

Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino¹

Music and “clandestinidad” During the Time of the Chilean Dictatorship: Repression and the Circulation of Music of Resistance and Clandestine Cassettes

por

Laura Jordán

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Université de Montréal, Canadá.

laurafrancisca@gmail.com

*“Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política,
que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino.”*

Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas*

Un estudio sobre la relación entre música y clandestinidad durante la más reciente dictadura en Chile es expuesto aquí en el despliegue de tres ámbitos disímiles, pero que coinciden en su exploración sobre los modos en que la música de resistencia se desenvuelve en su particular situación histórica. En primera instancia, se aborda la relación conflictiva entre el aparato estatal y la oposición, en que se destacan la represión y la censura sobre las músicas desde un prisma que enfatiza las *experiencias* de prohibición y persecución. Así, se desarrolla una interpretación acerca de la clandestinidad del ejercicio represivo. En segundo lugar, se observa una particular dinámica de *tránsito* entre lo privado y lo público por parte de los agentes de la resistencia, examinándose grados heterogéneos de exposición y de ocultamiento. Finalmente se releva la producción de grabaciones clandestinas, cuyo compromiso militante es substancial. Se enfatiza aquí el rol decisivo que cumple el *casete*, pues la circulación de cintas copiadas se erige como un bastión cultural de la resistencia. Aunque este esquema tripartito ofrece una coherencia particular a cada apartado, la articulación de su conjunto permite una primera comprensión abarcadora de la compleja relación entre la música y la clandestinidad en dictadura.

Palabras clave: Chile, dictadura, música, clandestinidad, casete.

This is a study about the relationship between music and “clandestinidad” during the time of the most recent dictatorship in Chile. This topic is explored in three dissimilar areas, which converge toward the consideration of the

¹Artículo basado en el siguiente texto de la autora: *Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986)*. Jordán 2007.

ways in which the music representing the resistance to the dictatorial system developed in this particular historical situation. First of all, the conflicting relationship between the state apparatus and the opposition is discussed, with a special emphasis upon repression and censorship of the musics of resistance from a standpoint emphasizing the experiencing of prohibition and persecution. Thus, an interpretation of the clandestine repressive actions is put forward. Secondly, the specific dynamics of transiting between what is private and what is public is examined, particularly as it relates to the heterogeneous degrees of exposure and hiding of the members of resistance. Finally, the production of clandestine recordings containing material of a clear militant commitment is discussed. The key role of the cassette production is underlined, as the copy and circulation of cassettes became a cultural stronghold of resistance. Each area of this tripartite model presents an inner coherence of its own. Nevertheless the overall consideration of these three areas serves as the basis of a first all encompassing view of the complex relationship between music and "clandestinidad" during the time of dictatorship.

Key words: Chile, dictatorship, music, "clandestinidad", cassette.

1. INTRODUCCIÓN

Hace un par de años presenté junto a Araucaria Rojas una ponencia en el IV Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, que era el resultado de una modesta investigación con la que abordamos, monográficamente, una pequeña historia de *Vamos Chile*². Este casete clandestino había sido producido por Gabriela Pizarro a mediados de la década del ochenta en el marco de su ejercicio político y cultural de resistencia a la dictadura. El resultado de dicho estudio, como aproximación incipiente, fue la instauración de una pregunta ineludible, que se ubicó como centro de mis preocupaciones musicológicas. ¿Música y clandestinidad pueden pensarse como nociones confluyentes en una determinada situación histórica? ¿En qué términos se establece esta relación mutua? Y en última instancia, ¿qué alcance tendría dicha relación?

Como ha de suponerse, la respuesta a la primera pregunta ya había sido medianamente respondida por el reconocimiento del fenómeno de la clandestinidad como aspecto nuclear de la creación y recepción del mencionado casete, en ligazón profunda con la actividad política de sus precursores. Ahora bien, la interrogante que me dispuse a dilucidar fue la manera en que la conjunción de los dos términos –música y clandestinidad– adquiriría potencia para comprender cómo las músicas son vivenciadas y articuladas de modos particulares *en* el lugar y momento en que se sitúan. Y luego, tratar de comprender la capacidad abarcadora de la articulación teórica de esta dupla, es decir, hasta qué punto un pensamiento sobre la relación entre música y clandestinidad puede ser útil para evocar ciertas historias sonoras.

El marco temporal en que delimité mi indagación fue señalado por la demarcación epocal de la más reciente dictadura chilena, concentrándome en el periodo 1973-1986. Se considera el año 1986 como "el decisivo"³, por cuanto a partir de entonces la caída del gobierno militar fue progresiva y concluyente. La exploración que aquí resumo y expongo fue fijada además por un espacio específico, cual es la ciudad de Santiago, aunque numerosos cuestionamientos y conclusiones puedan sobrepasar ampliamente los márgenes de este territorio.

²Jordán y Rojas 2007.

³Lúnecke 2000: 47.

2. CUESTIONES SOBRE LA CLANDESTINIDAD Y LA MÚSICA

La palabra clandestinidad se considera como cualidad de lo clandestino. La definición oficial dice “Secreto, oculto, y especialmente hecho o dicho secretamente por temor a la ley o para eludirla”⁴. Conlleva una serie de connotaciones en el entendido de su aplicación al estudio histórico de la cultura durante la dictadura militar. Así, al tratarse del *ocultamiento* en relación a la ley, la presencia implícita de la figura del Estado confiere a la palabra clandestinidad, para este caso particular, una connotación de *oposición*. Si bien efectivamente una fracción sustancial del presente estudio parte de la base de este supuesto, indagando una historia musical ligada a la clandestinidad de la oposición política, otorgo también un espacio a la especulación sobre la clandestinidad del accionar estatal y sus implicancias sobre el campo musical. De esta manera, intento superar una definición exclusiva del significante clandestinidad, reducido a su articulación *opositora*⁵, para comprenderlo más bien como una relación general entre la dictadura y aquellos que la resisten, lo que no quiere decir que la clandestinidad abarque de manera absoluta dicho vínculo. No obstante, dicho vínculo se considera que le pertenece.

Por otra parte, al intentar historiar la música, algunas consideraciones sobre sus cualidades, en tanto manifestación cultural específica, modulan la aplicabilidad de la pregunta sobre la clandestinidad. En primer lugar, como expresión *artística*, aunque dicha categoría no sea perfectamente adaptable a todas las músicas, la existencia de un autor cuyo nombre se adhiere a la creación presenta un área de problematización de lo clandestino entendido como ocultamiento. Como explicaré más adelante, la divulgación de autorías deviene conflictiva en la medida en que la música es adosada a la tendencia política de las personas que la cultivan, sea a las que la producen, la interpretan o la reciben. Una pertenencia política es atribuida al texto musical en tanto se relaciona con *alguien* susceptible de ser estigmatizado. En segundo lugar, en tanto manifestación *espacio-temporal* la noción de lo *público* reviste una importancia medular para el análisis, pues bajo el supuesto de que la música está hecha para ser atendida por un auditor en algún momento determinado, la problematización de lo clandestino recae principalmente en la manera en que “autor” y “público” se contactan y en el *lugar* en que la música se realiza. Finalmente, siendo una expresión *sonora*, las músicas se enlazarán forzosamente a un ámbito de cuerpos sonoros más amplio, en el que confluyen discursos y registros documentales que encuentran canales comunes de circulación.

Como he intentado adelantar, abordo mediante este escrito diferentes aproximaciones a la dualidad música y clandestinidad. Por una parte, enfocaré el accionar clandestino del Gobierno militar en cuanto a su gestión represiva, así como consideraré un conjunto de condiciones establecidas de manera “legal” que marcaron un cambio sustancial en la actividad musical postgolpe, destacando los fenómenos de la censura y la autocensura.

⁴Definición obtenida en www.rae.es [consultado el 16 de enero de 2009].

⁵Rolando Álvarez define la clandestinidad como “el lugar o espacio característico en donde particularmente la izquierda diseñó y ejecutó diversas estrategias políticas durante el período 1973-1990”. Álvarez 2003: 24.

A continuación, observaré la clandestinización de los espacios musicales. Particularmente me referiré a la *transitoriedad* entre lo privado y lo público, en la que en lugar de una fragmentación rígida entre lo oculto y lo notorio, una circulación ambigua entre ambas esferas caracteriza la actividad musical de la resistencia. Tocaré así la cuestión sobre el lugar en que las músicas se hacen sonar.

Un tercer ángulo será desarrollado haciendo énfasis en la creación de sonidos clandestinos. Allí revisaré básicamente la producción de músicas de propaganda por parte de sectores militantes, las que son cristalizadas primordialmente en un *casete*. En este apartado intentaré explicar cómo la existencia de autores con nombres propios y la cualidad sonora de la música, características de esta manifestación cultural, son modeladas de modo peculiar *en* la clandestinidad.

3. EL EJERCICIO CLANDESTINO DE LA REPRESIÓN

Tomando en cuenta la dificultad de distinguir con certeza los límites de las implicancias que el despliegue de una maquinaria estatal renovada tuvo sobre el campo musical, es posible reconocer la relevancia de dos ejes del accionar oficial, uno referido a la imposición de normativas públicas y otro relativo a la puesta en marcha de un aparato represivo clandestino. Si bien ambas dimensiones funcionaron en mutua imbricación, y sin perder de vista la dudosa legitimidad de la esfera “legal” bajo el régimen dictatorial, su separación confiere aquí la posibilidad de recalcar la cualidad clandestina del ejercicio represivo.

