

Vol. 8, No. 3, Spring 2011, 255-286
www.ncsu.edu/project/acontracorriente

La bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la
disidencia. Música popular, juventud y política en Chile
durante la dictadura, 1976-1984

Javier Osorio Fernández
Universidad Alberto Hurtado

Música popular, juventud y memoria

En el mes de septiembre de 1978, después de cinco años de iniciada la dictadura de Augusto Pinochet, comenzó a circular por las calles de Santiago la revista cultural *La bicicleta*, a través de la cual se escribieron gran parte de las memorias individuales asociadas al Canto Nuevo y a la música popular en la experiencia autoritaria de la sociedad chilena. En sus primeros números, la revista buscaba principalmente dar a conocer las actividades culturales realizadas en lugares dispersos por artistas, poetas, actores, músicos, periodistas e intelectuales que formaban parte de un emergente movimiento social y cultural de oposición y denuncia frente a la dictadura, surgido a finales de la década del setenta. De este modo, la música tuvo un lugar importante en las páginas de la revista, mediante la incorporación de noticias sobre conciertos, o de breves comentarios sobre canciones específicas. Sin embargo, la información y difusión de la música

popular no era el objetivo principal de la publicación en sus primeros números, puesto que los músicos y compositores eran considerados sólo como una parte más dentro de este extenso y heterogeneo movimiento cultural. No es sino hasta la aparición del número 11, en abril de 1981, que la música adquiere un lugar central en las portadas y en el contenido mismo de la revista, con la inclusión de entrevistas a artistas y grupos considerados como representativos de una nueva generación de músicos populares, así como también con la publicación de cancioneros con las letras y los acordes de sus canciones para ser interpretados en guitarra por los lectores. Es a partir de entonces que *La bicicleta* se vinculó de manera significativa a la experiencia musical de la juventud, no sólo como un simple registro o testimonio de la creación musical durante aquellos difíciles años, sino también como un actor más en la construcción de las distintas, y a veces contradictorias memorias que se articulan en el cruce entre música y política bajo el autoritarismo de los años ochenta (Torres, 1993).

A través de esta revista, es posible observar entonces las formas en que un conjunto de jóvenes músicos populares y sus audiencias, fueron otorgando significado a estos objetos sonoros que son las canciones y, con ello, los modos en que la música permitió tejer las tramas de una memoria emblemática de la juventud durante la dictadura. Según señala Steve Stern, “En la medida en que las memorias quedan en el ámbito de lo muy encerrado—como algo compartido entre familiares o amigos muy íntimos, o algo que no logra ir más allá de los rumores—, la fragmentación y la semi-clandestinidad imponen barreras formidables, que impiden construir puentes hacia las memorias emblemáticas” (Stern, 2000: 19). En este sentido, la música, los conciertos y las publicaciones que circularon en el espacio público, actuaron efectivamente como *puentes* entre la experiencia privada de la juventud, y la proyección de estas experiencias en la construcción de un relato emblemático de aquellos que formaron parte de esta generación. Por este motivo, considerar la construcción social de las memorias desde las prácticas musicales (desde la creación de los autores y la escucha de los públicos), nos permite comprender de mejor modo el hecho de que las memorias son confeccionadas, reelaboradas y re-

interpretadas culturalmente como memorias colectivas, en la interacción que compone la experiencia social, y su “proyección mediante formas cristalizadas de la cultura” (Assman, 1995: 129).

Uno de los aspectos problemáticos de las memorias confeccionadas a partir de la experiencia de la música popular durante la dictadura, es aquel que refiere en específico a las memorias de la juventud. Por una parte, según señala Juan Pablo González, la música popular constituiría un objeto especialmente significativo para los jóvenes, debido a su “capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta” (González, 2001: 38), lo cual se evidenciaría en el desarrollo histórico de estas músicas a través de la cultura de masas, y en las representaciones sobre la juventud construidas a partir de los procesos de modernización durante el siglo XX. Sin embargo, en el contexto de los años setenta y ochenta, este *presente* indicado como el “tiempo histórico fundamental” de las jóvenes audiencias, se encontraba sujeto a las rupturas y discontinuidades impuestas por el quiebre histórico de 1973. De este modo, el presente de los jóvenes músicos populares y sus audiencias buscaba ser inscrito en un espacio de continuidad de la memoria colectiva, que reposiciona al pasado en la experiencia cotidiana de la sociedad. Para una parte importante de los jóvenes durante los años ochenta, así como para el conjunto de intérpretes pertenecientes al denominado Canto Nuevo, el sentido de las prácticas musicales se situaría, por lo tanto, en torno a la continuación y restauración de una tradición entendida como democrática, en oposición a un presente marcado por el autoritarismo.

Esta ruptura y discontinuidad impuesta por la dictadura fue, en último término, aquella que delimito la comprensión de las prácticas musicales del Canto Nuevo, así como también la construcción de las memorias de la juventud. En torno a ella, es necesario situar los relatos sobre la música popular, así como también las tensiones contenidas en la historia de la música y de los jóvenes durante los años ochenta.

Desde que, en 1976, Ricardo García y Carlos Necochea se propusieran la creación del sello discográfico Alerce para dar a conocer a un conjunto de jóvenes cantautores y agrupaciones surgidos en el contexto de la dictadura, la producción de estos jóvenes músicos populares adquirirá un lugar relevante en la recomposición del espacio público y en las expresiones políticas de oposición a la dictadura. El término Canto Nuevo que fue utilizado para referirse a este conjunto heterogéneo de artistas (entre los que se encontraban Santiago del Nuevo Extremo, Schwenke & Nilo, Aquelarre, Cantierra, Isabel Aldunate, Abril, Hugo Moraga y Patricio Valdivia entre muchos otros), buscaba no sólo establecer una perspectiva integradora de ellos como un “nuevo movimiento musical”, sino también situar una comprensión re-historizante de sus creaciones, en función de una continuidad con la Nueva Canción Chilena desarrollada en el país durante los años sesenta, la cual era objeto de censuras y prohibiciones en la escena musical chilena desarrollada desde 1973, especialmente debido a su utilización de instrumentos andinos y folklóricos, que no se correspondían con la representación nacionalista que se buscaba difundir durante los primeros años de la dictadura militar¹. El logo del sello, un árbol de alece crecido y firme, junto a otro árbol que llace a su lado en el suelo, hacía referencia justamente a esta situación de continuidad y ruptura en la cual se situaría este tipo de creación musical, por medio de un diálogo entre la tradición y el presente. Respondiendo a la pregunta sobre aquello que constituiría “lo nuevo” de este movimiento musical, Ricardo García señalaba en 1981: “Cuando yo escucho a Ortega o a Santiago del Nuevo Extremo, siento que hay algo distinto, un sonido diferente. Nuevo también en el tiempo en el cual se desarrolla esta creación: nuevas condiciones, nuevas experiencias. Hay formas y tratamientos que no podrían haber existido antes del 73”, pero”—terminaba señalando García—“en realidad,

¹ Según una carta enviada por Héctor Pavez a René Largo Farías, a los pocos días del golpe habría tenido una reunión con un grupo de folkloristas, en la cual el general Pedro Erwin, Secretario General de Gobierno, habría “recomendado” evitar el uso de estos instrumentos, advirtiendo: “que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque se identificaba con la lucha social. Que el folklor del norte, no era chileno. Que la Catata Santa María era un crimen de ‘lesa patria’”. La carta es citada fragmentariamente en René Largo Farías, *La Nueva Canción Chilena* (México: Casa de Chile, 1977): p. 39.

no importa tanto discutir si [el Canto Nuevo] es realmente nuevo, sino continuar la tarea de la Nueva Canción" (Osorio, 1996: 51).

El giro operado en esta última frase, sin duda, nos plantea uno de los aspectos centrales en la elaboración de un discurso sobre los músicos populares surgidos en el período de la dictadura: ellos debían responder tanto a la necesidad de preservar una memoria social y musical, como a la dificultad de otorgar un lugar a "lo nuevo" al interior de esta memoria. Entre la herencia del pasado y la urgencia del presente, el Canto Nuevo será un modo de enunciación colectivo, condicionado por la necesidad de sobrellevar un silencio producido por la desaparición de sus referentes culturales. En este sentido, la función de la música popular y de la práctica colectiva del canto, fue la de construir una sutura en las memorias sociales: volver a otorgar sentido al presente, a partir de una escucha del pasado. En palabras de Patricia Díaz-Inostroza: "Con ello se intentaba cruzar una línea divisoria del tiempo y de los acontecimientos, claramente visible por parte de los protagonistas" (Díaz-Inostroza, 2007: 163).

