



historia

ECOS DEL TIEMPO SUBTERRÁNEO

Las peñas en Santiago durante el régimen militar
(1973-1983)

Primer lugar Concurso "Escrituras de la Memoria" 2008
Consejo Nacional del Libro y la Lectura



GABRIELA BRAVO CHIAPPE
CRISTIAN GONZÁLEZ FARFÁN

González Farfán, Cristian

Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983) [texto impreso] / Gabriela Bravo Chiappe; Cristian González Farfán. – 1ª ed. – Santiago: LOM Ediciones, 2009.
222 p.: 16x21 cm.- (Colección Historia)

I.S.B.N.: 978-956-00-0096-5

I. Espectáculos Nocturnos - Chile - Santiago I. Título.
II. Serie. III. Bravo Chiappe, Gabriela (autora)

Dewey : 792.70983.– cdd 21
Cutter : G643e

Fuente: Agencia Catalográfica Chilena

Primer lugar Concurso “Escrituras de la Memoria” 2008, Obra inédita
Consejo Nacional del Libro y la Lectura

© LOM Ediciones
Primera edición, 2009

I.S.B.N.: 978-956-00-0096-5

A cargo de esta Colección: Julio Pinto

Diseño, Composición y Diagramación:
Editorial LOM. Concha y Toro 23, Santiago
Fono: (56-2) 688 52 73 Fax: (56-2) 696 63 88
web: www.lom.cl
e-mail: lom@lom.cl

Impreso en los talleres de LOM
Miguel de Atero 2888, Quinta Normal
Fono: 7169695/ 7169684 Fax: 716 8304

Impreso en Santiago de Chile

CRISTIAN GONZÁLEZ FARFÁN
GABRIELA BRAVO CHIAPPE

ECOS DEL TIEMPO SUBTERRÁNEO

Las peñas en Santiago durante el régimen militar
(1973-1983)

Prólogo de José Miguel Varas, Premio Nacional de Literatura 2006



*A mi familia, por ser una incesante fuente de apoyo.
A mi madre y mis abuelos, por su amor a toda prueba.
A mis amigos, por los buenos momentos que iluminan mis días grises.
A ti, compañero de sueños imposibles.
Y a todos quienes atravesaron el largo invierno de la dictadura
y nos obsequiaron sus testimonios.*

GABRIELA

*A mis padres, por su caudal de amor y generosidad.
A mi hermano, por su paciencia.
A todos mis amigos y amigas, por su entrega.
A mi universidad, por regalarme los mejores años de mi vida.
Y a ti, por supuesto, compañera de mis días...*

CRISTIAN

LA RESISTENCIA SUBTERRÁNEA

Dos jóvenes investigadores, Gabriela Bravo Chiappe y Cristian González Farfán, acometieron el “ejercicio tortuoso” de hacer la historia de las peñas en Santiago durante el régimen militar, entre los años 1973 y 1983. El resultado de su trabajo es este libro, bellamente titulado *Ecos del tiempo subterráneo*, crónica de una épica silenciosa y menor, pero no exenta de peligros ni de heroísmo, que fue muy valiosa en el proceso capilar de la formación de una conciencia colectiva en contra de la dictadura. Y, al hacerlo, de manera muy precisa, delimitada en el tema y en el tiempo, han producido un relato de gran interés sobre las expresiones de esa sorda “resistencia cultural” que, al multiplicarse y crecer en el seno de la sociedad chilena en las formas más diversas, originó—es nuestro convencimiento—la marea de fondo que terminó por hacer imposible la continuidad de la dictadura y abrió el camino a la democracia.

El período que cubre la investigación corresponde a los años más duros, al tiempo en que la dictadura torturaba, mataba y encerraba masivamente en campos de concentración a los partidarios de la Unidad Popular, y un manto de sombra, temor, censura y silencio se extendía sobre el país. Los integrantes de la Junta, sus asesores y su prensa manifestaron desde el primer momento su versión y su propósito de eliminar de raíz y para siempre las expresiones de la Nueva Canción Chilena, con su carga de sensibilidad social y política y los cambios que sus cultores introdujeron en las formas, el estilo y el contenido de la música típica y de raíz folklórica. A pocos días del golpe, un oficial del ejército asesinó a Víctor Jara y algo después el coronel Pedro Ewing notificó al director del sello Odeón, Rubén Nouzeilles, y a un grupo de artistas que lo acompañaba, la prohibición de hacer uso de los instrumentos típicos de la música nortina—fauta, quena, charango y bombo—identificados con la canción de contenido social. Agregó que el folklore del norte no era chileno y que la “Cantata Santa María era un crimen histórico de lesa patria”. Conocemos los detalles de esta insólita reunión a través del testimonio de Héctor Pavez contenido en una carta que dirigiera en aquel tiempo a René Largo Farías y recogido en esta obra.

Pues bien, en aquella hora a difícil hubo quienes, “sin vestir ropaje de héroes” pero enfrentando con valor los riesgos, “se atrevieron a organizar, asistir y cantar en peñas”, escriben los autores.

Impresiona asistir al desarrollo, paso a paso, de estos precarios centros artísticos de escasos recursos materiales y de reducida capacidad de público, donde, al calor del vino “navegado”, venciendo el miedo, se reunían, como los cristianos de las catacumbas, hombres y mujeres que compartían angustias, odios y esperanzas, para tocar y cantar y escuchar las canciones tradicionales y, gradualmente, también las proscritas.

Gabriela Bravo y Cristian González no solo han hecho una investigación sistemática de este proceso capilar, superando a través de múltiples testimonios y de fuentes no tradicionales la escasez de información, sino que además han establecido una base teórica sociológica interpretativa del fenómeno, poco estudiado, apoyándose en su propio trabajo y en una bibliografía contundente.

Los acontecimientos históricos tienen protagonistas. Son aquellos personajes que, en un momento decisivo, hicieron o dijeron algo que, de algún modo y por motivos no siempre claros, desencadenó o fue el desenlace de un proceso que envolvió a miles o millones de seres humanos o que dio origen a cambios políticos y sociales.

La historia tradicional y oficial que se nos ha enseñado desde la cunagira en torno a los “grandes hombres” (pueden ser también “grandes mujeres”, pero la verdad es que ellas escasean en esa historia). Además ha tendido la gran mayoría de los historiadores nacionales a poner en primer plano las batallas y los héroes militares. En cuanto a los personajes civiles, su atención se ha concentrado en aquellos provenientes de las clases dominantes que ocuparon los cargos más altos del Estado, sobre todo los Presidentes, en Chile una lista gris de personajes grises difícil de memorizar.

Esta manera de entender la historia viene siendo sometida, desde hace ya tiempo, a una crítica profunda. “La historia es nuestra y la hacen los pueblos”, dijo Salvador Allende en su último discurso el 11 de septiembre de 1973. Destacados historiadores contemporáneos, tanto marxistas como de otros pensamientos, se orientan hoy a estudiar a fondo los acontecimientos históricos desde el ángulo de las diferentes clases y capas sociales y de los cambios graduales, a menudo subterráneos, de formas de pensar y de actuar que van produciendo acumulaciones de fuerzas, contradicciones sociales o de intereses, que se manifiestan a través de los factores económicos, sociales, culturales, ideológicos y hasta emocionales, a menudo oscuros, poco perceptibles, pero, en definitiva, determinantes.

Esta manera de concebir los procesos históricos se traduce en exigencias arduas para quienes toman este camino. No bastan ya los documentos oficiales, los tratados o las declaraciones de los “héroes”. Es necesario recurrir, además de esas, a otras fuentes: publicaciones de prensa, correspondencia personal, artículos de prensa,

entrevistas a participantes o testigos de los hechos, obras literarias, estadísticas, etc. Es, a grandes rasgos, el método que han seguido los jóvenes autores de esta investigación sobre las peñas de la resistencia. Así logran hacernos escuchar los ecos del tiempo subterráneo, desde que fueron solo susurros hasta que, confiando con múltiples otras expresiones diversas del descontento y la resistencia cultural, contribuyeron a producir el cambio desde la obediencia militar a la desobediencia civil, de la dictadura a la democracia.

JOSÉ MIGUEL VARAS

El presente libro nació de la inquietud por saber qué había pasado con la cultura y específicamente con la música durante el régimen militar. Fue así que conversando con familiares y amigos, definimos el tema de nuestra investigación: las peñas. Nos pareció un fenómeno interesante de abordar, y lo único que sabemos es que eran espacios fijos o esporádicos donde se juntaban personas a escuchar música folklórica –presumíamos– junto con un vaso de vino “navegado”.

Pero la historia no era tan simple como la pensábamos. El primer escollo con el que debimos lidiar fue la bibliografía: casi no hay estudios culturales de la época. Solo gracias a unos cuantos iluminados que dejaron algunas huellas, pudimos dotar de un respaldo teórico a esta investigación.

El régimen militar ha sido ampliamente examinado desde su costado político, económico y social, desde la represión y el terror, desde sus cifras macroeconómicas y las consecuencias psicológicas que trajo consigo la sistemática violación a los derechos humanos.

¿Es acaso la cultura –tomada desde su ángulo artístico– un aspecto menor, que no revistió ninguna importancia para el orden autoritario o para los chilenos?

Sinceramente, creemos que no es así. Por eso nos sorprende el silencio que envuelve a todo el movimiento cultural post golpe que, como veremos en el desarrollo del libro, jugó un papel fundamental a la hora de aglutinar y reagrupar a los disidentes del sistema.

También es cierto que luego de los primeros años de dictadura comenzó a brotar un movimiento, tal vez menos pretencioso que la Nueva Canción Chilena, pero con una fuerza y sentido igual de potentes. Era el tiempo de las organizaciones culturales, que germinaban como margaritas en las poblaciones, y en el ámbito más profesional, del Canto Nuevo.

Metodológicamente nos resultó imposible abarcar este fenómeno en toda su magnitud, tanto en su alcance nacional como en las diferentes capas sociales donde tuvo lugar. Por esto decidimos abordar las peñas que estaban en un local establecido

solo en la ciudad de Santiago, especialmente aquellas que mostraban altas dosis de descontento contra el dispositivo autoritario.

Es necesario aclarar que la época de estudio elegida (1973-1983) no fue arbitraria. De un lado, estos diez años fueron los más duros para aquellos que por obligación o por compromiso debieron soportar todo el rigor de la violencia sistemática. Por lo tanto, quienes se atrevieron a organizar, asistir y cantar en peñas, sin vestir ropaje de héroes, trabajaron bajo las condiciones más adversas. Todo estaba pulverizado y, por ende, los intentos de reencontrarse, abrigarse y protegerse traían consigo el enorme riesgo de poner en juego hasta la propia vida.

Otra explicación para abordar el período antes mencionado es que a partir del año 1983, como consecuencia de la crisis del 82, la política comienza a retomar el lugar que le correspondía. Acorralado, mermado y desprestigiado, el régimen recurre a una apertura siempre a su medida. Presentíamos que las peñas tampoco serían iguales una vez llegada esta época.

Teniendo en cuenta nuestras limitaciones por no haber vivido ese convulsionado período, decidimos que los propios protagonistas contarán la historia. Y es que otra alternativa no había. Todos ellos, desde los más reacios hasta los más entusiastas, tuvieron la dignidad y la paciencia de recordar la belleza de ese tiempo oscuro... sí, porque pese a la dictadura, la vida en ese momento adquiría su valor real.

De fechas, ni hablar... Para algunos fue un ejercicio tortuoso. Por esto resolvimos no contar la historia cronológicamente, sino a través de tópicos que resultaron invariables en las peñas. Una fórmula tal vez más restringida, pero que nos permitió comprender más profundamente su dinámica.

Junto con ello, la ausencia de bibliografía en el tipo de comunicación que pretendimos abordar también resultó un obstáculo. Supusimos que la peña era un espacio más bien reducido y que las interacciones que ahí se daban se hacían en un marco grupal, es decir, un número no superior a 200 personas. Además, los pocos escritos que abordan la comunicación alternativa lo hacen únicamente desde la perspectiva de medios escritos, sonoros o audiovisuales.

Así, nuestro objetivo principal fue develar un fragmento de la historia reciente de nuestro país que hasta el momento había sido invisible. Hoy el reloj corre vertiginoso y pareciera que no ha y tiempo para detenerse a pensar en las pequeñas grandes historias.

Es por esta razón que, desde su génesis, esta investigación se planteó como un estudio exploratorio, por cuanto la información al respecto era muy escasa y solamente se reconocía por la vía oral. Como lo indica su definición, la metodología empleada fue mucho más flexible que otro tipo de estudio, toda vez que consideramos que éste no es nada más que el primer paso para que surjan otras aproximaciones a este tema.

Para tener una visión amplia del fenómeno , decidimos emplear la entrevista en profundidad y la consulta bibliográfica como base de nuestro estudio. Los mismos consultados nos indicaron quién podía proporcionarnos más información. No todos estaban a nuestro alcance. Muchos entusiasmados protagonistas que hoy viven en el extranjero también estamparon su aporte en el re-armado de este rompecabezas.

El método exploratorio nos obligó a crear nuestras propias herramientas para sistematizar la información. De esta manera, tratamos de generar categorías para entender a cabalidad el fenómeno. Si lo logramos o no, le corresponderá a otro juzgar.

Debido a la gran riqueza que encontramos en los testimonios, decidimos acomodar la investigación a un formato más próximo al lector.

De esta manera, queremos plasmar en estas páginas la importancia que tuvieron las peñas en Santiago y cómo lograron que sus ecos y sonidos traspasaran el férreo muro del tiempo subterráneo.

Primera Parte

CAPÍTULO I

PRELUDIO

La idea más básica de *peña* se encuentra en la Real Academia Española. Una de las acepciones dice relación con una “piedra grande sin labrar según la produce la naturaleza”. Otra consideración da cuenta que *peña* también es un “grupo de personas que participan conjuntamente en fiestas populares o en actividades diversas, como apostar, jugar a la lotería, cultivar una afición, fomentar la admiración a un personaje o equipo deportivo, etc.”.

De lo anterior se pueden sacar dos cosas en limpio: en ellas participa un *grupo de personas* que se reúnen concertadamente en torno a algo. Un ejemplo de ello son las peñas deportivas que, hasta el día de hoy, existen en España preferentemente, donde el motivo de su reunión gira en torno a un equipo de fútbol del cual son aficionados.¹

En estas páginas, sin embargo, se hablará de aquellas en que la *música* ocupó un lugar predilecto. Se trató de las llamadas “peñas folklóricas”, recintos que operaban en un local fijo y cuyo componente invariable era la presentación en vivo de un artista o conjunto en una tarima o escenario.

