

La dictadura y la música popular en Chile: los primeros años de plomo¹

J. Patrice McSherry

Instituto de Estudios Avanzados (IDEA), Usach y Long Island University

patrice.mcsherry@liu.edu

Resumen

Este estudio contempla el impacto del régimen represivo de Augusto Pinochet (1973-1990) sobre los artistas y la vida cultural en Chile, particularmente sobre los músicos que formaron parte del movimiento de la Nueva Canción Chilena (NCCCh), en los primeros años de la dictadura (1973-1977), usando el instrumento analítico de la microhistoria. Examina también, de manera comparativa, la expresión cultural llamada Canto Nuevo, que surgió después del golpe de Estado. Este trabajo considera la vida cotidiana expresada en la microhistoria como un reflejo de los cambios ideológicos y estructurales que hizo la dictadura en un esfuerzo por borrar la historia reciente de la Unidad Popular (UP) y los sueños de las clases populares de Chile.

Palabras clave: Nueva Canción chilena, Canto Nuevo, música popular, dictadura y cultura, microhistorias.

The Dictatorship and Popular Music in Chile: The first years of lead

Abstract

This study examines the impact of the repressive regime of Augusto Pinochet (1973-1990) upon the artists and the cultural life of Chile, particularly the musicians who were part of the Chilean New Song movement, in the first years of the dictatorship (1973-1977), using the analytical tool of the microhistory. It considers, as well, in a comparative manner, the cultural expression known as Canto Nuevo, which emerged after the coup. This work considers daily life as expressed in the microhistory to be a reflection of the ideological and structural changes made by the dictatorship in an effort to erase the recent history of the Popular Unity (UP) and the dreams of the popular classes of Chile.

Keywords: Chilean New Song, *Canto Nuevo*, popular music, dictatorship and culture, microhistories.

1. Una versión preliminar de este artículo fue presentada en Argentina en las XVI Jornadas Interescuelas en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Mar del Plata, 8-11 de agosto de 2017. La autora agradece al profesor Sebastián Carassai por la invitación, así como también a los entrevistados por compartir sus historias y reflexiones; y también a los profesores Raúl Molina Mejía y Rodrigo Torres, y a *Resonancias* por sus comentarios. Como siempre, asumo la responsabilidad por el análisis y las conclusiones.

Objetivos y metodología

Este estudio contempla el impacto del régimen represivo de Augusto Pinochet sobre los artistas y la vida cultural en Chile, particularmente sobre los músicos que formaron parte de la Nueva Canción chilena (NCCh), en los primeros años de la dictadura (1973-1977). Examina también, de manera comparativa, la expresión cultural llamada Canto Nuevo, que surgió después del golpe. Como escribe Karen Donoso, con el golpe había una imposición "de formas culturales que tenían un doble objetivo. Por un lado, erradicar la cultura de la izquierda [...] y por otro, restaurar el imaginario mítico del Chile unido que había quedado perdido en el siglo XIX" (Donoso 2009, 33).

Para abordar este tema desde una perspectiva global utilizo el enfoque teórico del italiano Antonio Gramsci, que analizó grandes cambios sistémicos y estructurales. Combino esto con una metodología –la microhistoria– que examina la vida cotidiana de personas que vivieron cambios históricos de una manera detallada, micro y personalizada, extraída de las percepciones del historiador Carlo Ginzburg. Ginzburg estudió el método de Giovanni Morelli, un crítico de arte italiano que examinó detalles en cuadros para averiguar los autores reales de varias pinturas. Enfatizó la importancia de pequeños detalles aparentemente sin significado para establecer quién era el artista verdadero (muchas obras se hallaban mal atribuidas) (Ginzburg 1979, 274). Sus estudios tuvieron una gran influencia en el siglo XIX.

En este artículo presento y analizo algunas microhistorias de varios artistas que cantaron música popular, utilizando entrevistas inéditas y algunas fuentes secundarias, para revelar sus experiencias individuales y, en algunos casos, no bien conocidas, que encapsulan un fenómeno amplio e impactante: el golpe de 1973 en Chile. Además, este método de la microhistoria nos permite entender las distintas experiencias de los músicos de la Nueva Canción chilena y del Canto Nuevo. Como observó Giovanni Levi, "muchos piensan que la micro historia es estudiar cosas pequeñas, pero en realidad analiza cosas grandes" (Purcell 2014, 71). Ginzburg profundizó el concepto de microhistoria como "una epistemología basada en pistas o indicios"² que pueden parecer poco significativos pero que iluminan "profundos fenómenos de gran alcance"³ (Ginzburg 1979, 282-84; otra obra es Magnússon and Szijárto 2013). Este método permite dirigir la mirada a actores individuales que pueden ser invisibilizados u olvidados en una historia global de las grandes fuerzas de la historia. Es decir, las microhistorias enriquecen nuestra apreciación del impacto humano de eventos políticos abruptos y globales, por su enfoque sobre personas particulares y sus vidas cotidianas. Las microhistorias en este artículo revelan cómo los artistas sufrieron la violencia del golpe y vivieron los cambios ideológicos y estructurales que hizo la dictadura para borrar la cultura de la Unidad Popular (UP).

El marco gramsciano nos ayuda a entender globalmente la importancia del movimiento de la NCCh y el impacto que tuvo el proyecto represivo de la dictadura. La represión violenta contra la cultura popular era parte del plan contrarrevolucionario de la dictadura y sus aliados. El régimen de Augusto Pinochet quería borrar la memoria de los triunfos de los movimientos populares, tanto como la cultura popular de la UP en Chile –su música, sus murales coloridos, su danza, literatura, cine y pintura– que había cambiado la sociedad en pocos años. Este estudio busca complementar otros trabajos académicos que ya han abordado varios aspectos

2. "An epistemology based on clues". Traducción de la autora.

3. "Deep and far-reaching phenomena". Traducción de la autora.

de este tema, como los de Juan Pablo González, Karen Donoso y Javier Osorio, entre otros (Chiappe y González Farfán 2009; Díaz-Inostroza 2007; Donoso 2009; González 2016, 2017; Karmy Bolton y Farías Zúñiga 2014; Jordán 2009; Masmarr 2012; Osorio Fernández 2011; Osorio 1996; Ángel Parra 2016; Isabel Parra 2012; Pancani y Canales 1999; Prieto y Calvo 2013; Schmiedecke 2013; Yentzen Peric 2014).

La NCCh formó parte clave de un movimiento contrahegemónico en Chile que surgió en los 60, con raíces en décadas previas. Gramsci, marxista italiano de principios del siglo XX, escribió ampliamente sobre la importancia del poder de la cultura para que se mantengan los sistemas capitalistas, elitistas y excluyentes, es decir, el sistema hegemónico o dominante. Gramsci señaló que la cultura era la manifestación de esta dominación de clase. Diferenciaba entre coerción y hegemonía, significando, la primera, represión y violencia por las fuerzas del Estado, y la segunda, un modelo de dominación cultural e ideológica que inducía a la gente a la aceptación del sistema de poder imperante. En la cultura hegemónica, las élites presentan sus intereses como universales y globales, como intereses que benefician a todos, con el fin de obtener el consentimiento voluntario del pueblo para un sistema de poder que en realidad lo excluye y oprime. Se socializa a las clases subordinadas para que no cuestionen su marginalidad o la mala distribución de la riqueza y los recursos. El sistema pareciera representar el orden natural de las cosas.

Gramsci argumentaba que para provocar cambios estructurales radicales en los sistemas político-económicos no era suficiente organizar a los obreros en las fábricas o planificar la toma del Estado, como en el marxismo clásico, sino que se debía luchar contra esta dominación ideológica y política. Creía que era necesario desarrollar una perspectiva contrahegemónica formulada por “intelectuales orgánicos” que podrían explicar, interpretar y analizar políticamente las relaciones de poder dentro de la sociedad. Pensaba que en las luchas sociales surgían intelectuales orgánicos que podían explicar que el sistema no beneficiaba a todos, que la injusticia había sido creada por seres humanos y no era inevitable, y que la lucha organizada de los pueblos podría lograr un mundo distinto. Gramsci vinculó el surgimiento de estos intelectuales con la emergencia de movimientos sociales importantes; pensó que los artistas populares surgían de las pasiones y el compromiso de los movimientos dedicados a cambios estructurales. Afirmó que los artistas nuevos aparecerían a través de esta estimulación de “las pasiones y el calor humano” y “nacerían desde el movimiento” (Gramsci 1991, 98). Así, por ejemplo, relacionó la aparición de la ópera y la novela “con la aparición y expansión de las fuerzas democráticas nacionales-populares” en Europa en el siglo XVIII (Gramsci 1991, 378). De manera similar, mi tesis es que el surgimiento de la Nueva Canción se relaciona con la irrupción del poder popular y la participación política en los años sesenta.

Propongo en este trabajo que los artistas de la Nueva Canción eran intelectuales orgánicos, aunque no de una manera consciente o planificada. Había otros actores políticos, como los partidos políticos, los movimientos sociales y las universidades, por ejemplo, que también participaron en la construcción del nuevo proyecto político y visión progresista. Pero los músicos cumplieron un rol clave en denunciar injusticias, honrar las vidas de los humildes y transmitir la posibilidad de una sociedad nueva, de una manera emotiva y popular. Además, los sectores sociales y gente marginada, que antes estaban invisibilizados, se convirtieron en protagonistas y en personajes universales en la Nueva Canción. Esencialmente, el movimiento cultural tenía un rol democratizador y contrahegemónico. Los cantautores visibilizaron a los pueblos latinoamericanos que habían estado excluidos de la cultura dominante. Muchas

canciones evidencian estos puntos: "Arriba Quemando el Sol" de Violeta Parra; "Plegaria a un Labrador" de Víctor Jara; "El Pueblo Unido" de Sergio Ortega e interpretada por Quilapayún; "Arriba en la cordillera" de Patricio Manns; "Canción del Poder Popular" de Luis Advis y Julio Rojas, interpretada por Inti-Illimani; "Al Centro de la Injusticia", con letra de Violeta Parra y música de Isabel Parra, para nombrar unas pocas. El movimiento musical era parte de un nuevo proyecto social-político y parte orgánica de los movimientos sociales para construir un futuro con una sociedad distinta.