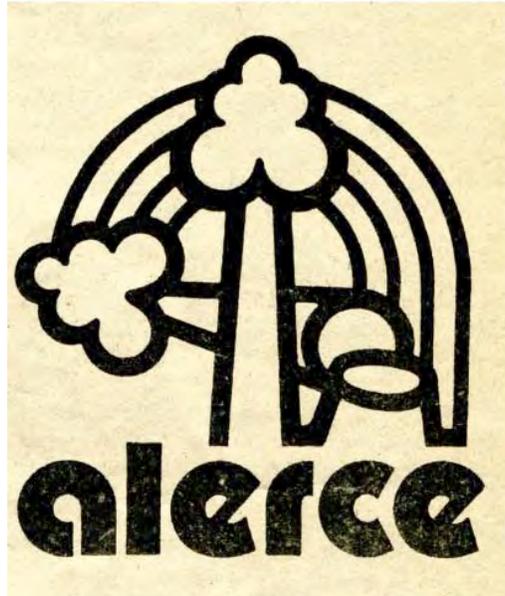


Imagen 1. Logo del sello Alerce. (*La bicicleta*, abril-mayo 1981): 15

A pesar de la enorme heterogeneidad musical que converge en torno al concepto estilístico de Canto Nuevo, algunas de las características predominantes en el trabajo de estos artistas estuvieron representadas por

el uso de recursos instrumentales provenientes de distintos géneros folklóricos y populares (destaca la presencia, por ejemplo, de guitarras, bombo, flautas y quenas, contrabajo o bajo eléctrico, teclado y en ocasiones batería)², y por la utilización de elementos armónicos vinculados a la relación entre música docta y popular posibilitada previamente por la Nueva Canción Chilena de los años sesenta. El lugar generalmente destacado que ocupa la voz cantada o instrumental, de evocaciones melancólicas y en ocasiones virtuosas, señalaría también un tipo de creación modernizante y culturalmente legitimada en términos estéticos. Asimismo, los aspectos performativos que resultan más característicos, se vinculan a una sencillez escénica, a una actitud concentrada y exigente de escucha, y a la búsqueda de comunicación directa y emocional con el público. Estos elementos otorgan importancia a la figura del *cantautor*, la cual puede ser descrita—de acuerdo a Alvaro Godoy—, como un “músico-poeta-compositor”, cuyo carácter personal se impregna en el sentido de su propia obra, conformándose como un tipo de personalidad “carismática” y representativa (Godoy y González, 1995: 116-7). Según Emmanuel Rimbot, el *cantor* “se autodefine como intermediario y mensajero entre los hombres en una sociedad dividida por el silencio y el aislamiento”, de tal modo que incluso “la palabra *cantar* llega a cubrir en forma metafórica un infinito campo semántico de la oposición y la resistencia” (Rimbot, 2006: 34).

² Estas características deben entenderse como generalizaciones de un entramado instrumental heterogéneo, efectuadas por medio de la apropiación e hibridación de distintos géneros musicales, en torno al cual adquiere sentido el término Canto Nuevo. Así, es posible escuchar agrupaciones de folklore andino (Ortiga, Kollahuara, Aquelarre, Illapu), grupos o cantantes que utilizan referencias instrumentales del jazz y el folklore (Abril, Cristina González), del rock de raíz folklórica (Sol y Medianoche), o de la música docta de cámara, mezclada con sonoridades del jazz (Santiago del Nuevo Extremo). La formación instrumental más asociada al Canto Nuevo es, sin embargo, la de compositores o intérpretes solistas—masculinos o femeninos—, acompañados generalmente sólo de guitarra, y vinculados a la tradición de la Nueva Canción (Nano Acevedo, Osvaldo Torres, Catalina Rojas), a la recepción chilena de la Nueva Trova Cubana (Payo Grondona, Eduardo Peralta, Hugo Moraga), así como también a una música *pop* de gran aceptación en los medios masivos durante los años ochenta (Gervasio, Julio Zegers, Oscar Andrade). Es por ello que puede resultar más pertinente la utilización del término “estilo”, en lugar de “género”, para hacer mención a las características musicales del Canto Nuevo. Este problema, sin embargo, requerirá de nuevas investigaciones. Sobre este punto, es posible partir de la reflexión de Allan Moore, “Style and Genre as a Mode of Aesthetics”, *Musurgia* (Vol 14, 3/4, 2007): 45-55

Sin embargo, el aspecto que ha sido más destacado de este conjunto de jóvenes músicos populares, es la valoración estética otorgada comunmente por la crítica y el público a las letras de sus canciones. Estas letras cumplen, ciertamente, con una función poética y social importante, en tanto son objetos que buscan articular la expresión de una subjetividad, a partir de la fragmentación de la experiencia social, y del profundo sentido de discontinuidad histórica impuesto por la dictadura. La desaparición de toda referencia al pasado (en los libros escolares se erradicó toda mención a la Unidad Popular y a la historia de Chile desde los años sesenta), llevó a que las primeras estrategias de resistencia presentes en las letras del Canto Nuevo fueran aquellas tendientes a re-poner en escena los significados políticos de la historia y la tradición, a través de la rememoración de los músicos de la Nueva Canción Chilena. La referencia a personajes o acontecimientos históricos en canciones compuestas durante los años sesenta, como “El cautivo de Til Til” de Patricio Manns, o la Cantata Santa María de Iquique de Quilapayún, adquirieron nuevos significados en el contexto de los años setenta, y su interpretación devino a veces sumamente



Imagen 2. Aquelarre, (*La bicicleta*, abril-mayo 1981): 65

peligrosa para los músicos populares en dictadura. (Mattern, 1998: 57-59)³.

³ La canción “El cautivo de Til Til” se refiere a Manuel Rodríguez, personaje histórico de las guerras de independencia que es descrito en la canción

Hacia finales de los años setenta, sin embargo, las letras de los músicos del Canto Nuevo poseían ya características propias y, desmarcándose de esta reactualización del pasado, buscaban articular ese espacio referencial con los nuevos aspectos condicionantes de su propio presente. De acuerdo a lo señalado por autores como Nancy Morris (1986), las letras de las canciones características del Canto Nuevo, de este modo, harían uso mayormente de metáforas, y de un lenguaje “críptico” o poco “transparente” en la comunicación de significados políticos o colectivos. Este recurso poético de la metáfora, en el espacio de la música popular durante la dictadura, ha sido reconocido en efecto desde una perspectiva exclusivamente funcionalista, como un tipo de comunicación codificada, cifrada, y como lugar de operaciones evasivas de la censura por parte de los actores culturales. Con ello, se juega una interpretación de la música como práctica cultural subsidiaria de procesos políticos de comunicación social. Un ejemplo de lo anterior es la canción “A mi ciudad” del grupo Santiago del Nuevo Extremo (1981), la cual constituye un tema emblemático para esta generación de jóvenes músicos y sus audiencias:

Santiago, quiero verte enamorado,
y a tu habitante mostrarte sin temor;
En tus calles sentirás mi paso firme
y sabre de quien respira a mi lado.

En mi ciudad murio un dia
El sol de primavera
A mi ventana me fueron a avisar
Anda, toma tu guitarra
Tu voz sera de todos los que un dia
Tuvieron algo que contar.

El coro de la canción refiere a una situación sombría y cotidiana, señalada por el símbolo de la muerte y del duelo, y en la cual las relaciones entre los sujetos necesitan ser re-inventadas con ayuda de la música (“Anda, toma tu guitarra”), por medio de la cual sería posible reinventar una enunciación colectiva y rehistorizante (“tu voz será de todos los que un día tuvieron algo que contar”). La última vez que aparece el coro en la canción, es precedida por un verso que se reitera con intensidad ascendente, como un

como el “guerrillero de la libertad”. Asimismo, la Cantata Santa María de Iquique se refiere a un acontecimiento significativo para el movimiento obrero del siglo XX, como fue la masacre de mineros en el norte salitero en 1907.

llamamiento: “Canta, es mejor si vienes, tu voz hace falta, quiero verte en mi ciudad”.

A pesar de que comunmente se señala la construcción poética de estas letras como “metafóricas”, ellas se ubican más bien en un espacio poético intermedio entre la significación directa e indirecta de un mensaje, que busca ser decodificado claramente por un público auditor. Con el inicio de las movilizaciones en contra de la dictadura, en los primeros años de la década de 1980, estas letras comenzarán a ser cada vez más una herramienta importante para la denuncia y la expresión pública o directa de un descontento. En la canción “El viaje”, de Schwenke & Nilo (1983), se cuestiona justamente esta relación entre lo directo e indirecto en la subjetividad poética de los artistas del Canto Nuevo:

Para que ustedes no esperen
que mi canto tenga risa
Para que mi vida entera
les quede al descubierto
Para que sepan que miento
como lo hacen los poetas
que por amarse a si mismos
su vida es un gran concierto
Déjenme decirles esto
que me aprieta la camisa
cuando me escondo por dentro

En su reflexión sobre retórica y memoria, Idelver Avelar ha señalado para la literatura chilena post-dictatorial: “La alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo conserva la memoria de ese abandono, y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de la reminiscencia” (Avelar, 2000: 18). De este modo, indica Avelar:

llevar a cabo el trabajo del duelo presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre el pasado. Y a la inversa, sólo ignorando la necesidad del duelo, sólo reprimiéndolo en el olvido neurótico, puede uno contentarse con narrar, armar un relato más, sin confrontar la decadencia epocal del arte de narrar, la crisis de la transmisibilidad de la experiencia. (Ibid: 34)

La música, por el contrario, y de un modo más cercano a la poesía, pareciera responder a otra lógica de la narración y de la experiencia: una

que evoca más que cuenta, y que transmite sin necesidad de relato. De este modo, las letras y canciones de los jóvenes músicos asociados al Canto Nuevo, no responden solamente a una función comunicativa (evadir la censura, transmitir un mensaje), sino que ellas buscaban también “expresar” un presente marcado por su falta de sentido, de continuidad o de pasado, evocando precisamente esa falta de continuidad (esa voz ausente): señalando en otras palabras la crisis de la experiencia de una juventud, surgida en aquel instante de la crisis.

