

La construcción emocional de la sociedad chilena a través de la música durante la primera mitad
de la dictadura militar (1973-1981)

Grace M Jennings

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Resumen

La música es una fuerza potente que históricamente ha sido manipulada para influenciar a la gente. Sin embargo, la música está intrínsecamente estructurada y la percepción de la estructura musical en sí misma produce respuestas emocionales, sin referencia a los recuerdos, conceptos musicales y relaciones asociadas. Después del golpe de estado chileno en 1973, la música fue vista como una potencial fuerza socavadora contra el nuevo régimen militar. Como tal, Augusto Pinochet y su junta militar censuraron severamente la música y las funciones musicales, especialmente el renacimiento del folclor latinoamericano, y sobre todo la Nueva Canción chilena. Mientras que la música era activamente censurada y perseguida, el régimen militar también reconocía el poder que podían ejercer a través del poder de la distracción, la música militar y la música de propaganda. Un análisis compositivo (en comparación de la música apoyada por el régimen militar y la música de la resistencia) es desarrollado para deducir la construcción emocional de la sociedad chilena a través de la música en la primera mitad de la dictadura (1973-1981).

La construcción emocional de la sociedad chilena a través de la música durante la primera mitad de la dictadura militar (1973-1981)

La música parece estar intrínsecamente conectada con la resistencia social. Después del golpe de Estado chileno de 1973, al mando de Augusto Pinochet, la música fue apuntada como una forma de cohesión social que podría conducir al movimiento de resistencia. Durante los años anteriores a este cambio de poder, la escena musical había experimentado un renacimiento masivo de la música folclórica, la Nueva Canción chilena, particularmente debido al carisma y la popularidad de individuos como Violeta Parra y Víctor Jara. La música a menudo está ligada a una serie de funciones sociales (ya sea un concierto, una reunión comunal o una reunión familiar) y, como tal, surge un sentimiento de «nosotros» comunitario entre los individuos que participan en una actividad musical. Incluso el mero acto de escuchar música involucra un sentimiento comunal, los oyentes se involucran naturalmente en la cognición social, interpretan el simbolismo de dicha música y sienten impulsos y emociones atados a la música. La música es una forma humana de contacto y comunicación y, como tal, fortalece la cohesión social y los apegos sociales. Ante esto, Pinochet estaba amenazado por el poder de la música hasta tal punto que incluso la mera presencia de instrumentos andinos estaba prohibida. Mientras la música era activamente censurada y perseguida, el régimen militar también reconocía el poder que podían ejercer a través del poder de la distracción, la música militar o la música de propaganda.

La música a menudo significa participar activamente, ya sea cantando, aplaudiendo, tocando al ritmo, tocando un instrumento o bailando. Tal participación en la música involucra funciones sociales que están vinculadas a la supervivencia de las especies. Durante la participación en la música, los individuos comparten la atención, la intencionalidad y la emoción. Como tal, la música demostró ser una pieza crítica de la resistencia bajo el régimen de terror de Pinochet, mientras trabajaba activamente para dismantelar la sociedad chilena en sujetos sometidos. Como los detenidos más tarde contarían, la música era un mecanismo de supervivencia en los centros de detención y proporcionaba un sentido resistencia comunal, mientras que los opresores esperaban deshumanizar a los detenidos (Chornik, 2005). Es importante aclarar que la propia música (los elementos y la composición de una pieza) influyen en la emoción humana y no sólo en los recuerdos asociados con la música. Doctor Stefan

Koelsch ha determinado en sus estudios relacionados con la respuesta neurológica a los componentes musicales; la tensión, la expectativa musical y el contagio emocional, contribuyen a la respuesta emocional humana a la música.

Elementos musicales y composición

La música está intrínsecamente estructurada y la percepción de la estructura musical en sí misma produce respuestas emocionales, sin referencia a los recuerdos, conceptos musicales y relaciones asociadas. Las respuestas emocionales se evocan a través del procesamiento de la estructura y la composición intramuscular. Factores musicales como la consonancia o la disonancia, la dinámica del volumen y del timbre contribuyen a la tensión musical y, por lo tanto, a la emoción. La combinación de dichos elementos conduce a una acumulación de la composición y crea tensión y liberación musicales. La estabilidad de una estructura musical y las desviaciones, ya sea una aceleración, un ritardando, sincopaciones, frases no convencionales, etc. Además, el movimiento lejos de un centro tonal crea tensiones, y regresar al centro provoca una liberación. Los seres humanos intentan innatamente predecir el movimiento de la música, y como tal su certeza o incertidumbre de predicciones musicales contribuye más a la tensión emocional (Koelsch, 2014). Si las predicciones demuestran verdad o no puede probar provechoso o decepcionante. Diferentes estilos musicales pueden producir diferentes grados de tensión, como Koelsch señaló en su estudio: "la tensión y la liberación son importantes para un coral religioso como metáforas del pecado y la redención, mientras que la tensión musical es menos importante para una danza polka" (2012). Como este ensayo explorará, esto es lo que separa la música de "resistencia" chilena de la música estatal aprobada por Pinochet. Esa música estatal es altamente predecible y tradicional, y esa música de resistencia está compuesta para tener más tensión y estrés como un paralelo musical a la violencia del régimen de Pinochet.

