



**UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO**  
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES  
ESCUELA DE PEDAGOGÍA EN HISTORIA Y GEOGRAFÍA

# Guerra Fría, Contingencia Política y Censura en la Música Popular Chilena. 1964-1978

AUTOR: RICARDO RUIZ LÓPEZ  
Profesora guía: Rossana Ponce de León

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE EDUCACIÓN MEDIA  
EN HISTORIA Y GEOGRAFÍA

CHILLÁN, 2007

# Índice

Introducción	7
Objetivos	13
Hipótesis	15
Metodología	17
<b>Capítulo I: Contexto mundial y nacional</b>	<b>21</b>
La Guerra Fría	22
Los movimientos sociales y contraculturales de los sesenta	29
Contexto nacional: los gobiernos de Eduardo Frei, Salvador Allende y Augusto Pinochet	32
<b>Capítulo II: La música popular chilena y sus mecanismos de difusión y censura</b>	<b>40</b>
Clasificaciones	41
La música popular chilena desde principios del siglo XX hasta la década del 60	43
La Nueva Ola	52
El Rock Chileno	54
La Música Típica	56
El Neofolklore	60
La Música de Proyección Folklórica	61
La Nueva Canción Chilena	68

Cultura y política en el período 1964-1978	77
Los mecanismos de difusión y censura en la música popular chilena en el período 1964-1978	82
Conclusiones	88
Fuentes	96
Bibliografía	102

# Introducción

Las manifestaciones culturales y artísticas, representan una interesante forma de crear realidades y construir mundos. Muestran una imagen de su tiempo como pocas otras actividades humanas pueden hacer.

Se transforman así en una práctica manera de traspasar valores y construir lo que se denomina “sentido común”. Determinan, en mayor o menor medida, lo correcto y lo incorrecto dentro de una sociedad. En otras palabras, son un medio muy efectivo para la construcción, difusión y legitimación de discursos.

Por ello, históricamente, las clases dominantes de cualquier sociedad se han servido del arte y de sus diferentes manifestaciones como una muy eficiente forma de construir o afianzar las ideas dominantes.

Las manifestaciones culturales y artísticas se sitúan entonces como un factor más dentro de lo que se denomina el ejercicio del poder<sup>1</sup>, ya que gran parte de la sociedad acepta estas ideas impuestas desde arriba sin mayores cuestionamientos, lo que las legitima como cultura oficial.

Sin embargo, también en todas las sociedades, cual más cual menos dependiendo del grado de represión y autoritarismo que en ésta domine, surgen voces disidentes que se niegan a asimilar lo que se les quiere imponer, asumiendo una postura crítica y creando también sus propias manifestaciones culturales, intelectuales y artísticas, por lo general mucho más cercanas a la realidad que las difundidas por los círculos de poder.

Claro está que estas ideas disidentes son víctimas casi siempre, de la censura, de la represión y, no pocas veces, de la violencia por parte de la clase dominante en su intento por ocultar una realidad siempre menos feliz y más dramática que la “oficial”.

Pero en los últimos tiempos también se han generado maneras más sutiles de ejercer el dominio de las ideas y los medios de comunicación (diarios, canales de televisión, radioemisoras) han jugado aquí un papel preponderante. *“Los medios de comunicación tienen la facultad de ‘producir’ realidad, a tiempo completo, y el privilegio que no existe actualmente una realidad que encuentre un*

---

<sup>1</sup> Sobre el tema del poder y sus características consultar en FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza, Madrid, 2001.

*alcance espacial comparable al de las realidades que ellos construyen y propagan a través de cualesquiera de los géneros cubiertos por sus emisiones”<sup>2</sup>.*

Contextualizando socialmente a los medios de comunicación, éstos se han transformado en el espacio público desde donde de manera más eficaz se verifica la representatividad y la alienación social<sup>3</sup>. Esto se expresa de mejor forma si tomamos en cuenta que los medios en su mayoría están controlados por los mismos círculos que ostentan el poder político y económico.

Pero dentro de todas las manifestaciones artísticas quizás la que ejerce una mayor influencia dentro de la sociedad es la música popular. Independientemente de la afición que cada persona tenga hacia ella, la música popular a partir de, al menos, la década del sesenta, está constantemente siendo parte de las vidas de la población en general, ya que la facilidad con la cual puede ser distribuida masivamente a través de los medios de comunicación más populares (léase la televisión y la radio), hace que muy pocas personas estén ajenas a ella. Sobretudo si la comparamos con otras manifestaciones artísticas como la literatura, el cine, la pintura, la escultura, el ballet, el teatro o, incluso, la propia música docta.

*En ese sentido, “cabe recordar que la música popular desempeña ciertas funciones sociales que muchas veces determinan su valoración estética. Contribuye a situar socialmente al individuo, le ayuda a conocer y dar forma a sus sentimientos, influye en su comportamiento, y lo hace sentirse partícipe de una época y miembro de una nación. En el desempeño de estas funciones, los clásicos de la música popular cumplen un papel central, pues constituyen las canciones que han ejercido una influencia duradera a un mayor número de personas, siendo reconocidas como emblemáticas de un momento histórico y de una nación”<sup>4</sup>.*

Los años sesenta y setenta del siglo XX, fueron, mundialmente, décadas particularmente complejas en términos políticos, sociales y culturales. La irrupción

---

<sup>2</sup> QUEZADA, Maribel, *El mensaje medio a medio: que encierran los diarios, la radio y la T.V.*, Editorial Universitaria, Santiago, 1992, p. 14.

<sup>3</sup> Al respecto ver HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

<sup>4</sup> ADVIS, Luis y GONZÁLEZ, Juan Pablo (editores), *Clásicos de la música popular 1900-1960*, Publicaciones SCD, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1994, p. 47.

de las clases medias, y en menor medida de las bajas, en los diversos ámbitos del acontecer internacional, promovieron la aparición de una serie de movimientos culturales que venían germinando por décadas. Grupos históricamente marginados (mujeres, jóvenes, estudiantes, clases medias, entre otros) comienzan a convertirse en actores activos dentro de la sociedad. Es lo que Noam Chomsky (1994) ha llamado, un tanto irónicamente, “la insurrección de la chusma”: *“en la década de los sesenta, el populacho se soliviantó en todo el mundo occidental y empezó a participar en la actividad política. Grupos de todo tipo, por lo general apáticos y pasivos, dóciles y serviles con los amos, empezaron a alzar sus voces, a organizarse, a plantear reivindicaciones en el campo de la política y a actuar para hacerlas efectivas”*<sup>5</sup>. Así, entonces, surgen movimientos culturales tales como, el feminismo, el pacifismo, el hippismo, el ecologismo y los intentos de reforma en las universidades<sup>6</sup>. Todo esto configuró un escenario mundial particularmente ideologizado y politizado, tomando en cuenta además la situación global en la cual este contexto estaba inserto: la Guerra Fría<sup>7</sup>.

Esta Guerra Fría, que dividió al mundo en dos bloques, capitalista y socialista, generó un proceso de producción de material bélico y de adquisición de armas por parte de las dos superpotencias que lideraban ambos grupos, EE.UU y la URSS, que tras lo ocurrido en Hiroshima y Nagasaki, mantuvo al mundo en una constante inquietud y tensión. Aunque esta carrera armamentista, si bien real, fue más simbólica que práctica, según Eric Hobsbawm (1996) hizo que: *“Generaciones enteras crecieran bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que, tal como creían muchos, podía estallar en cualquier momento y arrasar a la*

---

<sup>5</sup> CHOMSKY, Noam, *Política y cultura a finales del siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1994, p. 50.

<sup>6</sup> Los países en donde el movimiento universitario se manifestó de manera más radical fueron Francia, Estados Unidos, México y Chile. En nuestro país las revueltas se generaron incluso con anticipación a los otros países señalados.

<sup>7</sup> Sobre el período denominado Guerra Fría, resulta interesante consultar sobre sus orígenes en POLLARD, Robert, *La seguridad económica y los orígenes de la Guerra Fría. 1945-1950*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1990; y sobre su desarrollo posterior en HEFFER, J. y LAUNAY, M., *La Guerra Fría, 1945-1972*, Akal, Madrid, 1992. También resulta aclarador contrastar las visiones de JOHNSON, Paul, *Tiempos modernos*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1988, pp. 438-471 y 616-698, quien nos muestra una visión conservadora de la época, poniendo énfasis en los factores políticos y culturales; por su parte HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, España, 1996, pp. 230-259, desde un punto de vista marxista plantea la importancia de los factores económicos y sociales en el desenvolvimiento del período.



*humanidad. En realidad, aún a los que no creían que cualquiera de los dos bandos tuviera la intención de atacar al otro les resultaba difícil no caer en el pesimismo”<sup>8</sup>.*

La Guerra Fría trajo como consecuencia, entonces, la división del mundo en dos polos de ideologías excesivamente divergentes. Como ya se señaló, instaló la lucha entre capitalistas y socialistas, la que Chile reprodujo de manera interna. A pesar de que existían los famosos tres tercios (derecha, centro, izquierda), en los momentos más conflictivos, la Democracia Cristiana y la Derecha hacían frente común y se alineaban en un solo bando en contra de la Izquierda.

Bajo toda esta polarización política, tanto externa como interna, no es de extrañar que la música popular chilena haya adquirido ribetes de ideologización nunca antes experimentados en nuestra Historia.

La Nueva Canción Chilena se alineó en torno al mundo de izquierda, como era de esperarse, mientras que el folklore tradicional de salón lo hizo, como siempre lo había hecho, en torno a la derecha.

La llegada al poder de Salvador Allende (el primer presidente socialista en el mundo que lograba vencer de manera democrática), su posterior caída y muerte a consecuencia de un alzamiento militar, la instauración de un régimen dictatorial y autoritario y los consiguientes abusos en contra de los Derechos Humanos, crearon un ambiente político y social extremadamente enrarecido y violento, bajo el cual la música popular chilena se expresaba de manera peligrosa y radicalizada, mezclando censura, represión y favoritismos.

Sin embargo, la historiografía chilena, en sus investigaciones, no les ha otorgado a las manifestaciones artísticas el valor que merecen como espejo de nuestra sociedad. Por ello, el estudio de la música popular chilena podría transformarse en una interesante y novedosa forma de acercarse a la comprensión de nuestra Historia reciente.

Surge así la siguiente interrogante: ¿Cómo influye la contingencia política en el desarrollo de las manifestaciones artísticas en un determinado momento histórico?, o yendo a un plano más específico ¿Cómo afectó la contingencia política nacional e internacional en el desarrollo, tanto compositivo como de

---

<sup>8</sup> HOBSBAWM, Eric, ob. cit., p. 230.

difusión, de la música popular chilena en el período comprendido entre los años 1964 y 1978? Es, justamente, a esta última pregunta a lo que este estudio pretende dar respuesta, razón por la cual se transformará, de ahora en adelante, en el hilo conductor de la investigación.

# Objetivos

a) General:

- Develar la forma en que la contingencia política internacional y nacional afectó en el desarrollo compositivo y de difusión de la música popular chilena entre los años 1964 y 1978.

b) Específicos:

- Comprender los sucesos políticos y sociales, tanto mundiales como nacionales, acaecidos durante el período denominado “Guerra Fría”, centrándose en aquellos que se llevaron a cabo entre 1964 y 1978.
- Revisar el panorama musical popular chileno durante el siglo XX, y en particular en el período comprendido entre 1964 y 1978.
- Delinear los patrones culturales existentes dentro del período 1964-1978, estableciendo sus vínculos con los mecanismos de difusión y censura de la música popular chilena.

# Hipótesis

La música popular chilena durante los años 1964 y 1978, en términos de composición y difusión, se vio profundamente determinada por la contingencia política tanto interna como externa, reproduciendo, a grandes rasgos, la lucha ideológica vivida en el mundo en ese momento a raíz de la Guerra Fría.

# Metodología

Este proyecto de investigación es una revisión bibliográfica que pretende ser una interpretación del desarrollo compositivo y de difusión de la música popular chilena, dentro del período 1964-1978, basado en el análisis tanto de fuentes como de bibliografía referida al tema en cuestión.

Las fuentes, por la naturaleza propia de la investigación, son esencialmente de orden fonográficas, más en concreto, líricas de canciones de la época de estudio (aunque igual se incluyen otras anteriores a este período). Aun cuando también se usaron fuentes documentales y periodísticas, como son el documento oficial *Política cultural del gobierno de Chile* (emitido en 1974) y el diario *El Mercurio*.

En términos estrictamente metodológicos, la siguiente investigación se desarrolló en torno a los siguientes pasos.

En primer lugar, se llevó a cabo una recopilación del material, tanto bibliográfico como de fuentes, existente en torno al tema en cuestión, que es lo que se denomina el proceso heurístico.

El paso siguiente fue el de organizar este material y seleccionar aquel que por su valor historiográfico tuviese un mayor interés. En este sentido fue muy valioso el aporte que entregó la propia música popular del período en estudio (1964-1978) así como también otra multiplicidad de composiciones de anterior data, que fueron de gran ayuda a la hora de comparar el desarrollo del proceso compositivo y de difusión del período 1964-1978, con la misma problemática pero en décadas precedentes.

Finalmente, se procedió a analizar y sintetizar este material, con el fin de obtener una interpretación de las causas que llevaron a determinar el desarrollo creativo de la música popular chilena entre los años antes mencionados, fase que se conoce comúnmente como hermenéutica.

En términos de contenidos, en la siguiente investigación se revisará el panorama musical chileno en general desde principios del siglo XX hasta finales de la década del setenta, centrándose particularmente y con mayor detenimiento en el período comprendido entre los años 1964 y 1978.



Junto con ello se tratará de dar forma a los patrones culturales presentes en la época para hacer una conexión entre éstos y los mecanismos de difusión y censura a los cuales estuvo expuesta nuestra música popular.

Este proyecto cuenta además con un pequeño capítulo introductorio, que pretende entregar un contexto general del período, en el cual se presentan los principales sucesos políticos y sociales tanto mundiales como nacionales acaecidos en la segunda mitad del siglo XX y en particular entre la década del sesenta y setenta. Este capítulo está dividido en tres partes: uno dedicado al marco global en el cual se desarrolló la historia universal tras la Segunda Guerra Mundial, esto es, el período de Guerra Fría; otro enfocado en los movimientos sociales y contraculturales de la década de 1960; y el último abocado a presentar el contexto nacional del momento, pasando revista a los gobiernos de Eduardo Frei Montalva (1964-1970), Salvador Allende Gossens (1970-1973) y Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990).

# Capítulo I

## CONTEXTO MUNDIAL Y NACIONAL

### **La Guerra Fría**

Dentro de la serie de consecuencias económicas, sociales, políticas y culturales que trajo consigo el fin de la Segunda Guerra Mundial, sin duda la más importante fue el desplazamiento del histórico liderazgo europeo hacia otras zonas del planeta.

Estados Unidos y la Unión Soviética se transforman, desde 1945, en las dos superpotencias que guiarán, por casi medio siglo, el devenir político, económico y social del mundo.

Ambas potencias conforman dos zonas de influencia claramente definidas, que en un principio dividió a Europa, pero que poco a poco fue sumando a los demás continentes, conformando dos bloques mundiales. Se establece así la llamada Guerra Fría.

Una buena definición del concepto Guerra Fría nos la plantea el historiador Antonio Fernández (1998):

*“La Guerra Fría es un estado de tensión permanente, primero entre las grandes potencias, luego entre los dos bloques acaudillados por las superpotencias –Estados Unidos y la U.R.S.S.-, separados por lo que Churchill llamó en 1946 el ‘telón de acero’, tensión que se detiene, sin embargo ante el riesgo de choque directo, tensión que evita una guerra general, a la que las armas tecnológicas y especialmente la bomba atómica podrían convertir en un suicidio de la Humanidad, tensión alimentada no sólo por la amenaza de las fuerzas militares sino por toda suerte de factores ideológicos, económicos, sociales. No es, sin embargo, una época sin conflictos, pero éstos son localizados, bajo control más o menos precario, y no se resuelven en la espiral de julio de 1914 o septiembre de 1939”<sup>9</sup>.*

---

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ, Antonio, *Historia del mundo contemporáneo*, Vicens Vives, Barcelona, 1998, p. 388.

Las diferencias ideológicas de las superpotencias abarcaron cada uno de los aspectos teóricos y prácticos que diseñan una sociedad.

Así, en lo político, las democracias liberales promovidas por Estados Unidos para los países pertenecientes a su zona de influencia, se oponían radicalmente a las democracias populares establecidas por la Unión Soviética en los países que conformaban su bloque. Mientras en el lado capitalista el multipartidismo se alzaba como el gran estandarte del impulso democratizador de occidente, en la zona soviética predominaban regímenes controlados por los partidos comunistas de cada país, estrictamente supervisados por agentes de la URSS.

En lo económico, el bloque occidental abrazó un sistema de libre mercado regido por los intereses privados de las grandes empresas y regulado de manera natural y práctica por el libre juego de la oferta y la demanda. En oposición a ello, los soviéticos impulsaron un sistema económico cerrado y centralizado, en el cual el Estado se convertía en el principal regulador de la economía y en el asegurador del bienestar de la totalidad de la población, poniendo en práctica algunos de los postulados de Karl Marx, hecho que ya venían practicando desde la Revolución Bolchevique de 1917.

Socialmente, el bloque capitalista ofrecía una sociedad abierta, dinámica y con una gran movilidad social, en donde el dinero era lo que establecía el criterio por el cual la población se agrupaba en una u otra clase social. Al contrario, la URSS impulsaba una idea de sociedad igualitaria, en donde todos tuvieran el mismo nivel de acceso a los bienes y servicios necesarios para asegurar una calidad de vida digna y en la cual la división de clases basada en la acumulación de capital se hacía innecesaria.

Pero a pesar de las abiertas diferencias que caracterizaban la política de las superpotencias, nunca, en todo el período, llegó a oficializarse un choque directo entre ellas. Así entonces, como Guerra Fría se debió calificar a toda una serie de conflictos que se llevaron a cabo en el mundo entre 1945 y 1991 y que develaron de manera clara y evidente la divergencia ideológica no sólo entre Estados Unidos y la Unión Soviética sino que también entre los dos bloques conformados por estos dos países.

Aún así la tensión fue un signo característico del período, sobretodo por la carrera armamentista iniciada por los dos líderes mundiales. Lo paradójico de esto, es que a pesar del peligro que representaba el hecho de llenar el mundo de armas, fue precisamente eso lo que impidió una Tercera Guerra Mundial. El nivel potencial de destrucción que ambas potencias llegaron a acumular durante los años de la Guerra Fría (nivel inédito en la Historia), determinó, en última instancia, que cada una se diera cuenta que atacar al otro significaría su propia destrucción y la del planeta en su totalidad<sup>10</sup>. Los autores de *Historia del siglo XX chileno* nos plantean que “sólo el temor generalizado al uso de las armas nucleares disuadió a las fuerzas en pugna de iniciar una tercera guerra mundial”<sup>11</sup>. Asimismo, Eric Hobsbawm nos plantea que en un momento tan tenso como en la crisis de los misiles cubanos (1962) “la principal preocupación de ambos bandos fue como evitar que se malinterpretaran gestos hostiles como preparativos bélicos reales”<sup>12</sup>.

Durante los primeros años de la Guerra Fría, Europa fue el escenario más importante y el lugar donde más rápido se establecieron las fronteras ideológicas. Los problemas económicos acarreados tras la Segunda Guerra Mundial, dejaron como consecuencia un continente debilitado e incapaz de reconstituirse por cuenta propia. Al percatarse de aquello, las dos superpotencias aprovecharon esta coyuntura para consolidar su influencia en el Viejo Mundo. Estados Unidos implementó un plan de desarrollo económico que consistía en préstamos a muy bajo interés ofrecidos a los países europeos occidentales para que éstos intentaran restablecer sus debilitadas economías. Esta ayuda se denominó Plan Marshall y los principales beneficiados fueron Inglaterra, Francia, Alemania e Italia. Este plan fue todo un éxito, ya que en un mediano plazo éstos y otros países

---

<sup>10</sup> Esto queda muy bien reflejado en la película del director Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove Or: How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb*, de 1963, traducida al castellano en algunos países como *¿Teléfono Rojo? Volamos Hacia Moscú* y en otros como *Dr. Insólito*, en donde un militar norteamericano, desatendiendo toda lógica, decide dar la orden de bombardear Moscú en plena Guerra Fría. La mayor parte del film se desarrolla, todo en un tono de comedia, en torno a las negociaciones que inicia el presidente de los Estados Unidos (interpretado por el gran actor Peter Sellers, quien también da vida, en la misma película, al excéntrico Dr. Strangelove) con su similar de la Unión Soviética tratando de convencer a este último que desista de tomar las represalias correspondientes.