Al encuentro del público: comunicación, disidencia y cultura política

De acuerdo a algunas de las investigaciones sobre cultura y autoritarismo en el contexto de las dictaduras militares del Cono Sur (Mattern, 1998; Martins, 1988; Vila, 1987), la música popular habría ocupado un lugar significativo en el surgimiento de una cultura política de oposición, en tanto ella podría actuar como espacio alternativo de comunicación mediante los conciertos, las revistas y la circulación clandestina de casetes a través de la cual se articularon las identidades colectivas y disidentes de los sujetos. En el sitiado contexto cultural construido por las dictaduras latinoamericanas, en efecto, la música devino en objeto de prácticas políticas, no sólo debido a la creación de ciertos intérpretes y compositores explícitamente contrarios a estos regímenes autoritarios, sino también debido a que ella evidenció el complejo juego entre restricciones, concesiones y embates que se dieron en el contexto de las sociedades autoritarias (Milstein, 2006). Por medio de estas luchas y tensiones en el espacio público, comienza a adquirir sentido un discurso (político) sobre la juventud, que se desliga de las representaciones construidas durante los años sesenta, para dar lugar a procesos de subjetivación y politización, que permitirán la construcción de nuevas formas de participación política de los jóvenes, al interior de un amplio movimiento social y cultural de oposición a la dictadura. Como señala Steve Stern para el caso de la dictadura chilena:

Para los líderes de los grupos culturales alternativos, incluso una modesta liberalización de la sofocada atmósfera [de la dictadura] parecía un comienzo y una proeza. Con ello se abría el espacio

intelectual, se construían redes de discusión y se ampliaba el grupo de potenciales disidentes—las personas que podían leer una revista como *La bicicleta*, podrían conectar con una discusión más politizada, o podrían incluso abrirse ellos mismos a la solidaridad con el perseguido. (Stern, 2006: 188)

Desde finales de los años setenta, el gobierno militar habría buscado afianzar su débil legitimidad política, a través de una fuerte racionalidad económica y de un proyecto modernizador de carácter neoliberal, que terminará transformando significativamente al conjunto de la sociedad chilena. La reestructuración del campo cultural, de este modo, se efectuó a partir de una lógica de mercantilización y privatización de los bienes culturales, y del fortalecimiento de la industria cultural de entretenimiento a partir de ciertos enclaves mediáticos como los espectáculos televisivos, la música norteamericana de la “onda disco” o de cantantes de balada romántica, y el siempre esperado Festival de la Canción de Viña del Mar, convertido ahora en vitrina propagandística de una identidad nacional re-inventada en sintonía con esta cultura pop y autoritaria (Contardo y García, 2005). El término *apagón cultural* que comenzó a ser utilizado públicamente en esos años por parte de las emergentes organizaciones culturales (actores, músicos, periodistas y otros), se refería, más que a la constatación de un hecho, a situar un debate respecto a las transformaciones producidas por esta política cultural de libre mercado, representados entre otros por la disminución en la producción y el consumo de publicaciones (derivados del impuesto de 19% al libro), por la falta de público en los espectáculos culturales en virtud del alto precio de estos, y por la penetración hegemónica de una cultura internacional de masas, entendida como una cultura inexpressiva de la realidad social y política que se vivía en el país⁴. En lo referido a la difusión musical, este escenario habría estado representado por el quiebre de la industria

⁴ Entre las condiciones culturales impuestas por esta lógica de libre mercado en el contexto de la dictadura, José Joaquín Brunner destaca la privatización de la experiencia social y la creación de un “conformismo pasivo”, obtenidos por medio de la relación entre el mercado y la represión política. Ambos elementos aparecen diagnosticados de hecho a partir de la discusión de los años ochenta sobre el apagón cultural. José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado: ensayo sobre cultura y políticas culturales*, (Santiago, FLACSO, 1988), 105-147.

discográfica nacional a comienzos de la década de 1980, la liberalización de impuestos a las importaciones de casetes y de música extranjera, y el gravamen de 22% sobre los espectáculos públicos, que dificultó enormemente la realización de conciertos y eventos masivos de artistas nacionales.⁵ Con ello, según se argumentaba en el debate público al iniciarse la década del ochenta, ya no se buscaría sólo el silenciamiento o el encubrimiento de una memoria musical proscrita, sino también su reemplazo en la experiencia musical mediatizada de la sociedad chilena.

A partir de lo señalado por algunos investigadores durante los años ochenta, las consecuencias de estas transformaciones en el campo cultural chileno, habrían ido constituyendo dos sistemas paralelos de difusión musical (Fuenzalida, 1985: 8; Rivera, 1984: 23): un sistema “oficial” articulado a través de los medios masivos como la televisión, y un sistema marginal o “clandestino”, reducido a las presentaciones en espacios acotados espacialmente, como es el caso de las peñas (Bravo y González, 2009), o al uso privado de tecnologías de reproducción sonora, como es el uso del casete o la radiograbadora (Jordán, 2009). Si bien esta dicotomía funciona efectivamente para comprender las tensiones en el campo musical durante la dictadura, ella no da cuenta de otros modos de agenciamiento de las resistencias presentes durante este período, los cuales se sitúan en los intersticios de este sistema de construcción de sentido. Hacia 1978, en efecto, se comienzan a articular ciertos nudos convocantes de una *memoria disidente*, tales como los eventos masivos convocados por la Iglesia Católica a través de la Vicaría de la Solidaridad, el surgimiento de inestables núcleos de oposición al interior de los medios masivos como la radio Cooperativa, y la emergencia de diversos medios alternativos de comunicación como las revistas Apsi, Análisis o Cauce (Rivera, 2008). El surgimiento del sello Alerce (1976) o de la revista *La bicicleta* (1978), entre otros, se ubican precisamente en este espacio abierto por los *medios disidentes*, que

⁵ Algunos de los datos que confirman estas medidas, son que hacia 1985 el 75% de la música emitida por radio corresponde a música extranjera, al mismo tiempo que sólo el 30% del mercado discográfico estaba representado por artistas nacionales. Asimismo, mientras entre 1970 y 1973 se destinaron 100.000 dólares a la importación de discos grabados en el extranjero, hacia 1981 la suma de importación de cintas grabadas ascendía a 4.000.0000 dólares, y la de cintas vírgenes era de 5.900.000 dólares. Valerio Fuenzalida, *La industria fonográfica chilena* (Santiago, CENECA, 1985).

circularon abiertamente en el espacio público, evadiendo en ocasiones la censura y la represión, y cuyo principal aporte fue la construcción de un espacio de diversidad al interior de la cultura chilena, y la expresión de una vía alternativa hacia la redemocratización de la sociedad. Como indica Steve Stern, estos *medios disidentes*, surgidos en el marco hegemónico de circulación impuesto por la dictadura, permitieron legitimar en parte el discurso de “normalización institucional” sostenido por la dictadura durante ese período (Stern, 2006: 299), pero ellos posibilitaron también la creación de un “pluralismo limitado” en la opinión pública, y de unos canales de expresión relativamente independientes tanto de los grupos políticos como del Estado.

