



**Cátedra Virtual para la Integración Latinoamericana - 2009**

**Música y Sociedad**

**“La música popular como símbolo de protesta durante las dictaduras de Chile y Argentina”.**



**Integrantes:**

**Flores, Cecilia (Universidad Nacional de Cuyo)  
Cossio Lamilla, Giorgio (Universidad de Valparaíso)**

## **Índice Temático**

<b>Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>Capítulo 1: Definición del marco conceptual.....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 2: Breve recorrido histórico por los procesos dictatoriales de Chile y Argentina.....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 ¿Qué fue la “Operación Cóndor”?.....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo 3: La Música popular de Argentina y Chile como símbolo de protesta ..</b>	<b>13</b>
<b>3.1 Rock Nacional Argentino .....</b>	<b>14</b>
<b>3.1.1 El rol central de los recitales.....</b>	<b>16</b>
<b>3.1.2 El fenómeno comunicacional del “Expreso Imaginario”.....</b>	<b>19</b>
<b>3.1.3 Cambio de estrategia.....</b>	<b>21</b>
<b>3.2 Canto y Sociedad chilena.....</b>	<b>22</b>
<b>3.2.1 El desarrollo Histórico y musical.....</b>	<b>23</b>
<b>3.2.2 El Canto Nuevo.....</b>	<b>25</b>
<b>3.2.3 La nueva década.....</b>	<b>27</b>
<b>Capítulo 4: Conclusiones.....</b>	<b>29</b>

**Introducción:**

*“En un sentido total, la música es la actividad humana más global, la más armoniosa, aquella en la cual el ser humano se muestra a la vez material y espiritual, dinámico, sensorial, afectivo, mental e idealista, en conjunción con las fuerzas vitales que animan los reinos de la naturaleza y al mismo tiempo con las fuerzas armónicas del cosmos”*

*Edgar Williems (1890-1978)*

El tema a abordar en el presente trabajo es la música popular, como herramienta contrahegemónica, durante las últimas dictaduras del siglo XX de Argentina y Chile. De esta manera, pretendemos abordar el fenómeno de la música popular desde una aproximación integral, es decir, no solamente desde los estudios provenientes de la musicología, sino también y especialmente, desde los estudios sociológicos, históricos y antropológicos. Indagaremos las distintas relaciones sociales que se construyeron entre determinados sectores de la sociedad y ciertas expresiones musicales, durante este período que abarca desde el año 1976 hasta 1983 en el caso de Argentina y desde 1973 hasta 1990 en el caso de Chile.

La música como construcción social, refleja los diferentes imaginarios de una sociedad; a través de ella podemos rastrear los procesos que atraviesan las distintas formaciones sociales. En el caso de América Latina podemos decir, en consonancia con Gabriel Castillo Fadic, que *“(...) Esta América que se dice latina -así como su música- representa en sí misma un objeto de estudio demasiado vasto, una constelación de mundos demasiado compleja y, como idea, un concepto demasiado extenso como para ser definida a través de un supuesto rasgo común.(...) Si poseen una unidad, es más bien por el lado de sus impedimentos que hay que buscarla: pobreza, militarismo, endeudamiento, dependencia económica, son términos que no hacen una identidad pero que marcan una comunidad de destinos.”*<sup>1</sup>.

Es importante destacar que una de las principales propuestas de esta investigación consiste en comprender la producción musical no solamente desde la propia música, sino desde otro tipo de intereses: políticos, sociales, económicos, etc.; todos trascendentes a la cultura en la cual nace el arte musical. Para esto, Pablo Alabarces en sus “Once apuntes para una sociología de la música popular”, nos

---

<sup>1</sup> CASTILLO FADIC, Gabriel.1998. “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano.” Rev. music. chil. [online]. July 1998, vol.52, no.190.

menciona un punto central para analizar la producción musical: “(...) *insistimos tercamente en hablar de música popular con lo que el adjetivo introduce un clivaje necesariamente de clase – aún con todas las dificultades de definir lo popular en términos de clase, el término insiste en designar de manera amplia el conjunto de las clases subalternas e instrumentales en una sociedad dada, como decía Gramsci*”<sup>2</sup>

Lo anterior destaca la importancia de un análisis gramsciano sobre el rol que juega la música en una sociedad dada, no tan solo como herramienta hegemónica de las clases dominantes, sino también como un camino contrahegemónico, una manera en que los sectores subalternos de la sociedad no solo desarrollen su propia opinión frente a los sucesos que los rodean en la sociedad, sino que participen en la creación de su propia identidad y, poco a poco, abandonen su condición de subalternos. Partimos desde una idea central que entiende el origen de la música como parte integral de una sociedad específica, que refleja problemas y necesidades particulares, en contraposición con la música nacida desde las discográficas internacionales con afanes comerciales. En este marco, el análisis del trabajo se centrará en cómo sectores específicos de una sociedad utilizan la música para dar a conocer su voz y su opinión sobre temas que no se pueden tratar libremente. En consiguiente, el análisis de la música está basado en sus conexiones sociales, políticas e identitaria con la población, siendo así que los tipos de música elegidos para desarrollar no son exhaustivos, sino que simplemente ejemplifican y muestran de manera clara y concreta cómo las sociedades usan su bagaje cultural para construir espacios de socialización, protesta y crítica social, desde su propia historia, antecedentes e identidades como pueblos latinoamericanos.

Por lo tanto, los objetivos generales de nuestro trabajo son: por un lado, dilucidar las relaciones objetivas que se establecen entre los géneros musicales y determinados sectores subalternos de la sociedad chilena y argentina, y por el otro, descubrir las relaciones sociales y nexos históricos entre los habitantes de ambos lados de la cordillera de los Andes. El logro de los objetivos generales del trabajo depende de la efectiva realización de algunas tareas de tipo descriptivo-analítico que se irán desarrollando a lo largo de esta monografía, siendo éstas las de analizar los procesos de desarrollos del rock nacional argentino y la música popular chilena, con sus respectivas relaciones con los sectores subalternos de la época. Por último, como un eje conceptual

---

<sup>2</sup> Alabarces, P. 2005 11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Buenos Aires.

de este trabajo, se intentará describir el rol de la música como espacio de construcción de posturas contrahegemónicas al régimen dominante imperante.

El trabajo está dividido en tres capítulos. En el primer capítulo, procederemos a describir el marco conceptual a utilizar, y definiremos los conceptos centrales para una comprensión acabada del trabajo. En el segundo capítulo haremos un breve recorrido por los procesos dictatoriales de Chile y de Argentina, que comenzaron en el año 1973 y 1976 respectivamente. Finalmente en el Capítulo 3 analizaremos detalladamente las relaciones entre el rock nacional argentino con los sectores juveniles, y por otro lado, en el caso de Chile analizaremos la relación entre la música folclórica con diferentes sectores de la sociedad. A través de los distintos apartados, en este capítulo, procederemos a realizar las tareas analíticas descriptas anteriormente.

## **Capítulo 1: Definición del marco conceptual**

Para comprender por qué lo musical puede funcionar como símbolo de protesta para determinados sectores de la sociedad, recurriremos a los escritos del italiano Antonio Gramsci quien vivió entre 1891 y 1937. Gramsci fue un político e intelectual italiano que reinterpreto el marxismo de la época, historizándolo y analizándolo no solo centrado en un punto de vista economicista, sino también político, social e ideológico. En este sentido observa las relaciones entre las clases dirigentes, el Estado y las clases bajas, encontrando un nexo crucial para entender a la moderna sociedad burguesa: la Hegemonía. Ésta se puede entender como: *“una adhesión de los gobernados a la concepción del mundo propia de la clase dominante, a través del sentido común (entendido como una serie de vulgarizaciones sucesivas de la filosofía de las clases dominantes), y que se expresa en la moral, las costumbres, las reglas de conducta institucionalizada en la sociedad en que viven”*<sup>3</sup>. Es así como existe una clase dirigente, la cual implanta la hegemonía - por medio del consenso, la educación, el arte y, en general, todos los elementos que se pueden llamar parte de la cultura- por sobre una clase subalterna, la cual adopta estos conceptos hegemónicos que son ajenos a su clase y a sus necesidades propias, dejando de lado la opción de crear su propia identidad y cultura.