<sup>11</sup> CORREA SUTIL, Sofía; FIGUEROA GARAVAGNO, Consuelo; JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo; ROLLE CRUZ, Claudio y VICUÑA URRUTIA, ob.cit., p. 182.

<sup>12</sup> HOBBSAWM, Eric, ob. cit., p. 232.

miembros del bloque capitalista lograron recuperar sus economías e imponerse en el concierto internacional como protagonistas de primer orden. Como contrapartida, la Unión Soviética creó el Consejo de Asistencia Económica Mutua (CAMERCON), organismo que intentó frenar el avance de la influencia norteamericana en el lado oriental del “telón de acero”. De este modo, otorgando préstamos a sus países aliados, los soviéticos lograron establecer una zona de corte socialista en Europa del este, sustentada en un fomento a la industrialización y al intercambio comercial entre los países miembros del acuerdo.

Las alianzas estratégicas no pararon ahí, ya que en 1949, Estados Unidos fomentó un acuerdo militar entre los países capitalistas llamado Organización del Atlántico Norte (OTAN). Este acuerdo comprometía a los países que lo conformaban a prestarse ayuda militar en caso de cualquier tipo de agresión provocada por algún país externo. Como respuesta a ello, los soviéticos crearon el Pacto de Varsovia, organización militar con los mismos objetivos que su homónimo occidental, pero que agrupaba a los países socios de la URSS.

De esta forma, Europa quedó claramente definida en dos zonas de influencia. El conflicto más tenso que tuvo que sufrir el viejo continente durante los años de la Guerra Fría fue la crisis de Berlín, en 1947, que consistió en la disputa por la ocupación y el control de esta ciudad alemana por parte de los dos potencias, cuestión que se decidió finalmente en 1961 con la construcción del muro que dividió a la ciudad en una zona capitalista y otra comunista y que recién pudo ser derribado en 1991<sup>13</sup>. Tras establecer los límites estratégicos e ideológicos en Europa, las potencias se abocaron a extender su red de influencias en el resto del mundo.

Asia Oriental fue la región en la cual se presentaron la mayor cantidad de

---

<sup>13</sup> Sobre la caída del muro de Berlín es interesante la película *God Bye, Lenin*, del director alemán Wolfgang Becker estrenada en el año 2004. El film muestra claramente, a través de una historia familiar, los cambios que empezaron a operar en el lado oriental de Berlín tras la caída del muro.

conflictos. Ejemplo de esto fue la Revolución China<sup>14</sup>, la Guerra de Corea<sup>15</sup> y la Guerra de Vietnam<sup>16</sup>.

En Medio Oriente la Guerra Fría se manifestó a través de varios conflictos, todos los cuales tenían como denominador común el control de la riqueza petrolera con que cuenta la región. Pero el punto de partida de todos los conflictos posteriores a la Segunda Guerra Mundial acaecidos en esta parte del planeta fue la creación del Estado Israelí<sup>17</sup>, ya que motivó una serie de problemáticas como la crisis del Canal de Suez<sup>18</sup>, la Guerra de los Seis Días<sup>19</sup> y la Guerra de Yom

---

<sup>14</sup> Revolución que tras un largo proceso que se inició a principios del siglo XX, culminó con la instauración de un régimen comunista en una país tradicionalmente conservador como China en el año 1949, bajo el liderazgo de Mao Tsé-Tung. El ideario de este revolucionario chino influenció a varios grupos políticos de izquierda de distintos lugares del mundo. En Latinoamérica, por ejemplo, el caso más evidente fue el del grupo terrorista peruano Sendero Luminoso.

<sup>15</sup> Conflicto militar iniciado en 1950 entre la comunista Corea del Norte y la capitalista Corea del Sur y que consistió básicamente en la disputa entre ambos países por delimitar su línea fronteriza. La guerra culminó en 1953, tras la intervención de la ONU, estableciéndose la frontera en el paralelo 38°, misma línea que dividía a ambas naciones antes del inicio del conflicto.

<sup>16</sup> Conflicto armado iniciado en 1959 tras la determinación de las guerrillas survietnamitas, apoyadas por Vietnam del Norte (país de régimen comunista), de derrocar al gobierno de Vietnam del Sur. La guerra se desarrolló hasta 1975, cuando los guerrilleros comunistas del Vietcong logran derribar al gobierno de Vietnam del Sur, gracias, en parte, a la ayuda suministrada por la Unión Soviética y la República Popular China. En 1976 se produce finalmente la reunificación de ambos países bajo el nombre de República Socialista de Vietnam. Otro hecho significativo del conflicto fue la intervención norteamericana. Estados Unidos, debido al temor de que el ejemplo de Vietnam se irradiara a otros países (el llamado “efecto dominó”) apoyó y combatió a favor del gobierno conservador survietnamita, con nefastos resultados no sólo en el conflicto mismo sino además para su política interna.

<sup>17</sup> La persecución judía durante la Segunda Guerra Mundial aumentó las ansias de los sionistas (nacionalistas judíos) por establecer un Estado independiente bajo su jurisdicción. Tras la retirada de los ingleses como país colonizador en Palestina, la Organización de Naciones Unidas (ONU) acordó dividir a ésta en dos estados: uno judío y otro árabe, dejando áreas internacionales como Jerusalén y Belén por toda la carga simbólica que representaban estos lugares para ambas religiones. En mayo de 1948 los judíos de Palestina proclamaron finalmente el establecimiento del Estado de Israel, provocando el ataque de las naciones árabes vecinas en apoyo a la población musulmana de Palestina. El conflicto culminó con el triunfo judío, aún cuando las hostilidades continúan hasta hoy.

<sup>18</sup> En 1956 el presidente egipcio Gamal Abdel Nasser decidió nacionalizar el Canal de Suez, que, a pesar de la independencia de Egipto, seguía bajo control franco-británico. El canal significaba un punto estratégico importantísimo ya que conectaba el comercio europeo con el de Medio Oriente, sobretodo de suministros petrolíferos. Por ello, Inglaterra y Francia, más la incorporación del nuevo Estado de Israel deciden atacar Egipto. El conflicto culminó con la intervención de Estados Unidos y la ONU a favor de Egipto, obligando, a través de medidas de presión, a británicos, franceses y judíos a abandonar la zona. La participación de Estados Unidos se debió principalmente a las presiones ejercidas por la Unión Soviética de interceder a favor de los egipcios, cuestión que habría provocado problemas aún mayores, tomando en cuenta la tensión de aquellos años.

<sup>19</sup> Tercera guerra árabe-israelí, llevada a cabo en 1967 y que tuvo como consecuencia el control por parte de Israel de amplios territorios fuera de sus fronteras iniciales, aumentando sus dimensiones en casi un 400%. Estos territorios fueron la península del Sinaí (Egipto), la franja de Gaza (Palestina), Cisjordania (incluyendo Jerusalén) y los Altos del Golán (Siria). A raíz de ello cerca de un millón y medio de árabes quedaron bajo jurisdicción judía.

Kipur<sup>20</sup>.

En África la Guerra Fría tuvo directa relación con el proceso de descolonización llevado a cabo en ese continente (y también en Asia) por una serie de países que funcionaban como colonias de las potencias europeas de preguerra. Este proceso se llevó a cabo entre los años 1945 y 1965 y significó principalmente la liberación política de más de la mitad de la población del mundo. El temor estadounidense de que los nuevos países independientes optaran por una vía socialista de desarrollo, llevó a esta potencia a tener una postura ambigua con respecto al conflicto. Tras un discurso de apoyo a los movimientos emancipatorios, se escondía su interés por conservar las buenas relaciones con sus aliados imperialistas europeos. Por su parte, la URSS apoyó firmemente los proyectos independistas africanos con el fin de extender su zona de influencia política, económica e ideológica en los nuevos países.

América Latina fue otro foco de interés durante la Guerra Fría. Esta región fue considerada históricamente por Estados Unidos como su zona de influencia natural. Es por ello que la Revolución Cubana<sup>21</sup> fue un golpe tan duro para la política exterior norteamericana. La instauración de un régimen socialista y, por ende, un satélite soviético a sólo kilómetros de su territorio y, más aún, en un país que desde su independencia de España en 1898 había sido un socio comercial importante, motivó un cambio fundamental en el tipo de relaciones que los norteamericanos establecieron con Latinoamérica. La crisis de los misiles agravó aún más esta situación. Con el fin de evitar que la iniciativa cubana se irradiara al resto del continente, Estados Unidos implementó la Alianza para el Progreso, programa que ayudó financieramente a las Fuerzas Armadas de los distintos países latinoamericanos, siempre y cuando adoptaran la política de Seguridad

---

<sup>20</sup> Conocida así por iniciarse el 6 de octubre de 1973, en el día sagrado judío de Yom Kipur. Para los islámicos, en cambio es conocida como Guerra del Ramadán porque se llevó a cabo en ese mes del calendario musulmán. Sea como fuere, significó el cuarto enfrentamiento entre israelíes y árabes y se inició por parte de Egipto y Siria, con el fin de recuperar los territorios perdidos durante la Guerra de los Seis Días (ver nota 19). Ambos países corrieron suertes distintas, ya que mientras Egipto pudo recuperar la península del Sinaí en 1979, los Altos del Golán, en cambio, aún siguen perteneciendo a Israel. Sólo una parte muy pequeña de aquel territorio fue devuelta a Siria.

<sup>21</sup> Proceso revolucionario liderado por Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara, y que significó el derrocamiento de Fulgencio Batista (dictador cubano proestadounidense) en 1959, la toma del poder por parte de Castro y la instauración de una serie de reformas conducentes a imponer un régimen socialista de gobierno.



Interior del Estado, doctrina de inteligencia que se basaba en detectar a los “enemigos internos”, esto es, a aquellas personas u organizaciones que demostraran tener ideas de izquierda. Este programa fue vital para que se llevara a cabo el golpe militar de 1973 en Chile y además para consolidar el régimen de Augusto Pinochet en sus primeros años de gobierno.

Pero, finalmente, lo que caracterizó a la Guerra Fría, más allá de la lucha de ambas potencias por consolidar sus zonas de influencia, fue el componente ideológico que rodeó a todo el período. Este hecho, por lo demás, es lo que motiva la inclusión de este resumen en esta investigación. *“Lo inédito de este reparto del planeta entre las dos superpotencias radica en que el elemento ideológico –léase comunismo versus sociedad libre, socialismo versus capitalismo, totalitarismo versus democracia,...- se transformó en un ingrediente sustantivo a la hora de diferenciar ambos bloques. Por añadidura el componente ideológico funcionó como una arma de confrontación, lo cual suscitó una constante intervención de las superpotencias en la política interna de los países del globo”*<sup>22</sup>. Una opinión similar nos entregan Miguel Artola Gallego y Manuel Pérez Ledesma (1990), quienes plantean que tras la división del mundo en dos bloques antagónicos *“las relaciones entre el Este y el Oeste se hicieron agresivas, particularmente en el terreno de la propaganda”*<sup>23</sup>.

Esta lucha ideológica traspasó prácticamente toda la producción cultural y artística de esos años, evidenciando en áreas como el cine<sup>24</sup>, la literatura y la gráfica una marcada influencia. En Chile, y a partir de finales de la década del cincuenta y principios de los sesenta, se comenzó a hacer sentir de manera particular en nuestra música popular, llegando a determinar tanto su creación

---

<sup>22</sup> CORREA SUTIL, Sofía; FIGUEROA GARAVAGNO, Consuelo; JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo; ROLLE CRUZ, Claudio y VICUÑA URRUTIA, Manuel, ob. cit., p. 182.

<sup>23</sup> ARTOLA GALLEGO, Miguel y PEREZ LEDESMA, Manuel, *Historia del mundo contemporáneo*, Grupo Anaya, Madrid, 1990, p. 402.

<sup>24</sup> Casi anecdótico resulta la escena final de la película hollywoodense *Rocky IV*, del año 1985 (dirigida y protagonizada por Sylvester Stallone), en la cual el personaje principal, el boxeador norteamericano Rocky Balboa, derrota al púgil ruso Iván Drago, quien es mostrado como un personaje perverso y sin sentimientos. En esa escena se muestra claramente la intención de hacer propaganda proestadounidense al mostrar a un norteamericano heroico y que lucha por sus ideales, en contraposición de un soviético tosco y casi bestial. Finalmente, tras vencer al boxeador ruso en la misma Unión Soviética, Rocky Balboa es aplaudido de pie por el público local, incluyendo a Mijaíl Gorbachov.

como su distribución y consumo, cuestión que se analizará con mayor detención en los capítulos siguientes.

Para finalizar lo referente al tema de la Guerra Fría, y a modo de resumen, a continuación se expondrán las cuatro principales premisas que caracterizaron al período, según lo expuesto por Antonio Fernández:

- a) *Se trata de un enfrentamiento no bélico bipolar al organizarse las naciones en dos grandes bloques acaudillados por las dos superpotencias de posguerra: EE.UU. y U.R.S.S.*
- b) *Cada superpotencia consigue configurar una zona de influencia propia e impedir, una vez delimitada, cualquier desviación militar e ideológica...*
- c) *El sistema bipolar no admite neutrales, todos los países se consideran implicados, salvo aquellos que previamente ven reconocido tal status por las superpotencias...*
- d) *Un estado de tensión permanente no sólo militar sino preferentemente ideológico obligará al empleo de armas como la propaganda hostil, la presión diplomática, el espionaje, el "chantaje" económico. Se podrían poner ejemplos de recursos diversos, pero limitémonos a recordar la importancia que adquiere el espionaje del adversario –tema que recorre la novelística de John le Carré-, fenómeno insólito en tiempos de paz, o la utilización de la venta de trigo o su prohibición a la Unión Soviética en distintos momentos por decisión de Washington<sup>25</sup>.*

### **Los movimientos sociales y contraculturales de los años sesenta**

La década del sesenta del siglo XX se caracterizó por ser un período agitado, en cuanto a movimientos sociales se refiere.

La gradual democratización de la sociedad que se empieza a acrecentar a partir de los años cincuenta, la irrupción de las clases medias en la escena política

---

<sup>25</sup> FERNANDEZ, Antonio, ob.cit., pp. 388-389.

y la masificación de los nuevos medios de comunicación como la radio y, principalmente, la televisión, configuraron un panorama en el cual las reivindicaciones sociales afloraron como pocos momentos en la Historia.

Una diferencia sustancial entre los conflictos sociales generados a raíz de la Revolución Industrial y estos nuevos movimientos reivindicatorios fue que estos últimos atravesaron a toda la sociedad y no fue el clásico conflicto entre capitalistas y proletarios.

Estos nuevos movimientos acogieron adherentes de todas las clases sociales, ya que sus peticiones eran universales y no se restringían a favorecer a ningún sector específico de la sociedad.

Uno de estos movimientos fue el pacifista. Entre las causas de sus quejas pueden contarse al menos tres.

La primera de ellas tiene que ver con el rechazo a la resistencia establecida por las potencias imperialistas europeas al proceso de descolonización en Asia y Africa, entre las décadas del cuarenta y el sesenta.

En segundo lugar, se encuentran las diferentes guerras e intervenciones militares llevadas a cabo en el Tercer Mundo, principalmente por Estados Unidos con la intención de consolidar sus zonas de influencia ante la “amenaza comunista”. Ejemplo de esto son las múltiples manifestaciones públicas en contra de la intervención norteamericana en Vietnam.

Por último, la permanente tensión provocada por las grandes potencias debido a la carrera armamentista desarrollada durante la Guerra Fría, fue otro foco de rechazo que motivó al movimiento pacifista.

Muy de la mano con este movimiento se desarrolló también el hippismo, aún cuando esta postura fue siempre considerada escapista y sin un ánimo de lucha decidida de transformación social.

Los movimientos estudiantiles universitarios fueron otro símbolo importante de la década del sesenta. Abogaba principalmente por la lucha de las libertades públicas y los derechos individuales, además de rechazar cualquier tipo de autoritarismo que atentara contra la autonomía personal.

De entre todos los movimientos estudiantiles que se dieron en Europa, Estados Unidos y América Latina, el de París, en mayo de 1968, fue, sin duda, el más significativo. Aún cuando muchos de sus postulados no lograron establecerse en la práctica, constituyeron todo un símbolo de la época y las proclamas escritas en los muros de París<sup>26</sup> marcaron fuertemente a toda una generación de jóvenes con ansias de romper una tradición llena de conservadurismo y apego a valores morales ajenos a su realidad y deseo.

El feminismo, por su parte, fue un movimiento que si bien se venía forjando ya desde fines del siglo XIX, fue en la década del sesenta donde explotó con mayor fuerza.

Ya logrado el derecho a voto en la mayoría de los países, su lucha se orientó hacia cambios más profundos y estructurales. La libertad sexual, el derecho al divorcio y al aborto, la igualdad de derechos con los hombres y la oportunidad de decidir sobre sus propias vidas, fueron las nuevas banderas de lucha que enarboló este movimiento.

Importante para crear esta nueva conciencia feminista fueron aspectos tales como la inserción gradual en el mundo laboral formal, el acceso a la Educación Superior, la aparición de la píldora anticonceptiva, los nuevos avances tecnológicos que posibilitaron curar rápidamente algunas enfermedades venéreas y, finalmente, toda una serie de literatura feminista que se transformó en el soporte ideológico del movimiento. En este último aspecto, el autor pionero fue Simone de Beauvoir (1949), con su libro *El Segundo Sexo*<sup>27</sup>.

Finalmente, podemos mencionar al movimiento ecologista, el cual a pesar de desarrollarse de manera más potente en los setenta, tiene sus antecedentes iniciales en la década anterior. Sus quejas iban dirigidas principalmente a los derrames de petróleo en el mar, como el ocurrido en 1967 en las costas de Inglaterra, a los accidentes en algunas centrales nucleares, a la instalación de

---

<sup>26</sup> Entre estos se pueden destacar los siguientes: “*Tomen sus deseos por realidad*”, “*Sean realistas: pidan lo imposible*”, “*Construir una revolución, es también romper todas las cadenas interiores*”, “*No queremos un mundo donde la garantía de no morir de hambre se compensa por la garantía de morir de aburrimiento*”. Extraídos de CORREA SUTIL, Sofía; FIGUEROA CARAVAGNO, Consuelo; JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo; ROLLE CRUZ, Claudio y VICUÑA URRUTIA, Manuel, ob. cit., p. 228.

<sup>27</sup> BEAUVOIR, Simone de, *El Segundo Sexo*, Cátedra, Madrid, 2005 (reedición).

armas nucleares y, en general, a todo aquello que, motivado por razones económicas, atentara contra el medioambiente.

### ***Contexto nacional: Los gobiernos de Eduardo Frei, Salvador Allende y Augusto Pinochet***

Con el triunfo electoral de Eduardo Frei Montalva en el año 1964 se instala por primera vez en el poder en Chile la Democracia Cristiana, partido nacido de un sector disidente de la desaparecida Falange Nacional. No está de más señalar que la campaña de Frei fue en gran parte financiada por los Estados Unidos, con la intención de frenar la candidatura socialista de Salvador Allende y evitar la instalación de un nuevo gobierno de izquierda en Latinoamérica, como ya había sucedido en Cuba cinco años antes.

La “Revolución en Libertad” impulsada por Freí era una opción de centro, en la cual lo más novedoso era el planteamiento de reformar el país con la participación de sus bases (mujeres, familias, juntas de vecinos, etc.) y la iniciativa de un nuevo sistema de propiedad comunitaria.

Para lograr estos objetivos la Democracia Cristiana generó un programa de gobierno que proponía la promoción popular. Para ello se crearon cerca de 20.000 pequeñas organizaciones comunitarias entre las que se contaban juntas de vecinos, clubes deportivos, asociaciones de padres, centros de madres, etc., con las cuales se quería impulsar la autogestión y la participación directa de la ciudadanía, especialmente en los barrios marginales.

También se le dio énfasis a ampliar la cobertura en salud, vivienda y educación, aspectos que, cual más cual menos, se desarrollaron con relativo éxito.

Pero los dos grandes proyectos del gobierno de Frei fueron la Reforma Agraria y la Chilenización del Cobre. La Reforma Agraria era el cambio estructural más importante que se propuso la Democracia Cristiana y se basaba en profundizar el proceso ya iniciado por Jorge Alessandri. A diferencia de éste, el cuál planteaba la posibilidad de expropiar sólo aquellas tierras que estuviesen mal

explotadas, la nueva reforma se apoyaba más en la extensión de los predios que en la productividad. De esta forma, todos aquellos terrenos que contaran con más de 80 hectáreas podían ser expropiadas, lo que dio por resultado que más de 1.300 haciendas fueran repartidas entre nuevos pequeños propietarios.