Música no apoyada y de la resistencia

La música folklórica ha cambiado tremendamente desde sus inicios. Desde un sentido didáctico y patrimonial alcanzó en un sentido celebratoria de la diversidad (conocido como el Neofolklore), hasta el periodo en enfoque: la Nueva Canción. La Nueva Canción obtuvo un sentido reivindicatorio de cuestiones sociales que generalmente eran excluidos por la modernidad (González, 2011). Desde este punto, se ocupó un lugar en el crecimiento de una

cultura política de oposición contra Pinochet. Notablemente, la utilización de instrumentos andinos (de raíz Aymara y Quechua) no correspondían con la representación nacionalista que Pinochet quería mostrar. Para la nueva autoridad, el folklore andino (en que se basa la Nueva Canción) no era verdaderamente chileno y era beneficioso de difundir música tradicional que viene de la zona central del país, notablemente la región más criollo-hispana dominante. Obviamente el nuevo régimen quería evitar la fuerte connotación de resistencia política que obtenía la música de la Nueva Canción. Este fenómeno fue particularmente fuerte durante la primera mitad de la dictadura, años 1973-1981. El folklore andino y el movimiento la Nueva Canción estaban relacionados con una mayor cohesión latinoamericana que Pinochet necesitaba evitar para consolidar su poder. Además, estos movimientos musicales estaban vinculados a la izquierda política durante la campaña de Salvador Allende. La Nueva Canción actuó como espacio alternativo de comunicación mediante la circulación clandestina de casetes, las revistas como La Bicicleta y los conciertos al frente del ambiente represivo y censor que existía durante todo el régimen (Fernández, 2011). Por estas razones, esta investigación se centra en la primera mitad de la dictadura, cuando el régimen de Pinochet era más violento y represivo, y quizás donde Pinochet sintió una necesidad de fortificar su poder.

Difusión y popularidad

En parte, la música del movimiento la Nueva Canción se convirtió en música de resistencia debido a su contenido lírico e instrumental. Sin embargo, la creación del sello Alerce (1976) y de la revista La Bicicleta (1978), entre otros, contribuyeron al espacio abierto de voces disidentes. Estas fuentes, sorprendentemente, circularon en cierto modo abiertamente en la sociedad chilena y eludieron la censura y la represión del régimen. Su principal contribución fue la voz de la diversidad en una sociedad que se vio obligada a una perspectiva limitada sobre el estatus de su país (Fernández, 2011). Estas fuentes activamente, y más allá, construyeron la percepción de la Nueva Canción como música de resistencia. Hasta 1974, la radio obtuvo una incidencia directa en la popularidad de los músicos en Chile (González, 2015). Lo que tocaban y comentaban en la radio estaba directamente relacionado con lo que entonces se vendía en las disquerías. La radio era el medio en el cual los jóvenes chilenos construyen sus conocimientos y preferencias musicales. Sin embargo, muchos de los artistas de la Nueva Canción grabaron a

través de una cinta de cassette, un medio en el que rara vez se tocaba en las estaciones de radio (González, 2015). Como tal, la desconexión de la música chilena fue creado. La música extranjera, especialmente de Inglaterra y Estados Unidos, fue ampliamente difundida por la radio, en parte debido a la demanda popular y en parte debido a la creencia de que era una distracción de la música de resistencia. La música pop y rock extranjera, desde la perspectiva del régimen militar, no amenazaba al régimen y, de hecho, los chilenos estaban distraídos de crear la cohesión social a través de la Nueva Canción.

Según un estudio publicado por La Bicicleta en 1981, los investigadores encontraron que había una profunda separación en la preferencia de música basada en lo que se difundía por los medios de comunicación masiva versus la música en circulación clandestina por la juventud chilena. El estudio se realizó en un grupo de jóvenes (de 12 a 25 años) de diversas clases sociales en un grupo heterogéneo de artistas musicales (tanto en su origen como en su estilo). En general, los grupos musicales de Inglaterra y Estados Unidos, como Queen, Kiss y Led Zeppelin, junto con el grupo argentino Sui Generis, fueron muy sobrepasados por la popularidad de los grupos chilenos del mismo género, Los Jaivas, por ejemplo. Esta brecha era particularmente fuerte dado que Los Jaivas acababa de regresar del exilio en este mismo año. El artista cubano Silvio Rodríguez, del movimiento parecido de la Nueva Canción : la Nueva Trova, también fue preferido por el sentimiento explícito anti-Pinochet en su música. Las principales preferencias fueron: Los Jaivas 30%; Silvio Rodríguez 30%; Queen 14%; Pablo Milanés 14%; Los Beatles 13,4%; y Sui Generis 13% (La Bicicleta 18, 1981, páginas 11-14). Al publicar artículos promocionando artistas de La Nueva Canción, La Bicicleta activamente apoyó un movimiento cultural alternativo que denunció al régimen. La Bicicleta, entre otras fuentes, participó en contrarrestar la poderosa voz de los principales medios de comunicación que inundaron la sociedad chilena con música extranjera como forma de distracción y sedación.