Revisando el primer eje, aparece un documento elocuente, la *Política Cultural del Gobierno de Chile*, de 1975. Ésta declara que “el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas”, al tiempo que se propone definir el “deber ser” nacional, confiriendo a la cultura la misión de crear “anticuerpos” contra el marxismo para “extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria”⁶. Como parte del proyecto fundacional-nacionalista, en palabras del sociólogo Carlos Catalán, la *Política Cultural* se inserta en una inaugural vertiente discursiva, llevada a cabo los primeros cinco años del régimen. Luego de su fracaso, una “fragmentación” caracteriza el accionar oficial respecto a la cultura, considerando la participación de diversos agentes “oficiales”, no exclusivamente relativos al Estado⁷. A partir de un declarado rechazo a las manifestaciones que representaban una amenaza al patrimonio e “identidad nacional”, en el que la *cultura* corporizó una arista visible del “enemigo interno”, la reacción contra aquello que recordaba la cultura militante pregolpe, confluyó en la implementación de un arduo artefacto represivo que procuró enfrentar a su adversario en sus múltiples dimensiones. No sólo se arremete contra los cuerpos, “[s]e combate al otro en sus símbolos, su memoria, sus tradiciones, sus ideas”⁸.

En cuanto a la esfera musical, se ha sostenido profusamente la idea que el Gobierno militar emprendió una serie de acciones con el fin de impedir la crea-

⁶*Política Cultural del Gobierno de Chile* 1975: 25 y 37.

⁷Catalán 1986: 8.

⁸Brunner 1988: 106.

ción, circulación y ejecución de ciertas músicas, ya sea mediante la prohibición o la desincentivación de su ejercicio. Así lo proponen numerosos músicos y profesionales vinculados a la difusión y producción musical. Lo mismo se expone en una buena parte de los escritos historiográficos abocados a la música de la época.

Entre las transformaciones “legales”, probablemente la más conocida sea la presunta prohibición de la “música andina”. Cuantiosas alusiones a esta prohibición fueron publicadas tempranamente y siguen repitiéndose hasta nuestros días. Dos recientes ejemplos se hallan en los libros *El canto nuevo de Chile: un legado musical* y *En busca de la música chilena*. En el primer caso, Patricia Díaz-Inostroza explica que una de las expresiones de la persecución de los músicos de la Nueva Canción Chilena (NCCh) fue “la dictación [sic] de bandos que impusieron la censura y que incitaron a la prohibición de la utilización de instrumentos andinos como quenayas y zamponas ya que ellos serían considerados elementos subversivos”⁹. En el segundo, José Miguel Varas sostiene:

“Desaparecieron totalmente de la programación radial, por indicación de la Dirección Nacional de Comunicación Social, todas las canciones y melodías de carácter nortino, toda pieza musical que incluyera quenayas, charangos y bombo”¹⁰.

Los autores, tal como sucede con la mayor parte de la información sobre la proscripción de “instrumentos andinos”, no señalan fuente alguna¹¹. Indagando acerca de la existencia de un bando referido a la materia, me he encontrado con que ninguno de los primeros 41 bandos hace alusión a la música, y con que la mayoría de este tipo de norma jurídica no fue solemnemente publicada y, por lo tanto, su relectura es, al menos, dificultosa¹². De todas maneras, un par de cuestiones deben ser precisadas. Primero, que un sinnúmero de disposiciones legales afectaron más o menos tangencialmente el quehacer musical, ya sea por sus implicaciones sobre las libertades de las personas que la cultivan o por las transformaciones directas sobre el medio de producción y difusión musical¹³. En segundo lugar, que la dificultad de hallar una norma escrita referente a la “música andina” no refuta la existencia de tal proscripción, sino que resalta dos situaciones: por un lado, que la ejecución de tal proscripción se fundó sobre el ejercicio clandestino de la represión, valiéndose del miedo, y que la “obscuridad” documental coincide con el comportamiento poco coherente que caracteriza el terro-

⁹Díaz-Inostroza 2007: 134.

¹⁰González y Varas 2005: 99.

¹¹Lo mismo se asevera cuando se habla de la desarticulación de la NCCh, en Cortés 2003: 73 y 74. Ver también Ruiz 2006.

¹²A excepción de los primeros 41 bandos publicados el 26 de septiembre de 1973 por el diario *La Prensa*, es importante considerar que, para dictarse bandos, debe existir “tiempo de guerra; haberse designado un general en jefe; haber tropas chilenas cuya seguridad y disciplina sea necesario preservar”. Garretón *et al.* 1998: 22-26.

¹³Esto ocurre por ejemplo con el Decreto Ley N° 77 dictado el 11 de octubre de 1973, que prohíbe todo partido político y agrupación de doctrina marxista, ver *Decretos Leyes...* 1973: folio 77; el Decreto N° 324 que restringe a los medios de comunicación respecto a la información de temas políticos, ver Gutiérrez 1983: 43; además de numerosos bandos que restringen la transmisión de determinadas radiodifusoras, como es el caso de los Bandos N° 14 y 15, referidos a las Radio Cooperativa y Radio Chilena, además del N° 22, referido también a Radio Chilena. Todos estos fueron emitidos por Zona en Estado de Emergencia, entre septiembre y octubre de 1984. Gutiérrez: 34 y 37.

rismo de Estado, como expodré más adelante. Por otro lado, la carencia de un documento oficial convierte una búsqueda “sin resultados” en la exaltación de una cara más relevante del asunto, cual es la *experiencia* real de la prohibición. No habiendo “respaldo”, los relatos sobre la condición de la música y los “instrumentos andinos” abarcan una infinidad de contornos, de modos peculiares y múltiples, en que la vivencia de tal proscripción se cristalizó.

Hasta el momento, la fuente más reveladora sigue siendo la carta en la que Héctor Pavez Casanova le relata a René Largo Farías la reunión a la que algunos destacados folcloristas asistieron, citados por Rubén Nouzeilles, ejecutivo del sello Odeón, con el fin de informarse acerca del futuro laboral que les deparaba y sobre el estado de los colegas detenidos. En el Edificio Diego Portales, a fines de 1973, el coronel Pedro Ewing les habría comunicado que serían vigiladas sus actividades y canciones, “que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social”¹⁴. Por el contrario, allí se alabó el trabajo del Conjunto Cuncumén, lo que fue entendido por Pavez “como una invitación directa a colaborar con ellos, pues me dijeron que también podía yo con mucha propiedad difundir el folklore chilote”¹⁵. Su hijo, Héctor Pavez Pizarro, relata que los militares le solicitaron agrupar a todos los folcloristas, previsiblemente con el fin de perseguirlos: “Héctor Pavez se juntó con la gente y les dijo que desaparecieran. Él partió al exilio, como muchos, y otros quedaron en la clandestinidad, como mi madre [Gabriela Pizarro]”¹⁶.

No toda la música denominada “folclórica” fue, según se narra, objeto de hostigamiento. La noción de “música andina” fue reducida, como nunca antes, a una significación activista. No sólo en su identificación con la izquierda desde la oficialidad, sino que como parte de los modos de resistir que fueron encontrando lugar desde la clandestinidad política.

Se añade al acopio imaginario que supone el establecimiento de la prohibición, la noción de que este dictamen habría sido tempranamente levantado, acción que habría sido suficientemente difundida como para agrietar las restricciones impuestas sobre el circuito musical y abrir espacios más visibles para aquella música en la que prevalece este tipo de instrumentación. Dice Osvaldo Rodríguez acerca del grupo Barroco Andino que “interpretaban a los músicos barrocos europeos, dándole carácter político a esa música. Primero tocaron sólo en iglesias, pero *cuando se levantó el decreto de censura a los instrumentos de los Andes*, comenzaron a dar conciertos en diversos lugares públicos”¹⁷. Tal aseveración amplifica los alcances de un ideario sobre dicha medida, ya que los relatos se refieren a ella incluso acotando un espacio temporal de su efectividad y sugiriendo algunas cau-

¹⁴Un extracto de la carta es reproducido en Largo Farías 1979: 39. Allí se indica que la reunión fue realizada en octubre, mientras que Karen Donoso habla de diciembre de 1973. Cf. Donoso 2007: 138. Al respecto, dice Carlos Valladares que “Cuando el crimen de Víctor Jara era aún reciente, los militares citaron a dieciséis folcloristas, que figuraban en sus archivos, a una reunión con carácter imperativo”. Cf. Valladares 2007: 340.

¹⁵Donoso 2007: 138-140.

¹⁶Entrevista a Héctor Pavez Pizarro, 2 de agosto de 2007.

¹⁷Rodríguez Musso 1988: 104. [Las cursivas son de la autora].

sas para su desuso. Algo similar se sostiene en “El Canto Nuevo”, testimonio oral recibido de Chile, publicado en Madrid por *Araucaria de Chile* el año 1978. Allí se relata que la televisión, que rechazaba a los cantores populares por ser considerados “extremistas y subversivos, por el solo hecho de acompañarse en su música con charangos o quenas (*instrumentos proscritos por una disposición ridícula que hoy ya nadie respeta*), termina por ceder, y alguna vez llega con sus cámaras al interior de las peñas”¹⁸.