En cuanto al proyecto de Chilenización del Cobre, éste consistía en que el gobierno estatizaría el 51% de las acciones de las grandes empresas mineras del país. Así, El Teniente, Exótica y Andina pasaron a ser controladas de manera mucho más directa por el estado chileno. Además, Chuquicamata, el principal yacimiento minero del país, a pesar de que siguió en manos de inversionistas norteamericanos, entregó al estado chileno mayores ingresos por concepto de impuestos, gracias a una nueva legislación al respecto.

En 1970 llega a la presidencia Salvador Allende Gossens, candidato de la Unidad Popular, alianza política conformada un año antes por comunistas, socialistas, radicales, el Partido Social Demócrata, la Acción Popular Independiente y el Mapu, sector que comprendía el ala más izquierdista de la DC, hecho por el cual se desprendió de dicho partido. En las elecciones presidenciales, Allende no logró una mayoría absoluta, por lo cual fue el Congreso quien debía decidir si ratificarlo a él o inclinarse por la segunda opción, el candidato de derecha y ex presidente Jorge Alessandri Rodríguez. Este fue un momento particularmente complejo, ya que múltiples sectores políticos trataron de convencer al Parlamento de lo inadecuado de elegir a Allende. Incluso se planteó la posibilidad de que el Congreso eligiera a Alessandri, luego éste renunciaría para llamar a nuevas elecciones en donde una alianza entre la derecha y la Democracia Cristiana presentaría como candidato a Eduardo Frei, unión política que aseguraría el triunfo de este último. Finalmente la DC desistió de dicho plan y el Congreso reconoció el triunfo de la Unidad Popular.

De esta forma, Salvador Allende se convirtió en el primer presidente socialista en el mundo en llegar al poder por la vía democrática<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Sobre el gobierno de Salvador Allende ver FERMANDOIS, Joaquín, *Chile y el mundo 1970-1973. El gobierno de la Unidad Popular y el sistema internacional*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1985 y FONTAINE TALAVERA, Arturo y GONZALEZ PINO, Miguel, *Los mil días de Allende*, Centro de Estudios Públicos, Santiago, 1997.

Ya instalados en el gobierno, los tres principales objetivos de la Unidad Popular fueron los siguientes.

El primero de ellos fue el programa de Nacionalización del Cobre, proceso que planteaba la absoluta estatización de las acciones pertenecientes a la gran minería cuprífera. Para el nuevo gobierno el cobre representaba el “sueldo de Chile”, lo que significaba que la gran causa del subdesarrollo del país se sustentaba en que la producción del mineral estaba controlada por capitales privados extranjeros. Esta medida, aunque logró ser puesta en práctica, no logró los resultados esperados y la producción bajó ostensiblemente en los años siguientes. Las causas fueron varias, pero sin duda la influencia norteamericana fue el factor principal, ya que inició una política de sabotaje al cobre chileno, negando la venta de repuestos para las maquinarias y retirando al personal especializado de las minas.

Otra piedra angular del programa de la Unidad Popular era acelerar el proceso de Reforma Agraria. De esta forma, llevó a cabo la expropiación de todas aquellas haciendas de más de 80 hectáreas que por una u otra razón no se habían partido en el gobierno anterior. Incluso se expropiaron muchos predios de menor extensión que las que señalaba la legislación, cuestión que provocó serios malestares en algunos sectores de la opinión pública. Al final del gobierno sólo el 3% del campo chileno correspondía a terrenos de más de 80 hectáreas, lo que terminó por sepultar el antiguo régimen patronal que había caracterizado a toda nuestra historia rural<sup>29</sup>.

Por último, el tercer gran objetivo del gobierno fue el de nacionalizar lo más importante del sector industrial del país, con el fin de terminar con cualquier tipo de monopolio que estuviese en manos de privados. Fue lo que se llamó la “batalla por la producción”.

Pero para finalizar este período es importante señalar el contexto en el cual se encontraba el país en el año 1973, con el fin de buscar los antecedentes que

---

<sup>29</sup> Sobre el proceso de Reforma Agraria en Chile es interesante consultar GARRIDO, José, *Historia de la Reforma Agraria en Chile*, Editorial Universitaria, Santiago, 1988.

explican tanto la caída del gobierno de Allende como también la instauración del régimen militar de Pinochet.

Es destacable mencionar que a esas alturas en Chile existía un alto número de contingentes paramilitares que funcionaban de manera clandestina y que cometieron algunos actos de terrorismo que convulsionaron al país. Estos grupos, valga señalar, correspondían tanto a partidarios de ultraderecha, como Patria y Libertad, y también de ultraizquierda, como el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR).

De la mano con esto, también es pertinente decir que así como existían grupos extremistas tanto de derecha como de izquierda, el país en general se encontraba abiertamente polarizado y dividido en dos bandos irreconciliables.

Debido a esto la presidencia mantuvo conversaciones con la Democracia Cristiana, con el fin de llamar a un plebiscito para ratificar o bien terminar con el gobierno de la Unidad Popular. De más está decir que estas negociaciones quedaron en nada, pues el plebiscito nunca se llegó a realizar, debido al Golpe de Estado.

Económicamente, el país se encontraba con una tasa de inflación histórica y con una disminución de sus índices de producción también bastante notorios. Esto se debió, principalmente, a la acción premeditada y concertada de los sectores políticos de oposición en conjunto con los grandes empresarios, ya que estos últimos prefirieron almacenar productos en sus bodegas, con el fin de provocar escasez y desestabilizar al gobierno. Esto irremediamente provocaría inflación (en otras palabras, para que la demanda superara a la oferta) y malestar generalizado entre la población. Un símbolo de esto fueron las largas colas que se formaban para adquirir productos<sup>30</sup> y el surgimiento del mercado negro.

También hay que sumar como antecedente de la caída de Allende, la presión e intervención norteamericana, a través de su organismo de inteligencia CIA, quien facilitó ayuda logística y económica para desestabilizar al gobierno socialista.

---

<sup>30</sup> Sobre la escasez de productos resulta ejemplar la narración que hace el escritor Hernán Rivera Letelier sobre la dificultad para conseguir cigarrillos en los años de la Unidad Popular en su novela *Canción para caminar sobre las aguas*.



Asimismo, se debe agregar la agitación social existente en ese momento en el país, que se expresaba a través de huelgas y paros tanto de estudiantes como de trabajadores. Dentro de estas últimas, las que provocaron mayores problemas fueron la de los transportistas y la de algunos colegios profesionales.

Bajo este contexto y con unas Fuerzas Armadas cada vez más ideologizadas<sup>31</sup>, se produce el Golpe de Estado (o “pronunciamiento militar”, si se prefiere) el 11 de septiembre de 1973<sup>32</sup>, en el cual muere Salvador Allende<sup>33</sup> y se instala en el poder una Junta de Gobierno presidida por los jefes de las cuatro ramas de las FF.AA., Augusto Pinochet<sup>34</sup>, Gustavo Leigh<sup>35</sup>, José Toribio Merino<sup>36</sup> y Cesar Mendoza<sup>37</sup>. Ya en 1974, el poder es delegado únicamente en Pinochet, quien es nombrado primero Jefe Supremo de la Nación y luego, un par de meses

---

<sup>31</sup> Al respecto es interesante destacar algunos hitos importantes que dan cuenta de la desviación antidemocrática que sufrió el Ejército en los años previos al Golpe de Estado. En octubre de 1969 se produce el alzamiento militar denominado el “Tacnazo”, en el cual un grupo de uniformados de distinto rango se atrincheraron en el regimiento Tacna, alegando bajas remuneraciones y pobreza de equipamiento. La insurrección fue desestabilizada con cierta facilidad por el Comandante en Jefe del Ejército Rene Schneider, quien se caracterizó por su defensa irrestricta a la tradición democrática y por la creación de la llamada “Doctrina Schneider”, que postulaba que los militares no debían inmiscuirse en temas civiles y debían apearse por completo a la Constitución. El “Tacnazo” se transformó así en el primer intento castrense, al menos cercano al Golpe de Estado, por desviar el curso político del país. En octubre de 1970, dos días antes de la ratificación en el Congreso del triunfo presidencial de Salvador Allende, el general Schneider es asesinado por un grupo de jóvenes extremistas de ultraderecha. En su lugar, es nombrado el general Carlos Prats González, también de ideas constitucionalistas. Prats fue incluso nombrado por Allende como Ministro del Interior a fines de 1972 con el fin de terminar con la huelga de camioneros iniciada en octubre de ese año. El 23 agosto de 1973, el general Prats se ve forzado a dejar ambos cargos debido a las presiones ejercidas por ciertos sectores que querían ver al Ejército más comprometido con la idea de dar fin al gobierno de la UP. En conjunto con el presidente deciden nombran como Comandante en Jefe a Augusto Pinochet Ugarte, quien supuestamente era también partidario de la tradición democrática. Tres semanas después, Pinochet junto a los otros tres jefes de las Fuerzas Armadas llevan a cabo el Golpe de Estado, demostrando lo equivocado del nombramiento. Como dato final, se puede decir que el general Carlos Prats fue asesinado en septiembre de 1974 en Buenos Aires, en una seguidilla de crímenes concertados por la DINA (organismo de inteligencia del régimen militar), que incluyó además las muertes del militante demócrata cristiano Bernardo Leighton (quien fue uno de los pocos miembros de su partido que rechazó el Golpe de Estado) en octubre de 1975 en Roma y del ex Ministro de Defensa de la UP Orlando Letelier en septiembre de 1976 en Washington.

<sup>32</sup> Sobre el Golpe de Estado de 1973 ver VERDUGO, Patricia, *Interferencia Secreta*, Editorial Sudamericana, Santiago, 1998.

<sup>33</sup> Salvador Allende se suicidó en el Palacio de la Moneda tras un emotivo discurso dirigido al país en directo por Radio Magallanes, la única emisora partidaria de la Unidad Popular que no fue intervenida por los militares durante la mañana del Golpe de Estado. Se quitó la vida con un arma regalada por Fidel Castro tras su visita a Chile. El discurso final de Allende puede encontrarse en IRARRAZABAL, Guadalupe y PIÑERA MOREL, Magdalena (editoras), *Chile .Discursos con Historia*, Editorial Los Andes, Santiago, 1999, pp. 149-151.

<sup>34</sup> Comandante en Jefe del Ejército.

<sup>35</sup> Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea.

<sup>36</sup> Comandante en Jefe de la Marina.

<sup>37</sup> Director General de Carabineros.

después, Presidente de la República. Cabe destacar que el Golpe Militar contó con el beneplácito no sólo de la derecha sino también de la Democracia Cristiana, por lo que se desprende del libro *Historia del siglo XX chileno* donde se señala que ese partido “apoyó el golpe y, a lo menos durante un año, militantes de esa colectividad participaron activamente en el gobierno en cargos de tipo técnico”<sup>38</sup>. Esto confirma la alianza que conformaban ambas coaliciones en los momentos difíciles, para debilitar de manera contundente a la izquierda.

En materia económica, el gobierno militar instaló un modelo neoliberal en donde la iniciativa quedó en manos de las grandes empresas, las cuales fueron en su mayoría traspasadas a manos de privados. De esta forma, el libre mercado y el juego de la oferta y la demanda comenzaron a regir los destinos económicos del país. Además se creó un nuevo sistema de fondos de pensión, el sistema de AFP, y nuevo modelo de previsión en salud, las Isapres.

Socialmente, el régimen se caracterizó principalmente por los graves atentados cometidos en contra de los Derechos Humanos. A partir de 1973 se crearon campos de prisioneros políticos en donde se torturaron y asesinaron a miles de chilenos. Junto con ello, otra cantidad importante de personas fue relegada a lugares remotos del país<sup>39</sup> o exiliada al extranjero, con los consiguientes daños familiares y psicológicos que esto conlleva. Además, hay que sumar las restricciones al derecho de expresión, de información y a la libertad de pensamiento, entre otros males. Como característica social también es pertinente señalar la prohibición de realizar cualquier tipo de actividad sindical.

En lo político, el gobierno militar suprimió la Constitución de 1925 para gobernar en base a Decretos Ley hasta 1980, año en el cual fue aprobada, a través de un plebiscito ciudadano (bastante poco transparente, eso sí), una nueva Constitución, la cual aún rige con algunas modificaciones. La constitución de 1980 tenía como premisa base la idea de democracia protegida, lo que ha impedido, de

---

<sup>38</sup> CORREA SUTIL, Sofía; FIGUEROA GARAVAGNO, Consuelo; JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo; ROLLE CRUZ, Claudio y VICUÑA URRUTIA, Manuel, op. cit., p. 287.

<sup>39</sup> Sobre el drama de los relegados durante el régimen militar es ilustrativa la película chilena del director Ricardo Larraín *La Frontera* del año 1991, donde se muestra a un profesor de matemáticas (interpretado por el actor Patricio Contreras) que es relegado a la localidad sureña de La Frontera (Puerto Saavedra) por firmar una declaración pública en la cual se denunciaba la detención arbitraria de un colega.

cierta manera, a los gobiernos posteriores llevar a cabo cambios estructurales más profundos. Aunque también es justo agregar que los gobiernos concertacionistas han pecado de falta de iniciativa al respecto. Hay que mencionar también la implantación de un Estado de Sitio (toque de queda incluido), el cierre del Congreso y la disolución de los partidos políticos de oposición como ejes políticos claves para comprender el programa de gobierno de Augusto Pinochet<sup>40</sup>.

Para concluir este capítulo, sólo decir que en términos culturales el gobierno militar pasó a controlar directamente los medios de comunicación, intervino fuertemente en las Universidades y aplicó un mecanismo de censura a la mayoría de las manifestaciones artísticas, como la literatura, el teatro, el cine y, de manera particular, en la música popular. Aunque este tema se analizará con mayor profundidad en los capítulos que siguen.

---

<sup>40</sup> Sobre aspectos generales del gobierno de Augusto Pinochet consultar en CAVALLO, Ascanio; SALAZAR, Manuel y SEPULVEDA Oscar, *La historia oculta del régimen militar*, Grijalbo, Santiago, 1997; ARRIAGADA, Genaro, *Por la razón o por la fuerza: Chile bajo Pinochet*, Editorial Sudamericana, Santiago, 1998 y HUNEEUS, Carlos, *El régimen de Pinochet*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2000.

# Capítulo II

## LA MÚSICA POPULAR CHILENA Y SUS MECANISMOS DE DIFUSIÓN Y CENSURA

*“Nuestra visión busca romper con la idea clasista  
y reaccionaria de concebir a la música popular,  
la ‘meso-música’ según la academia,  
como un espacio sin valor ni importancia alguna  
frente al olimpo de la música clásica o erudita”.*

Fabio Salas Zúñiga, 2004.

### **Clasificaciones**

Para realizar un estudio referido a la música, es necesario hacer una distinción entre la música culta o docta y la música popular.

Al hablar de música docta nos estamos refiriendo a aquella emparentada con la tradición europea. Es academicista, ilustrada y requiere un grado de profesionalización tanto para su composición como para su ejecución, por lo que se asocia preferentemente a las élites. Es lo que comúnmente se conoce como “música clásica” y se apoya en la influencia de los grandes maestros como Bach, Beethoven, Mozart o Chopin.

La música popular, en cambio, es aquella a la cual tiene acceso la mayoría de la población y se puede dividir en dos tipos:

- a) **Música comercial:** se refiere a aquella música emparentada con la sociedad de masas y la industria cultural, y es, por ende, la más difundida en los medios de comunicación. En ella se mezclan estilos y formas diversas tanto en origen como en calidad y, generalmente, su distribución se determina según los vaivenes de la moda de la industria norteamericana y europea y en función de patrones económicos. Se considera desechable en la medida que no es capaz de sostener su popularidad en el tiempo. Sin embargo, se pueden encontrar casos diversos de música comercial que ha logrado

trascender en las décadas por su calidad, su experimentación y su uso vanguardista de las nuevas tecnologías. El jazz o el rock en sus distintas variantes son sólo dos ejemplos de ello. Es esencialmente de carácter urbana y su masificación va de la mano con la consolidación del neoliberalismo.

- b) Música folklórica: es aquella música que se apoya en las tradiciones vernáculas y aborígenes de un lugar determinado. Se caracteriza por utilizar instrumentos acústicos y a diferencia de la música comercial (en donde la innovación es sello de calidad), sus exponentes tratan de mantener sus formas de la manera más purista posible, aún cuando hay ejemplos variados en los cuales la inclusión de elementos experimentales han dado como fruto creaciones de gran calidad.

El presente estudio está abocado exclusivamente a la música popular y se revisarán tanto su veta comercial como la folklórica.

En Chile, durante el período en estudio (1964-1978), se pueden destacar dentro de estas dos formas los siguientes movimientos.

Entre la música comercial podemos destacar dos movimientos importantes: la Nueva Ola y el Rock Chileno.

Entre la música folklórica son cuatro los movimientos que encontramos: la Música Típica (o folklore tradicional de salón), la Música de Proyección Folklórica<sup>41</sup>, el Neofolklore y la Nueva Canción Chilena.

Sin embargo antes de iniciar la revisión de estos movimientos musicales es necesario realizar una pequeña síntesis de la música popular chilena anterior a la época que nos ocupa, a partir, al menos, de inicios del siglo XX.

---

<sup>41</sup> La Música Típica y la de Proyección Folklórica, a pesar de haber logrado su mayor desarrollo antes del período especificado, se ubicará dentro de él en razón de que algunos exponentes mantuvieron vigencia más allá de 1964 y, sobretodo, para facilitar la comprensión de los dos movimientos a los cuales dieron origen, el Neofolklore y la Nueva Canción Chilena, respectivamente.

## **La música popular chilena desde principios del siglo XX hasta la década de los 60**

La música popular divulgada en Chile entre 1900 y la década de 1960 puede clasificarse en cuatro vertientes:

- a) Una de raíz folklórica en donde encontramos la tonada, la cueca y la mapuchina.
- b) Otra vertiente proveniente de la herencia popular latinoamericana como el corrido, el bolero y la guaracha. Dentro de esta corriente encontramos también al tango<sup>42</sup> y los bailes afrocubanos, aunque menos difundidos.
- c) Otra tercera corriente de origen europeo en la que se destaca en forma particular el vals, y en menor medida la polca y el pasodoble<sup>43</sup>.
- d) Por último, otra de influencia norteamericana, caracterizada por los bailes swing, en especial el foxtrot.

### *Música popular de raíz folklórica:*

La tonada es la canción folklórica chilena más característica y la más difundida en el extranjero.

Sus orígenes pueden remontarse al siglo XVI, ya que su forma deriva claramente de algunos cantos árabe-andaluces como el zéjel, introducidos en Chile por los primeros conquistadores.

Sus instrumentos característicos son la guitarra y el arpa, aunque con el tiempo se le incorporaron el piano, el acordeón y el bandoneón, además de algunos arreglos orquestales ya en el siglo XX. Con estas nuevas incorporaciones

---

<sup>42</sup> Para profundizar el conocimiento sobre el origen, desarrollo e influencia del tango en Latinoamérica es interesante FERRER, Ignacio, *El libro del tango*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1977.

<sup>43</sup> La polca y el pasodoble tuvieron mayor repercusión en la segunda mitad del siglo XIX, en los bailes de salón de la alta sociedad chilena, pero en el siglo XX disminuyeron notoriamente su popularidad, razón por la cual solo se mencionan y no serán revisados con mayor detenimiento. Junto con ellos, otros géneros de origen europeo animaron las fiestas decimonónicas criollas como fueron la redowa y el schottisch. Para ampliar el conocimiento sobre la música popular chilena de la segunda mitad del siglo XIX se sugiere revisar a PEREIRA SALAS, Eugenio, *Historia de la Música en Chile. 1850-1900*, Universidad de Chile, Santiago, 1957.

la tonada tradicional adoptó un matiz más urbano, a la vez que alcanzó una mayor estilización instrumental.

De acuerdo a su funcionalidad, se pueden distinguir tres tipos de tonadas: el esquinazo (canción de amor o serenata), el parabién (homenaje y buenos deseos para los novios) y el villancico (canción de Navidad).

Entre sus compositores más destacados se encuentran Clara Solovera<sup>44</sup> y Nicanor Molinare<sup>45</sup>. En menor medida figuraron además Osmán Pérez Freire, Donato Román Heitmann, Jorge Bernales, Luis Bahamonde y Luis Aguirre Pinto, y entre sus intérpretes figuran Ester Soré y las agrupaciones Los Cuatro Huasos<sup>46</sup>, Los Provincianos y Los Huasos Quincheros.