Contradicciones

Mientras que en su instalación en el poder el gobierno militar censuró la música, también la utilizó como un método de poder-suave. Esta contradicción fue particularmente marcada por la prohibición de algunos instrumentos andinos. Una de las primeras medidas de censurar la música fue prohibir cualquier grupo musical que utilizó los tres instrumentos andinos más

conocidos por los chilenos de la época. Estos tres instrumentos eran: la zampoña [flauta de pan], el charango [pequeña guitarra de 5 cuerdas dobles] y la quena [flauta de tubo abierto] (Horn & Shepherd, 2003). Al hacer esto, el gobierno vinculó descaradamente estos instrumentos a la resistencia. Si bien estos instrumentos podrían asociarse con la izquierda política, dada las obras musicales de Quilapayún para Salvador Allende, la prohibición de estos instrumentos hizo que su sonido fuera mucho más políticamente potente. Sin embargo, parece que el problema no eran los propios instrumentos andinos, sino lo que se convertían en manos de los artistas intelectuales que resistían al régimen militar. La imagen de los instrumentos andinos desafió el status quo del arte tradicionalmente burgués que el régimen apoyaba, más que la música misma. Mientras que el régimen generalmente intentó encubrir la escena musical con música extranjera y música tradicional docta, también apropió de folklore como no había ninguna manera de negar su popularidad. Como se explicó más adelante en esta investigación, el grupo Los Huasos Quincheros generalmente se apropió del mismo sonido folclórico de grupos musicales que estaban prohibidos. Sin embargo, la diferencia principal era la imagen proyectada y el contenido lírico.

La investigación

Como se mencionó anteriormente, esta investigación se centra en la primera mitad de la dictadura de Pinochet (1973-1981). Este periodo de tiempo se caracteriza por la violencia extrema en nombre del nuevo régimen, en el que se cometieron la mayoría de los abusos contra los derechos humanos y la represión pública que se encontraba. Artísticamente, este periodo está dominado por el movimiento La Nueva Canción, que viene de la música folclórica andino popularizada por Violeta Parra y Víctor Jara. Irónicamente este estilo musical se caracteriza por las letras agresivas sobre la política y condición social, un estilo que luego se hizo más sutil durante el Canto Nuevo (empezando en las ochentas). Debido a la cantidad de artistas relegados al exilio, la escena musical de Chile se alteró dramáticamente con su ausencia de mediados de los años setenta hasta finales de los ochenta, en donde muchos se sintieron suficientemente seguros para regresar a Chile. Esta afluencia de migración por artistas influyó fuertemente en el sonido de la resistencia, haciendo que la segunda mitad de la dictadura de Pinochet fuera increíblemente matizada musicalmente con el surgimiento del Canto Nuevo, rock latino, heavy

metal y punk. En una comparación de mundos musicales (artistas de la resistencia con artistas activamente promovidos por el régimen), se han examinado dos ejemplos musicales para cada uno. Si bien los ejemplos difieren mucho en términos de año de grabación, la composición original y la interpretación--su denominador unificador es su importancia social durante el período de tiempo en cuestión. Este contexto se elabora para cada canción y artista.

Ejemplos musicales

“El pueblo unido jamás será vencido”

Una de las canciones más emblemáticas de la resistencia sería "*El pueblo unido jamás será vencido*". Esta canción himno fue compuesta por el infame Sergio Ortega y popularizada por Quilapayún, quien también escribió las prolíficas letras (González, 2011). Mientras que el próximo ejemplo, *Candombe para José*, fue compuesto después del golpe militar, El Pueblo Unido tiene raíces remontándose a la campaña política de Salvador Allende de 1969-1970. Como ilustrado por las letras "*que vamos a triunfar, avanzan ya banderas de unidad*" en referencia de la Unidad Popular, partido político de Allende. Después del golpe, la canción convirtió en el himno de la resistencia. Mientras que el grupo Quilapayún fue uno de los creadores de la canción, el conjunto Inti-Illimani fuertemente ayudó la popularidad de la canción después de su interpretación.

Como generalización, Quilapayún grabó esta canción en estilo más tradicional de la Nueva Canción mientras que Inti-Illimani experimentó más con el sonido. Por ejemplo, Inti-Illimani hizo uso de la guitarra en estilo más española con la ayuda de la charango. Sin embargo, ambos grupos grabaron esta canción en múltiples discos con cada grabación única en su estilo. Una constante sería que ambos grupos utilizaban instrumentos andinos, un carácter no sólo limitado a la canción *El pueblo unido*.