En esta dirección es de suma importancia analizar el desarrollo de la música “popular”, puesto que es un espacio donde el actor subalterno rechaza un elemento hegemónico como el arte musical, desde una perspectiva exterior creada en otras sociedades, por ejemplo la denominada música clásica, que responde concretamente a una realidad europea en su nacimiento y no a una americana; para realizar su propio concepto y desarrollo de música, en base a sus preocupaciones y necesidades de clase, Gramsci -en el cuaderno 25- ofrece puntos básicos para estudiar la historia de las clases subalternas:

*“1] la formación objetiva de los grupos sociales subalternos a través del desarrollo y las transformaciones que tienen lugar en el mundo de la producción económica, su difusión cuantitativa y su origen en grupos sociales preexistentes, de los que conservan*

---

<sup>3</sup> Gramsci, Antonio. 1999 en Cuadernos de la Cárcel, Vol. 6, México, D.F.: Era.P.182.

*durante cierto tiempo la mentalidad, la ideología y los fines; 2] su adhesión activa o pasiva a las formaciones políticas dominantes, los intentos de influir en los programas de estas formaciones para imponer reivindicaciones propias y las consecuencias que tales intentos tienen en la determinación de procesos de descomposición y de renovación o de neoformación; 3] el nacimiento de partidos nuevos de los grupos dominantes para mantener el consenso y el control de los grupos subalternos; 4] las formaciones propias de los grupos subalternos para reivindicaciones de carácter restringido y parcial; 5] las nuevas formaciones que afirman la autonomía de los grupos subalternos pero en los viejos cuadros; 6] las formaciones que afirman la autonomía integral etcétera.”<sup>4</sup>*

Dentro de todo este conglomerado de puntos, uno en particular es importantísimo para el análisis que nosotros pretendemos llevar adelante, *“las formaciones propias de los grupos subalternos para reivindicaciones de carácter restringido y parcial”* La música popular es central en cuanto a que pertenece a una formación propia de los grupos subalternos, que en el contexto histórico de las dictaduras militares de fines de los 60 a principios de los 90 en América latina, vieron y sufrieron las violaciones a los derechos humanos y las limitaciones a sus libertades políticas y sociales, teniendo que buscar o formar otros espacios en donde exponer sus sentimientos, ideas y preocupaciones; pero no tan solo eso, sino que también su crítica a la nueva sociedad en la cual estaban inmersos. Es menester mencionar que la música no es el único medio, ya que la cultura engloba a una totalidad de actividades humanas que forman parte de la sociedad. Mas su importancia radica en la potencia de la música para llevar su mensaje a una gran cantidad de gentes, y por sobre todo, ayuda a crear un sentido de identidad colectiva con lo que se escucha y canta. Es por eso que la *“música popular”* -popular en sentido que nace de la misma sociedad-, toma un papel preponderante a los fines del presente trabajo. Podemos afirmar que, como se dijo anteriormente, la Música como construcción social refleja y articula identidades sociales en un proceso dialéctico entre su autor, la obra, sus receptores, el contexto en donde nace, etc. Es en este sentido que Pablo Vila, siguiendo la noción althusseriana de interpelación, explica que *“Esta postura teórica plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes*

---

<sup>4</sup> Gramsci, A. 1999. “Cuadernos de la Cárcel, Vol. 6, México, D.F.: Era.

*elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional.”*<sup>5</sup> Por lo tanto podemos ver claramente que el vínculo de lo musical con los distintos sectores de la sociedad es el de construcción de identidad. Y esto nos sirve de puntapié para responder a cierto tipo de preguntas, a saber: ¿Por qué determinados sectores sociales prefieren un tipo de música, y no otros? Y en el mismo sentido pero relacionado a las preguntas de nuestro trabajo ¿Qué sectores se ven reflejados en determinados géneros musicales y por qué? Simón Frith en su trabajo “Hacia una estética de la música popular” nos dice: *“La cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos sino cómo esta música los construye”*<sup>6</sup> y nosotros agregamos la importancia que tiene a nivel de interpelación en determinados sectores subalternos de la sociedad. De esta manera podemos afirmar, junto con Daniel Devoto, que *“La música, además de ser como todo hecho cultural, una actividad social y colectiva por excelencia, la música arte temporal y basado como tal en la repetición (...) multiplica paradójicamente el número de sus adeptos y los convierte en elementos de un conjunto social. (...) Pero incluso este músico auditor de una sola pieza hace rebotar la paradoja de su compleja actividad solitaria sobre un trasfondo social, porque lo que canta o tañe responderá primordialmente (...) a un hecho colectivo: su lengua musical será la de su tierra y su gente (...)”*<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Vila, Pablo.1995.”Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. En Sibetrans. Revista transcultural de música/ transcultural music review, s/d.

<sup>6</sup> Frith, Simon. 1987. "Towards an aesthetic of popular music" (en Richard Leepert y Susan McClary (eds.) The politics of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172), traducido por Silvia Martínez. Publicado en Francisco Cruces y otros (eds), Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología. Madrid: Ed. Trotta, 2001: 413-435

<sup>7</sup> Devoto, Daniel.1977. “Expresiones musicales: relaciones y alcances en las clases sociales”. En Aretz, Isabel.1977. América Latina en su música. UNESCO – Siglo XXI Editores

## **Capítulo 2: Breve recorrido histórico por los procesos dictatoriales de Chile y Argentina.**

Si bien es cierto que las dictaduras de los años 70 no son las únicas de ambos países, estas son, sin lugar a dudas, radicalmente centrales para nuestra historia, debido a que representan un cambio orgánico en las relaciones sociales, políticas y económicas, caracterizando y sentando las bases de nuestro presente. Lo que pasó en Chile y Argentina en esta década se correspondía con el clima político global de toda América Latina. Porque *"el entorno de esos años del lobo correspondía a una verdadera red de dictaduras en el cono sur y en América Latina. El general Alfredo Stroessner llevaba ya una década en el poder cuando los militares brasileños derrocaron al gobierno democrático y popular de Joao Goulart. La tradición del golpe tras golpe llevó a la dictadura de Hugo Banzer en 1971 en Bolivia. El golpe del general Augusto Pinochet, el 11 de setiembre de 1973 en Chile, terminó con el experimento socialista de un gobierno elegido democráticamente, derrocando al presidente Salvador Allende, que no se rindió y murió en la casa gubernamental destruida por los bombardeos. Ese mismo año, la prolongada democracia en Uruguay culminó cuando el presidente Juan María Bordaberry, aliado con los militares, cerró el Congreso y puso al país bajo la dictadura. Tres años después, el 24 de Marzo de 1976, una Junta militar, presidida por el general Jorge Rafael Videla, interrumpió, una vez más en Argentina, un gobierno civil"*<sup>8</sup>. Lo ocurrido en los países latinoamericanos tuvo una estrecha relación con lo que ocurría a nivel global. *"El descenso del cono sur al salvajismo tuvo sus raíces en una crisis geopolítica y política y en una ideología común compartida por los gobiernos militares de la región. Estados Unidos cumplió un rol decisivo en los tres"*<sup>9</sup>. *La Guerra Fría suministró el contexto global de un anticomunismo patológico.*"<sup>10</sup>

La dictadura en Chile comienza el 11 de Septiembre de 1973, cuando las Fuerzas Armadas y de Orden (Ejército, Armada, Aviación y Carabineros) realizaron un golpe de Estado contra el gobierno de Salvador Allende, elegido en 1970, siendo representante de la Unidad Popular (UP), conformada por el partido socialista y el

---

<sup>8</sup> Calloni, Stella. 1999. "Los años del lobo. Operación Cóndor". Icaria Editorial. Pág.15.

<sup>9</sup> Aquí la autora se refiere a Argentina, Chile y Paraguay.

<sup>10</sup> Calloni, Stella. 1999. Ob. Cit. Pág.17.

partido comunista principalmente. El plan de gobierno de la UP era transformar la sociedad capitalista a una socialista, por medio de la transformación de la economía: nacionalizando el cobre, avanzando en la reforma agraria, el aumento de los salarios y la congelación de los precios.

Ante esto, la oposición reacciona y, apoyada por EE.UU., toman el poder del Estado en 1973 por medio de las fuerzas armadas. A continuación llevan a cabo una política en donde *“la orden era limpiar: propaganda, literatura marxista, discos y afiches”*<sup>11</sup>, los cuales fueron quemados en las vías públicas. La persecución no trataba solamente contra la “propaganda marxista”, sino que también contra la población civil que fuera declarada como tal, de esta forma *“a los partidarios marxistas (comunistas, socialistas, unión socialista popular, MAPU, radical, izquierda cristiana) se les prohibió, considerándoseles asociaciones ilícitas”*<sup>12</sup>. Esta calidad de ilícito dio pie para la captura de 28 mil presos políticos<sup>13</sup>, y para que la DINA (dirección de inteligencia nacional) persiguiera y asesinara a integrantes de los partidos socialista, comunista, del MIR (movimiento de izquierda revolucionario) y el GAP (grupo de amigos personales de Allende). Mientras se perseguían marxistas se declaraba el estado de sitio, restringiendo los derechos civiles y políticos; el 24 de Septiembre se disuelve el Congreso y posteriormente se declara la independencia del Poder Judicial, aunque el 12 de Septiembre Enrique Urrutia Manzano, presidente de la Corte Suprema *“firmaba la declaración por la cual, el máximo tribunal, se congratulaba del golpe”*<sup>14</sup>, mientras se rechazaban recursos de amparos a favor de los derrotados.