Según se expone, la mera utilización de dichos instrumentos implicaba para la oficialidad una disidencia política, desde la comprensión de los disidentes. Eduardo Carrasco explica que “para estos astutos militares el solo timbre de la música del pueblo era ya una manifestación de rebeldía revolucionaria”¹⁹. Y así, es posible pensar en un sinnúmero de explicaciones y narraciones sobre cómo se vivió y ejerció esta “censura organológica”, que puedan poner al descubierto no solamente la inhibición del uso de tales instrumentos, sino también los métodos a través de los cuales ellos fueron reposicionados, en el que el caso de Barroco Andino sería un interesante ejemplo.

Como se ve, para comprender la prohibición de “música andina” no basta preguntarse por los mecanismos públicos de la oficialidad, pues los relatos muestran que, sin haber “respaldo documental”, la conciencia sobre la transformación del estatuto de los “instrumentos andinos” es temprana y profusa, e implicó una reconsideración de su funcionalidad dentro de las músicas de la resistencia. Más allá de la prohibición misma y de su concreción como disposición reguladora; quena, charango, bombo y zampoña revisten para aquel momento un significado peculiar, mientras sus vínculos con la Nueva Canción Chilena (NCCh) son acentuados.

El segundo eje, tal como adelanté, se liga con el terrorismo de Estado. Bien se sabe que la persecución, la desaparición y la ejecución son manifestaciones genuinas de esta maquinaria. En el caso musical, sin considerar la delicada situación de los auditores que permanece inexplorada, basta recordar el exilio de numerosos artífices de la NCCh, entre los miles de chilenos forzados al destierro, y el presidio de Ángel Parra, por ejemplo. Nano Acevedo relata que no fue necesario que la represión contra la música cercana a la NCCh se fundara en acciones jurídicas, porque “si bien ellos no lo dijeron por cadena nacional, entendíamos que habían muerto y habían torturado a Víctor Jara, habían desaparecido cuántos colegas...”²⁰.

Amedrentamientos y allanamientos implicaron para la música dos de las formas más comunes de torsión, amparadas en un accionar no legal de agentes estatales, resguardados en la Doctrina de Seguridad Nacional. Por esta razón, cuantiosas experiencias de coerción no encuentran un respaldo oficial ni dejan ver una operación sistemática de acción, siendo difícil identificar a los responsables de las prohibiciones y requisamientos. Así sucede, por ejemplo, con las sucesivas trabas

¹⁸Morales 1978: 175. [Las cursivas son de la autora].

¹⁹Orellana 1978: 115.

²⁰Entrevista a Nano Acevedo, 24 de mayo de 2007.

impuestas al sello Alerce, a través de circulares de dudosa procedencia, cuya efectividad se cimentó en gran medida en la imprecisión de las restricciones y la incertidumbre respecto a las represalias dables en casos de trasgresión a la censura²¹.

Material cuantioso y heterogéneo del sello IRT, perteneciente a la CORFO, fue destruido. Tito Escárte menciona –por ejemplo– el caso del grupo de rock La Mariposa, cuyo elepé grabado en 1973 con IRT se extravió, junto a muchas producciones del sello. Más adelante, abundantes grabaciones “no proselitistas” de Víctor Jara fueron eliminadas²². Algo cercano ocurrió con el sello de las Juventudes Comunistas. Dice Ricardo García que “todo lo que fuera la empresa discográfica DICAP había sido destruido y un interventor nombrado por la Junta Militar vigilaba los restos”²³. Lo mismo señala Osvaldo Rodríguez, quien dice que las oficinas de DICAP “fueron saqueadas y quemados todos los materiales”²⁴.

Un mecanismo primordial para llevar a cabo la represión fue la elaboración de *listas negras*. Éstas vetaban tanto las músicas en su dimensión material como a los músicos acusados de izquierdistas; así, implicaron la persecución y la censura en diversos espacios laborales y circuitos de difusión musical. Mostraré en primer lugar algunas vetas de aplicación sobre los músicos y, a continuación, sobre los repertorios.

La *lista negra* es instalada en radio y televisión²⁵, cerrándose para aquellas figuras identificadas políticamente con la izquierda. Según dice Nano Acevedo, “todo lo que tenga sabor a izquierda no va, ni en un sello grabador, ni en un diario, ni en una radio, ni en un espectáculo en vivo”²⁶. Así se practica, en palabras de Valerio Fuenzalida, una “política de exclusión de grabaciones e intérpretes considerados militantes o simpatizantes de grupos políticos no oficialistas”²⁷.

Lo mismo se observa en las universidades, cuya organización interna sufre una severa “reestructuración”. Karen Donoso indica que con el ingreso de Samuel Claro como decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad de Chile,

“se tomaron medidas radicales como por ejemplo la exoneración de profesores y el cierre de la carrera ‘Instructor en Folklore’ que aún no graduaba a su primera generación, a lo que se suman la serie de allanamientos que afectaron a las sedes de la Facultad, en búsqueda de material ‘subversivo’”²⁸.

²¹Entrevista a Carlos Necochea, 5 de octubre de 2007.

²²Escárte 1994:46. Nancy Morris habla de más de 800 casetes, a partir de una entrevista con Miguel Davagnino. “In 1981 more than eight hundred cassettes of early, non political songs by Víctor Jara, the slain singer, were confiscated on grounds that they violated an internal security law. The importer of the material was given what he called ‘a little vacation in jail’.” Morris 1986: 129.

²³Cita de Ricardo García en Fuenzalida 1987: 68.

²⁴Rodríguez Musso 1988: 103.

²⁵Morris 1986: 125. La autora, citando una entrevista con Miguel Davagnino, señala la existencia de listas negras en ambos medios de comunicación masiva. Lo mismo es expresado en Díaz-Inostroza 2007: 218 y 219.

²⁶Cita de Nano Acevedo, en Fuenzalida 1987: 17.

²⁷Fuenzalida 1987:7.

²⁸Donoso 2007: 104.

Asimismo, Fernando García relata que Claro

“hizo una lista donde estaban todos los ‘comunistas’ y la entregó a un funcionario para que la llevara a Investigaciones [...] En Investigaciones, como había gente de la Unidad Popular, cuando llegó la lista alguien la sacó y la rompió. Allí estaban denunciando a varios [...], imagínate, era una cantidad enorme de gente. De acá de la Facultad no sé a cuantos botaron”²⁹.

Las lista negras contra personas también han sido denunciadas en el caso del Instituto de Música de la Universidad Católica (IMUC), donde la renuncia de Fernando Rosas a su cargo directivo se justificó por la aplicación de este tipo de medidas,

“La salida del Instituto de Adolfo Flores, la reducción de horario de Emilio Donatucci, la salida de Pedro Poveda y de Genaro Burgos, más la de algunos cuyos nombres no recuerdo, se debió a la participación de personas que tenían la confianza de rectoría”³⁰.

En los medios de comunicación masiva, la omisión de ciertos repertorios musicales pasa por una compleja relación entre la censura por parte de los funcionarios oficialistas y la autocensura, fundada en el álgido clima de terror vivenciado a mediados de los años setenta. Así, algunos programadores radiales, reconociendo el riesgo laboral y vital que suponía difundir, por ejemplo la NCCh, debieron desafiar al propio temor para ir divulgando poco a poco la música objetada³¹. En el caso de los sellos grabadores, se presume la existencia de *listas negras* emanadas de organismos oficialistas con cierto respaldo gubernamental. Así lo explica Ricardo García, fundador del sello Alerce, en el siguiente extracto:

“Al instaurarse en Chile un régimen que obligó a la quema de libros y a la destrucción de discos que incluían obras musicales de diferentes contenidos, nuestro mundo cultural entró en un período de total oscuridad. Prueba dramática de esta situación la constituyen las circulares que las compañías fonográficas hicieron llegar a todos los distribuidores de discos a fines del 73: ‘Volvemos en relación con nuestra circular número 2.138 del 28 de septiembre pasado, para dar la lista ampliada de todos los discos que hemos debido dejar de fabricar y retirar de catálogo, con sujeción a la autocensura que la Junta de Gobierno ha dispuesto para la industria fonográfica nacional’. La circular incluye desde grabaciones, por supuesto, de Quilapayún hasta Nicanor Parra, Violeta Parra, el conjunto Cuncumén y Osvaldo Díaz”³².

Asimismo, se expone en un artículo de la revista *Análisis* dedicado a la música de Fernando Ubierno que,

²⁹Entrevista a Fernando García, 2 de octubre de 2007.

³⁰Rosas 1998: 51. Fernando Rosas dio cuenta públicamente de esto, mediante discurso leído por su esposa, en el Salón Fresno de la PUC, el día 21 de junio de 2007, ocasión en la que le fue otorgada a Fernando Rosas la Medalla de Honor de la Universidad Católica.

³¹Entrevista a Miguel Davagnino, 17 de agosto de 2007. Lo mismo señala Anny Rivera respecto a la autocensura de algunos radiodifusores que no programan el Canto Nuevo. Rivera 1984: 23.

³²Cita de Ricardo García, en Fuenzalida 1987: 67 y 68. Ver también www.selloalerce.cl

“[I]e dijeron en el sello IRT que tenía que sacar del LP [...] las canciones de Víctor Jara, de Pablo Neruda, de Paco Ibáñez y del cubano [Silvio] Rodríguez. Benjamín Mackenna había llamado de la Secretaría de Relaciones culturales diciendo que los autores comunistas no se podían grabar”³³.