En las próximas secciones del artículo presento, primero, un contexto y un resumen del impacto del golpe y la represión en la sociedad. Luego, las microhistorias de varios músicos, que explican cómo experimentaron el golpe en sus vidas individuales. Como plantea Ginzburg, investigamos cuestiones de amplio alcance a través del examen de detalles que pueden aparecer triviales o marginales pero que dan pistas y huellas de una realidad más profunda, permitiendo una comprensión más rica de una época. Algunas de las preguntas planteadas a los músicos fueron: ¿qué pasó con sus vidas artísticas y personales con el golpe?; ¿cuál fue el impacto de la represión en sus vidas?; ¿qué pasó después de la proscripción de la música de la NCCCh y sus instrumentos antiguos, como el charango y la quena, una proscripción que no fue escrita pero sí conocida?; ¿había represión directa contra los que permanecieron en Chile?; ¿o era acaso una censura más sutil e indirecta?; y ¿cómo cambió la música y la producción artística durante estos primeros años? Considero que las microhistorias –que revelan detalles de las vidas de estos músicos– son un reflejo de los cambios ideológicos y estructurales que impuso la dictadura en su campaña de destruir los sueños de un gran sector de la población chilena. Ofrecen indicios, pistas y señales, como explicó Ginzburg, del impacto del golpe, que permiten un entendimiento más profundo de lo que pasó con la sociedad y con el mundo cultural en Chile.

La Nueva Canción Chilena y el golpe de 1973

El movimiento cultural-político de la NCCCh había estado muy presente en las luchas por el cambio progresista en Chile, desde los años 60 hasta el golpe de 1973. Su música revolucionó la escena cultural de Chile, al tiempo que muchos chilenos participaron activamente en la revolución política y social pacífica que hizo triunfar a la Unidad Popular en 1970 (McSherry 2017). Con posterioridad, la NCCCh fue netamente identificada con la UP y Salvador Allende, quien gobernó por mil días y trató de implementar un programa para reducir las desigualdades sociales del país y avanzar hacia un socialismo constitucional.

El golpe de 1973, respaldado por Estados Unidos de manera encubierta (McSherry 2017, 83-85), fue sangriento y salvaje. La dictadura de Pinochet actuó brutalmente para revertir todos los cambios sociales de los años recientes y aplastar la vibrante nueva cultura popular del período. La dictadura impulsó un proyecto político-económico neoliberal, en conjunto con violencia y terror del Estado. Como explica elocuentemente Yentzen:

El bombardeo a la Moneda, la prisión, la tortura, los allanamientos, el toque de queda, el exilio, el control absoluto sobre la ciudadanía, el terror. Los bandos de la Junta que prohibieron las reuniones, no podían andar personas en grupo por las calles, todos debíamos recluirnos en los hogares después del toque de queda [...] Los cientos de miles de militantes, simpatizantes o simples votantes de la UP

tienen a algún conocido perseguido o prisionero [...] La vida nocturna muere. La vida muere (Yentzen Peric 2014, 20).

Los músicos sufrieron en carne propia la represión. Víctor Jara fue torturado y extrajudicialmente ejecutado en el Estadio Chile. Ángel Parra fue torturado en el Estadio Nacional y enviado al campo de concentración en Chacabuco. Jorge Peña Hen, músico clásico que formó orquestas con jóvenes de barrios populares, fue asesinado por la llamada Caravana de la Muerte. Otros músicos estaban fuera del país el 11 de septiembre, en giras internacionales (Inti-Illimani, Quilapayún) y se les prohibió volver. Algunos otros escaparon del país para ir al exilio (Isabel Allende, Patricio Manns, Gitano Rodríguez, los Amerindios, Tiempo Nuevo y otros) y algunos se quedaron en Chile. Como parte de los operativos de la Operación Cóndor, un músico de Quilmay, Luis Elgueta, fue desaparecido en Buenos Aires, y su hermano Carlos (ahora de Illapu) logró escapar por poco. Más tarde su hermana Laura fue secuestrada por agentes chilenos en Buenos Aires y torturada, pero sobrevivió (Lessa 2015, 58-61; ver también Museo de la Memoria 2015, 58-61).

En los días inmediatos después del golpe, fueron bombardeadas las fábricas organizadas por los trabajadores y las poblaciones militantes en las callampas fueron arrasadas por tanques militares. Las poblaciones fueron ocupadas y militarizadas y quedaron sujetas a constante vigilancia por helicópteros militares. Las fuerzas armadas les dieron nuevos nombres para eliminar referencias a Violeta Parra, Luis Emilio Recabarren y La Habana. Por ejemplo, “el Despertar de Maipú” fue llamado “General Baquedano” y la población “Nueva Habana” fue nombrada “Nuevo amanecer”. La “limpieza” de la ciudad incluía el blanqueado de los murales y el cambio de nombres de calles y parques (Ahumada 2013). Una calle principal en la comuna de Providencia cambió de nombre a “11 de septiembre” en honor al golpe del Estado. Era parte del plan estratégico consistente en borrar la herencia de la Unidad Popular. Fue una campaña que se hacía eco de las reflexiones de Gramsci de que las calles y los espacios urbanos eran parte de la lucha entre la hegemonía y la contrahegemonía.

Los militares detuvieron a miles de funcionarios y partidarios de la Unidad Popular, que no habían hecho nada ilegal pero que ahora eran “enemigos del Estado”. Muchos otros fueron “desaparecidos”, torturados y asesinados. Una atmósfera de terror permeó en todo el país. Los partidos políticos fueron declarados ilegales o disueltos. El decreto-ley del régimen N° 77, de octubre de 1973, que prohibía los partidos políticos, fue un manifiesto sobre los males de la lucha de clases y la intención de los militares de extirpar el marxismo en Chile. Se estableció toque de queda, se cerró el Congreso y se impuso la censura a la prensa. La música marcial llenó las ondas radiales. El régimen torturó a decenas de miles de personas en los estadios de fútbol y cárceles secretas; se suspendió el Estado de derecho y dejó de existir el debido proceso. La sociedad chilena cayó en las garras de la violencia y el terrorismo de Estado. Según las investigaciones gubernamentales oficiales que se realizaron en los años transcurridos desde el golpe, cerca de 3.000 chilenos “desaparecieron” y aproximadamente 40.000 fueron torturados bajo el sangriento régimen de Pinochet, que duró hasta 1990.⁴ Muchos más murieron y cientos de miles fueron exiliados.

4. Para más información ver informes de la Comisión Nacional sobre Verdad y Reconciliación (“Comisión Rettig”) 1991 y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (“Comisión Valech”) 2004.

El régimen reemplazó los símbolos vibrantes del período de Allende con íconos culturales militarizados. "El régimen dio marcha atrás al reloj hacia un país que nunca existió realmente", comenta el musicólogo Rodrigo Torres. "Hubo represión de ideas, imágenes, sonidos, voces".⁵ El régimen allanó las oficinas de la Discoteca del Cantar Popular (DICAP) y destruyó los originales de la música. Escuadrones militares invadieron las oficinas de la Brigada Ramona Parra (que había pintado las paredes de Chile con mensajes coloridos y políticos) y las sedes de los partidos políticos de la izquierda en Santiago.⁶ La dictadura tomó acciones para erradicar de la sociedad la ideología y la cultura de la UP y reemplazarla por una nueva y militarizada visión del mundo. Luis Hernán Errázuriz ha mostrado la manera en que la "violencia simbólica" del régimen traumatizó profundamente a los chilenos y estableció el dominio mediante el terror: con cortes forzados del cabello de los hombres, blanqueado de los murales y prohibición de los colores rojo y negro, así como requiriendo desfiles estilo militar y juramentación de los estudiantes de edad escolar, estableciendo el culto del gulag y el militarizado patriotismo, etcétera. El objetivo del régimen fue totalitario, escribe Errázuriz: forzar a las personas a negar sus convicciones (Errázuriz 2009, 136-57). La dictadura quiso cambiar la mentalidad de la gente mediante el terror. Los hombres con barba fueron obligados a rasurarse y a las mujeres se les obligó a vestir faldas en lugar de pantalones. Enardecía particularmente a los golpistas el rol cambiante de la mujer y su activismo político durante los decenios 1960 y 1970, y la tortura sexual fue un rasgo preeminente de los centros secretos de detención (Arce 1993).

La dictadura impuso una estricta censura en todo el país. La televisión y la radio transmitían marchas e himnos militares y se promovía a grupos como Los Huasos Quincheros, con sus canciones patrióticas, machistas y portadoras de los valores oligarcas. Los militares prohibían todo el arte y la música relacionados con la Nueva Canción, que era considerada como "música comunista" o "música no chilena". Solamente los "malos chilenos" oían una música así y fueron tratados como subversivos.⁷ La posesión de un álbum de la Nueva Canción significaba correr el riesgo de ser detenido y torturado. Mariela Ferreira de Cuncumén, el grupo de música folk chileno, fue detenida en su propia casa. Según su testimonio, "Uno de los carabineros me dijo, luego de ver mis álbumes de Víctor, Inti-Illimani y Quilapayún, 'vamos a matarlos a todos, comunistas'. Asustaba a la derecha darse cuenta del poder de la música [...] La mezcla de letra política y sonidos era importante, pero aún más, la música era un elemento clave de los movimientos sociales, el momento histórico, las marchas, las esperanzas de millones: la música transmitía eso".⁸ Ahora era un delito cantar obras como la "Cantata Santa María de Iquique", de Quilapayún, sobre la masacre de mineros y sus familias en 1907 (García 2006). Algunos músicos fueron incluso llamados a una reunión en la cual un funcionario del régimen dijo que en adelante quedaban prohibidos los instrumentos indígenas –la quena, el charango, el sicus o zampoña– de la Nueva Canción chilena (Donoso 2009, 34; González 2017, 85).