En ambos grupos más conocidos; Quilapayún e Inti-Illimani, el uso de la voz era específico. Las armonías no eran tan complicadas para que las letras puedan ser nítidas. El verso en cuestión de la canción es el siguiente: *Y ahora el pueblo que se alza en la lucha, con voz de gigante, gritando: adelante! El pueblo unido, jamás será vencido. El pueblo unido, jamás será vencido.* Hasta el primer "*El pueblo unido, jamás será vencido*" los voces están creando disonancia con los cambios de intervalos armónicos. Esta decisión composicional provoca

tensión que solamente es resuelto con el regreso de consonancia con la proclamación final “*El pueblo unido, jamás será vencido*”. Regresa a una armonía más simple, con casi todo en unison. Esta decisión es bien distinto, así que las letras refleja la tensión y el descontento de las personas que se unen en la lucha. Con el resuelto armónico, los compositores unieron “*el pueblo unido, jamás será vencido*” con una sensación de alivio. Al frente de la campaña del terror de Pinochet, esta declaración era desafiante.

“*Candombe para José*” o “*El negro José*”

Uno de los grupos más destacados del movimiento de la Nueva Canción, Illapu, se formó en 1971 y todavía está tocando hoy. Illapu se exilió de 1981 hasta 1988 cuando sintieron que era seguro volver a su país de origen. Sin embargo, antes de este período en el exilio, Illapu estaba produciendo activamente nuevos álbumes que, sorprendentemente, fueron mínimamente censurados. En 1976 Illapu grabó el álbum “*Despedida del pueblo*” en el que se incluyó la canción “*Candombe para José*”. Esta canción ocupó un papel único a lo largo de la dictadura, ya que fue ampliamente considerado como un himno de la resistencia y fue canción en prisiones políticas y centros de detención clandestinos (González, 2015). *Candombe para José* fue cantado frecuentemente por prisioneros en distintas ocasiones, como la llegada de un nuevo preso, la liberación de un preso o para consolar a un recluso que acababa de sobrevivir a una tortura o interrogatorio (Chornik, 2005). Dado el significado social de esta canción y el reconocimiento mundial que el grupo logró durante los años setenta, Illapu y *Candombe para José* fueron elegidos para esta investigación. A pesar de la severa censura que se produjo bajo el régimen de Pinochet, Illapu permaneció un poco fuera del centro de atención, lo que permitía que su música circulara más libremente. Dadas sus decisiones musicales como la instrumentación y las letras, es muy contradictorio que el régimen las pasara por alto. Un ejemplo sería en 1977 cuando Illapu fue presentado en el canal de televisión de la Universidad Católica de Valparaíso tocando “*El negro José*”. Es excepcionalmente asombroso que una canción que fue cantada activamente en centros de detención clandestinos fue pasada por alto en este caso y permitió ser retransmitida.

Notablemente, el candombe es un estilo musical que viene de Uruguay y que es considerado como una evolución de los ritmos del bantú. Esto era el opuesto de que quería el régimen militar debido que no viene de Chile y como tal no era nacionalista. La canción, como

grabada por Illapu, comienza con puramente instrumentos andinos, incluyendo el charango y las flautas andinas como la zampoña. En general, el pulso rítmico de la canción es juguetón y la tonalidad de las armonías son edificantes. Mientras que Illapu conoció a esta canción en el norte de Argentina y mantuvo el ritmo de candombe, se distinguió con la sonoridad andina debido a sus instrumentos y armonías de voz. Debido a estas características el estilo es bien folklórico y se categoriza como parte de la Nueva Canción. Sin embargo, las letras son mucho menos políticas que otras canciones del género. Por ejemplo: *no tienes ninguna pena al parecer, pero las penas te sobran, negro José, que tú, en el baile, las dejas, yo sé muy bien, amigo negro José*. Aquí, las letras revelan las experiencias compartidas sostenidas por el cantante y José. *Tu futuro va conmigo, negro José. Yo te digo porque sé amigo negro José* (Música Popular Chile: Illapu). El cantante y José están inextricablemente vinculados. La camaradería en las letras ayuda a explicar por qué se utilizaba en los centros de detención.

En general, parece sorprendente que esta canción logró la connotación de resistencia dada su composición simplista y estructura acústica. Las letras son bastante sutiles y mucho menos descaradas que otras canciones de la época. La falta de contrastes de composición a lo largo de *Candombe para José* significa que hay menos tensión emocional producida. Solamente hay un gran cambio armónica durante la canción, por un verso en escala menor antes de regresar a la armonía dominante. Las letras que acompañan este cambio no parecen tener material particularmente explosivo. Así, la tensión compositiva creada parece ser más una elección estética que una decisión conmovedora de causar tensión y liberación con ciertas imágenes líricas. Quizás dada la simplicidad y la vaguedad de las letras, el régimen militar pasó por alto la importancia social del *Candombe para José* como una canción de resistencia.

Estos dos ejemplos, *Candombe para José* y *El pueblo unido*, son selecciones icónicas de la Nueva Canción. Son bien distinto, así que Quilapayún e Inti-Illimani enfrentaron a la censura severa mientras que Illapu logró permanecer fuera del foco. Los dos emplearon características icónicas del movimiento la Nueva Canción como el uso de instrumentos andinos, tonalidad folklórico y letras bien fuertes. *Candombe para José* tiene menos contrastes composicionales, lo que produce menos contrastes emocionales. *Candombe para José* es un ejemplo de composición más suave de la Nueva Canción y del movimiento de resistencia en general. Sin embargo, dada

la condición de los prisioneros, tiene sentido que escogieran una canción más simple y sutil para protegerse algo. *El pueblo unido*, por otro lado, es un ejemplo icónico y agresivo del movimiento de resistencia. Su composición está llena de cambios disonantes a consonantes emparejados con letras extremadamente políticas. Aunque estilísticamente estas dos canciones difieren de forma compositiva y lírica, ambas ocuparon funciones sociales cruciales para el pueblo chileno.