El programa Nuestro Canto emitido a través de Radio Chilena desde 1976, fue uno de los primeros espacios segmentados de disidencia creados al interior de los medios masivos, en el cual era posible acceder a la escucha de música folklórica, luego de su conversión en música relativamente clandestina tras el golpe de Estado. De acuerdo a su locutor, Miguel Davagnino, una encuesta realizada a dos meses de iniciado el programa indicaba que este se encontraba ya en el quinto lugar entre las preferencias en su horario, y tres meses después se instalaba en el segundo lugar de sintonía y como el programa más escuchado de toda la emisora. (Davagnino, 1979: 150). Más allá incluso de la música que tenía cabida en el programa, o de su aporte en la experiencia musical mediatizada de la sociedad chilena, la importancia de este espacio radial se manifestó en su capacidad para convocar a un público diverso en torno a una serie de encuentros vinculados al resituamiento de la música popular en el espacio público. La existencia de un público que demandaba la música tocada en el programa, llevo a este a convertirse en una productora de eventos, a partir de la cual se organizaron diversos conciertos en las poblaciones de la capital, con posterioridad a los cuales se realizaron foros de discusión con el público, con una asistencia que promediaba a veces las 600 personas. Sobre estos foros, señala Davagnino:

Siempre fue difícil iniciarlos y más difícil aún terminarlos. De las preguntas sobre los instrumentos de nuestro folklore, las danzas, los

nombres de las canciones, las opiniones de lo 'bonito del espectáculo', los agradecimientos por ver algo que ellos no podían pagar en una sala del centro, se pasaba a las preguntas del por qué estos espectáculos no estaban en la televisión, o no se tocaban estas canciones en la radio. De allí inevitablemente se derivaba hacia la falta de libertad de expresión, los problemas económicos, la cesantía, etc. (Ibid: 153)

Por otra parte, los Recitales Nuestro Canto organizados por la misma productora en los Teatros Cariola y Caupolicán para un público más masivo, ya no se limitaban a llevar la música popular a los espacios públicos, sino que ellos buscaban también, "ayudar al crecimiento artístico y profesional de los artistas del canto popular, planteando niveles de exigencia superior en estos espectáculos" (Ibid: 154). Esta promoción de los artistas populares a través de espectáculos profesionales, permitía al mismo tiempo articular un espacio de encuentro entre distintos sujetos (jóvenes

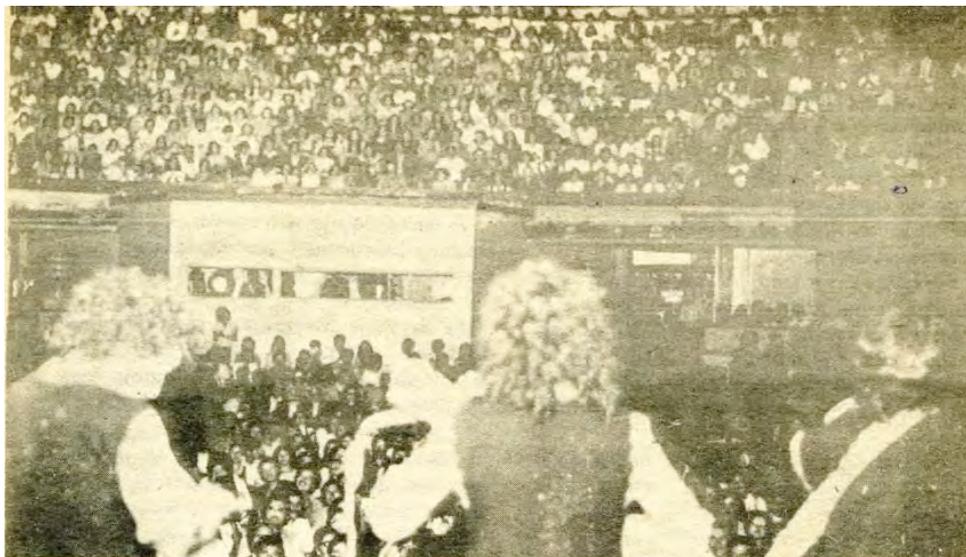


Imagen 3. Illapu en el Teatro Caupolicán (*La bicicleta*, abril-mayo 1981): 12

universitarios o profesionales, adultos, empleados o cesantes), cuya reunión aparecía como negación de la lógica de privatización promovida por la dictadura, y constituía un espacio de comunicación demostrativo y expresivo delimitado por la presentación musical⁶.

⁶ El porcentaje de asistentes a los Recitales Nuestro Canto estaba compuesto, según indica Davanigno, por un 60% de estudiantes (entradas

Estos Recitales, por lo demás, no fueron sólo acontecimientos aislados, sino que ellos se unieron a la realización de diversos eventos masivos organizados por instituciones y organizaciones sociales, como los recitales “La Gran Noche del Folklore” organizados por Ricardo García y el sello Alerce (1976-1978); los encuentros “La Universidad Canta por la Vida y por la Paz” (1978-1982) organizados por la Agrupación Cultural Universitaria, ACU; los encuentros “Juventud y Canto” organizados por la Parroquia Universitaria y el Instituto de Estudios Humanistas (1978-1980), entre otros (Muñoz Tamayo, 2006). A partir de estos encuentros, la mayoría de los artistas y grupos asociados al Canto Nuevo comenzarán a ser reconocidos por un público masivo, por lo cual ellos sirvieron como espacios de consagración alternativos para los músicos populares (Díaz Instroza, 2007: 174). Pero, al mismo tiempo, estos Festivales activaron procesos efectivos de comunicación, que hicieron posible la congregación de una cantidad importante de público, “el que se relacionaba y comunicaba para este tipo de eventos a través de los talleres locales y avisos entre amigos [debido a que] los medios masivos no apoyaron estas iniciativas”. (Valdivia, 2006: 256). En los orígenes de la escena musical surgida en el contexto de la dictadura, de este modo, la consolidación de artistas y músicos estuvo fuertemente asociada a la formación de un público que era, al mismo tiempo, el núcleo de un incipiente movimiento social que determinaría finalmente los modos de circulación y significación de esta creación musical.

El lugar específico que ocupa la juventud en el marco de este emergente movimiento social y cultural, aparece demarcado aún de mejor forma por la historia de la revista *La bicicleta*, la cual comenzó a circular en septiembre de 1978 como el proyecto de un colectivo de periodistas, comunicadores y sociólogos entre los que se encontraban Eduardo Yentzen, Alvaro Godoy, Antonio de la Fuente y Anny Rivera. Las características que definieron el funcionamiento de esta revista se vinculan a una perspectiva respecto a lo que algunos de estos sujetos pensaban que debían ser los

rebajadas), un 30% de empleados y profesionales y 10% de obreros. Asimismo, precisa este, “La actitud de este público era de una gran sensibilidad al mensaje entregado, y su acuerdo con él, abiertamente demostrativo” (Ibid: 155).

medios de comunicación alternativa, esto es: la autonomía respecto a las empresas editoriales transnacionales, la búsqueda de un financiamiento no dependiente de la publicidad comercial, la propiedad colectiva del medio, y su deseo por aportar a la apertura de un espacio crítico en la sociedad (Richards, 1979: 79-80). A ello es necesario agregar también la búsqueda de un nuevo modo profesional de información, basado tanto en el periodismo y las ciencias sociales, como en un estilo de escritura que utilizaba la ironía, el humor y el relato literario como herramientas comunicativas. Este estilo de escritura, así como el carácter colectivo de la empresa y el sentido democrático de la revista, son evidentes en la leyenda editorial incluida al inicio de cada número:

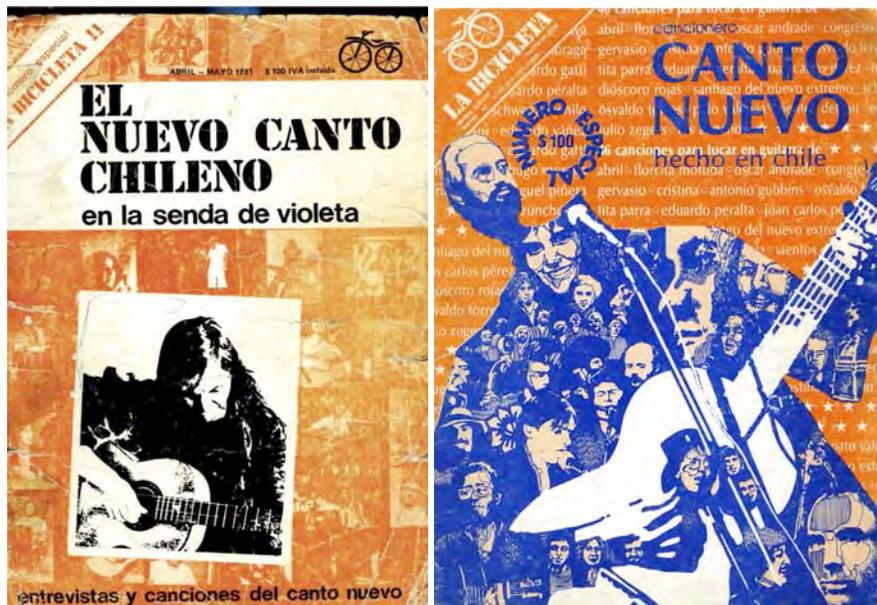


Imagen 4 y 5. Números especiales sobre Canto Nuevo (abril-mayo 1981; mayo, 1983)

El director no comparte necesariamente las opiniones del subdirector, ni estas las de aquel, ni ambas las del jefe de redacción y viceversa, ni los tres las opiniones de los otros redactores, secretarías, impresores, diagramadores y gerentes, ni todos estos las de aquellos, porque aquí pensamos todos distinto, aunque no necesariamente.⁷

Sin embargo, el aspecto que mejor define el proyecto de la revista era su estrecho vínculo con el movimiento cultural que comenzaba a