Con la elección de Jimmy Carter en EEUU la situación cambió un poco, por cuanto surgieron nuevas presiones en favor del respeto a los derechos humanos. "Se abrieron nuevos espacios en 1977", dice Patricia Díaz, integrante del Grupo Abril.⁹ "El movimiento comenzó a reagruparse,

5. Entrevista de la autora con Rodrigo Torres, 9 de julio de 2011.

6. "Los 'exonerados' de la guerra sucia". 2013. *El Mostrador*, 15 de julio.

7. Entrevista con Rodrigo Torres, 9 de julio de 2011.

8. Entrevista con Mariela Ferreira, 13 de agosto de 2012.

9. Entrevista con Patricia Díaz, 8 de agosto de 2011.

poco a poco. La gente empezó a cantar nuevamente canciones de Jara, de Parra, había más música folklórica. El destacado productor y gestor cultural Ricardo García [un personaje destacado de la radio y un gestor clave en promover la música folklórica chilena, la Nueva Canción y el Canto Nuevo por varias décadas] empezó a organizar reuniones y recitales”. Su conjunto, el Grupo Abril, tocaba en peñas semiclandestinas. La policía política continuaba entrando para interrogar a los cantantes, inspeccionar las letras y prohibir ciertas canciones. Había infiltrados en muchos conciertos. La Iglesia Católica y la Vicaría de la Solidaridad brindaban protección a los artistas y mucha gente más; pero el régimen seguía revocando arbitrariamente los permisos para los festivales o prohibiendo la producción de ciertas formas de música (Jordán 2009, 77-102). Además, las fuerzas de inteligencia, especialmente la Central Nacional de Informaciones (CNI), vigilaban y a veces registraban o arrestaban a todas las personas en las peñas que existían, provocando terror (Rebolledo 2012, 264). La dictadura vio las peñas como centros de subversión.

Aparece el Canto Nuevo

Gradualmente nuevas peñas y nuevos artistas aparecieron, semiclandestinamente, a pesar de la vigilancia y persecución de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), y luego la CNI, y las frecuentes incursiones y detenciones hechas por estas fuerzas de inteligencia (Masmar 2012). Nuevos grupos y solistas surgieron, incluyendo al Barroco Andino, Ortiga, Santiago del Nuevo Extremo, Schwenke y Nilo, Sol y Lluvia, Congreso, Nano Acevedo, Eduardo Peralta, Rebeca Godoy e Isabel Aldunate. Otros grupos pasaron de la Nueva Canción al Canto Nuevo (Kollahuara, Illapu). Ricardo García, quien había inventado el nombre de Nueva Canción, también bautizó esta nueva tendencia musical, en 1976, nombrándola Canto Nuevo. El nombre capturó las raíces y la continuidad de la música con la Nueva Canción; pero las letras de las canciones del Canto Nuevo fueron simbólicas, codificadas y metafóricas en la pesada atmósfera de la represión, pues era sumamente peligroso cantar textos con significados políticos. Para evitar la represión y censura los músicos populares cantaban canciones “blancas” o tocaban solo piezas instrumentales en los primeros años. El Canto Nuevo era una importante expresión cultural; además, fue una red semiclandestina que vinculaba nuevamente a las personas de los movimientos sociales y permitía una estrategia para conectarse con los antiguos camaradas y tomar algunas acciones para denunciar desapariciones, alimentar a niños hambrientos, organizar actos de solidaridad y reconstruir antiguos movimientos.¹⁰

Poco a poco varias peñas florecieron. Había una necesidad tremenda de música, poesía y cultura en las condiciones sofocantes de la represión. El cantante Nano Acevedo abrió la Peña Doña Javiera en 1975 e invitó a numerosos músicos de Canto Nuevo y poetas a actuar allá (Prieto y Calvo 2013).¹¹ La DINA (y luego la CNI) y los Carabineros siempre estaban presentes, infiltrados entre la audiencia, deteniendo personas, acosándolas, siguiéndolas y clausurando la peña cada cierto tiempo. Había actos de sabotaje y periódicamente estallaban pequeñas bombas. El mismo Acevedo fue detenido más de veinte veces e interrogado por el notorio oficial de la DINA (y de la Operación Cóndor) Marcelo Moren Brito. No obstante, la Peña Doña Javiera se convirtió en un atesorado lugar de solidaridad y abrió espacio para

10. Entrevista de la autora con Rodrigo Torres, 9 de julio de 2011.

11. Más sobre el Canto Nuevo en Bravo Chiappe y González Farfán 2009; Díaz-Inostroza 2007; García 2013, capítulo 6; Osorio Fernández 2011, 255-286; y Prieto, Masmar y Calvo 2013.

los opositores al régimen; un centro de música y libertad que estaba rodeado por la brutal represión de la dictadura.

Otros individuos se esforzaron valientemente por mantener viva la música. En 1976, Miguel Davagnino creó un nuevo programa de radio, en Radio Chilena, denominado "Nuestro Canto". Progresivamente empezó a tocar música folclórica y de Canto Nuevo, pese a los riesgos implicados. Difundió el álbum de Barroco Andino –grupo que utilizaba instrumentos indígenas para tocar música clásica– y empezó a poner música del cubano Silvio Rodríguez; pero el régimen reaccionó, acallando su programa varias veces, aunque no pudieron cerrarlo permanentemente debido a la protección de la Iglesia.

Había otros actos sutiles de resistencia a la dictadura, con su característica censura y manipulación de la cultura. La dictadura hizo intentos de asimilar a ciertos artistas. Fernando Ubierno, por ejemplo, no era parte de la Nueva Canción. Comenzó a cantar baladas, alcanzó gran popularidad y ganó el Festival de Viña en 1978. El joven músico no parecía político y por eso la dictadura lo consideró un artista "aceptable" (García 2016; véase también González 2016, 73; Jordán 2009, 90). Pero Ubierno se negó tres veces a aceptar invitaciones de Pinochet para reunirse con él y esta actitud tuvo consecuencias, pues su segundo LP fue censurado y el músico estuvo un tiempo bajo vigilancia. Tuvo que dejar Santiago por varias semanas con su familia debido a rumores de que era un comunista soterrado. Cinco canciones de su LP fueron censuradas por RCA por "órdenes superiores", porque incluyó "Te recuerdo Amanda" de Víctor Jara y dos canciones de Silvio Rodríguez: "La era está pariendo un corazón" y "Canción del elegido", entre otras. Renunció a su sello y se fue a España para grabar sus canciones. El régimen trató, de esta forma, de presionar a los músicos para que se unieran con el entorno de propaganda pinochetista.

En 1976, Ricardo García organizó un festival de música folclórica. Cerca de 8.000 personas llegaron al Teatro Caupolicán. El régimen requirió que cada persona mostrara su identificación para entrar y a los músicos se les exigió someter todas sus canciones a su aprobación con anticipación.¹² De alguna manera, a García lo protegía su fama; pero fue puesto en la lista negra y no pudo trabajar. No obstante, en 1976 estableció un pequeño sello con Carlos Necochea, antiguo integrante de Los Curacas, denominado Alerce (árbol de madera dura de la isla Chiloé). Alerce grabó a los cantantes del Canto Nuevo, permitiéndoles recibir un modesto ingreso por concepto de ventas y produjo algunas reediciones de la música de la Nueva Canción, que hasta entonces solo era tocada por el canal de radio de la Iglesia. Desde sus inicios, más que ser una empresa comercial, Alerce era un medio para reagrupar a los artistas, preservar los vínculos de la Nueva Canción y mantener su memoria, así como reactivar redes sociales y culturales (Entrevista con Viviana Larrea, 25 de julio de 2012; Osorio 1996, 51-54).

Es interesante que, según algunos músicos de la época, el Canto Nuevo no alcanzó a ser un movimiento como la NCCh. Como explica con lucidez Luis LeBert del grupo Santiago del Nuevo Extremo, había distinciones entre los dos:

Nunca fue cierto el llamado Canto Nuevo, era muy difícil encontrar un grupo parecido a otro; lo que nos unía era que hacíamos canciones al respecto de nuestra realidad, que era política. Más allá de eso, creo que la realidad de todo

12. Entrevista de la autora con Rodrigo Torres, 9 de julio de 2011.

compositor debe ser política, o si no, no tiene mucho sentido. Pero formalmente era raro, ya que no era un movimiento musical como tal, sino que éramos contestatarios a un régimen de violencia y eso era lo que asociaban los gallos que nos pusieron ese nombre... El año 79, cuando nosotros nos fundamos, había cuatro grupos: Aquelarre, Ortiga, Antara y el Schwenke y Nilo, y después apareció el Grupo Abril y luego desapareció, entonces, eso no es movimiento, no alcanza pa' movimiento... formalmente la NCCh fue un movimiento... En esa época había un proyecto social en donde todos estaban involucrados... En la época de nosotros no había un proyecto social de futuro, había un proyecto de urgencia... queríamos que no hubiera milicos matando gente (Pancani y Canales 1999, 146-47; para otra mirada véase González 2017, 223).