Profundamente reveladora respecto a las “razones” y modos operativos de tal tipo de censura es la declaración del propio Mackenna al respecto. Él explica que desde muy temprano “hubo consultas” de parte de militares sobre el quehacer cultural. Narra que una vez, por ejemplo, recibió una llamada en la que se le presentaba la siguiente situación:

“Oye, resulta que nos acaba de llegar un disco de Silvio Rodríguez que se llama *Santía-go en llamas* que dice que los cadáveres están flotando en el Mapocho’, y entonces me pregunta: ‘lo que pasa es que hay discos de Silvio Rodríguez en el comercio, ¿qué crees tú? porque aquí mi General dice que hay que retirar todos los discos’. ¡Pero cómo se te ocurre! –dije yo– eso sería una locura, esa cuestión sí que daría la vuelta al mundo. Los discos que no son proselitistas, deja que sigan vendiéndose. Vas a armar un escándalo. Ahora, ese disco obviamente que no se puede publicar”³⁴.

Más allá de esta declaración, ninguno de los relatos ni las fuentes revisadas, muestran cómo se ejecutaba la discriminación a través de las *listas negras*. Quizá, la pregunta por autorías y documentos que respalden los actos de censura no traspase el ámbito anecdótico, pues, como se trasluce, sobre la ignorancia acerca del modo de articulación de la represión se cimenta la tendencia a la autocensura, principal dinámica que sostiene la exclusión de algunas músicas de los circuitos oficiales.

La *lista negra*, en sus múltiples formas, encarna de modo ejemplar la relación profunda que se da entre las acciones “legales” y la represión clandestina. Por ejemplo, la derogación de leyes proteccionistas que eximían del pago de impuestos a artistas y obras nacionales, a través del Decreto Ley N° 827 de 1974³⁵, y el establecimiento de un impuesto del 22% a los espectáculos, “ha actuado como un disuasivo a este tipo de presencia y exhibición [*sic*] de música popular. Las atribuciones para eximir de este impuesto se han convertido en un instrumento de discriminación y censura”, en palabras de Valerio Fuenzalida³⁶.

Comprender, entonces, la aplicación de *listas negras*, como expresión del terrorismo de Estado –de un accionar oficial clandestino– apunta a la importancia relativa de una búsqueda de soportes legales, ya que dicha expresión colabora con la destrucción material del grupo humano al que se aboca, a la vez que a su desarticulación indirecta mediante la guerra psicológica, apartándose del Estado de Derecho interrumpido por la Junta Militar. Si bien es ineludible conocer qué facción de las acciones del régimen referentes a la música son aplicadas de mane-

³³Carolina Díaz, “Fernando Ubierno, Cantautor: ‘Debí partirme en dos’”, *Análisis* N° 217, marzo 1988: 50 y 51. Documento disponible en González y Varas 2005: 407-409.

³⁴Entrevista a Benjamín Mackenna, 27 de agosto de 2007.

³⁵Rivera 1984: 17.

³⁶Fuenzalida 1987: 170.

ra pública y bajo la garantía de la solemnidad oficial, creo que la existencia de presuntos dictámenes vía “legal” no es trascendental para comprender la vivencia concreta por parte de los afectados y las implicancias fácticas manifiestas en modificaciones sustanciales de la cultura durante la dictadura³⁷.

4. LA TENSIÓN ENTRE LO CLANDESTINO Y LO PÚBLICO

Como acabo de señalar, la clandestinidad pasó a ser una condición característica de los movimientos de izquierda que, siendo sometidos a una represión irregular en sus formas pero persistente en el tiempo, adecuaron sus lugares y acciones a la nueva situación política. Escritos sumamente decidores sobre el surgimiento de *microcircuitos*³⁸ enmarcan la comprensión que desarrollo aquí sobre los espacios y modos de circulación de las músicas de resistencia. Así, para Anny Rivera, el Canto Nuevo se erigió como el microcircuito de “mayor integración y organización”³⁹. Dos instancias cristalizan inicialmente la rearticulación de movimientos musicales: el acto solidario y la peña.

Bajo el amparo de la Vicaría de la Solidaridad diversas organizaciones poblacionales y culturales encuentran un espacio de gestación de circuitos opositores. Allí, la recaudación de fondos y la generación de un lugar común de reunión e intercambio se elevan como objetivos primordiales. La música se inserta así en un proceso de reactivación política complejo, en el que juega un papel colaborativopreciado. Casi a la par, la reaparición de la *peña* responde no sólo a las necesidades de participación y militancia, sino que este lugar aspira también a promover un espacio laboral para numerosos artistas cuyas fuentes de trabajo habían sido reducidas a causa de la persecución y el toque de queda⁴⁰.

El punto que quisiera desarrollar es que, a pesar de la *clandestinización* de estos movimientos culturales, la presencia de los músicos y las músicas resistentes no puede entenderse enteramente desde el ocultamiento. Por el contrario, transitando por diversos sectores de mayor o menor *peligrosidad*, articulando diferentes modos de *compromiso* y sirviendo a diversos fines políticos, los mismos repertorios se desarrollan en espacios notoriamente públicos, al tiempo que se cultivan en otros eminentemente clandestinos. Bien es cierto que los grados y modos de la clandestinidad varían con los años, así como se van transformando las políticas culturales oficiales. Una relación compleja entre el espacio público y el privado caracteriza las músicas de la oposición que circulan y se difunden en grados heterogéneos, desde el punto de vista de la notoriedad. Las músicas se articulan, quizás de manera errática, con la generación de espacios dirigidos a públicos diversos, arrimándose o alejándose sucesivamente de los núcleos llanamente clandestinos. A través de tres ejemplos intentaré mostrar esta dinámica particular.

³⁷Sobre esto ver Rivera 1984 y Brunner 1988.

³⁸Brunner 1988: 112 y 113; Jofré 1989: 72; Rivera 1983: 2 y 3. Por una introducción a la historia de las organizaciones culturales de la época ver Gutiérrez 1983.

³⁹Rivera 1984: 25.

⁴⁰Un voluminoso estudio al respecto ha sido realizado por los periodistas Gabriela Bravo y Cristián González. Bravo y González 2006.

Como expuse en el primer apartado, la llamada “música andina” reviste un protagonismo indudable respecto a las disputas de “utilización” política. Así como agentes oficiales habían distinguido a este ejemplar conjunto instrumental como “subversivo”, muchas músicas de la resistencia se arriman a esta connotación opositora, vitalizando la presumida subversión. En este sentido, la identificación de un *boom andino*⁴¹ a fines de los setenta evidencia que la prohibición tuvo efectos mucho más confusos que la “simple” censura. El boom andino se ha definido como un fenómeno de masificación y mediatización de los grupos que tocan “música andina”, que contribuye “a ‘exorcizar’ los instrumentos altiplánicos, cuya ejecución se atribuía sólo a artistas marxistas”⁴². Un rol central puede otorgársele a Illapu, que logra instalar el *Candombe para José*⁴³ como éxito de ventas, consiguiendo presencia en la televisión, al mismo tiempo de colaborar en diversos circuitos de la resistencia, en ollas comunes, actos solidarios y festivales. Su presencia “doble” incorpora nuevas aristas a la compleja situación de la “música andina” durante los primeros años de la dictadura.

A causa de la inminente ola represiva, la cimentación de un circuito musical opositor se llevó a cabo mediante diversas estrategias precautorias. Una de ellas fue el resguardo de la Iglesia Católica. Otras fueron la renovación de un repertorio más “poético” y la utilización de medios masivos a modo de refugio público, entendiendo que precisamente el espacio más vulnerable se encontraba en un sitio intermedio entre lo más oculto y lo más público. Esta es una de las interpretaciones de la presencia televisiva de Illapu⁴⁴.

Un segundo ejemplo se ve en la difusión simultáneamente clandestina y pública de las actividades solidarias en las que diversos grupos musicales participaban. Resulta interesante notar cómo los mismos nombres son publicitados en medios de alcances y destinatarios aparentemente disímiles, como lo son *Solidaridad* y *El Rebelde en la clandestinidad*. El primer boletín, editado por la Vicaría de la Solidaridad, puede entenderse como un medio de divulgación más abarcador, a través del cual se permite la masificación de ciertas *figuras* de la resistencia. Numerosos festivales fueron tempranamente avisados en esta publicación⁴⁵, haciendo parte a diversos grupos y cantores de acontecimientos aparentemente inocuos, en cuanto a su condición política, tales como el “Festival Una Canción para Jesús”. Celebrado a partir del año 1976, participaron allí músicos como Cecilia Echeñique en la competencia y grupos invitados como Chamal, Aquelarre, Illapu, Nano Acevedo y Capri.

⁴¹Torres 1993: 204.

⁴²Díaz-Inostroza 2007: 159.

⁴³Canción del uruguayo Roberto Ternán, incluida por Illapu en su disco autoeditado *Despedida del pueblo*, de 1976.

⁴⁴Ver “Illapu. Algo más que el Negro José” en *Solidaridad* 1977: [s.n.p.]. Ver también Torres 1993: 204.

⁴⁵Numerosos festivales solidarios sectoriales son registrados por dicha publicación, dando cuenta de la diversificación de este formato, que se acompaña muchas veces de talleres culturales impartidos por agentes de la Iglesia. Ver por ejemplo acerca de “Servicios Culturales Puelche” en *Solidaridad* 1976: [s.n.p.]; “Primer Festival del Cantar Solidario” en *Solidaridad* 1976: 3; “Festival Solidario de Talagante” en *Solidaridad* 1976: [s.n.p.]; “Festival Folklórico: un canto que une” (Renca) en *Solidaridad* 1977: 21; etcétera.