⁷ "Editorial", *La bicicleta* No 28, Noviembre de 1982

articularse en la sociedad chilena en torno a actividades como la música, el teatro, la literatura o el arte, y en el cual la juventud ocupará sin duda un lugar relevante. La importancia que tendrá *La bicicleta* en el espacio de las publicaciones periódicas hacia 1981, se relaciona con la inclusión de reportajes a los músicos del Canto Nuevo y a los artistas de la Nueva Canción Chilena que permanecían en el exilio, así como también a los músicos extranjeros y latinoamericanos vinculados a la canción política y social (Joan Baez, Silvio Rodríguez, Pablo Milanes, Mercedes Sosa, etc.). El número especial sobre el Canto Nuevo editado por la revista en 1981, incluía entrevistas a folkloristas como Nano Acevedo o Pedro Yañez, así como canciones y entrevistas a los nuevos grupos surgidos a partir de 1973: Aquelarre, Cantierra, Santiago del Nuevo Extremo, Eduardo Peralta, Florcita Motuda y Fernando Ubierto⁸. La recepción que tuvo la inclusión de este material estuvo determinado por un cierto pacto de lectura, de acuerdo al cual la revista se instalaba como medio de expresión de un público de jóvenes (especialmente jóvenes universitarios de clase media), el cual construía sus identidades a partir de un repertorio musical marginado de los medios masivos de comunicación⁹. Así, por ejemplo, se desprende de la publicación en la revista de la carta-poema de una lectora, Cecilia López Bozzo, dedicada a Quelantaro:

Si los hombres encargados de la radio y de la tele/ no te dedican un tiempo es porque "tiempo" no tienen/ de escucharte y conocerte porque eres hijo del pueblo/ y traes en tu garganta coplas de establo y de greda/ un lenguaje verdadero, desangrado y justiciero/ amargo y azucarado como la vida del campo/ del peón o el pobre huaso de Temuco o el obrero/ No hay tiempo para estos seres/ pues los señores AM y FM y de la tele/ gustan más de lo extranjero/ y prefieren dedicarle su tiempo al europeo/ o al torpe y triste chileno que quiere imitar/ lo ajeno.¹⁰

⁸ "El Nuevo Canto Chileno: en la senda de Violeta", *La bicicleta* No 11 (Abril-Mayo 1981)

⁹ Según datos señalados por miembros de la revista en un taller sobre medios de comunicación alternativa realizado en 1979, el tiraje de la publicación ascendía ya en ese momento a los 2.000 ejemplares. Sin embargo, es probable que este número aumentara posteriormente, como lo indica Steve Sterne, quien evalúa una circulación hacia 1983 del orden de los 100.000 ejemplares. Ver: "La comunicación alternativa en Chile" (Santiago, VECTOR, 1979): 84; Steve Stern, Op. Cit (2006)

¹⁰ "Cartas: Quelantaro", *La bicicleta* No 16, Octubre 1981: 32.

A pesar de ser fundamentalmente un medio de comunicación enfocado hacia la juventud, *La bicicleta* no se entendía a sí misma como una de las “revistas para jóvenes” que existían en el mercado, cuyo modelo en los años sesenta había sido revistas como *Ritmo* o *El Musiquero*, ambas desaparecidas con posterioridad al golpe de Estado de 1973. Según Patricia Díaz, por ejemplo, “sus planteamientos eran orientados a un público pensante, crítico y reflexivo por sobre el de mera entretenición con intereses comerciales” (Díaz Insotroza, 2007: 189). Es por este rechazo al modelo mercantil de publicaciones musicales, que la revista construye una posición en ocasiones autocrítica en relación a la promoción de músicos y artistas entre el público juvenil. Ello se manifiesta en que la revista no sólo buscará la difusión de los jóvenes músicos del Canto Nuevo, sino que señalará también un espacio de reflexión sobre lo que significa “ser joven”. Respecto al Encuentro “Juventud y Canto”, Anny Rivera y Pato Valdivia escriben en la revista: “los Encuentros no se plantearon sólo como una instancia donde los jóvenes creadores se dirigen a un público joven, sino como un lugar de debate y definición del “ser joven” y las tareas que compete asumir en virtud de esta definición”¹¹.

Esta intención editorial de la revista, es posible de observarla, por ejemplo, a través de una encuesta publicada en 1981, en la cual se consideró a un conjunto de 150 jóvenes (entre 12 y 25 años) de distintos sectores sociales, y en la que se buscó explorar las preferencias musicales de la juventud chilena en aquel período, constatando que estas incluían un conjunto heterogéneo de artistas y estilos, pero que existía asimismo una profunda separación entre la música difundida por los medios masivos, y la música escuchada por los jóvenes en aquel período. En efecto, los grupos ingleses y norteamericanos de rock como Queen, Kiss, Led Zepellin, o incluso los argentinos Sui Generis, eran ampliamente superados en la encuesta por el grupo de rock chileno Los Jaivas—que además habían regresado ese mismo año al país—, y por músicos como Silvio Rodríguez, cuya vinculación con posiciones políticas contrarias al gobierno era incluso más evidente. Santiago del Nuevo Extremo era el grupo con mayor

¹¹ “Algo más que Juventud y Canto”, *La bicicleta* No 5, Noviembre-Diciembre 1979: 41

porcentaje de preferencias entre los artistas chilenos pertenecientes al Canto Nuevo, seguidos posteriormente por Eduardo Peralta¹². Este reconocimiento de la heterogeneidad en la juventud chilena llevaría a la revista a oscilar entre la difusión de músicos de “mayor popularidad” (como Piero, Joan Baez, Mercedes Sosa, o incluso Charlie García o Los Beatles), y la promoción de músicos “menos populares” como los artistas nacionales del Canto Nuevo. Al mismo tiempo, esta difusión de la música que no tenía cabida en los medios masivos será entendida como el principal aporte de la revista al movimiento cultural existente durante la dictadura: según Alvaro Godoy, este aporte de *La bicicleta* se concretaría en “hacer notar con su

luchin

Compo 2ª edición
 Instrumento: guitarra acústica
 Ritmo: 4/4

RES LA7 RES
 F#A7 F#A7
 F#A7 F#A7

RES LA7 RES
 F#A7 LA7 RES
 En los techos de Barrancas

LA7 RES
 Juguete el niño Luchin
 SOL7 LA7 RES
 Con sus mantos moradas.

SOL7 LA7 SOL7
 Con la pelota de trapo
 SOL7 LA7 SOL7
 Con el gato y con el perro
 con
 LA. con
 El caballo lo miraba.

En el agua de sus ojos
 Se bañaba el verde claro
 Gateaba su corta cola
 Con el pollito embarrado.

Con la pelota de trapo...

A El caballo era otro juego
 En aquel pequeño espacio
 Y el animal, parecía
 Le gustaba ese trabajo.

Con la pelota de trapo
 Con el gato y con el perro
 Y con Luchita mojado.

Si hay niños como Luchin
 Que comen tierra y guamos
 Abramos todas las jaulas
 Pa que vuelen como pajaros.

Con la pelota de trapo
 Con el gato y con el perro
 Y también con el caballo.

31

¹² Algunos de los datos aportados son los siguientes: Los Jaivas (38%), Silvio Rodríguez (30%), Queen (14%). Santiago del Nuevo Extremo ocupa un 10% de las preferencias, y Eduardo Peralta un 5,8%. Ver: “¿Qué música quiere la juventud?”, en *La bicicleta* No. 18, diciembre, 1981: 11-14

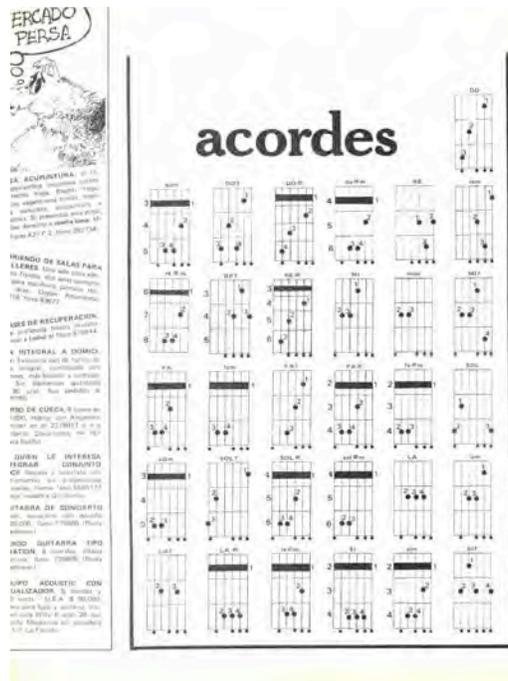


Imagen 6 y 7. Cancionero “Victor Jara, Aparecido”. (*La bicicleta* No 55, 1984)

presencia que estaba sucediendo algo que merecía la atención de la juventud; es decir, que a la juventud le estaba gustando este tipo de música, y que no solamente le estaba gustando la música que ofrecía la TV y la radio” (Fuenzalida, 1987: 134-5).

