del mensaje socio-político del músico popular en tanto agente social de transformación cultural entre los periodos comprendidos en este trabajo se realiza desde el ser parte del proceso como sujeto social, desde la vida cotidiana inmerso en los distintos contextos donde expresa características diferenciadoras a medida que se distinguen los marcos referenciales. Dentro de las cuales se han destacado diferencias en la expresión del mensaje en su caracterización como músico popular, desde su contenido y forma, desde la significancia atribuida a los distintos periodos, desde sus espacios de expresión como lugares de reunión y desde entonces, el compromiso político del músico popular desde creación y expresión artística, en la medida que el arte se utiliza como medio de protesta.

*“El único momento en la historia de la humanidad donde el hombre se pregunta  
“para qué mierda es el arte” es en el momento capitalista, antes nunca fue así,  
todos saben para que es, es lo mismo cuando uno cree que hay que explicarse  
por qué el arte se puso político, siempre fue político”*

*(Lebert Luis, 2012)*

## Bibliografía

- Acevedo Nano “Los ojos de la memoria” 30 años de Música popular en Chile, Cantoral ediciones, 1995.
- Álvarez Rolando “Desde las Sombras, una historia de la clandestinidad comunista (1970-1980)” Santiago, LOM Ediciones, 2003.
- Ander Egg Ezequiel, “Metodología y Práctica del Desarrollo de la Comunidad”, Editorial el Ateneo, 1989”.
- Bajtin Mijail, El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1994.
- Bauman Zygmunt “Arte, ¿Líquido?”, Ediciones Sequitur, Madrid 2003
- Boletín musical Casa de las Américas, la Habana Número 47, 1974.
- Coben Diana “Gramsci y Freire Héroe Radicales – Política en educación de adultos”, Fundación Paideia – Miño y Dávila Editores, Marzo 2001.
- Coulon Jorge, “Víctor Jara”, Editorial USACH, 2001.
- Canales “Metodología de la investigación social” Ediciones LOM, 2006.
- Dultzin Susana, “Sociología de la música y educación musical”, Biblioteca musical mínima, 2010.
- Entel Alicia, “Escuela de Frankfurt – Razón, arte y libertad, EUDEBA

Universidad de Buenos Aires, 1999.

- Faletto Enzo, “Clases, Crisis Política y el Problema del Socialismo en Chile”, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, FLACSO- ELAS, México, 1973.
- Freud Sigmund, “Tres ensayos sobre una teoría sexual”, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
- Freud Sigmund “El malestar en la cultura y otros ensayos”, Editorial Alianza, Bs. Aires, 1992.
- Freire Paulo, Concientización: Teoría y práctica de una educación liberadora, Editorial Galerna, Bs. Aire, 2002.
- Garretón M. Moulian T. “La unidad Popular y el conflicto político en Chile 1970-1973” Ediciones Minga. Septiembre de 1983.
- Gramsci Antonio, “La política y el Estado moderno”, Editorial Planeta Angostini, 1993.
- Guattari Félix, Rolnik Suely, “Cartografías del deseo”, Editorial Traficantes de Sueños, Madrid, 2006.
- Giner, Espinosa, Torres, “Diccionario de Sociología”, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- Hernández, Fernández, Baptista, “Metodología de la Investigación”, Editorial

Mc Graw-Hill Interamericana, 2003.

- Heller Agnes, “La revolución de la vida cotidiana”, Ediciones Península, Barcelona 1982.
- Habermas Jürgen, “Modernidad: un proyecto incompleto”, Ensayo sobre una conferencia pronunciada por Habermas, Septiembre 1980, en ocasión de recibir el premio Theodor Adorno.
- Habermas Jürgen “Crítica de la acción comunicativa-Crítica de la razón funcionalista”, Editorial Santillana ediciones generales SI, Madrid, 2003.
- Jay Martin, “Campos de Fuerza”, Editorial Paidós, 2003.
- Néstor García Canclini “La producción simbólica teoría y método en sociología del arte”, Siglo XXI de España editores, 2010.
- Orrego Salas Juan - La “Nueva Canción Chilena”: Tradición, espíritu y contenido de su música — Cuadernos de Casa Chile, nº 31. México 1980.
- Paramio Ludolfo, “Tras el diluvio: la izquierda ante el fin de siglo”, Siglo XXI España Editores, 1988.
- Richard Nelly “Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad” Programa FLACSO-Santiago Chile, Número 46, Enero 1987.
- Rolle Claudio - La “Nueva Canción Chilena”: el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende — Actas del III Con-

greso Latinoamericano para el estudio de la música popular, Buenos Aires, 2005.

- Romero Luís, Gutierrez Leandro, “Sectores populares, Cultura y Política”, Editores Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1995.
- Ritzer George, “Teoría Sociológica Moderna”, Mc Graw-Hill Interamericana, 2007.
- Rizo, Marta, “La Intersubjetividad como Eje Conceptual para pensar la Relación entre Comunicación, Subjetividad y Ciudad”, Revista Razón y Palabra, México, Número 47.
- Ruiz Carlos “La canción Necesaria, arte y educación” Editorial Ideas, Caracas, Venezuela, 2008.
- Salazar Gabriel “En el nombre del poder constituyente (Chile, Siglo XXI), editorial LOM 2001.
- Salazar Gabriel y Pinto Julio, Historia Contemporánea de Chile, Volumen II, LOM Ediciones, Santiago, 1999.
- Salas Fabio, “El grito del amor: Una actualizada historia temática del rock” LOM Ediciones, Santiago, 1998.
- Sierra Bravo, “Técnicas de investigación social: teoría y ejercicios”, Editorial Madrid, Thomson, 2005”.

- Villareal Alicia “Arte y Política” ensayo: “Una construcción desde el lenguaje”2004.
- Weber Max “La ética protestante y el <espíritu> del capitalismo”, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Karl Engels, “La ideología Alemana”, Editorial Universidad de Valencia, Valencia, 1991.



## ANEXOS

- **Análisis Entrevistas a Informantes Claves**

**Giorgio Varas (DICAP)**

Categorías	Dimensiones	Citas
Rol de DICAP	<p>Acompañamiento a los cambios sociales</p> <p>A) 1960-1970 (Origen): A1) Medio de comunicación para campaña política de la Unidad Popular</p> <p>- Proyecto desde las Juventudes Comunistas de Chile</p> <p>~ Se producen tres discos</p>	<p>“ G: (...) lo que se construyó a partir de ese movimiento fue primero un trabajo estético de música y diseño, vale decir, junto a reconstruir, interpretar la época de los grandes cambios sociales (...)” (Pág.3)</p> <p>A1) “G: DICAP surgió de una plataforma más bien de campaña, así como en lo contemporáneo, que no tiene nada que ver con la música, pero si como medio de comunicación” (Pág.1).</p> <p>- “G: (...) DICAP surgió para apoyar la campaña de Allende, pero se llamo antes DICAP-JJCC y fue en el fondo una operación de las Juventudes Comunistas de Chile, que tuvo un éxito bastante potente” (Pág.1)</p>

	<p>de vinilo</p> <p>A2) Promoción de los músicos de la Nueva Canción</p> <p>B) 1970-1973:</p> <p>B1) Producción masiva de discos de la Nueva Canción</p> <p>B1) Difusión de la Nueva Canción para la Internacionalización Socialista</p> <p>C)1973-1980</p> <p>C1) Generación de recursos para la resistencia a la Dic-</p>	<p>~ “ G: (...)como JJCC se alcanzaron hacer solamente 3 discos, de vinilo” (Pág. 1)</p> <p>A2) “G: (...)entonces surge la discoteca del cantar popular que como ustedes saben, graba prácticamente a todos los músicos emblemáticos que conocemos hoy en día pero que en ese tiempo no conocía nadie” (Pág.3)</p> <p>B1) “G: (...) llegó a ser la segunda empresa de discos de Chile y a editar más de un millón y medio de discos, o sea maravilloso, y además como esto estaba vinculado a las JJCC, y con la UP, cuando asume Allende, (...) hay financiamiento para poder crear este aparato comunicacional sonoro y bueno...” (Pág. 2)</p> <p>B1) “G: (...)a propósito del proceso político de DICAP, siempre hubo una mirada en términos de la dirección artística y también de la internacionalización y de la internacional socialista” (Pág.6)</p>
--	---	--

	<p>tadura Militar desde el exilio:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Estrategia liderada por el Partido Comunista de Chile</li> <li>- Financiamiento desde la donación de obras musicales</li> <li>- Creación de Inter Music para la generación de recursos vinculados a sellos internacionales</li> </ul>	<p>C1) “G: (...)en el 77 se reconstituye afuera, como muy de la mano de algunos personajes claves (...) financiados desde la resistencia y con el mismo propósito político” (Pág.5).</p> <p>“G: (...) la idea era generar recursos para la resistencia y esas es una estrategia que armó el Partido Comunista y con recursos internacionales crearon Inter Musique” (Pág.5).</p> <p>- “ G: (...) no se pudo simplemente seguir con el proyecto y siguió en el exilio, primero en España, después en Francia, pero ahí cambia la figura, porque los artistas DICAP, regalaban al sello DICAP su obra” (Pág.5).</p> <p>- “G: (...) con recursos internacionales crearon Inter Musique una empresa (...), esto anduvo muy bien porque generaron bastantes recursos, lograron hacer producciones con sellos italianos, ingleses...” (Pág.5)</p>
--	---	---

<p>Financiamiento de DICAP</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desde los actores sociales</li> </ul> <p>A) Desde las Juventudes Comunistas en su surgimiento</p> <p>B) Desde el gobierno de la Unidad Popular en su llegada al poder</p> <p>C) Actores de resistencia a Dictadura Militar post Golpe de Estado:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Músicos</li> <li>- Partido Comunista de Chile en vínculo con organismos Internacionales</li> </ul>	<p>A) “G: bueno, como te contaba, los primeros tres discos fueron financiados, producidos y trabajados como JJCC, como organización política de juventud y ese financiamiento lo encontraron, así como hoy día las juventudes políticas financian sus cosas...” (Pág. 2).</p> <p>B) “G: (...) cuando asume Allende, (...), independiente pero del aparato del poder y el gobierno, entonces hay financiamiento para poder crear este aparato comunicacional sonoro y bueno...” (Pág. 2).</p> <p>- “G: (...)pero ahí cambia la figura, porque los artistas DICAP, regalaban al sello DICAP su obra” (Pág.5).</p> <p>- “ G: (...)la idea era generar recursos para la resistencia y esas es una estrategia que armo el partido comunista y con recursos internacionales” (Pág.5)</p>
--------------------------------	---	--

<p>DICAP como articulación de una “Nueva Estética”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reconocimiento de un trabajo estético de DICAP</li> </ul> <p>A) Encuentro de la “Estética de la Unidad Popular”</p> <p>B) Desarrollo de la “Nueva Gráfica” en compañía a la Nueva Canción</p> <p>C) Encuentro de la Nueva Canción chilena con el Canto Popular internacional</p> <p>D) Identificación de la Nueva Canción chilena en ruptura con la Nueva Ola.</p>	<p>A) “G: (...) en este laboratorio digamos, se crea toda una estética que es de la Unidad Popular, ellos hacen la bandera, y es la estética DICAP” (Pág. 3)</p> <p>B) “ G: (...)es la estética DICAP, que es la que ustedes conocen y eso acompaña todo este proceso, por lo tanto no era solo un hecho comunicacional sonoro sino que también visual. Esta carátula finalmente se le llama la nueva gráfica chilena, a propósito de la nueva canción chilena” (Pág.3)</p> <p>C) “G: hay que considerar un dato que es clave, que la nueva canción chilena, o el canto popular, había una vertiente en cuba y en argentina, paralelo, que bueno, Silvio, Pablo, Viglietti, o sea, es parte de un movimiento, DICAP se sube a este movimiento” (Pág.7)</p> <p>D) “G: (...) cuando hablamos de la nueva ola, la época previa, estamos hablando de una música que</p>
--	---	---

		son éxitos en EEUU, traducidos al español” (Pág.7)
--	--	--

### Erick Cornejo (Artista)

Categorías	Dimensiones	Citas
Composición Canto Nuevo	<ul style="list-style-type: none"> <li>Luis Lebert como símbolo:</li> </ul> <p>A) “Decir las cosas”</p> <p>A1) Aspecto Lirico.</p> <p>A2) Triangulación de la</p>	<p>“Bueno déjenme contarles que el Luis Lebert simboliza parte de una época y se ha transformado, de alguna manera como en personaje emblemático del Canto Nuevo” (Pág 1).</p> <p>“(…) pero él le coloca el sello y el habla a través de su composición de su poesía, entonces es el que tiene que decir las cosas” (Pág 1).</p> <p>“de alguna manera se empieza a generar ésta necesidad de llenar espacios con músicos que digieran cosas, que claramente representaran una oposición a la dictadura” (Pág 3).</p> <p>“El que le coloca finalmente el subtítulo a la triangulación de la historia y lo marca dentro de un aspecto muy lirico del Canto Nuevo” (Pág 1).</p>

	historia.	
Empleo del Lenguaje en Dictadura	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desarrollo de: A)“Lenguaje Nuevo”.</li>   <li>A1) Existencia bajo Censura.</li>   <li>A2) Mensaje social.</li> </ul>	<p>“Yo creo que tenía que ver efectivamente con el lenguaje que se empleaba, o sea, la dictadura empezó acostumbrándonos a un fraseo determinado en donde habían palabras que no se podían decir, porque eran sospechosas y eran condenadas” (Pág 1).</p> <p>“ciertos instrumentos que no se podían no tocar, claro y los que tenían cierto estilo andino, quizás por lo folklórico también heredados de personas como Víctor Jara, que fueron víctimas de la dictadura” (Pág 1).</p> <p>“O la misma Violeta Parra que dentro de su conexión más universal más mundial también no se podía relacionar mucho con ella” (Pág 1)</p> <p>“yo creo que estos artistas comienzan a recoger un lenguaje nuevo de decir y la juventud que se sentían representadas con esas cosas empiezan a decodificar ese lenguaje y por lo tanto empiezan a entenderlo y a utilizarlo”(Pág 1).</p> <p>“efectivamente entran mensajes como los del Lucho que tiene un mensaje social profundísimo pero que en su minuto se escuchaban</p>

	<p>B)“Diferenciación de Grupos musicales ”</p>	<p>casi como canciones románticas y la gente las podía interpretar de esa manera y sentir de esa manera”. (Pág 1-2).</p> <p>“hay una cierta relación de instrumentos, de inspiración, con los ejemplos que conocemos de Inti Illimani y el Quilapayún que siguieron haciendo cosas afuera, pero por otro lado esta Santiago del Nuevo Extremo como con una sabia más nueva, Congreso, los Sol y Lluvia, los Schwenke y Nilo en donde se podían relacionar por un montón de cosas que los unían”(Pág 2).</p>
<p>Participación en los partidos Políticos</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vinculación con la música:</li> </ul> <p>A) “Discurso” A1) Diciendo y expresando.</p> <p>B) “Militancia” B1) Hacer cosas. B2)Personalismos.</p>	<p>“yo creo que de alguna manera siempre hay vinculación, los partidos políticos están siempre diciendo y expresando cosas” (Pág 2).</p> <p>“entonces siempre un discurso se va a unificar más allá de lo que podían hacer las bandas o los grupos con las convocatorias puntuales, o actos de los partidos políticos” “tu podías adherir o no, más allá de tu militancia, en esa época existía menos sesgo, o sea, había que hacer cosas” (Pág 2).</p> <p>“ no podía existir la mezquindad o los personalismos, para no sumarte alguna cosa que estaba vinculada a lo muy político y muy partidario, porque el peso que tenían los partidos</p>

	<p>B3) Partidario.</p> <p>C) “Convocatoria”</p> <p>C1) Construir un Chile distinto.</p>	<p>políticos en esa época era importante”(Pág 2-3)</p> <p>“tenían convocatoria, recursos, tenían espacio donde mostrar, por lo que hay bandas que se acercaron más y reconocieron o dejaron reconocer su militancia” (Pág 3).</p> <p>“todo el grupo artístico que estaba en contra de la dictadura y que estaba construyendo o intentaba construir un Chile distinto” (Pág 3).</p>
<p>Etapas musicales Santiago del Nuevo Extremo</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se desarrollan: <ul style="list-style-type: none"> <li>A) “Etapas de la agrupación”</li> <li>A1) Agrupación instrumental.</li> <li>A2) Canciones del Cancionero Nacional.</li> <li>A3) Reconocimiento a líderes revolucionarios.</li> </ul> </li> </ul>	<p>“parten con una formación muy distinta, ellos parten incluso con la participación de Nicolás Eyzaguirre en algún momento y Richard Rojas” (Pág 3).</p> <p>“agrupación bien instrumental, en donde la preocupación era que las cosas sonaran perfectas, que fue el primer periodo” (Pág 3).</p> <p>“se empiezan a sumar otros músicos y aparece la banda que es la más reconocida porque de alguna manera se crean canciones del cancionero nacional” (Pág 3).</p> <p>“como “simplemente”, “a mi ciudad”, “homenaje”, “el afiche del Che” y ya era claramente</p>

	<p>A4) Nueva agrupación.</p> <p>B) “Dictadura y practica musical”</p> <p>B1) Procedencia inicial de integrantes.</p> <p>B2) Participación de otras actividades.</p>	<p>ahí un reconocimiento a Víctor Jara, al Che Guevara”. (Pág 3).</p> <p>“la época del Pedro Villagra, de Jorge Campos, del Lucho Lebert y del Tilo González” (Pág 3).</p> <p>“parten como un grupo Universitario, digamos de áreas distintas, porque el Lucho se movía dentro del área de la arquitectura, el Campos en el conservatorio, el Pedro en el conservatorio también, en esa época es del circuito universitario” (Pág 3).</p> <p>“empiezan a participar de las concentraciones, de los cariolazos y cosas así, la actividad política también”. (Pág 3)</p>
<p>Lugares de encuentro y de expresión</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En dictadura: <ul style="list-style-type: none"> <li>A) “Espacios donde compartir y habitar”.</li> <li>A1) Compartir entre la gente y los artistas.</li> <li>A2) Oyente como</li> </ul> </li> </ul>	<p>“El café del Cerro, ese lugar no lo pueden dejar pasar, porque es un espacio que viene como a legitimar un punto de encuentro, donde empiezan a compartir y habitar éstos artistitas y estas bandas y estos músicos” (Pág 4).</p> <p>“el “Café del Cerro” el más emblemático y el más conocido, estaba la “casona de San Isidro”, “casa camarundi” (Pág 6).</p> <p>“un espacio donde la gente puede ir, a pre-</p>

	<p>compañero político y en riesgo.</p> <p>B) Las Capillas B1) Rol de esta "otra iglesia".</p> <p>-Poblacional</p> <p>B2) Peñas en Parroquias.</p> <p>-Actividades que se realizaban.</p> <p>C) Lugares prohibidos. C1) Las plazas o lugares públicos.</p>	<p>senciar su trabajo, a compartir con ellos y a la vez hacer una actividad muy política y muy social a la vez" (Pág 4).</p> <p>"tu eray compañero, porque estabay yendo a los lugares y estabay corriendo el riesgo de los allanamientos, que te llevarán en cana, la detención por sospecha, entonces había una camaradería especial, lo que no ocurría y no ocurre con otros artistas" (Pág 4).</p> <p>"el rol que toman, como la vicaria, el rol de esta "otra iglesia" (Pág 6).</p> <p>"la iglesia a nivel poblacional, se transformó en un espacio y de ahí que yo creo que la dictadura tenia mayores pudores" (Pág 6).</p> <p>"las peñas se hacían generalmente en parroquias y habían parroquias reconocidas, Peñalolén y lo Hermida tenían plagadas de parroquias" (Pág 6).</p> <p>"que servían como lugares de encuentro para reuniones, actividades político-partidarias y para las grandes peñas que eran asambleas". (Pág 6).</p> <p>"tu teníay prohibido juntarte en las plazas, habían dos o tres personas sentadas en una</p>
--	---	--

	<p>D) Lugares de organización</p> <p>D1) Lugar y rol de organización para la protección</p>	<p>banca con una guitarra y te llevaban preso, entonces era imposible” (Pág 7).</p> <p>“las capillas e iglesias, centros comunitarios, las juntas de vecinos que en esa época también tenían otro rol, en donde no era para ver cuántas ampolletas le faltaba al farol, sino que era organizarse para ver cómo protegerse” (Pág 7).</p>
<p>Músicos en proceso de dictadura</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desde su expresión musical: <ul style="list-style-type: none"> <li>A) Mensaje Bajo la dictadura <ul style="list-style-type: none"> <li>A1) Estrategia Mensaje Camuflado</li> <li>A2) Rol del sello alerce.</li> </ul> </li> <li>- Autogestión</li> <li>B) Músico se ve en la necesidad de am-</li> </ul> </li> </ul>	<p>“pero claramente el latido permaneció, existían muchas cosas, el miedo, las persecuciones, todo estaba al borde de lo ilegal, todo estaba al borde del riesgo”(Pág 5)</p> <p>“ Yo te lo digo por los músicos, fue como una estrategia para seguir sobreviviendo y eso se reflejo en que las cosas se siguieron haciendo, un poco más ponderadas, un poco más protegidas, un poco más blindadas” (Pág 5).</p> <p>“el único que existía en esa época era el sello alerce que apadrinaba algunas bandas que estaban ahí entremedio” (Pág 5).</p> <p>“la autogestión era mucho menor, porque existían menos recursos también” (Pág 5).</p> <p>“Entonces los músicos se vieron en la obligación incluso de salir hacer su música afuera, algunos obligados y otros que salieron a</p>

	<p>pliar el horizonte</p> <p>B1) Músico que salen de Chile</p> <p>B2) Trabajo político al extranjero.</p> <p>-Propósitos</p> <p>B3) Artistas en general se suman a ese proceso.</p> <p>C) Músicos como caras visibles de los procesos.</p> <p>C1) Bajo la represión dictatorial.</p>	<p>abrirse horizontes” (Pág 5).</p> <p>“Europa había ya una colonia que los acogía, los Schwenke y Nilo siguieron tocando en Estocolmo, en Suecia, los Santiago hicieron giras en Ginebra y Alemania” (Pág 5).</p> <p>“Entonces Chile salió al extranjero obligado, porque de alguna manera la dictadura estaba en el ojo de Europa, porque muchos dirigentes políticos, de partidos importantes, tuvieron que ir hacer su trabajo político al extranjero” (Pág 5).</p> <p>“poder conseguir recursos y formas de financiamiento y apoyo para que no siguieran matando a la gente acá” (Pág 5).</p> <p>“no solo los músicos, muchos poetas, escritores, dramaturgos, pintores, se vieron en la necesidad de ampliar ese horizonte, porque aquí estabay sonado, si la dictadura se fue recrudesciendo con el tiempo” (Pág 5).</p> <p>“los servicios de inteligencia siguieron operando y la gente siguió desapareciendo y claramente había que atacar las caras visibles y en éste caso los músicos y los artistas son caras visibles de los procesos (...) de resis-</p>
--	--	---

	<p>C2) Músico y su responsabilidad social.</p> <p>D) Músico en dictadura y su herencia musical.</p> <p>D1) Nuevas generaciones</p>	<p>tencia” (Pág 6).</p> <p>“los músicos tienen esa gran responsabilidad, bueno los artistas en general, pero el músico tiene la particularidad de “decir” de “transmitir”, y yo creo que tiene que ver con eso, pero siempre estuvieron vigentes” (Pág 6).</p> <p>“Claro y tiene mucho que ver con estas nuevas generaciones que se reconocen mucho en estas antiguas agrupaciones, el Manuel García se declara hijo, Nano Stern y siempre están invitando y están presentes, todos estos viejos, estos gallos mas jurásicos que fueron plataforma y fueron el escenario que permiten este resurgimiento” (Pág 4-5).</p>
--	--	--

### Pauta de Entrevista

1- Me gustaría que me contaras sobre tu experiencia como músico

a- ¿Cuándo partiste?

b- ¿Por qué?

c- ¿Dónde tocabas?, (espacios de encuentro)

**2- ¿Qué significa la música para ti y su contenido?**

**3- Respecto a su contenido... cuéntame sobre sus características entre el 70 y el 73 y ¿respecto a lo nacional?**

a.- Volver a preguntas por los lugares de encuentro

b- Preguntar por su participación en el proceso de la UP (compromiso, militancia, como participante de un grupo musical y como individuo).