Más tarde, los Chicago Boys, alumnos egresados de economía en EE.UU, implantarían el modelo Neoliberal, por medio del “shock”: privatizando la economía, reduciendo los sueldos, reestructurando la moneda nacional; método que llevaría a las empresas a reducir personal para mantenerse vivas. El mismo modelo sería implantado a través de la dictadura que se instala el 24 de marzo de 1976 en Argentina.

A lo largo de la historia argentina podemos observar cómo los gobiernos democráticos eran frecuentemente interrumpidos por golpes de estado provenientes de la alianza de las fuerzas armadas con distintos sectores de la sociedad civil *“Desde los años 30 Argentina tuvo escasos períodos democráticos, todos interrumpidos por goles*

---

<sup>11</sup> Ascanio Cavallo. La Historia Oculta del Régimen militar. 1997

<sup>12</sup> Francisco Friaz Valenzuela. Manual de Historia de Chile. 1986, Zigzag.

<sup>13</sup> El año 2004, la Comisión de Prisión Política y Tortura (Comisión Valech) reconoció que 28.000 chilenos y chilenas fueron encarcelados y torturados.

<sup>14</sup> Ascanio Cavallo. La Historia Oculta del Régimen militar. 1997

*militares. En este caso fue derrocado el gobierno de Isabel Martínez de Perón, viuda y heredera política (...) del tres veces ex presidente de la república Juan Domingo Perón. Bajo este gobierno ya había comenzado a actuar la Alianza Anticomunista Argentina, una coordinación militar con la dictadura de Pinochet en Chile”*<sup>15</sup> En este apartado la escritora y periodista argentina Stella Calloni se refiere al golpe militar que comenzó en 1976 y que marcó la diferencia con los anteriores por sus métodos, sus políticas y por las consecuencias que implicaría para la historia nacional. Pero además, Calloni subraya la coordinación de actividades de inteligencia que se llevaron cabo junto con Chile. Sobre esto volveremos más tarde con un breve análisis de uno de los planes de inteligencia para la lucha contra los movimientos “subversivos” en el cono sur: *El Plan Cóndor*.

El Proceso de Reorganización Nacional, nombre con el que se presenta la dictadura argentina del `76, pretende poner un corte definitivo a la dinámica política y social iniciada en 1945 con la llegada del peronismo. Su intención es disciplinar a la sociedad argentina en un nuevo proyecto de país, ordenado, sin huelgas, conflictos, ni movilizaciones populares. Con una clase obrera más obediente y un Estado con menos intervención en las relaciones económicas y sociales.

Cuando afirmábamos que las dictaduras de Argentina y Chile aplicaron similares políticas en lo económico, es porque en Argentina también se defendió a ultranza un modelo neoliberal y se cumplió minuciosamente la tarea de “achicar el Estado” a través de las diferentes medidas económicas tomadas por Martínez de Hoz, quien fue el responsable del Ministerio de Economía. Es importante conocer la magnitud de las medidas económicas que se adoptaron. Podemos nombrar como las más importantes: la rebaja de un 40% en los salarios (comparados con el quinquenio anterior); reformas a la Ley de Contrato de Trabajo y eliminación de las convenciones colectivas; establecimiento de una creciente regresividad en el sistema impositivo, mediante el aumento de los impuestos indirectos (IVA, etc.) y la disminución de los indirectos (ganancias, riqueza); eliminación de las retenciones a las exportaciones agropecuarias y de los subsidios a las exportaciones no tradicionales; apertura total a los capitales extranjeros; liberación de los mercados de cambio y financiero; reducción del gasto público a través de la racionalización del empleo y la privatización de empresas nacionales. Presupuesto Nacional: Aumento en Defensa y Seguridad y reducción en

---

<sup>15</sup> Calloni, Stella. 1999. Ob. cit. Pág 15

Educación, Salud y Vivienda. Política de transferencias del Estado hacia los grupos económicos, mediante los mecanismos de estatización de la deuda privada, la Ley de Promoción industrial y las políticas de compra del Estado.<sup>16</sup>

Como dijimos anteriormente las Fuerzas Militares llegan a tomar el poder gracias al apoyo de muchos civiles: grupos financieros, grandes empresarios, terratenientes y gran parte de la jerarquía de la Iglesia católica, quienes avalaron las políticas de la dictadura y justificaron todas las acciones necesarias para llevarlas a cabo. A partir de marzo de 1976, la definición de “subversivo” no es aplicada solamente a las organizaciones armadas revolucionarias y a la militancia de izquierda; también se extiende a obreros, sindicalistas, artistas, estudiantes e intelectuales que se muestren en desacuerdo con las políticas del nuevo régimen. A ojos del gobierno militar, también son “subversivos” la literatura latinoamericana, el rock y la matemática moderna. Como señala Pablo Vila <sup>17</sup> *“Con el golpe militar de 1976 aparece en nuestro país el miedo como un atributo social; por miedo, la sociedad civil se repliega sobre sí misma en el marco de una situación de vacío de referentes. En un intento muy profundo de redefinir las identidades políticas tradicionales, el proceso militar procede a desarticular los colectivos. Toda forma de reunión colectiva es peligrosa y por lo tanto se la prohíbe o controla.”*<sup>18</sup>

## **2.1 ¿Qué fue la “Operación Cóndor”?**

Es importante señalar que los procesos dictatoriales que se impusieron en los diferentes países latinoamericanos no fueron hechos aislados entre sí, sino que se realizaron planes estratégicos de inteligencia conjunta. Nos parece importante señalar este aspecto para entender de manera más rigurosa cómo funcionaron las lógicas dictatoriales y qué intereses externos estuvieron presentes.

Como mencionamos, desde la creación de la Triple A<sup>19</sup> en Argentina, los militares chilenos y argentinos ya estaban en contacto. Otro antecedente fue la creación por parte de Pinochet de la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) que reunía a los

---

<sup>16</sup> Lida,C; Crespo,H; Yankelevich, P. 2007 “Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de estado”. El Colegio de Mexico AC.

<sup>17</sup> Pablo Vila es profesor de sociología en Temple University, Filadelfia, Estados Unidos. Ha publicado diversos artículos sobre música e identidad en la Argentina, en particular sobre tango, folklore de fusión y rock nacional, así como artículos teóricos sobre la relación entre música y narrativas identitarias.

<sup>18</sup> Vila, Pablo. 1985. “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Jelín, E (Comp.): *Los Nuevos Movimientos Sociales/I*. Buenos Aires: CEAL

<sup>19</sup> Alianza Anticomunista Argentina, fue un grupo paramilitar de ultraderecha de la Argentina, que llevó a cabo asesinatos contra guerrilleros y políticos de izquierda durante la década de 1970, además de amenazar a artistas e intelectuales.

servicios de inteligencia de las tres armas, bajo el mando del general Manuel Contreras. A partir de 1974 se pusieron en marcha los planes secretos. EE. UU., cumplió un rol central en estas organizaciones, ya que a través de la CIA *“proporcionó inspiración, financiamiento y asistencia técnica a la represión y pudo haber plantado las semillas de la Operación Cóndor.”*<sup>20</sup> El plan secreto abarcaría a Brasil, Argentina, Paraguay, Chile, Bolivia y Uruguay. Uno de los propósitos más concretos era la eliminación de los terroristas fugitivos y de los disidentes exiliados. *“Los señores de la muerte habían hecho varios pactos. Por debajo, en tanto, funcionaba ya la coordinación represiva, que luego se concretaría en la llamada Operación Cóndor, código para aquella organización multinacional del crimen, cuyo origen estaba en las inmensas oficinas de la CIA y del FBI, en Estados Unidos.”*<sup>21</sup> Soto y Villegas en su libro *“Archivos Secretos: Documentos desclasificados de la CIA”* realizaron una traducción de distintos documentos chilenos que provenían de EE. UU., sobre los diversos operativos secretos que se entablaban entre La CIA y los países latinoamericanos. Hay un informe<sup>22</sup> en particular, fechado en octubre de 1976, que hace mención a los miembros y a los objetivos del plan: *“Operación Cóndor es el nombre en clave dado a las acciones de recopilación de inteligencia sobre la izquierdistas, comunistas y marxistas en el Cono Sur. Se estableció (...) para eliminar las actividades terroristas marxistas en los países que la integran, siendo Chile (...) el centro de operaciones. Los miembros que muestran mayor entusiasmo en participar han sido Argentina, Uruguay y Chile. Estos tres países han participado en operaciones conjuntas, principalmente en Argentina, contra objetivos terroristas.”*<sup>23</sup>

Es en este marco de persecución, de planes estratégicos para eliminar cualquier factor disidente, de gobiernos militares organizados internacionalmente, donde se teje el nuevo canto popular, como un pequeño respiro ante una sociedad nueva, agresiva y hostil.