La relación entre música y juventud que se articula en torno a *La bicicleta*, se expresa también a partir de ciertos objetos culturales como los *cancioneros*—los que incluían las letras y tablaturas para guitarra de las canciones—, así como de ciertas prácticas culturales como el *guitarreo* o la reunión espontánea de jóvenes en torno a la socialización y comunicación musical.¹³ De este modo, la noción de autonomía propuesta por los canales de comunicación alternativos como la revista *La bicicleta*, permitirá no sólo articular una posición ideológica en el escenario político, sino también un lugar de “disidencia” en el cual se efectúa la construcción de las identidades culturales de oposición a la dictadura. En otros términos, no es sólo el

¹³ Respecto al *guitarreo*, señala Alvaro Godoy: “Me ha tocado la experiencia de ver en viajes al sur, a jóvenes que tocan canciones: no conocen ni el autor de las canciones y menos conocen *La bicicleta*; indagando, me doy cuenta que [estas canciones] se la enseñó un amigo de un amigo, que la sacó [a partir de los acordes de la revista]”. En Valerio Fuenzalida, (ed). *La producción de música popular en Chile* (Santiago: CENECA/CED, 1987): 135

mensaje lo que articula la política en estos espacios, sino también su consumo, su uso y apropiación por parte de los sujetos.

Mediante la utilización de la revista, los jóvenes se reconocen entre sí, comparten gustos y experiencias, y logran identificarse con un discurso que otorga nuevos significados políticos a la noción de juventud. Estos significados, inscritos en la materialidad de un producto cultural disidente respecto al discurso oficial, hacen de la revista no sólo un actor en las luchas contra la dictadura, sino también un objeto de estas tensiones en el espacio público. Así, por ejemplo, se desprende de la carta de uno de los lectores de la revista en 1984, quien asegura haber sido detenido sólo por portar un número de *La bicicleta*.¹⁴ En noviembre de ese año, en efecto, la revista será objeto de una censura que afectó a varias otras publicaciones en el contexto de estado de sitio decretado por el gobierno, y que prohibió su circulación durante los siguientes seis meses: su reaparición incluyó varias cartas de apoyo y solidaridad en contra de la medida, una de las cuales—de un lector de treinta años, Ramiro Núñez, de Conchalí—admitía que “al principio pedía prestada *La Bici* y copiaba las canciones; para mí era sólo eso, un cancionero que hacía falta, pero luego aceptaron el compromiso, ese compromiso que va emparentado con el canto popular y ahí se hicieron grandes, crecieron a los ojos de todos”¹⁵.

¿La memoria de la juventud?: entre autenticidad y heterogeneidad

Hacia 1983, el contexto de movilización nacional en contra de la dictadura, permite hacer evidente la re-articulación de las identidades políticas tradicionales (juventudes políticas, grupos de resistencia, partidos, etc.), pero también permite visualizar la emergencia de nuevas subjetividades sociales entre la juventud chilena, demarcadas por una condición relativamente autónoma respecto al Estado y los discursos hegemónicos y tradicionales¹⁶. En torno a este espacio de representación, se

¹⁴ “Conversa: Detenido por portar *La bicicleta*”, *La bicicleta* No 52, julio 1984: 45

¹⁵ “Conversa: Obligados a repasar”, *La bicicleta* No 60, junio 1985: 30

¹⁶ Respecto de la participación de la juventud en las jornadas de protesta contra la dictadura hacia 1983-1985, José Weinstein ha señalado que ella manifestaría una especie de “desborde político”, expresado en las formas de acción

construyeron, efectivamente, distintas formaciones culturales vinculadas a las audiencias juveniles—tales como el *boom andino* de finales de los años setenta, el Canto Nuevo de los años ochenta, o incluso el llamado Nuevo Pop Chileno surgido hacia finales de la misma década—, las cuales comparten una condición compleja y a veces contradictoria, de aceptación mediática y expresión pública de la disidencia dentro del espacio cultural del autoritarismo. Si bien esta condición disidente les permitió, por una parte, ser reconocidas por el público como expresiones alternativas al espectáculo y al silenciamiento, ella no basta para señalar de un modo claro las formas en que estos objetos musicales y sus audiencias fueron el lugar de transformaciones, tensiones y disputas, atravesadas por la reconfiguración del espacio democrático, y por la construcción de nuevos actores generacionales en el espacio público.

Uno de los aspectos cruciales que definen las disputas al interior de este campo cultural de la disidencia, se origina en el deseo que algunos músicos y públicos expresaron en preservar su independencia respecto a los medios masivos de comunicación, especialmente con posterioridad a 1981, una vez que estos objetos culturales habían sido legitimados al interior de los medios como un segmento dentro del parcialmente “liberalizado” sistema de las comunicaciones¹⁷. Es entonces cuando el Canto Nuevo aparece atravesado mayormente por diferencias, o incluso antagonismos, que delimitan los márgenes de este campo oposicional a la dictadura. Como ha señalado recientemente Daniel Party, si bien el Canto

de una juventud poblacional: “los jóvenes populares se apropiaron del espacio de su población marginal y desarrollaron un conjunto de acciones de desobediencia que fueron más allá de las intenciones y orientaciones de los dirigentes políticos de la oposición”. José Weinstein, *Jóvenes pobladores y el Estado* (Santiago, CIDE, 1990): 22. A partir de estos debates, se habría operado también la construcción de nuevas perspectivas teóricas, para dar cuenta de los procesos de asociatividad y politización de la juventud desde finales del siglo XX. Ver, Oscar Aguilera Ruiz, “Los estudios sobre juventud en Chile: coordenadas para un estado del arte”, *Última Década* (No 31, 2009): 109-127.

¹⁷ Es importante señalar, sin embargo, que esta “apertura” o “liberalización” implicó también la posibilidad de mayor difusión (o bien de menos presiones) para los medios de comunicación disidentes. Un caso tardío, pero de gran interés, fue el surgimiento de radio Umbral hacia 1987, emisora dependiente económicamente de la Iglesia Metodista, que dedicó gran parte de sus emisiones a incluir artistas del Canto Nuevo, así como también entrevistas en directo con los líderes del movimiento de oposición. Ver: Rosalind Brasnahan, “The Media and the Neoliberal Transition in Chile”, *Latin American Perspectives* (No 133, 2003): 39-68.

Nuevo suele ser presentado como una música de resistencia y solidaridad, esto “puede ser válido para algunos artistas, como Tito Fernandez, Hugo Moraga y Santiago del Nuevo Extremo, [pero] hubo otro importante grupo de artistas del Canto Nuevo que prefirieron cantar sobre el amor y problemas existenciales más que sobre la contingencia política” (Party, 2010: 676-7). Estos otros artistas del Canto Nuevo, entre los cuales se encontraban Gervasio, Fernando Ubierto, Oscar Andrade, y varios otros, accedieron a espacios de difusión como la televisión o la radio, fueron premiados en eventos musicales masivos como el Festival de Viña y, según Party, fueron también “los más escuchados en ese tiempo por los chilenos de todas las afiliaciones políticas” (Ibid). Al mismo tiempo, las preguntas que estos músicos despertaron entre las audiencias más comprometidas, no hicieron más que sembrar dudas sobre la coherencia del “movimiento” como expresión de una sólo representación homogénea de la juventud.

La autonomía respecto a los medios masivos abrazada por las posiciones políticas de oposición, constituía para varios de estos músicos populares un obstáculo en su intento por instalar sus canciones y su mirada crítica frente al autoritarismo, en la escena musical compartida por el conjunto de la sociedad. Sobre esto, Mark Mattern a indicado que el movimiento autónomo y marginal de las peñas y Festivales, era en realidad el efecto de una comunidad política y cultural ya existente, y no la causa de una nueva articulación simbólica y social de la sociedad chilena (Mattern, 1998: 60). Un ejemplo de la voluntad por romper con este circuito cerrado de comunicación marginal, lo constituye la canción “Noticiero Crónico” de Oscar Andrade, ganadora del concurso de televisión “Chilenazo” en 1982, la cual ironizaba sobre el encubrimiento de los acontecimientos sociales y políticos en los noticieros televisivos:

A continuación le ofreceremos
las noticias frescas emanadas
del informativo más completo
que haya llegado hasta su casa
¡Qué emoción!...Atención

Por un gol a cero se han vencido
al alza del pan y otras medidas
que incrementarán el desarrollo
de una creciente economía

¡Qué eficaz!...ejemplar.