Música de apoyo a la dictadura

Debido a la brillantez de los artistas musicales chilenos, la difusión de los artistas debido al exilio y la conciencia internacional, la música chilena asociada con la resistencia es bastante conocida. El uso de la música por el gobierno de Pinochet, sin embargo, es menos analizado. Empezando en el siglo XIX, la música y el nacionalismo fueron vinculados en América Latina por el uso de canciones, danzas y ritmos folclóricos. Con el golpe de estado en septiembre de 1973, se atacó el americanismo regional en la música chilena (como el movimiento de la Nueva Canción) y se recolocó con música tradicional, docta, extranjera o un folklore nacionalista y patrimonialista (González, 2011). El Estado promovió la música tradicional, canonizada por prolíficos compositores europeos como una forma de subvertir y distraer de la capacidad del folclore contemporáneo local para dar forma a la sociedad chilena (González, 2015). Además, la música se imponía al pueblo como una forma de sentimiento nacionalista en la que el régimen empleaba bandas e himnos militares en espacios públicos y escuelas. La música fue utilizada como arma de señuelo para Pinochet.

Pinochet reflejó sus reformas neoliberales e inundó la escena chilena con música extranjera. Esta música era esencialmente una distracción de la realidad chilena. El pop americano inundó originalmente a la sociedad chilena, trayendo un nuevo sonido compositivo y letras mundanas. Junto con esta táctica, Pinochet activamente censuró a los músicos locales para que sólo toquen música docta, con estilo de las normas tradicionales criollo-hispano y europeas. Críticos, músicos, musicólogos, periódicos y oyentes que participan y hablan de ópera, música clásica y docta no enfrentaron dificultades en ser difundidos. Esta música sobrepasó los conflictos de la dictadura y por eso fueron difundidos por periódicos, revistas, radio y televisión (González, 2015). La música, especialmente a través de los programas de televisión, era vital para el método de Pinochet de sedar a la sociedad chilena frente al toque de queda. El régimen

militar necesitaba entretener a la gente en sus hogares para que no estuvieran tan descontentos con sus restricciones físicas.

Ejemplos musicales

“Alborada”

“Alborada” fue adoptada como himno oficial del régimen de Pinochet. Fue escrito por Luis Urquidi (composición) y Germán Becker (letras). La canción fue repetidamente emitida por las nuevas autoridades desde los finales de 1973 y durante el año de 1974 (Artigas Coch, 1997). Además de la versión interpretado por el Grupo Vocal Chilena, *Alborada* existe en versión como marcha militar del Coro de la Escuela Militar y la Banda de Conciertos del Ejército de Chile (Alborada, HISREDUC). Irónicamente, el estilo de la música caracterizada como marchas militares proviene de las antiguas bandas europeas, especialmente influenciadas por los tambores franceses y los instrumentos de viento. *Alborada* se compone en este manera instrumental, con una línea de tambores simplista pero impulsada, acompañada de una sección de cuerda y viento.

Alborada empieza con las letras: *en el azul de septiembre blanca la luz de la alborada, puedo formar la bandera con mi sangre derramada, para izarla muy alto se unieron cuatro espadas y Chile a la luz renace en medio de la alborada*. Las armonías cordales son consonantes y evocan naturalmente un sentimiento agradable. Este sentimiento es emparejado con la referencia a las cuatro ramas de los militares (incluyendo los carabineros) que unen sus espadas, o poder. El próximo verso sigue: *marchamos por el camino de una patria esperanzada sortearemos los escollos con la luz de la alborada*. Aquí, la composición armónica cambia en acordes disonantes. El cambio a consonancia de disonancia evoca un sentimiento muy desagradable, ya que el cerebro humano, naturalmente, recoge la tensión entre los intervalos disonantes y anhela una resolución. Esto refleja composicionalmente las letras del verso de que Chile tiene que subir de la sombra que está atascado.

Además, esta primera frase del segundo verso “*marchamos por el camino de una patria esperanzada*” timbra en disonante. Notablemente, esta vocal parte evoca el sonido generalmente utilizado por Inti-Illimani debido al mínimo cambio melódico y a las raíces en el canto gregoriano. Este estilo es primeramente usado para enfocar en las letras. La transición melódica desde “*sortearemos los escollos con la luz de la alborada*” termina en consonancia. Obviamente,

estas letras ilustran al supuesto salvador del pueblo chileno por el nuevo régimen. Los momentos de resolución melódica a lo largo de la canción están vinculados al logro del nuevo régimen y el futuro ideal. Continúa y termina con: *despierta Chile, despierta que sonó la clarinada trabaja de cara al sol que ha llegado la alborada.*

“Si vas para Chile”