Las peñas nacen en los años sesenta en Chile y las únicas que logran conocerse y desarrollarse en el país son las de modalidad “folklórica”, vale decir, donde tiene cabida toda la música que es percibida como “auténtica”. Dado el contexto de la época y frente al creciente sentimiento “latinoamericanista”, estos recintos se muestran abiertos a recibir sonoridades no solo consideradas “propias” de Chile, sino de todo el folklore del continente.

En relación a su formato, no pretenden ser lugares lujosos ni con grandes brillos, sino más bien acogedores; su mobiliario es sencillo y funcional. En general, su

¹ Sobre la etimología de la palabra “peña” no hay coincidencia, aunque según la misma RAE procedería de la locución latina “pinna” que significa “almena”. Las almenas eran los prismas que coronaban los muros de las fortalezas antiguas para resguardarse de los enemigos y asaltantes. Al respecto, dice el periodista Héctor Velis-Meza: “Me imagino que la acepción de *peña*, como lugar de reunión, se refería a un lugar donde se resguardaban o protegían costumbres y se procuraba que no desaparecieran. Es obviamente una analogía. Los peñones siempre han sido lugares de difícil acceso; por este motivo creo que la palabra *peña* podría hacer referencia a un sitio de protección, en este caso de folklore”.

estructura se asemeja a la de una casa donde vive una numerosa familia, en la que existe intimidad y confianza.

El decorado evoca diferentes rincones de nuestro territorio, siempre conservando la sobriedad: una red de pescadores por aquí y un volantín por allá. Por supuesto, todos estos elementos se conjugan para crear la atmósfera ideal que permite a la música calar más hondo en el público.

Y como buen hogar chileno, no puede faltar la comida y la bebida. Una empanada junto a un vaso de vino –que en invierno puede ser “navegado”– son los elementos más típicos que se encuentran en el “menú” de la peña. Esta simpleza se debe a que lo fundamental es escuchar al artista. La comida solo es un complemento para hacer más grata la estadía del público.

Sin embargo, esta primaria definición atribuida a un local con domicilio fijo comienza a quedar estrecha. “La *peña* queda incorporada como concepto y deja de ser solamente sinónimo de un lugar establecido (...) sino que pasa a significar un evento esporádico –una reunión con música folklórica, vino caliente y empanadas– que se puede realizar en cualquier parte un viernes o sábado. Así se hacen muchas peñas, pero como quien organiza una fiesta determinada en un lugar que es ‘otra cosa’ durante la semana”, escribe el periodista y poeta Jorge Montealegre.²

Cuando en Chile se gestan las peñas, hay múltiples expresiones que tienen cabida en ellas, pero por lo general se privilegia a los artistas pertenecientes al movimiento de la Nueva Canción Chilena y también de la música tradicional auténticamente campesina.

En la década del 60 se produce una síntesis de propuestas estéticas musicales provenientes del extranjero y también edificadas en el país. Las peñas, en ese contexto, emergen como espacios de difusión de artistas excluidos por la industria, que privilegia aquella música que multiplica las ganancias económicas.

² Larrea, Antonio y Montealegre, Jorge. *Rostros y rastros de un canto*. Ediciones Nunatak. Santiago, Chile, 1997.

Música Típica

A partir de 1920 la música folklórica³ campesina comenzó a ser difundida masivamente a través de radios, discos y espectáculos en vivo. Con la llegada a la ciudad, la música folklórica campesina –practicada anónimamente a lo largo del país– perdió su carácter de tal al salir de su radio de origen.

El musicólogo Juan Pablo González denomina Música Típica a la tendencia predominante a mediados del siglo XX, representada por “sectores urbanos ligados al campo por su condición de inmigrantes o dueños de tierras, en un intento por desarrollar símbolos propios de identidad nacional”.⁴ Así nacieron grupos como Los Huasos Quincheros, Los Provincianos y Los Cuatro Huasos, creados por estudiantes universitarios de familias de “alta sociedad”.

Estos conjuntos interpretaban tonadas y cuecas con arreglos pulidos y refinados, cuya característica principal era la exaltación patriótica y la nostalgia por el paisaje del valle central del país. En Musicapopular.cl se grafica que el espíritu de estos grupos no era puramente artístico, sino también valórico. “Su abierta pretensión de constituirse en un emblema de Chile les hizo ganarse la simpatía de los sectores dominantes de la sociedad chilena, hasta entonces carentes de una identidad musical. Por eso (...) contaron con una fácil difusión en los nacientes sellos discográficos y estaciones radiales de entonces”.⁵

*Mi banderita chilena
banderita tricolor
colores que son emblemas
emblemas de mi nación...*

(“Mi banderita chilena”, Donato Román H.)

³ Según el sitio web www.folklore.cl, la música folklórica “responde a la necesidad espiritual de una comunidad determinada. Pudo haber sido compuesta por una persona, pero, con el tiempo y las modificaciones sufridas de generación en generación ha perdido sus características originales, interpretando no el sentir de una persona, sino que de todo un pueblo”. El debate sobre este tema es extenso y también existe una amplísima bibliografía. En este libro, la música folklórica es mencionada únicamente por su vínculo con la Nueva Canción Chilena, cuyos artistas serán el núcleo de una de las peñas más renombradas en los años 60: “La Peña de los Parra”.

⁴ González, Juan Pablo. “Vertientes de la música popular chilena”. En González, Juan Pablo y Godoy, Álvaro (Editores). *Música popular chilena 20 años. 1970-1990*. Ministerio de Educación, División de Cultura. Santiago, Chile. 1995, página 14.

⁵ “Género de Musicapopular.cl. Música típica”. <http://www.musicapopular.cl/2.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MzM=>.

Signada como una música cercana a los sectores patronales, esta vertiente perdió fuerza a mediados de los años sesenta, cuando los sueños de revolución bullían desde todos los rincones de la sociedad chilena. Esta identificación se manifestó, dice González, “en el refinamiento de sus voces, su rica vestimenta, el medio donde actúan (...) sus bromas y caricaturas del campesino, sus creencias e ideales”.⁶

*Me gusta el folklore de Chile
y ver la cueca bailar
los huasos con sus espuelas
y su claro tintinear.
La china se le ofrece
al huaso y le coquetea
el huaso re' empeñoso
la mira y le zapatea.*

(“La cueca es amor”, Dúo Rey-Silva)

Según el musicólogo, las fuerzas progresistas la sustituyeron o sencillamente la ignoraron como imagen de nación y emblema de chilenidad. Además, se argüía que no favorecía al cambio social y excluía las raíces indígenas.⁷

El cantautor y escritor Patricio Manns va más allá incluso, postulando que en el repertorio de la música típica estaban las primeras canciones “políticas”, pues tras pasaban subliminalmente todas las defensas del hombre consciente, paradójicamente porque no tocaban en directo “ningún tema político”.⁸

Manns critica el amor al campo chileno y el compromiso con el sistema de tenencia de la tierra que profesaba este tipo de canción. Y considera que además de desarmar ideológicamente al campesinado, era la música que se escuchaba en todas las fiestas, urbanas o rurales. “En efecto, por oposición a los temas desarrollados entre los poetas populares (masacres, represión, tragedias, hambrunas) (...) estas agrupaciones cantarán al campo chileno, al paisaje, a la nostalgia del arroyo, a la china de trenzas, a la tranquera, a la vieja casa de campo”.⁹

⁶ González, J.P. En González, J.P. y Godoy, A. (Editores). *Op. cit.*, página 18.

⁷ González, J.P. En González, J.P. y Godoy, A. (Editores). *Loc. cit.*, página 19.

⁸ Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Ediciones Literatura Americana Reunida. Madrid, España. 1984, página 54.

⁹ Rodríguez, Osvaldo. *Op. cit.*, páginas 54-55.

*Detrás de la zarzamora
y pasadito del bajo
ya se divisa a lo lejos
mi vieja casa de campo.
Hoy vuelvo a verla contento
después de más de veinte años
cuando el pecho no sabía
de penas ni desengaños.*

(“Mi casa de campo”, Carlos Ulloa y Mario Oltra)

El “nuevo” folklore

A principios de los sesenta, un grupo de artistas influenciados por la música de raíz folklórica argentina pretendió reformular algunos elementos que prevalecían. Los cultores de la Música Típica eran reacios a modificar las versiones originales de las canciones. Sin embargo, este nuevo movimiento, tildado como Neofolklore, incorporó recursos estilísticos inéditos.

Para el compositor Luis Advis, el neofolklore “constituía un inaudito y atractivo aporte que, de manera consciente o inconsciente, podía ser relacionado con la posibilidad para el artista de permitirse una mayor holgura en su proceso imaginativo y creador”.¹⁰ Pero también se introdujeron novedades en el vestuario, uno de los aspectos de la *performance* a la que alude el musicólogo Juan Pablo González.¹¹

Los trajes de huaso identificados con el patrón de fondo fueron sustituidos por elegantes smokings, y la interpretación vocal –muchos de los integrantes de esos conjuntos participaban en coros estudiantiles– se hizo más refinada, con arreglos innovadores para el medio nacional. Ejemplo de ello fueron los músicos Pedro Messone, Luis “Chino” Urquidí y Guillermo “Willy” Bascañán, quienes participaron en Los Cuatro Cuartos, un grupo emblemático del movimiento junto a Las Cuatro Brujas.

Según el periodista de Musicapopular.cl, David Ponce, el neofolklore se apartó de la raigambre y hasta de la evocación campesina de la Música Típica, para conformar

¹⁰ Advis, Luis. “Raíz folklórica, historia y características de la Nueva Canción Chilena”. http://www.geocities.com/portaldemusicalatinoamericana/nueva_cancion_chilena.pdf.

¹¹ González, Juan Pablo. Artículo: “Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena: el papel de la performance”. *Revista Musical Chilena* N° 185 enero-junio 1996. Páginas 25-37. En él se señala que la *performance* “engloba tanto aspectos interpretativos como de escenificación y representación. En este concepto entran en juego, por ejemplo, el desempeño del músico sobre el escenario, su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo”.

un “movimiento urbano de fuerte contacto con el mundo de la radio y los discos”¹². Otra visión la entrega el libro *La Nueva Canción Chilena*, donde se indica que estas canciones “neofolkloricas” se crearon “con la idea de acercar a la juventud urbana la música tradicional chilena”¹³.

Por cierto, la influencia del otro lado de la cordillera también se hizo sentir. Era un tiempo muy próspero para la industria musical argentina. De ahí que los estilos de conjuntos como Los Huanca-Huá y Los Trovadores del Norte sirvieran de modelo para los gestores del neofolklore. Algunos autores incluso se atreven a decir que la propuesta de estos grupos chilenos era simplemente una idea “importada” allende los Andes.¹⁴

Con el tiempo se reconoció la contribución de esta vertiente al cancionero patrio, tomando en cuenta que, según González, “amplió el rango musical del chileno (y) masificó el gusto por la música de raíz folklórica entre la juventud de la época”.¹⁵ Más aún, Eduardo Carrasco, líder de Quilapayún, recalca que con el neofolklore “nunca antes había habido en Chile una tal valorización de la música popular nacional, la cual, aunque aparecía vestida con un ropaje estéticamente discutible, no dejaba de traer consigo una cierta energía cultural”.¹⁶

La influencia extranjera

“Mientras el neofolklore seguía adelante con sus pompas de jibón y sus multicolores fantasías, a nosotros nos empezaron a buscar los universitarios. (...) Y los jóvenes universitarios nos llamaron y comenzaron a causar polémica. Entonces empezamos a sustentar posiciones, a hablar de la penetración cultural imperialista, e íbamos abriendo brecha contra viento y marea, contra los medios de información, contra la censura, contra la persecución, contra la violencia”.¹⁷

Víctor Jara es quien pronuncia estas críticas y ácidas palabras que comienzan a replicarse contra el tipo de canción construida hasta ese entonces. Pero hay algo más...

¹² Ponce, David. “Géneros de Musicapopular.cl. Neofolklore”.
<http://www.musicapopular.cl/2.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=Mjk=>

¹³ García, José Manuel. “La Nueva Canción Chilena”. 2001. <http://www.trovadores.net/indexlm.php?MH=lmveure.php?NM=4%26PC=5>

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ González, Juan Pablo. “Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena: el papel de la performance”, páginas 25-37.

¹⁶ Carrasco, Eduardo. *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. RIL Editores. Santiago, Chile. 2003 (2da edición), página 19.

¹⁷ Rodríguez, Osvaldo. *Op. cit.*, página 49.

Al mencionar la “penetración cultural imperialista”, el cantautor nos retrotrae a otra modalidad musical que –paralelamente a las corrientes de raíz folklórica– copa portadas de revistas, vende discos por doquier y disfraza de “ídolos” a los cantantes. Ayudada por las radios, la Nueva Ola introduce sus melosas canciones:

*Hola, Josefina, ¿cómo te va a ti?
me recuerdo Josefina, como lo hago yo
tú venías siempre a mí diciendo ‘Te amo’.
Te acompañaba acá, te acompañaba allá
mi paraguas siempre usabas y bajo él también
fue aquella primera vez que te besé a ti.*
(“Josef na”, Danny Chilean)

Pero también hace bailar a casi todo Chile:

*Eres exquisita como un gran asado con papitas fritas
eres exquisita como un gran relleno de frutilla y crema
eres exquisita y tan deliciosa que me da fatiga
eres un pan fresco, me lo como todo, sin dejar ni miga...*
(“Eres exquisita”, Vittorio Cintolesi)

Los temas, claramente pensados mediante un criterio comercial, nacieron como influencia directa de la importación de ritmos estadounidenses, en específico, del rock and roll. En efecto, explica Juan Pablo González, “entre 1956 y 1957, The Platters, Chuck Berry, Bill Haley, Fats Domino, Little Richard y Elvis Presley debutaron en las pantallas de los cines chilenos, escandalizando a la sociedad de entonces y cambiando por completo la faz de la música popular”.¹⁸

Las estrellas locales no hicieron más que “clonar” esta forma musical a tal extremo de cambiar sus nombres originales por seudónimos en inglés: Guillermo Roldo se transformó en *William Reb* y Ricardo Toro, en *Buddy Richard*. Las mujeres prefirieron mantener sus nombres auténticos. En cuanto a los grupos, los hermanos Carrasco pasaron a ser *The Carr Twins*; los hermanos Zabaleta se convirtieron *Los Red Juniors*, y así pasó con tantos otros.