**4- .... Y cuándo se produce el golpe de estado, ¿Cómo viviste como músico este proceso?**

a.- experiencia en cuanto a la represión (si se quedó en Chile o se fue exiliado, si vivió la clandestinidad, etc.).

b.- ¿Qué pasa con la música en este momento?

- ¿Sigues tocando? Si es así ¿Cómo? ¿Dónde?

- Si no sigue tocando ¿Cuándo retoma?

- ¿Cuál era el contenido de la música?

- ¿Dónde se tocaba?, (lugares de encuentro).

- Si participa en alguna organización, partidos u otros en este momento.

**5.- ¿Podrías reconocer un cambio en la música a partir del golpe? ¿Cuál?**

## Transcripciones de las entrevistas:

### Entrevista a Hugo Lagos (Barroco Andino)

C: Bueno, entonces, yo soy Constanza Q., Egresada de sociología de la UAHC y junto con Claudia Herrera estamos haciendo nuestra tesis en Sociología de la Cultura

H: ¿mi ex alumna verdad?...Un honor haberla tenido de alumna...

C: primeramente quisiéramos saber cómo comienza usted a introducirse en el mundo de la música, como fue en esos años...

H: bueno, yo soy Hugo Lagos, soy actualmente profesor de música, aquí en este colegio, y además me dedico también a la música. ¿O sea como caigo yo a la música? Eh...yo vengo de una familia de folkloristas, mi padre era folklorista, entonces siempre la música estuvo metida en lo que fue mi vida, digamos...Y específicamente entre a estudiar música por ahí por los años, espérate...mm 77...más o menos, y en el año 82, caigo en el barroco andino y es como después de un viaje que tuve que hacer obligadamente en esa época, a uno lo obligaban a viajar, entonces tuve que estar fuera un tiempo y volví en el año 83...y ahí cuando vuelvo, eh, me meto al barroco andino, el director que es Jaime Soto, estaba re-armando este grupo, y eso, ahí ya un poco después, bueno, en el año 90, me salgo, me dedique a otras cosas y en el 95 de nuevo reingreso al barroco hasta ahora...Y bueno, la cosa del barroco andino es bien interesante, porque yo diría que algo que..yo no estaba en esa época, pero el director si nos contaba... era que aquí, en el país existía, bueno, con el golpe, todo lo que eran instrumentos andinos, fueron censurados, vía bandos inclusive, bandos que prohibían tocar este tipo de instrumentos, y el barroco andino surge justamente con este sentido, de hacer que no se pierda ese tipo de color instrumental, que era principalmente de grupos de izquierda de la época y le pasan un gol a la dictadura y eso yo creo que nunca ha sido reconocido, porque yo creo que fue el único grupo que en esa época toca-

ba quena, zampoña y charango y todas esas cosas, pero tocando a Bach, a músicos clásicos, entonces si la dictadura hubiera prohibido eso...ya eran unos tipos medio...les exaltaba todo, pero si hubiesen prohibido eso ya hubiese sido mucho...por eso surge el barroco andino, entre otras cosas...después toda la conceptualización de acercar la música clásica, con sonidos instrumentales, con instrumentos más cercanos a la gente, eh, pero en un principio surgió por eso, porque la quena y la zampoña no podían desaparecer de este país.

C: ¿cuál cree usted que es el rol, por lo tanto, de la música y en especial del barroco andino?

H: o sea, con lo que te digo, yo creo que...el barroco surge en el año 74, el primer barroco andino, entre el 74-76..y el primer concierto que da el barroco andino, estaba repleto de gente, bueno, el barroco tocaba en iglesias, por una cosa acústica que no necesita amplificación...entonces la gallada no iba a ver a Bach, iba a ver a los instrumentos que habían sido cercenados y borrados, como si no hubieran existido...yo creo que iba mucha gente por eso, además que a nivel cultural, había un apagón completo, entonces eh... no se, piensa que surgen otro tipo de sonoridades, no se po, grupos de música que representan a la dictadura también, que son muy pocos, si no me equivoco, en el mundial del 74 que fue el mundial de Alemania, acuérdate que fueron los quincheros a abrir y fueron los “representantes culturales”, entonces ese vacío hay que llenarlo de alguna forma...piensa que en esa época el quila no estaba, el inti no estaba, bueno y la debacle cultural aquí, entre otras cosas de lo que estaba pasando, entonces yo creo que llena un espacio...y se acaba el 76 porque fue una cosa de subsistencia, no se podía mantener, porque esta todo en contra, todo el sistema está en contra y no había nadie que lo solventara, en términos bien materiales...

C: ¿Puedes reconocer algún mensaje específico que quería dar el barroco andino a la música, en esa época?

H: mira, yo creo que el mensaje, ponte tu, era...mira hay música, por ejemplo el Telemann de esa época, que si lo logras ubicar en algún disco de esa época, eh,

es como una música escrita para trompeta, con acompañamientos de cuerda y es una música muy solemne, pero es como un homenaje y ese homenaje por ejemplo, siempre se tocó el teleman en homenaje a Víctor Jara, pero nadie sabía, porque no había pa que decirlo y no se podía, entonces siempre los conciertos partían con esa música, entonces dentro de la música que se tocaba había un mensaje, que yo diría que no era públicamente reconocido, yo creo que era distinto, lo que te planteaba, la gente se quedaba con añorar ese tipo instrumental, por esos instrumentos que tocaban los músicos de la época. Y en la música clásica también hay excelentes instrumentistas que estaban en ese primer barroco, hay un intención, yo creo que ha sido en el tiempo a como ha hecho una interpretación de esos mensajes en cada uno, lo que te estoy diciendo es como... la gente sabe, por ejemplo en los.... Que está muy de moda en todos los celulares (hace el sonido pampapampapampapapam), eh, ese era el himno del barroco andino, lo representaba, por todo lo que significaba ese contrapunto en el cual está la lluvia de ideas, muchas ideas confluyendo, la diversidad... si tú me hablas de eso, en época de dictadura, la música barroca por algo es en época de dictadura. En la dictadura, recuerdan todos, que todo debía ser de una forma, todos uniformados y buenos proscritos muchas cosas. Eran básicamente música barroca, hoy día el conjunto hace música más universal, de otros compositores, de otros periodos, ¿me entiendes?, pero yo creo que por ahí estaban los mensajes más o menos claros.

C: ¿Cuando vuelves del Viaje, participas en alguna organización política?

H: O sea, sí, yo me tuve que ir por participar en algunas cosas así... estuve un par de años fuera, eh, por una cosa de seguridad y a la vuelta, bueno si, me meto más en la cosa musical, y después participo, no militaba, pero si participo en un movimiento que se llama "Sebastián Acevedo", que era un movimiento contra la tortura, que en esa época todavía había que hacer cosas, y, yo diría que era así como una línea distinta, el conjunto, desde el punto de vista político, también tiene un quiebre, al interior, a esta nueva formación, hay un quiebre bien interesante porque ahmm, el segundo barroco se arma en el año 83, el 83 hasta hoy día y ha pasado

mucha gente, entre otras cosas, entonces desde el punto de vista político también hay una discusión interna, que obviamente hay una opción política, pero también eso hace que viviendo acá en Chile se nos cierren muchas puertas y ya cuando llega la cosa de la democracia, ya yo diría, que la cosa cultural, acuérdate que con Aylwin se abren las fronteras del país y la concertación nosotros no militamos tampoco en la concertación como conjunto, desde esa perspectiva el grupo, nunca ha tenido una militancia política, entonces, sí, cada uno de nosotros ha hecho cosas desde el punto de vista individual, pero como conjunto, ahí se nos abren un poco las puertas, invitándonos a ser embajadores culturales, viajando mucho en algunos gobiernos de la concertación más que en otros, y bueno, entre particulares también, pero desde el punto de vista político hay una, no es como un acuerdo es como una cosa tactita más o menos, la cosa política la dejamos, cada uno lo que tenga que hacer, pero como conjunto, nosotros no, o sea sabemos donde no tenemos que ir, pero en el fondo cada presentación se discute, por ejemplo, de campañas políticas, cuando ha habido elecciones, no, es una discusión, vamos o no vamos?, eh, si hemos estado siempre en actos de familiares de detenidos desaparecidos, es una opción nuestra y lo hacemos pa' callado, tranquilos, con las agrupaciones hemos trabajado mucho. De repente hemos trabajado, como se llama, cuando hacen esos congresos en el partido socialista, con el PC también, pero como conjunto no hay una identificación.

C: ¿como músico en dictadura, al retorno, existía alguna forma de organización, puntos de encuentro?

H: bueno, sí, mira piensa, en el año 78, ya contábamos, había un movimiento que era la ACU, la agrupación cultural universitaria, que era una agrupación de músicos jóvenes de esa época, ahora ya estamos...eh, que me acuerdo que tocaban en Pedro de Valdivia con Bilbao, había una parroquia, la parroquia universitaria, y al lado había un galpón, bueno, en la ACU ahí estaban todas las manifestaciones universitarias que querían cantar, y querían expresar y no había lugar, ahí estaba...me acuerdo del taller 666 también como una organización, en Ernesto Pinto

Lagarrigue, ahí en barrio bellavista, también como una organización bien, habían como centros, en la misma escuela nuestra de pedagogía, también era un centro...de ahí por ejemplo salió el grupo ortiga, bien conocido, eh, bueno Eduardo Peralta, Santiago del Nuevo Extremo, el Aquelarre...todos esos grupos, había que buscar centros, yo creo que la universidad cumplió ahí un buen rol y bueno, también la iglesia presto algunos sectores. Era lo que se podía hacer, no se podía hacer mucho, piensa que los cassettes, ponte tu, me acuerdo en la escuela, te nombro una anécdota hoy día, eh, pa tocar el Ojalá de Silvio Rodríguez, el hit del verano en los años 80, había que traspasarlo en forma pirata pa callao, no se aprendiéndose esas cosas, o mucho de oreja, así mira me saque esta de Pablo Milanés, esos gallos eran proscritos, no había nada, obviamente, o sea nadie los tocaba...me acuerdo que eran muy bonitas buscarlas y encontrarlas...en la escuela de medicina ponte tu, en el jota Aguirre, medicina también fue un centro musical, eh, medicina norte era, en ingeniería en beaucheff también se hacían muchos encuentros de música, había que buscarla...pero a nivel universitario...

Ahora a nivel de profesionales, yo diría que el que se la jugó en medios de comunicación en esa época fue el sello alerce con Ricardo García, un tipo visionario de esa época de la radiodifusión de este país...Ricardo García, te doy un dato, el creo el festival de viña, lo que es la concepción del festival, pero con otro tinte, no el que tiene ahora, un encuentro de músicos latinoamericanos, pa allá iba...bueno el creo el sello alerce, entonces todos estos grupos que te nombraba, grababan con el sello alerce, no había otro. Radios que como se llama que, difundieran ese tipo de música, bueno han cerrado, la radio umbral ponte tu, la cooperativa que era la que daba las noticias en las que uno podía confiar, la nuevo mundo...pero recuerda que en la época de la dictadura no existía, o sea fue un como se llama un volver a retenerla aunque se las devolvieran....entonces era compleja la cosa, pero se hacían cosas...

Ahora, sabi cual es el problema, y yo debo hacerme cargo de una cosa que dije en un momento dado, la cosa política, porque por ahí va parte de esta conversa-

ción en términos de...mira, yo en épocas de dictadura, yo me acuerdo de haber tocado mucho más que en épocas de democracia, y eso para mí es una pena muy grande porque ehm, en épocas de dictadura, bueno, habían estos centros y uno iba y perfecto, tocamos hartito, pero cuando llega la democracia, el país mira otras partes, al comienzo el país se tiene que abrir y la cultura es parte de eso que tiene que mostrar pa afuera, pero con el poco correr del tiempo, ya la cultura no vende y no es interesante...no es interesante...y se cierran las puertas aquí, en épocas de democracia, de cómo se llama de donde tocar, centros...o sea, es cosa que tu mires no mas, cuantos teatros para música por ejemplo se han hecho?, dime cuantos, la scd y?, cuantos?, para música, no para teatro, estoy hablando de la música, me entiendes?, como la música influye y se le da algún tipo de facilidades...en esa época como te digo existían todo esos centros que era difícil...pero era bonito

C: ¿disculpa, cual crees que es el motivo de este cambio? ¿De qué ya no se le da tanta importancia a la música?

H: o sea, en una sociedad de libre mercado, la cultura tiene un rol que no es el que uno quisiera ver pero es...de Shanghái, o sea en este momento en esa exposición de Shanghái, o sea en estos momentos Chile está en esa exposición, la más grande del mundo, no sé, como de 300 países exponiendo ahí, ¿y que se exhibe? Vinos, isla de Pascua, Valparaíso, turismo, las minas, inversión...eso es cuando tu quieres vender un país, la cultura pa estos tipos no entra, no entra...y eso es triste, por eso cuando yo te digo que en un momento dado, bueno estaba la dictadura, había como más contra que tocar, pero cuando te venden la pomá de que todo esto va a cambiar y no es así, la desilusión es grande también, es muy grande...

C: ¿hay algo más que quieras compartir con nosotras?

H: o sea darle un saludo a la Claudia, un gran abrazo a esta niña, por ejemplo la Claudia era loca por el Illapu, hasta me llevo, un día me dejó sentado en un buen lugar, en un concierto, ella...No, me gusta que estén, que no olviden, eso me gus-

ta mucho, que gente joven esté interesada en cosas eh, y yo diría como pa, no para ver lo que se hizo o que no hicieron otra gente, yo creo que pa que ustedes hagan otro tipo de cosas, eh, antes ponte tu, eh, a mi me, el colectivo funcionaba, uno hablaba en colectivo, uno hablaba con otros, o sea había una preocupación desde otra perspectiva porque estaban pasando otras cosas también, hoy día aparentemente no pasan esas cosas y el colectivo se ha perdido, si tú me preguntas que...me gusta que ustedes como jóvenes estén pensando y mirando lo que se hizo y ojala también aprender de lo que se pueda aprender, porque también hay mucho error, mucho error y eso no lo pueden cometer ustedes. Tienen que limpiar y perfeccionar, yo creo que tu vas a estar entrevistando a harta gente con diferentes visiones y la idea pa mi es que, no se po, les sirva a ustedes pa tener una nueva visión para ustedes, no repetir el mismo modelo, ¿me entiendes? Eso...pero si decir, mira esto pasó. Yo en relación al barroco, yo no siendo del primer barroco, siento que no se le ha hecho justicia al barroco por lo que hizo, por lo que...es más te contare una infidencia ya, pero esto pa callao, los tipos armaron el barroco y sabes cuál era la expectativa el primer concierto?, era que se fueran exiliados, ellos tocaron el primer concierto y como sabían que iban a tocar estas quenás y que estaban proscritas por bando, los iban a poner en el aeropuerto y los iban a echar con pata en el trasero, y no lo hicieron, porque hubiera sido, imagínate, o sea primero ya era una burla contra, contra la razón, contra todo sentido del ser humano que hubieran proscrito los instrumentos y pa mas remate, imagínate, cual era la razón pa echarlos, era porque estos músicos que tocaban a Bach a heinrich, a todos esos gallo, tocaban zampoñas...o sea, hubiesen quedado como quedo el pinocho cuando fue a filipinas, que ni siquiera otro dictador lo recibió, o sea era una burla, demasiado...y recién fresquita...me acuerdo que ellos ponte tu, bueno estoy hablando del huaso Carrasco, del Renato friegan?, bueno, gallos que hoy día están en otras partes haciendo música, el mismo Jaime, una gran gran idea, yo creo que una gran idea, pero bueno, acordarse de ese tipo de cosas

C: Muchas gracias,

H: De Nada y todo bien, muy buena vida ...ojala que sirva...

### Entrevista Fernando Carrasco

Cony: Yo soy Constanza Quilodrán, egresada de sociología, estamos haciendo la tesis con mi compañera Claudia Herrera, nuestra idea es conocer la experiencia de compositor, cantautor e intérprete de la música popular chilena entre 1970 y 1980.

F: 90, claro, al llegar a la democracia...

Cony: Exacto, con el poder diferenciar cuando sucede la dictadura militar en el 73

F: Claro, son mundos absolutamente distintos. Yo, bueno, participe en lo que se llamaba la nueva canción chilena, en esa época, en 70-73, mi participación era solo como intérprete, yo no compuse en esa época, yo más bien comencé a componer en la época de la dictadura, entonces lo que yo hacía era interpretar música latinoamericana y música que le llamaba en ese momento con compromiso social, otros lo llamaban canción protesta, habían montones de adjetivos ahí...pero eso era lo que hacía, trabaje con mucha gente, con muchos creadores y con grupos que ya venían haciendo música de mucho antes. Cante en la peña de los parra, cante también en los que hacia chile ríe y canta, que hicimos varias giras por el país, ehh, participe con Quilapayún en esa época, con los curacas, con el grupo Huamarí, hice varias cosas con Víctor Jara...bueno es que en general, en ese momento, la idea era como trabajar en colectivos, cosa que se perdió absolutamente, porque yo pienso que en cierta medida, lo más importante de realizar a nivel cultural en esa época, que era una época de sueños, era el poder hacer cosas con otros, eso era lo fundamental, el trabajo con otras personas y que de ese lugar naciera un producto especial, generado por el aporte de cada uno de los componentes, no existía el derecho de autor, esa es una cosa que marca mucho las épocas. Yo creo que el aporte en ese momento fundamental era el del querer fundirse con el otro, eso era lo más importante...nadie se hubiese atrevido a pen-

sar en que esa melodía es mía, entonces yo quiero aparecer, entonces los trabajos, ,por ejemplo con Víctor Jara hicimos La Población, que era una obra grande, que fue presentada una sola vez en el teatro Gran Palace, pero ahí participaba Pedro Yáñez, Isabel Parra, Víctor Jara, el Grupo Huamarí, las cantamaranto, Patricio Solovera y cada uno de ellos hacia aportes, entonces cuando tu veías la obra en escena, aparecía Víctor jara como el compositor, pero los que estábamos dentro de la obra sabíamos que había un gran aporte de cada uno de los que estaban ahí, ehh y eso nadie lo ponía en duda...ehh, naturalmente que toda esa idea de trabajo colectivo se acabó con las nuevas políticas neoliberales impuestas por la dictadura, en donde el éxito económico paso a ser súper importante, o la búsqueda más bien ya que en los primeros años de la dictadura fueron bastante desastrosos, pero por lo menos el norte y las ideas que eran consideradas las estrellas que se miraban al horizonte eran sobre todo el progreso económico...yo me acuerdo que en un discurso de Pinochet, no me acuerdo que año, pero dijo el que de aquí a una cantidad de años cada chileno tendrá un teléfono en su casa, tendrá un auto, eran como cosas fundamentales, la verdad es que lo lograron, además. Pero eso cambio la mentalidad cultural de una manera brutal, lo económico paso a ser parte de las necesidades que antes no lo eran...

Yo creo que si bien es cierto, las luchas en general que se daban para el cambio social, tenían que ver con situaciones económicas, pero la manera de realizar los cambios eran absolutamente tomando en cuenta el bienestar humano, que era lo que le hacía bien a las personas, o sea cuando se pensaba de que ser pobre era algo negativo, no era porque uno considerara que la pobreza era negativa, digamos, sino por las condiciones en que vivía la gente, eran inaceptables en relación a lo que vivían otros, por que un niño no podía tomar leche, por qué no podía entrar al colegio a estudiar, porque no tenía zapatos y andaba a pies pelados y ese tipo de cosas...

Cony: ¿y en cuanto al mensaje de la música, el mensaje sociopolítico, cual es el rol que cumple este?