En sus líricas predominan el paisajismo, el costumbrismo y el romanticismo, con versos dedicados a la exaltación de la naturaleza, a las fiestas tradicionales, a las penas de amor y a la nostalgia de tiempos pasados. Ejemplo de ello son los siguientes versos:

*Quando se pierde el día tras la montaña  
y se llena de sombras mi soledad,  
surgen como fantasmas, de sus escombros,  
todos los sueños míos que no se van.  
Ese camino agreste de la montaña,  
que tantas veces juntos nos vio reír,  
sabe como se mueren las esperanzas,  
porque me ha visto triste pasar sin ti.  
Caminito que sabes de mis angustias,*

---

<sup>44</sup> Compositora musical y profesora de castellano nacida en Santiago en 1919 y fallecida en 1992. Entre sus composiciones figuran cuecas, vales, refalosas, mapuchinas, trotes, cachimbos, boleros, corridos y sambas, entre otros varios ritmos del cancionero nacional y latinoamericano, aunque, sin duda, el género que la caracterizó fue la tonada. Entre estas últimas destacan *Mata de arrayán florido*, *Chile lindo*, *La enagüita*, *El cantar de mi guitarra* y *Manta de tres colores*.

<sup>45</sup> Compositor e intérprete musical nacido en Santiago en 1896 y fallecido en 1957. Entre sus composiciones más famosas se encuentran las tonadas *Rosita de Cachapoal*, *Cantarito de Peñaflo*, *Yo no pongo condiciones* y *Oro Purito*. Destacó particularmente además en la composición de corridos, tales como *Chiu, chiu* y *Cocorocó*, y de música para películas tanto nacionales como estadounidenses. Además dirigió el film chileno *Y que más da* de 1940.

<sup>46</sup> Los Cuatro Huasos no sólo interpretaron música folklórica, sino que también destacaron como compositores. Entre sus creaciones figuran *Abran quincha*, *abran cancha* y *Ay, agüita de mi tierra*.



*cuéntale si es que pasa, de mi dolor*<sup>47</sup>.

La cueca tiene un origen más discutido ya que en ella confluyen elementos diversos. Advis y González (1994) señalan que hay “*diversas teorías sobre su origen, las que sumadas hacen converger en ella influencias rítmicas africanas; influencias armónicas e instrumentales hispanas; e influencias poéticas, vocales e interpretativas árabe-andaluzas*”<sup>48</sup>.

Se pueden identificar dos tipos de cuecas. Una de carácter rural, en donde, al igual que la tonada, se exalta la naturaleza y el romanticismo. Un ejemplo de este tipo es la cueca *Los lagos*, en donde se resalta la belleza lacustre del sur de Chile:

*Allá va, allá viene,  
Calafquén, también Riñihue,  
son lagos, son lagos no menos bellos,  
allá va, allá viene,  
como el gran lago Llanquihue.  
Allá va, allá viene,  
Pirihueico, Panguipulli.  
Todos los Santos tiene,  
allá va, verde esperanza,  
el que bebe de sus aguas,  
allá va, todo lo alcanza...  
El lago Villarrica,  
allá va, cosa más rica*<sup>49</sup>.

Los dos compositores más destacados de la cueca rural fueron Petronila Orellana y Saúl Salinas.

---

<sup>47</sup> LUIS AGUIRRE PINTO, *Camino agreste*, 1950.

<sup>48</sup> ADVIS, Luis y GONZÁLEZ, Juan Pablo, 1994, p. 25. Si se quiere ampliar el conocimiento sobre la cueca consultar en GARRIDO, Pablo, *Historial de la cueca*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1979.

<sup>49</sup> PETRONILA ORELLANA, *Los lagos*, 1957.

Un segundo tipo de cueca que se puede identificar es de índole urbana, conocida como “chilenera”<sup>50</sup>, la cual integra elementos más sociales e históricos, con alusiones a temas como guerras, revoluciones, crímenes, etc. También exalta la figura del roto chileno y las particularidades del vino.

La mapuchina es prácticamente el único tipo de canción folklórica difundida en Chile antes de la década de 1960 que rescata elementos composicionales e interpretativos de la cultura indigenista<sup>51</sup>.

Sus compositores más divulgados fueron Fernando Lecaros, Manuel Aranda, Esther Martínez y Guillermo Soudy, y sus canciones fueron interpretadas, entre otros, por solistas como Rosita Serrano, Pepe Rojas, Osvaldo Gómez y Margot Loyola, y por conjuntos como Los Cuatro Huasos.

Sus líricas utilizaron no solo temáticas sino también vocablos del mundo indígena. Ejemplo de ello es la mapuchina *A motu yanei* que nos cuenta los sentimientos de una mujer araucana que se siente discriminada por el color de su piel:

*India, porque soy negra,  
me llama por ahí la gente  
que no vio el color de mi alma  
porque es mía solamente...  
Porque llevo en mis venas  
sangre morena, siempre seré  
esclava de mi suerte  
y hasta la muerte a motu yanei*<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> A este tipo de cueca también se le conoce como “cuecas choras” “cuecas pulentas” o “cuecas bravas”, todos apelativos que hacen mención a su carácter marginal y barriobajero.

<sup>51</sup> Es importante hacer la salvedad de que cuando hablamos de música popular folklórica de raíz indigenista, nos estamos refiriendo exclusivamente de aquella derivada de la etnia mapuche. La música inspirada en otros pueblos originarios de Chile, como, por ejemplo, los pueblos andinos, solo tendrá una difusión relativa a partir de la década del sesenta con el surgimiento del movimiento denominado Nueva Canción Chilena.

<sup>52</sup> FERNANDO LECAROS, *A motu yanei*, 1940.

*Música popular de herencia latinoamericana:*

El corrido y la ranchera son los dos géneros folklóricos más populares de México y derivan, al igual que la cueca y la tonada chilena, del romancero español.

El corrido había sido durante la Revolución Mexicana una expresión popular de carácter épico en la cual se narraban los problemas sociales de las clases rurales más desposeídas, pero paulatinamente se fue acomodando a los requerimientos de la industria discográfica y perdiendo ese rasgo para asumir formas estéticas y líricas más convencionales.

Su inserción en Chile, y en el resto de Latinoamérica, se dio principalmente a través del cine mexicano, muy difundido en el continente en la década de 1930.

Por el marcado carácter rural de ambos géneros, los corridos y rancheras mexicanos cobraron gran popularidad en el mundo campesino chileno, llegando a ser por décadas la música más consumida en ese sector de la población.

Esto impulsó a que se formaran en Chile conjuntos mariachis y norteños entre los que se cuentan a Los Huastecos del Sur, Los Veracruzanos o Los Queretanos. Mención aparte merece Guadalupe del Carmen, intérprete nacional de música popular mexicana que se encargó de difundir las rancheras y corridos por gran parte del territorio chileno, particularmente en los campos.

De los dos géneros, el más popular fue el corrido. Sus líricas se componen de textos simples donde priman las historias revolucionarias, heroicas, de amor y humorísticas. Algunos compositores nacionales, apoyándose en la popularidad del corrido, también crearon canciones de este género. El ejemplo más notorio fue el de Nicanor Molinare, quien principalmente adoptó su temática humorística, como se puede notar en las siguientes líneas:

*Revolvía el gallinero  
un gallo de la pasión,  
que aunque muy chiquitito  
era de gran corazón...  
Gallito de la pasión  
no salgas a enamorar,*

*que el día menos pensado  
algo te puede pasar.  
El contestó muy ufano,  
es cierto que soy chiquito,  
pero puedo asegurar  
que soy un gallo hambrecito*<sup>53</sup>.

El bolero fue otro género latinoamericano muy popular en Chile, principalmente entre las décadas del treinta y del cincuenta. Se originó en Cuba, hacia finales del siglo XIX, aún cuando fue divulgado internacionalmente por artistas mexicanos a través del cine<sup>54</sup>.

El bolero tiene un carácter marcadamente urbano. Sus letras están influenciadas por el modernismo literario de principios de siglo. Gracias a ello, sus líricas son elegantes, refinadas, sensuales y poéticas, en las cuales se exalta el amor de manera intensa y radical.

A partir de la década del treinta, los intérpretes internacionales que alcanzaron mayor popularidad fueron los mexicanos Pedro Vargas y Juan Arvizu. Durante los años cincuenta, en tanto, se sumaron el trío Los Panchos, Olga Guillot, Eduardo Farrel y Mario Clavel.

En Chile, el bolerista por excelencia fue Lucho Gatica, quien logró un prestigio internacional pocas veces visto en la historia de la música popular chilena. Otros artistas que grabaron boleros de compositores nacionales y extranjeros fueron Fernando Torres, Mario Arancibia, Arturo Gatica, Ester Soré, Armando Bonasco, Luis Alberto Martínez, Raúl Videla, el dúo Sonia y Miriam, y Los Huasos Quincheros, quienes popularizaron el famoso bolero *Nosotros*.

Dentro de los compositores chilenos que adoptaron el bolero como género creativo se encuentran Carlos Ulloa, Fernando Lecaros, Jaime Atria, Francisco

---

<sup>53</sup> NICANOR MOLINARE, *Cocorocó*, 1942.

<sup>54</sup> Para mayor información sobre el desarrollo del bolero en América Latina consultar ZAVALA, Iris, *El bolero. Historia de un amor*, Alianza, Madrid, 1991 y LEAL, Néstor, *Boleros. La canción romántica del Caribe*, Grijalbo, Caracas, 1992.

Flores del Campo, José Goles y Armando González Malbrán. Uno de los boleros chilenos más reconocidos es *Mi pecado*:

*De un pecado me acusan  
pero nadie comprende  
que el amor verdadero nunca,  
nunca, nunca se vende...  
La calumnia es cobarde  
y a mi pecho no alcanza,  
mi conciencia está limpia,  
lo demás es venganza.  
Yo tan sólo te digo,  
suplicando por verte,  
si un pecado he tenido, ¡vida!  
ese ha sido quererte<sup>55</sup>.*

Los bailes afrocubanos también tuvieron significativa promoción en Chile entre las décadas del treinta y del cincuenta, imprimiéndole ritmos y aires festivos a una escena musical identificada más bien con géneros y líricas de matices predominantemente nostálgicos.

Entre estos bailes afrolatinos encontramos la guaracha, el chachachá, el mambo, el calypso, la rumba, la samba, la conga y el baión. De entre todos ellos, el más difundido y quizás el único que sobrevivió a los avatares de la moda fue la guaracha, insertándose fuertemente en la cultura campesina chilena.

Importante para la función de popularizar la guaracha en Chile fueron las películas protagonizadas por María Antonieta Pons, las cuales eran musicalizadas frecuentemente con este ritmo.

Entre las orquestas nacionales que incluyeron no sólo guarachas sino que toda la gama de ritmos afroamericanos antes mencionados se cuentan La Huambaly, Ritmo y Juventud, La Cubanacán, Los Peniques y Los Caribe; en tanto

---

<sup>55</sup> JOSÉ GOLES Y CARLOS ULLOA, *Mi pecado*, 1948.

que Francisco Flores del Campo, Ariel Arancibia y Jaime Atria, figuran entre los compositores chilenos que popularizaron guarachas.

### *Música popular de origen europeo*

El vals tiene su origen en Austria en el siglo XVIII. Fue un baile directamente asociado a la cultura burguesa. Por ende, su ramificación hacia el resto de Europa se llevó a cabo junto con la destitución del liderazgo político y económico operado por la burguesía en desmedro de la aristocracia (identificada con el minué, que cayó en el olvido), tras la consolidación de la Revolución Industrial y el triunfo burgués en la Revolución Francesa.

A Latinoamérica llegó tempranamente en la primera mitad del siglo XIX predominando el vals cantado. Fue uno de los primeros géneros musicales que expresó el desarraigo y la soledad de los nuevos habitantes urbanos provenientes de sectores rurales y provincianos.

En Chile el vals se consolidó a finales del siglo XIX, asumiendo durante el siglo XX distintas variantes. Encontramos así al vals criollo, al vals humorístico, al vals folklórico o al vals boston. De entre éstos, se debe destacar al vals criollo<sup>56</sup>, que a pesar de no consolidarse mayormente en términos discográficos, sí gozó de gran popularidad al ser interpretado en vivo por músicos ambulantes en mercados, bares y restaurantes.

Entre los compositores nacionales que escribieron y musicalizaron este género podemos citar a José Goles, Víctor Acosta, Armando Cabrera y Nicanor Molinare.

El vals criollo le canta al amor (o más bien, al desamor), a las tradiciones y a los puertos del Pacífico, lugares donde mayor difusión alcanzó. Iquique, Antofagasta y Valparaíso, por ejemplo, cuentan con sus propios valeses. El más famoso de todos es sin lugar a dudas *La joya del Pacífico*, popularizado por Lucho Barrios:

---

<sup>56</sup> Conocido también como vals nortino, vals porteño o valsecito peruano. Este último apelativo se debe a la fuerte inserción del vals en ese país. Al respecto ver SANTA CRUZ GAMARRA, César, *El waltz y el valse criollo*, Instituto Nacional de la Cultura, Lima, 1977.

*Del cerro Los Placeres, yo me pasé al Barón,  
me vine al Cordillera en busca de tu amor,  
te fuiste al cerro Alegre y yo, siempre detrás,  
porteña buena moza, no me hagas sufrir más.  
La plaza de La Victoria, es un centro social,  
Avenida Pedro Montt, como tu no hay otra igual,  
más yo quisiera cantarte con todito el corazón  
Torpederas de mi ensueño, Valparaíso de mi amor...  
Yo me alejé de ti, puerto querido,  
y al retornar de nuevo te vuelvo a contemplar.  
La joya del Pacífico te llaman los marinos  
y yo te llamo encanto, como Viña del Mar<sup>57</sup>.*

#### *Música popular de influencia norteamericana*

De la música popular de influencia norteamericana que se difundió en Chile antes de la década de 1960, el foxtrot fue el más difundido y el más bailado. Corresponde a uno de los géneros más comerciales y bailables del jazz, conocido también como swing.

La facilidad del foxtrot para fusionarse con los ritmos propios de otros lugares facilitó su circulación no sólo en Chile sino además en el resto de América Latina.

En nuestro país sus principales representantes fueron Roberto Parra, Osmán Pérez Freire, Gamaliel Guerra, Armando Cabrera y Fernando Lecaros. El foxtrot chileno más conocido es *En Mejillones yo tuve un amor*:

*En Mejillones yo tuve un amor,  
hoy no lo puedo encontrar,  
quizás en estas playas  
esperándome estará...  
Yo no podré irme sin ella,*

---

<sup>57</sup> VÍCTOR ACOSTA, *La joya del Pacífico*, sin información sobre su año de composición.

*nunca jamás,  
pero alguno de estos días presiento  
ha de volver.  
Mejillones yo te quiero  
y me da mucha tristeza  
alumbrar con tus faroles  
esperando que amanezca<sup>58</sup>.*

A continuación se revisará la escena musical popular dentro del período específico de este estudio, o sea, entre los años 1964 y 1978.

### **La Nueva Ola**

El movimiento musical llamado Nueva Ola surge a comienzos de los años sesenta, como una versión bastante suavizada del *rock and roll* estadounidense, pero más cercano a artistas del tipo Paul Anka y está asociada directamente al proceso de instauración de la sociedad de masas.

El periodista Fabio Salas Zúñiga (2003) se refiere así a este movimiento: *“La Nueva Ola Chilena resultó ser la fórmula ideal de una propuesta que partiendo de un rock digerible y banal que engarzaba a la perfección con una concepción escapista y recreativa de la música pop. De ahí que no haya una sola referencia al escenario histórico y social ni cultural chileno de la primera mitad de los sesenta. Este movimiento profesaba la condición de aséptica neutralidad que funcionaba sin contradicción con el talante reaccionario de los medios de comunicación (y de sus propietarios)”<sup>59</sup>.*

Por lo pobre de su contenido lírico, se fue desgastando al poco andar, hasta que ya a fines de la década es prácticamente desechado debido a que sonaba

---

<sup>58</sup> GAMALIEL GUERRA, *En Mejillones yo tuve un amor*, 1943.

<sup>59</sup> SALAS ZÚÑIGA, *La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*, Cuarto Propio, Santiago, 2003, p. 31.



demasiado frívolo en un país, a esas alturas, bastante politizado. A continuación, un ejemplo:

*Ven aquí y dime que me quieres,  
por favor, sin mentirme otra vez.  
Ya no aguanto este tormento  
que al mentirme me estás dando, nena,  
yo te pido, no lo hagas otra vez.  
Si nuevamente tú me mientes,  
cuantos pares son tres moscas,  
eso es lo que yo te haré ver  
si sigues así<sup>60</sup>.*

De todas formas, no se le puede negar el mérito de haber sido el primer fenómeno artístico relativamente masivo y que contribuyó a crear en Chile un mercado musical.

Pertenecieron a la Nueva Ola solistas como Peter Rock, Nadia Milton, Fresia Soto, Gloria Benavides, Luis Dimas, Danny Chilean, Larry Wilson, Pat Henry, Buddy Richard, además de bandas tales como Los Red Junior y Los Ramblers, entre otros, algunos de los cuales cada cierto tiempo vuelven a tener momentos de fama pasajeros, gracias a algunos *revivals*, sin duda legítimos, que ciertos productores de eventos deciden organizar, apelando a la nostalgia.

En los años setenta la música popular chilena más ligada a la cultura de masas se manifestó a través de la Balada Romántica (o “música cebolla”, como vulgarmente suele llamársele), con exponentes como Los Angeles Negros o Los Golpes, y de la músicaailable, en particular la cumbia.

---

<sup>60</sup> LARRY WILSON, *Cuantos pares son tres moscas*, sin información del año de composición.

## **El Rock Chileno**

A mediados de la misma década comienzan a surgir los primeros esbozos de lo que se ha denominado Rock Chileno (RCH), gracias a la influencia que agrupaciones inglesas como The Beatles, The Rolling Stones o The Who, comienzan a tener no sólo en Chile sino también en otros países sudamericanos, como Argentina<sup>61</sup> y Uruguay<sup>62</sup>. Dentro de las bandas chilenas que podemos mencionar se cuentan Los Jokers, Los Beat 4, Los Vidrios Quebrados (de un singular parecido a la primera época de Pink Floyd), Los Sicodélicos, Aguaturbia (la primera banda de rock en Chile en contar con una mujer como vocalista), Los Sonnys (la primera banda del excéntrico Raúl Alarcón, conocido como Florcita Motuda) y Los Mac's, todas ellas de corta vida<sup>63</sup>.

Mención aparte merecen otras agrupaciones, nacidas también a finales de los años sesenta y principios de los setenta, como Los Jaivas, Congreso y Los Blops, bandas dueñas de un talento superlativo dentro de la escena musical chilena, mezclas de rock con instrumentos autóctonos tanto chilenos como latinoamericanos, y en el caso de Congreso incluso con matices de jazz, que con el tiempo se convertirán (principalmente las dos primeras) en las agrupaciones que más influencia tendrán en toda la música popular chilena posterior.

Dentro de las características que se pueden señalar del RCH se cuenta su carácter elástico, ya que es capaz de fusionarse con cualquier otro ritmo, ya sea nuevo o antiguo, cuestión presente desde The Beatles.

Es también, por esencia, una manifestación cultural minoritaria, ya que su toque de histeria y liberación chocaron siempre con el conservador medio discográfico y comunicacional chileno.

---

<sup>61</sup> En Argentina comienzan a aparecer bandas como Los Gatos, Pescado Rabioso y Sui Generis, lideradas respectivamente por Litto Nebbia, Luis Alberto Spinetta y Charly García, músicos que se transformarán, con el tiempo, en piedras angulares del Rock Argentino.

<sup>62</sup> De Uruguay es preciso señalar la aparición del grupo Los Shakers, ya que se transformará en el primer conjunto sudamericano de rock capaz de competir en ventas, dentro del cono sur, con la banda de Lennon y McCartney, The Beatles.

<sup>63</sup> De todas estas bandas sólo Los Beat 4, Los Sonnys y Los Mac's compusieron y cantaron algunos temas en castellano, lo que revela la clara intención imitativa hacía grupos anglosajones.

Escapaba además a la dicotomía izquierda/derecha tan impuesta en la música popular chilena de los sesenta y setenta, ya que su propuesta iba más por lo espiritual que por lo político, apropiándose de las consignas contraculturales del momento como el pacifismo, el hippismo, la liberación sexual o el ecologismo. Por ello, los rockeros nacionales sufrieron el prejuicio de los círculos musicales más comprometidos. El RCH se consideró así una manifestación artística escapista, alienizadora y portadora de la cultura imperialista norteamericana y europea.