Como podemos ver, durante los años 70 había músicos protestando contra la realidad de la dictadura, de una manera contestataria pero sutil. Los textos del Canto Nuevo eran simbólicos y velados en los primeros años de plomo y los grupos y solistas no fueron asociados abiertamente con un movimiento popular poderoso ni un proyecto social-político como los de la Nueva Canción. En los primeros años no había posibilidades de tocar música con contenido político sin arriesgar la desaparición, la tortura y la muerte. Sin embargo, el régimen nunca confió en el Canto Nuevo y permanentemente vigiló e incomodó tanto a los músicos como a su público. Más tarde, en los años 80, los músicos empezaron a cantar canciones más claramente politizadas como “Adiós general” de Sol y Lluvia (1980) y “Yo te nombro libertad” de Isabel Aldunate (1984).

Las microhistorias que siguen arrojan más luz sobre las diferencias entre las dos expresiones culturales referidas –la NCCh y el Canto Nuevo–.

Ángel Parra

Ángel Parra fue un gigante de la Nueva Canción chilena. Hijo de la legendaria Violeta Parra, fundó con su hermana Isabel La Peña de los Parra en 1965, lugar que se convirtió en el epicentro del movimiento naciente de la Nueva Canción. No solo administró la Peña junto a su hermana, además de Rolando Alarcón, Víctor Jara y Patricio Manns (quienes constituían el elenco permanente de cantautores), sino que grabó canciones junto a ella y también como solista. Ofrecía cursos semanales sobre técnicas musicales y actuaba como gestor de grupos como Quilapayún (en sus primeros meses) y Los Curacas. Compuso numerosas canciones de alto impacto e invitó a muchos músicos a La Peña, como organizador y productor. Tuvo relaciones de amistad y colaboración con Atahualpa Yupanqui de Argentina y Pablo Neruda, entre otros, y fundó un sello para grabar discos.

Cuando regresó a Chile de París en 1964 con Isabel, después de un par de años viviendo con su madre Violeta en Francia, traían ritmos e instrumentos nuevos de varios países latinoamericanos que eran completamente desconocidos para los chilenos: el cuatro venezolano, el charango boliviano, la quena del altiplano y el sicus, entre muchos más. Ángel e Isabel, junto con su madre, habían cantado en clubes en París y causaron sensación, porque no había mucha música chilena allá (Parra 2016, 89, 95). En Chile descubrieron que el canto político o socialmente consciente era escaso e inauguraron La Peña de los Parra a fin de establecer un centro cultural donde pudiera escucharse la nueva música. El lugar se hizo muy

popular, con la asistencia de amplios sectores sociales y muchas personas del mundo político, incluyendo allendistas.

La Peña de los Parra funcionó hasta septiembre de 1973. Con el golpe, Ángel Parra fue detenido en su casa y luego llevado al Estadio Nacional, que estaba siendo utilizado como un centro masivo de detención y tortura. "Al principio, me confundieron con otra persona", dijo Parra.¹³ "¡Pero todos los prisioneros aplaudieron cuando me vieron! Nunca lo olvidaré. Ellos pensaban que yo era su cantante y que yo estaba con ellos. ¡Estaba con mi público!" agregó con humor. Parra fue torturado e interrogado en el Estadio. Luego fue enviado a Chacabuco, un campo de concentración en una región desolada del norte.

Los detenidos en Chacabuco se las ingeniaron para construir instrumentos rudimentarios y tocar música para elevar el espíritu y mantener el optimismo. La Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica logró también llevar algunas guitarras. Los detenidos se organizaron rápidamente, estableciendo clases de idioma, música y arte. Empezaron a hacer presentaciones cada domingo, con música, comedia, poesía y teatro, a las que acudían, incluso, los guardias militares. Ernesto Parra (sin parentesco con Ángel), de Los Curacas, también prisionero en Chacabuco, recordaba que los detenidos hicieron quenás a partir de tubos plásticos.¹⁴ Así, empezaron a tocar música compuesta por Ángel Parra y formaron grupos como Los de Chacabuco para tocar juntos. "La música nos ayudó a sobrevivir" explica Ernesto Parra. "Sobrevivimos con nuestras clases, con nuestra música [...] Cantábamos "canciones blancas" –parecían inocuas, pero tenían mensajes escondidos–. Ángel escribió una pieza religiosa, referida a Cristo y de la Biblia, pero llevaba un mensaje oculto que denunciaba la tortura...". Así mismo, escribió un "Oratorio de Navidad" para una misa y en la obra describía la situación de un prisionero que sufría y la manera en que fue muerto. Debido a la temática religiosa los guardias militares dejaron que procediera.¹⁵ El grupo musical Los de Chacabuco fue creado y dirigido por Ángel Parra, según Luis Cifuentes Seves, otro prisionero; sus integrantes fueron Víctor Canto, Manuel Castro, Ángel Parra, Luis Cifuentes, Marcelo Concha, Luis Corvalán Márquez, Antonio González, Manuel Ipinza, Ernesto Parra, Julio Vega y Ricardo Yocelowski (Cifuentes, testimonio en Chornik ed. 2014).

Gracias a una ola de protestas y peticiones internacionales, Ángel Parra fue dejado en libertad en 1974, pero la dictadura le informó que tenía prohibido cantar en Chile. Partió al exilio en México en 1974 y en 1976 se fue a París. Escribió de "la tristeza, la nostalgia, la noche y el alcohol" en la capital francesa, pero se percató de que el exilio era igualmente una fuente de inspiración (Parra 2016, 16; otro libro clave es I. Parra 2012). Los próximos 40 años fueron muy productivos para el cantautor; publicó muchos álbumes de música, así como novelas, algunas de ellas autobiográficas. En 1976 compuso una canción tristemente famosa sobre Chile, "Tuve una patria":

Yo tuve una patria,
también tuve un cielo,
tuve lluvia y cobre,
trabajo y desierto [...]

13. Entrevista de la autora con Ángel Parra, 24 de enero de 2013; para otro testimonio ver Montealegre 2013.

14. Entrevista de la autora con Ernesto Parra, 23 de agosto de 2012.

15. Entrevista de la autora con Ernesto Parra, 29 de agosto de 2012.

Tengo una esperanza,
 noches de desvelo,
 tengo un dolor grande
 por lo que no tengo.

Ángel Parra nunca más vivió permanentemente en Chile, aunque viajara cada año. Vivió en Francia con su amada esposa belga hasta su muerte en 2017.

Vicky Cano y Cantamaranto

Durante la presente investigación, me entrevisté con Vicky Cano, integrante de un grupo de siete mujeres músicos, llamado Cantamaranto: Teresa Carvajal, Marylin Samson, Anita Martínez, Vicky Cano, Patricia Salas, Violeta Ludwig y Natacha Solovera. Todas ellas grabaron el disco *La Población* con Víctor Jara en 1972. Un conjunto femenino era bastante inusual en ese tiempo y hoy día poca gente lo recuerda.¹⁶ Tan terrorífica fue la experiencia de esas mujeres después del golpe que ninguna había hablado públicamente antes. Su testimonio constituye una microhistoria clave, porque pone luz a la violencia, el miedo y el aislamiento que fueron implantados con el golpe y las terribles experiencias de las mujeres en particular.

Cantamaranto fue formado en 1971-72, en medio de las celebraciones de los cincuenta años del Partido Comunista chileno. Las mujeres eran miembros de la Jota, como Víctor Jara, quien tenía la idea de formar un conjunto femenino. La mayoría de las jóvenes mujeres, que estudiaban música en el Conservatorio de la Universidad de Chile, se mostraron entusiasmadas con la propuesta y empezaron a ensayar. Entre todos seleccionaban las canciones y trabajaban todos los días para prepararlas. Se presentaron en La Peña de los Parra, un evento del PC en el teatro Gran Palace y en el Teatro Municipal de Santiago. Viajaron en un bus, en febrero de 1973, de gira al sur con la Peña Chile Ríe y Canta, de René Largo Farías, junto con Jorge Yáñez, Pedro Yáñez, el conjunto Huamarí y Nano Acevedo. Actuaron en varios pueblos en los cuales fueron bien acogidas. Llegaron hasta Chiloé y se devolvieron realizando actuaciones en Osorno y otros pueblos pequeños. Todo lo anterior tuvo lugar dos años después del viaje del famoso Tren de la Cultura en febrero de 1971, una iniciativa de la nueva administración de Salvador Allende. Lamentablemente, el archivo en que Marylin Samson registraba las actuaciones de Cantamaranto, que ya sumaban unas doscientas, debió ser destruido después del Golpe de Estado.

En 1972 Cantamaranto trabajó con Jara para preparar y grabar su disco conceptual sobre las vidas y las luchas de los pobladores en Herminda de la Victoria. Este álbum fue muy original e innovador. Como escribí en un libro de mi autoría:

La Población contaba la historia no escrita de los pobladores que se adueñaron de tierras durante una toma en 1967 y construyeron una comunidad. Llamaron a su asentamiento Herminda de la Victoria, en homenaje a una beba muerta por un carabinero durante el conflicto. Jara pasó largos períodos en la población, y hablaba ahí con la gente. Su trabajo pionero incluía tanto canciones originales como entrevistas, intercalando la música (con algunas letras del dramaturgo

16. Para una visión crítica de la NCCh desde una perspectiva de género ver Karmy 2014, 105-108.

Alejandro Sieveking, su amigo y colaborador) con grabaciones de las voces de las mujeres y hombres de la población que contaban la historia de la comunidad. El álbum fue un ejemplo de la obra de Jara en su condición de intelectual orgánico, así como de las innovaciones de la Nueva Canción. Era un conjunto de canciones y de testimonios que se combinaban de manera novedosa para contar una historia poco conocida de la realidad chilena. La obra presentaba los sonidos de la población: las voces de los niños, el ladrido de los perros y los cantos de los gallos. Era también un trabajo colectivo, con coros de los grupos Cantamaranto y Huamarí e interpretaciones vocales de Isabel Parra (McSherry 2017, 161).