Los Huasos Quincheros eran asociados con la derecha conservadora y posteriormente, explícitamente con el régimen militar de Pinochet. La especulación sobre su relación con el régimen comenzó después de su participación en el Festival de la Canción de Viña del Mar de 1973. De hecho, su actuación se suspendió debido al clima tenso del público cuando unos miembros de la izquierda comenzaron a cuestionar la participación política de Los Quincheros. Poco después de este incidente, se hizo evidente que los Quincheros estaban explícitamente vinculados al régimen cuando Pinochet les envió a participar en la inauguración de la Copa Mundial de Fútbol en Alemania en 1974 (Música Popular Chile: Los Huasos Quincheros). Pinochet esencialmente utilizó a Los Quincheros como embajadores culturales en una medida para disuadir a la comunidad internacional del conflicto y la violencia que se ocurre en Chile. Además Benjamín Mackenna, un miembro del conjunto, ocupó una posición en el Ministerio de Educación entre los últimos años de las setentas y los primeros años ochentas. Notablemente, Los Quincheros tenían una relación con Germán Becker (quien escribió “Alborada”) desde su colaboración en la película *Ayúdeme usted, compadre* en 1968 (Música Popular Chile: Los Huasos Quincheros). Bien si al final del tiempo del régimen Los Quincheros siguen apoyando a Pinochet, tocando música para la campaña *SI* por el plebiscito en 1988.

Su interpretación de la canción “*Si vas para Chile*” fue bien recibida mientras que no era la más popular del grupo. Mientras que normalmente Los Quincheros tomaron el sonido folclórico de la época, esta canción refleja una excepción bien distinto. De hecho, la canción fue compuesto en 1942 por Chito Faró como un vals. La composición original de Faró es ampliamente considerado como una de las más famosas de todo tiempo dedicada a Chile (Música Popular: Chito Faró). Los Quincheros grabó unas versiones de la canción como vals y, notablemente, con un sonido más parecido a la música de los cincuentas: doo-wop. Doo-wop es un estilo que viene de los Estados Unidos de los años cuarentas, sin embargo se popularizó en las

cincuentas y sesentas. Doo-wop es estilizado por armonía vocal (especialmente voz alto tenor y bajo), ritmo simple y poca instrumentación. En esta canción de “*Si vas para Chile*” existe una parte vocal de línea de bajo en camino, lo que viene de género jazz. Las letras evocan un cuento simple: *Si vas para Chile, te ruego que pases por donde vive mi amada, es una casita muy linda y chiquita, que está en las faldas de un cerro enclavada...si vas para Chile te ruego viajero, le digas a ella que de amor me muero.* Continúa con el sentimiento: *El pueblito se llama las Condes y está junto a los cerros y al cielo, y si miras de la alto hacia el valle lo veras que lo baña un estero campesinos y gentes del pueblo te saldrán al encuentro viajero y verás como quieren en Chile al amigo cuando es forastero.* Aquí, se refiere a la comuna las Condes que irónicamente obtenía una connotación de la política derecha durante los años de la dictadura. Chito Faró había escrito esta canción cuando las Condes era más campesino y menos pudiente que en el tiempo de los Huasos Quincheros. Al mismo tiempo, esta imagen de las Condes como campo fue un ejemplo por parte de la campaña de Pinochet como un ideal de la vida simple. Aunque coincidencia, sólo pudo haber contribuido al sentimiento de que los Quincheros apoyaban la política derecha.

Obviamente, toda la información antes mencionada sobre los Huasos Quincheros produce una especie de sesgo en cuanto a su posición social y política en la sociedad chilena durante los años de Pinochet. En esencia, Pinochet empleó a Los Quincheros como embajadores culturales de Chile. Como tal, su música era representativa de la imagen que Pinochet deseaba mostrar a la comunidad internacional. Mientras que la mayoría de su música es compositiva y acústicamente en el estilo del folclore, se difiere mucho del sonido de los mencionados Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani. La música de los Quincheros es folclore de libros de texto con poca desviación. Así que, sus letras eran mucho menos políticas que fue una manera de distraer a la masa. Y, como ilustrado con “*Si vas para Chile*”, Los Quincheros utilizó estilos extranjeros como doo-wop. Dada la falta de relación con los movimientos de resistencia locales, la música arraigada en el extranjero no demostró ninguna amenaza para el régimen y como tal fue explícitamente apoyada. El estilo de doo-wop sí mismo genera sensaciones de felicidad y contentamiento, debido a la simplicidad de las armonías y ritmos, exactamente la imagen de Pinochet quería distraer a la gente de la violencia en Chile.