Piedra Roja, versión criolla del festival de Woodstock, fue sin duda el símbolo más representativo de la incipiente escena rockera chilena<sup>64</sup>.

Dentro de las bandas de rock la más importante fue Los Jaivas. Es el grupo chileno de mayor reconocimiento mundial y nacional. Fueron la banda más experimental ya que al rock le sumaron elementos folklóricos chilenos, andinos, caribeños y afroamericanos. En sus letras se reflejan el fraternalismo, el sentimiento bolivariano, el pacifismo y la reivindicación y cosmovisión de los pueblos originarios<sup>65</sup>. Su canción más popular fue *Todos juntos*:

*Hace mucho tiempo que yo vivo preguntándome  
para que la tierra es tan redonda y una sola no más.*

*Si vivimos todos separados  
para que son el cielo y el mar,  
para que es el sol que nos alumbr  
si no nos queremos ni mirar.*

*Tantas penas que nos van llevando a todos al final  
cuántas noches cada noche de ternura tendremos que dar.*

*Para que vivir tan separados  
si la tierra nos quiere juntar,  
si este mundo es uno y para todos*

---

<sup>64</sup> Referencias sobre este festival se pueden encontrar en la novela *Palomita Blanca* de Enrique Lafourcade y en la adaptación cinematográfica de ésta, del director Raúl Ruiz, del año 1973.

<sup>65</sup> Para profundizar más sobre la historia de Los Jaivas ver la biografía hecha por STOCK, Freddy, *Los caminos que se abren*, Grijalbo, Santiago, 2002.

*todos vamos a vivir*<sup>66</sup>.

## **La Música Típica**

La Música Típica (MT) es lo que generalmente se conoce como folklore tradicional o “de salón”. Surge a mediados de la década de 1920 con la idea de evocar el mundo rural en los nuevos sectores sociales urbanos derivados del proceso de inmigración campo-ciudad iniciado en Chile a partir de finales del siglo XIX.

En los inicios sus compositoras e intérpretes más destacadas fueron Petronila Orellana, Derlinda Araya y Esther Martínez. Pero los representantes por excelencia de la MT fueron los cuartetos de “huasos” formados en el mundo universitario a partir de la década de 1930 como Los Provincianos, Los Cuatro Huasos y Los Huasos Quincheros. Se caracterizaron por vestir una indumentaria propia del huaso terrateniente y en cuanto a lo musical adoptaron los géneros folklóricos de la zona central del país, como la cueca rural y, en especial, la tonada. Advis y González (1998) señalan al respecto que: *“Los cuartetos de huasos universitarios hicieron de la tonada el género principal para la evocación del folklore, debido a su carácter lírico, su estructura flexible y sencilla, y su arraigo en la cultura criolla nacional. De este modo, la tonada se estilizó con interpretaciones pulidas, desarrollándose un estilo de ejecución virtuoso en la guitarra, el arpa y el acordeón. Las voces de estos cuartetos eran cultivadas, de dicción articulada y afinación precisa, rasgos apropiados para el medio social acomodado donde eran admirados. Al mismo tiempo, incluían gritos de animación e imitaban el modo de hablar campesino, intentando evocar el ‘sabor típico’ de la música folklórica”*<sup>67</sup>. Al adoptar estos nuevos elementos, la tonada tradicional adquiere un matiz más urbano y comercial, transformándose, de paso, en el tipo de canción ideal para exportar al mundo como la imagen del folklore chileno:

<sup>66</sup> LOS JAIVAS, *Todos juntos*, del disco *Todos juntos*, 1976.

<sup>67</sup> ADVIS, Luis y GONZÁLEZ, Juan Pablo (editores), *Clásicos de la música popular chilena. Volumen II: 1960-1973. Raíz Folklórica*, Publicaciones SCD, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1998, p. 11.

*Afírmese las espuelas  
y eche la manta pa'l lao  
y mándese aquí una cueca  
de esas pa' morir parao.  
Que canten las guitarras  
hasta los sauces llorones,  
que en Chile no llora naiden  
porque hay puros corazones.  
Chile, Chile lindo,  
lindo como un sol,  
aquí mismito te dejo  
hecho un copihue mi corazón<sup>68</sup>.*

A partir de la década de 1960 empieza a disminuir su popularidad y comienza a ser destituida por otras formas musicales de raíz folklórica. De todas formas, en el período que corresponde a este estudio aún siguieron teniendo vigencia algunos compositores como Luis Bahamonde (*Que bonita es mi tierra*), Francisco Flores del Campo (*Que bonita va*) y Sergio Sauvalle (*El corralero*). Entre los intérpretes que lograron destacar en este período se cuentan a Silvia Infantas, Ester Soré y Los Huasos Quincheros.

*Quisiera ser viento,  
correr por los montes y llanos  
de esta tierra amada,  
portar el mensaje de luz  
de una nueva alborada,  
ser una bandera de paz enclavada  
en el mudo nuevo de la idealidad.*

---

<sup>68</sup> CLARA SOLOVERA, *Chile lindo*, 1948. No está de más agregar que esta canción ha servido por años como cortina musical para presentar a la competencia folklórica del Festival de Viña del Mar.

*¡Tierra, que bonita es mi tierra!  
Deja que te cante,  
soy tu humilde adorado,  
quiero, ¡oh, mi tierra querida!  
ser un mensajero de tu amor<sup>69</sup>.*

Otros compositores destacados dentro de la MT, aunque de mayor trascendencia antes de la década del sesenta fueron Osmán Pérez Freire (*El delantal de la china*), Clara Solovera (*Manta de tres colores, Chile lindo*), Nicanor Molinare (*Mantelito blanco*), Luis Aguirre Pinto (*Rayo de luna*), y Donato Román Heitmann (*Mi banderita chilena*).

*El azul de mi cielo,  
la nieve de las montañas  
y el rojo del copihue  
y de la sangre araucana.  
El alma de mi bandera,  
banderita tricolor,  
es una pálida estrella  
que del cielo se cayó.  
Al azul de mi emblema  
te quedaste prendida,  
estrella solitaria,  
entre los pliegues dormida.  
Flameando siempre serena,  
mi banderita chilena<sup>70</sup>.*

---

<sup>69</sup> LUIS BAHAMONDE, *Que bonita es mi tierra*, 1968.

<sup>70</sup> DONATO ROMÁN HEITMANN, *Mi banderita chilena*, 1943. En esta canción se hace una inusual y paradójica referencia a la “*sangre araucana*”. Inusual ya que no abundan las temáticas indígenas en la MT y paradójica en el sentido de la escasa relevancia que han tenido durante el siglo XX las problemáticas de las etnias originarias dentro de los programas de gobierno de las élites, grupo al cual representa claramente este tipo de música.

En síntesis, la MT es promovida por la clase dominante y se caracteriza por contener una imagen parcializada y hermética de la realidad nacional, tanto en términos sociales como geográficos. Los cantos del folklore tradicional, de salón o “culto”, como también suele llamársele, sólo le cantan al terrateniente del Valle Central, a sus mantas tricolores, a sus visitas al rodeo y a sus felices paseos bajo el “cielito lindo” de la Depresión Intermedia, contemplando la “cordillera blanca”. Ilustrativa de esto es el siguiente fragmento de una canción de folklore “culto”, en la cual la temática trata de un huaso de fundo que para aliviarse de una pena amorosa se manda a tejer una manta tricolor, representativa de la elite terrateniente:

*Que linda quedó mi manta  
con sus colores tan vivos,  
de negro, rojo y de verde,  
que pa' mi fueron esquivos...  
Y llorando por tu olvido  
mi corazón ya no canta,  
pensar que de tu cariño  
sólo me queda mi manta...  
El verde fue por tus ojos,  
verdes como los sauzales,  
que me clavarón el pecho  
como dos verdes puñales.  
El rojo fue por tu boca,  
panal de dulzura inmensa  
y el negro fue por tu pelo  
aprimionado en dos trenzas<sup>71</sup>.*

---

<sup>71</sup> CLARA SOLOVERA, *Manta de tres colores*, 1956.

## **El Neofolklore**

A mediados de los sesenta surge en Chile una nueva camada de músicos de raíz folklórica que a través de cierta estilización vocal y una variación estética en sus indumentarias trató de modernizar el folklore tradicional o MT. En cuanto al tema vocal, Osvaldo Rodríguez Musso (1988) nos señala lo siguiente: *“Dicho estilo fue llamado irónicamente como ‘bom-borom-bom’, ya que primaba en él la imitación vocal de los bombos. Mientras un solista cantaba, el resto del grupo lo acompañaba imitando un sonido de tambor”*<sup>72</sup>.

El Neofolklore postulaba una renovación de nuestra música tradicional, pero más allá de los arreglos corales y el nuevo envase significó más bien una regresión. Las canciones eran las mismas, más allá de algunas nuevas creaciones que en su contenido lírico seguían interpretando las ideas de la burguesía y la cultura patronal. Como plantea Salas Zúñiga *“el Neofolklore retomaba la visión idealizada del mundo rural de la Zona Central para postular una recreación de la música típica chilena no muy alejada de los cánones del escapismo más elemental. Esta versión del campo chileno se apoyaba en una concepción purista donde la imagen transfigurada del latifundista en huaso permanecía en una idílica relación con el paisaje, el inquilinaje y su pareja, la china, en un inexistente clima de armonía y quietud”*<sup>73</sup>.

Sus compositores más destacados fueron Raúl de Ramón y Guillermo “Willy” Bascuñan. Entre sus principales intérpretes podemos destacar a Los Cuatro Cuartos, Los de Ramón, Las Cuatro Brujas y Pedro Messone, agrupaciones que perdieron popularidad rápidamente y ya hacia finales de la década del sesenta habían dejado de existir, al igual que el resto de los conjuntos de esta tendencia. Los Cuatro Cuartos, eso sí, volverían a adquirir particular protagonismo después de 1973, debido a la simpatía demostrada hacia la causa política del gobierno militar.

---

<sup>72</sup> RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo, *La Nueva Canción Chilena: continuidad y reflejo*, Casa de las Américas, La Habana, 1988, p. 67.

<sup>73</sup> SALAS ZÚÑIGA, Fabio, ob. cit., p. 62.



## **La Música de Proyección Folklórica**

Como ya se ha mencionado en un par de oportunidades, la música folklórica promovida por la clase dominante se suscribía solamente a la zona central del país, lugar desde el cual, históricamente, la elite había consolidado su poder económico y político. El folklore, por tanto, representaba sólo a la realidad criolla chilena. La cultura de los pueblos originarios, por ejemplo, a excepción de algunas contadas canciones que evocaban algunas problemáticas de la etnia mapuche, había sido ignorada de manera vergonzosa por nuestro folklore oficial.

Sin embargo, en la primera mitad del siglo XX, se van a marcar dos hitos importantes en cuanto a la diversificación de nuestras raíces folklóricas se refiere.

El primero de ellos fue la creación, en 1909, y gracias a la iniciativa del escritor costumbrista Julio Vicuña Cifuentes, de la Sociedad del Folklore Chileno, institución que sentó las bases para la profundización y sistematización del estudio del folklore en Chile.

El segundo hito importante fue la fundación, en el año 1943, del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile, organismo encargado de estimular la investigación, recopilación y proyección de la música folklórica nacional en sus más diversas manifestaciones.

Dentro de esta nueva camada de investigadores surgidos al alero de este instituto se encuentra Margot Loyola quien, a partir de mediados de la década del cuarenta, recorre el país de Norte a Sur, incluyendo la Isla de Pascua, poniendo así *“su aprendizaje musical académico al servicio de la recopilación y proyección folklórica, reconstruyendo y proyectando una vasta gama de estilos interpretativos tradicionales. Junto con realizar grabaciones y giras nacionales e internacionales, desarrolló desde 1949 una fructífera labor de enseñanza del folklore. De sus cursos dictados en la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile, surgió el núcleo fundador del conjunto Cuncumén (1955), dirigido por Rolando Alarcón hasta 1962, y considerado el primer conjunto chileno de proyección folklórica”*<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> ADVIS, Luis y GONZÁLEZ, Juan Pablo, ob. cit., 1998, p. 13.

Concumén<sup>75</sup> inició sus actuaciones interpretando las canciones recopiladas en sus viajes por Margot Loyola, pero pronto comenzaron su propio trabajo de recolección musical, abocados en exclusiva al folklore de la zona central del país, aunque a diferencia de la MT, se abocaron a recopilar cantos y bailes de la cultura popular campesina.

El modelo de Cuncumén sirvió de base para la formación de un segundo grupo de proyección folklórica, como fue Millaray<sup>76</sup>, conjunto que contó con la dirección de Gabriela Pizarro, otra maestra en la recolección, difusión y enseñanza del folklore chileno.

Ambos conjuntos no sólo varían de manera sustantiva el repertorio musical folklórico, sino que además introducen un nuevo cambio: el de la vestimenta. En Chile, hasta antes de la creación de Cuncumén y Millaray, los conjuntos folklóricos usaban una vestimenta bastante ostentosa, muy propia de la burguesía terrateniente. En un principio, ambas agrupaciones *“copian el traje de la burguesía, pero a medida que avanzan en su investigación en el terreno, y especialmente gracias a la influencia de Víctor Jara, llegan a estilizar el traje de los campesinos: una camisa a cuadros, lo que en Chile se conoce como paño ‘escocés’, chaleco abotonado, faja a la cintura, pantalón de calle de un solo color y calzado de trabajo, o bien sandalia de caucho, con medias gruesas. Las mujeres, traje de una pieza y de un solo color sin ningún adorno. Ellas se cubren la cabeza con un pañuelo, ellos con sombrero andaluz o su equivalente de paja (chupalla). Algunos integrantes llevan poncho (manta grande de un solo color que llega hasta la rodilla). Este será, con algunas variantes, el traje de actuación de los grupos folklóricos más importantes de orientación progresista y al servicio de la cultura popular: Cuncumén y Millaray. Sus trajes tendrán luego una proyección aún más estilizada en el Ballet Nacional cuando a finales de los años sesenta comiencen a interpretar coreográficamente canciones del folklor y de la Nueva Canción Chilena”*<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Murmullo de agua, en mapudungún.

<sup>76</sup> Flor de oro, en mapudungún.

<sup>77</sup> RODRIGUEZ MUSSO, Osvaldo, ob. cit., p. 73.

Pero es con la aparición de Violeta Parra, sin duda la folklorista y compositora más talentosa y trascendente de la historia de la música popular chilena, que el folklore nacional asume un vuelco hasta ese minuto impensado.

Violeta Parra, a partir de 1953, estimulada por su hermano mayor el poeta Nicanor Parra, emprende la labor de recopilar la mayor cantidad posible de cantos y poesías populares propios de los más diversos lugares del país, a través de varios viajes hechos tanto al norte como al sur del país, en los cuales recorre los sectores populares campesinos y suburbanos. De este trabajo investigativo surge una multiplicidad de formas folklóricas desconocidas hasta ese momento en los círculos culturales oficiales y que sólo eran transmitidas a través de la tradición oral por poetas y cantores populares, con quienes mantuvo contacto directo.

A través de esta labor, Margot Loyola y Violeta Parra, rompen con todos los márgenes establecidos por el folklore tradicional conservador, ya que demostraron que bajo la posición de artificiosa alegría propuesta por este último, se escondía toda una serie de dolores, frustraciones, hambre y miseria que cruzaban de manera transversal a toda una gama de personajes tan propios de nuestra chilenidad, pero que hasta antes del trabajo de Margot y Violeta habían sido ignorados: inquilinos, peones, pescadores, temporeras, mineros, pirquineros, arrieros, obreros, aymaras, pascuenses, mapuches, chilotes, y toda una innumerable gama de chilenos que no tenían ni siquiera la oportunidad de ser reconocidos como tal, porque nuestro folklore les negaba sistemáticamente la oportunidad de contar sus historias y de mostrar sus cantos.

Violeta Parra, tras su trabajo recopilativo, viaja a Francia, donde se radica un tiempo para difundir el folklore popular chileno, para luego volver a Chile a instalarse con una carpa en la comuna de La Reina, donde al poco tiempo (1967) se suicidaría, víctima, al parecer, de una depresión<sup>78</sup>.

En lo estrictamente musical, de Violeta Parra se puede decir que hasta finales de la década del cincuenta sus composiciones fueron principalmente de

---

<sup>78</sup> Sobre la vida de Violeta Parra en particular, hay al menos tres libros que pueden ser consultados. PARRA, Isabel, *El libro mayor de Violeta Parra*, Ediciones Meridón, Madrid, 1985. OVIEDO, Carmen, *Mentira todo lo cierto. En la huella de Violeta Parra*, Editorial Universitaria, Santiago, 1990. SAEZ, Fernando, *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*, Editorial Sudamericana, Santiago, 1999. Es interesante además revisar el documental del cineasta chileno Luis Vera *Viola chilensis* del año 2003.

carácter religioso (villancicos, versos por la Biblia). Pero a partir de la década del sesenta su discurso se vuelca claramente hacia un contenido más político y social, en donde tampoco faltan, a pesar de su religiosidad, críticas abiertas a la Iglesia como institución.

Luisa era una indígena que, embarazada, trabajaba con Violeta en una fonda del Parque Forestal. Por no contar con ningún tipo de ayuda médica es la propia Violeta la que debe asistir su parto. A modo de protesta social escribe la siguiente canción en la que critica tanto al gobierno como a la Iglesia:

*En comandos importantes  
juramento a la bandera  
sus palabras me repican  
de tricolor las cadenas  
con alguaciles armados  
en plazas y en alamedas  
y al frente de las iglesias<sup>79</sup>.*

La realidad indígena también es una preocupación constante en sus canciones. Tras un viaje a los canales del sur y conocer a los últimos representantes de los indios canoeros, compone lo siguiente:

*Según el favor del viento  
va navegando el leñero  
atrás quedaron las rucas  
pa' adentrarse en el puerto.  
Corra sur o corra norte  
la barquicha va gimiendo, llorando estoy,  
sea con hambre o con sueño, me voy, me voy<sup>80</sup>.*

---

<sup>79</sup> VIOLETA PARRA, *Yo canto a la diferencia*, del disco *Toda Violeta Parra*, 1960.

<sup>80</sup> VIOLETA PARRA, *Según el favor del viento*, del disco *Canciones reencontradas en París*, 1971 (disco póstumo).

También tuvo la oportunidad de convivir con los mapuches, constatando la situación de injusticia y miseria en la cual vivían:

*Ya rugen las votaciones  
se escuchan por no dejar,  
pero el quejido del indio  
¿por qué no se escuchará?  
Aunque resuene en la tumba  
la voz de Caupolicán,  
levántate, Huenchullán<sup>81</sup>.*

En otra de sus canciones critica fuertemente a la Iglesia de provocar, con su promesa de vida eterna, la desmovilización y pasividad de los pobres:

*Porque los pobres no tienen  
adonde volver la voz,  
la vuelven hacia los cielos  
buscando una confesión  
ya que su hermano no escucha  
la voz de su corazón<sup>82</sup>.*

También le canta un tema a la primera mujer astronauta, la soviética Valentina Tereskova, ya que ella al conocer el cielo más de cerca, le puede ayudar a echar por tierra el “mito” de la vida eterna y terminar con el abuso de la prédica y el fraude de los diezmos, otorgándole así a la ciencia un papel redentor para el futuro del hombre:

*Que vamos a hacer con tanta*

---

<sup>81</sup> VIOLETA PARRA, *Arauco tiene una pena*, del disco *Canciones reencontradas en París*, 1971 (disco póstumo).

<sup>82</sup> VIOLETA PARRA, *Porque los pobres no tienen*, del disco *Chants et rythmes du Chili*, 1991, (disco póstumo).

*plegaría sobre nosotros  
se siegan todas las lenguas  
de gloria, y esto que lo otro  
de infiernos y paraísos  
de limbos y purgatorios  
edenes y vida eterna  
arcángeles y demonios...  
Que vamos a hacer con tantos  
embajadores de dioses  
me salen a cada paso  
con sus colmillos feroces,  
apúrate, Valentina  
que aumentaron los pastores  
porque ven que se derrumba  
el cuento de los sermones<sup>83</sup>.*

Aunque también manifestó su preocupación por el avance del progreso en perjuicio del patrimonio tanto natural como arquitectónico de Santiago:

*Mi pecho se haya de luto  
por la muerte del amor,  
en los jardines cultivan  
las flores de la traición,  
oro cobra el hortelano  
que va sembrando rencor,  
por eso llorando estoy<sup>84</sup>.*

---

<sup>83</sup> VIOLETA PARRA, *Ayúdame, Valentina*, del disco *Chants et rythmes du Chili*, 1991 (disco póstumo).