Un hecho remarcable, en tanto ayuda a comprender las relaciones pugnantas y dinámicas entre el espacio oficial y aquel opositor, fue la segunda versión de dicho festival. Efectuada en noviembre de 1977, su jurado estuvo compuesto, entre otras personas, por César Antonio Santis y Eugenio Rengifo, miembro de Los Huasos de Algarrobal. A todas luces la voluntad *legitimante* de la Iglesia pasó por situar en la opinión pública la actividad de conjuntos como los mencionados, mediante la aprobación implícita de figuras de la televisión oficialista. Este procedimiento doblega la delimitación rígida entre espacio público y espacio privado, señalando múltiples agentes en la configuración de sitios propicios para el circuito de resistencia.

Poco tiempo después, la *divulgación* de la adhesión política de este circuito solidario se hace explícita en medios tales como *El Rebelde en la clandestinidad* que, siendo abiertamente reconocido como publicación del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), introduce noticias sobre la actividad cultural de estos mismos núcleos, arrogándoles una posición netamente insurrecta. Esto se ve en “Artistas junto al pueblo”, artículo en página completa dedicada al acto cultural efectuado por la Liga de Acción Cultural en el Sindicato PANAL, en el que participaron, entre muchos artistas, los músicos Eduardo Peralta, Eduardo y Pedro Yáñez, Santos Rubio, el conjunto de folclore del Taller 666, Antara, Aymarará, ballet Pucarará, Aquelarre y Pehuén, además del Taller Sol y su conjunto Fragua. Asimismo, se menciona la participación del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Acerca de los obreros, afirma que,

ese ciclo cultural en el sindicato el PANAL en huelga les permitió responder en forma concreta y positiva al llamado “Encuentro Arte Joven”, patrocinado por la dictadura en esos mismos días en el Instituto Cultural de Las Condes⁴⁶.

Como se ve, la identificación de un numeroso grupo de artífices del circuito del Canto Nuevo es osada y elocuente, pues no sólo “explica” el éxito de la actividad cultural realizada por oposición al encuentro promovido por la dictadura, sino que *inscribe* los nombres de dichos músicos en el circuito ineludiblemente clandestino del MIR. Paradójicamente, por esta misma época algunos de ellos habían ido ingresando poco a poco a los canales de televisión y otros medios oficiales, como el caso de Illapu ya comentado. No obstante, la progresiva apertura de los medios tampoco resulta sencilla, pues el “logro” que significó una relativa masificación de la actividad cultural alternativa se vio socavado por una serie de trabas impuestas a los nuevos espacios. Algunos hechos elocuentes son el apedreamiento recibido por la Casa Folclórica Doña Javiera el 12 de agosto de 1978, la suspensión del permiso otorgado para la realización del Festival del Canto Nue-

⁴⁶ *El Rebelde en la clandestinidad* 1981: 18. Otro caso como este –aunque posterior– aparece en la publicación de la Juventud Socialista (JS), que da cuenta de la realización de un Homenaje a la Juventud, en el marco del año de su conmemoración internacional, en el Teatro Cariola, en el que participaron Jorge Yáñez y Los Sergios, Ana María Miranda, Tennyson Ferrada, “del conjunto folklórico de ingeniería, del NAPALE”. Este acto fue realizado por y para la JS, con presencia de gran cantidad de dirigentes. *Unidad y Lucha* 1985: 5.

vo programado para el 31 de junio de 1978 y el impedimento puesto a Alerce para editar sus discos en los estudios de IRT⁴⁷.

Parte de la prensa oficialista, por esa misma época, publicó arduos reproches a la Iglesia, sosteniendo que los organismos “pseudoculturales” o “pseudofolclóricos” eran “disfraces” de organizaciones políticas financiadas por la Vicaría de la Solidaridad. Ante dichas acusaciones, *Solidaridad* pidió explicaciones al Secretario de Relaciones Culturales del Gobierno, Benjamín Mackenna, quien no respondió⁴⁸. Un “bloqueo sistemático” impuesto desde 1978 –según Rodrigo Torres– colabora con la crisis del Canto Nuevo (CN) y deriva en la búsqueda de acceso a medios de comunicación masiva por parte de algunos de sus agentes⁴⁹.

Por último, quisiera comentar la aparición de algunos grupos en televisión y su participación en el Festival de Viña del Mar. La introducción de parte de los protagonistas del CN en la televisión fue juzgada por algunos como la obtención de un espacio hasta entonces restringido para la izquierda, que se habría conseguido mediante la instalación de una propuesta exitosa; mientras otros lo vieron como una maniobra aniquiladora por parte de la dictadura, que pretendía “quemar” públicamente a los artistas, desintegrando el movimiento a través de la selección de algunos pocos músicos e “infiltrando” figuras ajenas como el “Negro” Piñera y Fernando Ubierto. Un par de citas elocuentes son las siguientes,

El “canto nuevo” es “descubierto[“] por los medios de comunicación, mientras Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Los Jaivas y Serrat se transforman en los “hit” musicales, desplazando a Travoltas o Iglesias⁵⁰.

Este movimiento [el CN] no tuvo armas eficaces para contrarrestar los criterios comerciales de una difusión que lo transformó en una moda intrascendente, llegando a ensalzar cultores que nada tenían que ver con la expresión original⁵¹.

En un contexto de crisis discográfica, restricción de fuentes y dificultad para encontrar figuras nacionales susceptibles de ser introducidas en la programación, los canales televisivos tendieron a importar artistas extranjeros, a crear figuras “de estudio” y a promover festivales⁵². El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar se erige allí como bastión de la actividad cultural oficial⁵³, lo que es clara-

⁴⁷Ver más sobre esto en “Apagón cultural: alguien quema las ampollitas”, en *Solidaridad* 1978: 15; “Movimiento cultural: creció por todos lados”, en *Solidaridad* 1979: 15.

⁴⁸*Solidaridad* 1978: 15. En el artículo se señala que tales aseveraciones fueron publicadas en *La Segunda*, 1978, refiriéndose a las actividades artísticas del año de los derechos humanos como un “sutil y hábil disfraz para el activismo político”.

⁴⁹Torres 1993: 208.

⁵⁰Rivera 1983: 9.

⁵¹Escárte 1995: 156.

⁵²Rivera 1984: 30.

⁵³Karen Donoso señala que la AMFOLCHI tiene como objetivos principales “velar por el bienestar social de sus asociados e integrarse directamente al movimiento de oposición cultural al régimen militar...” (pp. 180-181) además de considerar “el Festival de Viña del Mar como un distorsionador del folclore, así como reconoce una abrumante carencia de difusión de las tradiciones en los medios de comunicación, que se dedican básicamente al formato de espectáculo, a través de modelos estilizados, y que colaboran con el oficialismo”. Donoso 2006: 184.

mente identificado por la oposición, levantando públicos reproches y sabotajes al certamen. Rodrigo Torres dice que este festival:

... fue particularmente privilegiado por el régimen con presupuestos millonarios y una intensa cobertura publicitaria de los medios de comunicación de masas, transformándolo en una ventana del país al mundo y también en una ventana del mundo al país⁵⁴.

Variadas acciones contra el Festival de Viña y lo que éste simbolizaba fueron difundidas en *El Rebelde en la clandestinidad*, como rayados callejeros⁵⁵, instalación de bombas y ejecución de atentados⁵⁶, y la publicación de una carta manifiesto dedicada a los participantes del Festival. Es particularmente interesante que ante la ausencia general de noticias sobre música se dedique gran atención a este acontecimiento en el que participan algunos de los artífices de los circuitos alternativos, como es el caso de Nano Acevedo.

Así, la relación compleja que establece la música entre lo público y lo privado desde los primeros años del régimen evidencia una apertura progresiva con el ingreso de las músicas de la oposición, en un comienzo intermitente y luego decisivo, a los medios de comunicación masiva. Sin embargo, otra música, radicalmente clandestina, permanecerá lejos de la notoriedad oficial, para circular sobre el soporte del casete pirateado entre diversos sectores resistentes que ansían la caída del dictador.

5. LOS SONIDOS Y SU SOPORTE CLANDESTINO. EL SOPORTE Y SU SONIDO CLANDESTINO

En este apartado final abordaré el papel fundamental que el casete reviste tanto para la circulación como para la producción de músicas de la resistencia. Estas dos dimensiones, profundamente entrelazadas, demuestran cómo este dispositivo fonográfico propende a la clandestinidad. Destaco aquí, en primer lugar, su utilización para la preservación y difusión de repertorios restringidos, mediante la masificación de la copia casera. A continuación, relevaré la creación de músicas “militantes” que encuentran forma en un casete y cuya cualidad clandestina aparece constitutiva.

Las grabaciones de la NCCh, como ya lo he comentado, fueron objeto de requisamiento y destrucción. No obstante, es sabido que su fecundo repertorio se mantuvo entre los auditores gracias al resguardo de ciertos originales y la proliferación del casete copiado. Asimismo, la divulgación de las canciones de Silvio

⁵⁴Torres 1993: 203.

⁵⁵*El Rebelde en la clandestinidad* 1987: 9. La única alusión a música de dicho número se encuentra en una caricatura de media plana que se titula arriba “¿QUIÉN PAGA EL FESTIVAL DE LA CANCIÓN?”. Luego aparece un muro rayado con diversas consignas y demandas sociales, y abajo “LOS POBLADORES DE VIÑA NO SE ENGAÑAN...”