La Nueva Canción Chilena, tal como decía Víctor Jara, actuará como oposición a lo que consideran “imperialismo cultural”, reflejado de alguna u otra manera con la Nueva Ola. La NCCh escapó de aquella órbita al incluir temáticas que atañían directamente a los problemas sociales, incorporando una profunda crítica hacia quienes permitían que las injusticias se perpetuaran.

¹⁸ González, J.P. En González, Juan Pablo y Godoy, Álvaro (Editores). *Op. cit.*, página 39.

La Nueva Canción Chilena¹⁹

“Nuestro canto no tiene fronteras, ni siquiera las fronteras del lenguaje, porque el enemigo lo tenemos en tierras de distintos colores y lenguas, y trata de desangrarnos a todos por igual. Mientras más nos conozcamos seremos más fuertes (...) Integramos todo tipo de cuerda y viento del pueblo latinoamericano para lograr un enriquecimiento sonoro. Si la América Latina es un solo país y tiene tantos instrumentos, ¿por qué tenemos que estar separados si todos somos iguales y tenemos un mismo enemigo?”²⁰ A través de estas palabras, Víctor Jara entregaba una suerte de declaración de principios del naciente movimiento.

“La obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo el cantar a los arroyitos y a las florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista”, decía Violeta Parra en una entrevista.²¹

Quizá ambas declaraciones sinteticen el espíritu de la Nueva Canción Chilena.

En cuanto a las temáticas, se incorporaron sujetos hasta ese entonces “negados” en su verdadera dimensión: mineros, pescadores, pueblos originarios, obreros y campesinos, a lo largo del país, dibujados en su miseria y explotación. Las letras ya no remitían al ambiente bucólico del álamo de campo ni al recuerdo nostálgico del arroyo, ni tampoco a los clásicos estilos de vida de las capas dominantes. En contraste con los pegajosos hits de la Nueva Ola, este nuevo tipo de canción no pretendía generar un éxito comercial como el de aquella corriente.

El tratamiento de estos temas vinculados a las clases más desprotegidas hace que la Nueva Canción Chilena se distinga por su vocación de “protesta”. Sin embargo, esta definición resulta bastante superficial, al comprobar que el vuelo poético alcanzado supera cabalmente la categoría de “protesta”, por lo cual, más vale hablar de “canción comprometida”.

...Si hay niños como Luchín
que comen tierra y gusanos
abramos todas las jaulas
pa' que vuelen como pájaros...

¹⁹ La bibliografía existente sobre la Nueva Canción Chilena es amplia. En este punto solo exploraremos algunos elementos esenciales de este movimiento, en especial, dos cosas: explicar su evolución para la fundación de las peñas, y dar cuenta de su desarrollo para comprender las reacciones –después del golpe militar– hacia sus símbolos.

²⁰ Rodríguez, Osvaldo. *Op. cit.*, página 50.

²¹ García, José Manuel. *Op. cit.* 2001.

<http://www.trovadores.net/indexlm.php?MH=lmveure.php?NM=4%26PC=4>.

La Nueva Canción Chilena interpretó f elmente los clamores de una multitud que crecía en cuanto a marginalidad en los sectores urbanos, principalmente en Santiago. “La metrópoli crece inorgánicamente y no alcanza a r esistir con éxito el fenómeno migratorio. La llamada mar ginalidad urbana entra en escena. Nacen la población callampa, el conventillo: aumenta la cesantía, la prostitución, la delincuencia juvenil, los niños en situación irregular”,²² explica Fernando Barraza, autor de uno de los libros que habla de este movimiento musical.

*...Al medio están los valles con sus verdores
donde se multiplican los pobladores,
cada familia tiene muchos chiquillos
con su miseria viven en conventillos (...)
Linda se ve la patria, señor turista
pero no les han mostrado las callampitas
mientras gastan millones en un momento
de hambre se muere gente que es un portento...*

(“Al centro de la injusticia”. Letra: Violeta Parra. Música: Isabel Parra)

Junto con las temáticas n uevas, esta corriente supuso una fuerte inspir ación “latinoamericanista”, expresada en la incorporación de instrumentos musicales característicos de distintos rincones del continente. Por esto, según Osvaldo “Gitano” Rodríguez, la Nueva Canción Chilena se mostró como u na corriente “abierta, innovadora, al contrario de la música tradicional” que tendía a ser “conservadora”.²³

Relacionado con lo anterior, destaca el papel que jugó la música andina en el enriquecimiento de la Nueva Canción, provocando una mayor amplitud en el espectro al que adhería la MúsicaTípica, renuente a acoger instrumentos de la zona altiplánica. Es más, el charango, la ocarina, la quena y la zampaña se convirtieron en una especie de “banda sonora” del gobierno de la Unidad Popular.

Esta integración latinoamericana de la NCCh no se entendía como un mæcapricho, sino que ratif caba la hermandad de los pueblos del continente en su lucha por salir de la miseria. Uno de sus miembros más ilustres, el cantautor Rolando Alarcón, lo evidenciaba con mayor nitidez a través de sus canciones.

²² Barraza, Fernando. “La Nueva Canción Chilena”. <http://www.abacq.net/imaginaria/ncch0.htm>.

²³ Rodríguez, Osvaldo. “La Nueva Canción Chilena”. En González, J.P. y Godoy, A. (Editores). *Op. cit.*, página 81.

*Si somos americanos
somos hermanos, señores
tenemos las mismas flores
tenemos las mismas manos.*

*Si somos americanos
seremos buenos vecinos
compartiremos el trigo
seremos buenos hermanos...*

(“Si somos americanos”, Rolando Alarcón)

Existió también cierta reivindicación con los pueblos originarios, graf cada en los nombres de algunos conjuntos de la Nueva Canción Chilena. Mientras en la Música Típica aparecían Los Huasos Quincheros, dos agrupaciones de gran relevancia dentro del movimiento –nacidas en el seno universitario– usaban la nomenclatura quechua (Inti Illimani) y mapudungun (Quilapayún).

Tampoco fue coincidencia el a bandono de la sofisticación y galantería de los grupos de la Música Típica. El uso de los ponchos se volvió emblemático, así como las tenidas sobrias, sencillas y sin adornos resplandecientes de los solistas de la nueva tendencia.

Pero la Nueva Canción Chilena no fue un movimiento aislado ni que brotó en solitario. Hasta ella llegaron los influjos del Nuevo Cancionero Argentino, de la Nueva Canción Catalana con Joan Manuel Serrat a la cabeza, y comenzaron los primeros balbuceos de la Nueva Trova Cubana. Incluso muchas canciones de autores latinoamericanos empezaron a nutrir el repertorio de los creadores de la NCC h. Además, por su apego a los sucesos contingentes como la reforma universitaria, la reforma agraria, más la Revolución Cubana y la oposición a la guerra de Vietnam, apareció ligada férreamente a las reivindicaciones de los partidos de izquierda.

*Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más (...)
A desalambrar, a desalambrar
que la tierra es nuestra, es tuya y de aquel
de Pedro y María, de Juan y José...*

(“A desalambrar”, Daniel Viglietti - Uruguay)

Un paso importante para la masificación de este tipo de música lo constituyó el nacimiento del sello Discoteca del Cantar Popular (DICAP), vinculado a las Juventudes Comunistas, que consiguió instalar a la Nueva Canción Chilena como un movimiento de alcance nacional y con una apreciable recepción del público.

Junto a ello, en 1969 se organizó –con el auspicio de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica– el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, donde compartieron el primer lugar “La Chilenera” de Richard Rojas y “Plegaria a un Labrador” de Víctor Jara.

La inclinación política de los miembros de la Nueva Canción los llevó a participar activamente en la campaña presidencial de 1969-1970 a favor de Salvador Allende. Muchos de esos artistas fueron nombrados embajadores culturales del gobierno de la Unidad Popular, abocándose a crear canciones sobre la contingencia, algunas veces tildadas de “panfletarias”, debido a la polarizada disputa ideológica de aquel convulsionado período.

*La derecha tiene dos ollitas
una chiquitita, otra grandecita.
La chiquitita se la acaba de comprar
y esa la usa tan solo pa' golpear (...)
La grandecita la tiene muy llenita
con pollos y papitas, asado y cazuelita...*
(“Las ollitas”, Sergio Ortega)

Con el gobierno a favor de los artistas de la Nueva Canción Chilena, se produjeron discos que ensalzaron la tarea de la Unidad Popular, como “Canto al programa” de Inti Illimani, “Oratorio de los trabajadores” del conjunto Huamarí y “Las 40 medidas cantadas” del grupo Lonqui, creado por Richard Rojas.

Pero seguramente para completar esta historia falta un eslabón trascendental, sin el cual la Nueva Canción Chilena no habría encontrado espacios para expresarse y dar a conocer sus contenidos, instrumentos y acordes. Esas piezas vitales fueron las peñas folklóricas, surgidas en este período y que permitieron a los cantores de aquella época interactuar con el público en un nivel básico antes de alcanzar esa masividad que hizo posible el sello discográfico DICAP.

Las peñas en los 60²⁴

Año 1964. Ángel e Isabel Parra vuelven de París con una idea en mente. Una idea que pretenden hacer realidad. Presienten que ante la ola de intérpretes engominados y de buena facha, y de huasos con espuelas que pululan por los medios de comunicación, es necesario crear un espacio para otro tipo de canto, más cercano a las problemáticas sociales, canto que –por su afán crítico– es de cierto modo despreciado e ignorado por quienes elaboran las parrillas programáticas o las líneas editoriales de los medios.

Fernando Barraza explica elocuentemente las zozobras vividas por quienes querían dar a conocer una canción más comprometida. “Muchas emisoras excluían de su programación a determinados intérpretes. Los sellos disqueros tampoco alentaban a los creadores de la Nueva Canción (...) Los comentaristas de discos preferían los temas foráneos o aquellos que no rozaban la epidermis del orden establecido. Y las revistas juveniles de la época evitaban cuidadosamente dar cabida a los autores o cantantes que cultivaban la Nueva Canción”.²⁵

Ante este desfavorable panorama, en abril de 1965 se alzó un espacio: “La peña de los Parra”.

La intención de crear la primera peña de Chile se fraguó en las caóticas calles parisinas. Violeta Parra y sus hijos Ángel e Isabel permanecieron tres años en la capital francesa desde 1962, participando en distintos eventos: teatros, radios, televisión, *boîtes*. Y también por el barrio latino Ahí conocieron y actuaron en dos peñas de dicho sector: La Candelaria –atendida por el español Miguel Arozena– y La Escala.

“La idea nació en París, en un viejo hotel, una noche creativa alimentada por el amor de pareja. Sería una mezcla de las tradicionales peñas españolas (lugar de reunión popular y bohemia donde el público generalmente salía a cantar) y las cuñas parisinas donde Ángel e Isabel estaban cantando con Violeta”, cuenta Álvaro Godoy en la revista *La Bicicleta*.²⁶

Ángel Parra volvió primero a Chile. Pidió trabajo en locales nocturnos de la capital, pero solo consiguió respuestas negativas. Luego descubrió una casa arrendada por el pintor y folklorista Juan Capra en la calle Carmen N° 340, donde operaba un taller de artistas. Después de integrarse y participar activamente, surgió una noticia que cambiaría rotundamente el curso de la vieja casona: Capra recibe una beca para estudiar pintura en París y ante la situación, Ángel e Isabel –que se une después– se quedan a cargo del recinto.

²⁴ Aquí solo se hablará de las tres peñas con domicilio fijo más conocidas, ya que se relacionan directamente con aquellas que surgirán en dictadura.

²⁵ Barraza, Fernando. “La Nueva Canción Chilena” <http://www.abacq.net/imaginaria/ncch1.htm>.

²⁶ Godoy, Álvaro. “La peña de los Parra: donde se quedó el canto”. Revista *La Bicicleta* N° 62. 20 de agosto de 1985, pág. 12.

“Un día, Carmen Rodríguez, una amiga vinculada a una agencia de publicidad, le regaló 30 vasos de botellas de pilsener cortadas y le dijo que por qué no hacía un lugar para hacer música en su casa. Así Ángel desenterró la vieja idea, sacó todos los muebles de su pieza y se trasladó a otra, le pidió a su tío Roberto Parra que le hiciera antes del fin de semana algunos banquitos y mesas”, reseña Álvaro Godoy.

La idea ya había prendido.

La peña de los Parra

Pionera y emblemática, “La peña de los Parra” se transformó en el “corazón” de la Nueva Canción Chilena. Una vez que abrió sus puertas al público, el fenómeno “peñas” se expandió como reguero de pólvora no solo en Santiago, sino en todo el país.

Muchos de los rasgos que dieron vida a “La peña de los Parra” serán replicados en las siguientes que brotaron en aquel período, y también después del golpe militar.

Artistas de la talla de Patricio Manns, Rolando Alarcón y los mismos hermanos Parra pasaron a ser elenco estable del local; luego se sumó Víctor Jara, lo cual indudablemente otorgó a la peña un elemento distintivo: calidad artística. Después aparecieron Tito Fernández, Payo Grondona, Osvaldo “Gitano” Rodríguez, Homero Caro y muchos otros.

Incluso alguna noche el mismísimo Atahualpa Yupanqui se acomodó en una mesa del histórico recinto. También dejaron su huella célebres visitas como Salvatore Adamo, Paco Ibáñez, César Isella, Daniel Viglietti, Piero y los “emergentes” Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola.

La ambientación resultó bastante singular. “Luz de vela –escribe Jorge Montealegre– para iluminar discretamente y absorber el humo de los cigarrillos (y para los cigarrillos, conchas de loco en el terrestre rol de ceniceros). Los candelabros, botellas de las gordas y de las feas. Estacionada en algún rincón, una rueda de carreta. Por la pared, como una telaraña folklórica, una red de pescador o un volantín huacho. Por ahí, un infaltable tronco. Y para compartir, mesas pequeñas y sillas de totora. No pueden faltar un vaso de vino –a veces caliente y con naranja– y una empanada. Los anticuchos aparecen más tarde. En invierno, un brasero con agüita lista para el mate con malicia. Mientras tanto, la esperma de las velas corre haciendo figuras mágicas sobre el verde botella”.²⁷ A esto se sumaron las paredes blancas donde los asistentes dejaban sus firmas recordatorias.