---

<sup>20</sup> Calloni, Stella. 1999. Ob. Cit. Pág 18.

<sup>21</sup> Calloni, Stella. 1999. Ob. Cit. Pág 18.

<sup>22</sup> Aclaran los autores: “Este informe de inteligencia suministra información sobre operaciones conjuntas de contrainsurgencia emprendidas por varios países de América Latina. La información fue proporcionada por el Agregado Legal de la Embajada de Estados Unidos en Buenos Aires que tiene excelentes contactos en la Secretaría de Estado para la información y en la Policía Federal.

<sup>23</sup> Soto, H. Villegas, S. 1999. "Archivos Secretos: documentos desclasificados de la CIA." Lom Ediciones.

## **Capítulo 3: La Música popular de Argentina y Chile como símbolo de protesta.**

### **3.1 Rock Nacional**

*“La música reconstruía así la tela rajada por el golpe. Escuchando las primeras canciones de Serrat, por ejemplo, percibíamos la Argentina de comienzos de los 70, cuando la poesía de Miguel Hernández o la del propio Nano metaforizaban, una y otra vez, la esperanza de un futuro mejor. Para la producción que nacería entre el 76 y 83, la conciencia de esta continuidad irrefrenable sería fundamental.”*  
Sergio Pujol.<sup>24</sup>

Lo que se conoce como rock nacional argentino no tiene una definición exhaustiva. Revisando distinta bibliografía sobre el tema encontramos que casi toda la producción en castellano de bandas nacionales a partir de mediados de la década del '50 se la clasificaba como rock nacional. *“El rock nacional es un género musical que se define como género mas a partir de la recepción que a partir de la audición del mensaje musical, el rock nacional en términos musicales es música de fusión argentina. Cualquier canción puede ser percibida como Rock Nacional si el interprete es identificado como perteneciente al movimiento, esto es como habiendo participado de su práctica social y de su ideología. A partir de los inicios de la década del 70 el rock nacional profundiza su relación con los otros grandes movimientos de la música nacional y las fusiones con el tango y el folclore se convierten en algo cotidiano.”* Este es el comentario que hace Pablo Vila en el marco de las “Jornadas de reflexión sobre el rock nacional” realizadas en el año 2001 en Buenos Aires. Podemos decir que, si hay que señalar un comienzo del movimiento rockero, tenemos que señalar a “Los Gatos”, con su tema “La Balsa”, quienes marcaron un antes y un después en la historia de la música popular argentina. *“En el año 1966, fecha de derrocamiento del Presidente constitucional Arturo U. Illia se edita “La balsa”, tema de Nebbia-Tanguito, obra fundacional del rock argentino. Es entonces cuando se considera el inicio del primer período de dicho movimiento cultural en nuestro país, extendiéndose hasta 1970 al producirse la separación de tres grupos emblemáticos: Los Gatos, Manal y*

---

<sup>24</sup> Pujol, Sergio.2006. “La dictadura y los refugios de la música” publicado en Diario Clarín 18-03-2006. Disponible en [http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa\\_323](http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa_323).

*Almendra.*"<sup>25</sup>. El rock argentino es un fenómeno muy amplio que puede ser abordado desde distintas miradas, ya que "nos permite observar la construcción de una identidad grupal con usos y costumbres particulares como el naufragio, la creación de un lenguaje o la concurrencia a ciertos lugares (La Cueva, La Perla del Once o Villa Gesel) donde se aprendía los códigos y reglas de convivencia necesarios para pertenecer y permanecer. Entre estos jóvenes creadores se destacaron como músicos Litto Nebbia, Tanguito, Moris, Miguel Abuelo, Javier Martínez y Pajarito Zaguri y se formaron grupos como Almendra y Sui Generis."<sup>26</sup>.

Podemos afirmar que en determinado momento del desarrollo del rock, éste superó a sus creadores, y es porque los mensajes que transmitían iban más allá de sus autores, persistían en el tiempo, y cada vez con mayor fuerza. En este sentido Sergio Pujol afirma: "Los músicos podían tener contradicciones, padecer miedos y probar las vías menos heroicas para seguir en cartelera: la dimensión humana del Proceso. Pero la música no, la música era otra cosa. El Charly que en el 77 había cantado No te dejes desanimar, pudo reconocerse en el que cinco años más tarde anunció en Los dinosaurios la pronta extinción de la casta militar. Y en medio del camino, entre el primer disco de La Máquina de Hacer Pájaros y el viaje pop a Nueva York, una sucesión contundente: *Qué se puede hacer salvo ver películas, Hipercandome, Viernes 3 A.M, Alicia en el país...*, y mucho más. Lo mismo pudo decirse de León Gieco, entre *El fantasma de Canterville* y *La cultura es la sonrisa*, o del flaco Spinetta cantando *Las golondrinas de Plaza de mayo* (1976) y *Maribel se durmió* (1983)."<sup>27</sup>

Al mismo tiempo, en la sociedad argentina, iban a ser reconocidos por primera vez los jóvenes como un sector con un lugar propio y diferencial dentro de las demás categorías sociales. Es necesario destacar que este hecho estaba relacionado con la consolidación del movimiento "hippie" a nivel mundial, quienes formaron un movimiento juvenil que tuvo lugar en los últimos años de la década de 1960 y que se caracterizó por la anarquía no violenta, la preocupación por el medio ambiente y el rechazo al materialismo occidental. Los hippies formaron una contracultura

---

<sup>25</sup> Alonso, M. [y otros].2005. "Culturas juveniles y rock."Ediciones del signo. Pág 24.

<sup>26</sup> Alonso, M. [y otros].2005. "Culturas juveniles y rock."Ediciones del signo. Pág. 25

<sup>27</sup> Pujol, Sergio.2006. "La dictadura y los refugios de la música" publicado en Diario Clarín 18-03-2006. Disponible en [http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa\\_323](http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa_323)

políticamente atrevida y antibelicista, y artísticamente prolífica en Estados Unidos y en Europa, pero la fuerza del movimiento lograría llevar sus ideales al resto del mundo.

Podemos decir entonces que rock nacional y sectores juveniles son indisociables a la hora de entender la fuerza de esta propuesta musical. Podemos afirmar, junto con Leticia Maronese, que *“la fuerza de ese rock cantado en castellano provenía de representar a los jóvenes, cabalmente era la expresión de la nueva vida urbana y del nuevo sector generacional que había aparecido en sus vetas. Estaba más que en ningún otro ritmo la ciudad y su gente, a la imagen tan poética del Sur capitalino con su paredón, sus inundaciones de Homero Manzi, se añadió acorde con los tiempos la nueva imagen del conurbano, la industria de Avellaneda con sus obreros y sus fábricas, los sitios de Buenos Aires para “ir a naufragar, como se decía en ese momento.”*<sup>28</sup> Ahora bien, en tiempos de la dictadura militar, el ser joven y escuchar rock, era suficiente para ser víctima de atropellamientos y represión. A partir de allí, el ser joven equivalía a ser un factor peligroso para el régimen, asociado con lo conspirativo. Estos jóvenes tenían la necesidad de estar juntos, identificados y seguros, y encuentran el apoyo necesario en los recitales de rock, haciéndose característicos los del Luna Park. Podemos ver que *“Aunque el Rock nunca tuvo dotes revolucionarios en el estricto sentido político del término -si bien de hecho revolucionó costumbres e identidades juveniles-, es fácil verificar que en determinado momento histórico y en algunos lugares específicos fue una práctica incómoda, subalterna, impugnadora de la visión oficial del mundo.”*<sup>29</sup> Para los militares los mensajes transmitidos por el rock eran contrarios a los valores que defendían, eran contrarios a la doctrina del disciplinamiento social. Pero a pesar de la fuerte represión que el régimen desató contra los jóvenes, el rock argentino logró afirmarse en esos años como práctica social y expresión artística.