⁵⁶*El Rebelde en la clandestinidad* 1983: 12. Se exponen atentados realizados por varias milicias de la resistencia en protesta por el ostentoso Festival de Viña del Mar, con la puesta de bombas, intervención de transformadores, derribado de postes y realización de desmanes en sectores residenciales de Reñaca.

Rodríguez y otros artífices de la Nueva Trova Cubana se basó en el traspaso *mano a mano* de cintas, pues, como también ya revisé, su obra ingresó a las *listas negras* de los sellos y distribuidores⁵⁷. Otro tanto ocurre con los sonidos del exilio que se introducen al país sobre este soporte, insertándose, junto a otras múltiples grabaciones, en el circuito clandestino de casetes *pirateados*. Algunas citas dan cuenta de este fenómeno:

“...hay mucha gente que compra cassettes, que se prestan y regraban muchas veces. Entre los conjuntos más difundidos, el más conocido es Illapu, Quelentaro también tiene un gran apoyo entre los que escuchamos folklore. Eso, aparte de las canciones de Violeta Parra y Víctor Jara, que son la base. Silvio Rodríguez entra sobre todo en la gente joven, porque está en la ‘onda’ más moderna de la música actual. La música del exilio se escucha, si es que se consigue, pero es poco”. (Conjunto Voces Americanas)⁵⁸.

“Simultáneamente, la creciente disponibilidad de grabadoras de casetes facilitó el intercambio informal de música y proyectó públicamente al Canto Nuevo y a otra música no disponible en Chile. Por ejemplo, la música del cantante cubano Silvio Rodríguez circuló ampliamente a través de esta red informal, deviniendo extraordinariamente popular sin respaldo comercial”⁵⁹.

“Es necesario hacer notar que los músicos de la Nueva Canción Chilena –la mayoría actualmente exiliados o muertos, como Víctor Jara– fueron mencionados muy frecuentemente [...], lo que hace suponer que material grabado en esa época –menos probablemente en la actual– circula aún en un volumen no despreciable. [...] Este dato es muy significativo, si consideramos que el público joven (entre 11 y 24 años) no ha conocido esta música a través de los medios de comunicación, ni podido adquirirla”⁶⁰.

El caso del CN es bastante decidor. En los lugares en el que este microcircuito se articula, y al que convergen diversos cultores, los propios artistas colaboran con la divulgación pirata de sus producciones. A veces por la imposibilidad de contar con canales oficiales de difusión, otras por la voluntad de solidarizar con la recaudación de fondos para organizaciones poblacionales, sindicales o partidos, y otras tantas por la sola vocación de masificar las proclamas de la resistencia; los cantores facilitan su propio material para que sea distribuido de manera “artesanal”⁶¹.

Es cardinal comprender que la noción de piratería no comporta una connotación esencialmente negativa, sino que, articulada en una situación particular, ella adquiere significaciones acordes a la función que cumple para las personas que la

⁵⁷Dice Anny Rivera que la Nueva Trova Cubana comenzó “a difundirse en nuestro país post 1973, en forma absolutamente artesanal y por la base, por cuanto no existía ningún disco editado, en el país, ni los medios de comunicación difundían esta música” Rivera 1980: 20 y 21.

⁵⁸Rivera y Torres 1981: 15 y 16.

⁵⁹Traducción libre del siguiente fragmento: “Simultaneously, the growing availability of cassette tape recorders facilitated informal music exchange and gave greater exposure to Canto Nuevo and other music unavailable in Chile. For example, the music of Cuban singer Silvio Rodríguez circulated widely via this informal network, becoming extraordinarily popular without commercial backing”. Morris 1986: 129.

⁶⁰Rivera 1980: 19. Esta cita corresponde a una encuesta de consumo cultural realizada con los auditores del programa radial “Nuestro canto”, realizado en Radio Chilena por Miguel Davagnino.

⁶¹Sonia Rand en Fuenzalida 1987: 164.

realizan. Quiero decir con esto que su valor se encuentra estrechamente ligado al fin con el que la piratería se efectúa. En el caso de las músicas de resistencia, el *fin de lucro* personal no está contemplado dentro de los idearios que sostienen la masificación de casetes. Muy por el contrario, son exacerbadas otras dos finalidades: la recaudación de ingresos para la “comunidad”, cualquiera sea su organización específica, y la divulgación maximizada del material sonoro considerado, por sus gestores mismos, como *subversivo*. Además de estos dos objetivos, habría que incluir también la necesidad de acceder a músicas comercializadas a altos precios en el mercado oficial, dificultad que se agrava con la crisis económica.

En los canales alternativos por los que estas copias transitaban se difundieron también algunas producciones fonográficas concebidas desde y para la clandestinidad. Estrechamente comprometidas con la militancia, los sonidos por ellas registrados se sumaban como una herramienta más en la lucha contra la dictadura, no ya desde el terreno del “arte” sino que arrimándose a la instrumentalidad política sin tapujos. Una diversidad de “contenidos” pueden hallarse en dichas grabaciones: discursos, proclamas, cánticos callejeros e himnos partidarios, sin olvidar numerosas canciones cuyas palabras aspiraban a alcanzar un alto grado de elocuencia.

A este respecto se puede señalar *Vamos Chile* (1986), producido por dos células culturales del Partido Comunista y del Partido Socialista, bajo el liderazgo de Gabriela Pizarro; *El camotazo n° 1* (1988), editado por sectores comunistas con la participación de renombrados agentes del Canto Nuevo; *FPMR canto popular* (198?), casete proselitista del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, cuyo himno fue compuesto por Patricio Manns; *Miranda al frente* (1987), de Ana María Miranda, también dedicado al FPMR; *MDP Movimiento Democrático Popular* (1985), donde están presentes también varios cantores cuya participación en los circuitos solidarios es reconocida; y *El paro viene... Pinochet se va!!!*, mencionado por Mark Mattern⁶², pero cuyos detalles no he podido encontrar. Lo que todos estos casetes⁶³ tienen en común es haber sido grabados clandestinamente en Chile y ostentar una declaración abiertamente panfletaria, en la que se convoca al paro nacional, a la organización y a la lucha armada. La grabación clandestina más temprana de la que tengo noticias es la realizada por el Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, en 1978, llamada *Canto por la vida ¿Dónde están?*, en la que se cristalizó la versión sonora de la *cueca sola*. Un año después, sería registrada también la *Cantata Caín y Abel*, de Alejandro Guarello, interpretada por el conjunto Ortega, con la orquesta y coro dirigida por Fernando Rosas.

No sólo músicas, según señalé, son incluidas en estas producciones. Programas radiales, por ejemplo, fueron también difundidos mediante este soporte, generando pequeñas producciones no industriales de casetes. El material sonoro de los programas de Radio Liberación fue corporizado en las cintas. Según lo

⁶²Mattern 1997: 7.

⁶³Me tomo la libertad de incluir producciones que sobrepasan la delimitación temporal que me propuse, por la importancia de su documentación y porque varias de ellas reúnen grabaciones de canciones que se realizaron a lo largo de la década del ochenta. Ver por ejemplo: <http://cantonuevodelos70.blogspot.com/2008/10/ana-mara-miranda-miranda-al-frente-1987.html> [consultado el 2 de febrero de 2009].

publicita el MIR, estas ediciones “constituyen testimonios grabados de la lucha de nuestro pueblo. Los casetes se reproducen por cientos y tienen amplia acogida en las masas”⁶⁴. Asimismo, Miguel Davagnino da cuenta de la producción de compilaciones de canciones *emblemáticas* de la izquierda en la Radio Chilena. Colaborando con un grupo de jóvenes militantes, las dependencias de la radio eran facilitadas para que fueran realizadas allí cientos de copias de casetes con repertorio de la NCCh, que luego eran transportados en un par de pequeñas maletas para ser distribuidos⁶⁵.

Las grabaciones nacidas en la clandestinidad muestran ciertas peculiaridades en relación a otras que, siendo difundidas de la misma manera, se ligaban mucho más fuertemente a la actividad “artística” de ciertos músicos, por lo que diferentes procedimientos fueron aplicados para sobrellevar la censura. Si los músicos del CN tuvieron que velar sus discursos, aprender a “decir sin decir”⁶⁶, para conseguir un espacio cada vez más público dentro de los circuitos culturales, ciertas músicas abiertamente proselitistas no adoptaron tal medida, sino que arriesgaron declaraciones desnudas, cristalizando operaciones primordialmente clandestinas. En este sentido, resulta ostensible la adecuación de los modos de producción de las músicas a las cualidades discursivas de los sonidos que pretenden ponerse en circulación. Aquellos repertorios que “clandestinizaron” sus mensajes fueron en busca de espacios progresivamente más amplios, mientras otros cuya adhesión política y cuyas declaraciones son llanas, preservan una circulación clandestina. Algunos ejemplos son los siguientes,

El Pinocho tiene miedo
 Y nos pega la allaná
 Hagámosle la collera
 Con el paro nacional
 No, no, no, no queremos represión
 Sí, sí, sí, viva la liberación⁶⁷.
 Y va a caer, y va a caer, y va a caer
 Si el pueblo se une, seguro que caerá.
 Chile no se rinde ¡caramba!
 La consigna popular⁶⁸.
 Al Frente Patriótico Manuel Rodríguez ven,
 a conquistar con él
 la vida, el pan, la paz.
 Con el Frente Patriótico descubre la unidad
 que al que divide hoy, la historia enterrará,
 a las milicias rodriguistas únete
 porque esta vez la patria va a vencer⁶⁹.