F: es que hubo varios momentos, porque como esto empezó como un sueño y termino como una pesadilla, también la música tuvo totalmente empañada por eso, porque hubo obras como la cantata santa maría que esta como al inicio del gobierno de la unidad popular, es una obra que en el año 69 se monto, es una obra de denuncia histórica digamos, de una cosa que había estado ahí y que nadie la había tocado y que la mayoría de chile no la conocía, o sea la conocía la gente del norte la matanza de personas... entonces se generaron ese tipo de obras, pero también se generaron canciones de amor por ejemplo, tonadas de amor, pero ya al correr el tiempo, empezó todo este trafago de una política bastante más cercana a la confrontación , obviamente que en las canciones y en la poesía y en todo eso se vio reflejado, entonces hay muchas etapas, hubo obras de..compuestas por muchos compositores de música docta, como el caso de Cirilo Vila, Sergio ortega, Luis Advis, o sea todos los músicos participaron en la construcción de un ideario común que tenía que ver sobre todo con el transformar una realidad cultural, eso existió y están las obras, las fraguas, la cantata de santa maría, la cantata del carbón, hay muchas, cualquier cantidad de obras, la misma Población, pero también esta lo contingente, entonces están las Ollitas, montones de canciones que solo tenían un valor del momento, que no quedaron, no están, eran de masticarse rápido, eran panfletos políticos que a lo mejor tuvieron mucha importancia, o sea , el mismo Víctor jara, tenía un montón de canciones que el cantaba en todos sus conciertos y que tenían un valor en ese momento, que también en cierto sentido es importante, como decir las cosas, pero a veces con deficiencias poéticas, no con la profundidad musical que se necesitaba digamos, como para construir, pero era la urgencia de este sueño que te digo yo que todos nos dábamos cuenta que se iba a acabar digamos, era una cosa que tenia luchas eternas porque no , había como demasiada violencia frente a los cambios que se querían hacer y que en el fondo igual se hicieron

Cony: Usted reconoce una transformación del mensaje sociopolítico en la música con la llegada de la dictadura...

F: Obvio, si imagínate que al día siguiente del golpe militar, apareció un bando que decía que estaban prohibidos los instrumentos folclóricos, estaba prohibido el charango, la quena, el bombo, eran instrumentos subversivos...entonces imagínate como sería eso, tu sabes que la represión llegó a todo, tú te dabas cuenta que había mucha gente que estaba desaparecida, otros estaban muertos, entonces arriesgabas tu vida al decir cosas, no era el momento de decir...En ese aspecto es muy importante la aparición del grupo barroco andino por ejemplo, que fueron los primeros que aparecieron, y que se refugiaron en iglesias haciendo música de compositores clásicos o barrocos, entonces se tocaba la quena, el charango, todos los instrumentos que venían de la unidad popular, de la nueva canción chilena, pero con una música de academia, así surgió la cosa y empezó de a poco y al poco tiempo apareció Illapu y todos los grupos que habían quedado en Chile que empezaron a hacer música de nuevo, y ese bando quedó no sé dónde, se olvidaron, la música fue más fuerte y el grupo barroco andino fue contratado por la universidad técnica del estado, que es la universidad de Santiago, y hacían extensión por el país, entonces la cosa como que no llegó muy lejos...igual toda la gente con el pelo corto y sin barba, todos nos habíamos cortado todo, ya había cambiado la estética, pero yo diría que, yo pienso realmente que nació otro Chile en el fondo, fue castrado Chile...

Yo estuve en Colombia la semana pasada y quedé así como impresionado y maravillado de la realidad colombiana, porque acá concebimos a Colombia como que es un país que está en guerra, sin embargo yo estuve en Pasto, que está al lado de Ecuador, en la frontera del Ecuador, y lo que yo vi ahí era lo que sucedía en Chile en el año 70, la gente todavía tiene más intención afectiva y de cercanía con las personas que lo que nosotros tenemos, no po, en realidad no tenemos, entonces como que dije yo, verdad que Chile era así antes...primero como desconfiaba, por qué tanto efecto jeje...porque Chile era así antes, sobre todo con las personas que era extranjera, eran como muy cariñosos, y era una realidad como cultural, además de ser personas más informadas de lo que sucedía en el mundo,

todo eso era como una cosa que nos caracterizaba y que yo creo que durante la dictadura lo perdimos totalmente, porque nos pusimos en este trafago, estamos en esta realidad de la competencia, de quien es mejor, metidos en un mundo absolutamente banal, deshumanizado, en que las cosas fundamentales a nadie le impresionan...el terremoto, yo creo que sirvió para que la gente se acercara un poco mas

Cony: ¿cree usted que, se elimina este mensaje político directo de protesta social o se transforma, se disfraza?

F: Las dos cosas, es que como cambio la mentalidad, obviamente el norte ya no existió, porque todo lo que yo te decía, o sea que Salvador Allende haya llegado al gobierno, que existiera una mujer como Violeta Parra, o sea nada de eso hubiese sido posible si en Chile no hubiesen ocurrido muchas cosas mucho antes, todo eso era el producto de un trabajo de todos los visionarios de comienzo de siglo, sin Gabriela Mistral yo creo que difícilmente hubiese existido Violeta Parra, y si empezamos a escarbar, Gabriela Mistral era producto de algo, era una generación que no era solo ella, en América Latina había muchas mujeres como Gabriela Mistral y era una generación de mujeres bastante potente y entonces si no hubiese estado el teatro que hizo en el norte de Chile, Luis Emilio Recabarren, el teatro comprometido, tampoco hubiese existido en Chile lo que paso con la canción chilena, si no hubiese existido la poesía en Sudamérica... las cosas son como así, el resultado de la unidad popular, de la nueva canción chilena, de toda esta ola de cosas que uno visualiza solo la cresta de la ola, obviamente que abajo hay montón de vidas durante mucho tiempo, entonces obviamente algo de eso tiene que haber hasta el día de hoy, no creo que eso se haya extinguido... ahora no es la energía que nos mueve, el país no está en esa energía....

Cony: ¿y en músicos?

F: si, pero puede existir en situaciones específicas pero no como un movimiento, es que tu logras visualizar algo cuando se transforma en algo colectivo, sino como

lo visualizas, ósea personas así tienen que haber, hay, existen, pero no tienen repercusión, no tienen base social, que es lo que a uno lo hace como poner la intención y analizar...eso existió como un movimiento de mucha gente, entonces no es que, violeta parra no está sola, hubo más gente y eso lo hace más grande a ella porque si ella estuviese sola, hubiese sido una persona que componía muy lindo y cantaba bien, pero adquiere un poder porque muchos se sintonizaron en la melodía que estaba, entonces fue inspiración para muchos que venían después y sobre la base que se construyeron muchas cosas, lo que falta ahora es el soporte afectivo para poder construir, entonces obviamente que no es lo mismo, es muy distinto, no sabemos lo que va a ocurrir...yo creo que todos estamos en un proceso que es diferente al año 70, es la culminación de algo, estamos empezando a amasar algo, que en algún momento va a haber un resultado, y todos los que estamos ahora vamos a quedar como en el olvido, vamos a estar en esa base, que no es visible para las generaciones que gozan estos momentos eufóricos de la cresta de la ola, como fue el año 70, yo lo viví y era como esta en un sueño, era una maravilla, estaba lleno de extranjeros que venían a mirar este proceso.

Cony: como era la organización que ustedes veían entre músicos, la organización política y social, como se organizaban:

F: era muy espontaneo, muy espontaneo y había una cierta dirección sobre todo al partido comunista, porque yo creo que era el que reunía como la mayor cantidad de poder ideológico, espiritual, era Neruda, entonces era el él que daba la nota de lo que había que hacer, había mucha gente que se juntaba en su casa, no solo poetas sino que músicos, Bailarines, toda la gente llegaba pa allá a conversar a plantear cuales son las directrices a seguir en el arte, entonces estaba todo como, yo diría que Neruda era como una cosa muy importante, como su obra, de ahí salieron muchas cosas

Cony: ¿y post dictadura, como se organizan? O desaparece esta organización?

El: No, yo creo que ahí, lo que te digo, aparecen grupos independientes, pasaron muchos años en que la gente andaba sola, absolutamente sola, porque la mayor

cantidad de gente se fueron y los que quedaron hicimos cosas como esas, como el barroco andino, pero como camuflándote de esta nueva realidad, inventando una nueva situación porque no había soporte, estaba todo cambiado, el país iba para otro lado, directamente...y yo creo que hoy día no hay nada tampoco, no es un momento es un momento de construcción , esta todo confrontándose, como que en algún momento van a hacer algo, pero no pasa nada, es solo como amasar, amasar, amasar, para que salga algún pan, en este momento no es momento de pensar de que existe algo y lo que no, estamos todos aportando en la creación de algo, de un nuevo sueño-

Cony: ¿y en cuanto al rol de las peñas, durante la dictadura, pudo reunir gente de los que quedaron acá o siguieron reuniéndose de manera aislada?

F: Si hubo, las peñas tuvieron una importancia muy grande, pero igual dentro de una cosa como dentro de un ghetto, no que esto tuviese algún impacto hacia afuera, era más bien que tú te reunías con las personas que tú querías y conversabas cosas que en otras partes no se conversaban y compartías. Pero yo no creo que esas peñas tuviesen otro sentido que un refugio afectivo para los que veníamos de antes. Lo curioso es que las nuevas generaciones, lo mismo que me paso en Colombia, conocen todo eso, lo conocen casi igual que nosotros y nos trataban, a mi me trataban como si fuera un gran maestro, o sea dígame que tenemos que hacer...estuve en la universidad de narina?, una universidad llena de juventud, que conocían todo lo que nosotros habíamos hecho acá, era una cosa impresionante, así que por otro lado lo que se sembró también esta, pero no es que eso sea una realidad social verdadera, sino que es como algo que alimenta la imaginación de una manera distinta a la imaginación de los jóvenes que ya no quieren esta cosa como social que les da la nueva realidad social...todo lo que paso en el 70 es como un referente importante de los sueños...y en Chile también.

En Chile salimos todos al escenario con Quilapayún y antes que cantemos una nota empiezan todos a saltar y ¡el que no salta el Pinochet!, 5 minutos, y montón

de gente yo creo que ni conoció a Pinochet, les miro la cara y son súper chicos, y después empiezan el que no salta es pinera!, y todavía no hemos cantado una nota, entonces te das cuenta que la cosa todavía está viva. Dentro de todo, yo no sé cómo, las cosas siguen vivas...Porque por ejemplo el caso de Silvio Rodríguez, que en la época de la dictadura fue súper importante, yo creo que él nunca supo que era tan importante hasta cuando vino a Chile, y a Silvio Rodríguez lo escuchábamos en unos cassettes de muy baja calidad y le fue súper bien, y vino con un grupo muy bueno, de los mejores que habían en cuba, entonces tocaron juntos, la gente quería escuchar a Silvio, y entre esas canciones canto solo, y ahí el estadio se vino abajo y eso era lo que la gente quería escuchar, una canción con una guitarra y con una voz, con la que se había identificado en toda esa época. Los cubanos, y sobre todo Silvio, fue muy importante, sin que él lo supiera, y todas estas cosas no las vendían los sellos de ahora, sino que pasaban de mano en mano, regrabadas, y que se yo, y la gente conocía todas las canciones y cantaban las canciones con él, y bueno el grupo se fue y el siguió tocando solo, y cuando vino otra vez, vino solo con su guitarra y eso era lo que la gente quería escuchar, esa cosa sencilla, directa. Así que yo diría que la época de la dictadura, yo diría que fue una decepción, un paréntesis, una época muy cruel, cruenta, para olvidarlo, en donde lo mas que construir, había un exterminio de una cultura, ellos no construyeron, sino que se dedicaron a destruir lo que se había construido, un montón de cosas, en lo económico, en todo...pero los valores culturales, artísticos, eso es mucho mas muy difícil de cambiar, por lo mismo yo creo que la juventud todavía conoce estas cosas, que ellos lo que más querían era que se cortara y no lo lograron, porque eso no se conoce en chile sino que en todo el mundo.

Cony: Eso es Don Fernando

F: ¿Nada más?

Cony: ¿tiene algo más que decir, que contar?

F: ¿algo más de experiencia personal, no sé si alguna cosa que les interesara?

Cony: ¿cómo fue su estadía acá?, porque la mayoría de los músicos tuvieron que salir...

El: no, yo no me fui de Chile, me quede acá, y bueno cuando hicimos el barroco andino además, era un grupo pensado para irse, entonces empezamos a ensayar en un subterráneo, porque además estaban prohibidos los instrumentos andinos, entonces ensayábamos en un subterráneo para que no nos escucharan y de repente una persona que trabajaba en la U técnica del estado nos escuchó y dijo, no ustedes pero tocan maravillo, eso nunca se había hecho, y nos contrataron inmediatamente sin haber tocado ni una nota, con sueldo y todo, y empezamos a tocar, entonces mi realidad es muy distinta a la de los demás, porque yo pensaba que también tendría que irme, la realidad me mostró que no, porque tuvimos un trabajo con mucha fama, porque el barroco andino fue muy famoso, tocamos en muchas partes, y siempre protegidos, porque como era todo ese repertorio... así que en ese aspecto fue un grupo instrumental súper bueno y que me permitió quedarme en Chile, porque yo no me quería ir, la idea era hacer un grupo como este para tocar en Europa los primeros meses que estuviéramos allá para tener alguna entrada económica y los que tocábamos en el barroco andino veníamos tocando de antes, en otros grupos, nos conocíamos de antes...

Cony: ¿cómo reaccionaba la gente con este nuevo grupo?

F: excelente, porque no quedaba nadie, la mayoría se había ido y estaba prohibido tocar, entonces en esos conciertos, que los primeros los hicimos en iglesias, nosotros tocábamos y empezaban a correr papelitos de agradecimiento, con mensajes, o de gente que nosotros habíamos dejado de ver y que nos mandaban saludos porque no se atrevían a que nos vieran juntos porque era un peligro, porque mucha gente había estado presa venían saliendo, habían sido torturados, entonces era como un lugar de encuentro, Las iglesias pasaron a ser un lugar de encuentro, Yo me acuerdo que dimos un concierto en la iglesia Santa Ana que quedó, yo creo que entro el 10% de la gente, la iglesia estaba entera llena, estaba repleto, habían cuerdas de gente por cuerdas, en un concierto nuestro, y la iglesia

es grande... todos nuestros conciertos estaban siempre repletos y tocábamos música barroca, pero era por eso, un lugar de encuentro donde ibas a llorar tus penas, a encontrarte con las personas, así que fue un privilegio porque eso me permitió quedarme dentro de todo, yo no me quería ir, yo viví toda la época de la dictadura aquí

C: ¿Usted conoce ciertas etapas de la dictadura en la música? ¿O fue más o menos homogénea?

F: No, yo diría que es como parecido, lo que si sucedió es que con la falta de texto en la música, ingreso un contingente bastante más grande de músicos interpretes como, que los músicos empezaron a estudiar música, porque en la nueva canción chilena había que hacer música con lo que uno tuviese, con un aprendizaje solo por iniciación, la música ahora es como mas burguesa. El mismo Víctor Jara o Violeta Parra nunca estudiaron música y se decía también que si tu estudiabas música se perdía como lo esencial, te metías en una situación bastante mas académica, ya no era lo uno deseaba, que era una cosa bastante más ligada con el pueblo, y yo creo que el barroco andino ayudo mucho, todos empezaron a leer música, y a estudiar armonía, y a meterse en la música más del interior, yo creo que ese es un aporte del barroco y después entonces, empezaron un montón de grupos a especializarse, a estudiar por lo que te digo, como no había música vocal , no había música cantada había que hacer música instrumental, por eso había un mayor grado de especialización.

C: ¿Y cuál sería el nexo entre los partidos políticos y la música popular antes de la dictadura y post dictadura?

F: Como te dije antes, yo creo que antes de la dictadura, el partido comunista, liderado por Neruda, que era una persona muy potente, era el que , de hecho , los Quilapayún, los inti illimani, Víctor jara, todos eran comunistas, cosa que no sucede después en la dictadura. La cosa cultural para el partido comunista no era ninguna prioridad, había que estar preocupado de otras cosas, sin embargo yo creo que afuera si, el partido comunista lidero muchas cosas, que poco a poco fue per-

diendo, porque los inti, los quila se salieron del partido comunista, en la realidad europea montones de cosas empezaron a cambiar, entonces las necesidades fueron otras, y en Chile, yo diría que la iglesia tuvo un papel más importante, y dentro de la cantata de los derechos humanos, fue pedida por la iglesia y textos de un cura, de Gumucio, fue una obra importante en esa época. Pero no los partidos políticos, ellos se preocuparon más de otras cosas, de organizarse para responder, incluso a nivel militar, como el grupo Lautaro, el frente patriótico... fueron otras las necesidades, no culturales.

### Entrevista Nano Acevedo

C: yo soy Constanza Quilodran, y la idea es hacer una entrevista sobre su experiencia, desde los años 1970, con quiebre en 1973, hasta 1980, su experiencia como cantautor y músico popular chileno.

N: Bueno, los hitos de la música chilena son los siguientes, en 1938 costumbrista, que es un folklor hecho por grupos de huasos que son generalmente, sus temáticas son paisajistas, sus melodías son bonitas, ehm...y el mensaje es más bien hablar de las costumbres solamente, pero hay un río subterráneo que cruza toda estas edades del canto, desde los siglos pasados hasta hoy día que es la música tradicional, la música tradicional la hacen los cultores, no artistas, vale decir, el cultor es el hombre que in situ, toma una guitarra y canta lo que recogió de sus mayores, no es un artista, pero yo situo en el año 30 este folklor costumbrista, porque el año 20, recordemos que empiezan las radios en Chile y en el año 30 se empiezan a grabar discos, ahí están los huasos chincolcos, los 4 huasos, que se yo, podría ahondar mucho pero sigamos...el año 64 es un hito, un auge de la música popular que primero se llama la nueva ola chilena, que hace cover de éxitos ingleses, latinoamericanos, latinos, pero luego hay una producción nacional muy fuertes, hay compositores y surge toda una cantidad de artistas muy grandes, que para mí los más importantes son Cecilia y Luis Dimas que repletaban todas

las sedes, lo viví en experiencia propia porque yo viví al lado del teatro Caupolicán. Es un movimiento que se masifica y que surge cada día una cantidad impresionante de nuevas voces chilenas, luego, otro de los hitos importantes es el año 69, con lo que un productor llamado Camilo Fernández, da en llamar, desde mi punto de vista en forma errónea, Neo Folclor, no puede ser neo folclor, ese neo folclor esta basado en grupos argentinos como los huancagua, eh, Figueroa reyes, que es una forma armónica muy especial, eh, y tocan 4-5 voces con una guitarra, por qué es importante esto? Porque ahí sale la guitarra del ropero, hasta ese momento andar con la guitarra en la calle, era mal visto, se decía que eran maruchas las personas que andaban, todo esto condensado está en el libro, mi libro Los ojos de la memoria, bueno, entonces, en ese instante, en Chile se replica esa idea con los 4 cuartos y a partir de los 4 cuartos surgen los de las condes, voces andinas, los del pillan y también se transforma, desde mi punto de vista, en un movimiento en el que los jóvenes empiezan a hacer grupos, por que? Porque el joven de población o el hombre pobre podía con una pura guitarra convocar a 3 o 4 amigos y hacer un conjunto, no necesitaba una gran implementación...estos grupos como los 4 cuartos, que en su inicio estuvo formado por Conejo, Morales, Luis ...? eh, Pedro Messone y Nano Torres, que luego cambia, ingresa Willy Bascuñan y se va Conejo Morales, y luego ingresa Jorge Videla, pero bueno, ellos hacen una obra basada en los textos de Jorge Inostroza, esta obra la hace en los años 60, que se llama A viva séptimo de línea, ese fue un existo nacional muy fuerte, muy potente y mostro que era posible hacer una "cierta renovación" del folclor a partir de arreglos vocales nuevos, distintos a lo que era el folclor costumbrista que cantaban a dos voces, y bueno tiene un gran éxito, se venden muchísimos discos, hay muchas presentaciones y es un fenómeno muy importante...el año 69, la vicerrectoría de comunicaciones de la PUC junto con Ricardo García, que era un tremendo dj y un impulsor de muchas cosas, hacen algo que se llama el primer festival de la nueva canción chilena, en esa vez son convocados gente de derecha y de izquierda, esta Raúl de ramón, los huasos algarrobales, Oscar Cáceres, Víctor jara, Ri-

chard Rojas, desde mi punto de vista uno de los errores de esa convocatoria, que fue un éxito extraordinario desde todo punto de vista, fue que fuera competitiva, la gente dice que gana Víctor Jara con Plegaria a un Labrador, pero eso no es exacto, eso fue un empate entre Richard Rojas y La Chilenera y Plegaria a un Labrador de Víctor Jara...eso hace que la 2da convocatoria en 1970, donde Ricardo García tiene ya una participación mucho más destacada como productor, la gente de derecha no participa...eh, veamos cual es el escenario sociopolítico de ese momento, hay todo un enfrentamiento muy fuerte entre las posturas de derecha e izquierda y la canción comienza a poner en el centro al hombre, comienza a poner en el centro sus derechos, desde el punto de vista melódico, armónico, instrumental, ya no es solamente la guitarra, sino que se empiezan a ocupar instrumentos de la música folklórica latinoamericana, y esa, la gran pionera de todo esto, del verbo, del verso, de la instrumentación es Violeta Parra, ella empieza a componer con cuatros, con charango, con guitarrilla..vale decir con todos sus instrumentos y sus hijos también, en este caso Ángel Parra, hace un disco donde incorpora muchos de esos elementos, y también Víctor Jara que siendo de una cepa campesina, incorpora en el derecho de vivir en paz instrumentos electrónicos, todo lo demás que se diga es falso, en verdad que es Violeta Parra y Víctor Jara son los que, Víctor ocupa instrumentos electrónicos en el derecho de vivir en paz, entonces, siendo un hombre que está haciendo casi puro canto campesino por su extracción, ehh...la nueva canción chilena, aporta no solamente a Chile, sino que a nivel latinoamericano, un discurso de ruptura, en busca del cambio social, de la igualdad, de mayor justicia, es un año tremendo, donde en el campo existía el derecho a pernada, por ponerte un ejemplo, que el patrón se acostaba con la mujer que se iba a casar primero que el marido, entonces era una cuestión atroz, realmente atroz, entonces el canto en ese momento se coloca a la altura de las circunstancias, y ahí nacemos también una cantidad de gente que no tuvimos esa gran cobertura, porque que somos una generación puente, que crecemos recién en los años 70-73 y que después se nos viene el cielo abajo, entonces después tenemos