Como bien describe Montealegre, “La peña de los Parra” fue concebida como un lugar rústico, místico, sobrio, apropiado para el desarrollo artístico de los cantores. El escenario no era sino una simple tarima que facilitaba la comunión entre público

²⁷ Larrea, Antonio y Montealegre, Jorge. *Op. cit.*

y artista. Además, el perfil de los asistentes le otorgaba un valor singular al recinto. Estos eran “receptivos”, pues acudían con plena intención de “escuchar” al cantor. El valor de la entrada estaba dado por la calidad del espectáculo, más un vaso de vino y, con el tiempo, una empanada en el intermedio. Nada más.

Esta comunión se conseguía centrando la atención en el artista y no en la comida que se vendía. Ángel Parra no tenía muy buenas experiencias con eso. Así le cuenta al escritor José Miguel Varas: “La idea fue hacer la peña como medio de difusión y de subsistencia para nosotros. Teníamos la experiencia notable de cantar dos años en París pero (...) en ese lugar se comía y nosotros no queríamos saber nunca más de platos y paellas que pasaran por delante mientras nosotros estábamos cantando”.²⁸

Pedro Aceituno, integrante de Curacas –conjunto de música andina que se inició en la peña– recuerda el inigualable espíritu de respeto que se daba en la vieja casona de Carmen 340. “Ahí nadie hablaba, no se chupaba. Tú pagabas tu entrada, entrabas a una pieza y te daban un vaso de vino caliente, eso era todo. Comenzaba la primera parte del espectáculo que duraba 40 a 50 minutos, donde absolutamente nadie hablaba; se escuchaba al artista, y si algún desubicado llegaba con algunos copetes, con el ánimo de chunga, la gente le tiraba un vaso por la cabeza: ‘Aquí no se habla, aquí se viene a escuchar’”.

Muchos coinciden en sindicarlo al “silencio” del público como la impronta de “La peña de los Parra”. Con todo, a veces los propios artistas tenían que controlar la efusividad de algunos que no entendían muy bien las “normas”.

“En alguna oportunidad –cuenta Pedro Aceituno– llegó a la peña de los Parra una delegación de ex combatientes cubanos de Bahía Cochinos (...) en la onda cubana, muy extrovertidos, alegres, y empezaron a meter bulla, entonces la gente los hizo callar. Yo le dije a uno:

– Mire, compañero, aquí se viene a escuchar música.

– Sí, compañero, pero yo soy ex combatiente de Bahía Cochinos...

– Será muy ex combatiente, pero yo soy músico chileno y le exijo a usted, deferente y amablemente, respeto”.

Aplausos cerrados para el cantor. Los cubanos no hicieron más que calmar su ímpetu y se sentaron pacíficamente...

Otro pasajero de “La peña de los Parra”, Tito Fernández, valora la disposición del público hacia el artista que se subía a la modesta tarima. “Una peña –explica El Temucano– es una reunión de gente que se junta a escuchar a sus cantores populares. Ahí Patricio Manns no tenía necesidad de cantar ‘Arriba en la cordillera’ ni yo ‘La casa

²⁸ Varas, José Miguel y González, Juan Pablo. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Cuadernos Bicentenario. Santiago, Chile. 2005, página 79.

nueva'. Uno entraba a ver *qué* iba a hacer Patricio Manns, *qué* iba a hacer Ángel Parra y *qué* iba a hacer Isabel (Parra). Uno iba ávido de novedades, no de éxitos de discos, no existía eso. O sea, existía, pero en el mundo del *show business*. Las peñas pertenecían a un mundo de la cultura distinto, que no se basaba en la entrada económica”.

Las palabras de Tito Fernández refujan que “La peña de los Parra”, aun cuando debía sustentarse, corría por un riel paralelo al del circuito comercial, toda vez que su misión principal no pasaba por generar réditos económicos. “La plata se repartía entre todos el fin de semana. No había sueldos, nadie sabía qué plata iba a entrar”, afirma el cantor sureño, quien llegó el año 1971 a Carmen 340, invitado por Ángel Parra.

Sin perjuicio de ello, algunos sostienen que “La peña de los Parra” era más elitista respecto a otras que siguieron su senda. “Era un lugar más selectivo, atractivo para el público, pero también iban ABC1, gente de niveles altos y figuras del espectáculo. Era una cosa más de moda, porque además los personajes que actuaban ahí eran potentes”, recuerda otro integrante del grupo Curacas, Carlos Necochea, quien en dictadura será el brazo derecho del animador Ricardo García en el sello Alerce.

La peña de los Parra, además, funcionaba como taller, como una pequeña tienda de discos y artesanía, y como centro cultural para el barrio circundante. Cuando la Unidad Popular llegó al poder, adquirió –como señala Montealegre– “un cariz simbólico y hasta ‘turístico’, en el sentido de que también son el eje de un proceso que es observado por el mundo”.²⁹ El propio Presidente Salvador Allende concurría periódicamente a la antigua casona y pedía una mesa como cualquier mortal.

Así, se cree que la peña de bía cumplir una función más allá de lo meramente musical. Por eso se propuso difundir nuevas modalidades de hacer arte. La casona de los hermanos Parra fue una de las que se mantuvo cuando arribó Allende al Palacio de La Moneda, mientras otras tantas simplemente desaparecieron. A juicio de Montealegre, las peñas universitarias dejaron de tener sentido porque los representantes de la Nueva Canción Chilena ya no se reunían en “catacumbas”, sino en grandes concentraciones apoyando al gobierno de la Unidad Popular.³⁰

Chile Ríe y Canta

La peña de Ángel e Isabel Parra no es el único local “establecido” que abre sus puertas hacia otro tipo de canción. Poco después, un destacado locutor oriundo de Huasco, profesor normalista y estudioso de la música folklórica, René Largo Farías, inaugura en calle Alonso Ovalle 755 la peña “Chile Ríe y Canta”, el mismo nombre

²⁹ Larrea, Antonio y Montealegre, Jorge. *Op. cit.*

³⁰ Larrea, Antonio y Montealegre, Jorge. *Op. cit.*

de un gran movimiento creado en 1963 por el comunicador, que incluía un programa radial, giras y festivales a nivel nacional.³¹

“El programa radial y el movimiento es anterior a la Peña Chile Ríe y Canta nació en 1963 como un movimiento nacional de difusión artístico cultural, que organizaba giras y tenía un programa en la Radio Minería. Las giras eran desde los últimos pueblitos de Arica hasta Punta Arenas, llevando a los artistas más connotados: Violeta Parra, Víctor Jara, Patricio Manns y otros”, afirma la hermana del fallecido locutor, Iris Largo Farías, quien pese a no formar parte del equipo administrativo, conoció de cerca la dinámica de esta “empresa familiar”.

Por cierto, algunos números fijos de “La Peña de los Parra” también se convierten en pasajeros frecuentes del local fundado por Largo Farías, asesinado en octubre de 1992 en un confuso incidente. Es el caso de Patricio Manns, Rolando Alarcón, Víctor Jara, Roberto Parra, Tito Fernández, Voces Andinas e Inti Illimani. Junto a ellos, aparecen Silvia Urbina, Hilda y Nano Parra, el dúo Rey-Silva, Margot Loyola y Benedicto “Piojo” Salinas. Y además comienzan a hacer sus primeras armas otros nuevos valores como Nano Acevedo, Mira y Poncho, Quelentaro, Chagual, Chamal, Paillal, Aucamán, Mensaje, Illapu y Alhué. Pero también llegan visitas ilustres del extranjero como la argentina Mercedes Sosa, el uruguayo Daniel Viglietti y el grupo boliviano Los Jairas.

Como buen comunicador, René Largo Farías dejaba de manifestar esto en la decoración e infraestructura de la Peña el carácter popular que deseaba rescatar. Algunas crónicas de la época así lo reflejan. “Es un gran caserón con una entrada amplia (donde una foto de Violeta da la bienvenida) y un bar con su correspondiente mesón. En el patio cubierto funciona la Peña. El lugar está lleno de luz y los garzones andan rápido entre las mesas, atendiendo a los clientes (...) La ampliación está detrás del escenario que se ve totalmente iluminado y ambientado con temas folklóricos: un gran retrato de una india con su hijo en los brazos, una tinaja de greda, ramas de arbustos y los infaltables copihues (aunque de plástico)”.³²

Por supuesto, la simpleza y funcionalidad de sus decorados facilita el clima de camaradería que en su interior se vive. “El local está lleno (150 personas). No hay decoraciones sofisticadas, solo unas cuantas flores y algunas plantas. En el escenario,

³¹ No hay coincidencia sobre el año de nacimiento de la Peña “Chile Ríe y Canta”. Mientras José Miguel Varas y Juan Pablo González señalan en su libro *En busca de la música chilena* que el recinto se inauguró en 1966, un artículo de revista *Telegrafía* hace presumir que el inicio oficial de la Peña fue en septiembre de 1968. “Se inauguró un nuevo Centro de Difusión Folklórica, donde darán clases de canto, guitarra y bailes folklóricos; además se convertirá en Peña todos los días desde las 19 horas. ‘Chile Ríe y canta’ encontró un alero en esta nueva casa, en donde los artistas populares tendrán acogida, al igual que todas las manifestaciones folklóricas”. En revista *Telegrafía* N° 72. 27 de septiembre de 1968, pág. 40.

³² Aguilera, Pablo. “Las Peñas folklóricas: ¿negocio o difusión?”. Revista *Onda* N° 27. 15 de septiembre de 1972, págs. 26 y 27.

un joven guitarrista desconocido. El público lo ayuda con el estribillo. Cantan todos, los estudiantes y los adultos, en general de clase media. Además colaboran los otros artistas de la peña, que se han mezclado con los clientes, mientras esperan su turno”, reseña un reportaje de la revista *Ramona*.³³

Debido a la escasez de personal y el sentido familiar del recinto, son los propios cantores quienes ayudan en tareas domésticas, como acarrear vasos, platos y botellas. Los precios son accesibles para todo público, no se cobra entrada y un porcentaje del consumo está destinado a los artistas que allí se presentan.

El Premio Nacional de Literatura 2006, José Miguel Varas –cuñado de René Largo Farías–, cuenta en una charla cómo la peña se convirtió en una fuente de aprendizaje para muchos novatos en el arte popular. “Cursos de artesanías, de cueca, de guitarra. Espectáculos. Llegaban visitantes de las provincias, sin otro caudal que sus canciones y sus guitarras (...) Los visitantes solían quedarse a alojarse, dormían en el suelo sobre diarios viejos o, a lo más, encima de una colchoneta en alguna de las numerosas habitaciones de la casa. También comían allí, por prolongados períodos, sin costo (...) Por la peña también aparecían cantores peruanos, argentinos, bolivianos, ecuatorianos, y recibían la misma hospitalidad pobre, generosa y prodigiosa. También ruinosos”.³⁴

Algunos artistas conocieron de cerca el recinto levantado por René Largo Farías y notaban ciertas diferencias respecto al de Carmen 340. Por ejemplo, Nano Tamayo, integrante del conjunto andino Yaguarkolla, señala que “‘Chile Ríe y Canta’ era una peña folklórica, pero a la vez era un restaurante donde se comía, había platos de comida, había una ‘peña chica’ donde llegaban más cantores, se amanecía (...) ‘La peña de los Parra’ no era con comida. La entrada daba derecho a un vaso de vino y a una empanada, y nada más”.

La “peña chica” era una de las modalidades más esperadas de la noche. Allí, espontáneamente, cualquier persona del público podía subir al escenario a mostrar sus habilidades musicales y más de alguno sorprendía a René Largo Farías y a su esposa María Cristina, los anfitriones del local. Si aparecía alguien que realmente impresionara, la peña le ayudaba a superar los errores, para luego presentarlo en el espectáculo principal. Así, también se convertía en una pequeña escuela.

René Largo Farías dio cabida a expresiones más allá de la Nueva Canción Chilena en su peña. Se le reconoce haber entregado tribuna a los cultores de la línea investigadora del folklore tradicional, como Margot Loyola, Paillal y, en general, conjuntos de esa tendencia. Pero también recibió sin reparos a artistas identificados con la Música Típica, como el Dúo Rey-Silva.

³³ “El folclor, de Las Condes a Alonso Ovalle”. Revista *Ramona* N° 32 (Santiago - Quimantú). 6 de junio de 1972, pág. 13.

³⁴ Varas, José Miguel. “Evocando a René”. http://virginia-vidal.com/memorial/printer_77.shtml.

“Desde el punto de vista musical, el criterio de René era de una gran amplitud. La peña privilegiaba el canto y el baile de raíz folklórica más tradicional, pero no era en absoluto excluyente de otra expresión musical que él sintiera auténtica. También se presentaban guitarristas clásicos, claro que eso era excepcional: lo normal eran las expresiones de música popular”, comenta el escritor José Miguel Varas.

En cuanto al público asistente, Tito Fernández, quien estuvo en ambos recintos, admite que “a ‘La peña de los Parra’ llegaban ministros, embajadores, visitas ilustres que venían al país, mucha gente universitaria. A ‘Chile Ríe y Canta’ llegaba gente que le gustaba el folklore campesino y urbano”. Más aún, el cantor temuquense opina que la peña de René Largo Farías tenía un tono más popular. “Iba gente más obrera, más de pueblo. Esa gente no iba a ‘La peña de los Parra’”.

Con todo, el espíritu de “Chile Ríe y Canta” era el mismo: disponer de un recinto pequeño para que un artista fuer a escuchado a plenitud y con respeto. Y a la vez aprovechar el espacio para efectuar actividades culturales paralelas que enriquecieran la labor proiciada por la peña.

El modelo de “Chile Ríe y Canta” sirvió de inspiración para los artistas que durante los primeros años de dictadura tuvieron la osadía de montar una peña. Esto porque el grueso de los participantes de la tribuna de Alonso Ovalle, a diferencia del elenco de “La peña de los Parra”, tendrá que permanecer en el país luego del golpe militar.

Peña Chilena

La tercera peña “establecida” importante, surgida en las dependencias de calle Londres 69, pleno centro de Santiago, a un costado de la iglesia de San Francisco, fue la peña “Chilena”. Su dueña y fundadora fue Carmen Pavín Villar, quien el año 1968 con mucho ahínco y entusiasmo contribuyó con una nueva vitrina.

“Nosotros hicimos la peña como una medida alternativa de tipo político, buscando juntar gente, encontrarnos, conversar, para de alguna manera cooperar al triunfo de Allende. Tenía en un segundo piso talleres de orfebrería, de pinturas, de grabados en cuero, de cosas manufacturadas en forma artesanal, con un grupo de compañeros de ese tiempo: todos de izquierda”, relata Carmen Pavín.