⁶⁴ *El Rebelde en la clandestinidad* 1983: 5.

⁶⁵ Entrevista a Miguel Davagnino, 17 de agosto de 2007.

⁶⁶ Acevedo 1995: 174.

⁶⁷ Una estrofa y estribillo de “La cumbia de la Unidad” en *Vamos Chile*.

⁶⁸ Estribillo de “Y va a caer” en *El camotazo n° 1*.

⁶⁹ Estribillo de “Himno del Frente” en *FPMR canto popular y Miranda al frente*.

Puedo observar que el grado de ocultamiento se establece en estrecha relación con la *publicidad* del mensaje y de su medio, resguardando para la circulación más clandestina, como es evidente, aquellas consignas desnudas. Se establece así un arco de permisividad del discurso según sus condiciones de gestación y tránsito. Hay que *enmascarar* el mensaje mientras más abiertos son los medios. Esto se refiere a la participación de un sello grabador, la difusión por parte de micromedios o prensa masiva, la presencia en radio y televisión, etc. Es dable especular que cuanto más clandestino es el medio más directo es el discurso y viceversa. Como es dable de imaginar, esta toma de posición entre lo público y lo privado no se experimenta como operación autónoma en la instalación de un mensaje en la música, sino que se conjuga ineluctablemente con la cualidad de dicho envío. Esta ecuación me conduce a una nueva pregunta que, sin embargo, permanece incontestada: ¿Qué se dice cuando se encubre y qué se dice al descubierta?

Me he referido en este apartado a las grabaciones clandestinas que resguardan ciertos tipos sonoros: la canción de protesta cuyo discurso no es solapado, los cánticos y gritos de marchas callejeras y los himnos de las milicias y partidos proscritos. Ahora bien, ¿qué implicancias sonoras puede haber tenido esta relegación de la música hacia lo secreto? Sintetizaré a continuación la cualidad clandestina de estas producciones para proponer luego algunos vestigios que esta condición dejó sobre las músicas.

Hasta el momento, he procurado mostrar que la clandestinidad del casete reside en su labor política, ligada a la militancia clandestina y en su modo encubierto de ser distribuido. Así, la producción de grabaciones *militantes* establece una línea de fuga para la comprensión de la adaptación que la música sufre durante la dictadura, pues aquí ella sobrepasa una otorgada función artística para someterse por completo a las dinámicas de la lucha política. Un arma más, esa es la consigna. No obstante, más allá del retrainamiento que estas grabaciones encarnan, ellas se reencontrarán con un universo más amplio de registros sonoros, en el que lo musical reviste un papel substancial mas no exclusivo. Un circuito recóndito por el que deambulan álbumes diversos, compilaciones de canciones de la radio, discursos grabados y cuantioso material documental. De estas dos dimensiones de lo clandestino, producción y circulación, tres implicancias sonoras resaltan.

Aunque muchos músicos presentes en los microcircuitos de resistencia participaron de algunas de estas grabaciones, sus nombres no aparecen en todas ellas. Es más, a veces aparecen, pero la propagación de la copia posibilita la difuminación de los nombres, la desaparición de la firma del artista. Lo mismo ocurrió con la masificación de Silvio Rodríguez, por ejemplo, cuya ausencia en el mercado oficial dificultó la divulgación de las "informaciones" relativas a su obra. Ahora bien, esta disociación entre autor y creación, al parecer defectuosa, deviene constitutiva del espacio clandestino. Por una parte, en los casetes gestados especialmente como herramienta política, el creador se dispone al servicio de la causa, por lo que la aparición de su nombre no "colaboraría" con el ocultamiento requerido. Sin embargo, conviene preguntarse si la sola omisión del nombre es suficiente para soslayar el reconocimiento de los auditores, quienes coleccionaban registros

sin autoría manifiesta, pero cuya sonoridad “característica” los ayudaba a ser identificados⁷⁰. Por otra parte, la “desaparición” de los nombres se comprueba también en repertorios de los más diversos, que al ser reunidos en el casete virgen rehúyen sus señas de origen. Es importante recalcar que el extravío de autorías ha permitido que el rastro de estas grabaciones sea difícil de reconstituir; un valor, sin duda, dentro de la lógica de la clandestinidad. Habría que mencionar también que la mayoría de estas producciones no figuran hasta el día de hoy en las “discografías” de sus participantes, quizá porque su propósito patentemente funcional no se adosa de manera simple a la vocación de las producciones “culturales” de estos músicos⁷¹.

Para provocar la disolución de los nombres propios tuvieron que ser los auditores quienes administraran la circulación de estas grabaciones. Con un alto poder de decisión, ellos se enfrentaron por primera vez a un soporte fonográfico susceptible de ser manipulado con amplia libertad. Es exactamente esta situación la que justifica la segunda implicancia de la clandestinización sobre las músicas, cual es la fragmentación radical del *original*. Gracias a la ductilidad del casete fue factible crear compilaciones domésticas, duplicar álbumes e incluso autorregistrar sonidos. Esta potencialidad significó en la práctica una modulación del concepto de original, pues cada copia ofrece particularidades innumerables. Es común, por ejemplo, la existencia de canciones “cortadas”, de ruidos sobrepuestos accidentalmente y las modificaciones de velocidad y altura debido a la rapidez de la copia. La calidad de la cinta influyó también en la preservación de las grabaciones. Sin duda, desde mi punto de vista, la facultad de manejar los contenidos del casete es una de las cualidades más prominentes de este dispositivo, la que, por lo demás, se conecta profundamente con las necesidades de la resistencia. La opacidad de la cinta favoreció el ocultamiento de textos subversivos, pues permitía la grabación de diversas “capas” de sonido, la mezcolanza de repertorios diversos y la posibilidad de camuflar mensajes entre las músicas. Esto, aparejado con su porte pequeño y la portabilidad de la cinta de una caja a otra, colaboró con el manejo instrumental de este soporte. Una consecuencia notable de la masificación del casete es la debilitación del concepto de *original*, pues cada copia deviene un ejemplar único.

El último aspecto que quisiera explorar es lo que he comentado como la exacerbación de la funcionalidad de las músicas en el caso de las grabaciones clandestinas. La situación extrema desde la cual se opera y la intensa vocación de

⁷⁰Eso se comenta, por ejemplo, del casete *Vamos Chile*, en el que la voz de Gabriela Pizarro resulta “muy característica” a pesar de la ausencia de su nombre. Entrevista a Sergio Sauvalle, 4 de enero de 2007.

⁷¹Al preguntarle a Osvaldo Jaque qué valor artístico tiene para él su participación en *Vamos Chile* él responde “Es la parte política mía, yo he hecho otras cosas. Que quede como un testimonio (...) Además soy pésimo poeta. (...) Mi labor es distinta, yo soy creador en otras cosas, no tengo por qué ser creador en la poesía.” Entrevista a Osvaldo Jaque, 5 de enero de 2007. Algo similar se ve en la siguiente declaración de Ana María Miranda: “tal vez no es un buen disco, tal vez yo me desafino (como siempre), pero es uno de los destellos de esa memoria, que fue valiente, que tuvo miedo, pero lo enfrentó”, en http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=849&Itemid=40 [consultado el 2 de febrero de 2009].

rebeldía confluyen en la producción de músicas que evaden el valor preciosista. A escondidas, en peligro, con escaso tiempo y recursos, estas grabaciones ostentan las huellas de la situación que las enmarca. Lo que en un disco industrial se catalogaría como “defecto”, en estos casetes reviste un sello de su condición marginal. Las desafinaciones del coro en la *Cantata Caín y Abel* y la participación de solistas “ajenos” a Ortega en la misma producción, se entiende por el cansancio de sus agentes que grababan a altas horas de la madrugada⁷²; la débil entonación y la tosquedad de las voces que gritan el “Himno del frente” en *Miranda al frente* evidencia el lugar extremo desde donde proclaman los cantores, la prisión⁷³; la brusquedad de las letras de *Vamos Chile* se comprende singularmente al observar su profunda ligazón con la *contingencia*⁷⁴, con los enunciados colectivos que se encarnan en música con el sólo propósito de animar un poco más a los rebeldes. En fin, la rusticidad de tanto panfleto es constitutiva, pues no hay voluntad “embellecedora”, sino una férrea convicción de unirse a la lucha clandestina.

De esta manera espero demostrar la relación recursiva entre las músicas clandestinas y su soporte, pues la clandestinidad y el casete determinan la cualidad *sonora* de estas grabaciones. Las diversas producciones realizadas en Chile de manera clandestina, fuera de un sello discográfico, por encargo de un partido político u otra organización con fines propagandísticos, mediante un ocultamiento de las identidades de sus participantes, constituyen un universo concisamente explorado en esta investigación, en la que doy escasamente cuenta de ocho cintas, pero con la convicción de que, como éstas, deben haber existido muchísimas más. Cada producción, efectuada con el fin de ser difundida a través del circuito clandestino de copias, presenta particularidades en sus gestores, sus medios y sus específicos propósitos, por lo que un estudio acabado sobre cada caso parece ser el procedimiento adecuado a seguir para aproximarse a una comprensión cabal sobre sus diversidades y coincidencias.