<sup>84</sup> VIOLETA PARRA, *Santiago, penando estás*, del disco *Canciones reencontradas en París*, 1971 (disco póstumo).

En otra abierta crítica denuncia la condescendencia de la Iglesia, al no decir nada de los abusos que cometen las autoridades en contra de los más pobres:

*Miren como nos hablan de libertad  
cuando de ella nos privan en realidad.  
Miren como pregonan tranquilidad,  
cuando nos atormenta la autoridad...  
Miren como nos hablan del paraíso,  
cuando nos llueven penas, como granizos.  
Miren el entusiasmo, con la sentencia  
sabiendo que mataban a la inocencia,  
¿Qué dirá el Santo Padre?  
Que vive en Roma  
que le están degollando,  
a su paloma<sup>85</sup>.*

En otra de sus composiciones nos describe el ritual esperanzador del guillatún, en el cual los mapuches, a través de la machi, se comunican con los dioses para pedir que mejore el tiempo a favor de sus cosechas:

*Camina la machi para el guillatún  
chamal y reboso, trailonco y cultrúm,  
y hasta los enfermos de su machitún  
aumentan las filas de aquel guillatún...  
El rey de los cielos muy bien escuchó  
remonta los vientos para otra región,  
deshizo las nubes, después se acostó,  
los indios la cubren con una oración.  
Arriba está el cielo brillante de azul,  
abajo la tribu al son del cultrúm*

---

<sup>85</sup> VIOLETA PARRA, *Qué dirá el Santo Padre*, del disco *Recordando a Chile. Una chilena en París*, 1965.

*le ofrece del trigo su primer alud  
por boca de una ave llamada avestruz*<sup>86</sup>.

De Violeta Parra finalmente se puede decir que no sólo compuso canciones políticas o sociales, sino que además produjo muchas otras de amor y de odio (*Maldigo del alto cielo*), algunas de un hermoso contenido poético (*Run-Run se fue pa'l norte*, *Pupila de águila*), además de canciones filosóficas (*Gracias a la vida*, *Cantores que reflexionan*).

### **La Nueva Canción Chilena**

El investigador nacional Osvaldo Rodríguez Musso<sup>87</sup> en su libro *La Nueva Canción Chilena: continuidad y reflejo*, se ha remontado hasta el período de la Colonia para buscar los antecedentes de la Nueva Canción Chilena (NCCH) y ha encontrado una continuidad entre la tradición oral y literaria del romancero español llegado a Chile entre los siglos XVII y XVIII, transformados aquí en poesías y cantos populares en clave de cuecas y tonadas. Estas se siguieron cantando después de la Independencia en las “chinganas”<sup>88</sup>. Luego todos estos poemas y cantos populares se unieron a la tradición musical de la segunda mitad del siglo XIX, como la lira nacional.

---

<sup>86</sup> VIOLETA PARRA; *El Guillatún*, del disco *Las últimas composiciones*, 1966.

<sup>87</sup> Conocido como el “Gitano” Rodríguez, también músico perteneciente a la generación de la NCCH, autor entre otras canciones de *Valparaíso*, composición que a estas alturas ya forma parte del inconsciente colectivo latinoamericano. La versión quizás más lograda de este tema es la que interpretaron juntos los grupos Congreso y Los Jaivas, para el disco de estos últimos *Trilogía: El reencuentro*, grabado en 1997.

<sup>88</sup> Casas de canto y diversión creadas a partir del año siguiente a la Independencia, justamente para celebrar dicho acontecimiento. Representan el antecedente más próximo de las futuras fondas, surgidas en torno a la década de 1850. En CLARO VALDÉS, Samuel, *La música chilena*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1984, p. 71, se señala que estas chinganas eran centros visitados preferentemente por personas de los sectores populares, aunque también asistían “jóvenes y señoras de la alta sociedad atraídos por la belleza contagiosa de esos ritmos y melodías”. Seguramente estos encuentros inter-clase, bastante inusuales en nuestra Historia, debieron darse por el sentimiento de hermandad lógico que provoca, en cualquier sociedad, un acontecimiento como la Independencia.



Debe agregarse también a toda esta tradición, los cantos y poesías populares referentes a hechos relevantes de nuestra historia, tales como la contrarrevolución de 1891 y los movimientos obreros de principios del siglo XX.

Además, se unirían a toda esta rica influencia popular que retomará la NCCH en la década del sesenta, dos de orden externo: los corridos y rancheras de la Revolución Mexicana y los cantos de la Guerra Civil Española, traídos desde la península ibérica por los refugiados llegados al país huyendo de aquel conflicto.

Por último, la labor de proyección folklórica llevada a cabo a partir de la década del cuarenta por Margot Loyola, y continuada por Violeta Parra, Gabriela Pizarro y los conjuntos Cuncumén y Millaray, debe sumarse a la amplia tradición folklórica popular que influenció a la labor compositiva de los miembros de la NCCH<sup>89</sup>.

Es importante aclarar que el movimiento musical de la NCCH no es un fenómeno que se dio sólo en Chile. Los periodistas nacionales, especializados en música popular, Alvaro Godoy y Juan Pablo González (1995) nos cuentan: *“Estos movimientos de ‘nueva canción’ no son una expresión política voluntarista de su tiempo, ni un intento aislado de otras expresiones artísticas, más bien reflejan una tendencia mundial de renovación del arte de contenido social. Desde el punto de vista musical, estos movimientos buscan conscientemente rescatar ritmos y formas de la tradición popular de su país o región, al mismo tiempo que expresan una voluntad de renovación de los mismos. En esta coincidencia de principios confluyen varios movimientos musicales contemporáneos de países latinoamericanos como el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Trova Cubana y la Música Popular Brasileña, y aún más lejanos, como los de Cataluña e Italia”*<sup>90</sup>. La investigadora francesa Isabelle Leymarie (1997) tiene una visión bastante similar: *“En los años sesenta se da en todo el continente americano un fenómeno excepcional por su amplitud, el de la canción comprometida; canción protesta, nueva canción, o nueva trova en Cuba. Este nuevo género de canción latinoamericana, a menudo de inspiración marxista, con frecuencia se confunde*

<sup>89</sup> RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo, ob. cit., pp. 17-59.

<sup>90</sup> GODOY, Alvaro y GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Música popular chilena: 20 años, 1970-1990*, Mineduc, Santiago, 1995, p. 78.

*también con la canción folk*<sup>91</sup>. Salas Zúñiga también nos habla de este fenómeno musical de los años sesenta, al indicar que uno de los detalles “*propia mente musical es el panamericanismo de la Nueva Canción. Al tomar como primer referente la reivindicación folk de Violeta Parra, la Nueva Canción Chilena se abrió al influjo posterior del folk argentino (Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, entre muchos otros), del folklore de los cinturones andinos (Bolivia, Perú) y la música brasilera (cuya primera mención podría adoptarla el bossa nova de Joao Gilberto, la poesía de Vinicius de Moraes o las canciones de Chico Buarque y Milton Nascimento) más la herencia de los trópicos afrocaribeños (el son cubano, el joropo venezolano, la cumbia colombiana incluso). El cosmopolitismo de la Nueva Canción Chilena abarca también la asimilación de la chanson francesa (Edith Piaf, Jacques Brel, Georges Brassens); la nueva canción española (Paco Ibáñez) o catalana (Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, Raimon) e incluso, ...no está lejana la apelación al folk norteamericano (Pete Seeger, Woody Guthrie, Bob Dylan)*”<sup>92</sup>.

Dentro de los principales exponentes de la NCCH se deben citar necesariamente a Víctor Jara, Patricio Manns, Isabel Parra, Angel Parra, Rolando Alarcón, Héctor Pavés y Charo Cofré. Desde Valparaíso también harían su aporte Gonzalo “Payo” Grondona, Marta Contreras y Osvaldo “Gitano” Rodríguez. Un par de años más tarde, se integraría al movimiento desde el sur, Tito Fernández<sup>93</sup>.

Como puede notarse, al inicio del movimiento son los intérpretes solistas quienes predominan. Sin embargo, no pasó mucho tiempo para que se formaran los dos primeros conjuntos. Estos fueron Quilapayún<sup>94</sup> e Inti Illimani<sup>95</sup>, los que compartían, al menos, los siguientes elementos: el compromiso político (la mayoría de sus integrantes pertenecían a la Juventud Comunista), el origen social (estudiantes universitarios de clase media), la postura frente a ciertos temas de la

---

<sup>91</sup> LEYMARIE, Isabelle, *La música latinoamericana. Ritmos y danzas de un continente*, Ediciones B, Barcelona, 1997, p. 104.

<sup>92</sup> SALAS ZUÑIGA, Fabio, ob. cit, pp. 63-64.

<sup>93</sup> Proveniente de Temuco, por lo que rápidamente se hará conocido como “El Temucano”.

<sup>94</sup> Tres barbas, en mapudungún. Sobre este conjunto revisar CARRASCO PIRARD, Eduardo, *Quilapayún. La revolución y las estrellas*, Ediciones del Ornitorrinco, Santiago, 1988.

<sup>95</sup> Sol de la montaña, en quechua. Para ampliar el conocimiento sobre esta agrupación ver CIFUENTES, Luis, *Fragmentos de un sueño. Inti-illimani y la generación de los 60*, Ediciones Logos, Santiago, 1989.

contingencia internacional (rechazo a la intervención norteamericana en la Guerra de Vietnam y simpatía hacia la causa de la Revolución Cubana) y el repertorio inicial (canciones de Violeta Parra y de su hijo Angel, de Víctor Jara, del folklore chileno y andino, cantos de la Guerra Civil Española). También hay que citar como integrantes del movimiento de la NCCH a los conjuntos Illapú<sup>96</sup>, Tiempo Nuevo, Huamarí, Ortiga y el dúo Quelentaro.

El primer lugar que sirvió de encuentro para los integrantes de la NCCH fue la Peña de Los Parra, creada por Angel e Isabel en 1965 en una amplia y antigua casa colonial cercana al centro comercial de Santiago. En ella compartieron escenario como elenco estable, además de los fundadores, Rolando Alarcón y Patricio Manns.

Un par de meses después de la apertura de la Peña de Los Parra, se crea otra en la Quinta Región, la Peña de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso, que, al igual que la primera, contó con gran afluencia de público. En ella solía cantar Gonzalo “Payo” Grondona, el artista porteño más popular de ese momento. También se presentó en ese lugar, entre otros, Violeta Parra. Esta peña también incluía entre sus números a conjuntos de baile folklóricos, cosa que no se hacía en la de Los Parra.

Otros recintos similares que se inauguraron por esos años fueron la Peña de la Universidad Técnica del Estado, en Santiago, y la Peña de Viña del Mar.

Sin duda, no viene al caso hacer un resumen biográfico de cada uno de los integrantes de la NCCH, sino que es de mayor utilidad abocarse a descubrir los puntos en común que tras sus canciones los unían, ya que así se puede llegar a una comprensión más global de lo que significó este movimiento musical.

Uno de los aportes que hizo la NCCH a nuestra música fue la reivindicación de una serie de personajes populares que, como algo ya se ha esbozado, habían sido excluidos de la canción folklórica tradicional chilena. Un ejemplo de ello nos lo da Patricio Manns, quién en una de sus canciones, nos relata la vida del arriero cordillerano:

---

<sup>96</sup> Rayo, en quechua. Conjunto formado en Antofagasta y que conformará su repertorio principalmente con canciones del folklore andino.

*Que sabes de cordillera  
si tú naciste tan lejos  
hay que conocer la piedra  
que corona el ventisquero  
hay que recorrer callando  
los atajos del silencio  
y cruzar por las orillas  
de los lagos cumbreños  
mi padre anduvo su vida  
por entre pedazos y cerros<sup>97</sup>.*

Otro personaje popular rescatado por Manns, es el minero lotino, logrando que por primera vez esta dura realidad llegara a un público amplio:

*En Lota la noche es brava  
para él que a la mina baja,  
en Lota la noche acaba  
con sangre en el mineral...  
para quien será esta noche  
la muerte bajo el mar<sup>98</sup>.*

La Revolución Cubana fue también un referente para los integrantes de la NCCH. Víctor Jara, por ejemplo, en 1967 compuso la siguiente canción en homenaje a Ernesto “Che” Guevara, quién para esos años había sido dado por muerto en Bolivia por la propaganda norteamericana:

*Abre sendas por los cerros,  
deja su huella en el viento,*

---

<sup>97</sup> PATRICIO MANNS, *Arriba en la cordillera*, del disco *Entre mar y cordillera*, 1965.

<sup>98</sup> PATRICIO MANNS, *En Lota la noche es brava*, del disco *Entre mar y cordillera*, 1965.

*el águila le da el vuelo  
y lo cobija el silencio.  
Nunca se quejó del frío,  
nunca se quejó del sueño,  
el pobre siente su paso  
y lo sigue como ciego<sup>99</sup>.*

En los últimos años del gobierno demócratacristiano de Eduardo Frei Montalva, el clima político se encontraba cada vez más tenso, debido al temor que provocaba en el oficialismo el notorio apoyo popular hacia las ideas izquierdistas. Esto ocasionó un par de hechos de violencia que terminaron en forma dramática. En 1969, algunos pobladores de Puerto Montt se tomaron un terreno baldío en las afueras de la ciudad. En ese momento, el Ministro del Interior Edmundo Pérez Zujovic ordenó a la policía responder con balas ante el hecho. Ocho personas resultaron muertas, entre ellas un niño, quién pereció por asfixia a causa de los gases lacrimógenos. Además de ello, más de sesenta personas resultaron heridas por los disparos. Víctor Jara, a partir de ese momento, comienza a transformarse en una especie de periodista de denuncia, ya que sus canciones empiezan a adquirir un matiz más contingente. Cuatro días después de los asesinatos, se organizó en Santiago una masiva manifestación de repudio ante lo ocurrido, momento en el cual Víctor Jara interpreta una canción especialmente compuesta para la ocasión:

*Murió sin saber porqué  
le acribillaban el pecho  
luchando por el derecho  
y un suelo para vivir...  
Usted debe responder  
señor Pérez Zujovic  
porque al pueblo indefenso*

---

<sup>99</sup> VÍCTOR JARA, *El aparecido*, del disco *Víctor Jara*, 1967.

*contestaron con fusil.  
Señor Pérez su conciencia  
la enterró en un ataúd  
y no limpiaran sus manos  
toda la lluvia del sur<sup>100</sup>.*

Pocos meses antes de la elección presidencial que llevó a la presidencia a Salvador Allende, se suscita otro hecho similar que contribuyó a enturbiar aún más el ambiente social y político. Mientras se realizaba una marcha en Santiago organizada por la izquierda en apoyo de la candidatura allendista y para protestar además por los hechos de violencia que habían ocurrido en los últimos meses, alguien que se encontraba en la sede del Partido Demócrata Cristiano disparó, sin provocación alguna, ante la multitud, lo que ocasionó la muerte del joven de 18 años, miembro de la Juventud Comunista, Miguel Angel Aguilera. Nuevamente Víctor Jara compone una canción denunciando el hecho, aunque esta vez, al ver las muestras de repudio de parte de la ciudadanía, le agrega a la letra un matiz de esperanza por lo que a él le parecía el triunfo seguro por parte de la Unidad Popular, coalición política de la cual era abierto partidario. Nace así la famosa aseveración ¡Venceremos!:

*Allí donde se oculta el criminal  
tu nombre brinda al rico muchos nombres.  
El que quemó tus alas al volar  
no apagará el fuego de los colores.  
Aquí hermano, aquí sobre la tierra,  
el alma se nos llena de banderas  
que avanzan,  
contra el miedo,  
avanzan.*

---

<sup>100</sup> VÍCTOR JARA, *Preguntas por Puerto Montt*, del disco *Pongo en tus manos abiertas*, 1969.

*¡Venceremos! ¡Venceremos!*<sup>101</sup>.

El grito ¡Venceremos! adquiere bastante popularidad, por lo que Víctor Jara junto a Sergio Ortega componen un himno con ese nombre, para que sea interpretado por el grupo Inti-Illimani, como canto oficial de la campaña de la UP, transformándose, de esta forma, la NCCH en un movimiento musical abiertamente partidista:

*Recordando al soldado valiente,  
cuyo ejemplo lo hiciera inmortal,  
enfrentemos primero a la muerte,  
traicionar a la patria jamás...  
Campesinos, soldados, mineros,  
la mujer de la patria también,  
estudiantes, empleados y obreros,  
cumpliremos con nuestro deber...  
¡Venceremos! ¡Venceremos!  
mil cadenas habrá que romper.  
¡Venceremos! ¡Venceremos!  
la miseria sabremos vencer*<sup>102</sup>.

El 15 de agosto de 1970, a sólo semanas de la elección presidencial, se estrena en el estadio Chile la *Cantata Santa María de Iquique* obra musical conceptual que narra la matanza obrera ocurrida el 21 de diciembre de 1907. Fue compuesta por Luis Advis e interpretada por el grupo Quilapayún. Además participaron dos integrantes de la Orquesta Sinfónica de Santiago y el actor Marcelo Romo como relator. Representa una de las obras más importantes dentro de la Historia de la música chilena. Tras relatar el hecho al cual está dedicada, en

---

<sup>101</sup> VÍCTOR JARA, *El alma llena de banderas*, del disco *El derecho de vivir en paz*, 1971.

<sup>102</sup> INTI-ILLIMANI, *¡Venceremos!*, del disco *Canto al programa*, 1970.

su última canción la Cantata llama a la gente a tener cuidado de no repetir la Historia:

*Ustedes que ya escucharon  
la Historia que se contó  
no sigan allí sentados  
pensando que ya pasó...  
Unámonos como hermanos  
que nadie nos vencerá.  
Si quieren esclavizarnos  
jamás lo podrán lograr.  
La tierra será de todos  
también será nuestro el mar.  
Justicia habrá para todos  
habrá también libertad<sup>103</sup>.*

La *Cantata Santa María de Iquique* no fue la única obra conceptual que surgiría desde los miembros de la NCCH. También se cuentan: *El sueño americano* (1966) de Patricio Manns, que a través de doce canciones intenta reconstruir la Historia de América Latina, obra inspirada en el *Canto General* de Pablo Neruda; *La población* (1972) de Víctor Jara, que cuenta la historia del origen de la población periférica Herminda de la Victoria (en Santiago), a partir de una “toma” de terreno; *La fragua* (1972) de Sergio Ortega e interpretada por Quilapayún, que narra diversos momentos de la Historia de las luchas sociales en Chile y compuesta a raíz de la conmemoración de los 50 años del Partido Comunista de Chile; *Vivir como él* de Luis Advis y el cubano Frank Fernández, interpretada también por Quilapayún, escrita en honor al guerrillero vietnamita Ngyen Van Troy; y *Oratorio para los trabajadores* de Jaime Soto e interpretada por el grupo Huamarí.

---

<sup>103</sup> QUILAPAYÚN, *Canto Final*, del disco *Cantata Santa María de Iquique*, 1970.



## **Cultura y política en el período 1964-1978**

Los años sesenta significaron la explosión de nuevos sectores sociales a la escena pública y política y, por ende, de nuevas reivindicaciones sociales, proceso del cual ya se han esbozado sus razones y su contexto en páginas anteriores. En razón de ello los gobiernos de diferentes lugares del mundo tuvieron que acoger y responder a las demandas de estos nuevos grupos, cuestión de la cual Chile no estuvo ajeno.

El gobierno demócratacristiano de Eduardo Frei Montalva se vio en la necesidad de imponer lo que José Joaquín Brunner (1981) ha señalado como la “cultura de compromiso”<sup>104</sup>, que fue aplicada no sólo al área cultural sino que se hizo extensiva a todos los niveles de la sociedad en un marco denominado más globalmente como Estado de Compromiso. Fue la manera en la cual el oficialismo asumió estos nuevos tiempos y con la cual trató de legitimar su propuesta política de promoción popular.

Sin embargo, esta cultura de compromiso no contempló sólo la idea de dar respuesta a las demandas sociales de los sectores más populares, ya que el gobierno mantuvo además muy buenas relaciones con la clase empresarial, asumiendo algunas de sus peticiones, con el fin de mantener la paz social y garantizar su meta de desarrollo económico.

De esta forma, el sistema garantizaba la competencia y equilibrio entre las distintas clases sociales, las cuales trataron de imponer su liderazgo en distintas áreas. Así entonces los diferentes sectores se disputaron no sólo *“la propiedad de la tierra y los capitales, sino que también la posibilidad de formar profesionales, la irradiación ideológica de las iglesias, la forma de educar masivamente, la capacidad de convencer y conducir a la opinión pública, el predominio en el terreno de las ideas y de la expresión artística, etc.”*<sup>105</sup>, razón por la cual se desarrolló en Chile un escenario cultural heterogéneo y variado.