que hacer nuestra carrera bajo la dictadura y por ende, absolutamente sofocados y sin ninguna posibilidad de emerger en los medios de comunicación, aun así yo creo que yo rompo todo eso porque participo en muchos festivales, sin olvidar que dirijo peñas, que soy un dirigente casi político, igual participo en festivales, que me roba mucho entre paréntesis, como tituló una vez la bicicleta soy un hombre de dos mundos, porque por un lado soy un gallo de peñas, soy el cantor, el cantor contestatario y por otro lado participo en festivales, lo que pa mi era un paragua para no desaparecer, o sea si yo no hubiese tenido el paragua de haber aparecido en televisión muchas veces tal vez no estaríamos conversando los dos...bueno, para mí el canto nuevo que surge el año 74-75 es solamente una continuación de la nueva canción chilena, no es ningún movimiento como otros potentes como la nueva ola o el neo folklore, nosotros continuamos, en verdad que yo digo nosotros pero con una interrogante porque yo vengo del año 64 entonces, cuando surge Schwenke y Nilo, Santiago del nuevo extremo, surge en los años 80 , nosotros ya tenemos 20 años de trabajo y a mí me da mucha lata, por eso que hace veintitantos años que yo escribo mis propios libros, porque la historia le tuercen la nariz, la amañan según como quieren...hay gente que yo vi que empezaron en los años 85 y hoy día tienen 30-40 años de trayectoria lo cual es absolutamente imposible, claro existen Violeta, Ángel, Isabel, Víctor Jara, Rolando Alarcón con el cual yo trabajé y un gran olvidado que es Kiko Álvarez, uno de los grandes compositores y también miembro del elenco estable de la peña de los parra y que nunca se menciona, y Patricio Manns también. Entonces tenemos folklore costumbrista que es más bien paisajista, habla de las costumbres, por qué? Porque lo hacen huasos con espuelas de plata que valen 500.000 pesos, vale decir y quien está entregando ese mensaje, yo no dudo que hay, incluso estoy escribiendo mi 8vo libro ahora, que se llama "contra el olvido de la memoria de la música chilena" y que toma a muchos de ellos, hay excelentes compositores, excelentes arregladores, excelentes intérpretes pero hay que hacer una disección ahí y ver que ese tipo de lenguaje y de discurso era un poco una dormidera, mm, bueno la nueva ola ya lo dijimos,

el neo folklóre para mí es tremendamente importante porque la gente se atreve a cantar, y la nueva canción chilena es tremendamente importante porque se coloca a la altura con un discurso que coloca en el centro al hombre a sus derechos, a la liberación de los pueblos a la justicia, a la igualdad, que le canta a la solidaridad, que se hermana a movimientos de otros países como en Uruguay, como el argentino, donde surgen tantos cantautores en Argentina y en Uruguay y en Brasil también y desde el punto de vista musical donde ya se comienza un cantor, no tiene género, el cantor se diferencia del cantante, en que el cantante es un artista que sube al escenario que tiene conocimiento de voces y todo, el cantor es un tipo que se sube a una micro a cantar, que nace en una población o que se yo y que toma la guitarra, en el caso, voy a hablar de mí, yo nunca quise ser artista ni nada por el estilo, yo tome la guitarra como una manera de responder a ese momento político que se vivía y que yo no tenía posibilidad de hacer escuchar mi voz, entonces mis primeras canciones son cantos a la empleada doméstica, a los sin casa y que se yo. Es un movimiento del cual no se ha escrito lo suficiente y generalmente quienes lo escriben, lo escriben de manera distante y que por edad no tienen la culpa, gente joven como tú no tiene la culpa de tener menos edad, pero hay gente que si tiene la edad para haber estado cercano a ese tiempo, pero lo escribe desde unas tribunas muy lejanas, yo escribo las cosas quizás no con tanta técnica periodística pero si desde el camerino, desde el escenario, desde la población, desde el canto...

C: En cuanto a esto, el ser parte de un nuevo movimiento, desde lo que usted ve como la realidad que estaba pasando, como se empieza a organizar usted como agente, actor político dentro de este movimiento, que es lo que hace, donde está participando como organización política?

N: Bueno, era una situación tremenda, dolorosa, fuerte, eh...que la gente no se imagina como era, cuando viene el golpe militar, con casi todos los nombres fuertes de la nueva canción fuera del país y solamente de los viejos, o sea de los más jóvenes de ese momento quedamos Pedro Yáñez, yo y no sé quien más, mucho

de ellos se han muerto y que se yo. Yo empiezo a trabajar al tiro políticamente, no voy a decir donde ni nada de eso, pero si yo trabaje políticamente y lo hago haciendo agitación, o sea voy con otras personas a las obras a las construcciones en la hora que le daban para, 40 minutos que les daban para comer, yo iba a cantar canciones sociales e iba un dirigente obrero, de la construcción como Víctor Hugo Cuevas Salvador, presidente de la construcción en ese momento, un gran luchador y hacíamos agitación ahí, en la construcción, hacíamos también actividades y eventos bajo la dictadura y que éramos reprimidos salvajemente, o sea, en el estadio San Eugenio, en el estadio Renca, decíamos que era un homenaje por ejemplo a Juvencio Valle?, pero en verdad lo que nosotros queríamos era juntar, reunir, hacer sentir a la gente que estábamos vivos, y yo por ahí coloco la primera peña que hubo, que es la peña Javiera en 1975 frente al teatro Caupolicán, sin un peso, solamente me consigo en un restorán, el fondo de ese restorán, y ahí tengo una peña donde, bueno yo vi, no voy a decir que lo hicimos nosotros, porque nadie hace un artista, pero ahí conocí a Fernando Ubierno muy jovencito, a Capri, a Eduardo Peralta, Eduardo Peralta cantaba en la peña cuando tenía 17 años, yo lo invite a cantar, estaba cantando en un festival que se llamaba Festival Para Jesús y yo lo invite, le dije vente a cantar a la peña, y así una cantidad de nombres, el ex ministro de hacienda, Nicholas Eyzaguirre cantaba en la peña con el grupo Aquelarre, entonces por la peña paso una cantidad tremenda de artistas jóvenes que hoy día o son consagrados o son políticos... la peña Javiera yo no la concebía como un lugar donde solamente los jueves, viernes y sábado en la noche o viernes y sábado en la noche, la gente asistiera a ver música, así que cree un equipo de trabajo solidario, nosotros hicimos no sé si 2000 o más de 2000 actividades solidarias desde el año 75 hasta el año 80, en 5 años... todos los fines de semana antes que empezara la peña, tipo 6, 7, 8, eh, artistas nuestros salían a diferentes poblaciones, yo encuentro que la peña Javiera, la histórica peña Javiera, hizo una contribución realmente importante que no fue reconocida ni por Aylwin, ni por Frei, Lagos ni menos por la Bachelet, los cuales le entregaron, medallitas, a no sé, a

sus acólitos, pero el trabajo de la peña Javiera, fue un trabajo fuerte, valiente, decidido, que sentó las bases del trabajo de veinte peñas después, porque después empieza a venir las parras, las fraguas y a replicar la idea de Javiera y eso está consignado en los libros desde las sombras que es la historia del PC clandestino, hijos del tiempo subterráneo, de los periodistas jóvenes, Cristian Gonzales y Gabriela no se cuanto que salieron hace poco y bueno, de muchos trabajos, en el trabajo de la peña Javiera, claro nunca ha sido reconocido pero es un trabajo y así lo hacíamos, eh de hecho luego surge una agrupación, una coordinadora nacional de peñas que yo trate que se hiciera y fui presidente de esa coordinadora en que nos cuidábamos entre todas las peñas que habían, luego surgió la agrupación nacional de centros culturales juveniles, que era una agrupación política que yo también presidí y que era nacional, por eso estuve detenido e interrogado por Brito, por el Coronel Brito que mato tanta gente, eh bueno, entonces estoy muy contento de haber hecho todo eso,

C: Pasando a otro tema, que tiene que ver con lo mismo, este mensaje que era directo, contestatario, siente que se transforma con la dictadura?, si es así como se transforma?

N: mira, siempre han existido panfletarios, hasta el día de hoy, hay gente que está haciendo la revolución del 2012. Lo que es ridículo, porque es re fácil hacerla ahora, ahora son guerrilleros de la canción del año 2012 donde cualquiera se para en la esquina y se pone a gritar abajo Piñera y no se lo llevan ni preso, eh, nosotros los que crecimos de esa vertiente, de la nueva canción chilena, éramos gente que ocupábamos la poesía, eso se me olvido decir, la nueva canción chilena también empieza a hablar en poesía, porque las canciones de Violeta Parra, Víctor Jara, de Patricio Manns, de Rolando Alarcón, de Héctor Pavez, bueno rolando Alarcón y Héctor Pavez, ya te dije que yo cantaba en la peña con ellos, eran grandes figuras, entonces nosotros escribíamos poesía, aunque habían canciones que eran más fuertes, cuando allende hacia un discurso yo hacia una canción, por ejemplo el sueldo de chile que es pobre, pero todo tenia poesía, son canciones sociales

pero tienen poesía, y después obviamente que tuvimos que empezar a cantar las canciones, nosotros cantábamos el cigarrito de Víctor Jara, después la gente aplaudía sin necesidad de que nosotros hiciéramos nada, era una cuestión de subir el ánimo a la gente, pero cuando íbamos a las construcciones o a las poblaciones, nosotros cantábamos canciones fuertes y hacíamos canciones para el momento, también quedaron un par de discos de forma clandestina, pero que eran discos con creaciones nuestras.

C: Y en lo formal, ¿siente usted que se tiene intensificar esta parte más poética de la canción desde la dictadura?

N: Yo creo que la nueva canción chilena y su continuador el canto nuevo, eh, tienen como elemento riguroso que tienen que usar es que la musicalización es libre, pueden usar instrumentos latinoamericanos, pueden usar flauta travesera que viene de la música sinfónica pero al mismo tiempo tienen que elevar el nivel de los textos, en Chile si uno toma al azar de las radios 100 canciones se da cuenta que es para llorar la falta de creatividad de todas las canciones, yo el otro día tome un disco de un joven que está pegando mucho y todas las letras de sus canciones eran por ti, por mi, por mi, por ti, o sea, realmente esta farandularización de la televisión y esos textos de canciones solo hacen idiotizar a la gente, la aturden mucho más y la hacen caer en esa dormidera, en ese opio que es la televisión y muchas de las radios, es un opio.

Ahora, la nueva canción chilena, suponte los cantores de hoy día tienen que hablar en poesía, o sea hablar en poesía no significa que van a castrar su verso, por el contrario lo van a potenciar más. Víctor Jara tiene canciones con una poesía simple, con una poética simple, tal vez a veces sí, pero se llega en forma muy hermosa y eso queda mucho más porque si no yo, hubo un momento en que teníamos que hacer canciones contestatarias fuertes pero si no mejor coloco en una cartulina, abajo el tirano y lo levanto, o sea una canción tiene que ser hermosa en melodía y por eso esta Patricio Manns por ejemplo, Silvio Rodríguez, Serrat, por ejemplo, que Serrat es un maestro, un maestrizo y esas canciones permanecen

en el tiempo, te fijas?, quedan, en cambio esos letreros con consignas y con arengas se van, son un pan bajo la lluvia, se desmadejan, por eso tiene que tener consistencia lo que uno hace, yo acabo de hacer un disco que está nominado al altazor con canciones infantiles, pero yo no voy a estar escribiendo a los niños, agugupata, cha, no eso no, eso es una estupidez, los niños de hoy día entienden muchas cosas, uno tiene que hablarles aunque tenga un pie forzado, además te voy a regalar el disco...

C: ¿Cree que en esta etapa, tan oscura, del golpe militar, de la dictadura, surge la necesidad de poetizar aun más la música?

N: por supuesto, el decir sin decir...nosotros teníamos que cantar, por ejemplo, y tengo que poner ejemplos, el gran padre del movimiento hebreo chileno, Luis Emilio Recabarren, entonces yo hice una canción que se llama carta pa mi tío lucho y cuando Ricardo García hizo en el año 76-77, en el teatro Caupolicán, el festival del canto popular- lleno eso- yo salgo y digo les voy a cantar un tema que le escribí a un tío mío que vive en el sur y que se llama carta pa mi tío lucho. Pero en verdad que la canción en un momento decía, pucha este gallo, don luchito Emilio eh, cumplés 100 años, entonces la gente que era de izquierda y que sabia quien era Luis Emilio recabarren, entonces decir sin decir, de repente hacíamos canciones de amor, yo mismo acá, yo gane la OTI en el 77 con Capri, si te das cuenta, dice ahí, el oficio de cantores es imposible sin tu coraje de no sé qué, pero a ver...y si mudas te has quedado, no te duermas, sobran manos para darte primaveras...la gente que estaba en ese momento resistiendo y que se yo, o sea primero el hecho de que nano hubiese ganado la OTI por la Capri ya era importante, y si muda te has quedado no te mueras sobran manos para darte primaveras, son cuestiones de ánimo, de subir el ánimo de la resistencia, no es verdad?, el mismo tío lucho o tantas canciones...mira en Olmúe yo clasifique dos temas, y estaba para ganarlos y el segundo día, los dos se van pa fuera, que eran los temas que la gente prendía hasta antorchas en la galería y se acerca una productora del canal, y me dice, pucha nano lo siento pero sabís que había orden de arriba de que no podían pasar

tus temas, y luego después, un imbécil que era director del daim? Antes que existiera esto, que lo fundamos nosotros, existía en dai, dijo que yo cuando decía...se llamaba corazón de chileno, “corazón de chileno, abierto para los amigos, cerrado para el invierno”, era una tonada, en la que yo decía abierto para los amigos, cerrado para el gobierno, esa es la interpretación que le dio el. Bueno, yo sería muy mal escritor, muy burdo pa poner esa idiotez ahí, pero mira como ellos sacaban cuenta de lo mío. Yo en viña, en la OTI, presente en el año 78 una canción, en verdad que la Capri la envió yo no la quería mandar, se llama el caso de una mujer llamada María, que es una canción que yo hice a los detenidos desaparecidos, pero que en ninguna parte dice detenidos, ni desaparecidos, ni Pinochet, no, es una canción poética y dice que en la casa de María no hay navaja, porque su marido un día se fue en la mañana, se levanto con un frio...poesía....poesía...la bendita poesía...

C: que lindo don Nano

N: no me diga don nano...no soy tan viejo jeje

C: Que admirable, que linda su experiencia, esto es lo que nosotras nos motiva a escribir sobre esto

C: muchas gracias nano...

### Entrevista Roberto Márquez (Illapu)

Cony: La idea con mi compañera tesista, con Claudia, es ver, es hablar más o menos sobre el mensaje sociopolítico desde 1970 hasta que se acaba la dictadura, para ver cómo cambia este mensaje sociopolítico en la música.

R: Ah, ¿me vas a ir haciendo preguntas?

Cony: si

R: Bueno, primero entonces, presentarlo, Roberto Márquez, integrante de Illapu... y quisiera hacerte la primera pregunta, si tu puedes ver, reconocer algún mensaje político entre 1970 y 1973 en la música y en el cantautor chileno popular

R: ¿En Gral.?, no estamos hablando solo del grupo Illapu?

C: En general...

R: No por supuesto, en el año 70, con el arribo de Salvador Allende, también llega con él un proyecto político, cultural, que se está gestando a los mediados de los 60, con Violeta Parra, con todo lo que viene de la música de raíz, pero que en ese momento se empieza a separar y empieza a haber una canción que toma nombre como sujeto de su realidad, de su entorno, y que se sale de la canción que habla del arroyito y de toda esta cosa más folclórica entre comillas, entonces, claro, con Allende, este proyecto cultural, se hace presente absolutamente, de hecho hay canciones al programa, hay canciones, bueno, de esa época es la cantata de Santa María, la verdad es que en ese momento la canción, toma un protagonismo muy fuerte, por lo mismo es lo que sucede después digamos, que viene una represión muy fuerte, y que va directamente a los cultores, a la canción, a la forma, a los instrumentos, eso porque en el momento del arribo de la UP, la canción toma un protagonismo y se pone del lado un proyecto político cultural muy claro y eso es la nueva canción chilena en sí, Víctor Jara, Quilapayún, Inti Illimani, los Parra, digamos, un movimiento muy sólido y que toma protagonismo y se involucra absolutamente en lo político.

C: ¿Tienes tú, en particular, una participación política directa?

R: Bueno, yo tengo participación, con el grupo en la medida que nosotros partimos a comienzos del año 71, cuando ya está todo este proyecto político cultura, en pleno desarrollo, y producto de eso es que nosotros nos decidimos y nos metemos a hacer música. Armamos el grupo, nosotros somos de Antofagasta, eh, incluso con la distancia, claro, todo esto que está pasando en Chile, nos llega fuertemente, y armamos un grupo, que claro, está más ligado a lo que es la música andina, a la música de nuestra región, a la problemática de nuestra región, pero también toma elementos que están en el aire...hay canciones de ese tiempo como "milonga para nuestros tiempos", "manos obreras", que son canciones que están absolutamente permeadas por lo que estamos viviendo como país, como colectivo humano.

C: ¿Había algún vínculo con algún partido político en especial?

R: éramos gente de izquierda, los Illapu siempre fuimos de izquierda, teníamos una posición muy clara, nosotros somos gran parte del grupo, proviene de la familia Márquez Bugueño y nosotros, bueno, vivimos bajo el alero de nuestros padres, mi papa era un practicante en la oficina salitrera, o sea, éramos muchos hermanos, entonces convivimos fuertemente con lo que fue toda la cosa de la explotación del salitre, de todo lo que el movimiento obrero, en la provincia de Antofagasta, entonces estamos muy permeados por eso y obviamente que en nuestra canción, en el momento que vamos dando eh, que vamos echando afuera sentimientos, todo esto comienza a surgir, está en nuestro ADN, entonces claro, tomamos una posición también en ese momento

C: ¿Roberto y... ves que con la llegada de la dictadura pasa algo distinto en la música?, ¿cómo se asume esto desde el músico popular?

R: Bueno, con la llegada de la dictadura, obviamente que viene un retroceso absoluto, viene una, de hecho es asesinado Víctor Jara, una de las figuras emblemáticas de la Nueva Canción Chilena y es asesinado, además de la forma como fue, y es un poco una forma de amedrentar a todo un colectivo, a toda una forma de hacer canción y obviamente que viene un retroceso muy fuerte, eh, viene lo que se llamó en Chile, el apagón cultural... El apagón cultural fue la represión que cayó sobre la Nueva Canción Chilena, sobre el canto popular, eh, muchos cultores van a dar al Estadio Chile en algunos casos, al Estadio Nacional, a Pisagua, te fijas?, Ángel Parra paso muchos años en Pisagua preso, en un campo de concentración, y eso porque había una posición muy clara de la nueva canción chilena, eh, y obviamente que eso provoca un retroceso, nosotros en lo particular, los Illapu, estamos ya viviendo en Santiago, estamos dedicados a la música en el momento que viene el golpe, somos muy jóvenes y nos disolvemos, el grupo deja de funcionar, algunos de los integrantes se vuelven a Antofagasta, otros nos quedamos en Santiago, y hacemos actividades, pero ya, un poco para seguir parando la olla digamos, tocamos en bares, en boliches, hacemos dúos, tríos, pero ya el grupo deja

de funcionar a lo menos un año, y a fines del año 74 nosotros recomenzamos nuestra actividad en Antofagasta nuevamente, al alero del tambo atacameño, de la U. del Norte que hoy es la U. Católica del Norte, del Tambo Atacameño, que era la peña de la Universidad, los Illapu nuevamente empezamos a funcionar y eso nos permite de a poco ir asomando la cabeza, volvemos a Santiago, el año 75 volvemos a grabar un disco, empezamos a hacer actuaciones acá en Santiago, el año 76 cuando sacamos el disco de despedida del pueblo viene en ese disco una canción que se hizo muy popular, el Candombe para José, y eso claro, provoca el hecho que nosotros volvamos a ser nuevamente muy conocidos, la verdad es que hasta ahí no habíamos sido nunca un grupo muy conocido, éramos mas bien de los nuevitos cuando vino lo del golpe, estábamos recién empezando, entonces claro viene eso y , ya eso es otra historia, pero claro en el primer momento, la dictadura lo que provoca es un retroceso, una represión muy fuerte en los cantores populares, una represión muy fuerte hacia la música en general y eso dura un buen trecho

C: ¿Roberto, cual es el papel de las peñas que tu les puedes dar en dictadura?