La canción hace uso de una sonoridad ecléctica, que remite más al rock y la música progresiva (mediante los arreglos de teclado y flauta, principalmente), que a la música de raíces folklóricas latinoamericanas, lo cual indica el interés de transformar los referentes tradicionales de una música comprometida, mediante su vinculación con nuevas formas de producción y nuevos espacios de escenificación musical.¹⁸ Entre 1981 y 1983, en efecto, la popularidad de estos músicos del Canto Nuevo en los medios, llevó a *La bicicleta* a editar un nuevo número especial, incluyendo esta vez a artistas como Cristina, Gervasio, Julio Zegers, Oscar Andrade o Miguel Piñera¹⁹. Sin duda, varios de estos autores y compositores (aunque ciertamente no todos ellos), buscaban articular los sentidos de la popularidad mediática, con las perspectivas políticas de lo popular que se definen en el marco de una cultura disidente. Sin embargo, ello implicó también en ocasiones el surgimiento de críticas en torno a la “autenticidad” de sus composiciones, entendida esta como un valor contrario a los efectos de banalización y comercialización impuestos por los medios y la industria cultural. Sergio “Pirincho” Cárcamo, locutor del programa “Hecho en Chile” en Radio Galaxia, indicaba en 1983:

Hay un gran terror a la palabra *comercializarse*. Lo ideal es que el artista viva de su arte. Que le paguen por una actuación no es lo mismo que venderse, que cambiar su arte por plata: si el arte es bueno, debe difundirse. Se dice que fulano se comercializó porque salió en la tele, pero si sigue manteniendo sus principios, sus valores, y los sigue reflejando, ese hombre no se ha comercializado,

¹⁸ En una entrevista realizada en 1982, Andrade señala: “Soy enemigo de los que mantienen un afán masoquista. Por eso no me gustan las peñas: allí se juntan cuarenta gallos y todo dicen ‘sí’. Eso es luchar fuera de la batalla, y donde hay que darla es en el medio adverso. No sacas nada con estar luchando en las zonas de paz”. Ver: “Sin pelos en la lengua”, *La bicicleta* 19 (1982): 24-26.

¹⁹ Miguel Piñera, hermano del futuro presidente de Chile Sebastián Piñera, fue objeto de gran presencia en los medios masivos por su cercanía al régimen militar, aunque él mismo señalara en diversas ocasiones no estar comprometido en términos políticos con ningún sector. Su interpretación musical era expresiva y llena de recursos escénicos; su voz ronca y de mucho volumen lo diferenciaba del carácter pausado y recitativo de otros músicos populares. Su vinculación con el Canto Nuevo apareció para muchos como “oportunista”, o bien como un intento programado por “blanquear” a este movimiento musical para facilitar su presencia en los medios. Ver, “El caso Piñera: los precios de la fama”, *La bicicleta* No 30 (1983): 11-14.

simplemente se ha hecho masivo. Es distinto cantarle a un grupo de amigos los fines de semana y que entiendan nuestra poesía hermética, que cantarle a 10.000 personas en una Quinta Vergara y saber comunicar tu mensaje.²⁰

Las críticas a estos músicos, en algunos casos, se hicieron extensivas incluso a los propios medios disidentes que empezaron a tener mayor presencia en el espacio público desde 1981. Ello se evidencia, por ejemplo, en un Seminario sobre la canción popular chilena organizado por CENECA en 1979, donde varios de los asistentes (en su mayoría músicos, sociólogos, comunicadores y representantes de los medios de comunicación alternativos), manifestaron su preocupación ante lo que consideraban un alejamiento de las raíces del canto popular propiciado por los músicos del Canto Nuevo, expresado en una “elitización” del público, pero también en el hecho de que ellos no actuarían desde una posición suficientemente autónoma en relación al mercado. El sello Alerce, por ejemplo, principal medio de difusión discográfico del Canto Nuevo, era entendido como una empresa privada: “concentrando la responsabilidad organizativa en pocas manos; desarrollando una competencia entre los artistas y no orientándola a una superación del producto artístico, e imprimiendo a su funcionamiento un carácter mercantil” (Mella, 1980: 7).²¹

Sin duda, esta posición crítica respecto a los escasos medios disidentes al interior del espacio comunicacional, enfrentaba a los músicos populares a una situación compleja: la falta de masividad en sus producciones implicaba no sólo lo precario de su sustento económico, sino también su dificultad para asegurarse de forma definitiva un lugar en la memoria musical de la sociedad. Esta es, efectivamente, la paradoja que Mark Mattern a señalado en la historia cultural del Canto Nuevo: su exitoso rol de “remembranza política y mantenimiento de una identidad

²⁰ “Empezar por nosotros mismos”, en *La bicicleta* No 39 (1983): 22

²¹ Entre los participantes de este Seminario, se contaban 28 músicos, 9 comunicadores, 9 representantes de medios (*El Mercurio*, *Apsi*, *La bicicleta*, *Alerce*, *Odeón*, *Análisis*, *Hoy*, *Solidaridad* y *Vector*), y el resto eran actores, musicólogos, sociólogos, economistas y filósofos. Respecto a la difusión de los músicos del Canto Nuevo dentro de la prensa, se indica: “Se puede promocionar a los que realmente valen, pero sólo en la medida en que estos adoptan actitudes atractivas para el público consumidor” (*Ibid*: 27)

democrática”, significó al mismo tiempo el confinamiento de esta misma memoria en torno a una “nostalgia políticamente impotente” (Mattern, 1998: 63-4), que es motivo de una creciente “elitización” o desconexión con el público de masas, y del alejamiento de una nueva generación de jóvenes y adolescentes demarcados por los símbolos de la modernización neoliberal acaecida durante los años ochenta. Ello, sin duda, nos entrega claves significativas sobre la experiencia de los músicos del Canto Nuevo, como jóvenes actores de una generación cuyo presente se ve *tensionado* por la presencia viva de la memoria, a la vez que nos permite preguntarnos por la representaciones de la juventud que se construyen al interior de este campo cultural, y por sus propias lógicas de “envejecimiento” en relación a la sociedad.²²

En el contexto de un concurso literario para los “jóvenes poetas” de 1980, Enrique Lihn advertía sobre la dificultad de hablar específicamente de *poesía joven*, debido a que la mayoría de estos poetas eran, “en la primera fase de su desarrollo, imitadores de los viejos”, alcanzados por el peso de una tradición recién descubierta, que asumían con una admiración nostálgica por el pasado.²³ Sin duda, esta advertencia resuena también en torno a la generación de músicos populares situados en torno al Canto Nuevo, debido a su explícita intención por continuar la tradición de la Nueva Canción Chilena de los años sesenta. Es por esta intención, que las características performativas y poéticas del Canto Nuevo aparecían, para una parte importante del público masivo y para las nuevas generaciones de jóvenes y adolescentes, como artistas “terriblemente graves, oscuros, tristes” (Mella, 1980: 23), demandantes de una evocación melancólica del pasado, que hacia mediados de la década del ochenta no lograba ya

²² Sobre esto, refiero a la perspectiva sobre la juventud señala por Pierre Bourdieu, quien indica que “cada campo tiene sus leyes específicas de envejecimiento” y que “para saber cómo se definen las generaciones hay que conocer las leyes específicas del funcionamiento del campo”. Ver: Pierre Bourdieu, “La juventud no es más que una palabra”, en *Sociología y cultura* (México: Grijalbo, 1984): 164.

²³ “La juventud, en general, vuelve a descubrir la pólvora de una literatura comprometida o de una poesía de servicio y se esmera en la ideología consciente y explícita del texto y en la caracterización ideológica del sujeto de los poemas, del hablante, caracterizado como protagonista de una presunta redención histórica, como voz de los caídos. O bien en el polo o en el tono opuesto, con la misma indiferencia por la técnica, algunos presuntos antipoetas, hacen chistes fáciles”. Ver: “Poetas jóvenes”, en *La bicicleta* No 6 (Marzo-Abril, 1980): 25.

conectar con las experiencias de una generación que sólo conocía el (también oscuro) presente de la dictadura. En 1980, por ejemplo, el rector de la Universidad Austral de Valdivia prohibió una presentación del conjunto Schwenke & Nilo, no alegando un carácter político de este grupo, sino que la tristeza de sus letras no alentaba ni serían beneficiosas para la juventud. Frente a ello, el diario El Correo de Valdivia publicó una carta de defensa del presbítero Ivo Brasseur, en la que este señalaba: “En nombre del joven que siento en mi, a pesar de mi medio siglo de existencia, protesto contra la alegría ficticia que se pretende imponer a los jóvenes de hoy”. (Riedemann, 1989: 15). A pesar, entonces, de la distancia generacional, la evocación melancólica del Canto Nuevo aparece como un discurso sobre la juventud que busca, aunque no lo logre, cuestionar las representaciones hegemónicas sobre los jóvenes surgidas de una sociedad modernizada. Incluso una canción como “Yo soy de esta generación” (1980) del grupo Los Zunchos, aunque reemplaza el tono melancólico por un ritmoailable y una letra cargada de ironía, se mantiene apegada a esta crítica frente a los modos actuales de la experiencia cultural:

Yo soy de esta generación
de la televisión y la computadora
Yo soy de la época actual
el billete pa mi es lo más esencial

El boom de la electrónica
me tiene vuelto loco
Mirando las vitrinas,
pensando “gano poco
pa comprar tantas cosas
que traen del Japón
que no me alcanzaría
aunque ganara un millón”
¡Y qué quiere que le haga,
soy de esta generación!