### **3.2 El rol central de los recitales**

*“Ir a un recital era como una necesidad. No dejábamos pasar ninguno. Había una necesidad tremenda de estar juntos... de participar en algo, y a la vez estar seguro.”*

*(Ricardo, empleado, bancario, 31 años).*

---

<sup>28</sup> Maronese, Leticia. 2001. Testimonio extraído de las “Jornadas de reflexión sobre el Rock Nacional” abril de 2001, en el Centro Cultural San Martín. Recuperado el 01/072009. Disponible en <http://www.lahistoriadelerock.com.ar/esp/jornadas2.html>.

<sup>29</sup> Noble, Iván. 1997 “Cultura, Rock y Poder. El Rock que se muerde la cola. En Mario Margulys y otros. 1997. “la cultura de la Noche. La vida nocturna de los jóvenes en Bs.As.”. Editorial Biblos. Pág. 89

*"Era una época en que gastabas mucha más guita en recitales que en discos. ¡Gastabas mucha más guita! Pero es la época en que se empezó a escuchar discos en común.(...)*

*Nadie tenía discos en su casa, todos quedaban depositados en la casa del flaco que centralizaba. O sea que teníamos todo colectivo, ¿viste? Es que la música la vivíamos como algo colectivo... ¡es que era lo poco que tenías de colectivo!"*

*(Carlos, empleado, 30 años).*

Los testimonios que introducen este apartado fueron tomados del trabajo “Rock nacional: crónicas de una resistencia juvenil” realizado por Pablo Vila. Estos testimonios dan cuenta de cómo se vivía desde adentro el fenómeno del rock. Mediante la liturgia de los recitales y las complicidades de algunas canciones, los jóvenes fueron capaces de sostener ciertas formas de disenso, en medio de exilios, temor y desapariciones. Los recitales eran una parte central del movimiento, porque por un lado eran uno de los pocos espacios en donde se sentía el poder de lo colectivo, de la construcción de un “nosotros” diferentes de los “otros”, este “otro” era la dictadura, lo impuesto, lo dado; y por otro lado, era un espacio donde los músicos tenían la posibilidad de transmitir sus mensajes a las masas, de difundir sus mensajes contrahegemónicos a los jóvenes de manera directa, sin intervenciones y sin censuras (al menos en un comienzo).

Es necesario aclarar que las acciones militares comenzaron desde antes del golpe del '76, de diferentes formas y con diferentes objetivos. Específicamente, en lo que respecta a nuestro tema, la represión comenzó a ejercerse cada vez de manera más explícita, a medida que el movimiento rockero se iba agrandando. Podemos ver que hacia mediados de 1972 se produce un hecho interesante para resaltar que fue el primer recital acústico de la historia del rock argentino, llamado “Acusticazo”, en el que se hizo presente León Gieco, Raúl Porchetto, Litto Nebbia, David Lebón y otros. Aquí transcribimos parte de la letra de una de las canciones que tocó León Gieco titulada “Hombres de Hierro”, donde se muestran ideas fundamentales del movimiento (el resaltado es nuestro):

**Hombres de hierro que no escuchan la voz**

**Hombres de hierro que no escuchan el grito**

**Hombres de hierro que no escuchan el llanto.**

**Gente que avanza se puede matar**

**Pero los pensamientos quedarán.**

Puntas agudas ensucian el cielo

Como la sangre en la tierra

**Dile a esos hombres que traten de usar**

**A cambio de las armas su cabeza.**

Es así que puede entenderse que “*Para la lógica de la dictadura (...) la cuestión era desarticular el circuito de los recitales, dado que éste era el ámbito privilegiado de constitución del "nosotros" del movimiento.*”<sup>30</sup>. A partir de allí, el rock argentino sufriría una ola de violencia sin razón en algunos recitales, como el del "Luna Park" en Octubre de 1972. A continuación transcribimos las palabras de Billy Bond (integrante del grupo La Pesada, considerado el primer manager exitoso del rock argentino) sobre el incidente:

*"... Lo del Luna Park es una historia bien concreta. Eran momentos de represión, eran momentos en que el sistema estaba apretando mucho, era una cosa muy pesada, el rock and roll, era una cosa absolutamente marginal, era una cosa que era de otro mundo y te trataban como si fueras guerrillero. Tito Lectoure (administrador y dueño del Luna Park, un lugar dedicado mayormente al boxeo) accede por dinero a ceder el Luna Park (...) Nos invitó a hacer este show, en una casa que es una carnicería porque es un lugar donde se boxea, donde la gente se pega y sangra, se mata. Es un lugar superviolento y el rock de alguna manera no era violento, era una cosa mucho mas apacible porque era la época del Flower Power, todo el mundo estaba medio enroscado en el amor y paz. La Pesada tenía características un poco más agresivas porque eran más realistas, mas políticos, estábamos un poco menos en la boludes del Flower Power y estábamos un poco más en una revolución mas clara. Entonces Tito Lectoure te cede la casa para que hagas un show, a la tarde, cuando Lectoure vio la fila de los chicos sentados afuera, se empezó a poner pesado, decía "...estos hippies de mierda, estos sucios, estos pelotudos". Cuando llegó la hora del show la policía que ya estaba avisada, entró en el medio del show y empezó a pegarles*

---

<sup>30</sup> Vila, Pablo. “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Jelín, E (Comp.): Los Nuevos Movimientos Sociales/1. Buenos Aires: CEAL.1985. ob. Cit.

a los chicos. Eran momentos de mucha tensión, era una época muy pesada”<sup>31</sup>. La represión y la censura continuó en aumento a medida que se iba consolidando el régimen militar “(...) en los primeros meses de 1977, se incrementa la represión policial en los grandes encuentros del Luna Park. Cientos de detenidos por averiguación de antecedentes son literalmente "arreados" antes y después de cada evento. Y, por fin, se "recomienda" a los propietarios de salas de espectáculos que no alquilen las mismas para recitales de rock.”<sup>32</sup>.

En palabras gramscianas, el rock nacional, y más específicamente los recitales, se presentaba como unos de los pocos espacios colectivos donde se construía un movimiento contrahegemónico. En consonancia con Gramsci podemos visualizar que la cultura es un factor fundamental que incide directamente en el desarrollo de la conciencia, en cuanto es una actividad que está recíprocamente conectada con la creatividad y la práctica política de los individuos. Por esta razón, Gramsci insiste en la necesidad de conectar toda actividad educativa y cultural con la acción política y viceversa, para lograr la transformación de la realidad.<sup>33</sup>

### **3.3 El fenómeno comunicacional del “Expreso Imaginario”**

*“en esos años tan duros del 76 al 83 (...) sentí que era un lugar muy valioso desde donde estar, desde donde presentar batalla pero una batalla sin balas, sin sangre, que pasaba por la cabeza, el corazón y por mas abajo también.”*

*Alfredo Rosso (Locutor y periodista)*<sup>34</sup>

Si bien hacia el año 1968 se lanzó la primera revista de rock nacional llamada “Pinap” y luego la reconocida revista “Pelo”, es importante destacar otro fenómeno que sirvió de puente entre los jóvenes y el rock, hablamos del “Expreso Imaginario” que comenzó a transformarse en un lugar que abría la posibilidad de debatir sobre diferentes temáticas, en un momento donde la censura iba dejando sin voz a los sectores

---

<sup>31</sup> Ábalos, Ezequiel. 1995. Historias del rock de acá. Primera generación, Buenos Aires, AC. pág 71.

<sup>32</sup> Vila, Pablo. “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Jelín, E (Comp.): Los Nuevos Movimientos Sociales/1. Buenos Aires: CEAL.1985. Ob.cit.