Víctor Jara fue como "un papá y un amigo" con las mujeres, me dijo Vicky Cano, "amoroso y tierno, siempre sonriendo".¹⁷ El disco fue grabado durante varios días y noches y Cano recuerda este tiempo, que pasaba entre la Nueva Canción y el Conservatorio, como una época feliz en la que existía un futuro lleno de esperanzas. Con el golpe, sin embargo, terminó todo. "Sentí como que se acabó la vida", afirma. "Ya no tenía sentido seguir viviendo". Ella y su familia estaban bajo vigilancia en el barrio y recibían amenazas por teléfono. Varios de sus amigos desaparecieron y, aunque intentó continuar con su música, fue expulsada del Conservatorio, como miles de otros estudiantes y profesores de las universidades, y nunca pudo completar sus estudios. Vivió durante años bajo el terror, especialmente entre 1973 y 1976. Tenía miedo de hablar con otras personas, de quienes desconfiaba, y perdió la comunicación con la Jota. Otra integrante del grupo sufrió aún más, pues fue secuestrada en el Conservatorio, para luego ser torturada y violada salvajemente. Sobrevivió, pero nunca volvió a ser la misma, pese a haber seguido un tratamiento en Alemania. En la actualidad, resulta imposible hablar con ella sobre este período.

"El Cura" Fernando Ugarte

"El Cura" Fernando Ugarte, ex sacerdote y solista de la Nueva Canción, tiene profundas raíces culturales en el campo chileno. Hay una fuerte influencia de los payadores (poetas populares) en su música. "Los poetas campesinos fueron mis maestros en poesía y música practicada entre ellos", afirma. Fue ordenado como cura en 1960 y, cuando estaba en el seminario, fundó el conjunto Los Perales que tocaba música religiosa. En 1965 volvió a Santiago y conoció a Ángel Parra y a René Largo Farías, que organizó giras con diversos artistas. En 1966 grabó con RCA Víctor su primer LP, *Coplas de la verdad*, y luego con Odeón un LP.³³ (*Qué importa mi nombre*). En España grabó un doble ("2 canciones por lado") en 1970.

Ugarte se sentía como un "bicho raro" o exótico: un sacerdote que cantaba. Su caso nos permite apreciar que los religiosos de la época se acercaron al proyecto popular y a los movimientos sociales, pues viajó por todo Chile en giras de Largo Farías con artistas como Violeta Parra, Cuncumén, Héctor Pavez, Víctor Jara y Patricio Manns, difundiendo la nueva música en todos los rincones que visitaban.¹⁸ En 1967 viajó con Quilapayún y Patricio Manns a una gira en la Unión Soviética. Con su voz rica y meliflua, Ugarte ganó un premio por *Réquiem* (su tercer disco, de 1970) en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena, realizado en el Estadio

17. Entrevista de la autora con Vicky Cano, 9 de julio de 2015.

18. "Fernando Ugarte lanza 'La yerba del clavo'". 2012. Cancioneros, 3 de diciembre. Acceso: 5 de enero de 2017. <http://www.cancioneros.com/co/4573/2/fernando-ugarte-lanza-la-yerba-del-clavo>.

Chile en 1970. El disco trataba temas sociales y espirituales, con rasgos de la Teología de la Liberación. En este año abandonó el sacerdocio producto de su “proceso de laicización”: estaba por casarse sin esperar el permiso del Vaticano.

Ugarte trabajó con el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) en las poblaciones y cordones de Santiago, y se mostró crítico con las jerarquías y actitudes autoritarias, tanto en partidos políticos como en la Iglesia. “Siempre he tenido mucha dificultad con las autoridades”,¹⁹ afirma, y creía que las jerarquías eran opuestas al mensaje de Cristo. Tampoco aceptaba límites a su pensamiento y pensaba que el marxismo clásico no analizaba suficientemente la ascendencia del llamado Tercer Mundo. Tenía debates sobre estos temas con músicos y militantes, como Víctor Jara, de la Jota, y Rodrigo Ambrosio, del MAPU.

Ugarte tuvo una mala experiencia en Colombia en 1968. Estaba trabajando con un grupo de curas y universitarios que defendían los derechos de los indígenas. Poco antes otro cura, Camilo Torres, que pertenecía, como él, al movimiento de la Teología de la Liberación, había sido asesinado. Después de una reunión fue detenido por soldados colombianos y severamente maltratado. Fue una experiencia dura, “un poco insoportable”, en cuyo transcurso a veces quiso la muerte, porque no quería revelar nombres. Estaba cara a cara con la muerte, dijo, sufriendo mucha violencia. De hecho, perdió la vida por unos minutos. “Como Jesucristo, me mataron, pero resucité”, bromeó. Este calvario lo impactó profundamente, aun cuando, con el tiempo, pudo reponerse.

Después del 11 de septiembre las calles estaban llenas de militares y algunos parecían drogados, afirma. Había toque de queda y mucha represión. Ugarte procedió a quemar libros, fotos, cuentos, cintas y grabaciones en su casa, pues, según su relato, cualquier manifestación del arte o la cultura era considerada subversiva, porque el arte simbolizaba la libertad de consciencia. Muchos artistas, músicos y gente del teatro estaban en las listas negras de la dictadura. Luego, la casa de Ugarte fue allanada dos veces y también lo fue su lugar de trabajo –ICIRA (Instituto de Capacitación e Instrucción para la Reforma Agraria) dentro del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)–. Él se desempeñaba como guionista para audiovisuales de capacitación e intercambio de técnicas de producción, gestión de suelos y aprovechamiento de recursos para la artesanía agropecuaria. Después del golpe había anuncios en la radio que lo nombraban y ordenaban que se presentara en el cuartel. Además, infiltrados y “sapos” en su barrio de La Florida lo habían denunciado. Ugarte (que ya tenía un bebé de un año con su esposa) sabía que querían matarlo y que toda la familia estaba en peligro, pues ya estaba informado acerca del asesinato de Víctor Jara después del golpe. “Nunca le reconocí al poder de la fuerza una autoridad moral. Nunca le reconocí a un militar el derecho a someter. Si yo me podía defender, me defendía”.²⁰

Un día volvió de su trabajo en su auto con un par de colegas, dejó a sus compañeros en sus barrios y continuó a su casa, en la carretera hacia Melipilla. Encontró un bloqueo en el camino, armado por militares y carabineros, y pensó que estaba enfrentando el fin de su vida. Pensó fugazmente que no iba a “ir al infierno solo” (aunque aclara que no cree en infiernos de otro mundo)²¹ y decidió lanzarse con su pesado auto Chevy contra el bloqueo para escapar. Y

19. Entrevista de la autora con Fernando Ugarte, 10 de febrero de 2017.

20. *Idem*.

21. Correo electrónico de Fernando Ugarte a la autora, 20 de abril de 2017.

lo hizo, rompiendo el bloqueo. Manejó rápidamente a un lugar en Lo Espejo con vías de trenes, dejó el auto y subió a un tren lento. Se sintió agradecido de haber escapado vivo y se tranquilizó al ver que no parecía haber atropellado a nadie, pues había poco daño en el auto. Eventualmente llegó al PNUD, donde una colega decidió ayudarlo y lo acompañó con su esposa e hijo a un lugar con otros sacerdotes, en su auto con placas diplomáticas del PNUD, para esconderse.²² Luego buscaron una embajada y finalmente entraron a la italiana, donde permanecieron por dos meses, con mucha incertidumbre y temor. Finalmente se trasladaron a Italia. Actualmente, Ugarte vive allá la mayor parte del año, donde residen sus hijos, y hace una visita anual a Chile de varios meses.

Juan Silva y Kollahuara

Juan Silva es uno de los miembros fundadores y director de Kollahuara, un grupo que atravesó las dos épocas: la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo. El conjunto empezó a formarse en los años 1970-71, durante el período de la Unidad Popular, cuando los integrantes eran estudiantes en varias universidades de Santiago y Valparaíso. Silva recuerda: "Con la gran apertura cultural y el apoyo de los medios de comunicación que proporcionó la Unidad Popular, todos nos incentivamos a hacer música y aportar con nuestro granito de arena a la construcción de una sociedad con mayor justicia social. También había actores, pintores, poetas, bailarines, etc.; se vivía una tremenda efervescencia cultural".²³ El grupo se dedicaba a la música folklórica de Bolivia. Silva considera a Kollahuara como un grupo de la Nueva Canción Chilena que hacía música "no-contingente",²⁴ pero sí comprometida con la promoción de la cultura popular y con el proyecto del Presidente Allende.

Kollahuara estaba formado por los hermanos Jaime, Juan y Jorge Silva (quienes tenían madre boliviana), además de Mario Muñoz (también de madre boliviana) y los bolivianos Gastón Ribero y Juan René Quintanilla. Los cuatro primeros provenían del grupo chileno Inkawara y los otros dos del grupo boliviano Kollasuyo. Combinando los nombres de ambos grupos obtuvieron el nombre Kollahuara que significa "Estrella de los pueblos del altiplano". Kollahuara tuvo su primera presentación el 6 de agosto de 1971, día de la independencia de Bolivia. Fue la primera vez que los seis tocaron juntos y consiguieron un gran éxito. El evento fue organizado por el Consulado de Bolivia en Chile y el grupo quedó muy entusiasmado con los resultados, pues el público los recibió muy cálidamente y las voces e instrumentos armonizaban muy bien. Empezaron a llegar las invitaciones.