R: Bueno, ya en dictadura, las peñas tuvieron un rol, bueno las peñas en el Chile antes de Allende, incluso la Peña surge alrededor del año 65 más o menos, está la Peña de Chile, Ríe y canta de Farías, existen varias peñas en Santiago, con el golpe obviamente todo eso se detiene y empiezan a surgir peñas nuevamente alrededor del año 76 más o menos, cuando ya los Illapu nos hacemos populares, cuando la música nuevamente se vuelve a escuchar y deja de estar proscrita, te fijas y esa es una cuestión que se va dando de a poco, de a poco vamos algunos tocando, aparece el Barroco Andino, que con los instrumentos, digamos andinos, las queñas, las Zampoñas, empiezan a hacer música clásica...eso va nuevamente legitimando una forma de hacer canción y eso también permite que empiecen a florecer nuevamente las peñas. Esta la Peña de la Javiera del Nano Acevedo, las Fraguas, surgen muchas peñas, que son lugares muy pequeños y donde se empieza a hacer una contracultura muy fuerte en el Chile de la dictadura, donde el

canto popular es prácticamente, eh está proscrito si tu quieres, pero empieza a ser tolerado, pero con todo lo que eso implica, de repente que te detengan, que te repriman, que allanen no se po, en una sala donde hayan conciertos, se detenga éste porque hay avisos de bomba, o sea se echa mano a cualquier motivo como para ir poniéndole piedritas en el camino al desarrollo, pero la gente sigue adelante y va inventando, la inventiva es lo que juega un rol muy fuerte en ese momento y en eso tienen que ver las peñas, los conciertos, eh, nuestro canto, que también empieza un programa radial en la radio Chilena que hace Miguel Davañinos y que después nuestro canto se convierte en un concierto en vivo en el Cariola, en las mañanas de los días sábados, nuestro canto hace conciertos en vivo, entonces eso también es otra instancia...son muchas las instancias, está por otro lado, eh, Ricardo García con el sello Alerce, Ricardo García que empieza antes del Sello Alerce a organizar la Gnosis del Folclor, que también es un encuentro de distintos cultores, de distintas áreas de la música, son conciertos que se hacen en el teatro Caupolicán, te fijas, entonces son muchos los protagonistas que comienzan cada uno a aportar su grano de arena y eso empieza a tener un movimiento, que en la dictadura es un movimiento subterráneo y que de repente aparece porque en la televisión de repente aparece, cuando viene el boom de la música andina, que los Illapu provocamos un poco...la música aparece en la televisión, hay programas que llevan grupos de música, digamos de canto nuevo en ese momento. La Nueva Canción Chilena se empieza a llamar Canto Nuevo, un poco para legitimarse, entonces claro, en el momento de la dictadura, las peñas juegan un rol muy importante, son lugares donde estamos constantemente los que hacemos música, son espacios, los pocos espacios, donde se puede hacer música y donde se puede eh, tener ese contacto tan necesario para los cultores.

C: ¿En cuanto a las letras de la música...puedes reconocer un cambio antes de la dictadura y post dictadura?

R: Por supuesto, porque antes de la dictadura, el canto es un canto muy abierto, un canto que no tiene ningún tipo de censura, un canto que va desde la alabanza

del gobierno popular, a Salvador Allende, a los distintos procesos que se están viviendo, y también a la música folclórica, el rescate de la música folclórica, se da también en forma muy fuerte, pero obviamente cuando viene el golpe, cuando la música empieza a tomar protagonismo, y la nueva canción se convierte en el canto nuevo, este canto nuevo es una canción que tiene metáfora, vienen canciones como la canción del Pato Manns, Arriba en la Cordillera, que es una canción folclórica pero es de Patricio Manns, ya tiene una significación distinta, viene la canción a Manuel Rodríguez que hace un grupo también en ese momento y que en esta canción a Manuel Rodríguez, que también es poesía de Pato Manns, también se habla del guerrillero, o sea la palabra empieza a adquirir un significado muy importante y de repente una palabra en una canción significa mucho más que lo que está inserto en la canción, o sea la doble lectura, la lectura entre líneas empieza a ser un lenguaje que cultivamos los cantores y que el público va entendiendo, va reaccionando frente a eso. Entonces en los conciertos la poesía toma mucho protagonismo, se hacen conciertos vinculados con actores que hacen poesía y donde se busca, digamos esa poesía que sin decirlo pueda traspasar, que una palabra tenga una significación mucho más allá, ¿te fijas?, cuando se habla del indio y su problemática y su marginación, claro, en ese momento el indio representa también lo que es el obrero, también lo que es toda una parte de la sociedad marginada en ese momento, entonces claro, la canción y la poesía adquieren un rol muy especial, muy fuerte.

C: Nos puedes contar un poco sobre el tiempo en el exilio de Illapu?

R: Bueno, los Illapu estamos en Chile, vivimos hasta el año 81, nosotros vamos desarrollando varias etapas, te conté la del 76, que es cuando viene el Candombe, que nos hacemos muy populares y eso nos permite, además de estar en los ámbitos naturales nuestros, las peñas, los espacios de solidaridad, entramos de lleno a la televisión a los programas radiales, a los festivales, y eso dura, nuestra Luna de Miel, un año más o menos, porque ya a fines del año 77 empezamos a ser reprimidos, marginados de los espacios donde el oficialismo puede tener cabida, se les

obliga a las municipalidades a no contratar a ciertos artistas, entre los que estamos nosotros, a la televisión también, nos marginan de la televisión, eh, y nosotros nos convertimos un poco en autogestores de nuestro trabajo, somos conocidos y podemos hacer giras, conciertos que auto generamos, pero eso también empieza en alguna medida a ser reprimido. Nos exigen permiso, donde hay que pedir autorización para hacer un concierto, hay que decir de qué se trata el concierto, quienes participan, hay una represión que es muy solapada y que el público no se espera, para mucha gente piensan que a los Illapu no nos gustaba la televisión, la gente no se daba cuenta porque no habían medios que informaran que los artistas estábamos vetados, toda esta represión que era soterrada, no salía al público, y bueno nosotros pudimos mantenernos en Chile a pesar de toda esa represión hasta el año 81, cuando regresábamos de una gira en Europa, a nosotros el 7 de octubre del año 81 nos detienen en el aeropuerto, en la escalerilla del avión, la policía política, la DINA y eso, y nos mantienen detenidos ahí, más o menos 3-4 hora en la escalerilla, ahí, con mucha policía política y nos suben a la fuerza al avión y nos expulsan de Chile. El gobierno en ese momento saca un decreto hecho a última hora, en donde se nos declara personas marxistas, que nos hemos sumado al marxismo internacional, en esa campaña que hay en contra de Chile y nos expulsan de Chile, ahhh que venimos a pervertir a la juventud con las canciones...nos expulsan de Chile y claro, comienza un exilio, nosotros nos vamos, el avión regresaba a Francia, así que nosotros nos refugiarnos en Francia, pasamos a ser refugiados políticos en Francia y seguimos con una actividad muy vinculada al exilio pero también artística-profesional porque nosotros habíamos hecho dos giras a Europa, la gente nos conocía, empezamos a trabajar con una agencia de artistas, entonces a la vez que hacemos actividades con el exilio, con partidos políticos que están en el exilio, que hacen actividades culturales, político-culturales, también hacemos actividades profesionales, artísticas-profesionales, entonces volvemos a estar en esa dualidad que teníamos en Chile un poco, en Chile además de actuar en los comedores infantiles, con la Agrupación de Detenidos Desaparecidos, no-

sotros también actuábamos en un papel más profesional artístico, y en el exilio reproducimos más o menos lo mismo, mantenemos una relación muy fuerte con el exilio político, pero también con el mundo artístico en Europa. Y en eso nos pasamos hasta el año 86 en Europa viviendo, y en el año 86 nos vinimos a vivir a México, porque para nosotros era muy importante retornar a Chile, nuestros hijos seguían creciendo y queríamos que estuvieran más relacionados con la realidad de Chile y por eso nos volvemos a México, donde hablan español, donde la realidad de la gente y del pueblo es muy parecida a la de Chile y ahí empezamos a vivir desde el año 86 hasta el año 89, que ya nos volvemos a Chile, cuando somos autorizados...regresamos antes, en septiembre del 88 en pleno plebiscito, cuando se publican las listas de los exiliados que pueden retornar, nosotros somos autorizados y volvemos el 17 de septiembre del 88, pero ya a radicarnos, nos vinimos en febrero del año 89 a radicarnos de vuelta.

C: ¿y vuelven directamente a hacer campaña por el No?

R: Si, bueno, lo que pasa es que en el momento que nosotros vinimos, cuando nos autorizan en septiembre a volver, nosotros organizamos una gira, nosotros veníamos a hacer una gira por todo Chile que estaba planeada, con conciertos en Santiago y todo, y cuando llegamos nos encontramos que Chile está inmerso en todo lo que era el plebiscito y obviamente nos sumamos fuertemente a eso, en desmedro de la gira, de la gira artística que quedo bastante más relegada, se hicieron algunos conciertos pero en general, nos metimos en la actividad política que se estaba realizando en Chile y eso fue un reencuentro muy fuerte, porque fue un reencuentro con nuestra gente en el terreno político, en el terreno vivencial, hicimos un concierto en septiembre también, en el parque la bandera, un concierto que también era un concierto que organizaban los independientes por el No y un concierto al que llegaron, no sé, 200-300 mil personas, en el parque La Bandera, que en ese tiempo e era un peladero, no era parque todavía, pero fue un concierto que yo creo que jamás podríamos repetir, por lo que se vivió ahí, entonces claro, eso fue la primera actividad después, ese mismo año 88, vinimos como 2-3 veces

de gira de nuevo a Chile, la verdad es que lo único que queríamos era volver, por eso el año 89 nos volvimos a radicar, pero claro la primera actividad que estaba planeada como una actividad de concierto y de gira, se convirtió fuertemente, se tiño fuertemente con todo lo que era la campaña por el No y con todo lo que estaba pasando en Chile

C: Eso es Roberto, no sé si nos quieres contar algo más

R: No , mira, lo único no mas, como resumen...la verdad es que los Illapu, tenemos un privilegio, si es que se puede llamar así, entre comillas, de haber sido partícipes de un proceso que ha vivido nuestro país en los últimos 40 años que ha sido de cambios muy profundos, o sea primero, nosotros nacimos en pleno auge del gobierno de Salvador Allende, nosotros vivimos la dictadura, con todo lo que significó la dictadura en Chile, hicimos actividad cultural en Chile, de contra cultura en Chile, vivimos el exilio plenamente, lo asumimos plenamente, y volvimos a Chile para reinventar nuestro país, con nuestro pueblo y hemos sufrido, no se po, o sea, hemos gozado de los grandes triunfos que ha tenido nuestro pueblo, y hemos sufrido también las grandes derrotas, las grandes desilusiones que ha habido con la democracia que vino a partir del año 90, una democracia que frustró también muchos sueños, porque quienes nos jugamos por la vuelta a la democracia, quienes nos jugamos por botar a la dictadura, la verdad es que esperábamos de la clase política mucho más de lo que se hizo....yo creo que hay una gran frustración, yo creo que el gobierno de derecha que hoy en día tenemos, refleja la frustración de muchos años, de mucha gente, eh, entonces como te digo, hemos sido testigos privilegiados de la historia de nuestro pueblo en estos últimos 40 años

C: ¿Roberto y cómo ves el mensaje político en la música hoy en día?

R: Bueno yo creo que la música hoy en día está readecuándose, para nosotros la música siempre ha tenido el rol principal que es el musical, el cultural, o sea yo creo que nosotros siempre hemos sido muy exigentes con la poesía, con la música que hacemos, porque para nosotros la mejor manera de llegar a nuestra gente es con la mayor de la calidad, entonces con eso somos muy cuidadosos, y hoy día

siento que la canción tiene mucho que decir, yo siento que el mundo cultural en Chile hoy día, todavía está en shock, está todavía reponiéndose y buscando el reacomodo, de lo que va a ser el lenguaje que yo creo que hace falta, o sea en el Chile de hoy en día están pasando muchas cosas, hay un gobierno, que mas que gobierno es una empresa, dirigida por gerentes, desde el presidente pa´ abajo, entonces obviamente difícilmente podrían responder a los sueños de nuestro pueblo, y yo creo que eso va a ser una cosa que de a poco la gente se va a ir dando cuenta y yo creo que de a poco la gente va ir abriendo los ojos y la canción tendrá mucho que decir en eso también, y estamos en ese proceso.

C: Eso Roberto, muchas gracias,

R: Gracias a ti, espero que haya funcionado bien.

### Entrevista Luis Lebert (Santiago del Nuevo Extremo)

C1: Nosotras somos egresadas de sociología de la Academia de Humanismo Cristiano, y nuestra tesis es sobre el mensaje político a través de la música popular chilena entre el 70' y el 80' pero específicamente la experiencia del compositor durante estos años, como se poetizo el mensaje específicamente, como llegaban a las masas durante la censura, cuales eran los lugares de encuentro principales, y hemos entrevistado a Roberto Márquez, a Nano Acevedo, Hugo Lagos, al huaso Carrasco y queríamos entrevistar al Lucho por que encontramos fundamental también un poco, no es por tendenciar, pero el tema de la poetización del mensaje y como se seguía entendiendo, quizás no tan directamente como era el mensaje contingente de Víctor Jara pero si como se poetizo eso, primero saber tus influencias musicales, como surgió esto.

L: El mundo era distinto, era impresionante pero el mundo era distinto, lo que ves ahora es la formalidad del mundo, no el fondo, no el contenido, cuando yo tenía la edad de ustedes y veía fotos de mi papá, entendía formalmente que él pertenecía a un mundo distinto cuando veía fotos de sus compañeros de curso, todos parecían Gardel cabros de 18 años con gorro, pañuelo, o todos parecían Humphrey Bogart que no era una estética que yo podía entender desde mi punto de vista de John Lennon, que era los afiches que tenía con el pelo largo, la ropa, los blue jeans y los pitos que se yo, era otro planeta, otra estética otro fondo, otro contenido y otra forma que expresaba, por que todo contenido todo fondo, estamos hablando desde el ámbito de la cultura, se expresa como una formalidad que lo hace muy característica eso siempre es así. Pues bien, si ustedes revisan las fotos de mis contemporáneos, yo revisaba las fotos de mi papá cuando estaba en la universidad y no era tanto tiempo atrás, mi papá debe haber estado en la Universidad en los años 40' por ahí y yo estaba en la universidad en los años 80'. 40 años después, pero era otro planeta, ellos iban a bailar a los dancing (¿) me contaba mi papá que era con orquesta en vivo que era una onda mucho más distinta, pero yo miraba fotos y era un mundo distinto, pero cuando mis hijos muestran referentes me dicen "este es mi curso" el otro día me llegó una foto de mi curso de tercer año de arquitectura, miro la foto e informalmente era lo mismo, ahora miro la foto del curso de mi hija de tercer año de cualquier cosa y son lo mismo, el pelo largo igual, el blue jean el mismo, la misma cara de trasnochado, este se vestía igual desde que tenía 15, yo me visto igual desde que tengo 12, entonces no ha cambiado nada, pero si me doy cuenta de algo, hasta el día de hoy, hasta el día de hoy que han pasado... desde el 70 que termina de construirse esta formalidad, hasta el día han pasado 40 años y esa formalidad hasta el día de hoy subsiste, es

la misma, voy al recital de Led Zeppelin y era mejor el del 78' claro ¡ los Doors suenan mejor antes, Jimmy Hendrix todos ustedes lo escuchan, los Inti Illimani todos lo escuchan, entonces, hay una formalidad en la expresión cultural muy fuerte que se inventó en los 70' un poquito antes y un poquito después que hasta el día de hoy permanece pero solo permanece en su forma, por eso me da risa cuando veo un festival rock... el festival rock es solo en la forma, solo en la forma, no en el contenido, ahora viene el cuento, nosotros crecimos en un ambiente en donde la música se asociaba a lo que uno practicaba, no en lo que uno escuchaba, y eso que en mi casa se escuchaba mucha radio, pero la música de la radio ¿saben lo que es? La música de la radio tenía su lugar: ¿en donde? ¡En la radio! entonces, ahí escuchabas a los cantantes de amor, yo tenía 9 años... siempre hacía la misma observación, escuchabas a los cantantes de amor eternamente en la radio, todos hablando de los mismo... ¡de amor! Y a los 9 años eso no podías entenderlo... te fuiste, me dejaste, como decía Flor Motuda, todos hablaban de lo mismo, pero era el lugar de la música en la radio por que la música en vivo tenía un lugar mucho más grande que el que hay ahora y que no tenía nada que ver con lo que la radio proponía.

C1: ¿Y cual eran esos lugares en esa época?

L: Mira, el edificio que ustedes conocen como el Gabriela Mistral, su primer destino fue la UNTAC que fue una conferencia, después de la UNTAC ese edificio fue destinado a los estudiantes de Chile tal como ustedes lo ven pero mucho mas (alejado?) entonces ahí por ejemplo un día miércoles los estudiantes de Chile almorzaban por 500 pesos, ahí los estudiantes de Chile dieron todos los conciertos que pudieras imaginar en un ámbito donde la cultura se construía sin ningún puto

auspicio, la cultura se construía en un consejo de libertad donde se decía “vamos a poner esto en escena, vamos a poner esto otro” ese era el Gabriela Mistral, se llamaba la UNTAC.

C1: ¿En que año fue eso más o menos?

L: 70', Diegos Portales se llamaba en la época de los milicos, cuando yo era chico era eso, entonces el ámbito de la construcción de cultura en la música se expresaba así, habían muchos lugares donde se construía, todos tocaban música pero nadie tocaba música de la radio, había que ser huevón poh, lo que pensábamos cuando yo tenía 17 es que el que hacía música de la radio era huevón, yo no tenía un compañero mío de curso que cantara canciones que eran el equivalente de Yuri en esa época, había que ser muy huevón., mis compañeros de curso cantaban a la María Bethania, o cantaban a la Janis Joplin, pero nadie se le ocurría hacer como que erai de la radio era como - ¿te volviste loco? O en todos los ámbitos, era como que uno saliera de la casa cantando canciones... de la radio poh – te perdí. Mentira esas huevadas son de la radio no son reales, y todos lo sabíamos, no existían en las fiestas o en las reuniones, las fiestas cuando era chico eran juntarse a cantar, mis papás, mis tíos, mis abuelos todos los huevones, íbamos a la casa de un tío, la misma huevada poh, si era lo más normal del mundo, se cantaba Quilapayún, Led Zeppelin o los Beatles, daba los mismo, venga, o zarzuelas, bonitas zarzuelas inventaban los papás.

C1: ¿El canto nuevo vino a dar respuesta a eso no?

L: Lo que pasa es que la herencia cultural chilena que se empieza a construir a partir de la llegada de los primeros andaluces, tiene mucho que ver con el canto y la música, tiene mucho que ver con eso, entonces lo natural era que eso ocurriera en todas partes. El tiempo que ha pasado, lo único que ha hecho la propuesta nueva de este mundo súper industrializado, capitalista, globalizado etc., etc., es poner su mano de negocio en todas nuestras expresiones, entonces la primera expresión de mano de negocios, primero, prohibido tener gallinas en las casas, todos tenían gallinas en sus casas, ahora había que comprarlos, industria, listo, cagaste, segundo los niños tenían que ir al colegio a partir de kinder, kinder era una opción, era divertido en general podías entrar a quinto básico te ponían al día rápido, industria, la industria alimenticia completa desapareció, antes hacer pan era parte de la cultura; en la música pasó lo mismo, la industria dijo que esto del concierto en vivo... el catálogo de la música chilena cuando yo era chico era más importante que todo el catálogo del rock, la música chilena era lo más lindo de mi closet, pero por lejos era mucho más, pero eran catálogos que no tenían nada que ver con la coca-cola, pero nah que ver. Bueno lo que quiero decir es que en esos años se construyó lo que entendemos como rock, como concepto de rock, se construyó el pelo largo, los blue jeans, se construyó una estética en base a una denuncia, bueno el sistema capitalista se demora poco en formalizar la estética y listo, pero yo creo que nosotros nos hemos demorado mucho en darnos cuenta, o sea cortemos el hueveo, ustedes van a la escuela moderna de música o a projazz y está lleno de letreros que dicen “banda necesita un bajista que toque como tal, que tenga tales influencias” yo cuando chico veía un letrero así y lo íbamos a funar por huevón, “toca como este” ¡ toca como vo’ huevón ¡ ¡ que toca como este ¡ todas las bandas eran inventivas, el Santiago del Nuevo Extremo no era la única

banda inventiva, hasta el nombre era raro, ¡ todos eran así, todos eran raros, todos expresaban la música de la plaza, de todos lados, todos buenos, si somos andaluces, somos buenos para hacer canciones; pero que pasó, yo todavía me acuerdo la primera vez que vi un letrero que decía “Miriam Hernández en concierto” y no podía parar de reírme, si los conciertos eran el lugar sagrado donde se expresaban los músicos que tocaban en vivo ese era el territorio de Santiago del Nuevo Extremo, de Congreso, de Los Jaivas, de Illapu, pero no de Miriam Hernández, era de la tele, de los discos, que era un circuito, si no lo estoy negando, todo perfecto, pero hay que ser huevón para decir “venga a ver a Miriam Hernández a un teatro” no, yo no lo podía creer, y resulta que ha pasado muchos años, y conoce a todos los productores de todo el mundo y hablo con el productor que está haciendo esto, primera vez, y le digo: - oye huevón, no entiendo que alguien vaya a pagar una entrada, por que la entrada era cara, pa’ ver a Miriam Hernández, no existe esa huevada, uno va al teatro pa’ ver a Congreso, a Fulano, entonces me dice: - mira, cabro chico, los tiempos están cambiando, ¿tu creí’ que estoy haciendo el teatro pa’ vender entradas ahuevonado? Y ahí me di cuenta que la industria estaba ocupando el circuito de la música en vivo, y hoy día la industria no solo ocupó el circuito de la música en vivo, ocupando la ley Valdés, la ley de exención y toda ley para hacer propuestas y puestas en escena que tienen que ver con el pop y el comercio, sino que además nos han hecho creer, por que llevamos 30 años en la misma huevada, nos han hecho creer a todos mis chilenos, a mis andaluces mágicos, los mas grandes inventores de la música en la humanidad ¡ les han hecho creer que no hay música en su corazón, sino que la música es lo que escuchan! Y hoy día hay 3 o 4 programas en la tele ¡y los 3 o 4 son de imitadores! ¡Estamos hasta las huevas! entonces lo que yo digo es que hoy todos se

están haciendo los choros, todos se están haciendo los hippies, los alternativos, las huevas, quiero verlos, quiero ver donde, quiero ver como se expresa para mi una sola situación, no existe una puesta en escena en el mundo chileno que tenga que ver con la libertad, por que todo tiene que ver con el auspicio, o de algún producto o de algún político, punto, pero puesta en escena desde la mirada del arte, desde la puesta en escena, no veo desde antes de la democracia, o sea, desde la época de Santiago del Nuevo Extremo.