<sup>33</sup> Gramsci, Antonio. 1984. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión

<sup>34</sup> Rosso, Alfredo. 2001. Testimonio extraído de las “Jornadas de reflexión sobre el Rock Nacional” abril de 2001, en el Centro Cultural San Martín. Recuperado el 01/072009. Disponible en <http://www.lahistoriadelrock.com.ar/esp/jornadas2.html>.

contestatarios. El “Expreso Imaginario” fue publicado por Pistocchi, Lernoud y Ohanian en agosto de 1976. Pronto se convirtió en la revista *underground* (revistas que circulaban en pequeñas tiradas entre los jóvenes) más conocida e importante de la época. Para los militares, la revista era políticamente poco relevante, casi excéntrica, por eso no la prohibieron. Sin embargo, la revista en realidad partía del concepto del rock como cultura, como trama de temas y discursos singulares, abría una nueva y distintiva posibilidad de comunicación; proponía temas que hasta entonces parecían insólitos: desde ecología hasta la antimateria; el I Ching, John Cage y los incas; todo era material apto para replantearse un nuevo mundo, una nueva forma de vida, una nueva manera de relacionarse con la cultura. El vínculo que creó el “Expreso” con los lectores fue único, y el correo de lectores se convirtió rápidamente en un espacio central para intercambiar ideas. El “Expreso” representó un momento muy particular, en el que los jóvenes se movían por carriles alternativos amplios y disímiles, y que sin embargo podían convivir según un concepto unificador. En este sentido Vila afirma: *“Es tan importante el fenómeno comunicativo que se genera alrededor del Expreso, que su sección más importante (esto dicho por todos los entrevistados y por su director, Jorge Pistocchi) es el Correo de Lectores. El fenómeno de comunicación que se produce en dicha sección (lectores-revista; revista-lectores y lectores entre sí intercambian continuamente mensajes) es realmente impresionante, y justificaría un estudio en sí mismo, ya que creo que no tiene parangón alguno en nuestro medio.”*<sup>35</sup>. Vila recupera algunos de los mensajes publicados en el correo de lectores que ilustran claramente el estrecho vínculo que se había generado. Algunos de ellos son, por ejemplo:

*“Vos me ayudás a perder el temor”. Carlos, noviembre 1976.*

*“... el Expreso... juega muy en serio en romper el miedo del mundo, a quebrar... las aberrantes mentiras”. Daniel, noviembre 1976.*

*“Con (cartas como ésta) me doy cuenta que somos muchos... los que estamos en la misma senda.” Juan, agosto 1977.*

---

<sup>35</sup> Vila, Pablo. “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Jelín, E (Comp.): Los Nuevos Movimientos Sociales/1. Buenos Aires: CEAL..1985. Ob. Cit.

Podemos afirmar que el Expreso Imaginario, así como a otro nivel lo hacen los recitales, rompe con el monopolio del discurso que intenta instaurar el régimen, inaugurando una corriente de comunicación que afianza a un actor colectivo.

### **3.4 Cambio de estrategia**

*“Tanto el rock como la proyección folclórica, tanto la fusión jazzística como el tango post-Piazzolla, buscaban legitimarse en contraposición al régimen musical establecido por el mercado. Esto era así desde los años de la "música progresiva", cuando las formas más artísticas de la música joven se habían despegado, no sin una buena dosis de soberbia, del resto de la música popular. Y ese desprendimiento había significado un enfrentamiento: el rock se había vuelto vanguardia.”*

*Sergio Pujol.<sup>36</sup>*

Como decíamos anteriormente, la represión en los recitales iba en aumento, y para los jóvenes cada vez se hacía más difícil asistir a los mismos. El rock a partir de mediados de 1978 comienza a desarticularse debido a la separación de las bandas fundacionales, al exilio de sus intérpretes, y a la persecución policial. Sin embargo, a partir de los `80 la acción policial no va a ser la única relación que se establezca entre el Estado y el rock nacional. Hubieron dos hechos centrales que sirven para entender el cambio: uno de ellos el reemplazo de Videla por Viola en 1980; el otro, la guerra de Malvinas en 1982. En la administración militar se observa un cambio de política, se plantea una estrategia de diálogo con el movimiento, quien para estas alturas había logrado independencia económica respecto de las compañías multinacionales para autoproducirse, tanto las giras y los recitales como los discos. *“El proyecto de Viola parecía un intento de sentar las bases de un futuro Ministerio de la Juventud y había visualizado en el movimiento de rock a un interlocutor válido para que participara en*

---

<sup>36</sup> Pujol, Sergio.2006. “La dictadura y los refugios de la música” publicado en Diario Clarín 18-03-2006. Disponible en [http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa\\_323](http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa_323)

*la apertura política en su renglón específico: los jóvenes.*”<sup>37</sup>. El conflicto de Malvinas fue otro factor importante que cambió el rumbo de las políticas de estado.

Es necesario nombrar que hacia finales del año 1977 llega a la Argentina el fenómeno de la música disco de la mano de los Bee Gees, Donna Summers, etc., que inundan el panorama musical, donde se impone la música en inglés, los bailes, el fenómeno Travolta. *“La tensión entre la música que debíamos escuchar celosamente — esa ventana a otros mundos, la grieta en la pared— y la que el sistema nos quería imponer se volvió especialmente álgida en el 78, con el fenómeno Travolta y la fiebre del sábado a la noche.”*<sup>38</sup>. Pero el conflicto de Malvinas cambió el curso de acción y en poco tiempo la música en inglés fue censurada y prohibida. Es así que, a partir de este momento, se comenzó a difundir masivamente, a través de los programas radiales, este género musical que había sido ignorado años atrás. Los militares con su intento de resaltar el espíritu nacional como justificación ideológica de la guerra, no tuvieron otra alternativa que acercarse al movimiento rockero. Por eso, *“la toma de Malvinas significa para el rock nacional la posibilidad de su difusión masiva en los medios audiovisuales que hasta entonces le habían negado sus espacios.”*<sup>39</sup>. De esta manera el rock adquiere definitivamente dimensión nacional. Es una etapa importante para la historia del rock, ya que a partir de la difusión masiva de sus mensajes logró consolidarse como parte de la identidad nacional, pasó a ser uno de los pocos géneros que reunían a grupos sociales muy heterogéneos. El rock nacional es un fenómeno transversal, que atraviesa verticalmente a las diferentes clases sociales. ¿Cuál fue el rumbo con la llegada de la democracia? Pablo Vila nos da una pista sobre lo que ocurrió *“Con el arribo de la democracia, el rock no tiene muy en claro qué propuesta asumir. Las opciones van desde la planteada por Spinetta (seguir siendo el reducto de lo incorruptible) hasta la vehiculizada por Los Abuelos de la Nada: divertir. En el medio, las variantes son infinitas: transformar al movimiento en algo más que un público que asiste a recitales, creando “Centros de las buenas ondas” que realicen acción comunitaria (Piero); seguir jugando a la violencia contra el sistema (Pappo) o*

---

<sup>37</sup> Vila, Pablo. “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Jelín, E (Comp.): Los Nuevos Movimientos Sociales/1. Buenos Aires: CEAL.1985. Ob. Cit.

<sup>38</sup> Pujol, Sergio.2006. “La dictadura y los refugios de la música” publicado en Diario Clarín 18-03-2006. Disponible en [http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa\\_323](http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa_323)

<sup>39</sup> Vila, Pablo. “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Jelín, E (Comp.): Los Nuevos Movimientos Sociales/1. Buenos Aires: CEAL.1985. Ob. Cit.

*reinsertar al movimiento en el underground, como única alternativa de evitar la comercialización creciente (Miguel Zavaleta).*<sup>40</sup>

### **3.2 Canto y Sociedad chilena.**

El canto popular en Chile no puede ser entendido fuera de las necesidades históricas y precisas que lo vieron nacer. En este sentido, lo *popular* marca el eslabón central en la creación musical, y por lo tanto, sus problemáticas, anhelos, miedos y alegrías, se reflejan en cada canción, intérprete y grupo musical. Por lo tanto, es importante mencionar que, si bien es cierto que lo popular se presenta como algo masivo, este no es ni heterogéneo, ni desordenado, sino todo lo contrario, se agrupa en torno a necesidades específicas y contextualizadas. También, el objetivo del canto popular no es el de crear identidad o cultura en primer termino, sino que tiene un objetivo político, debido a que lo que se hace es presentar un punto de vista, dar a conocer los problemas de un grupo determinado, hacer valer su voz y esforzarse en no ser ignorados, es un camino a cambiar la realidad en la cual se esta inmerso, llevando un mensaje de miseria y esperanza. En este sentido, lo identitario y lo cultural ya está dado, puesto que el canto no baja desde los cielos en forma de paloma blanca, sino que pertenece a los patrones culturales de un grupo de personas específico, y que en el desarrollo de su acción se enriquece y cambia, así como las gentes cambian en el tiempo, junto con sus necesidades. *“La vocación de los artistas populares tiene precisamente que ver con este abrir paso a la voz silenciada y hacer que se confunde con la voz de su pueblo ha sido siempre y precisamente la forma más profunda de definir lo popular. Es así como lo popular se hace político y lo político se hace popular.”*<sup>41</sup> En Chile, el moderno canto popular se produce en base a la música folklórica, con guitarras, zampoñas, charangos y flautas principalmente, este es el caso de grupos como Los Jaivas e Inti Illimani, por ejemplo. Esta característica no es por azar o por que se crea que es la “mejor forma de música”, sino que está ligado a su nueva interpretación que se hace desde los años 60 del siglo XX.