---

<sup>104</sup> BRUNNER, José Joaquín, *La cultura autoritaria en Chile*, FLACSO, Santiago, 1981, pp. 22-29.

<sup>105</sup> *Ibid*, p. 25.

Con la llegada al poder de Salvador Allende, esta cultura de compromiso comenzó a entrar en crisis. Las demandas sociales se hicieron inmanejables y la clase empresarial se sintió, por primera vez, realmente amenazada. Hasta antes de 1970, la burguesía se había visto en la necesidad de compartir su liderazgo con un estado fuertemente interventor, pero que, en términos generales, no la desplazaba de su rol hegemónico histórico. La cultura de compromiso, de esta forma, se ideologizó en extremo. *“La rápida descomposición de la cultura de compromiso trajo consigo...una profunda alteración de los cauces históricamente legitimados para regular los procesos de autoafirmación de la sociedad chilena. Prontamente, esos cauces tendieron a reemplazarse por formas de conflicto social y político... Fue esa dinámica la que dio al período su carácter de permanente enfrentamiento entre bloques, dinámica donde se combinaban etapas de mayor y menor intensidad conflictiva dependiendo del desarrollo y los ritmos de la lucha de clases que le subyacía”*<sup>106</sup>.

Tras el Golpe de Estado de 1973, la cultura de compromiso es reemplazada por la cultura autoritaria impuesta por el régimen militar.

Tres fueron las principales premisas ideológicas bajo las cuales operó la Junta Militar, presidida por Augusto Pinochet, al momento de llegar al poder en 1973.

En términos políticos, encontramos el concepto de seguridad nacional, que concebía la idea de que cualquier persona disidente al régimen, es decir, de izquierda, pasaba a convertirse ya no en ciudadano chileno, sino que en un “enemigo interno” al cual se debía eliminar.

Como premisa socio-cultural, aparece el nacionalismo, visión que rechazaba cualquier actitud, cultural o social, predominante en los años de la Unidad Popular, ya que se sostenía, según esta postura, que bajo la presidencia de Salvador Allende, Chile había sufrido una degeneración de sus valores tradicionales.

En cuanto a lo económico, el referente ideológico era el neoliberalismo, doctrina hacia la cual el gobierno militar se encauzó con una rapidez asombrosa,

---

<sup>106</sup> Ibid, p. 27.

privatizando prácticamente todas las empresas en las cuales el estado chileno, hasta antes de 1973, tenía injerencia<sup>107</sup>.

Pero abocándose al tema netamente cultural, el investigador Fabio Salas Zúñiga nos señala una interesante periodización de la política, que para este efecto, llevó a cabo el gobierno de Augusto Pinochet<sup>108</sup>.

En primer lugar debemos ubicar una fase que iría desde la instauración del régimen, en septiembre de 1973, hasta aproximadamente 1976, en donde predomina una concepción nacionalista de la cultura. El gobierno militar pretende transformarse así en el rector y el depurador de la chilenidad, supuestamente desfigurada, como ya se señaló anteriormente, bajo el gobierno de la UP. Recuperar los valores tradicionales de la cultura cristiano-occidental y eliminar, a toda costa, hasta el más mínimo remanente izquierdista, serán los principales objetivos de esta primera política cultural del régimen militar chileno.

En 1974, aparece el primer documento oficial al respecto, que avala lo anteriormente expuesto, denominado *Política Cultural del Gobierno de Chile*. A continuación se ofrece un extracto de él:

*“Ante la acción premeditada o la desidia del Estado y la indiferencia de la mayor parte de los organismos y entidades privadas, los marxistas fueron tejiendo una red de influencias y favoritismos que permitió que todo nuevo valor que surgiera fuese de inmediato aprisionado en esta trama. Los cargos en las universidades y en los colegios, los libros editados, el periodismo, las becas, los premios y recompensas, las entrevistas destacadas en la prensa, favorecían en el hecho a los que adhirieron a la política marxista”<sup>109</sup>.*

Como para confirmar tal afirmación, ese mismo año aparece en una editorial de *El Mercurio*, periódico al servicio del régimen, el siguiente artículo:

*“Conviene recordar que en este último régimen (refiriéndose al gobierno de la UP) surgieron los rasgos del más tenebroso totalitarismo intelectual del que se tenga memoria entre nosotros: sofocación de la libertad de expresión; promoción*

---

<sup>107</sup> MONCKEBERG, María Olivia, *El saqueo de los grupos económicos al estado chileno*, Planeta, Santiago, 2000. En este texto se realiza una acabada revisión a dicho proceso.

<sup>108</sup> SALAS ZÚÑIGA, Fabio, ob. cit., pp. 104-106.

<sup>109</sup> Del documento oficial *Política Cultural del Gobierno de Chile*, 1974.

*exclusiva de un arte comprometido con las consignas revolucionarias; persecución enconada de los disidentes de tal postura; intento de aislar culturalmente al país a través de trabas estatales a la importación de libros, revistas, discos, seriales televisivas, aparatos y repuestos científicos; pretensión –lograda a veces- de anular la creatividad libre en las universidades, etc. El modelo ‘marxista leninista de la revolución cultural’ que se aspiró a implantar en Chile, felizmente no tuvo éxito, pero hoy no se recuerdan cabalmente sus síntomas aleccionadores”<sup>110</sup>.*

Si nos atenemos a lo expuesto en el libro *Historia del siglo XX chileno* en el cual se relata la intervención del gobierno de Pinochet en universidades, escuelas, colegios y liceos, en los medios de comunicación, en las expresiones artísticas, etc., nos podemos dar cuenta de que las maniobras de contrainformación fueron una de las tácticas usadas por el régimen para justificar y legitimar su política cultural<sup>111</sup>.

Pero ciñéndonos a lo expresado por el aparato pinochetista y como solución a ello, nos señalan Catalán y Munizaga (1986) que éste se encargó de *“extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollan en el cuerpo moral de la patria... (para mantener)... los hábitos y costumbres que revelan la solidez de una comunidad que se orienta en los valores permanentes que emanan de la concepción cristiana occidental de la vida y de las raíces propias de la chilenidad”<sup>112</sup>.*

Con respecto al tipo de política cultural impuesta por la entelequia pinochetista en las escuelas, es interesante la opinión de José Joaquín Brunner:

*“Sobre todo, se multiplicaron los ritos integrativos en torno a los valores patrios, definidos según una concepción estrechamente nacionalista y cercana a las formas de socialización imperantes en los cuarteles. Se establecen minuciosas reglamentaciones para asegurar el brillo y la solemnidad de los actos y desfiles ligados a efemérides nacionales, izamiento del pabellón patrio, empleo de*

---

<sup>110</sup> Diario *El Mercurio*, 1974. Extraído de SALAS ZÚÑIGA, Fabio, ob. cit., p. 133.

<sup>111</sup> CORREA SUTIL, Sofía; FIGUEROA GARAVAGNO, Consuelo; JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo; ROLLE CRUZ, Claudio y VICUÑA URRUTIA, Manuel, ob. cit., pp. 300-318.

<sup>112</sup> CATALÁN, Carlos y MUNIZAGA, Giselle, *Políticas culturales bajo el autoritarismo en Chile*, CENECA, Santiago, 1986, p. 47.

*símbolos patrios, etc., y se unen indisolublemente estos ritos con la manifestación de respeto por las autoridades”<sup>113</sup>.*

En relación a la cita anterior, es ilustrativo indicar que en 1974 se decide la inclusión de otra estrofa, de manifiesta adulación militar, para el Himno Nacional que se debía entonar en todos los actos públicos:

*Vuestros nombres, valientes soldados  
que habéis sido de Chile el sostén  
nuestros pechos los llevan grabados  
lo sabrán nuestros hijos también<sup>114</sup>.*

Ya a partir de 1977-1978 podemos identificar una segunda etapa en cuanto a política cultural se refiere. Está directamente asociada a la urgencia del gobierno por encauzar todos los ámbitos de la realidad del país hacia *“una concepción más funcional al impulso privatizador del neoliberalismo”<sup>115</sup>*. A raíz de esto la cultura se aleja completamente de los sectores sociales bajos y medios para asociarse de manera casi exclusiva a la elite. Es lo que se llama “alta cultura”, en donde quien posee los medios económicos, posee, a su vez, los medios para producir y consumir, cuál círculo vicioso, todo lo relacionado con la cultura y con sus distintas manifestaciones artísticas, todas ellas cargadas de un tinte de intelectualidad excesiva (la vieja idea de “Bellas Artes”) y absolutamente descontextualizadas de la realidad. Esta política cultural construye, de este modo, *“una asociación arbitraria de la aristocracia del dinero con la aristocracia del espíritu, con todo su clasismo hegemónico donde la cultura de la burguesía es la cultura de la sociedad que domina y donde además la cultura misma fuera un bien destinado*

---

<sup>113</sup> BRUNNER, José Joaquín. Extraído de CORREA SUTIL, Sofía; FIGUEROA GARAVAGNO, Consuelo; JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo; ROLLE CRUZ, Claudio y VICUÑA URRUTIA, Manuel, ob. cit., p. 304.

<sup>114</sup> Estrofa compuesta por Eusebio Lillo, al igual que las otras cinco que componen el Himno Nacional actual, bajo la presidencia de Manuel Bulnes. Sólo el coro pertenece al argentino Bernardo Vera y Pintado, escrito en 1919 bajo el mandato como Director Supremo de Bernardo O’Higgins. En RODRIGUEZ MUSSO, Osvaldo, op. cit., pp. 21-24, se hace una interesante reseña de las variaciones que ha sufrido la Canción Nacional a través de la Historia, en términos de composición lírica y musical, así como también de las estrofas que se ha impuesto entonar en los actos públicos.

<sup>115</sup> SALAS ZÚÑIGA, Fabio, ob. cit., p. 105.

*naturalmente a quien pudiese comprarla, transformándose en un bien transable y sometido a las leyes de la compraventa*<sup>116</sup>.

La tercera y última etapa, de la cual no se profundizará demasiado por estar fuera del marco temporal de este trabajo, comienza alrededor del año 1983. De ésta, sólo mencionar que tendió profundizar aún más la idea de “industria cultural”, pero ahora ya más cercana al consumo de masas y al mundo del entretenimiento<sup>117</sup>.

### ***Los mecanismos de difusión y censura en la música popular chilena en el período 1964-1978***

La prioridad puesta hacia el desarrollo económico durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, dejó el espacio para que la iniciativa personal en cuanto a producción cultural se refiere diera sus frutos.

A pesar de la intervención estatal de la cultura de compromiso de Eduardo Frei, esta se abocó más bien a dar respuesta a las distintas reivindicaciones y demandas sociales, que a regular la escena artística.

La intervención estatal en materias artísticas, entonces, es casi nula en el período 1964-1970, por lo que la producción musical popular corrió por cuenta propia y generó una serie de movimientos, que en otro sistema político, quizás, hubieran sido más difíciles de desarrollar. El ejemplo más claro fue el surgimiento de la NCCH, justo por esos años. El RCH, a pesar de desarrollarse de manera precaria no sufrió de los prejuicios conservadores que generan los pelos largos, las vestimentas excéntricas o la innovación creativa. Por su parte, el contexto dio pie para que se generaran además movimientos marcadamente comerciales, como el caso de la Nueva Ola, u otros más tradicionales como el Neofolklore.

La llegada al poder de Salvador Allende, quien veía el arte como una ayuda a través del cual se podían generar ciertas transformaciones sociales, impulsó

---

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Ibid., pp. 105-106.

fuertemente la escena cultural en general, circunstancia que la música popular aprovechó para consolidar algunos de sus movimientos. El RCH y la NCCH generaron exponentes que marcarían para siempre el devenir compositivo de la música popular chilena posterior.

Se puede argumentar que los miembros de la NCCH gozaron de cierto favoritismo por su abierto compromiso político, lo cual puede ser correcto, pero, por su parte, las manifestaciones de oposición no sufrían tampoco de censura.

Tras producirse el golpe de estado de 1973, las tres premisas ideológicas expuestas anteriormente, esto es, la seguridad nacional, el nacionalismo y el neoliberalismo, se transforman en los parámetros a seguir en cuanto a difusión y censura musical se refiere.

Los músicos disidentes al régimen, en este caso los miembros de la NCCH, se transforman inmediatamente en “enemigos internos”; por tanto, deben ser extirpados del inconciente colectivo de la sociedad para ser reemplazados por las tradicionales expresiones musicales de nuestro folklore, en donde se unen, además, una serie de artistas pop partidarios del régimen<sup>118</sup>. Junto con ello, las premisas neoliberales indicaban que las formas musicales extranjeras supuestamente traerían mayores beneficios a la industria artística en general<sup>119</sup>. Es bajo este sustento teórico que se echa a rodar la maquinaria represiva.

Uno de los mecanismos usados fue bastante simple y lógico: la destrucción en masa del material fonográfico grabado, en forma de discos vinilo, por los integrantes de la NCCH. La pérdida de este material, perteneciente en su mayoría al sello DICAP, significó un daño irreparable para la memoria musical chilena,

---

<sup>118</sup> Entre estos se puede citar a Antonio Zabaleta, Daniel Lencina, Raúl de Ramón, Gloria Simonetti, Arturo Millán, Patricia Maldonado, Los Huasos Quincheros, Los Hermanos Campos, Pedro Messone, “Bigote” Arrochet, Willy Bascuñán, Las Cuatro Brujas, Los Cuatro Cuartos, todos ellos promovidos de manera excesiva en los programas de televisión (Festival de Viña incluido) producidos y conducidos por gente también partidaria del pinochetismo, entre los que se cuentan a Gonzalo Beltrán, Alfredo Lamadrid, Juan Guillermo Vivado, Enrique Maluenda, Cesar Antonio Santis o Antonio Vodanovic. Entre todos ellos dieron forma a uno de los panoramas musicales y culturales más pobres que ha tenido nuestro país, al menos dentro de los últimos ochenta años.

<sup>119</sup> En 1974 la Junta Militar dictó el DL 827, que estableció un impuesto del 22% a los espectáculos públicos, impuesto que antes no existía para los artistas chilenos; más aún, este impuesto no era aplicable para los extranjeros que viniesen a nuestro país. Además, se estableció una rebaja de aranceles aduaneros que fue descendiendo gradualmente del 94% en 1973, a un 10% en 1979, lo que terminó con el proteccionismo que poseía la producción musical chilena en el gobierno de Salvador Allende. Datos extraídos de SALAS ZÚÑIGA, Fabio, ob. cit, pp. 107-109.

ya que hay una cantidad considerable de discos de los cuales ni siquiera los propios músicos pudieron conservar una copia<sup>120</sup>.

Pero el mecanismo oficial del cual se sirvió el pinochetismo para intervenir en el ambiente cultural en general, fue la creación en 1974 de la Dirección de Comunicación Social (DINACOS), organismo que tuvo, en la práctica la misión de *“censurar, reprimir y sancionar todo atisbo de disidencia política en el espacio comunicacional chileno durante la dictadura”*<sup>121</sup>. Además de ello, se encargaba de colocar en puestos culturales importantes a personas partidarias del gobierno, así como también de generar campañas de propaganda y contrainformación hacia aquellos personajes públicos que demostraran oposición al régimen. Su consejo consultivo se componía, entre otros personeros, de los directores de turno de Televisión Nacional de Chile (TVN), de la Asociación de Radioemisoras de Chile (ARCHI) y del Colegio de Periodistas, todos ellos llegados a esos cargos por la simpatía demostrada ante el oficialismo.

Es necesario también mencionar la expropiación llevada a cabo en contra de prácticamente todos los medios de comunicación que tuvieran algún tipo de vínculo con la izquierda. Particular es el caso ocurrido con las radioemisoras, ya que el gobierno amparándose en la absurda excusa de una supuesta sobrepoblación de éstas, cerró todas aquellas estaciones que habían demostrado adhesión al gobierno anterior, como el caso de Radio Cristóbal Colón. Otras, lisa y llanamente, fueron expropiadas, pasando así, por ejemplo, Radio Corporación, emisora de propiedad del, a esas alturas, proscrito Partido Socialista, a convertirse en Radio Nacional, estación al servicio del gobierno militar.

Otra de las restricciones impuestas por el gobierno, tal vez la más curiosa de todas, fue la prohibición del uso de algunos instrumentos musicales de origen

---

<sup>120</sup> Una prueba de ello es que en el sitio web oficial del grupo Inti-Illimani, sus integrantes han solicitado a sus seguidores que si conservan alguna copia de sus discos más antiguos, les causaría una grata sorpresa el que se los hicieran llegar, para ver la forma de volverlos a editar.

<sup>121</sup> SALAS ZUÑIGA, Fabio, ob. cit., p. 107.



andino, como la quena, el charango o la zampoña, ya que se asociaban directamente con la NCCH<sup>122</sup>. Es paradójico darse cuenta que el pinochetismo ilegalizaba los instrumentos usados por los solistas y grupos de la NCCH como si se trataran de armas, lo que deslegitimaba completamente su política de persecuciones. Con ello, no hacía otra cosa que confirmar la injusticia cometida con aquellos músicos (tratados como “enemigos internos”), ya que el propio régimen estaba admitiendo que sus únicas armas eran sus instrumentos musicales. Claro está, eso sí, que con esas armas no podían ni pretendían asesinar a nadie.

Pero lo anterior suena quizás banal si nos remitimos a toda la serie de persecuciones, detenciones, torturas (eso sin mencionar el asesinato de Víctor Jara, el caso más dramático sin duda) a las cuales se vieron expuestos casi todos los exponentes de la NCCH, más el consiguiente exilio de muchos de ellos.

Angel Parra, por ejemplo, fue detenido en su domicilio de Santiago y llevado junto a miles de chilenos al Estadio Nacional de Santiago, convertido para la ocasión en centro de detención y tortura. Posteriormente es trasladado al campo de concentración de Chacabuco, en el Norte Grande, donde permanecerá varios meses, hasta su liberación, obtenida gracias a la solidaridad internacional. Parte, finalmente, al exilio.

Isabel Parra y Patricio Manns encontraron refugio en la Embajada de Venezuela y de ahí partieron al exilio.

Oswaldo Rodríguez logró penetrar en la Embajada de Argentina hasta su salida al exilio.

El 11 de septiembre de 1973 los dos principales grupos de la NCCH se encontraban fuera del país; Quilapayún en Francia e Inti-Illimani en Italia. Ese mismo día inician su exilio y se incorporan a las tareas de solidaridad y lucha por la recuperación de la democracia.

---

<sup>122</sup> Un caso digno de destacar con respecto a aquella prohibición, es la de la agrupación Barroco Andino. En 1975 graban su primer álbum en el cual sus canciones son interpretadas precisamente con los instrumentos andinos prohibidos por el gobierno, pero lograron zafar la censura de manera inteligente; su propuesta era interpretar música con instrumentos andinos, pero su repertorio se basaba en las composiciones de los autores clásicos del Barroco Europeo. De esta forma, interpretando piezas de Bach o de Telemann, pero a base de quenás y zampoñas, le devolvían sus instrumentos perdidos a la música popular chilena. Y no sólo eso, además insertaban en la escena musical chilena una propuesta novedosa y audaz.

Gonzalo “Payo” Grandona se radica en la República Democrática Alemana. Héctor Pavés partió también al exilio. Murió en París en 1976.

En Italia se quedaron Marta Contreras y Charo Cofré. Con el correr del tiempo también se exilia el grupo Illapu.

Tito Fernández fue detenido y más tarde liberado. Se quedó en Chile pero tuvo que variar completamente su repertorio para poder hacer presentaciones en público.

Se ha querido dejar para el último el caso más dramático de todos, el de Víctor Jara. Fue detenido en su lugar de trabajo, la Universidad Técnica del Estado, para luego ser conducido, junto a otros profesores, al Estadio Chile donde fue torturado y, dos días más tarde, asesinado. Su cuerpo, arrojado en un canal en las afueras de Santiago, fue reconocido por un poblador, lo que permitió que Joan Jara, su esposa, pudiera sepultarlo dignamente<sup>123</sup>.

Víctor Jara es el cantautor chileno que mayor reconocimiento ha tenido en el mundo de la música. Desde bandas chilenas de rock actuales como Los Miserables, Gondwana, Weichafe o Los Bunkers, hasta solistas y agrupaciones extranjeras, de estilos tan diversos como Silvio Rodríguez, Los Fabulosos Cadillacs o U2, han reconocido la influencia que Víctor Jara ha tenido no sólo en sus maneras de componer música sino que también, por sobre todo, en sus formas de pensar y de vivir.