Desde ya se advertía que la intención de levantar una peña no era solamente artística, sino que también había todo un trasfondo relacionado con la coyuntura política, incluso en la época previa al golpe militar.

En aquella época Carmen Pavín pertenecía al Partido Comunista y como militante –aparte de permitir la expresión musical– su local sirvió para resguardar instancias políticas. “En mi peña funcionó el MAC (Movimiento Amplio de Comercio). Dependíamos del Ministerio de Economía en 1973 y nosotros –gente de otras bases

del partido– nos dedicábamos a entregar mercadería a los negocios de la periferia, y que la gente no tuviera escasez, cuando los grandes consorcios empiezan a acaparar la mercadería y a dejar al pueblo sin nada, para tener un motivo de decir: ‘Allende nos tenía muertos de hambre’”.

Al igual que “Chile Ríe y Canta”, la peña “Chilena” fue gestionada como “restaurante”, es decir, existía un espectáculo musical pero también se ofrecía comida. “Para generar recursos –indica Carmen Pavín– se vendían comidas y bebidas típicas de la época, que no era tanta cerveza, sino más bien vino. Yo tenía abierto constantemente, funcionaba a la hora de almuerzo, y a las nueve y media de la noche empezaba el show artístico. Era una mezcla de poesía y canto”.

Si bien Carmen Pavín admite que en “La peña de los Parra” “había otro clan de mayor estatus”, a su tribuna se pegaban una “escapadita” algunos miembros del elenco estable de Carmen 340 como Víctor Jara y Rolando Alarcón; y de “Chile Ríe y Canta”, Nano Acevedo y Héctor Pavez. Sin embargo, el núcleo principal –dice Pavín– estaba constituido por Hilda, Lalo, Roberto, María Elena y Nano Parra.

Las peñas florecieron por todo el país. Tres de ellas fueron las principales en Santiago, de tipo “establecidas”, es decir, con un local fijo, no itinerante. Otras tantas nacieron en las universidades como la Universidad Técnica del Estado (UTE), y muchas más en Valparaíso y Viña del Mar. En base a esto se construyó una idea de peña que, aunque dispar en su formato, sirvió de molde para levantar tribunas alternativas en plena dictadura. Muchos de los rasgos de estas primeras peñas serán emulados, pero el contexto opresivo alterará sustancialmente la comunicación que dará en su interior.

En síntesis, las peñas antes del golpe militar se constituyen como un espacio de alcance grupal donde se presenta un artista –por lo general vinculado a la música de raíz folklórica, alejado del circuito comercial o con una visión crítica del sistema– quien goza de la atención preferencial en un ambiente cálido, ameno y cercano a las tradiciones más autóctonas.

Ese formato comienza a derrumbarse el día que marcó un antes y un después en nuestra historia. El mismísimo 11 de septiembre de 1973 se difuminan los acordes y melodías de las guitarras, quenas, cuatros y tiples, y predominan los ecos de un desgarrado grito de dolor...

El sonido del silencio

La tibia brisa de septiembre trae consigo el escalofriante rugir de los Hawker-Hunter atacando La Moneda. Por cada bomba que resuena en el Palacio de Gobierno, a pocas cuadras de ahí, “La peña de los Parra” también se desmorona. La última vela de la última mesa se ha consumido.

El local de Carmen 340 fue allanado por las fuerzas golpistas, y en un abrir y cerrar de ojos, nunca más albergó a los artistas de la Nueva Canción. Con todo, ocurrió algo muy peculiar en el instante que era requisado. Carmen Luisa Parra, hija de Violeta, le cuenta la historia a Osvaldo “Gitano” Rodríguez. “Cuando allanaron la peña, todo lo que yo tenía de la Violeta no lo tocaron (...) incluso en el boliche de los discos, todos los demás discos los sacaron y los patearon, pero los discos de la Violeta no los tocaron (...) fueron los pacos, los milicos, los paracaidistas, siempre la misma actitud, a mí me impresionó mucho porque significaba que había un respeto muy grande”.³⁵

En noviembre de 1973, la productora Filmocentro ocupó el sitio dejado por la vieja casona colonial, luego de que la compañera de Ángel Parra, Marta Orrego, se la arrendara al director de cine y televisión Eduardo Tironi.

Aquella semana que comenzaba el lunes 10 de septiembre de 1973, René Largo Farías se aprestaba a celebrar en su peña el décimo aniversario de su programa radial homónimo. Pero el golpe militar abortó la fiesta. Largo Farías se desempeñaba como jefe de radio de la Oficina de Informaciones y Radiodifusión de la Presidencia de la República (OIR) y el día del golpe permaneció en La Moneda junto a Allende, hasta que lo obligaron a retirarse del Palacio de Gobierno.

René Largo Farías, entonces, llegó a la peña “Chile Ríe y Canta”; en su interior se vivieron escenas de profundo dramatismo. El cantor Nano Acevedo asistió al recinto de calle Alonso Ovalle el mismo día 11 y recuerda aquellos momentos emotivos en su libro *Los ojos de la memoria*. “Llegó Largo Farías pálido, desencajado, se abrazó a María Cristina Zahyr frente a mis ojos y lloró, lloró mientras repetía ‘...yo debo estar allí...’”³⁶

Luego, Nano Acevedo acompañó a pie en pleno Santiago sitiado al creador de “Chile Ríe y Canta” a la Embajada de México, país donde se exiliaría. En un principio, el comunicador se opuso a abandonar la peña, pero finalmente aceptó entre sollozos. “Nos costó mucho que René Largo Farías se fuera de la ‘Chile Ríe y Canta’”, rememora Acevedo, quien quedó a cargo de la peña alrededor de una semana y luego entregó las nuevas llaves a la hermana del locutor, Iris Largo.

“La peña nunca fue allanada, estaba cerrada, había carabineros pero ni siquiera en la puerta misma, sino en la esquina de Alonso Ovalle con San Francisco, y se terminó no más. Hubo intentos de Héctor Pavez, entre otros, para que las Juventudes Comunistas se hicieran cargo de la peña, pero era imposible. Yo misma acompañé a Héctor a hablar con las dueñas para ver si podían seguir arrendándonos la casa. Y dijeron que por ningún motivo”, recuerda Iris Largo Farías.

Consciente de que su hermano y cuñada estarían largo tiempo asilados, Iris Largo repartió el dinero y mercadería que había en el local entre los trabajadores, retiró

³⁵ Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan*. Op. cit., página 173.

³⁶ Acevedo, Nano. *Los ojos de la memoria*. Cantoral Ediciones. Santiago, Chile. 1995, páginas 138-139.

todos sus rastros característicos y a fines de septiembre el recinto de Alonso Ovalle 755 nunca más rió ni cantó.

La peña “Chilena” siguió la tónica de sus antecesoras. “El día del golpe –relata Carmen Pavín– fui a abrir para poder sacar documentación que había. Logré quemar algunas cosas y el local se perdió. Ya no pude entrar”. Cuando quiso volver después a la calle Londres 69, la puerta apareció cubierta de cadenas y candados.

Casi un mes después, Carmen Pavín fue detenida por Investigaciones, acusada de tener contactos con miembros de la guerrilla uruguaya tupamaros, situación que ella desmiente categóricamente. “Nunca hice reuniones con extremistas y tupamaros (...) Yo les dije: ‘En un negocio no se detiene a la gente, no se le pide carnet ni afiliación política, la gente va a ver un espectáculo, a tomarse un trago, a ver folklore, a bailar cueca’”. En la actualidad, Carmen Pavín figura en el Informe Valech.

Casi al mismo tiempo en que las peñas eran clausuradas, los referentes del movimiento de la Nueva Canción Chilena sufrían los rigores de un régimen impuesto por la vía de la fuerza.

El saldo era devastador:

Patricio Manns, exiliado.

Ángel Parra, detenido, torturado y exiliado.

Isabel Parra, exiliada.

Quilapayún, exiliados.

Inti Illimani, exiliados.

Tito Fernández, detenido.

Víctor Jara, detenido, torturado y asesinado.

Héctor Pavez, exiliado.

Antes de la irrupción militar, ya penaban las ausencias de otros baluartes del movimiento:

Violeta Parra se suicida en febrero de 1967.

Rolando Alarcón fallece debido a una afección cardíaca en febrero de 1973.

Gran parte de los referentes pasaba a engrosar la lista de los perseguidos por los generales que se toman el poder. El golpe militar acababa con el sueño de “revolución con canciones”. La “banda sonora” de la Unidad Popular guardaba sus instrumentos para otra ocasión.

Pero hay artistas, tal vez de más bajo perfil que los anteriores, que deberán quedarse en Chile contra viento y marea, soportando los horrores que no tardarán en llegar. Aquellos creadores –junto a otros jóvenes valores que luego se sumarán– serán

piezas fundamentales en el renacimiento de las peñas que los militares creyeron erradicadas, pero que en definitiva reaparecerán bajo otro contexto, otro concepto, otra dinámica.

CAPÍTULO II

CULTURA DE LA OPRESIÓN

No cabe duda. El episodio que más ha marcado la historia contemporánea de Chile es la violenta imposición del golpe militar de 1973. Repetidas imágenes de La Moneda bombardeada, incesantes advertencias de los golpistas instando al Presidente a abandonar el Palacio de Gobierno, Allende –metrallata en mano– resistiendo en su interior y sus últimas palabras transmitidas por la Radio Magallanes son parte del desolador panorama. Afuera, las calles toman un cariz tenebroso, cercano al de un regimiento.

Aquella jornada del martes 11 de septiembre supuso el fin de una larga tradición democrática y, al mismo tiempo, selló el comienzo de una etapa de profundos cambios que determinan hasta hoy las formas de vida de los chilenos.

Se instaló así un proyecto autoritario que tuvo como tarea primordial demoler los cimientos construidos por los gobiernos anteriores a 1973; en concreto, erradicar todos los vestigios heredados del régimen de la Unidad Popular. Apelando a los bandos militares, la Junta dictó las primeras medidas marcadamente coactivas a la población. “Las Fuerzas Armadas –dice el bando N° 5 formulado el mismo día del golpe– han asumido el deber moral que la Patria les impone de destituir al Gobierno que aunque inicialmente legítimo ha caído en la ilegitimidad flagrante, asumiendo el Poder por el solo lapso en que las circunstancias lo exijan, apoyado en la evidencia del sentir de la gran mayoría nacional”.³⁷

Se ordenó que cualquier acto de sabotaje fuera sancionado de la forma más drástica posible; dirigentes políticos asociados a partidos de izquierda recibieron un ultimátum y en todo el país se implantó el toque de queda. El bando N° 16 así lo proclamó. “El toque de queda (...) regirá a partir de esta fecha, en las horas que estime convenientes en todas las Áreas Jurisdiccionales de Seguridad Interior (AJSI) (...) A partir del 13 de septiembre, el toque de queda para la Provincia de Santiago regirá entre las 18.00 y las 06.30 horas”.³⁸ Se prohibió el tránsito de ciudadanos o grupos, en vehículos o en

³⁷ Citado en Garretón, Manuel Antonio et al. *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. LOM Ediciones. Santiago, Chile. 1998, página 61.

³⁸ Citado en Garretón et. al. *Op. cit.*, página 69.

cualquier otro medio por la vía pública. “Las personas deberán permanecer en sus lugares de alojamiento habitual o en sus lugares de trabajo para el caso de turnos nocturnos”.³⁹

Fase reactiva

La primera fase del régimen militar puede calificarse, según la socióloga Anny Rivera, como “reactiva”. Es decir, “se tiene claridad de lo que se quiere y se nega, en base a la restauración de un anterior orden, pero aún no se delinea claramente la fundación de un orden nuevo”.⁴⁰

En efecto, las disposiciones iniciales tuvieron como misión anular el radio de acción de aquellas personas afines a la Unidad Popular. En primera instancia, recayeron en dirigentes políticos pertenecientes a partidos de izquierda, cuyos nombres aparecieron en bandos dictados al momento del golpe.

Una de las medidas que le siguió fue la desarticulación de toda forma de organización política, responsable –según la dictadura– de llevar al país a la debacle. El Decreto Ley N° 77 publicado el 18 de septiembre de 1973 disolvió los partidos marxistas y “todas aquellas entidades, agrupaciones, facciones o movimientos que sustenten la doctrina marxista o que por sus fines o la conducta de sus adherentes sean sustancialmente coincidentes con los principios y objetivos de dicha doctrina”.⁴¹

Incluso, los partidos que estaban en oposición al gobierno de la Unidad Popular entraron en “receso” mediante el Decreto Ley N° 78 del 11 de octubre de 1973 y recién en 1977 fueron prohibidos, cuando el régimen estimó que la acción de la Democracia Cristiana excedía el límite tolerado.

La Junta Militar instauró los estados de excepción para controlar a la población. En tanto, se declaró la caducidad de los registros electorales; el Congreso Nacional, institución democrática por excelencia, fue disuelto, y el Poder Judicial, controlado. Así, los tres poderes del Estado quedaron concentrados en manos del bloque dominante.

Sin voto ni voz

Las restricciones a la libertad de expresión resultaron fundamentales para eliminar las voces disidentes. El mismo día del golpe militar, los primeros bandos prohibieron

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982*. CENECA. Santiago, Chile. 1983, página 98.

⁴¹ Biblioteca del Congreso Nacional. http://www.bcn.cl/pags/publicaciones/serie_estudios/esolis/nro083.html.

expresamente la publicación de medios de comunicación que tuviesen vinculaciones con el pasado reciente.

El bando N° 12 publicado el 13 de septiembre de 1973 impidió la circulación de cualquier medio de izquierda. En él se advirtió “a la prensa, radios y canales de televisión, que cualquiera información dada al público y no confirmada por la Junta de Gobierno Militar determinará la inmediata intervención de la respectiva fuente informativa por las Fuerzas Armadas”.⁴²

Esta medida obedeció a la nula tolerancia del régimen entrante hacia el sistema plural de medios de comunicación. Pero, más profundamente aún, se intentaba clausurar el espacio público; una de sus dimensiones estaba compuesta por la prensa y, con la censura, sobrevino un ambiente propicio para la concentración mediática del oficialismo.

La izquierda perdía así casi toda posibilidad de exponer sus puntos de vista en algún canal de expresión masivo.

En la vereda opuesta, los únicos medios permitidos por el régimen fueron aquellos que aceptaban –según el sociólogo Tomás Moulian– reproducir posiciones de grupos o personas que no fueran antagónicas al Estado o no pretendieran proyectarse como expresiones del interés general.⁴³ Fue el caso de los diarios pertenecientes a grandes consorcios como Empresa El Mercurio y COPESA, por cierto, coludidos con los intereses de la nueva administración. Así, fueron tolerados *El Mercurio*, *Las Últimas Noticias*, *La Segunda*, *La Tercera de la Hora*, más uno de propiedad estatal: *El Cronista*.