#### **3.2.1 El desarrollo Histórico y musical.**

---

<sup>40</sup> Vila, Pablo. “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Jelín, E (Comp.): Los Nuevos Movimientos Sociales/1. Buenos Aires: CEAL.1985. Ob. Cit.

<sup>41</sup> Carrasco, Eduardo. Canción popular y política, en: Torres, Rodrigo, (editor), Música popular en América latina. 1999, pág. 77

En los gobiernos Radicales (1938 – 1952) se ponen los cimientos para el Estado benefactor, que se propone extender los beneficios a todos, en cuanto a *“transformar los derechos de unos pocos en derechos de todos y planteando el derecho del mundo popular a la educación, a una vivienda digna, a la salud, el trabajo, etc.”*<sup>42</sup> Presionados, sin lugar a dudas, por las inmigraciones del mundo rural a lo urbano, en búsqueda de mejores condiciones de vida, lejos del latifundio. Las ciudades se hicieron más populosas, pero no pudieron aguantar el nuevo y masivo ingreso de gentes, creciendo en la periferia poblaciones pobres y poco saludables. Así es como el canto popular nace en respuesta desde los sectores más pobres del campo frente a su situación de miseria que viven en la ciudad, siendo en esto central el papel de Violeta Parra (1917- 1967). *“Sus composiciones recogen la herencia musical y poética de la tradición folklórica y ensanchan sus contenidos hacia una expresión más actual, universal y trascendente”*<sup>43</sup>

**Mira como sonríen – Violeta Parra 1960-1963 (extracto)**

Miren cómo sonríen  
Los presidentes  
Cuando le hacen promesas  
Al inocente.  
Miren cómo le ofrecen  
Al sindicato  
Este mundo y el otro  
Los candidatos.  
Miren cómo redoblan  
Los juramentos,  
Pero después del voto  
Doble tormento.  
Miren cómo se visten  
Cabo y sargento  
Para teñir de rojo  
Los pavimentos.  
(...)  
Miren cómo sonríen,  
Angelicales,  
Miren como se olvidan  
Que son mortales.

---

<sup>42</sup> Gutiérrez, Patricio. No hay revolución sin canción. Tesis para optar al grado de licenciado en historia.2003.

<sup>43</sup> Berta, Cecilia. El canto nuevo: una expresión de la cultura de la resistencia. Tesis para optar al grado de licenciado en historia.2003.

Poco a poco la situación política del país irá cambiando, y el problema principal ya no será la migración campo ciudad, sino que la construcción del socialismo ocupará el papel central en la producción popular. Esto con la elección de Allende como presidente y el ascenso de la UP. Ahora la Nueva Canción chilena estará plegada al actuar político de partido, y mientras el gobierno y los políticos trabajan los temas estructurales y de gobierno, el canto popular servirá para reforzar el imaginario común y su papel en la sociedad. En este contexto es central el apoyo de otras herramientas de la sociedad, como la radio y las campañas políticas que reforzaran el canto popular. Aquí destaca, entre otros Víctor Jara (1932 – 1973), continuando con la tradición folklórica campesina, pero que no se queda solamente ahí, sino que también la ensancha.

### **Vamos por ancho camino - Víctor Jara y Celso Garrido Lecca 1970**

Ven, ven, conmigo ven,  
ven, ven, conmigo ven.  
Vamos por ancho camino,  
nacerá un nuevo destino, ven.  
Ven, ven, conmigo ven,  
ven, ven, conmigo ven.  
al corazón de la tierra  
germinaremos con ella, ven.  
El odio quedo atrás  
no vuelvas nunca,  
sigue hacia el mar  
tu canto es río, sol y viento  
pájaro que anuncia la paz.  
Amigo tu hijo va,  
hermano tu madre va,  
van por el ancho camino  
van galopando en el trigo, van  
Ven, ven, conmigo ven,  
ven, ven, conmigo ven.  
Llegó la hora del viento  
reventando los silencios, ven.

### **3.2.3 El Canto Nuevo.**

Tanto Violeta Parra como Víctor Jara, son entendidos bajo un mismo movimiento, la Nueva Canción, junto con otros autores y grupos como Margot Loyola, Catalambo Albarracín, coetáneos de Violeta, y por otro lado Rolando Alarcón, Héctor Páez, Richard Rojas como sus continuadores. Todo esto es interrumpido por el golpe militar de 1973, donde muchos son exiliados en el extranjero, como Quilapayún, Inti Illimani, Los Jaiwas, y otros asesinados, como Víctor Jara. Esto produce el miedo y el silencio durante un corto y terrible tiempo.

A comienzos de 1975 este silencio es poco a poco superado, primero en las llamadas peñas, generalmente en bares, donde se podía cantar permanentemente, mantener el contacto, conversar e intercambiar experiencias. Así *“nace en el bar-restaurant “Antofagasta” en calle Mac- Iver al llegar a Monjitas; el éxito de la peña hace rápidamente escuela y en los meses sucesivos empiezan a nacer otras. Se desarrolla así una actividad que aparece como la promesa más sólida de supervivencia, de mantención y desarrollo del canto popular chileno, de preservación del folklore nacional”*<sup>44</sup> Es importante destacar que las dificultades en este nuevo escenario son múltiples, ya que, a diferencia del período anterior, tenía al Estado en su contra y dispuesto a perseguirlos.

Hasta 1976, el canto nuevo se desarrolla en peñas esporádicas sin ser un movimiento organizado. Pero a partir de ese año comienzan a aparecer espacios e instituciones que refuerzan el canto nuevo, estos son el sello discográfico “Alerce”, las revistas “Nuestro Canto” y “Bicicleta”, la ACU (Agrupación Cultural Universitaria). Se desarrollan conciertos en grandes escenarios, como en el teatro Caupolicán en “la gran noche del folklore”. En un primer momento el movimiento solamente recreaba con nostalgia las canciones de la nueva canción, siguiendo su patrón folklórico, pero luego, nuevos grupos como Aquelarre, Ortiga, Cantierra, y solistas como Eduardo Peralta asumen *“el presente que les tocaba vivir y rompían de algún modo con el estilo de raíces folklóricas más propio de la generación anterior”*<sup>45</sup>

### **El Hombre es una Flecha- Eduardo Peralta 1977**

El hombre es la materia convertida  
En duda y en anhelo  
El hombre es un perdón y una embestida  
Un volcán y un deshielo  
El hombre es una flecha dirigida  
al corazón del cielo  
Y si el hombre es flecha,  
¿por qué lo vigilan?  
¿por qué le mutilan  
su carrera loca?  
¿por qué le tapan la boca?

---

<sup>44</sup> Berta, Cecilia. El canto nuevo: una expresión de la cultura de la resistencia. Tesis para optar al grado de licenciado en historia.2003.

<sup>45</sup> Godoy, Álvaro. Música popular chilena 20 años 1970- 1990.Ministerio de Educación. 1995

¿por qué le apagan la fe?  
Las almas hechas de roca  
por qué, díganme por qué  
El hombre es la gacela malherida  
que llega sin consuelo  
a llorar a una esquina de la vida  
igual que un pequeñuelo  
El hombre es una flecha dirigida  
Y si el hombre es flecha...

Es importante ver cómo el autor hace uso de la metáfora para dar su mensaje, de cómo la censura se hacía presente en el régimen militar, y sin olvidar la derrota vivida años atrás en el 73. En este sentido, el cantautor dice sin decir; esto formará una característica principal en el movimiento del Canto nuevo. Pero esto no impide que el tema social y el día a día no se plasmen en sus canciones. *“El amor, las vivencias personales y un modo más cotidiano de mirar lo social tienen cabida en las nuevas composiciones de este nuevo periodo. Hay que cantarle a todo parece ser el lema de los actuales compositores, fuertemente influidos por el movimiento de la Nueva Trova cubana y la Nueva canción brasilera”*<sup>46</sup>

Paralelamente a los grupos que se estaban formando en el interior del país, estaban aquellos que debieron sobrevivir el exilio, como Quilapayún, Illapu, los Jaivas e Inti Illimani. Influenciados todos por un estilo de música americanista, cantan sobre la melancolía de estar lejos de la tierra amada, como en las canciones “Todos juntos”, “Lejos del Amor”, “Para seguir viviendo”, entre otros. Llevaron a cabo numerosos conciertos en Europa y América Latina, sin duda reuniendo a todos los americanos exiliados gracias a los distintos gobiernos militares de la época. Su vuelta al país está marcada por la canción “Vuelvo Amor... Vuelvo Vida” (1991) de Illapu.