Por otra parte, será mediante el uso de los ritmos y géneros musicales del *rock latino*, el “new wave” o el punk, que se operará una transformación en los sentidos de una música compartida de protesta. De este modo, grupos como Los Prisioneros lograrán lo que el Canto Nuevo no pudo: alcanzar efectivamente a las jóvenes audiencias a través de una crítica social en ritmoailable, (Party, 2010: 680), aunque ello significó

también ceder a una fragmentación de los públicos en la expresión contra-hegemónica de una renovada disidencia. Como indica Juan Pablo González:

este acceso a las masas fue alcanzado por la capacidad del rock para responder al ambiente socio-cultural contemporáneo en el que vivía la juventud chilena. El crecimiento y modernización de las ciudades había aumentado su polución, violencia, materialismo e inseguridad. Las prácticas represivas del gobierno militar habían producido un tremendo sentimiento de frustración y rebelión entre los jóvenes. (González, 1991: 68)

En este contexto, sería un nuevo régimen de escucha, surgido a partir de la rearticulación hegemónica neoliberal, y caracterizado por ritmos acelerados, violentos y bailables, el que aparecía demarcando la desafección de los jóvenes frente a la sociedad, y frente a toda forma de tradición vinculada a la generación de los años sesenta.

El término “generación” aparece, de este modo, como un elemento central en las transformaciones y límites del campo cultural de la disidencia articulado por el Canto Nuevo. Pierre Nora ha señalado, en su reflexión sobre los lugares de la memoria, que el concepto de *generación* es tanto material (demográfico) como funcional (“dado que asegura a la vez la cristalización del recuerdo y su transmisión”), pero que en ella prevalece un sentido fundamentalmente simbólico, “pues caracteriza mediante un acontecimiento o experiencia vividos por un pequeño número a una mayoría que no participó de ellos” (Nora, 2009: 32). El problema que debieron enfrentar los músicos del Canto Nuevo fue, justamente, la dificultad que encontraron para articularse como una *generación*, tanto por lo difícil que fue para ellos asegurar la transmisibilidad de su experiencia, como por su rechazo a considerar simbólicamente legítimos los modos heterogéneos que adopta la experiencia cultural de los jóvenes durante los años ochenta. La fragmentación de las identidades juveniles provocada por la cultura de masas, así como la dispersión de sentidos asociada a la postmodernidad, terminaron asentándose definitivamente en la experiencia chilena, construyendo un nuevo escenario de disputas y debates.

Pero la dificultad para preservar la memoria musical y poética de los artistas del Canto Nuevo, se sostiene además en la situación histórica de

estos músicos populares: entre la utopía transformadora de los sesenta que ellos continúan evocando, y el escepticismo de las nuevas generaciones al cual se resisten; el presente de los músicos del Canto Nuevo se encuentra clausurado como experiencia viva. De este modo, si es posible sostener que el rol de preservación de una memoria asumido por los músicos del Canto Nuevo fue aquello que delimitó su proyecto, entonces debieramos sostener, junto con Pierre Nora, que esta preservación es, justamente, aquello que señala la transformación de una memoria-viva en una memoria-conmemorativa: “los rituales de una sociedad sin rituales” (Nora, 2009: 24). Se trata de la emergencia de una *cultura de la memoria*, en definitiva, en la que el canto y la guitarra se transforman en “lugares” del recuerdo, pero que no son capaces de transmitir su presente-vivo a la experiencia colectiva de la sociedad. Será una nueva generación de jóvenes, nacidos en las entrañas del autoritarismo, la que deberá aprender a hacerse dueña de un presente vaciado de sentido, así como de un pasado tan rememorado como inaccesible, para crear a partir de ellos los nuevos códigos de la disidencia en el campo cultural de una re-inventada democracia.

Bibliografía

- Aguilera Ruiz, Oscar. “Los estudios sobre juventud en Chile: coordenadas para un estado del arte”, en *Ultima Década*. No 31 (2009): 109-127.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Assman, Jan. “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique*. No 65 (1995): 125-133.
- Bourdieu, Pierre. “La juventud no es más que una palabra”. *Sociología y cultura*. México, Grijalbo, 1984: 163-173.
- Brasnahan, Rosalind. “The Media and the Neoliberal Transition in Chile”. *Latin American Perspectives*. No 133 (2003): 39-68.

- Bravo, Gabriela y Cristian González. *Ecós del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM, 2009.
- Brunner, José Joaquín, "Políticas culturales de la oposición en Chile", en *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO, 1988, 105-147.
- Catalán, Carlos y Giselle Munizaga. *Políticas culturales estatales bajo en autoritarismo en Chile*. Santiago: CENECA, 1986.
- Contardo, Oscar y Macarena García. *La era ochentera. Tevé, Pop y Under en el Chile de los ochenta*. Santiago: Ediciones B, 2005.
- Davanigno, Miguel, "La experiencia de Nuestro Canto", en Taller de Comunicación Social, *La comunicación alternativa en Chile*. Santiago, Centro de Estudios Económicos y Sociales Vector, 1979.
- Díaz-Inostroza, Patricia. *El Canto Nuevo de Chile: un legado musical*. Santiago: Ediciones Universidad Bolivariana, 2007.
- Donoso, Karen. "Por el arte-vida del pueblo: debates en torno al folclore en Chile, 1973-1990". *Revista Musical Chilena*. Vol. 63, No 212 (2009): 29-50.
- Errázuriz, Luis Hernán. "Dictadura militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultural". *Latin American Research Review*. Vol. 44, No 2 (2009): 136-157.
- Fuenzalida, Valerio (ed.). *La producción de música popular en Chile*. Santiago: CENECA-CED, 1987.
- . *La industria fonográfica chilena*. Santiago: CENECA, 1985.
- Godoy, Alvaro y Juan Pablo González. *Música Popular Chilena. 20 años. 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, 1995.
- González, Juan Pablo. "Hegemony and Counter-Hegemony of Music in Latin America: Chilean Pop". *Popular Music and Society*. Vol. 15, No.2 (1991): 63-78.
- . "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Revista Musical Chilena*. Vol 55, No 195 (2001): 38-64.

- Jordán, Laura. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". *Revista Musical Chilena*. Vol. 63, No 212 (2009): 77-102.
- Largo Farías. René. *La Nueva Canción Chilena*. México: Casa de Chile, 1977.
- Mark Mattern, "Vamos a Vivir. Resistance and Redemocratization after the 1973 Coup", en *Acting in Concert. Music, Community and Political Action*. New Jersey and London: Routledge, 1998, 55-78.
- Martins, Carlos Alberto, "Popular Music as Alternative Communication: Uruguay, 1973-82". *Popular Music*. Vol. 7, No. 1 (1988): 77-94.
- Milstein, Denise, "The Interactions of Musicians, Mass Media and the State in the Context of Brazilian and Uruguayan Authoritarianism". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 17 No. 1 (2006).
- Moore, Allan. "Style an Genre As a Mode of Aesthetics". *Musurgia*. Vol. 14, No3/4 (2007): 45-55.
- Morris, Nancy, "Canto porque es necesario cantar. The New Song Movement in Chile, 1973-1983". *Latin American Research Review*. Vol. 21, No 2 (1986): 117-136.
- Muñoz Tamayo. Víctor. *ACU. Rescatando el asombro: historia de la Agrupación Cultural Universitaria*. Santiago: Ed. Calabaza del Diablo, 2006.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Santiago: LOM, 2009
- Osorio, José (comp.). *Ricardo García, una obra trascendente*. Santiago: Pluma y Pincel, 1996.
- Party, Daniel, "Beyond 'Protest Song': Popular Music in Pinochet's Chile (1973-1990)", en Roberto Illiano y Massimo Sala (eds.), *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Turnhout: Brepols Publishers, 2010, 671-684.
- Richards, Jorge Andrés, "La prensa alternativa en Chile: el testimonio de sus protagonistas", en Taller de Comunicación Social, *La comunicación alternativa en Chile*. Santiago: VECTOR, 1979, 79-80.

- Riedemann, Clemente. *El viaje de Schwenke & Nilo*. Santiago: Tamarcos, 1989.
- Rivera, Carla. "La verdad está en los hechos: una tensión entre objetividad y oposición. Radio Cooperativa en Dictadura", en *Revista Historia*. Vol 41, No 1 (2008): 79-98.
- Rivera, Anny. *Transformaciones de la industria musical*. Santiago: CENECA, 1984.
- Stern, Steve. *Battling for Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet's Chile, 1973-1988*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Torres, Rodrigo. "Música en el Chile autoritario (1973-1990). Crónica de una convivencia conflictiva", en Manuel Garretón, Bernardo Subercaseaux y Saúl Sosnowski. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. México: F.C.E., 1993, 197-220.
- Verónica Valdivia, Rolando Alvarez y Julio Pinto. *Su revolución contra nuestra revolución Vol. II: La pugna marxista-gremialista en los ochenta*. Santiago: LOM 2006.
- Vila, Pablo. "Rock Nacional and Dictatorship in Argentina". *Popular Music*. Vol. 6, No. 2 (1987): 129-148.
- Mella, Luis (ed.). *Seminario: La canción popular chilena. 1973-1979*. Santiago: CENECA, 1980.
- Weinstein, José. *Jóvenes pobladores y el Estado*. Santiago: CIDE, 1990.