Esta normativa quedó respaldada mediante otro bando, el N° 15, también difundido el 13 de septiembre de 1973, donde se señaló abiertamente que “como una primera medida precautoria se ha autorizado solamente la emisión de los siguientes diarios: ‘*El Mercurio*’ y ‘*La Tercera de la Hora*’. Paulatinamente se irán autorizando otras publicaciones (...). Se ha designado una oficina de Censura de Prensa que funcionará en la Academia Politécnica Militar del Ejército (...) que tendrá bajo su control las publicaciones escritas autorizadas”.⁴⁴

La importancia de abortar los canales comunicativos de la oposición quedó refrendada el mismo 11 de septiembre, cuando dejaron de editarse abruptamente *Clarín*, *Puro Chile*, *El Siglo* y *Última Hora*, de propiedad de partidos o personas de izquierda. Más tarde, el diario *La Nación* reapareció con el nombre *La Patria*, que pasó a manos del Colegio de Periodistas.

⁴² Citado en Informe de Prisión Política y Tortura. Gobierno de Chile. Santiago, Chile. 2005, página 187.

⁴³ Moulian, Tomás. *Fases del desarrollo político chileno entre 1973 y 1978*. FLACSO. Documento de trabajo 155.

⁴⁴ Citado en Garretón. *Op. cit.*, página 68.

Las revistas tampoco se salvaron de la censura. Como éstas no contaban con talleres propios, la forma más efectiva de forzar su desaparición fue obligar a las imprentas a no sacar los números. Como por arte de magia dejaron de circular *Punto Final*, *PLAN*, *Ramona*, *De Frente*, *Principios*, *Causa ML*, *Arauco* y todas aquellas publicaciones pertenecientes a Editorial Quimantú.⁴⁵

Tal como pasó con algunos periódicos, el régimen operó condescendentemente con revistas que no pertenecían a partidos ni a personas de izquierda. De esta manera, publicaciones como *Mampato*, *Ritmo*, *Paula*, *Vanidades* y *El Musiquero* prosiguieron su camino sin mayores trabas.

Identificada con los lineamientos de la dictadura, la revista *Qué Pasa* jugó “un significativo papel ideológico toda vez que contaba entre sus consejeros de redacción a significativos miembros del equipo político del gobierno que comenzaba y del equipo económico”.⁴⁶

Una situación peculiar se dio con la revista eclesiástica *Mensaje*, tolerada por el régimen militar, y que paulatinamente dejó entrar algunas críticas hacia éste. Finalmente, estos medios nacidos al amparo de la Iglesia Católica constituyeron los primeros atisbos de prensa no oficialista, como fue el caso de la revista *Solidaridad*.

En cuanto a los libros, la Editorial Quimantú –un verdadero bastión de las publicaciones adeptas a la UP– fue reemplazada por la Editora Nacional Gabriela Mistral, que reforzó las ideas de los militares y tecnócratas en el poder.

El espacio radial, por su parte, tampoco se libró de la ola represiva. Según el análisis del sociólogo José Joaquín Brunner, “después del 11 de septiembre más de 40 radioemisoras de propiedad de personas o empresas vinculadas con el régimen de la Unidad Popular fueron requisadas, expropiadas o pasaron a manos del Estado y el sector privado”.⁴⁷

La emisora Corporación –estrechamente ligada al gobierno de Allende– fue una muestra de aquello, al ser sustituida por la Radio Nacional. Otras cadenas que adhirieron a la dictadura continuaron sus transmisiones normalmente. Aquéllas vinculadas a la Iglesia Católica, curiosamente, tampoco fueron censuradas, y esto permitió generar espacios alternativos de difusión, como las radios Balmaceda y Chilena.

Las estaciones televisivas tampoco resultaron ilesas de las prácticas autoritarias. En este tiempo quedaron “a cargo del Estado y, además, de las Universidades de

⁴⁵ Navarro, Arturo. *El sistema de prensa en Chile bajo el Gobierno Militar (1973-1984)*. CENECA. Santiago, Chile, página 16.

⁴⁶ Navarro, Arturo. *Op. cit.*, página 18.

⁴⁷ Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Santiago, Chile. 1981, página 92.

Chile, Católica y Católica de Valparaíso, las cuales, a su vez, se encuentran todas ellas intervenidas por el poder gubernamental”.⁴⁸

Después se creó la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS), con el fin de asesorar al Ministerio Secretaría General de Gobierno “en la formulación de políticas de comunicación y de vigilar los abusos de publicidad y prensa”.⁴⁹

La maquinaria del terror

El hombre se arrodilla y, ante la orden, pone sus manos en la nuca. No está solo. Otro grupo de personas acorraladas contra una pared adopta la misma posición frente a otros militares exaltados, dispuestos a todo, fuera de sí. Escenas dramáticas que se multiplican a lo largo y ancho de todo el país, donde las fuerzas golpistas comienzan a tejer el oscuro manto que cubrió de horror a parte importante del territorio.

Mucho se ha escrito sobre los altos índices represivos que, con el correr del tiempo, sembraron el pánico en los habitantes de esta nación. Algunos autores como Manuel Antonio Garretón ofrecen una mirada general sobre el trauma del miedo de los “vencidos” en los regímenes dictatoriales. “Es un miedo primario, existencial: es el terror a la muerte y a la pérdida de la integridad física, a la desaparición, a la tortura, a la desaparición de todo un tejido de significaciones intelectuales y afectivas, al destierro, a un mundo de oscuridad”.⁵⁰

La influencia de la Doctrina de Seguridad Nacional resultó clave a la hora de explicar la magnitud del terror. Este planteamiento, con especial énfasis en el combate contra el “enemigo interno”, calzó perfectamente con los planes de la dictadura naciente. A partir de esta doctrina emanada desde Estados Unidos para controlar la expansión del comunismo, cualquier método era justificable con tal de extinguir de raíz todos los focos revolucionarios.

Chile pasaba a ser una nación definida en códigos binarios: “nosotros” y “ellos”; “orden” y “caos”; “humanos” y “humanoides”, como reiteradamente señalaba el almirante José Toribio Merino en sus peculiares intervenciones.

El simple hecho de adscribir al pensamiento de izquierda, convertía a esa persona en un “sujeto a destruir” de cualquier forma y a cualquier precio, al poseer –siguiendo el concepto del psicoanalista Erik Erikson– una “identidad negativa”. El investigador

⁴⁸ Brunner, J.J. *Ibid.*

⁴⁹ Informe de Prisión Política y Tortura. *Op. cit.*, página 190.

⁵⁰ Garretón, Manuel Antonio. “El miedo y las dictaduras militares”, aparecida en Revista *Mensaje* N° 371. Agosto, 1988, págs. 314-315. Citado en Lira, Elizabeth y Castillo, María Isabel. *Psicología de la amenaza política y el miedo*. ILAS (Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos). Santiago, Chile. 1991, página 35.

plantea que “en períodos de crisis colectivas, los líderes pueden orientar las rabias y frustraciones que afectan a las mayorías, contra los sujetos a quienes se les atribuye ser portadores de esta ‘identidad negativa’, justificando esa atribución mediante determinadas doctrinas y normas”.⁵¹

La propagación del miedo se hacía más efectiva aún si operaba por la vía psicológica. El cientista político Carlos Huneeus comenta que la magnitud de la represión “debe ser medida no solo por los resultados explícitos –muertes, detenciones, torturas y exilio– sino por sus consecuencias más bien implícitas, constituidas por la sensación de terror que se apoderó de amplios sectores de la población más politizada y de los dirigentes de la oposición”.⁵²

En otras palabras, la “guerra interna” iba generando un clima de desconfianza y de psicosis colectiva. Tomás Moulian es más clarificador, respecto a la incertidumbre de miles de chilenos y chilenas que súbitamente perdían la pista de algún ser querido: “El suplicio del muerto se prolonga en el suplicio de sus familiares (...) El terror necesita que su presencia sea recordada. La represión es puntual, el terror debe ser permanente”.⁵³

Paralelamente, comenzaba el destierro masivo de miles de compatriotas, quienes desde las alturas veían cómo la imponente cordillera se hacía cada vez más insignificante a medida que se alejaban.

Esta “cultura del miedo” repercutirá directamente en las penas santiaguinas, por cuanto el carácter sistemático de la represión impedirá que las relaciones en estos recintos se realicen abiertas y libremente.

La institucionalización de la represión se consolidó el 14 de junio de 1974 es decir, a menos de un año del golpe militar con el nacimiento de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) mediante el Decreto Ley N° 521. Este organismo gozó de las más amplias facultades para allanar poblaciones, detener, amenazar, torturar e incluso asesinar a miles de compatriotas en los numerosos campos de concentración que se mantuvieron. El 12 de agosto de 1977 se ordenó el fin de la DINA y fue la Central Nacional de Informaciones (CNI) la que siguió escribiendo la historia oscura que iniciara su antecesora.

⁵¹ Erikson, Erik. *Life history and the historical moment*. W.W Norton Company Inc. Nueva York, Estados Unidos. 1975. Citado en Lira, E y Castillo, M. I. *Psicología de la amenaza...* Op. cit. 1991, página 22.

⁵² Huneeus, Carlos. *El régimen de Pinochet*. Editorial Sudamericana. Santiago, Chile. 2005 (3ra. edición), páginas 61-62.

⁵³ Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. LOM Ediciones. Universidad Arcis. Santiago. 1998, página 187.

El proyecto autoritario

Para conseguir cierto grado de adhesión, la dictadura necesitaba legitimarse de alguna forma. Tomando en consideración el análisis de Carlos Huneeus, lo que caracterizó al régimen militar chileno fue un “Estado dual”, pues supuso la coexistencia de dos racionalidades muy distintas, dos caras de una misma moneda. De un lado, ya está señalado, el sometimiento por la vía del terror, que conculcó los derechos humanos y sembró el desconcierto en el país. Es lo que Huneeus llama la “identidad coercitiva”.⁵⁴

Análogamente operó una estrategia de legitimación múltiple de tipo legal-constitucional, económica e histórica.⁵⁵ El régimen buscaba consolidar el proyecto político conocido como “democracia protegida y autoritaria”, muy distinta a la democracia occidental, a la cual el nuevo régimen sindicaba como responsable de abrir las compuertas para la entrada y posterior expansión del marxismo.

Dicho sistema de gobierno, en teoría, se alcanzaría una vez que los militares se abandonasen el poder. Así lo reflejaba el discurso de Chacarillas en 1977 y, luego, la Constitución de 1980.

A la cabeza del nuevo modelo económico estuvo un grupo de tecnócratas conocido como los “Chicago Boys”, que abogaba por una completa libertad económica y un rol intrascendente del Estado en la toma de decisiones.

El sistema puesto en marcha, según la periodista Pilar Vergara, atribuyó al mercado un principio básico de asignación de recursos productivos, en desmedro del Estado, que perdió injerencia en la vida económica. Además, se produjo la apertura de la economía hacia el exterior y se creó un mercado de capitales privados.⁵⁶

En efecto, el paquete de medidas surgidas del nuevo programa económico contempló la reducción considerable tanto del gasto fiscal como de los aranceles a las importaciones. Los bancos estatizados por la Unidad Popular fueron reprivatizados, el crédito se restringió y la producción industrial bajó inexorablemente. Esta es solo una muestra de cómo incidió la nueva economía en la función del Estado, cada vez más constreñida y secundaria.

¿Por qué es importante destacar el papel que jugó el neoliberalismo? Una de las líneas discursivas del arco oficial de políticas culturales –quizá la más predominante– ensambla perfectamente con la orientación económica del régimen, ya que el acercamiento a las expresiones artístico-culturales estará determinado por la capacidad de acceso económico a ellas.

⁵⁴ Huneeus, Carlos. *Op. cit.*, página 39.

⁵⁵ Huneeus, Carlos. *Loc. cit.*, páginas 213-266.

⁵⁶ Vergara, Pilar. *Autoritarismo y Cambios Estructurales en Chile*. Documento FLACSO N° 132, noviembre 1981.

Entender al régimen militar como autoritario y no totalitario –dice Carlos Huneeus– ayuda a despejar muchas dudas acerca de su comportamiento. Muchos de los rasgos autoritarios de la dictadura chilena explican en parte la gestación de espacios culturales alternativos como las peñas folklóricas.

En una de las diferencias claves, los regímenes totalitarios como el fascismo y el nazismo deseaban sumar al conjunto de la sociedad al proyecto de sus líderes mediante la movilización; en una dictadura autoritaria como la chilena se pretendía todo lo contrario: como no poseía –en palabras del cientista político Juan Linz– una ideología elaborada ni directora sino una “mentalidad peculiar”,⁵⁷ se buscaba despolitizar y desmovilizar a la sociedad.

Sobre este mismo punto, José Joaquín Brunner recalca la relevancia para la dictadura de generar un “conformismo pasivo” en las clases subalternas. Dicha sumisión –a juicio del sociólogo– fue inducida a través de una forma de disciplinamiento social más que por una irradiación ideológica.

Brunner concluye que “las masas populares son definidas así, de entrada, como conglomerados cuyos miembros no son aptos para un aprendizaje cultural válido. Más bien, la educación de ellos se hace para hacer de ellos buenos trabajadores, buenos ciudadanos y buenos patriotas, en la certeza de que su posición en el trabajo y en la vida los educará” en el respeto a la ley y a la policía, en el temor a sus superiores, en la obediencia al patrón, en fin, ‘en los duros hechos de la vida’”.⁵⁸

Todo lo descrito con antelación será extrapolado a la política cultural del gobierno y pronto se verá cómo los artistas derrotados comienzan a rearticularse de forma muy larvada y a sacar la voz acallada durante mucho tiempo.

El tridente cultural

Con la asunción de los militares al poder, el halagüeño panorama cultural que por décadas perduró en el territorio nacional se cortó de raíz. La negociación política de las demandas de diversos sectores –a juicio de José Joaquín Brunner– había producido la democratización sustantiva de la sociedad chilena. Ésta fue reemplazada por una estructuración social jerárquica, donde cada uno veía definida su posición por su acceso al mercado.

Conocer las políticas oficiales en el terreno de la cultura, resulta crucial para entender la aparición de múltiples espacios alternativos como las peñas folklóricas.