Contradicciones del régimen militar

Mientras que el régimen militar prefirió utilizar música arraigada en estilos extranjeros o en el género militar, también se apropiaron de la música folclórica como su propia. Si bien puede haber sido la versión más clásica de la música de la época, sin embargo, ilustró la miríada de contradicciones en las acciones del régimen. Después del golpe, la Junta Militar realizó una serie de conciertos y actuaciones para proyectar un sentido de cohesión y normalidad. La música conocida como Barroco Andino encontró un lugar dentro de estas muestras de la Junta Militar. Barroco Andino se originó de la música barroca clásica del siglo XVIII, pero se revitalizó en la década de 1970 en forma de cantatas. Distintamente, la música Barroco Andino reutiliza componentes tradicionales de barroco acompañados de instrumentos andinos como el charango - los mismos instrumentos que el régimen prohíbe activamente. Un ejemplo impresionante de tal contradicción fue cuando el cantante Osvaldo Díaz se presentó en la Capilla del Cerro San Cristóbal (1974) a petición de la Junta Militar (González, 2015). Si bien este ejemplo, entre otros, puede ser visto como actos de disidencia sutil, también ilustra cómo la Junta Militar se apropió de las artes para beneficiar su propia imagen. Dado, es muy irónico y contradictorio que la Junta utilizó artistas que calificaron al margen de instrumentos prohibidos y música. Sin embargo, los elementos tradicionales de grupos musicales dentro de géneros como Barroco Andino apelaron a la clase alta y como tal el régimen permitió e incluso explotó tal sonido.

Como se mencionó anteriormente, el régimen militar inundó a la sociedad chilena con artistas selectivos para sedarla y distraerla. Especialmente con artistas extranjeros cuya música no tenía nada que ver con el ambiente represivo y violento en Chile. La programación de televisión fue manipulada para tener más espectáculos durante la mitad del día, las tardes de sábado y los programas nocturnos. Como tal, el régimen esperaba mantener a la gente entretenida en sus hogares especialmente teniendo en cuenta el altamente restrictivo toque de queda. La televisión era vista como un entretenimiento alternativo para las posibles reuniones sociales. Una consecuencia imprevista de esta programación exagerada, fue que sobreexpone al pueblo chileno a ciertos artistas. Como tal, los artistas que no llegaron a aparecer en la televisión, la radio y la prensa realmente generaron más interés y recibieron mejores resultados para actuaciones en vivo. Obviamente, la popularidad de artistas como Quilapayún e Inti-Illimani fue

influenciada por sus opiniones políticas, sin embargo la omisión de su música (como lo ordenó el régimen) sólo generó interés. Como tal, los funcionamientos de los músicos de la resistencia experimentaron un influjo extraordinario de miembros de la audiencia en los últimos años 70 (González, 2015).

Limitaciones de esta investigación

Este es un estudio muy inicial de cómo la música durante la primera mitad de la dictadura está diseñada de manera compositiva para afectar la emoción de los oyentes. Para obtener resultados más concluyentes, sería necesario un análisis de un mayor número de obras musicales. Habría que construir un proceso de selección más detallado de las obras musicales en cuestión para controlar las características de calificación y definición. Además, las canciones elegidas para la selección deben someterse a un proceso más selectivo. Las canciones elegidas para este estudio fueron priorizadas por popularidad y peculiaridades notables, como el uso de *Candombe para José* en los centros de detención. Una selección más amplia de trabajo de cada artista también debe ser considerado para deducir mejores conclusiones. En un estudio futuro, las canciones seleccionadas deben tener niveles relativos de popularidad, género y estilo para comparar y contrastar con precisión las diferencias de composición.

Conclusión

La música fue su propio campo de batalla durante la dictadura de Pinochet. La música fue reconocida como fuente de poder emocional, social y político. Como tal, tanto Pinochet como sus oponentes trataron de usar música para su beneficio. Independientemente de los mensajes sociales y políticos deliberados escritos en la música chilena durante los años de la dictadura, los elementos compositivos tuvieron su propio impacto en los oyentes. El ambiente musical se puede distinguir con las mitades correspondientes del régimen de terror de Pinochet.

Como se ha ilustrado a través de esta investigación, la escena musical durante la primera mitad de la dictadura (1971-1981) estuvo dominada por el renacimiento del folclore latinoamericano, sobre todo la Nueva Canción. Tanto en respuesta a la horrenda brutalidad del golpe de estado como dada su seguridad en el exilio (ya sea mandatorio o autoinfligido), los artistas de la Nueva Canción caracterizaron el género por letras políticas y socialmente flagrantes. Esta ola musical se transformó durante la segunda mitad del régimen (años

1981-1990) en lo que hoy se conoce como el Canto Nuevo. A partir de 1981, la sensación de la sociedad chilena cambió dramáticamente en respuesta al anuncio de un plebiscito, marcando así el próximo fin de la dictadura. Los artistas del Canto Nuevo no sentían la misma seguridad ya que generalmente estaban creando su música localmente. Como tal, el Canto Nuevo está marcado por letras más sutiles que pudieron evitar las leyes de censura. Mientras el pueblo chileno podía ver el desmantelamiento de la dictadura (a partir de 1981) no sentían el privilegio de la expresión abierta.