---

<sup>123</sup> Sobre la vida de Víctor Jara es interesante el libro escrito por su esposa, JARA, Joan, *Víctor, un canto inconcluso*, Fundación Víctor Jara, Santiago, 1998.

# Conclusiones

La Guerra Fría instaló en el mundo la lucha ideológica entre capitalistas y comunistas, entre las derechas y las izquierdas, hecho que se evidenció en una serie de mecanismos de propaganda y contrapropaganda entre los dos líderes de este sistema bipolar: EE.UU y la URSS. Esta campaña de desprestigio mutuo se hizo presente en el cine, en la literatura, en la gráfica, en la música y, en síntesis, en cada una de las manifestaciones culturales y artísticas en las cuales fuera posible traspasar algún tipo de ideología.

El concepto de ideología ha sido fuente de discusión durante los últimos dos siglos a través de distintas disciplinas sociales como la filosofía, la sociología y la historiografía, no llegando a generarse entre los distintos autores y escuelas que analizan este tema un consenso que facilite su comprensión y definición. Más aún, si tomamos en cuenta que cada autor cataloga el término desde su propia concepción simbólica o ideológica nos daremos cuenta de la complejidad que plantea la discusión de este tema.

Tenemos así como primer intento de delimitar las fronteras de la ideología, los primeros escritos de Karl Marx (1845), en particular *La ideología alemana*, en donde se define a la ideología como todo aquello que se opone a lo real (a la praxis) y que es impuesto por la clase dominante a través de una serie de instituciones y mecanismos simbólicos como la Iglesia, el Derecho, la educación, el arte, etc., con el fin de invertir el orden natural de las cosas<sup>124</sup>.

Después contamos con el concepto de ideología que proponen los marxistas ortodoxos (representados de manera más fiel por los líderes intelectuales de la Revolución Bolchevique), quienes, a diferencia de Marx, no la oponen con la realidad sino que contrastan la ideología con la ciencia. Así entonces para los filósofos marxistas ortodoxos la ideología es todo aquel conocimiento que no cuenta con una rigurosidad científica o que no es positivista, o sea, todo aquello que entra en el plano de la interpretación.

Por último, debemos considerar también la visión de Paul Ricoeur (2001), quien agrega que la ideología se genera en los márgenes que separan a la

---

<sup>124</sup> MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *La ideología alemana*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1972.

pretensión de la autoridad por legitimar su poder y a la creencia de los súbditos para acatar esa legitimidad<sup>125</sup>.

Pero sea cual fuere el concepto de ideología que nos parezca más adecuado utilizar, lo interesante es delimitar cual es la función de las ideologías y aquí encontramos al menos tres objetivos que no se contraponen entre sí, sino que más bien se complementan. Estas tres funciones de la ideología son la de *deformar, legitimar e integrar*.

La función deformadora tiene que ver con la idea de invertir la realidad por parte de la clase dominante con el fin de ocultar las fuentes que originan y sustentan su poder. Esto se lleva a cabo a través de una serie de mecanismos e instituciones que abarca a la Iglesia, al Derecho, a la educación, al arte, etc., y a través de los cuales la elite impone sus ideas y su concepción del mundo: *“Las ideas de la clase dominante son en cada época las ideas dominantes, es decir, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad resulta al mismo tiempo la fuerza espiritual dominante. La clase que controla los medios de producción material controla también los medios de producción intelectual, de tal manera que, en general, las ideas de los que no disponen de los medios de producción intelectual son sometidas a las ideas de la clase dominante”*<sup>126</sup>.

En cuanto a la función legitimadora de la ideología se puede decir que esta se hace necesaria incluso (o mejor dicho, sobretudo) en los sistemas de gobierno más autoritarios y represivos. No existe ningún sistema de gobierno, por arbitrario que este sea, que se pueda sustentar en el tiempo sólo en base a la fuerza o la represión. En este sentido Ricoeur agrega el concepto de plusvalía, ya no en términos de excedente económico, sino de excedente de legitimidad: *“La ideología funciona para agregar cierta plusvalía a nuestra creencia a fin de que nuestra creencia pueda satisfacer los requerimientos de la autoridad. La idea marxista de la deformación tiene más sentido si decimos que la función de la ideología es siempre legitimar una pretensión a la legitimidad agregando un suplemento a*

---

<sup>125</sup> RICOEUR, Paul, *Ideología y utopía*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2001, p. 213.

<sup>126</sup> MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, ob. cit., p. 72.

*nuestra espontánea creencia. La función de la ideología en esta fase consiste en llenar la brecha de credibilidad que existe en todos los sistemas de autoridad*<sup>127</sup>.

En tercer lugar la función integradora es aquella que dice relación con la posibilidad de los sistemas de autoridad de aunar a sus gobernados en un ordenamiento simbólico que los identifique y les de cierta homogeneidad como grupo.

Por último, sobre las ideologías se puede agregar que independientemente de su funcionalidad –deformadora, legitimadora o integradora-, éstas siempre son impuestas desde los círculos de poder. Las visiones alternativas, aquellas que plantean un ordenamiento y un estado de cosas distinto al que se postula de forma oficial forman parte de otra categoría de representaciones simbólicas llamadas utopías<sup>128</sup>.

Pero más allá del tema específico de las ideologías, Chile, no estuvo ajeno a la dicotomía impuesta mundialmente por la Guerra Fría, reproduciendo esta lógica en su devenir político interno, cuestión que se manifestó de manera más clara en el Golpe de Estado de 1973.

Los agitados años sesenta, con sus movimientos sociales y contraculturales, aumentaron la politización del mundo en general y de Chile en particular, lo que se demuestra en que en menos de una década se posicionaron en el poder tres tendencias claramente divergentes: centro, izquierda y derecha.

La música popular chilena desde principios del siglo XX no se caracterizó en absoluto por representar la realidad de la época. Al folklore tradicional que sólo representaba a los sectores acomodados de la Zona Central campesina del país, se unían una serie de géneros musicales extranjeros (la ranchera y el corrido mexicano, el bolero, el vals, el foxtrot y los bailes afrocubanos como la guaracha, entre otros), de los cuales se servía la naciente industria discográfica nacional, para obtener lucrativas ganancias y también para tapar una serie de injusticias sociales y personajes populares chilenos presentes en la poesía del folklore popular que no causaban mucha simpatía en los sectores acomodados, clase

---

<sup>127</sup> RICOEUR, Paul, ob. cit., p. 213.

<sup>128</sup> Ibidem.

social a la cual pertenecían los dueños de las casas disqueras. Esta rica heterogeneidad folklórica chilena solamente era cultivada de forma marginal en los campos y en los barrios suburbanos de las ciudades y era traspasada de generación en generación sólo a través de la tradición oral, sin tener acceso a los medios de difusión oficiales.

Sin embargo, gracias a la labor recopilativa y de proyección de nuestro folklore popular por parte de Margot Loyola y Violeta Parra (por citar a las dos exponentes más representativas) y la inserción de nuevos actores sociales en la discusión política, a partir de la década de 1960, la música popular chilena comienza a tomar nuevos aires y a representar el momento histórico del país y del mundo, objetivo hacia el cual debiera aspirar cualquier tipo de manifestación cultural y artística.

La Reforma Agraria, la problemática del cobre, las injusticias sociales y toda una gama de personajes populares hasta ese momento ignorados por nuestra música popular (particularmente evidente, como ya se señaló, en aquella de raíz folklórica), comienzan a formar parte de los temas a los cuales los músicos nacionales les van a dar prioridad a la hora de componer.

Tras el triunfo de Salvador Allende, con su política de promoción cultural, la escena musical chilena se vio particularmente favorecida y no sólo la NCCH, sino que también el RCH, con muy buenos exponentes por cierto como Los Jaivas, Congreso o Los Blops, por citar a los más representativos. Fue un período en que se compuso música por montones y de una calidad superlativa. Aún más, la industria musical chilena nunca vendió tanto como entonces. El single *Todos juntos* de Los Jaivas vendió 120.000 copias, cifra irreal hoy en día si tomamos en cuenta que cualquier solista o banda para lograr en la actualidad disco de oro debe vender 15.000 copias, cosa que sucede con muy poca frecuencia. A eso hay que sumarle el aumento de la población en estos cerca de 30 años y nos daremos cuenta de que el consumo musical era en esos años muy abundante.

Pero tras el Golpe de Estado, la política cultural impuesta por la Junta Militar, amén de la censura y los favoritismos provocó el apagón musical y cultural más oscuro de los últimos ochenta años, dejando a casi toda una generación sin

prácticamente nada que recordar, musical y culturalmente hablando. ¿Será casualidad que nunca se haya compilado un disco recopilatorio de la música chilena de los setenta? Seguramente hay poco que recopilar y lo que hay es toda una serie de artistas desechables que gozaban del favoritismo del régimen, ya sea por adulación abierta o simplemente porque no molestaban a nadie. La buena música nacional, y también la extranjera, circulaba por el mundo sin que en nuestro país se tuviera la oportunidad de escucharla.

Volviendo al tema de las ideologías, durante el régimen militar chileno se manifestaron como nunca antes en nuestra historia las tres funcionalidades básicas que ya hemos mencionado con respecto a este tema. Pero sin lugar a dudas la que se utilizó con mayor fuerza fue aquella que tiene por fin entregarle mayor legitimidad a un determinado sistema político. Este peso ideológico se hizo presente en los mecanismos de difusión y censura de todas las manifestaciones culturales y artísticas, tomando particular notoriedad en el tema específico de este estudio como es la música popular. Censura, represión y asesinatos fueron sólo algunos de los efectos que pesaron sobre los músicos nacionales identificados con la propuesta de la Unidad Popular y con las ideas de izquierda. Por contrapartida, favoritismo, difusión y sobreexposición fue el premio para aquellos que se manifestaron a favor del régimen. Utilizando la terminología de Ricoeur se puede afirmar que el período de utopía que se manifestó en la música popular chilena durante el gobierno de Salvador Allende se alteró radicalmente a partir del Golpe de Estado de 1973, dando paso a un período sumamente determinado por el peso de las ideologías, que actuaron deformando e invirtiendo la realidad.

De esta forma, claramente nos podemos dar cuenta de que la música popular chilena en las décadas del sesenta y setenta, tanto en términos de composición como de difusión, estuvo claramente determinada por la contingencia política del momento.

Finalmente, si nos percatamos de la abanderización de prácticamente todos los músicos por una u otra opción política, fueran estos de la NCCH, del RCH, del folklore de salón, del Neofolklore o artistas pop; además de los contenidos de las letras de las canciones en donde temas como la Revolución Cubana, la Guerra de



Vietnam, entre otros, a floraban con facilidad, podemos también afirmar que en Chile en las décadas estudiadas la música popular reprodujo, en términos generales, la lucha ideológica impuesta en el mundo por la Guerra Fría.

# Fuentes

a) Fonográficas o Musicales:

Discos de:

ANGEL PARRA

- Canciones funcionales, 1969.
- Canciones de Patria Nueva, 1972.
- Cuando amanece el día, 1973.
- Pisagua, 1978.

HECTOR PAVEZ

- Corazón de escarcha, sin información sobre el año de edición.

HUAMARI

- Oratorio para los trabajadores, sin información sobre el año de edición.

ILLAPU

- Música andina, 1972.
- Despedida del pueblo, 1976.
- Raza brava, 1977.

INTI-ILLIMANI

- Si somos americanos, 1969.
- Canto al programa, 1970.
- Viva Chile, 1973.
- La Nueva Canción Chilena, 1974.
- Hacia la libertad, 1975.
- Canto de pueblos andinos, 1975.
- Canto de pueblos andinos Vol.2, 1976.
- Chile resistencia, 1977.

## LOS HUASOS QUINCHEROS

- Antología, sin información sobre el año de edición.
- Lo mejor de Los Huasos Quincheros, sin información sobre el año de edición.
- Sesión en vivo, sin información sobre el año de edición.

## LOS JAIVAS

- El volantín, 1971.
- Los sueños de América, 1974.
- Todos juntos, 1976.

## ORTIGA

- Lo mejor de Ortiga, sin información sobre el año de edición.

## PATRICIO MANNS

- Entre mar y cordillera, 1965.
- El sueño americano, 1966.

## QUELENTARO

- Coplas al viento, 1966.
- Leña gruesa, 1969.
- Judas, 1970.
- Buscando siembra, 1978.

## QUILAPAYUN

- X Vietnam, 1968.
- Basta, 1969.
- Cantata Santa María de Iquique, 1970.
- Quilapayún 4, 1970.
- La fragua, 1973.
- El pueblo unido jamás será vencido, 1974.
- Adelante, 1975.

- Patria, 1976.

#### TITO FERNANDEZ

- El Temucano, 1971.
- Al amor, 1972.
- Boleros, 1973.
- Somos, 1974.
- Me gusta el vino, 1975.
- Todo lo que tengo es mi ciudad, 1977.

#### VICTOR JARA

- Víctor Jara, 1967.
- Pongo en tus manos abiertas, 1969.
- Canto libre, 1970.
- El derecho de vivir en paz, 1971.
- La población, 1972.
- Te recuerdo Amanda, 1973.

#### VIOLETA PARRA

- Acompañada de guitarra, 1956.
- Canto y guitarra, 1956.
- Cantos campesinos, 1956.
- Cantos de Chile. Presente ausente, 1956.
- Composiciones para guitarra, 1957.
- La cueca presentada por Violeta Parra, 1957.
- La tonada presentada por Violeta Parra, 1957.
- Toda Violeta Parra, 1960.
- En Ginebra, 1965.
- Recordando a Chile. Una chilena en París, 1965.
- Las últimas composiciones, 1966.
- Canciones reencontradas en París, 1971.

- Chants et rythmes du Chili, 1991.

Textos y partituras de compositores populares clásicos<sup>1</sup> como:

ARIEL ARANCIBIA  
ARMANDO CABRERA  
ARMANDO GONZALEZ MALBRAN  
CARLOS ULLOA  
CLARA SOLOVERA  
DERLINDA ARAYA  
DONATO ROMAN HEITMANN  
ESTHER MARTINEZ  
FERNANDO LECAROS  
FRANCISCO FLORES DEL CAMPO  
GAMALIEL GUERRA  
GUILLERMO BASCUÑAN  
GUILLERMO SOUDY  
JAIME ATRIA  
JORGE BERNALES  
JOSE GOLES  
LUIS AGUIRRE PINTO  
LUIS BAHAMONDE  
MANUEL ARANDA  
NICANOR MOLINARE  
OSMAN PEREZ FREIRE  
PETRONILA ORELLANA  
RAUL DE RAMON  
ROBERTO PARRA

---

<sup>1</sup> Gran parte de estos textos y partituras, aunque no en su totalidad, fueron extraídos de ADVIS, Luis y GONZÁLEZ, Juan Pablo, ob. cit., 1994 y ADVIS, Luis y GONZÁLEZ, Juan Pablo, ob. cit., 1998.

SAUL SALINAS  
SERGIO SAUVALLE  
VICTOR ACOSTA

b) Documentos:

- Diario *El Mercurio*, años 1973 a 1975.
- Discursos políticos del período 1964-1978. En IRARRAZABAL, Guadalupe y PIÑERA MOREL, Magdalena (editoras), *Chile .Discursos con Historia*, Editorial Los Andes, Santiago, 1999.
- Documento *Política Cultural del Gobierno de Chile*, año 1974. En SALAS ZÚÑIGA, Fabio, *La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*, Cuarto Propio, Santiago, 2003.

# Bibliografía



- ADVIS, Luis y GONZÁLEZ, Juan Pablo (editores), *Clásicos de la música popular 1900-1960*, Publicaciones SCD, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1994.
- ADVIS, Luis y GONZÁLEZ, Juan Pablo (editores), *Clásicos de la música popular chilena. Volumen II: 1960-1973. Raíz Folklórica*, Publicaciones SCD, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1998.
- ARRIAGADA, Genaro, *Por la razón o por la fuerza: Chile bajo Pinochet*, Editorial Sudamericana, Santiago, 1998.
- ARTOLA GALLEGO, Miguel y PEREZ LEDESMA, Manuel, *Historia del mundo contemporáneo*, Grupo Anaya, Madrid, 1990.
- BEAUVOIR, Simone de, *El Segundo Sexo*, Cátedra, Madrid, 2005.
- BRUNNER, José Joaquín, *La cultura autoritaria en Chile*, FLACSO, Santiago, 1981.
- CARRASCO PIRARD, Eduardo, *Quilapayún. La revolución y las estrellas*, Ediciones del Ornitorrinco, Santiago, 1988.
- CATALÁN, Carlos y MUNIZAGA, Giselle, *Políticas culturales bajo el autoritarismo en Chile*, CENECA, Santiago, 1986.
- CAVALLO, Ascanio; SALAZAR, Manuel y SEPULVEDA Oscar, *La historia oculta del régimen militar*, Grijalbo, Santiago, 1997.
- CHOMSKY, Noam, *Política y cultura a finales del siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1994.
- CIFUENTES, Luis, *Fragmentos de un sueño. Inti-illimani y la generación de los 60*, Ediciones Logos, Santiago, 1989.
- CLARO VALDÉS, Samuel, *La música chilena*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1984.
- CORREA SUTIL, Sofía; FIGUEROA GARAVAGNO, Consuelo; JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo; ROLLE CRUZ, Claudio y VICUÑA URRUTIA, Manuel, *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2001.

- FERMANDOIS, Joaquín, *Chile y el mundo 1970-1973. El gobierno de la Unidad Popular y el sistema internacional*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1985.
- FERNÁNDEZ, Antonio, *Historia del mundo contemporáneo*, Vicens Vives, Barcelona, 1998.
- FERRER, Ignacio, *El libro del tango*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1977.
- FONTAINE TALAVERA, Arturo y GONZALEZ PINO, Miguel, *Los mil días de Allende*, Centro de Estudios Públicos, Santiago, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza, Madrid, 2001.
- GARRIDO, José, *Historia de la Reforma Agraria en Chile*, Editorial Universitaria, Santiago, 1988.
- GARRIDO, Pablo, *Historial de la cueca*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1979.
- GODOY, Alvaro y GONZÁLEZ, Juan Pablo, *Música popular chilena 20 años, 1970-1990*, Mineduc, Santiago, 1995.
- HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- HEFFER, J. y LAUNAY, M., *La Guerra Fría, 1945-1972*, Akal, Madrid, 1992.
- HOBBSBAM, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, España, 1996.
- HUNEEUS, Carlos, *El régimen de Pinochet*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2000.
- IRARRAZABAL, Guadalupe y PIÑERA MOREL, Magdalena (editoras), *Chile .Discursos con Historia*, Editorial Los Andes, Santiago, 1999.
- JARA, Joan, *Víctor, un canto inconcluso*, Fundación Víctor Jara, Santiago, 1998.
- JOHNSON, Paul, *Tiempos modernos*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1988.
- LEAL, Néstor, *Boleros. La canción romántica del Caribe*, Grijalbo, Caracas, 1992.

- LEYMARIE, Isabelle, *La música latinoamericana. Ritmos y danzas de un continente*, Ediciones B, Barcelona, 1997.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *La ideología alemana*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1972.
- MONCKEBERG, María Olivia, *El saqueo de los grupos económicos al estado chileno*, Planeta, Santiago, 2000.
- OVIEDO, Carmen, *Mentira todo lo cierto. En la huella de Violeta Parra*, Editorial Universitaria, Santiago, 1990.
- PARRA, Isabel, *El libro mayor de Violeta Parra*, Ediciones Meridón, Madrid, 1985.
- PEREIRA SALAS, Eugenio, *Historia de la Música en Chile. 1850-1900*, Universidad de Chile, Santiago, 1957.
- POLLARD, Robert, *La seguridad económica y los orígenes de la Guerra Fría. 1945-1950*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1990.
- QUEZADA, Maribel, *El mensaje medio a medio: que encierran los diarios, la radio y la T.V.*, Editorial Universitaria, Santiago, 1992.
- RICOEUR, Paul, *Ideología y utopía*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2001
- RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo, *La Nueva Canción Chilena: continuidad y reflejo*, Casa de las Américas, La Habana, 1988.
- SAEZ, Fernando, *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*, Editorial Sudamericana, Santiago, 1999.
- SALAS ZÚÑIGA, Fabio, *La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*, Cuarto Propio, Santiago, 2003.
- SANTA CRUZ GAMARRA, César, *El waltz y el valse criollo*, Instituto Nacional de la Cultura, Lima, 1977.
- STOCK, Freddy, *Los caminos que se abren*, Grijalbo, Santiago, 2002.
- VERDUGO, Patricia, *Interferencia Secreta*, Editorial Sudamericana, Santiago, 1998.
- ZAVALA, Iris, *El bolero. Historia de un amor*, Alianza, Madrid, 1991.