⁵⁷ Linz, Juan. “Una teoría del régimen autoritario”, página 212. Citado en Huneeus, Carlos. *Op. cit.*, página 60.

⁵⁸ Brunner, José Joaquín. *Op. cit.*, página 47.

La “política cultural” mantuvo coherencia con la definición ideológica del régimen en otras esferas.

Siguiendo a los sociólogos Carlos Catalán y Giselle Munizaga, uno de los tópicos en común de la “política cultural” residió en el gesto de negar las modalidades culturales anteriores. Pero también se asistió a la idea explícita de fundar y configurar una nueva institucionalidad cultural.⁵⁹

Los autores aluden primeramente a la práctica emprendida por el régimen de reafirmar la diversidad de discursos que formaron el arco oficial de las políticas culturales. Recalcan que las líneas ideológicas que guiaron la acción cultural eran perfectamente consonantes con los principios de la dictadura, aunque muchos fueran disímiles y hasta contradictorios entre sí: la Doctrina de la Seguridad Nacional, las tendencias nacionalistas, el modelo neoliberal, entre otras.⁶⁰

Catalán y Munizaga definen tres vertientes discursivas:⁶¹

- a) La concepción fundacional-nacionalista, infundada por la Doctrina de Seguridad Nacional y representada por militares y grupos civiles nacionalistas.
- b) Las concepciones de “alta cultura”, es decir, ligadas a una consideración elitista, conservadora e ilustrada del arte y la cultura.
- c) La concepción asociada a una línea decididamente recreativa, masiva y comercial de la producción cultural (el arte como “bien transable”).

El carácter contradictorio de las líneas discursivas –sugieren los autores– conspiró para que existiera un modelo sólido de “política cultural”. Con todo, la tendencia fundacional-nacionalista ocupó un lugar privilegiado en los primeros años del régimen militar.

a) *La vertiente fundacional-nacionalista*

Siguiendo con la descripción entregada por Catalán y Munizaga, este pensamiento estuvo sustentado en tres elementos: la Doctrina de Seguridad Nacional, la visión tradicionalista católica hispánica y el nacionalismo de sesgo populista.⁶² ¿Cómo se produjo –bajo esta perspectiva– la exclusión y oposición del pensamiento disidente, y a la vez, de lo artístico-cultural identificado con el período pre-1973?

⁵⁹ Catalán, Carlos y Munizaga, Giselle. *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. CENECA. Santiago, Chile. 1986, página 4.

⁶⁰ Catalán, C. y Munizaga, G. *Loc. cit.*, páginas 5-6.

⁶¹ Catalán, C. y Munizaga, G. *Loc. cit.*, página 6.

⁶² Catalán, C. y Munizaga, G. *Op. cit.*, página 9.

Un documento elaborado por la Junta, titulado “Política Cultural del Gobierno de Chile” de 1975, fue el cuerpo oficial que respaldó la tendencia nacionalista, lo cual reveló cierta preocupación por lo “cultural”.

Ahí se manifestó explícitamente el rechazo y la crítica hacia una supuesta “instrumentalización” de la cultura, perpetrada en el gobierno de la Unidad Popular: “El desenvolvimiento cultural en nuestro país no ha seguido más pautas que las dictadas espontáneamente por quienes lo han enriquecido salvo en el caso del trienio 1970-1973, en que el marxismo intervino, orientó y manejó la creación cultural chilena ajustándola estrictamente a los cánones que estuvieran de acuerdo con sus objetivos políticos”.⁶³

Asimismo, se enfatizó que ninguna de las administraciones inmediatamente anteriores al golpe militar le otorgó a lo cultural la importancia que merecía: “Quizá esa sensación de orfandad, de carencia de estímulos (...) constituyeron el mejor ‘caldo de cultivo’ para que los intelectuales y artistas se sintieran tentados a enrolarse en el marxismo que, en última instancia, es en el mundo occidental la forma mejor organizada del resentimiento”.⁶⁴

LA DOCTRINA DE SEGURIDAD NACIONAL

Según Anny Rivera, la concepción nacionalista de la cultura puede ubicarse dentro del campo ideológico de la Doctrina de Seguridad Nacional. En efecto, se percibió al marxismo como un pensamiento “enemigo” de la nación. “La gran embestida marxista anterior a la implantación de esta doctrina en el poder fue dirigida a corroer el espíritu de la nación, a través de las más diversas manifestaciones culturales”, añade el documento de política cultural.⁶⁵

Tal como lo reafirmaba la Doctrina de Seguridad Nacional, el enemigo a derrotar estaba en la propia nación, y debía considerarse el combate a quienes propagaban ideas contrarias al concepto de sociedad al que adhería el gobierno.

La noción cultural del régimen chileno encajó perfectamente con las ideas de esta doctrina, aplicada por la mayoría de las dictaduras latinoamericanas que buscaban frenar las torrentosas corrientes del pensamiento de izquierda. “Las consideraciones anteriores exigen una política cultural que tienda (...) a extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y que puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria”.⁶⁶

⁶³ *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Editora Nacional Gabriela Mistral (Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno, Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno). Santiago, Chile. 1975, página 9.

⁶⁴ *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Op. cit., página 17.

⁶⁵ *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Op. cit., páginas 30-31.

⁶⁶ *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Loc. cit., página 37.

Incluso se recalcó la necesidad de fortalecer a la nación del “extranjerismo” a la que fue sometida. Se hace especial mención, según Catalán y Munizaga, a emprender una enérgica acción en el llamado “frente interno”, y especialmente en el campo cultural, definido como medio privilegiado de penetración de fuerzas exógenas que buscaban aniquilar las resistencias nacionales.⁶⁷

Como esta doctrina brotaba naturalmente de las Fuerzas Armadas, aquel sesgo estuvo presente en esta vertiente discursiva. Así, conceptos de nítidaraigambre militar como “jerarquía”, “autoridad”, “orden” y “disciplina”, abundaron en la política cultural nacionalista que a su vez ensalzaba a personajes como Diego Portales y enaltecía el período de la independencia de Chile.

LA VISIÓN TRADICIONALISTA-CATÓLICA

La vertiente discursiva fundacional-nacionalista también contempló una defensa maciza de la tradición occidental cristiana y –una vez más– sindicó al marxismo como el mayor peligro para la supervivencia de ésta. Se expresó abiertamente que la ideología marxista “pretende imponerse y avasallar la cultura occidental cristiana a la que adherimos, imposición ésta que trae por vía de consecuencia, desastrosos efectos en todos los demás planos: social, económico, educacional, familiar, etc.”.⁶⁸

“Es clara la acción perturbadora que (...) realiza el marxismo en el campo de las creencias religiosas. Cómo ha perturbado a la propia Iglesia Católica; cómo ha propiciado la aparición de sectas esotéricas, todas ellas tendientes a barrenar los sentimientos religiosos”, prosigue el texto.⁶⁹

Esto explica en cierta medida por qué durante los primeros años de dictadura, la Iglesia concedió refugio a muchas voces disidentes, amparándose en cierta “tolerancia” del régimen con todo lo vinculado a ella.

NACIONALISMO CULTURAL DE SESGO POPULISTA

La dictadura autoritaria chilena presentó a la cultura como la manifestación espiritual y material de un “deber ser” nacional.

“La cultura es la ‘forma’ de una nación, es lo que la hace ser tal nación y no otra, es la que otorga los perfles que la configuran nítidamente y la diferencian de las demás”,⁷⁰ cita el documento de política cultural del gobierno.

Por lo tanto, ésta fue concebida como una “esencia inmutable”, lo cual, por supuesto, desgarró de raíz los cimientos del Estado de compromiso, percibido –según

⁶⁷ Catalán C. y Munizaga G. *Op. cit.*, página 13.

⁶⁸ *Política Cultural del Gobierno de Chile. Op. cit.*, página 23.

⁶⁹ *Política Cultural del Gobierno de Chile. Loc. cit.*, páginas 23-24.

⁷⁰ *Política Cultural del Gobierno de Chile. Loc. cit.*, página 19.

Anny Rivera– como la construcción dinámica de los diversos sujetos que actúan en la sociedad. En este caso, el régimen proponía defender la “chilenidad”, pero resulta que en el terreno artístico-cultural dicho concepto no representaba sino la restauración de la mirada “costumbrista” sobre lo “chileno”.

En el caso de la canción volvieron a imponerse estilos como los de la Música Típica, es decir, asociada al valle central y sus paisajes, con una mirada arcaica sobre las clases subalternas. Anny Rivera explica que “el mundo popular también tiene su espacio, pero solo en su dimensión más tradicional: las figuras esclerotizadas del ‘huaso’ y del ‘roto’ (...) en definitiva, expresiones de la visión que del mundo popular tienen los estratos dominantes”.⁷¹ Este punto será crucial para analizar la prohibición soterrada de ciertos instrumentos de origen andino, percibidos como “sospechosos”.

Le fue muy útil, además, a los mentores del golpe militar apelar al discurso nacionalista, pues contenía una potencia movilizadora irrefutable. Con esta perspectiva tan amplia, el nacionalismo logró capturar la adhesión de todos aquellos que se opusieron fervientemente al gobierno socialista de Salvador Allende, basándose en un proyecto de “refundación político-cultural” de la sociedad.

Otro factor infuyente fue el hecho de que en los primeros años de dictadura el discurso neoliberal, anclado en una sección del bloque hegemónico, aún no se definía ni se implantaba. Varios autores coinciden en que no fue sino hasta 1975 aproximadamente cuando se produjo la concreción del proyecto económico del régimen, por lo cual el momento histórico se transformaba en terreno fértil para la divulgación de ideas nacionalistas, que fueron una mixtura entre negación e intención de “refundar” las costumbres que por acción del marxismo se habían debilitado.

b) El discurso de “alta cultura”

A diferencia del reseñado proyecto nacionalista cuyo sello es su carácter “fundacional”, el discurso de “alta cultura” –para Catalán y Munizaga– se empeñó en impulsar una “restauración” del viejo orden que había prevalecido en la primera mitad del siglo XX. Esta orientación alcanzó su máxima relevancia cuando se consolidó el modelo económico neoliberal, pues el contexto en que se iniciaron las políticas aperturistas de mercado resultó “especialmente funcional para este tipo de racionalidad, portadora de una visión en extremo selectiva de la cultura”.⁷²

Nutrido con elementos notoriamente conservadores, este discurso postulaba que la cultura le pertenecía a las élites y no a las masas. Se configuró así un cuadro en que las tendencias vanguardistas en el arte y la cultura fueron rechazadas firmemente;

⁷¹ Rivera, Anny. *Op. cit.*, página 76.

⁷² Catalán C. y Munizaga, G. *Op. cit.*, página 14.

las manifestaciones populares, eliminadas de plano; en cambio, otras expresiones como la ópera, la pintura y la escultura proveniente de la Europa del siglo XIX y de principios del siglo XX fueron aceptadas. Es decir, este discurso también englobó cierta concepción “ilustrada” de la cultura.

Entre los impulsores de esta racionalidad figuraban instituciones asociadas al “arte culto” de la burguesía “tradicional”, como el diario *El Mercurio*, intelectuales de la derecha histórica, el Teatro Municipal y algunos institutos culturales de las comunas más acaudaladas.

Tanto el discurso fundacional-nacionalista como el de “alta cultura” tuvieron puntos de intersección en el más tajante rechazo hacia los contenidos críticos al régimen y, más nítidamente, hacia quienes profesaban ideas de izquierda extrapoladas a la cultura. Para la primera vertiente, el arte popular rompió la “esencia” del alma nacional; para la segunda, el arte popular no era “ilustrado” y, por ende, no merecía tal categoría.

Sin embargo, esta racionalidad de “alta cultura” tomó absoluto distanciamiento con la doctrina nacionalista en otros frentes. Por ejemplo, en la “cultura elitista” el valor está enquistado en la “obra” misma; esa obra tiene validez universal y no le es de su incumbencia si aquella es de carácter nacional o internacional, siempre que esté basada o inspirada en los contenidos de la tradición europea clásica, que perdura a través de los siglos y alcanza dicha “universalidad”.

Según Anny Rivera, se produjo un resquebrajamiento de la sociedad, ya que ésta quedó “dividida (...) en una elite, sensible y culta, y una vasta masa de individuos, incultos e ignorantes y, como tales, incapaces de participar en el mundo cultural”.⁷³

Por cierto, los cantores populares no tenían cabida en este diagrama porque eran percibidos como una amenaza a la cultura, al no ajustarse al modelo “universal” que la dictadura promovía.

Si bien esta concepción de “alta cultura” gravitó durante un tiempo, luego sucumbió ante la embestida de un nuevo discurso predominante, aún más estrechamente ligado con el sistema neoliberal de mercado y que, según Anny Rivera, proveyó los principios más importantes en la dirección del campo cultural junto con la matriz fundacional-nacionalista: la concepción del arte como “bien transable”.

c) *Arte al mejor postor*

Resulta apropiado reproducir una frase, citada en varios documentos que analizaron el ámbito cultural durante la dictadura militar:

⁷³ Rivera, Anny. *Op. cit.*, página 78.

“El arte es un producto que debe ser vendido, no regalado. ¿Por qué uno paga por los zapatos y no por una Sonata de Beethoven?...”⁷⁴

El discurso es enfático. Como muy bien ref eja el mentor de estas pala bras, la cultura se convirtió en un bien que se transa en el mercado, igual como se compra un chocolate o una prenda de vestir.

¿Quiénes sustentaron principalmente esta matriz discursiva? A diferencia de la “alta cultura”, fueron miembros de la “nueva burguesía” financiera ligada al capitalismo internacional. Aunque compartía ciertos rasgos de aquella racionalidad cultural como su carácter elitista, esta nueva concepción dejó de lado el ingrediente “iluminista”.

Por cierto, este modelo pudo imponerse cuando se definió el sistema económico a implementar, lo cual coincidió con la continua irrelevancia que adquiriría el Estado. Despojada la labor de éste en la resolución de conflictos entre diferentes actores, el arte y la cultura pasaban a manejarse con criterios mercantiles y excluyentes, toda vez que el acceso a los mismos se determinaba por la solvencia económica de las personas. Lo popular no ensamblaba en este cuadro, por cuanto se creía que quienes conformaban este mercado tenían un poder adquisitivo despreciable.

Al operar mediante una visión mercantilista de la cultura, expresiones críticas al régimen, con contenido social y reflexivo, quedaron automáticamente aisladas. Y privilegiar el arte “vendible”, carente de contenido, liviano, banal, se volvió funcional al propósito del sistema de libre mercado.