Simultáneamente, la popularidad de rock latino y punk surgió tremendamente. El fenómeno del rock latino tomó el control de todo el continente y fue un esfuerzo universal por parte del pueblo para desafiar la ola de dictaduras que se apoderaron del continente desde los años cincuenta. A diferencia del Canto Nuevo, la "nueva ola" de rock latino y punk fue políticamente y socialmente agresiva. Como tal, grupos como Los Prisioneros ganaron una base de popularidad que los artistas del Canto Nuevo no pudieron. Esta nueva ola fue, sin duda, másailable y apeló al nuevo entorno sociocultural que enfrentó la juventud chilena. La urbanización, la contaminación, la violencia, el materialismo y la inseguridad de todo tipo habían aumentado en los años ochenta. Al frente de estos cambios globalizados y el ambiente violento ejecutado por el régimen militar, la juventud chilena se sintió reprimida y frustrada - culminando en un sentido de rebelión que se celebraba en el rock y el punk latino (Gonzalez, 1991).

En general, no hay una esquema musical de la música apoyada por el régimen militar que completamente distingue la de la música no apoyada (o música de la resistencia). Ambos lados usaron los mismos elementos musicales y esquemas compositivos para construir un ambiente emocional que apoya a las letras y ideas subyacentes de sus canciones. Notablemente, la música no apoyada por el régimen, la que era altamente reprimida, era más organizado como estilo de la Nueva Canción chilena durante la primera mitad de la dictadura. Los raíces de la music folklore y la influencia fuerte de elementos andinos continuaron existiendo como temas importantes en el Canto Nuevo durante la segunda mitad de la dictadura. Esta nueva ola de la música folklórica reflejo el cambio del ambiente social en Chile, después de la noticia de un próximo plebiscito. Desde 1981, el ambiente de la música cambió radicalmente con la ingresión de rock, punk y la nueva ola de la música folklórica, el Canto Nuevo.

Como explicaba antes, la música estatal es altamente tradicional y docta mientras que la música de resistencia era compuesta para tener más tensión y estrés como un paralelo musical a la violencia del régimen de Pinochet. El régimen apoyaba y distribuía música clásica, nacionalista o completamente extranjera. En contraste, la música de la resistencia tendía a ser flagrantemente explícita en la denuncia del régimen. Como tal, las letras de la resistencia tendía a ser más agresiva y descarada. *Candombe para José* fue una excepción a esta generalización ya que sus letras se centran en un sentido de unidad y compañerismo, en lugar de criticar una regla autorizada. Sin embargo, *Candombe para José* se convirtió explícitamente en un himno de la resistencia debido a su uso en centros de detención. Ambos lados utilizaron la composición musical para evocar un sentimiento emocional en relación con las letras de acompañamiento. Además, ambos lados utilizaron géneros musicales que apelaban a su base de apoyo: el régimen parecía complacer a la clase alta con la música tradicional, mientras que la resistencia evocaba un mayor sentimiento continental o humano a través de la continuación del folclore y la estilización andino.

Referencias

“Alborada,” *Repositorio HISREDUC*, consulta 25 de julio de 2017,
<http://repositorio.historiarecienteenlaeducacion.com/items/show/3738>.

Artigas Coch, Jorge (1997). *Canto Militar de Chile*. Concepción, Chile: Editora Aníbal Pinto. p. 204. ISBN 9567089434.

Chornik, Katie (entrevistador) & Márquez, Roberto (entrevistado). (2005). *La historia del “negro José”* [Entrevista archivo audio]. Recuperado desde BBC MUNDO.com
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4174000/4174846.stm

Faró, Chito. (n.d.). En *MusicaPopular.cl : la enciclopedia de la muscia chilena*. Recuperado desde <http://www.musicapopular.cl/artista/chito-faro/>

González, Juan Pablo. 1991. Hegemony and Counter-Hegemony of Music in Latin America: Chilean Pop. *Popular Music and Society*, (Vol. 15, No.2 (1991): 63-78)

González, Juan Pablo. 2011. Posfolklore: Raíces y globalización en la música popular chilena. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (Vol. 187 - 751 septiembre-octubre (2011) 937-946 ISSN: 0210-1963 doi: 10.3989/arbor.2011.751n5010)

González, Juan Pablo. 2015. Censura, industria y nación: paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*. URL : <http://nuevomundo.revues.org/67810> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.67810

David Horn, D.H., & John Shepherd, J.P. (2003) *Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol II Performance and Production, Londres: Bloomsbury Publishing.

Los Huasos Quincheros. (n.d.). En *MusicaPopular.cl : la enciclopedia de la musica chilena*. Recuperado desde <http://www.musicapopular.cl/grupo/los-huasos-quincheros/>

Illapu. (n.d.). En *MusicaPopular.cl : la enciclopedia de la musica chilena*. Recuperado desde <http://www.musicapopular.cl/grupo/illapu/>

Inti-Illimani. (n.d.). En *MusicaPopular.cl : la enciclopedia de la musica chilena*. Recuperado desde <http://www.musicapopular.cl/grupo/inti-illimani/>

Koelsch, Stefan. (2014). Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews Neuroscience*, 15, 170-180. doi:10.1038/nrn3666

Osorio Fernández, Javier. 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*, Vol. 8, No.3, Spring 2011, 255-286. Recuperado desde https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/spring_11/articles/Osorio.pdf

Portada de La Bicicleta: número 18, 1981 . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-54785.html>. Accedido en 7/25/2017.