Uno de los bolivianos, Juan René Quintanilla, había sido amigo de Violeta Parra, la "madre" de la Nueva Canción Chilena (como es sabido, ella se suicidó en 1967). Por su intermedio conoció a Ángel Parra y, por supuesto, la Peña de los Parra. Quintanilla preguntó a Ángel con total desparpajo si podrían tocar en la Peña. Como reconoce Silva, eran un grupo nuevo, apenas comenzando, "realmente nadie, y ¡solo tocaban en la Peña los consagrados como Víctor Jara, Patricio Manns, Tiempo Nuevo de Valparaíso, Payo Grondona, Osvaldo 'Gitano' Rodríguez, además de los dueños de casa, Isabel, Ángel y el 'Tío' Roberto, y Los Curacas que

22. Correo electrónico de Fernando Ugarte a la autora, 19 de abril de 2017.

23. Entrevista de la autora con Juan Silva, 21 de noviembre de 2016.

24. Las "canciones contingentes" o "panfletarias" eran canciones polémicas o sarcásticas, escritas para influir en la opinión pública o llamar al pueblo a la acción.

eran el grupo residente!". Ángel respondió que tenía que escucharlos primero y los invitó para una audición el siguiente sábado. Silva recuerda que era el 6 de mayo de 1972, llegaron al comedor de la Peña y tocaron una canción de folklor boliviano. Ángel pidió otra, le cantaron otra y entonces les dijo que estaban invitados a tocar esa misma noche en la peña. Era un día extraordinario para el conjunto. "Fue un bautismo de fuego", afirma Silva, "Porque era el lugar más importante de Chile para el canto popular". El grupo tuvo un éxito inmenso esa primera noche y al término de la presentación Ángel los invitó a tocar cada sábado en la peña y Kollahuara continuó haciéndolo entre mayo de 1972 y el 8 de septiembre de 1973.

Los integrantes eran todos de izquierda, pero de distintas tendencias, y no todos militaban. Uno de los bolivianos era de la Jota, otro integrante era "ultra" (es decir, del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR) y otros del MAPU o socialistas. El grupo fue invitado a inscribirse en la Jota, pero como no había unanimidad ideológica no se sumaron como grupo al PC. Como aclara Silva,

Esta decisión determinaría el futuro del grupo en la medida que, sin apoyo político, nuestro campo de acción se reduciría a los contactos que nosotros pudiéramos conseguir, no tendríamos participación en los actos gubernamentales, salvo esporádicamente, tampoco tendríamos contactos internacionales para eventuales giras, ni menos financiamiento de parte de algún partido político o institución ligada al gobierno. Sin embargo, el grupo optó por la independencia partidista, opción que les garantizaba la libertad de acción, lejos del tutelaje de algún determinado partido, y la posibilidad de cultivar una música más apegada a las fuentes y al sentir del pueblo que a las necesidades de algún partido político.²⁵

Kollahuara también tocaba en la peña Chile ríe y canta todos los sábados, después de su presentación en la Peña de los Parra. Además lo hacía en universidades, centros laborales, sindicatos, trabajos voluntarios, teatros y a veces en eventos oficiales. Tocarón cuando Allende abrió el Centro Cultural de la UNCTAD en 1971, para entregar la casa al pueblo para la Cultura Popular, en palabras del presidente. En ese evento también cantó Quilapayún y otros grupos.

La efervescencia en esa época era tremenda. Los estudiantes no parábamos, estábamos muy motivados y felices durante esos años de Allende. Había llegado al poder un gobierno que nos dijo que el futuro era nuestro... había un horizonte infinito que se abría hacia delante. Todo iba a cambiar... pero, abruptamente, el golpe cortó todo esto. El golpe no solo truncó nuestros sueños, también cambió nuestro futuro, y el futuro de casi toda nuestra generación.²⁶

El 11 de septiembre Silva estaba en casa de sus padres en Santiago. Vio pasar los aviones de la FACH, oyó los bombardeos y fue testigo de la columna de humo que se levantó desde La Moneda. Según afirma, en los meses previos había notado una tremenda violencia en todos los ámbitos y también en las calles. Su compañero Quintanilla fue asaltado y golpeado por derechistas de Patria y Libertad durante su trabajo con la Jota. "El bello proyecto de la Unidad Popular fue destruido en minutos", dijo Silva. Ese día estaba preocupado por sus compañeros,

25. Cabe observar que en mis entrevistas con músicos de la NCCh asociados con la Jota, todos me dijeron que el PC y la Jota no impusieron condiciones ni exigieron canciones particulares, y que había plena libertad creativa.

26. Entrevista de la autora con Juan Silva, 21 de noviembre de 2016.

los estudiantes y los obreros que habían recibido al grupo Kollahuara con tanto afecto y de cuyas luchas se sentía parte. "No solo acabaron con mis sueños sino con los de una gran parte del país", recuerda Silva. En ese momento, pensó en los trabajadores, los campesinos, los estudiantes más humildes, toda esa gente que con la caída del gobierno quedaría virtualmente desamparada.

Silva no pudo volver durante varios días al departamento de sus padres en Valparaíso, ciudad donde estudiaba, a causa del toque de queda. Cuando pudo viajar vio que los militares controlaban la carretera, que chequeaban a las personas, obligándolas a bajar de autos y buses. Tenía miedo de que sus vecinos lo hubieran denunciado por su actividad musical, sus vínculos culturales y sus amigos, y que su departamento hubiera sido allanado. Cuando llegó a casa se dio cuenta de que, felizmente, esto no había ocurrido, por lo que rápidamente se dedicó a destruir libros, papeles y posters comprometedores. "Son las cosas de la vida ¿no? Mi padre trabajaba en la Marina Mercante, no en la Armada, pero tenía amigos allí. De hecho, uno de ellos vivía en el edificio contiguo al nuestro. A mí me parece que ese señor evitó que fuéramos allanados y detenidos, mi hermano Jorge y yo... Por otra parte, la cercanía entre Kollahuara y el Consulado de Bolivia en Santiago fue un factor importante que nos protegió", piensa Silva. Habían tocado varias veces en eventos del consulado y también en fiestas de cumpleaños y encuentros informales en la casa del cónsul, quien tenía una estrecha amistad con los miembros bolivianos del grupo. Muchos años más tarde Silva supo que el cónsul, cuando joven, había estado en la Escuela Militar, como estudiante extranjero, y conocía a algunos oficiales del gobierno que habían sido sus compañeros. Por estas razones, piensa que él tuvo un rol clave en la protección del grupo. Además, como se indica en otra fuente, "su música no política y su menor resonancia mediática permitieron a Kollahuara soportar el golpe de Estado sin tener que disolverse ni menos dejar el país. El único cambio fue la salida del boliviano Oscar Bellot".²⁷

El primer disco de Kollahuara estuvo listo en agosto de 1973 (*Canto de Pueblos Andinos*, volumen 2; el volumen 1 lo había grabado el grupo Inti-Illimani un mes antes), pero con el golpe se congeló su publicación. Hemos visto que había una prohibición (no escrita) de tocar quenás, charangos y zampoñas, que eran considerados instrumentos "subversivos". A comienzos de 1974 el sello EMI-Odeón decidió tratar de distribuir el disco. Había hecho una inversión grande en esa obra y comunicó a Kollahuara que iba a abordar a funcionarios de la dictadura para pedir permiso. Un ejecutivo habló con el Ministerio del Interior para decir que el disco no tenía nada que ver con la situación actual, que ellos eran una empresa internacional y que su publicación era importante en términos comerciales, a lo que el ministerio respondió que tenían que llevar el disco y las letras de las canciones para su revisión. "Obviamente en el disco ya no había ninguna letra comprometedora, por lo que se trataba solo de un disco netamente folklórico", señala Silva. Finalmente, la dictadura autorizó su producción y distribución, y esa grabación constituyó el primer disco de Canto Popular publicado después del golpe. "¡Pero la tapa era roja!", dice Silva divertido, "¡y los milicos no dijeron nada!"; y seguidamente añade: "Las ventas fueron muy buenas: la nostalgia, el compromiso político, la música, el color del disco... no sé cuál sería la razón. Había dos Aymaras tocando palawitos (quenás transversas) en la tapa... Ese disco se publicó además en Argentina, Bolivia, España, Francia, Inglaterra y Japón".

27. "Grupo Kollahuara". En *MusicaPopular.cl*, la enciclopedia de la música chilena. Acceso: 6 de agosto de 2017. <http://www.musicapopular.cl/grupo/kollahuara/>.

El disco salió en marzo de 1974. Más tarde, a fines de ese año, apareció el primer disco del Barroco Andino, otro grupo que utilizaba instrumentos andinos a pesar de la tácita prohibición. Silva cuenta que “Ya con el disco publicado nuestra tarea era difundirlo... ¿pero dónde?, nos preguntamos, en un país sitiado y con todos los espacios de antaño cerrados”. Gradualmente, Kollahuara empezó a tocar en casinos de estudiantes en las universidades, en institutos binacionales, en parroquias y algunos teatros. Había riesgos, pero el grupo no fue detenido ni perseguido ya que siempre ejerció una prudente autocensura, para no crearse problemas con las autoridades.

“En nuestros conciertos no podíamos decir nada comprometedor, aunque tampoco necesitábamos hacerlo”, dice Silva. “El sonido de los instrumentos evocaba el Gobierno Popular, la memoria, la consciencia colectiva; ese sonido representaba el espíritu de una época y era una forma de resistencia cultural”.²⁸ Agrega que “Los mensajes políticos comenzaron a aparecer más tarde, en 1977, más o menos. Pero en los primeros años no era posible decir nada porque siempre había espías e infiltrados de la DINA en el público. Siempre los reconocimos por sus cortes de pelo. Todos los conciertos tenían infiltrados. No nos atrevíamos ni a nombrar a Violeta Parra”. En 1977, sin embargo, la CNI empezaba a molestarlos más, entrando en sus conciertos con advertencias y vigilando las casas del conjunto.