### **3.2.3 La nueva década.**

A finales de los 70 y comienzos de los 80, el Canto Nuevo seguía produciendo nuevos intérpretes y grupos, como Santiago del Nuevo Extremo, Schwenke y Nilo; estos últimos son importantes porque sus letras reflejan fielmente lo que se vive en los finales de los 70, con la implantación del modelo neoliberal, por la política del shock, que para producir rentabilidad necesitaba de reducciones de personal. El otro lado, de quienes pagan el precio, queda plasmado en la siguiente canción:

**El Viaje – Schwenke y Nilo 1978 (extracto)**  
Señores dénme permiso

---

<sup>46</sup> Revista la Bicicleta, número especial. “El canto Nuevo-chileno. En la senda de Violeta” abril – mayo de 1981.

pa' decirles que no creo  
lo que dicen las noticias  
lo que cuentan en los diarios  
lo que entiendo por miseria  
lo que digo por justicia  
lo que entiendo por cantante  
lo que digo a cada instante  
lo que dejo en el pasado  
las historias que he contado  
o algún odio arrepentido  
(...)

Y si alguno quiere risa  
tiene que volver la vista  
ir mirando las vitrinas  
que adornan las poblaciones  
o mirar hacia la calle  
donde juegan esos niños  
a pedir monedas de hambre  
aspirando pegamento  
pa' calmar tanto tormento  
que les da la economía  
cierto que da risa...

Pero yo creo que saben  
donde duermen esos niños  
congelados en el frío  
tendidos al pavimento  
colgando de las cornisas  
comiéndose a la justicia  
para darle tiempo al diario  
que se ocupe del deporte  
para distraer la mente  
para desviar la vista  
de este viaje  
por nuestra historia  
por los conceptos...  
por el paisaje...

Decir tal cosa en pleno gobierno militar no es algo de lo que puedan jactarse muchos, tomando en cuenta que la mayor parte de los cantautores del Canto Nuevo usaban metáforas o analogías históricas para decir sin decir lo que se sentía y veía en la sociedad, como es el caso visto en Eduardo Peralta. Por otro lado, en la década de los 80, una nueva música va a irrumpir en el escenario nacional, el rock latino, influenciado también del rock internacional, comenzará a ascender en popularidad y cada día más, los sectores juveniles de dicha década se acercarán a este tipo de música, siendo el tope el grupo Los Prisioneros, que nacen en 1984 y, para el año 1986, serán escuchados en todas partes a pesar de la fuerte censura de los medios. “La voz de los 80”, “Nunca

quedas mal con nadie”, “Corazones rotos”, “El Baile de los que sobran”, “Sexo” y otros muchos temas, sin duda representaron a toda esa generación que protestó y vivó el proceso a la transición democrática, a finales de esa década. En estricto rigor, esta banda no pertenecería al Canto nuevo, por sus influencias rockeras y electrónicas, pero sí cumple con un mismo papel en la sociedad: lleva el mensaje que todos quieren gritar desde sus pulmones. Todos cantan para decir algo, ser escuchados y no pasar desapercibidos, decir lo mal que está la sociedad o lo bien encaminada que va. Eso es lo que hicieron los cantantes que hemos visto a lo largo de este escrito, y a lo largo de la historia de este difícil, primero, esperanzado, luego, sanguinario y cambiante siglo XX en nuestra América Latina.

#### **Capítulo 4: Conclusiones.**

Después de todo lo expuesto, podemos decir que los procesos dictatoriales que vivieron los dos países tenían un objetivo claramente represivo contra toda forma de expresión que fuera contraria a las ideas de disciplinamiento y de orden social. Sin embargo, ante este panorama asfixiante en el que se vieron sumergidas ambas sociedades, existieron y se crearon espacios donde se llevó a cabo “paradójicamente” una lucha silenciosa; pero al mismo tiempo se hizo mucho ruido. La música siempre ha sido algo fundamental en la vida de los seres humanos y cuándo ésta nace del sentir de un pueblo que está sufriendo, adquiere su mayor dimensionalidad. Desde luego que después del Proceso y con la vuelta a la democracia en ambos casos analizados, se fue tergiversando el mensaje inicial, obviamente influenciado por el contexto social, económico y político. Porque la música se va transformando a la par de las sociedades, adquiriendo nuevos significados, nuevos roles. Pero en la época donde la represión, lo acrítico y el adoctrinamiento eran la regla, la música popular fue uno de los pocos espacios para pensar diferente, para repudiar lo existente y para atreverse a soñar algo distinto.

Definitivamente, este trabajo nos obliga a hacer un puente con el presente, y preguntarnos qué ha pasado en estos casi 20 años, que la música popular y el rock latino ya no son lo que eran. Especialmente cuando estos grupos siguen produciendo música, pero definitivamente ya no son lo que eran antes. Las masas no se plegan a ellos, tanto como en los años estudiados. Cabe preguntarse entonces el rol que juegan los nuevos canales de música, las influencias norteamericanas y asiáticas en estos años, cómo han ido entrando en nuestras sociedades y usando la música con fines comerciales y

pasajeros, y lo más importante de todo, sus consecuencias en la actual sociedad y juventud.

### **Bibliografía Utilizada**

**Ábalos, E.** 1995. Historias del rock de acá. Primera generación, Buenos Aires, AC

**Alabarces, P.** 2005 11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Buenos Aires

**Berta, C.** 2003. El canto nuevo: una expresión de la cultura de la resistencia. Tesis para optar al grado de licenciado en historia. Universidad de Valparaíso.

**Calloni, S.** 1999. "Los años del lobo. Operación Cóndor". Icaria Editorial.

**Castillo Fadic, G.**

**Carrasco, E.** 1999. "Canción popular y política", en: Torres, Rodrigo, (editor), Música popular en América latina.

**Cavallo, A.** 1997 "La historia Oculta del Régimen Militar". Grijalvo

**Devoto, D.** 1977. "Expresiones musicales: relaciones y alcances en las clases sociales". En Aretz, Isabel. 1977. América Latina en su música. UNESCO – Siglo XXI Editores

**Frith, S.** 1987. "Towards an aesthetic of popular music" (en Richard Leepert y Susan McClary (eds.) The politics of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172), traducido por Silvia Martínez. Publicado en Francisco Cruces y otros (eds), Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología. Madrid: Ed. Trotta, 2001.

**Godoy, A.** 1995 "Música popular chilena 20 años 1970- 1990". Ministerio de Educación.

**Gramsci, A.** 1999. "Cuadernos de la Cárcel, Vol. 6, México, D.F.: Era.

**Gramsci, A.**1984. “Los intelectuales y la organización de la cultura”. Buenos Aires: Nueva Visión

**Gutiérrez, P.** 2003 “No hay revolución sin canción. Tesis para optar al grado de licenciado en historia”. Universidad de Valparaíso, 2003.

**Lida,C; Crespo,H; Yankelevich, P.** 2007 “Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de estado”. El Colegio de Mexico AC

**Maronese, L.** 2001. Testimonio extraído de las “Jornadas de reflexión sobre el Rock Nacional” abril de 2001, en el Centro Cultural San Martín. Recuperado el 01/072009. Disponible en <http://www.lahistoriadelrock.com.ar/esp/jornadas2.html>.

**Noble, I.** 1997 “Cultura, Rock y Poder. El Rock que se muerde la cola.” En Mario Margulis y otros.1997. “La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Bs.As.”. Editorial Biblos.

**Pujol, S.** 2006. “La dictadura y los refugios de la música” publicado en Diario Clarín 18-03-2006. Disponible en [http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa\\_323](http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa_323).

**Rosso, A.** 2001. Testimonio extraído de las “Jornadas de reflexión sobre el Rock Nacional” abril de 2001, en el Centro Cultural San Martín. Recuperado el 01/072009. Disponible en <http://www.lahistoriadelrock.com.ar/esp/jornadas2.html>.

**Revista la Bicicleta**, número especial. “El canto Nuevo-chileno. En la senda de Violeta” abril – mayo de 1981.

**Soto, H. Villegas, S.** 1999. "Archivos Secretos: documentos desclasificados de la CIA." Lom Ediciones.

Valenzuela Friaz, Francisco. Manual de historia de Chile. Zig-zag, 1987

**Vila, P.** 1995 Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. En Sibetrans. Revista transcultural de música/ transcultural music review, s/d.

**Vila, P.** 1985. “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Jelín, E (Comp.): Los Nuevos Movimientos Sociales/1. Buenos Aires: CEAL.

**Sitios Web consultados:**

<http://loslibrosdelrockargentino.blogspot.com>

<http://dospotencias.com.ar/rebelde>

<http://www.lahistoriadelrock.com.ar/>