C2: ¿Ahora Luis, remontándonos hacia atrás, el mensaje que está puesto en esta música que piensas para la libertad, como tú la puedes catalogar como características del mensaje que se ponía en ese tiempo? C1: desde la composición, como desde escribir “A mi ciudad” o “Homenaje”, ¿desde donde surge cual es la iniciativa?

L: Tienen que entender algo, cuando la música es parte de la expresión popular y no es parte de la imitación al mercado, la música es inevitablemente espejo, reflejo, palpitación y sentido de lo que en tu pueblo ocurre, por que los músicos son los músicos del pueblo, entonces los músicos del pueblo están cantando, y si hay un poeta que es músico y hace canciones y dice – oye estos milicos están dejando la cagá. Evidentemente que eso va a aparecer en las canciones, el único momento en la historia de la humanidad donde el hombre se pregunta “para que mierda es el arte” es en el momento capitalista, antes nunca fue así, todos saben para que es, es lo mismo cuando uno cree que hay que explicarse por qué el arte se puso político, siempre fue político.

C2: ¿Sientes que hay una diferencia entre antes de la dictadura, en cuanto a la función que ejercía el arte, que en dictadura?

L: La única diferencia, no fue la violencia militar, la gran diferencia es que hoy día no tenemos radiocomunicación libre todo espacio de radiocomunicación sea en televisión o en radio, el 100% de los espacios pertenece a alguien, si eso es todo, pertenece a alguien que quiere avisar un producto, por lo tanto, si tu no representas un producto que vender, no representas intenciones de mercado, por ejemplo, si tu quieres vender zapatillas conmigo no vas a vender ninguna por lo tanto cagamos, yo no estoy en la radio, ni siquiera es por censura, es por que no representamos hábitos de consumo y todos los espacios son para vender algo, el 100% “Programas rocker de los jóvenes de 4 a 7”, lo que intentan vender o poleras o zapatillas, el 100 intenta vender algo, por lo tanto la música que transmiten es la que representa ese hábito de consumo, estamos fuera, -“uno no puede vender nada con este caballero”- “nosotros somos fabricantes de algo y tenemos que avisarlo, ocupémoslo, no, no lo ocupemos” listo se acabó, quedamos fuera, eso es todo, no tiene que ver con la censura, Los Prisioneros dijeron las brutalidades más grandes del siglo hace 10 años atrás, no, no es censura es simplemente si representas un hábito de consumo, si no lo representas estás fuera.

C2: El mensaje sociopolítico que existe en la música popular, ¿como lo puedes caracterizar tú desde el 70' al 73'?

L: hay miles de maneras, yo te insisto, la música popular tenía miles de expresiones, la única diferencia que tenemos que encontrar es en el nombre, se llama

música popular ¿y sabes por que? Por que es música popular, no es propuesta de la industria, entonces ahí aparece la política expresada en forma combativa, en forma poética, en forma matemática o en forma estructurada, da lo mismo, aparece el rock, aparece el folclor, aparece la poesía, todo, pero es música popular, esa es la diferencia.

C1: Queríamos como para cerrar que nos pudieras decir dentro de lo que ha sido tu composición durante estos años, cuales son las canciones que se reflejan más directamente en este encuentro con lo popular como tú nos contabas, desde cuando empiezas a componer más como desde la experiencia propia.

L: Yo soy parte de una familia de músicos, la música era como el pan con mantequilla en mi casa, siempre desde que tuve conciencia, mi mamá era concertista en piano tocaba mucho, y en mi casa habitaba el folclor como si nada, el rock como si nada y la música popular todo el día desde que tuve el uso de la razón, en mi casa se cantaba mucho, se montaban obras, aparecían siempre los últimos discos, los llevaba mi mamá, mi papá, cualquiera todos músicos, entonces Los Jaivas sacaban un disco y ya estaba en mi casa, los Inti sacaban un disco y ya estaba en mi casa , así como si aparecía un disco precioso de Claudio Arrau también estaba en mi casa, todo el día música, la música era lo que practicábamos, la música era en la medida de lo posible donde podíamos construir entre todos esa era la onda. Mira... se los explico de otra manera, esto les va a gustar, no existe un momento en la humanidad, salvo este que puedes preguntarle a cualquier niño si aprendió a danzar con su abuela y les van a decir que no, somos el único momento en la humanidad donde no danzamos con los abuelos, el único, la samba en Brasil en-

tera es de abuelo a nieto, el candombe igual, la murga igual, el carnaval boliviano igual, de abuela a nieto, el sistema que inventamos se encargó de destruir eso, y hoy día han pasado 30 años y le preguntas a cualquier niño si alguna vez danzó con su abuela y se va a reír y te va a decir - ¿por qué? No tiene idea que la respuesta es simple, porque para eso fuimos puestos aquí en el planeta, ¡para regocijar a los ojos del señor en la música! obvio! Eso es.

C2: Una última pregunta, ¿como sientes que se vivió la represión de la dictadura en la música? Como músico.

L: Bueno el exilio fundamentalmente, la censura fundamentalmente, pero para buscar dolor y pena en la música es más fácil buscarla hoy día aquí, pregúntale a un cabro de 18 años que le gusta tocar guitarra si siente que tiene algún destino en este puto país, esa es la pregunta, mil veces más doloroso que que te agarren a patadas en la raja, mil veces más, los músicos de Chile son los únicos músicos en la historia del planeta que no tienen lugar donde mostrar lo que hacen y el único momento en la historia del planeta que eso ocurrió.

### Entrevista a Jorge Coulon (Inti Illimani)

C: Jorge, esta es una tesis que estamos realizando, sobre el mensaje sociopolítico de la música popular chilena. Tomando en cuenta desde tu experiencia, contarnos como partiste en la música, cuales fueron tus influencias musicales y donde tocabas, cuáles eran los lugares de encuentro o como surgió este tema de la música popular en tu persona.

J: Bueno, yo empecé en realidad ligado a la música folklórica, popular, de muy chico porque en mi casa desde chico, casi desde que tengo memoria por ejemplo,

yo conozco a Atahualpa Yupanqui, hay algunas canciones que yo no recuerdo cuando aprendí, porque las supe de siempre, por ejemplo paisaje de Catamarca, muchos tangos también, mucho Gardel...pero tenía esa música de fondo desde muy niño, prácticamente desde que tengo uso de razón, entonces siempre tuve mucha afición a eso, estude de niño piano también, era bastante aficionado también de chico a la música clásica, iba a los conciertos del teatro municipal, esa era mi otra fuente....pero mi inquietud estuvo siempre hacia la música, en ese tiempo muchas tonadas, pero mucha música argentina y de niño también, música mexicana, tipo ranchera, corridos, porque un tío mío que era muy aficionado a la música e incluso era un buen guitarrista, cantaba en un grupo que se llamaba "los huastecos del sur", que eran como de música mexicana, estaba Paredes que después hizo el mariachi paredes, estaba el hermano de Valentín Trujillo también, entonces prácticamente desde los 7-8 años también, harto cantante de corridos y ese tipo de cosas, pero sobre todo la influencia, lo que llevo más a inquietarme en esto fue todo el movimiento que exploto hacia los años, a comienzos de los años 60 con la música argentina, a pesar que yo de niño me sabía muchísimas sambas, conocía bastante, empezamos a interesarnos mucho en todo el fenómeno que pasaba en argentina, respecto de las charareras, respecto de rescatar los ritmos propios. También paralelamente, a la edad de 12-13 años iba regularmente a escuchar a la Violeta Parra al Parque Forestal, me fascinaba, yo no puedo decir que me gustaba, pero me atraía mucho, me producía una sensación como muy especial, esta mujer extraña digamos...porque yo vivía en una familia súper de clase media así, entonces claro, escuchar ahí "los fronterizos", "los chanchaleros", era como normal, como te digo en la casa siempre se escucho música ...pero la Violeta Parra era, o sea fue una hippie antes que existieran los hippies, era una cosa como atractiva, pero al mismo tiempo extraña así, le tenía como un poco de distancia y fascinación...pero bueno, después yo tenía una prima, que fue la primera como de la familia, así como más extraña que trabajaba en el teatro de la Universidad de Chile, ella era arquitecto pero se dedico a la escenografía, entonces en

su casa conocí gente como el Rolando Alarcón, al mismo Víctor Jara cuando yo tenía 13 años.

C: esa era una casa que quedaba como en el barrio París-Londres por ahí?

J: No, la casa de ella estaba cerca de Bascuñan, cerca de Molina, en el barrio de Estación Central...era una casa que todavía está, por suerte no la han demolido, pero ya le debe quedar poco...para mi fueron las primeras experiencias. Mi prima pololeaba con un fotógrafo que se llamaba Patricio Guzmán que es autor de buena parte de todas las fotos de Víctor Jara, y él era un tipo súper callado y todo, pero usaba camisas moradas que era muy raro en esa época, todo eso me empezó a fascinar...después estaba en esta feria del Parque Forestal, donde estaban los pintores y que siempre estaba la Violeta Parra en un stand con sus tejidos y después tocaba, era un tremendo show, de repente estaba el ballet nacional, la orquesta sinfónica, la gran banda de jazz de Santiago, esa experiencia era una cuestión muy bonita que desgraciadamente no se siguió haciendo y se hacía en los gobiernos de Alessandri...pero bueno, eso es antes del año 64...luego vino un tiempo de elecciones, en la universidad yo estaba en la escuela de artes y oficios, en el 65 yo entre a la universidad, y empezamos con los movimientos estudiantiles y ahí empezó una toma de conciencia más política que antes para mí era como una nebulosa, yo tenía una aproximación a los temas sociales más bien porque era bien católico, de hecho fui hasta monaguillo, entonces tenía una aproximación a los temas sociales pero más bien de la caridad cristiana, no de la reivindicación social, pero bueno Violeta Parra por un lado, el hecho de haber conocido a Rolando Alarcón, a Víctor, esta prima era comunista por lo demás, cosa que en la familia era bien terrible por lo demás, todo ese ambiente había que tener como cuidado...pero muy fascinante para mi...entonces empezamos en la universidad con la reforma universitaria, con las luchas ya en el año 65 la universidad estaba en plena efervescencia, ahí yo me fui acercando a la izquierda, incluso el año 64 en la escuela yo fui presidente del FRAP, Frente Acción Popular, que era el que sostenía Allende...

C. fuiste secretario también de...

J: claro, el 66...claro, ganamos las elecciones el 66 y yo quede como secretario de folklor de la escuela de artes, yo creo que era la única que tenía una secretaria de folklor...pero eso tenía que ver también con las peñas que ya estaba la Peña de los Parra, nosotros hicimos una peña el año 66, entre las cosas que hicimos, fue una peña re importante, porque por ejemplo los Quilapayún que estaban recién empezando, tocaban ahí, nosotros teníamos un grupo de la escuela que éramos como 20,

C: Con respecto a eso Jorge como era el tema de, como significa la música para ti en su contenido que cumplía? Como era la creación de ese mensaje?...situados en ese contexto histórico.

J: Mira...pero es que en ese tiempo había una...es que es difícil explicarlo ahora porque las cosas han cambiado mucho, o sea componer era como cosa de muy poco, no era que los que tocaban o cantaban, cantaban canciones de cancionero, pero así componer en Chile?, componía Rolando Alarcón, Patricio Manns, la Violeta desde luego, el Víctor...y Víctor empezó a componer bastante tarde también...o sea imagínate que la primera canción que él hizo que es "paloma quiero contarte que ..." fue cuando él tenía como 30 años, o sea él tampoco antes se había atrevido a componer digamos, era una cosa así como...entonces las canciones de ese tiempo, eran muchas canciones de otros...canciones de Viglietti, de algunos argentinos, mucho Atahualpa y los compositores de acá, pero por ejemplo nosotros no cantábamos muchas canciones de Víctor o de Rolando, cantábamos más bien canciones...y bueno cuando nosotros empezamos a tocar que fue el año 66-67, estábamos con la fascinación de los sonidos, incluso en el principio nosotros nos cantábamos, solo tocábamos instrumentos, pero eran momentos súper politizados, lo que pasa ahora me recuerda un poco, pero ni siquiera porque ahora hay mucha sensibilidad en el movimiento pero no tanta política, la gente no está tan conciente de la necesidad e la organización política...entonces poco a poco se empezó a sentir la necesidad de hacer canciones y en eso los más activos fue

Víctor Jara, había muerto la Violeta en ese mismo tiempo, en el 67 y ahí las canciones de ella comenzaron a tomar más fuerza.

C: Que sentido te hacía a ti esa música?

J: mira pa nosotros era una identificación muy profunda, y de alguna manera también, aunque nosotros como grupo nos resistíamos a eso, todos teníamos una sensación de que estaba surgiendo una nueva forma de hacer canciones, como que por primera vez las canciones no eran tu propio problema personal, tampoco era tu relación con el paisaje, sino que las canciones eran vehículo de conocimiento colectivo y sobre todo, vehículo de conocimiento y te estoy hablando de un cabro de 18-19 años que estaba en la universidad, que venía de la clase media, que su relación con la cosa social era más intelectual que física, entonces pa nosotros era una revelación, una ventana que se abría pa conocer un mundo que queríamos conocer pero que no conocíamos, no veníamos ni de las poblaciones, por ejemplo no era el caso de Víctor ni Violeta, Víctor venía de la experiencia de la pobreza más extrema, entonces el significado para ellos podía ser muy diferente, aun cuando coincidíamos, eso tenía de fascinante y atractivo...esto sumado a que empezábamos a ganar las elecciones en la universidad, el movimiento popular crecía, era una cosa que iba pa arriba, nosotros somos una generación que creció puro ganando.

C: cual era tu participación en ese proceso?

J: era completamente talibán, o sea nosotros vivíamos, se nos hacían pocas las horas del día, vivíamos preocupados y participando, si había que tocar en cualquier lado pa allá partíamos, a veces en micro con los instrumentos, era una cosa de pasión y de dedicación absoluta, no era una cosa circunstancial de cuando te sobraba tiempo, o sea cuando teníamos tiempo libre íbamos a ver a la familia, era al revés la cosa

C: era un trabajo

J: si, pa nosotros era una militancia al 100%. Y no necesariamente una militancia político ideológica, sino que una militancia en el proceso social...aunque se cana-

lizo y se centro mucho en la juventud comunista, pero no solamente entre nosotros también había gente socialista que vivían el proceso de igual manera...se veían los artistas pero éramos todos, los estudiantes estábamos todos en esa onda, era un ambiente en ese sentido, no en el sentido de la violencia ni nada, pero en ese sentido era muy revolucionario había una efervescencia a la que era muy difícil abstraerse, hasta los amores crecían, nacían y morían en ese contexto.

C: y en ese momento los lugares de encuentro cuales eran?

J: al principio eran las Universidades...la Universidad Técnica, el Pedagógico, la escuela de Ingeniería de la Chile, la Universidad Católica empezó del 68, pero rápidamente esto salió del ambiente universitario, empezaron los sindicatos que en esa época tenían mucho más poder, más capacidad, tenían teatro, a veces en las mismas fábricas habían salas de sindicato. El gobierno de Freí había fortalecido las juntas de vecinos, los centro de madre...

Ahora, creo que esto no se puede entender aislado de lo que pasaba, por eso yo siempre he dicho que los músicos no hacen revoluciones, sino que cuando la gente esta así, nace la necesidad del artista de sumarse a eso...no es al revés, no creo que las canciones cambian, sino que acompañan, son consecuencias...eso conecta mucho a la gente, porque cuando aparecen las canciones comunes, claro...pero el movimiento surge de la gente...porque en los períodos oscuros, incluso en los años 90, la gente decía que faltan canciones, pero no viene de ahí la gente..

C: hablando de los tiempos oscuros, cuando fue el golpe de estado, como viviste como músico este proceso

J: primero que nada lo vivimos como personas digamos, porque también en la música, por lo menos en el caso nuestro y viendo la experiencia de los demás...es un proceso que no es tan inmediato, procesas la realidad, la contingencia y la gente no saca canciones como saca diarios con lo que paso ayer, tiene un proceso más complicado, más lento...de hecho fue el golpe el 73 y el 75 o incluso después empezó a haber canciones que tuvieron que ver con esa realidad nuestra, no fue

una cosa inmediata, que fue el golpe y empezamos a hacer cosas, porque eso no pasa, o si pasa no son como muy verdaderas las canciones.

C: hay un proceso de asimilación

J: claro, y va mucho más lento, porque la creación artística es una cosa profundamente subjetiva, ahí el proceso de creación es muy personal, creo que sería muy difícil hacer una canción de amor de manera colectiva, a no ser que te salga una experiencia común por lo tanto te sale un lugar común...por ejemplo cuando escribió Patricio Manns, "cuando me acuerdo de mi país" que fue como un himno del exilio, tal vez fue 6-7 años después del golpe, porque tuvo que vivir, procesar y desgarrarse en esa experiencia, entonces para nosotros era lo mismo, nosotros estábamos en un torbellino, porque claro el golpe fue a nivel mundial una repercusión tremenda, hubo una solidaridad tremenda solo comparada tal vez con la de Vietnam antes, pero no había el mismo grado de movilización con Argentina o Uruguay que estaban viviendo lo mismo o tal vez cosas peores, pero el significado político que tenía Chile era grande entonces el sentimiento de solidaridad también....nosotros por casualidad quedamos en Italia, que no se sabía nada de música latinoamericana, entonces en el caso nuestro significó un sonido nuevo para ellos, una cuestión que se junto con lo otro, se produjo ese doble fenómeno, vivíamos por un aparte una situación de éxito artístico, pero una situación desde el punto de vista humano, canalizábamos todo desde el punto de vista político, en tratar de hacerlo contra Pinochet, por el regreso de la democracia en Chile, entonces lo vivíamos por un lado con mucha angustia, diría yo que es la palabra más real, y yo a veces pienso que nos perdimos la parte bonita, por esta angustia, porque realmente el grupo fue un fenómeno tremendo, pero la satisfacción de eso siempre estuvo ensombrecida por otra cosa...después empezamos a tener contacto con la gente de aquí, después en el año 80-82, cuando empezó a quedar la grande, además me parece que habían dejado fuera a los Illapu, ya había algún contacto, los mismos Illapu nos pintaron un poco la realidad, nosotros vivíamos...

C: a ustedes los pilló el golpe afuera?

J: claro, nosotros teníamos que volver en octubre.

C: es lo que explicas en el libro, que no pudiste despedirte de Víctor.

J: claro...bueno, entonces empezamos a vivir la realidad chilena con un poco mas de realidad, nos habíamos pintado un mundo que no pasaba aquí, esos años fueron puro terror y nos habíamos inventado una resistencia que no existía, después empezamos a través de los contactos, parientes que empiezan a viajar, a hacer una idea más general de lo que estaba pasando.

C: que crees que pasaba, ya me has contado la experiencia de ustedes como músicos, pero que pasa con el mensaje de la música después de la dictadura?, como haciendo una comparación...

J: mira, creo que es un problema no resuelto, sin duda hay una retroalimentación de esa cosa, el artista no inventa nada, recoge del ambiente y de procesar en símbolos, metáforas que a veces son casi un destilado, que en una frase golpean a todo el mundo porque es lo que todo el mundo piensa y no podía ser mejor dicho que en esa frase, entonces se produce esa cosa...pero muchas veces en ese proceso, los artistas o la gente creen que es la canción la que produce la revolución, pero yo creo que no es así, la revolución y la gente producen canciones, entonces eso lleva a mitificar al artista y el artista a creerse un profeta, cuando si no está este proceso de convivencia, de retroalimentación, es imposible que suceda, puede suceder en términos emocionales personales, de repente puedes sacar una canción de amor fantástica, pero cuando se hace música con contenido social, si tu no lo vives, si no estás metido, te digo ahora, respecto al movimiento del año pasado, pucha nosotros todos, por una cuestión incluso de... yo no me imagine que iba a vivir una cosa así nuevamente, yo pensé que había vivido una cuestión única... entonces cuando empiezan los movimientos, lo primero que hicimos y fue bonito porque ahí me encontré con Roberto Márquez, lo primero que hicimos fue tirarnos a la calle, no a tocar, pero a estar ahí, manifestarse...entonces empieza a adquirir sentido esta interrelación, y puede que no surja inmediatamente una canción, pero esa experiencia es tan fuerte, a q mi no me cabe la menor duda, y pue-

de que no salga por el lado de nosotros los viejos, pero si esto significa un monto de gente que vienen...por ejemplo acabamos de hacer una canción con el Nano Stern que recoge todo eso, para mí ha sido bien emocionante, porque veo al Nano Stern como me veía cuando tenía su edad, apasionado así, nosotros tenemos muchas heridas y de repente reflejos condicionados, pero no, aquí los cabros están,...entonces yo creo que el mensaje por eso es que iba a eso, es una palabra incluso media peligrosa, porque es mucho más fuerte el mensaje que le da la gente, eso es lo más importante, lo primero porque lo agarra, lo impresiona y lo pone a trabajar en su subjetividad, pero el mensaje real viene de la gente, de la sociedad, entonces un tipo que participa y está en las marchas, no puede dejar de sentir la necesidad de hacer una canción que refleje eso o que le devuelva a gente que marcha, todo lo que él recibió, que es mucho...porque si no se vuelve un arte medio mesiánico, el oráculo que dice...y fíjate que eso en las canciones se nota, se nota cuando ese proceso es...

C: es forzado?...