Fernando Carrasco, ex Huamarí y Barroco Andino

El multi instrumentista y compositor Fernando Carrasco es ex miembro de Huamarí (antes del golpe) y Barroco Andino (después del golpe), y actualmente integra Quilapayún (no hay, sin embargo, relación familiar con Eduardo Carrasco, director del mismo grupo). Creció en la zona central de Chile, en una familia que desde siempre había cantado y tocado música. En los 70 se fue a Santiago para formarse musicalmente y participar en el movimiento de la Nueva Canción:

Cambió mi vida. Conocí a Pedro Yáñez, Víctor Jara, Jaime Soto, entre otras personas. La universidad era abierta entonces, estudiantes de todos los caminos estaban estudiando. Era una época alejada de individualismo, muy colectiva [...] Era otro país, un sueño, un regalo de la vida. Fue la cresta de la ola de un proceso muy largo. Teníamos la suerte de vivir en estos momentos.²⁹

Yáñez invitó a Carrasco a tocar y reemplazarlo en el grupo Huamarí en 1972, cuando este montaba el LP *Oratorio de los Trabajadores*. Con su música andina y su compromiso social el grupo se hizo muy popular dentro de la Nueva Canción chilena. Trabajó con Víctor Jara en su álbum *La Población* (1972) y produjo *Chile América* (1971), al igual que *Oratorio de los Trabajadores* (1972), el segundo con DICAP y con la colaboración de jóvenes de la Central Unitaria de Trabajadores de Chile (CUT). Actuaron gratis en muchos eventos sindicales, festivales y actos partidarios, como todos los conjuntos de la época. Sin embargo, algunos integrantes se salieron y con el golpe el grupo se disolvió.

28. Entrevista de la autora con Juan Silva, 21 de noviembre de 2016.

29. Entrevista de la autora con Fernando Carrasco, 12 de enero de 2017.

Carrasco siguió estudiando Pedagogía en Música en la ex Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación (actualmente Facultad de Artes) de la Universidad de Chile, pero tuvo que buscar algún trabajo para sobrevivir durante la época de la dictadura: en la construcción, como profesor particular y como taxista, entre otros. También había terror por el toque de queda, explica. Estaba prohibido caminar de noche en la calle y, si se escuchaba un motor, se sabía que era un vehículo de los militares o los agentes de inteligencia que buscaban a alguien. Varios amigos de Carrasco fueron torturados y algunos desaparecieron. Su amigo Luis "Kiko" Elgueta, que cantó con Carrasco y que formó parte del grupo Quilmay, huyó a Buenos Aires, donde fue desaparecido permanentemente en un operativo de la Operación Cóndor (Lessa 2015, 1-13; ver también McSherry 2009). Elgueta era un militante del MIR, blanco particular de la ferocidad de los militares en los primeros años de la represión.

Varios miembros del antiguo grupo Huamarí se juntaron en un nuevo grupo, Barroco Andino, dirigido en primera instancia por Jaime Soto y, más adelante, por el mismo Fernando Carrasco. Tocaban música clásica pero con los instrumentos prohibidos por el régimen. En estos días no se podía decir nada con los textos, explica Carrasco, por ende, era mejor tocar piezas instrumentales. Al principio Barroco Andino realizaba conciertos en iglesias y otros lugares protegidos. No había represión contra el conjunto, afirma, pero ensayaban en sitios escondidos, subterráneos. Gradualmente tocaron en otros lugares. Con el tiempo y con su música más reconocida, la Universidad Técnica del Estado (UTE) los contrató como grupo estable a través de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Barroco Andino recibió invitaciones para presentarse en la televisión y radio, convirtiéndose en un grupo muy popular y reconocido en plena dictadura. Sin embargo, según Carrasco:

Cambió la música, se fracturó la memoria. Algunas cosas no pudimos hacer. El golpe significó un grado de creatividad muy diferente. ¿Cómo podíamos decir lo que queríamos decir? Hubo un mejoramiento en las capacidades instrumentales de los músicos, sin cantar: música muda. Luego cantamos canciones de raíz folklórica que hablaban de temáticas amorosas y con uso importante de la metáfora. Lo más significativo fue la separación de nuestra familia musical, intérpretes y compositores que nunca volvieron. Una pérdida de talento, personas, valores y tradición como consecuencia de un país fracturado que redonda en el día de hoy en un Chile completamente distinto al que yo viví como joven.

Conclusiones

Esta breve reseña de las microhistorias de algunos artistas después del golpe hace posible extraer varias conclusiones. Primero, los músicos de la Nueva Canción fueron blancos inmediatos de la brutalidad de la dictadura. En términos gramscianos, representaban los valores de la UP y simbolizaban las luchas populares en Chile. Eran símbolos también de la nueva cultura popular vinculada a la Unidad Popular y parte de un movimiento contrahegemónico en el sentido igualmente gramsciano, que tenía lazos con partidos de la izquierda y con un movimiento popular muy poderoso. La eliminación de la NCCh era parte del plan contrarrevolucionario de la dictadura y sus aliados para borrar todos los vestigios de la UP y extinguir los sueños y las aspiraciones de una gran parte de la sociedad chilena. Ángel Parra, Cantamaranto y Fernando Ugarte rápidamente sufrieron en carne propia la violencia de la dictadura. Así, estas

microhistorias nos dan una visión profunda, a través de una perspectiva individual, de los cambios brutales que el régimen implementó. En palabras de Ginzburg, nos abren, a través de pequeños detalles personales y situaciones particulares, una gran ventana para entender lo que pasó en la sociedad chilena.

Claramente, la dictadura vio al movimiento de la NCCh como una gran amenaza porque tenía música revolucionaria, militante, inspiradora y movilizadora, y porque muchos de los músicos eran activos políticamente en el PC, la Jota o a veces el MIR o el MAPU. El régimen rechazaba esta música porque representaba la crítica social y las esperanzas de miles de chilenos por cambios estructurales y por un país distinto. En este sentido, los cantautores de la NCCh fueron líderes políticos tanto como culturales, “intelectuales orgánicos” en el sentido que le otorga Gramsci. Expresaban el espíritu y los valores de la UP y articularon la visión de un futuro distinto, de justicia social. La NCCh tenía poder político precisamente porque surgió –y era parte orgánica e integral– de un movimiento popular, y porque fue integrada en un proyecto popular claro y definido de cambio social-político. Esta integración política-cultural la había anticipado Gramsci. La NCCh representaba una fuerza enorme y una alternativa en Chile. El ejemplo del país y la visión de la UP representaban un desafío grande no solo para las élites y los militares anticomunistas de Chile, sino también para los sectores poderosos y antidemocráticos de toda América Latina y de Washington D.C. La NCCh unificó la música, la política y el movimiento social. Por todas esas razones, la dictadura temía al poder político de la música de la Nueva Canción y aplicó mucha violencia y represión contra sus músicos.

¿Cómo podemos explicar el tratamiento distinto por parte del régimen a los músicos del Canto Nuevo? A simple vista, parecería inconcebible que Inti-Illimani o Quilapayún hayan aparecido en la televisión durante la dictadura, por ejemplo. Como hemos visto, los solistas y grupos del Canto Nuevo enfrentaron mucha represión: tenían que adaptar sus vidas y su música para sobrevivir en condiciones peligrosas y mantener viva una expresión cultural popular. En los primeros años tocaban en lugares semiclandestinos y utilizaban textos inocuos. Al mismo tiempo, la dictadura trató de capitalizar y utilizar la cultura y la música, como muestra el caso de Ubiergo, tendencia que fue objeto de debate entre los artistas e intelectuales durante este período (Yentzen 2014, 101-102). El régimen buscaba oportunidades para darse legitimidad, por lo cual permitió la publicación de la revista cultural *La Bicicleta* y otras; sin embargo, los escritores tenían que utilizar “lenguajes subliminales” y “autocensura” para existir (Yentzen 2014, 137, 148). Juan Pablo González se pregunta si la música andina resultaba funcional a los intereses de la dictadura: “Las obras de Osvaldo Torres e Illapu apelaban a una cuestión de identidades étnicas más que conflictos sociales”, escribe (González 2017, 109). Así, plantea que no fueron los sonidos de los instrumentos andinos lo que los molestaron, sino los vínculos entre los instrumentos y el canto comprometido, la canción social que evocaba los movimientos populares y la Unidad Popular (González 2017, 90-91, 99, 106). Es decir, la quena en cuanto tal no era el problema. Además, sugiere que la música andina resultó útil para la dictadura en el contexto de la disputa territorial entre Chile y Bolivia en 1978, pues contribuía a implantar la idea de que el norte grande era efectivamente chileno.

Tiene lógica este argumento. La dictadura, indudablemente, tenía un interés en limpiar su imagen de violenta censura y represión ante el mundo y, por lo tanto, trataba de utilizar la cultura y el Canto Nuevo por motivos políticos, en un intento por mostrar un rostro más benévolo. Tal vez por esto permitió la música del “boom andino” –aunque con serias limitaciones– en los 70. Pero también la evidencia muestra que la dictadura vio el Canto Nuevo

como una amenaza latente y que esta música, en condiciones extremadamente duras, representó una expresión clave precisamente porque comunicó, de una manera poética y evocativa, tanto la resistencia a la represión y los horrores como un espíritu de esperanza (así lo reconoce en parte González 2017, 108, 111). Tenía, además, poder convocatorio, pues animaba la unidad y representaba una cierta continuidad con la música prohibida de la NCCh. La música de Ortiga, Sol y Lluvia, Santiago del Nuevo Extremo, Illapu, Barroco Andino y Kollahuara entre muchos otros solistas y grupos fue contrahegemónica en este sentido; significó conciencia social, así como rechazo al autoritarismo y a la dominación cultural e ideológica, en el sentido gramsciano. Cabe observar que cuando Kollahuara e Illapu se mostraron más abiertamente opositores hubo más represión en su contra. Cuando hicieron críticas o expresiones de solidaridad con las víctimas de represión o los pobres, la reacción del régimen se endureció. Por esto a fines de los años 70 los miembros de Kollahuara veían hombres vigilando sus casas y la vigilancia en su contra se intensificaba en los conciertos. Así mismo, Illapu fue, finalmente, exiliado después de una gira internacional.