6. COMENTARIO FINAL

Con el despliegue de este escrito pretendí responder a una pregunta fundadora: qué relación se establece entre música y clandestinidad durante la dictadura, cuestionándome también “hasta dónde” la articulación de estas dos nociones podía servir a la comprensión histórica de dicho momento. Me detengo aquí sin enormes conclusiones, pues esta área de estudio recién se abre, pero con algunas observaciones esclarecedoras.

La relación dual que he explorado se corporiza en la prominencia de múltiples aristas, en las que concurren aspectos diversos del quehacer musical, de su repertorio y de su campo con la experiencia de la clandestinidad. No respondo cabalmente, a través de este artículo, a las preguntas que lo inauguran, no fue la

⁷²Entrevista a Alejandro Guarello, 12 de junio de 2007.

⁷³<http://cantonuevodelos70.blogspot.com/2008/10/ana-mara-miranda-miranda-al-frente-1987.html> [consultado el 2 de febrero de 2009].

⁷⁴Entrevista a Sergio Sauvalle, 4 de enero de 2007.

intención. Instalar la problemática, incitar una reflexión, ese ha sido el propósito. Faltan aún estudios exhaustivos que se sugieren en un sinnúmero de contornos y de ejes visitados a lo largo de estas páginas: la vinculación de la actividad musical con la militancia, la dinámica de ocultamiento y notoriedad, los diferentes modos del camuflaje en la canción, la particularidad de cada casete, por nombrar sólo algunos. Es posible aventurar también que muchas aristas de esta problemática queden para futuras indagaciones. Ciertos elementos se presentan, en particular, como fecundos campos a explorar: la concreción *sonora* de los múltiples ejemplares clandestinos y la relación profunda entre la clandestinidad chilena y la actividad solidaria del exilio.

El presente estudio propone una comprensión abarcadora de la problemática central, estructurando a través de cada apartado una aproximación específica. Desarrollé aquí tres secciones, contorneando en cada una la indagación que me propuse. En un comienzo expuse cómo la clandestinidad puede entenderse desde la oficialidad, explorando su ejercicio represivo abundante y multiforme. Luego, a través de una observación de prensa, intenté mostrar cómo el “lugar” desde donde las músicas de resistencia se construyen y se vivencian no es fijo en cuanto a su visibilidad. Por el contrario, tanto repertorios como músicos, parecen deambular entre un espacio privado-clandestino y otro más abierto, que los liga con el espacio oficial. Por último, revisé la producción de grabaciones clandestinas ligadas a organizaciones políticas, las que, bajo la forma del *casete*, recorrieron canales recónditos de masificación en lo que se encontraron con una diversidad de cintas copiadas.

Todas las aristas subrayadas contribuyen, no obstante, a instalar *la reflexión acerca de la clandestinidad como un arco de relaciones que permiten comprender el flujo por el que se trasladan las músicas en pos de velar o develar sus enunciados*. Además, la variedad de temas que he tratado se entrelazan de apartado en apartado. Aunque en cada sección he procurado describir un ámbito específico, en el que la dupla música-clandestinidad se modula de manera bastante particular, temáticas transversales hacen que el texto devenga recursivo. Signos de esto son la recurrencia a la problemática de la censura, el fenómeno del *tránsito*, la reaparición de la cuestión sobre los “instrumentos andinos” y la observación de la realidad de ciertas figuras de la música de resistencia.

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

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, NANO

1995 *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral.

ÁLVAREZ, ROLANDO

2003 *Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973-1980)*. Santiago: LOM.

BRAVO, GABRIELA Y CRISTIÁN GONZÁLEZ

2006 *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*. Santiago: Tesis para el grado de Licenciatura en Periodismo. Santiago: Universidad de Santiago de Chile (USACH).

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN

1988 *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.

CATALÁN, CARLOS

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

CORTÉS, BRAULIO

2000 *Te doy una canción: historia de un fenómeno sociocultural llamado Silvio Rodríguez*. Santiago: Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

DÍAZ-INOSTROZA, PATRICIA

2007 *El Canto Nuevo de Chile: un legado musical*. Santiago: Universidad Bolivariana.

DONOSO, KAREN

2006 *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis para el grado de Licenciatura de Historia. Santiago: Universidad de Santiago de Chile (USACH).

ESCÁRATE, HÉCTOR

1994 *Frutos del país: historia del rock chileno*. Santiago: FONDART.1995 "El rock chileno". *Música popular chilena, 20 años 1970-1990*. Godoy y González (Eds.). Santiago: División Cultura, Ministerio de Educación, pp. 145-162.

FUENZALIDA, VALERIO

1985 *La industria fonográfica chilena*. Santiago: CENECA.1987 *La producción de música popular en Chile*. Santiago: CENECA-CED.

GARRETÓN, MANUEL, ROBERTO GARRETÓN Y CARMEN GARRETÓN

1998 *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Santiago: LOM.

GODOY, ÁLVARO Y JUAN PABLO GONZÁLEZ (ED.)

1995 *Música popular chilena, 20 años 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y JOSÉ MIGUEL VARAS

2005 *En busca de la música chilena*. Santiago: Publicaciones Comisión Bicentenario.

GUTIÉRREZ, PAULINA

1983 *Atentados a la libertad de información en Chile 1973-1987*. Santiago: CENECA.

JOFRÉ, MANUEL ALCIDES

1989 "Culture, Art, and Literature in Chile: 1973-1985", *Latin American Perspectives*, 61/16(2), pp. 70-95.

JORDÁN, LAURA

2007 *Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986)*. Tesina para el grado de Licenciatura en Musicología. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

JORDÁN, LAURA Y ARAUCARIA ROJAS

2007 "Gabriela Pizarro y el casete 'Vamos Chile'. Multiplicidad, enunciado colectivo y canción clandestina", *Paloma Palta. Revista de Arte y Crítica*, N° 2 (noviembre), pp. 37-47.

LARGO FARIAS, RENÉ

1979 *La Nueva Canción Chilena*. México: Casa de Chile.

LÚNECKE, GRACIELA

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

MATTERN, MARK

1997 "Popular music and Redemocratization in Santiago, Chile 1973-1989". *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 16, pp. 101-113.

MORALES, JOSÉ

1978 "El Canto Nuevo", *Araucaria de Chile*, N° 2, pp. 174-175

MORRIS, NANCY

1986 "Canto porque es necesario cantar: the New Song Movement in Chile, 1973-1983", *Latin American Research Review*, 21/2, pp. 117-136.

ORELLANA, CARLOS (SELECCIÓN DE TEXTOS Y MONTAJE)

1978 "Discusión sobre la música chilena", *Araucaria de Chile*, N° 2, pp. 111-173.

RIVERA, ANNY

1980 *El público del canto popular*. Santiago: CENECA.

1983 *Notas sobre el movimiento social y arte en el régimen autoritario. 1973-1983*. Santiago: CENECA.

1984 *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Santiago: CENECA.

RIVERA, ANNY Y RODRIGO TORRES

1981 *Encuentro de canto poblacional*. Santiago: CENECA.

RODRÍGUEZ MUSSO, OSVALDO

1988 *La nueva canción chilena. Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas.

ROSAS, FERNANDO

1998 "Testimonios", *Resonancias*, N° 3 (noviembre), pp. 49-56.

RUIZ, AGUSTÍN

2006 “Cubanidad en el discurso musical del canto progresista chileno”. Ponencia presentada en el VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), La Habana.

TORRES, RODRIGO

1993 “Música en el Chile autoritario (1973-1990): Crónica de una convivencia conflictiva”, en Manuel Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de la Cultura Económica. pp. 197-220.

VALLADARES, CARLOS

2007 *La cueca larga del Indio Pavez*. Santiago: Puerto de Palos.

Documentos oficiales

1975 *Política Cultural del Gobierno de Chile*.

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

Publicaciones periódicas

El Rebelde en la clandestinidad. N° 196 (marzo, 1983), N° 170 (enero, 1981), N° 200 (julio, 1983), N° 236 (febrero, 1987).

Unidad y Lucha. N° 89 (diciembre, 1985).

Solidaridad. N° 1 (mayo, 1976), N° 2 (junio, 1976), N° 6 (octubre, 1976), N° 24 (agosto, 1977), N° 27 (septiembre, 1977), N° 53 (septiembre, 1978), N° 62 (enero, 1979).

Sitios web

www.alerce.cl

www.flacso.cl/flacso

www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html

www.rae.es

<http://cantonuevodelos70.blogspot.com/2008/10/ana-mara-miranda-miranda-al-frente-1987.html>

http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=849&Itemid=40

Entrevistas

Entrevista a Sergio Sauvalle. Macul, 4 de enero de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.

Entrevistas a Osvaldo Jaque. Cerro Navia, 5 de enero de 2007, 8 de mayo de 2007, 24 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.

Entrevista a Nano Acevedo. Providencia, 24 de mayo de 2007. Por Laura Jordán.

Entrevista a Alejandro Guarello. Peñalolén, 12 de junio de 2007. Por Laura Jordán.

Entrevista a Héctor Pavez Pizarro. Ñuñoa, 2 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.

Entrevista a Miguel Davagnino. Santiago, 17 de agosto de 2007. Por Laura Jordán.

Entrevista a Benjamín Mackenna. Providencia, 27 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.

Entrevista a Fernando García. Santiago, 2 de octubre de 2007. Por Laura Jordán.

Entrevista a Carlos Necochea. Providencia, 5 de octubre de 2007. Por Laura Jordán.