J: yo no diría que forzado, pero cuando tú tienes el concepto de que pucha, lo que le hace falta a la gente es una canción mía...yo conocí mucho a Víctor y lo que él sentía profundamente y que lo conversábamos era mucho que...bueno estábamos en esta cosa del gobierno de Allende, y yo creo que nadie lo sentía más propio que él, quería que le fuera bien entonces toda su cosa tenía que ver con eso, de repente hacia cosas mejores, de repente menos mejores, te digo por ejemplo con "usted no es ná, no es chicha ni limoná", era una canción funcional, pero el mismo decía después, no, no es eso lo que hay que hacer, pero bueno, después termina haciendo "vientos del pueblo", todas esas canciones que pesan 10 toneladas...son una cuestión...o aparece lo que apareció antes como la cantata de Santa María y cosas que marcan la historia, la difunden, llegan hasta la médula cuando las escuchas y vienen en este proceso, yo no sé, no te sé decir, pero de repente hay gente que se pierde y creen que son ellos...y empiezan a problemarse, pucha no hemos hecho una canción, yo creo que no hay que preocuparse por eso, lo impor-

tante es no traicionarse a si mismo, no dejar de participar, compartir los problemas, o como dicen en Italia, no, yo ya di ya, tienen ellos una frase así, que es como las limosnas, cuando te hacen una colecta y dices no, yo ya di...hay muchos artistas que empiezan con eso, a mi me parece triste esa postura, porque puede que no vuelvas a hacer una canción tan importante, pero si tu dejas de participar te traiciona, pero no al movimiento porque el movimiento va a seguir contigo o sin ti, tiene otros mecanismos, pero tu como te abandonas a ti mismo y esas cosas también se notan...entonces por eso lo del mensaje para mi es bien relativo, no creo en el mensaje, se traduce también, pero no creo en el mensaje como la prédica del cura, no creo que haya moralismos, es el material con el que tu trabajas como artista y lo recibes, no lo entregas, lo transformas tal vez.

C: Jorge, para ir cerrando, algo que se queda en el tintero, lo que ustedes realizaron en el estudio en relación a las creaciones, enfocándonos en 73-80, cual crees que es el papel que jugaban ustedes en Italia, Francia?

J: mira habían dos aspectos, nosotros no dimensionábamos lo que pasaba con nosotros aquí en Chile, era un misterio...para nosotros cuando volvimos y en el aeropuerto habían no sé cuantos miles de personas, para nosotros fue una cuestión así, no puede ser, porque nunca imaginamos que lo que hacíamos tenía una repercusión tan fuerte aquí...y afuera nosotros nos pusimos a disposición de todos los movimientos de solidaridad, porque nos imaginamos que una de las maneras de apurar el fin de la dictadura era que persistiera un movimiento, que hubiera un aislamiento mundial, entonces nosotros tratamos de no perder un lenguaje musical, que habíamos ido construyendo, no parar ese desarrollo que siempre nos interesó mucho y la otra parte era lucha...y la misma Joan Jara, que es una mujer tremendamente tímida, no te imaginas lo tímida que es, y se paraba y la invitaban a Australia, a EE.UU, a Japón, y daba discursos, que iba en contra a su naturaleza, pero todos sentíamos que era útil hacerlo para lograr que se parara la dictadura lo más posible o que se parara la represión descarada...entonces en ese sentido,

claro, era una circunstancia en que no teníamos miedo de aparecer usándonos políticamente

C: desde alguna militancia?

J: bueno, nosotros fuimos comunistas, de la juventud comunista y luego del partido comunista...vivimos en Italia, toda una época en que el partido comunista italiano vivió toda una reflexión sobre la democracia...entonces en ese sentido fuimos también...además vivimos una etapa importante de la vida, yo empecé a los 25 el exilio y volví a los 40, entonces es toda una época muy importante también para uno como persona, entonces vivimos muy de cerca ese proceso y participamos mucho de él, por eso cuando yo regrese y se estaba viniendo abajo todo el mundo, todo lo socialista y no había ni una reflexión, de alguna manera para mi significó dejar de militar, creo que ahora el partido comunista está haciendo una gran cosa con retomar la política, no he sido nunca ni voy a hacer anticomunista, me parecería una tontería...pero si por esas razones me aleje del partido, de hecho no soy militante desde ese tiempo...y a los compañeros del conjunto les paso algo similar aun que con resultados diferentes...

C: las canciones que hicieron de la resistencia, que es un disco completo, ese lo hicieron en el exilio?

J: si

C: y antes del 80, alcanzó a ser?

J; ese disco debe ser...debe ser del 76-77...

C: bueno, eso en términos de la pauta de la entrevista y de la profundización de nuestro trabajo...agradecerte que hayas abierto tu corazón y nos hayas contado el pasar de tu vida, muchas gracias por eso...

- **Análisis Simple**

Categorías	Dimensiones	Citas
<b>Reconocimiento de etapas del proceso musical.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hitos música Chilena:               <ul style="list-style-type: none"> <li>A) Huasos Costumbristas:                   <ul style="list-style-type: none"> <li>A1) Sobre su mensaje;</li> </ul> </li> <li>B) Música Tradicional:</li> </ul> </li> <li>B1) Diferencia cultor-artista:</li> </ul>	<p>“N: Bueno, los hitos de la música chilena son los siguientes, en 1938 costumbrista, que es un folklore hecho por grupos de huasos que son generalmente, sus temáticas son paisajistas, sus melodías son bonitas” (Acevedo, 1).</p> <p>“N: mensaje es más bien hablar de las costumbres solamente” (Acevedo, 1).</p> <p>“N: excelentes intérpretes pero hay que hacer una disección ahí y ver que ese tipo de lenguaje y de discurso era un poco una dormidera, mm” (Acevedo, 4).</p> <p>“N: pero hay un rio subterráneo que cruza toda estas edades del canto, desde los siglos pasados hasta hoy día que es la música tradicional” (Acevedo, 1).</p> <p>“N: la música tradicional la hacen los cultores, no artistas, vale decir, el cultor es el hombre que in situ, toma una guitarra y canta lo que</p>

	<p>C) Música Popular:</p> <p>C1) Primera Etapa-Nueva Ola Chilena:</p> <p>- Surgimiento de nuevos artistas.</p> <p>C2) Segunda Etapa- Neo Folklore:</p>	<p>recogió de sus mayores” (Acevedo, 1).</p> <p>“N: no es un artista, pero yo sitúo en el año 30 este folklore costumbrista” (Acevedo, 1).</p> <p>“N: el año 64 es un hito, un auge de la música popular” (Acevedo, 1).</p> <p>“N: primero se llama la nueva ola chilena, que hace cover’s de éxitos ingleses, latinoamericanos, latinos, pero luego hay una producción nacional muy fuertes, hay compositores y surge toda una cantidad de artistas muy grandes” (Acevedo, 1).</p> <p>“N: para mí los más importantes son Cecilia y Luis Dimas que repletaban todas las sedes” (Acevedo, 1).</p> <p>“N: otro de los hitos importantes es el año 69, con lo que un productor llamado Camilo Fernández, da en llamar, desde mi punto de vista en forma errónea, Neo Folklore, no</p>
--	--	---

	<p>- Surgimiento de nuevos artistas</p>	<p>puede ser neo folklore, ese neo folklore está basado en grupos argentinos” (Acevedo, 1).</p> <p>“N: el neo folklore para mi es tremendamente importante porque la gente se atreve a cantar” (Acevedo, 4).</p> <p>“N: como los huancagua, eh, Figueroa Reyes, que es una forma armónica muy especial, eh, y tocan 4-5 voces con una guitarra, por qué es importante esto? Porque ahí sale la guitarra del ropero” (Acevedo, 1).</p> <p>“N: Los 4 cuartos, que en su inicio estuvo formado por conejo morales, eh, Pedro Messone y Nano Torres, que luego cambia, ingresa Willy Bascuñán y se va conejo morales, y luego ingresa Jorge Videla, pero bueno, ellos hacen una obra basada en los textos de Jorge Inostroza, esta obra la hace en los años 60” (Acevedo, 2).</p> <p>“N: claro existen Violeta, Ángel, Isabel, Víctor jara, Rolando Alarcón</p>
--	---	---

	<p>C3) Desarrollo de la Nueva Canción Chilena.</p> <p>- Primer festival NCCH:</p>	<p>con el cual yo trabajé y un gran olvidado que es Kiko Álvarez, uno de los grandes compositores” (Acevedo, 4)</p> <p>“J: la gente no esta tan conciente de la necesidad de la organización política...entonces poco a poco se empezó a sentir la necesidad de hacer canciones y en eso los más activos fue Víctor Jara, había muerto la Violeta en ese mismo tiempo, en el 67 y ahí las canciones de ella comenzaron a tomar más fuerza” (Coulon, 4).</p> <p>“J: cuando nosotros empezamos a tocar que fue el año 66-67, estábamos con la fascinación de los sonidos, incluso en el principio nosotros nos cantábamos, solo tocábamos instrumentos, pero eran momentos súper politizados” (Coulon, 3).</p> <p>“N: el año 69, la vicerrectoría de comunicaciones de la PUC junto con Ricardo García, que era un tremendo dj y un impulsor de muchas cosas, hacen algo que se lla-</p>
--	---	--

	<p>- Convocatoria a Artistas populares</p> <p>C4) Desarrollo de segundo Festival NCCH:</p>	<p>ma el primer festival de la Nueva Canción Chilena” (Acevedo, 2).</p> <p>“N: desde mi punto de vista uno de los errores de esa convocatoria, que fue un éxito extraordinario desde todo punto de vista, fue que fuera competitiva” (Acevedo, 2).</p> <p>“N: son convocados gente de derecha y de izquierda, esta Raúl de Ramón, los Huasos Algarrobales, Oscar Cáceres, Víctor jara, Richard rojas...Víctor Jara” (Acevedo, 2).</p> <p>“N: la 2da convocatoria en 1970, donde Ricardo García tiene ya una participación mucho más destacada como productor, la gente de derecha no participa...eh, veamos cual es el escenario sociopolítico de ese momento” (Acevedo, 2).</p> <p>“N: la nueva canción chilena, aporta no solamente a chile, sino que a nivel latinoamericano, un discurso de ruptura, en busca del cambio social, de la igualdad, de mayor justicia, es un año tremendo” (Ace-</p>
--	--	---

	<p>C5) Desarrollo del Canto Nuevo:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Surgimiento de nuevos Artistas o grupos.</li> <li>- La creación musical</li> </ul>	<p>vedo 3).</p> <p>“N: que se hermana a movimientos de otros países como en Uruguay, como el argentina, donde surgen tantos cantautores en Argentina y en Uruguay y en Brasil también” (Acevedo, 4).</p> <p>“N: el canto nuevo que surge el año 74-75 es solamente una continuación de la nueva canción chilena, no es ningún movimiento como otros potentes como la nueva ola o el neo folklore” (Acevedo 3).</p> <p>“N: cuando surge Schwenke y Nilo, Santiago del nuevo extremo, surge en los años 80” (Acevedo 3).</p> <p>“J: es un proceso que no es tan inmediato, procesas la realidad, la contingencia y la gente no saca canciones como saca diarios con lo que paso ayer, tiene un proceso más complicado, más lento...de hecho fue el golpe el 73 y el 75 o incluso después empezó a haber canciones que tuvieron que ver con</p>
--	--	--

		<p>esa realidad nuestra, no fue una cosa inmediata, que fue el golpe y empezamos a hacer coas, porque eso no pasa, o si pasa no son como muy verdaderas las canciones” (Coulon, 5-6).</p> <p>“J: claro, y va mucho más lento, porque la creación artística es una cosa profundamente subjetiva, ahí el proceso de creación es muy personal, creo que sería muy difícil hacer una canción de amor de manera colectiva, a no ser que te salga una experiencia común por lo tanto te sale un lugar común...(Coulon, 6)</p>
<p><b>Caracterización del músico popular.</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Según su incorporación a la música:</li> </ul> <p>A) Tradición familiar:</p>	<p>“H: Eh...yo vengo de una familia de folkloristas, mi padre era folklorista, entonces siempre la música estuvo metida en lo que fue mi vida, digamos...” (Lagos, 1).</p> <p>“J: Bueno, yo empecé en realidad ligado a la música folklórica, popular, de muy chico porque en mi casa desde chico, casi desde que tengo</p>



	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Según diferenciación entre artistas musicales</li> </ul> <p>A) Diferencia entre el artista que rescata lo popular y el artista popular</p> <p>B) Diferencia entre cantante y cantor popular</p>	<p>hacer canciones y en eso los más activos fue Víctor Jara, había muerto la Violeta en ese mismo tiempo, en el 67 y ahí las canciones de ella comenzaron a tomar más fuerza” (Coulon, 4).</p> <p>“J: te estoy hablando de un cabro de 18-19 años que estaba en la universidad, que venía de la clase media, que su relación con la cosa social era más intelectual que física, entonces pa nosotros era una revelación, una ventana que se abría pa conocer un mundo que queríamos conocer pero que no conocíamos, no veníamos ni de las poblaciones, por ejemplo no era el caso de Víctor ni Violeta” (Coulon, 4).</p> <p>“N: el cantante es un artista que sube al escenario que tiene conocimiento de voces y todo, el cantor es un tipo que se sube a una micro a cantar, que nace en una población</p>
--	--	--

		<p>o que se yo y que toma la guitarra” (Acevedo, 4).</p>
<p><b>Comparación del mensaje socio-político.</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Transformación del mensaje entre los periodos 70-73 y 73-80:  A) En el uso del lenguaje:</li> </ul>	

	<p>A1) Entre los años 70-73:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Lenguaje con un Discurso directo ligado a:</li>   <li>~ Proyecto político de transformación social.</li> </ul>	<p>“N: la nueva canción chilena, aporta no solamente a Chile, sino que a nivel latinoamericano, un discurso de ruptura, en busca del cambio social, de la igualdad, de mayor justicia, es un año tremendo” (Acevedo, 3)</p> <p>“N: hay todo un enfrentamiento muy fuerte entre las posturas de derecha e izquierda y la canción comienza a poner en el centro al hombre, comienza a poner en el centro sus derechos” (Acevedo, 2).</p> <p>“N: y la nueva canción chilena es tremendamente importante porque se coloca a la altura con un discurso que coloca en el centro al hombre a sus derechos, a la liberación de los pueblos a la justicia, a la igualdad, que le canta a la solidaridad” (Acevedo, 4).</p> <p>“R: No por supuesto, en el año 70, con el arribo de Salvador Allende, también llega con él un proyecto político, cultural, que se está ges-</p>
--	--	--

	<p>~ Poesía como desarrollo técnico de la música</p>	<p>tando a los mediados de los 60, con Violeta Parra, con todo lo que viene de la música de raíz, pero que en ese momento se empieza a separar y empieza a haber una canción que toma nombre como sujeto de su realidad, de su entorno” (Márquez, 1).</p> <p>“R: Por supuesto, porque antes de la dictadura, el canto es un canto muy abierto, un canto que no tiene ningún tipo de censura, un canto que va desde la alabanza del gobierno popular, a Salvador Allende, a los distintos procesos que se están viviendo” (Márquez, 5).</p> <p>“J: pero no creo en el mensaje como la prédica del cura, no creo que haya moralismos, es el material con el que tu trabajas como artista y lo recibes, no lo entregas, lo transformas tal vez” (Coulon, 9).</p> <p>“N: nosotros los que crecimos de esa vertiente, de la nueva canción chilena, éramos gente que ocupábamos la poesía, eso se me olvido</p>
--	--	---

	<p style="text-align: center;">~ Rescate de la vida cotidiana</p>	<p>decir, la nueva canción chilena también empieza a hablar en poesía, porque las canciones de Violeta Parra, Víctor Jara, de Patricio Manns, de Rolando Alarcón, de Héctor Pávez, bueno rolando Alarcón y Héctor Pávez” (Acevedo, 6-7).</p> <p>“N: nosotros escribíamos poesía, aunque habían canciones que eran más fuertes, cuando allende hacia un discurso yo hacia una canción, por ejemplo el sueldo de chile que es pobre, pero todo tenía poesía, son canciones sociales pero tienen poesía” (Acevedo, 7).</p> <p>“N: Víctor Jara tiene canciones con una poesía simple, con una poética simple, tal vez a veces sí, pero se llega en forma muy hermosa y eso queda mucho más” (Acevedo, 7).</p> <p>“L: (...) nosotros crecimos en un ambiente en donde la música se asociaba a lo que uno practicaba, no en lo que uno escuchaba” (Lebert, 2).</p>
--	---	--

	<p style="text-align: center;">~ Denuncia social</p> <p>A2) Entre los años 73-80:</p>	<p>“L: Tienen que entender algo, cuando la música es parte de la expresión popular y no es parte de la imitación al mercado, la música es inevitablemente espejo, reflejo, palpitación y sentido de lo que en tu pueblo ocurre, porque los músicos son los músicos del pueblo” (Lebert, 5).</p> <p>“L: (...) Bueno lo que quiero decir es que en esos años se construyó lo que entendemos como rock, como concepto de rock, se construyó el pelo largo, los blue jeans, se construyó una estética en base a una denuncia” (Lebert, 4).</p> <p>“F: (...) la cantata santa maría que está como al inicio del gobierno de la Unidad Popular, es una obra que en el año 69 se montó, es una obra de denuncia histórica digamos, de una cosa que había estado ahí y que nadie la había tocado” (Carrasco, 2).</p> <p>“J: porque es mucho mas fuerte el</p>
--	---	---



	<p>que eran discos con creaciones nuestras” (Acevedo, 7).</p> <p>“N: yo salgo y digo les voy a cantar un tema que le escribí a un tío mío que vive en el sur y que se llama carta pa mi tío lucho. Pero en verdad que la canción en un momento decía, pucha este gallo, don Luchito Emilio eh, cumplés 100 años, entonces la gente que era de izquierda y que sabia quien era Luis Emilio Recabarren, entonces decir sin decir” (Acevedo, 8).</p> <p>“H: Telemann de esa época, que si lo logras ubicar en algún disco de esa época, eh, es como una música escrita para trompeta, con acompañamientos de cuerda y es una música muy solemne, pero es como un homenaje y ese homenaje por ejemplo, siempre se toco el teleman en homenaje a Víctor Jara” (Lagos, 2).</p> <p>“H: nadie sabía, porque no había pa que decirlo y no se podía, entonces siempre los conciertos partían con</p>
--	--

	<p>esa música, entonces dentro de la música que se tocaba había un mensaje” (Lagos, 3).</p> <p>“N: después obviamente que tuvimos que empezar a cantar las canciones, nosotros cantábamos el cigarrito de Víctor Jara, después la gente aplaudía sin necesidad de que nosotros hiciéramos nada, era una cuestión de subir el animo a la gente” (Acevedo, 7).</p> <p>“N: y si muda te has quedado no te mueras sobran manos para darte primaveras, son cuestiones de ánimo, de subir el ánimo de la resistencia, no es verdad?” (Acevedo, 8).</p> <p>“N: se llama el caso de una mujer llamada María, que es una canción que yo hice a los detenidos desaparecidos, pero que en ninguna parte dice detenidos, ni desaparecidos, ni Pinochet, no, es una canción poética y dice que en la casa de María no hay navaja, porque su marido un día se fue en la mañana, se levanto con un frio...poesía....poesía...la</p>
--	--

	<p>B) En el uso de los instrumentos musicales:</p> <p>B1) Entre los años 70-73:</p>	<p>bendita poesía...” (Acevedo, 8).</p> <p>“R: pero obviamente cuando viene el golpe, (...) la palabra empieza a adquirir un significado muy importante y de repente una palabra en una canción significa mucho más que lo que está inserto en la canción, o sea la doble lectura, la lectura entre líneas empieza a ser un lenguaje que cultivamos los cantores y que el público va entendiendo, va reaccionando frente a eso” (Márquez, 5).</p> <p>“N: desde el punto de vista melódico, armónico, instrumental, ya no es solamente la guitarra, sino que se empiezan a ocupar instrumentos de la música folklórica latinoamericana, y esa, la gran pionera de todo” (Acevedo, 2).</p> <p>“N: Yo creo que la nueva canción chilena y su continuador el canto nuevo, eh, tienen como elemento</p>
--	---	--

	<p>- Instrumentos Folklóricos.</p> <p>B2) Entre los años 73-80:</p> <p>- Censura de los instrumentos folklóricos.</p>	<p>riguroso que tienen que usar es que la musicalización es libre, pueden usar instrumentos latinoamericanos, pueden usar flauta traversa que viene de la música sinfónica pero al mismo tiempo tienen que elevar el nivel de los textos” (Acevedo, 7).</p> <p>“N: es Violeta Parra, ella empieza a componer con cuatros, con charango, con guitarrilla..vale decir con todos sus instrumentos” (Acevedo, 2)</p> <p>“H: con el golpe, todo lo que eran instrumentos andinos, fueron censurados, vía bandos inclusive, bandos que prohibían tocar este tipo de instrumentos” (Lagos, 1).</p> <p>“H: porque la quena y la zampoña no podían desaparecer de este país” (Lagos, 2).</p> <p>“H: la gallada no iba a ver a Bach, iba a ver a los instrumentos que habían sido cercenados y borrados, como si no hubieran existido...”</p>
--	---	---

	<p>(Lagos, 2).</p> <p>“H: los tipos armaron el barroco y sabes cuál era la expectativa el primer concierto?, era que se fueran exiliados, ellos tocaron el primer concierto y como sabían que iban a tocar estas quenas y que estaban proscritas por bando, los iban a poner en el aeropuerto y los iban a echar con pata en el trasero, y no lo hicieron” (Lagos, 7).</p> <p>“H: ya era una burla contra, contra la razón, contra todo sentido del ser humano que hubieran proscrito los instrumentos y pa’ mas remate, imagínate, cual era la razón pa echarlos, era porque estos músicos que tocaban a Bach a heinrich, a todos esos gallo, tocaban zampañas...” (Lagos, 7).</p> <p>“R: (...) por lo mismo es lo que sucede después digamos, que viene una represión muy fuerte, y que va directamente a los cultores, a la canción, a la forma, a los instrumentos” (Márquez, 1).</p>
--	---

	<p>C) Cambio del estilo musical:</p> <p>C1) Entre los años 70-73:</p> <p>- Desarrollo de la Nueva Canción Chilena.</p>	<p>“F: Obvio, si imagínate que al día siguiente del golpe militar, apareció un bando que decía que estaban prohibidos los instrumentos folclóricos, estaba prohibido el charango, la quena, el bombo, eran instrumentos subversivos” (Carrasco, 3).</p> <p>“N: hubo un momento en que teníamos que hacer canciones contestatarias fuertes pero si no mejor coloco en una cartulina, abajo el tirano y lo levanto, o sea una canción tiene que ser hermosa en melodía” (Acevedo, 7-8).</p> <p>“J: todos teníamos una sensación de que estaba surgiendo una nueva forma de hacer canciones, como que por primera vez las canciones no eran tu propio problema personal, tampoco era tu relación con el paisaje, sino que las canciones eran vehículo de conocimiento colectivo y sobre todo, vehículo de conocimiento” (Coulon, 4).</p>
--	--	---