Como sugirió LeBert, el Canto Nuevo tal vez no fue un "movimiento" identificable como la NCCh, que surgió de un masivo movimiento popular. Con los nombres indígenas de los grupos, los ponchos y la militancia política, la NCCh encarnó un proyecto político y social bien claro. La música del Canto Nuevo emergió de una corriente subterránea bajo un régimen salvaje y sobrevivió en un país controlado por medio de tortura, represión y asesinatos. Sin embargo, aun sin estar en las calles y las plazas como la Nueva Canción, representó la resistencia de mucha gente opositora. Bajo el terrorismo del Estado los músicos del Canto Nuevo tuvieron que esconder sus convicciones y hacer "música blanda" para sobrevivir, por lo menos en los primeros años (en los 80 las canciones eran más fuertes y desafiantes, como vimos). Pero en los 70 esta expresión cultural fue clave para preservar la memoria, mantener los lazos sociales, culturales y políticos, estimular la tenacidad y recordar los valores del período de la UP en una sociedad atomizada, reprimida y aterrorizada. Como relató Juan Silva en su microhistoria, el Canto Nuevo fue sumamente importante en esta época para conservar las esperanzas y la resistencia. En este sentido, no solo constituyó una forma de expresión musical, sino una red de personas que compartieron una visión antiautoritaria, de igualdad, libertad y justicia social.

Las microhistorias en este artículo nos permiten entender las experiencias de estos músicos como microcosmos de la sociedad, iluminando así las distinciones entre la NCCh y el Canto Nuevo. Fueron dos expresiones culturales distintas, pero relacionadas: la NCCh, de la lucha por la transformación y el socialismo por la vía constitucional, con toda su pasión y su militancia, sus denuncias y esperanzas como intelectuales orgánicos; el Canto Nuevo, con sus esfuerzos por sobrevivir y resistir, con su canto sutil y metafórico en los primeros años de dictadura. Estas distinciones ayudan a explicar la diferencia en el tratamiento de las dos corrientes por parte de la dictadura. Como sugirió Gramsci, los dos nacieron de las condiciones de sus épocas y fueron contrahegemónicos en su momento. Los dos contribuyeron a la sociedad el poder de su canto y mostraron la importancia de la música en la vida y el alma del pueblo. La NCCh fue, en términos gramscianos, la música de una contrahegemonía poderosa que desafió –y cambió por un tiempo– las estructuras dominantes y la cultura en Chile. El Canto Nuevo tenía, y representaba, el coraje y resistencia de un pueblo reprimido. Continuó su cantar bajo una represión feroz, para sostener y animar a la gente. Ambas expresiones son reconocidas en Chile como parte significativa de la historia y la memoria del país.

Bibliografía

- Ahumada, Ricardo. 2013. “ESPECIAL GOLPE: las otras calles fachas y monumentos que mantienen viva la dictadura”. *The Clinic*, 11 de marzo.
- Arce, Luz. 1993. *El Infierno*. Santiago: Editorial Planeta.
- Bravo Chiappe, Gabriela y Cristian González Farfán. 2009. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar 1973-1983*. Santiago: Lom.
- Chornik, Katia, ed. 2014. “Testimonio de Luis Cifuentes Seves”. En *Cantos Cautivos*. <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10654> Acceso: 5 de octubre de 2019.
- Comisión Nacional sobre Verdad y Reconciliación – CNVR (“Comisión Rettig”). 1991. *Informe de la Comisión Nacional sobre Verdad y Reconciliación*. Santiago: Ministerio del Interior.
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura – CNPPT (“Comisión Valech”). 2004. *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. Santiago: Ministerio del Interior.
- Díaz-Inostroza, Patricia. 2007. *El Canto Nuevo Chileno*. Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, Colección Cultura Popular.
- Donoso, Karen. 2009. “Por el arte-vida del pueblo: debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”. *Revista Musical Chilena* 63: 33.
- Errázuriz, Luis Hernán. 2009. “Dictadura Militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultural”. *Latin American Research Review* 44 (2): 136-57.
- “Fernando Ugarte lanza ‘La yerba del clavo’”. 2012. *Cancioneros*, 3 de diciembre. <http://www.cancioneros.com/co/4573/2/fernando-ugarte-lanza-la-yerba-del-clavo> Acceso: 5 de enero de 2017.
- Forgacs, David y Geoffrey Nowell-Smith, eds. 1991. *Gramsci: Selections from Cultural Writings*. Cambridge: Harvard University Press.
- García, Marisol. 2006. “La música chilena bajo Pinochet”. Blog de Dicap, 26 de diciembre. <http://dicap.blogspot.com/2006/12/la-msica-chilena-bajo-pinochet.html>.
- _____. 2013. *Canción Valiente: 1960-1989 tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B Chile.
- _____. 2016. “Fernando Ubierno fue el ahijado que Pinochet nunca pudo llegar a tener”. *PiensaChile*, agosto. <http://piensachile.com/2016/08/fernando-ubierno-fue-ahijado-pinochet-nunca-pudo-llegar/> Acceso: 9 de febrero de 2019.
- Ginzburg, Carlo. 1979. “Clues: Roots of a Scientific Paradigm”. *Theory and Society* 7 (3): 273-288.

González, Juan Pablo. 2016. "Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 27 (1): 63-82.

_____. 2017. *Des/encuentros en la música popular chilena, 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

"Grupo Kollahuara". En *MusicaPopular.cl, la enciclopedia de la música chilena*. <http://www.musicapopular.cl/grupo/kollahuara/> Acceso: 6 de agosto de 2017.

Jordán, Laura. 2009. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". *Revista Musical Chilena* 212 (LXIII): 77-102.

Karmy Bolton, Eileen y Martín Farías Zúñiga. 2014. *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo.

Lessa, Francesca. 2015. "Notes from the Field: Justice Beyond Borders, the Operation Condor Trial and Accountability for Transnational Crimes in South America". *International Journal of Transitional Justice* 9 (3): 494-506.

"Los 'exonerados' de la guerra sucia". 2013. *El Mostrador*, 15 de julio.

Magnússon, Sigurður Gylfi and István M. Szijártó. 2013. *What is Microhistory? Theory and Practice*. London: Routledge.

Masmar, Alejandro. 2012. "La irrupción de 'El Canto Nuevo' y su difícil supervivencia en la década del 70". *Cactus Cultural*, 20 de septiembre. <http://www.cactuscultural.cl/la-irrupcion-de-el-canto-nuevo-y-su-dificil-supervivencia-en-la-decada-del-70/>. Acceso: 6 de enero de 2017.

McSherry, J. Patrice. 2009. *Los Estados depredadores: Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina*. Santiago: Lom Ediciones.

_____. 2015. *Chilean New Song: The Political Power of Music, 1960s-1973*. Philadelphia: Temple University Press.

_____. 2017. *La Nueva Canción chilena: el poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: Lom Ediciones.

Montealegre, Jorge. 2003. *Frazadas del Estadio Nacional*. Santiago: Lom Ediciones.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. 2015. *Operación Cóndor. Historias personales, memorias compartidas*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Osorio Fernández, Javier. 2011. "La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia: música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984". *A Contra Corriente* 8 (3): 255-286.

Osorio, José, ed. 1996. *Ricardo García: Una obra trascendente*. Santiago: Editorial Pluma y Píncel.

Parra, Ángel. 2016. *Mi Nueva Canción chilena: al pueblo lo que es del pueblo*. Santiago: Catalonia.

Parra, Isabel. 2012. *Ni toda la tierra entera*. Santiago: Cuarto Propio.

Pancani, Dino y Reiner Canales, eds. 1999. *Los necios: conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago: Lom.

Prieto, Genaro y Jorge Calvo. 2013. "Nano Acevedo y la Peña 'Javiera'". *Cactus Cultural*, 9 de junio. <http://www.cactuscultural.cl/nano-acevedo-y-la-pena-javiera/>. Acceso: 6 de agosto de 2017.

Prieto, Genaro, Alejandro Masmar y Jorge Calvo. 2013. *Todavía cantamos. Historia de un Canto Valiente, Aymara y sus amigos*. Santiago: Signo Editorial.

Rebolledo, Javier. 2012. *La danza de los cuervos. El destino final de los detenidos desaparecidos*. Santiago: Ceibo.

Schmiedecke, Natália Ayo. 2013. "Tomemos la historia en nuestras manos: utopía revolucionaria e música popular no Chile (1966-1973)". Tesis de magíster, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Yentzen Peric, Eduardo. 2014. *La voz de los setenta*. Santiago: CIPOD.

Entrevistas

Cano, Vicky. Músico de Cantamaranto. Santiago, 9 de julio de 2015.

Carrasco, Fernando. Músico de Quilapayún, compositor, académico. Santiago, 12 de enero de 2017.

Díaz, Patricia. Músico del Grupo Abril, académica. Santiago, 8 de agosto de 2011.

Ferreira, Mariela. Cantautora y directora de Cuncumén. Santiago, 13 de agosto de 2012.

Larrea, Viviana. Directora del sello Alerce (hija de Ricardo García). Santiago, 25 de julio de 2012.

Parra, Ángel. Músico y cantautor. Santiago, 24 de enero de 2013.

Parra, Ernesto. Músico de Los Curacas. Santiago, 23 de agosto de 2012 y 29 de agosto de 2012.

Silva, Juan. Músico y cantautor de Kollahuara. Santiago, 21 de noviembre de 2016.

Torres, Rodrigo. Musicólogo, académico. Santiago, 9 de julio de 2011.

Ugarte, Fernando. Músico. Santiago, 10 de febrero de 2017.

R