	<p>curso de expresión</p>	<p>tadura, la música barroca por algo es en época de dictadura” (Lagos, 3).</p> <p>“H: En la dictadura, recuerdan todos, que todo debía ser de una forma, todos uniformados y buenos proscritos muchas cosas” (Lagos, 3).</p> <p>“H: el barroco andino surge justamente con este sentido, de hacer que no se pierda ese tipo de color instrumental, que era principalmente de grupos de izquierda de la época y le pasan un gol a la dictadura” (Lagos, 1).</p> <p>“H: porque yo creo que fue el único grupo que en esa época tocaba quena, zampoña y charango y todas esas cosas, pero tocando a Bach, a músicos clásicos, entonces si la dictadura hubiera prohibido eso” (Lagos, 1).</p> <p>“H: por eso surge el barroco andino, entre otras cosas...después toda la conceptualización de acercar la</p>
--	---------------------------	---

	<p>D) Transformación en el desarrollo del trabajo creativo musical.</p> <p>D1) Entre los años 70-73:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Trabajo colectivo</li> </ul>	<p>música clásica, con sonidos instrumentales, con instrumentos más cercanos a la gente” (Lagos, 2).</p> <p>“R: (...) te fijas y esa es una cuestión que se va dando de a poco, de a poco vamos algunos tocando, aparece el Barroco Andino, que con los instrumentos, digamos andinos, las queñas, las Zampoñas, empiezan a hacer música clásica...” (Márquez,4)</p> <p>“F: (...)la idea era como trabajar en colectivos, cosa que se perdió absolutamente, porque yo pienso que en cierta medida, lo más importante de realizar a nivel cultural en esa época, que era una época de sueños, era el poder hacer cosas con otros, eso era lo fundamental” (Carrasco, 1).</p> <p>“F: (...) naturalmente que toda esa</p>
--	--	--

	<p>D2) Entre los años 73-80:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Trabajo individual</li> </ul>	<p>idea de trabajo colectivo se acabó con las nuevas políticas neoliberales impuestas por la dictadura, en donde el éxito económico paso a ser súper importante” (Carrasco, 1).</p> <p>“J: el artista no inventa nada, recoge del ambiente y de procesar en símbolos, metáforas que a veces son casi un destilado, que en una frase golpean a todo el mundo porque es lo que todo el mundo piensa y no podía ser mejor dicho que en esa frase” (Coulon, 7).</p>
<p><b>Significación del músico popular sobre los periodos pre y post golpe de Estado.</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desde el sentir       <ul style="list-style-type: none"> <li>A) Entre los años 70-73:           <ul style="list-style-type: none"> <li>- Generación puente de la transformación</li> <li>- Generación que creció ganando.</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul>	<p>“N: porque que somos una generación puente, que crecemos recién en los años 70-73 y que después se nos viene el cielo abajo” (Acevedo, 3).</p> <p>“J: empezábamos a ganar las elecciones en la universidad, el movimiento popular crecía, era una cosa que iba pa arriba, nosotros somos una generación que creció puro ganando. (Coulon, 4).</p>

	<p>- Desarrollo cultural</p> <p>B) Entre los años 73-80:</p> <p>- Represión a los músicos del canto popular.</p>	<p>“J: se veían los artistas pero éramos todos, los estudiantes estábamos todos en esa onda, era un ambiente en ese sentido, no en el sentido de la violencia ni nada, pero en ese sentido era muy revolucionario había una efervescencia a la que era muy difícil abstraerse, hasta los amores crecían, nacían y morían en ese contexto” (Coulon, 5).</p> <p>“N: tenemos que hacer nuestra carrera bajo la dictadura y por ende, absolutamente sofocados y sin ninguna posibilidad de emerger en los medios de comunicación” (Acevedo, 3).</p> <p>“N: Bueno, era una situación tremenda, dolorosa, fuerte, eh...que la gente no se imagina como era, cuando viene el golpe militar” (Acevedo, 5).</p> <p>R: (...) muchos cultores van a dar al Estadio Chile en algunos casos, al Estadio Nacional, a Pisagua, te fijas, Ángel Parra paso muchos años en Pisagua preso, en un campo de</p>
--	--	---

	<p>concentración, y eso porque había una posición muy clara de la nueva canción chilena” (Márquez, 3).</p> <p>“F: (...) entonces imagínate como sería eso, tú sabes que la represión llegó a todo, tú te dabas cuenta que había mucha gente que estaba desaparecida, otros estaban muertos, entonces arriesgabas tu vida al decir cosas, no era el momento de decir...” (Carrasco, 3).</p> <p>“H: desde el punto de vista político también hay una discusión interna, que obviamente hay una opción política, pero también eso hace que viviendo acá en Chile se nos cierren muchas puertas” (Lagos, 3).</p> <p>“N: con casi todos los nombres fuertes de la nueva canción fuera del país y solamente de los viejos, o sea de los más jóvenes de ese momento quedamos Pedro Yáñez, yo y no sé quien más, mucho de ellos se han muerto y que se yo” (Acevedo, 5).</p>
--	--



	<p data-bbox="634 1234 967 1325">- Represión a la estética de la UP</p> <p data-bbox="634 1734 967 1824">- Necesidad de expresión</p>	<p data-bbox="987 239 1511 329">nos pintaron un poco la realidad, nosotros vivíamos” (Coulon, 6).</p> <p data-bbox="987 407 1511 1052">“J: yo empecé a los 25 el exilio y volví a los 40, entonces es toda una época muy importante también pa uno como persona, entonces vivimos muy de cerca ese proceso y participamos mucho de él, por eso cuando yo regrese y se estaba viniendo abajo todo el mundo, todo lo socialista y no había ni una reflexión, de alguna manera para mi significó dejar de militar” (Coulon, 10).</p> <p data-bbox="987 1129 1511 1493">F: (...) igual toda la gente con el pelo corto y sin barba, todos nos habíamos cortado todo, ya había cambiado la estética, pero yo diría que, yo pienso realmente que nació otro chile en el fondo, fue castrado chile...” (Carrasco, 4).</p> <p data-bbox="987 1625 1511 1824">“N: en el estadio san Eugenio, en el estadio Renca, decíamos que era un homenaje por ejemplo a Juvenicio Valle, pero en verdad lo que no-</p>
--	---	--

	<p>- Retroceso cultural</p>	<p>sotros queríamos era juntar, reunir, hacer sentir a la gente que estábamos vivos” (Acevedo, 5).</p> <p>“H: en el mundial del 74 que fue el mundial de Alemania, acuérdate que fueron los quincheros a abrir y fueron los “representantes culturales”, entonces ese vacío hay que llenarlo de alguna forma...” (Lagos, 2).</p> <p>“H: yo en épocas de dictadura, yo me acuerdo de haber tocado mucho más que en épocas de democracia, y eso para mí es una pena muy grande porque ehm, en épocas de dictadura, bueno, habían estos centros y uno iba y perfecto, tocamos harto, pero cuando llega la democracia, el país mira otras partes” (Lagos, 5).</p> <p>“R: (...) y es un poco una forma de amedrentar a todo un colectivo, a toda una forma de hacer canción y obviamente que viene un retroceso muy fuerte, eh, viene lo que se llamó en Chile, el apagón cultural...”</p>
--	-----------------------------	---

	<p>C) Post año 90:</p> <p>C1) La música sigue teniendo un rol fundamental en la cultura</p> <p>C2) Entrada del mercado en la cultura.</p>	<p>(Márquez, 2).</p> <p>“H: piensa que en esa época el qui-la no estaba, el inti no estaba, bueno y la debacle cultural aquí, entre otras cosas de lo que estaba pasando” (Lagos, 2).</p> <p>“R: hoy día siento que la canción tiene mucho que decir, yo siento que el mundo cultural en Chile hoy día, todavía está en shock, está todavía reponiéndose y buscando el reacomodo (...) de a poco la gente se va a ir dando cuenta y yo creo que de a poco la gente va ir abriendo los ojos y la canción tendrá mucho que decir en eso también, y estamos en ese proceso (Márquez, 9).</p> <p>“L: (...)El tiempo que ha pasado, lo único que ha hecho la propuesta nueva de este mundo súper industrializado, capitalista, globalizado etc., etc., es poner su mano de negocio en todas nuestras expresiones” (Lebert, 3).</p>
--	---	---

	<p>C3) Falta de autonomía en la música.</p>	<p>“H: o sea, en una sociedad de libre mercado, la cultura tiene un rol que no es el que uno, quisiera ver pero es...” (Lagos, 6).</p> <p>“H: eso es cuando tu quieres vender un país, la cultura pa estos tipos no entra, no entra...y eso es triste, por eso cuando yo te digo que en un momento dado, bueno estaba la dictadura, había como mas contra que tocar, pero cuando te venden la pomá de que todo esto va a cambiar y no es así, la desilusión es grande también, es muy grande...” (Lagos, 6).</p> <p>“L: no existe una puesta en escena en el mundo chileno que tenga que ver con la libertad, porque todo tiene que ver con el auspicio, o de algún producto o de algún político, punto, pero puesta en escena desde la mirada del arte, desde la puesta en escena, no veo desde antes de la democracia” (Lebert, 5).</p> <p>“H: ya la cultura no vende y no es interesante...no es interesante...y</p>
--	---	---

	<p>C6) Falta de espacios de expresión cultural</p>	<p>se cierran las puertas aquí, en épocas de democracia, de cómo se llama de donde tocar, centros...o sea, es cosa que tu mires no mas, cuantos teatros para música por ejemplo se han hecho?, dime cuantos, la SCD y?, cuantos?, para música” (Lagos, 5-6).</p>
<p><b>Reconocimiento de los espacios de expresión del mensaje.</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lugares de expresión: <ul style="list-style-type: none"> <li>A) Entre los años 70-73:</li> <li>A1) Lugares institucionales. <ul style="list-style-type: none"> <li>- Peñas</li> </ul> </li> <li>- Universidades</li> </ul> </li> </ul>	<p>- “R: Bueno, ya en dictadura, las peñas tuvieron un rol, bueno las peñas en el chile antes de Allende, incluso la Peña surge alrededor del año 65 más o menos, está la Peña de Chile, Ríe y canta de Farías, existen varias peñas en Santiago” (Márquez, 3)</p> <p>“F: (...) Canté en la peña de los parras, cante también en los que hacia chile ríe y canta” (Carrasco, 1)</p> <p>“J: las luchas ya en el año 65 la universidad estaba en plena efervescencia, ahí yo me fui acercando a la izquierda, incluso el año 64 en la escuela yo fui presidente del FRAP,</p>

	<p>- Teatros</p>	<p>Frente Acción Popular, que era el que sostenía Allende...” (Coulon, 3).</p> <p>“J: al principio eran las Universidades...la Universidad Técnica, el Pedagógico, la escuela de Ingeniería de la Chile, la Universidad Católica empezó del 68, pero rápidamente esto salió del ambiente universitario” (Coulon, 5).</p> <p>“L: Mira, el edificio que ustedes conocen como el Gabriela Mistral, su primer destino fue la UNTAC que fue una conferencia, después de la UNTAC ese edificio fue destinado a los estudiantes de Chile” (Lebert, 2).</p> <p>“J: empezaron los sindicatos que en esa época tenían mucho más poder, más capacidad, tenían teatro, a veces en las mismas fábricas habían salas de sindicato. El gobierno de Freí había fortalecido las juntas de vecinos, los centro de madre...” (Coulon, 5).</p> <p>“N: yo rompo todo eso porque participo en muchos festivales, sin olvi-</p>
--	------------------	--

	<p>B) Entre los años 73-80:</p> <p>B1) Lugares institucionales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Iglesias/Capillas</li> </ul>	<p>dar que dirijo peñas, que soy un dirigente casi político” (Acevedo, 3).</p> <p>“N: o sea si yo no hubiese tenido el paragua de haber aparecido en televisión muchas veces tal vez no estaríamos conversando los dos” (Acevedo, 3).</p> <p>“H: el barroco tocaba en iglesias, por una cosa acústica que no necesita amplificación” (Lagos, 2).</p> <p>“H: me acuerdo que tocaban en Pedro de Valdivia con Bilbao, había una parroquia, la parroquia universitaria, y al lado había un galpón, bueno, en la ACU ahí estaban todas las manifestaciones universitarias que querían cantar, y querían expresar y no había lugar, ahí estaba” (Lagos, 4).</p> <p>“H: había que buscar centros, yo creo que la universidad cumplió ahí un buen rol y bueno, también la iglesia presto algunos sectores” (Lagos, 4).</p>
--	---	---

	<p>- Medios de comunicación</p>	<p>“F: En ese aspecto es muy importante la aparición del grupo barroco andino por ejemplo, que fueron los primeros que aparecieron, y que se refugiaron en iglesias haciendo música de compositores clásicos o barrocos” (Carrasco, 3).</p> <p>“N: o sea si yo no hubiese tenido el paragua de haber aparecido en televisión muchas veces tal vez no estaríamos conversando los dos” (Acevedo, 3).</p> <p>“H: Ahora a nivel de profesionales, yo diría que el que se la jugó en medios de comunicación en esa época fue el sello alerce con Ricardo García, un tipo visionario de esa época de la radiodifusión de este país” (Lagos, 5).</p> <p>“H: Radios que como se llama que, difundieran ese tipo de música, bueno han cerrado, la radio umbral ponte tu, la cooperativa que era la que daba las noticias en las que uno podía confiar, la nuevo mundo...” (Lagos, 5).</p>
--	---------------------------------	--

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Talleres</li> </ul> <p>B2)Lugares espontáneos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Poblaciones</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Lugares de Trabajo Obrero</li> </ul>	<p>“H: me acuerdo del taller 666 también como una organización, en Ernesto Pinto Lagarrigue, ahí en barrio bellavista, también como una organización bien” (Lagos, 4).</p> <p>“N: cree un equipo de trabajo solidario, nosotros hicimos no sé si 2000 o más de 2000 actividades solidarias desde el año 75 hasta el año 80, en 5 años...todos los fines de semana antes que empezara la peña, tipo 6, 7, 8, eh, artistas nuestros salían a diferentes poblaciones” (Acevedo, 6).</p> <p>“N: o sea voy con otras personas a las obras a las construcciones en la hora que le daban para, 40 minutos que les daban para comer, yo iba a cantar canciones sociales e iba un dirigente obrero, de la construcción como Víctor Hugo cuevas salvador, presidente de la construcción en ese momento, un gran luchador y hacíamos agitación ahí, en la construcción” (Acevedo, 5).</p>
--	--	--

	<p>- Universidades</p>	<p>“H: habían como centros, en la misma escuela nuestra de pedagogía, también era un centro...de ahí por ejemplo salió el grupo ortiga, bien conocido, eh, bueno Eduardo Peralta, Santiago del Nuevo Extremo, el Aquelarre...” (Lagos, 4).</p> <p>“H: había que buscar centros, yo creo que la universidad cumplió ahí un buen rol y bueno, también la iglesia presto algunos sectores” (Lagos, 4).</p> <p>“H: la escuela de medicina ponte tu, en el jota Aguirre, medicina también fue un centro musical, eh, medicina norte era, en ingeniería en beaucheff también se hacían muchos encuentros de música, había que buscarla...pero a nivel universitario...” (Lagos, 5).</p> <p>“F: (...) el grupo barroco andino fue contratado por la universidad técnica del estado, que es la universidad de Santiago, y hacían extensión por el país, entonces la cosa como que no llegó muy lejos...” (Carrasco, 4)</p>
--	------------------------	--

	<p>- Estadios</p> <p>B3)Lugares Clandestinos:</p> <p>- Peñas</p>	<p>“N: en el estadio san Eugenio, en el estadio Renca, decíamos que era un homenaje por ejemplo a Juvenicio Valle, pero en verdad lo que nosotros queríamos era juntar, reunir, hacer sentir a la gente que estábamos vivos” (Acevedo, 5).</p> <p>“N: yo por ahí coloco la primera peña que hubo, que es la peña Javiera en 1975 frente al teatro Caupolicán, sin un peso, solamente me consigo en un restorán, el fondo de ese restorán” (Acevedo, 5).</p> <p>“N: entonces por la peña paso una cantidad tremenda de artistas jóvenes que hoy día o son consagrados o son políticos” (Acevedo, 5).</p> <p>“R: (...) con el golpe obviamente todo eso se detiene y empiezan a surgir peñas nuevamente alrededor del año 76 más o menos” (Márquez, 3).</p> <p>“R: (...)Está la Peña de la Javiera del Nano Acevedo, las Fraguas,</p>
--	--	---

		<p>surgen muchas peñas, que son lugares muy pequeños y donde se empieza a hacer una contracultura muy fuerte en el Chile de la dictadura” (Márquez,4).</p>
<p><b>Caracterización del compromiso político del músico popular.</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Partícipes del movimiento social:</li> <li>A) 70-73:</li> <li>A1) Participación partidista: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Militancia formal</li> </ul> </li> </ul>	<p>“J: pa nosotros era una militancia al 100%. Y no necesariamente una militancia político ideológica, sino que una militancia en el proceso social...aunque se canalizo y se centro mucho en la juventud comunista, pero no solamente entre nosotros también había gente socialista que vivían el proceso de igual manera...” (Coulon, 5).</p> <p>“J: bueno, nosotros fuimos comunistas, de la juventud comunista y luego del partido comunista...vivimos en Italia, toda una época en que el partido comunista italiano vivió toda una reflexión sobre la democracia...entonces en ese sentido fuimos también...” (Coulon, 10).</p>

	<p>-Simpatizante activo</p>	<p>“J: en el 65 yo entre a la universidad, y empezamos con los movimientos estudiantiles y ahí empezó una toma de conciencia más política que antes para mí era como una nebulosa” (Coulon, 2).</p> <p>“J: ganamos las elecciones el 66 y yo quede como secretario de folklor de la escuela de artes, yo creo que era la única que tenía una secretaria de folklor...” (Coulon, 3).</p> <p>J: era completamente talibán, o sea nosotros vivíamos, se nos hacían pocas las horas del día, vivíamos preocupados y participando, si había que tocar en cualquier lado pa allá partíamos, a veces en micro con los instrumentos, era una cosa de pasión y de dedicación absoluta, no era una cosa circunstancial de cuando te sobraba tiempo, o sea cuando teníamos tiempo libre íbamos a ver a la familia, era al revés la cosa” (Coulon, 4).</p> <p>“J: , por eso yo siempre he dicho</p>
--	-----------------------------	---

	<p>A2) Participación como agente social</p> <p>B) 73-80:</p> <p>B1) Participación partidista:</p>	<p>que los músicos no hacen revoluciones, sino que cuando la gente está así, nace la necesidad del artista de sumarse a eso...no es al revés, no creo que las canciones cambian, sino que acompañan, son consecuencias..." (Coulon, 5).</p> <p>"N: hay gente que si tiene la edad para haber estado cercano a ese tiempo, pero lo escribe desde unas tribunas muy lejanas, yo escribo las cosas quizás no con tanta técnica periodística pero si desde el camerino, desde el escenario, desde la población, desde el canto..." (Acevedo, 4-5).</p> <p>"R: Bueno, yo tengo participación, con el grupo en la medida que nosotros partimos a comienzos del año 71, cuando ya está todo este proyecto político cultura, en pleno desarrollo, y producto de eso es que nosotros nos decidimos y nos metemos a hacer música." (Márquez, 2)</p> <p>"J: nosotros por casualidad queda-</p>
--	---	---



	<p>B2) Participación como agente social</p>	<p>las bases del trabajo de veinte peñas después, porque después empieza a venir las parras, las fraguas y a replicar la idea de Javiera y eso está consignado en los libros” (Acevedo, 6).</p> <p>“N: luego surgió la agrupación nacional de centros culturales juveniles, que era una agrupación política que yo también presidí y que era nacional” (Acevedo, 6).</p> <p>“H: nosotros no militamos tampoco en la concertación como conjunto, desde esa perspectiva el grupo, nunca ha tenido una militancia política, entonces, si, cada uno de nosotros ha hecho cosas desde el punto de vista individual” (Lagos, 4).</p> <p>“H: eh, si hemos estado siempre en actos de familiares de detenidos desaparecidos, es una opción nuestra y lo hacemos pa callado, tranquilos, con la agrupaciones hemos trabajado harto. De repente hemos trabajado, como se llama, cuando hacen esos congresos en el partido</p>
--	---	---

	<p>- En Movimientos sociales de resistencia</p>	<p>socialista, con el PC también, pero como conjunto no hay una identificación” (Lagos, 4).</p> <p>“H: me meto más en la cosa musical, y después participo, no militaba, pero si participo en un movimiento que se llama “Sebastián Acevedo”, que era un movimiento contra la tortura, que en esa época todavía había que hacer cosas” (Lagos, 3).</p> <p>“H: en el año 78, ya contábamos, había un movimiento que era la ACU, la agrupación cultural universitaria, que era una agrupación de músicos jóvenes de esa época” (Lagos, 4).</p> <p>“N: cree un equipo de trabajo solidario, nosotros hicimos no sé si 2000 o más de 2000 actividades solidarias desde el año 75 hasta el año 80, en 5 años...todos los fines de semana antes que empezara la peña, tipo 6, 7, 8, eh, artistas nuestros salían a diferentes poblaciones” (Acevedo, 6).</p>
--	---	--

		<p>“N: de hecho luego surge una agrupación, una coordinadora nacional de peñas que yo trate que se hiciera y fui presidente de esa coordinadora en que nos cuidábamos entre todas las peñas que habían” (Acevedo, 5).</p> <p>“N: Yo empiezo a trabajar altiro políticamente, no voy a decir donde ni nada de eso, pero si yo trabaje políticamente y lo hago haciendo agitación” (Acevedo, 5).</p> <p>“N: hacíamos también actividades y eventos bajo la dictadura y que éramos reprimidos salvajemente” (Acevedo, 5).</p>
--	--	--