Aquí precisamente el fomento a la diversión pasó a constituirse en tarea primordial para los cerebros de la dictadura, pues como revela Giselle Munizaga en otro documento, “en la prensa se multiplican los suplementos (...) Las radios cada vez se tornan más musicales y en la televisión predominan las teleseries (especialmente telenovelas) combinadas con shows musicales”.⁷⁵

También empezó la transnacionalización de los contenidos. Esta situación fue posible, de acuerdo a Catalán y Munizaga, debido a “las políticas de autofinanciamiento y de reducción de costo que obligan a abastecerse masivamente de una producción extranjera, con la cual no pueden competir los productores nacionales”.⁷⁶ Así, la industria cultural chilena se transformó en una “industria de emisión” más que de producción.⁷⁷

⁷⁴ Entrevista a César Sepúlveda, en ese momento Vicepresidente del grupo BHC, aparecida en Revista Cosas N° 116, marzo 1981. Citada en Rivera, Anny. *Op. cit.*, página 43.

⁷⁵ Munizaga, Giselle. *Políticas de comunicación: el caso de Chile*. CENECA. Santiago de Chile. 1981, pág. 18.

⁷⁶ Catalán C. y Munizaga G. *Op. cit.*, página 22.

⁷⁷ *Ibid.*

Evidentemente el cariz de esta nacionalidad se enmarcó en todas las medidas que a nivel global tomaba la dictadura, vale decir: apertura al comercio exterior, estímulo al consumo, derrumbe de las barreras arancelarias, disminución drástica de la injerencia estatal; en fin, aspectos propios de una administración neoliberal.

En este período se impulsó la industrialización de la cultura y se produjo un crecimiento sin parangón de los medios audiovisuales, en especial, de la televisión.

La pantalla chica

Desde que los militares condujeron el destino de la nación quedó establecido que todos los medios masivos, sobre todo la televisión, debían tener un papel preponderante en el sentido de proyectar y difundir sus doctrinas. Solo basta recurrir a algunos pasajes del documento cultural del gobierno. “Los medios de comunicación social, especialmente la televisión, por su efecto multiplicador inconmensurable; las editoriales, el cine, la literatura, la prensa y la radio, todos ellos son vehículos a través de los cuales deberá proyectarse la acción cultural del Gobierno”.⁷⁸

Entre las políticas económicas que se erigieron, la liberación de importaciones dio un impulso decisivo para el alcance que tuvo la televisión. Las políticas neoliberales condenaron a las producciones nacionales. Por tanto, al rebajar los aranceles aduaneros se permitió el ingreso de productos foráneos que compitieron directamente con aquellos elaborados en el país.

El *boom* del consumo generado por la implantación del modelo económico de libre mercado impactó hondamente. La profundización de este tipo de iniciativas posibilitó la internación de equipos y tecnologías, apareció la televisión a color, nacieron modernos equipos de grabación; todo lo cual redundó en un salto cualitativo en cuanto a calidad y masividad en la pantalla chica, produciéndose modificaciones en las estructuras de recepción comunicativa.

Las importaciones desataron una “fiebre consumista” en la población. Según datos aportados por el Registro de Importaciones del Banco Central de Chile, si en 1972 la importación de receptores televisivos era de 29,96 miles de dólares, en 1979 había aumentado a 56,596 miles de dólares.⁷⁹

La década del 70 se caracterizó por los contenidos recreativos de la programación televisiva: era una forma de mostrarle al mundo lo “bien” que se estaban haciendo las cosas. Los shows musicales pasaron a copar el espacio televisivo. Anny Rivera ilustra con mayor precisión este verdadero *boom* del período. “(Los shows son) transmitidos

⁷⁸ *Política Cultural del Gobierno de Chile. Op. cit.*, página 39.

⁷⁹ Rivera, Anny. *Op. cit.*, página 45.

directamente desde un cabaret, restaurant o teatro. En él, el público, formado por gente de clase social alta (...) goza de un espectáculo de ‘nivel internacional’, con primeras figuras traídas de fuera de las fronteras”.⁸⁰

Cercenada la esfera pública, para José Joaquín Brunner la televisión cumplió un rol fundamental de sustitución viciada de dicho espacio, al primar una socialidad centrada en el hogar.⁸¹

La televisión terminó siendo consumida por el mercado y amplió la brecha entre los que cultivaban el arte oficial –donde primaba todo producto potencialmente rentable– y el arte alternativo, que por el cierre de las puertas en los medios masivos tuvo que buscar espacios enraizados en lo local, sin poder apartarse de esa esfera, salvo algunas instancias que insinuaron un grado mayor de masificación, pero no lo suficientemente extendida.

Al apuntar a la promoción de lo popular, tener un radio de acción reducido y agrupar a artistas que formulaban críticas al régimen imperante de manera disfrazada, las peñas reunían todas las condiciones para ser excluidas por la maquinaria televisiva.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Brunner, J.J. *Vida cotidiana, sociedad y cultura*. Citado en Rivera, Anny. *Op. cit.*, página 23.

CAPÍTULO III

EL SUSURRO DE LOS PRIMEROS AÑOS (1973-1975)

La incertidumbre se apodera de las personas. Todo parece confuso. Los bandos comienzan a ser transmitidos por televisión y radio. ¿Qué hacer? Las órdenes son bastante claras: se prohíben las reuniones, no se puede andar en grupos por las calles ni tampoco salir de la casa mientras dure el toque de queda.

Un profundo silencio reina en la ciudad de Santiago. El impacto y temor generado en la población chilena hace acallar cualquier sonido de disidencia ya sea un discurso, una conversación, el pulso de un instrumento de cuerda o el coro de una canción.

Una sensación de desamparo o inunda las poblaciones que son constantemente allanadas. Solo el ruido de los helicópteros, camiones y botas corriendo por entre las polvorientas veredas parece resonar, como el único sonido permitido.

“Luego del golpe militar, el pueblo queda muy solo, en todos los términos: Allende muere y el pueblo queda sin su proyecto, sin un líder. Después vienen estos matones y empiezan a castigarnos. El pueblo quedó huérfano de muchas cosas. Por ejemplo, todo lo que tiene que ver con el arte y la cultura, porque los grandes referentes se van; unos porque ya estaban afuera, otros porque tenían que irse”, relata Sigi Zambra, dirigente poblacional de la zona sur de la capital y cantor popular en aquella época.

El centro de Santiago dejó de ser un lugar de esparcimiento, cultura o bohemia. La fuerte censura impuesta en los primeros meses de dictadura, junto con el restrictivo toque de queda, hizo que los telones de los teatros cayeran y que las botellas de los bares no se descorcharan. *Boîtes*, restaurantes y las antiguas peñas –algunas de ellas allanadas– debieron cerrar sus puertas, lo que se tradujo en cesantía para un sinnúmero de artistas.

Este negro panorama instó a Rubén Nouzeilles, ejecutivo del sello Odeón, a programar una reunión con altos per soneros del régimen militar a fines de 1973, a objeto de dilucidar tanto el futuro laboral de los cantantes de la Unidad Popular como la suerte que corrían los artistas detenidos. Entre los participantes de tan insólito encuentro estuvieron Héctor Pavez, dos integrantes del conjunto Cuncumén, Homero Caro, Raquel Pavez, Hilda Parra (hermana de Violeta) y Julián del Valle como representante del Sindicato de Folkloristas.

Desde su posterior exilio en Francia, Héctor Pavez relató lo ocurrido en una de las tantas cartas que envió a René Largo Farías.

“Nos recibió el coronel (Pedro) Ewing con un séquito de oficialitos jóvenes, algunos mayores llenos de charreteras, suboficiales armados hasta los dientes, escribanos, grabadoras... Estábamos frente a frente con los asesinos, en la misma mesa (...) Entre los militares, dos civiles; uno era Benjamín Mackenna, de Los Huasos Quinceros, cerebro artístico de la Junta. Nos dijeron la f rme: que iban a ser duos, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de f autas, ni quenas, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social; que el folklore del norte no era chileno, que la *Cantata Santa María* era un crimen histórico de ‘lesa patria’; que si Ángel (Parra) era inocente, como blanca paloma volaría; que los ‘Quilapayún’ eran responsables de la división de la juventud chilena”.⁸²

La llamativa reunión entre militares y cantores se enmarca en el carácter “reactivo” que tiene la dictadura en sus primeros años de existencia. De este modo, la quena, el charango, la *Cantata Santa María*, el folklore del norte, vendrían a ser símbolos que se identifican con el pasado reciente y que, por lo tanto, se pretenden eliminar de raíz. “Se combate al otro (el enemigo) en sus símbolos, su memoria, sus tradiciones, sus ideas: la guerra es guerra psicológica”, afirma José Joaquín Brunner.⁸³

Como contraparte, los artistas –tal vez ingenuamente– bosquejan en esta reunión una suerte de denuncia de esta represión y precariedad en la que se encuentran. “La derrota producida por el golpe militar y la represión que le sigue dan lugar a una primera y relativamente ineficaz política cultural de resistencia: la denuncia de la represión (...) Durante largo tiempo, sin embargo, la represión opera casi sin trabas a pesar de los esfuerzos por denunciar sus efectos”, añade el sociólogo.⁸⁴

Pero esta muralla infranqueable que parece ser la censura comienza a mostrar grietas por donde se cuelan resonancias andinas. Es por ello que el recital que ofrece Barroco Andino junto a Osvaldo Díaz en el cerro San Cristóbal el año 1974 se transforma en una pequeña manifestación de disidencia.⁸⁵ Esta banda de concertistas toma piezas barrocas de la música europea y la instrumentaliza con quenenas, f autas y charangos.

Pero no todo fue tan simple para Barroco Andino, debido a la proscripción de los instrumentos andinos, ya que, según cuenta uno de sus fundadores, Fernando “Huaso” Carrasco, “durante la primera etapa del grupo ensayábamos en un subterráneo para que no nos escucharan”.

⁸² Largo Farías, René. “La Nueva Canción Chilena”. 1977. *Cuadernos Casa de Chile* N° 9, página 39.

⁸³ Brunner, José Joaquín. “Políticas culturales de oposición en Chile”. *FLACSO*. Santiago, Chile. N° 78. 1985, página 2.

⁸⁴ Brunner, J.J. *Loc. cit.*, página 6.

⁸⁵ Acevedo, Nano. *Los ojos de la memoria*. Cantoral Ediciones. Santiago, Chile. 1995, pág. 158.

“El primer grupo que se articuló e hizo sonar el charango, la quena y el tiple fue Barroco Andino, con un repertorio de música barroca y clásica, y que se daba en las iglesias. Se produjo un fenómeno muy interesante porque atraía a personas que no conocían ese tipo de música, pero que eran cercanas a la Nueva Canción Chilena (...) Era un híbrido de gente que estaba comprometida con lo que fue el proceso cultural y estético de la Nueva Canción Chilena en el gobierno de la UP y gente que era de la DC o incluso de la Nueva Izquierda que era de conservatorio”, comenta Juan Valladares, en ese entonces integrante de Ortega, grupo que tuvo su raíz en los talleres del conjunto Quilapayún.

En este episodio se apreciaba de manera sutil la inconsistencia que presenta la política cultural del gobierno militar, ya que solo meses antes había “proscrito” los instrumentos de origen andino. Pero, ¿quién podría censurar a Bach o tildarlo de revolucionario? Respecto a esto, el uso “camuflado” de los instrumentos andinos para interpretar composiciones europeas se permite, pues responde a los primeros atisbos de la vertiente discursiva de “alta cultura”. En ésta se privilegia la “obra”, es decir, se pone de manifiesto un mensaje ideológico-estético de validez “universal”.

Otra experiencia similar tuvo lugar en sectores más apartados del centro santiaguino. Fue en el marco de los Musicales del Domingo en Plaza Egaña en el mismo año 1974, donde también se pudo escuchar el susurrante sonido de los charangos y las quenenas. El poeta Antonio “Toño” Cadima cuenta los detalles. “Obviamente que lo hacíamos escondidos. ¿En qué sentido? Nos amparamos en la banda de rock Tumulto y creamos un grupo que se llamaba Camino de Lluvia Experimental, donde hacíamos poesía. ‘Pingo’ González tocaba quena y flauta traversa, otra gente tocaba charango y Tumulto hacía rock. Entonces hicimos una cosa muy entretenida. Fue un espacio donde mucha gente por primera vez logró salir a la luz pública”.

Los días pasan y las férreas restricciones que conculcan tanto las libertades personales como las artísticas no disminuyen. Toda reunión es vista con sospecha. Es así como en torno al arte se organizan las primeras manifestaciones en oposición al régimen militar. Para la socióloga Anny Rivera, “la actividad artística fue un elemento primigenio en la constitución de espacios de sociabilidad, núcleos básicos de congregación”.⁸⁶

De manera cautelosa –algunas veces incluso de forma clandestina– comienzan a surgir las primeras peñas esporádicas para reunir a integrantes de sindicatos o conmemorar fechas emblemáticas.

“Después del golpe militar los cantores se reunieron al calor del Departamento de Cultura de la CUT, del Departamento Juvenil y se fueron a trabajar a las federaciones: a

⁸⁶ Rivera, Anny. *Notas sobre movimiento social y arte en el régimen autoritario (1973-83)*. CENECA. Santiago, Chile. Junio 1983, página 3.

la de la construcción, a la del metal, a la minera (...) Entonces se empezaron a levantar los sindicatos a través de este grupo cultural”, recuerda Alejandro González, director de la peña “La Fragua”, que se formará más adelante.

Pero estas iniciativas son dispersas y no se coordinan unas con otras. Por esto no se genera ningún hito destacado. Así, mientras la intérprete Lilia Santos asegura que la primera actividad cultural en oposición al golpe militar se produjo en febrero de 1974 en la pastoral obrera de la disuelta CUT, el fallecido músico Richard Rojas sostiene que la primera peña tuvo lugar en el Sindicato de la Construcción. ¿El motivo? La conmemoración del 1 de mayo en el mismo año. “Ahí estuvo Silvia Urbina, el ‘Piojo’ Salinas, mi compañera (Ester González) y yo. Esa fue la primera peña. No había mucha gente, solo cantamos y se hizo un discurso. Fue en el segundo piso de una casa antigua y duró más o menos una hora y media”.

Dueño de una natural picardía, el payador Benedicto “Piojo” Salinas –de larga trayectoria en la mítica “Chile Ríe y Canta”– también guarda emotivos recuerdos de esta peña de “debut y despedida”. Cuenta que su amigo Iván Seisdedos –dueño de una casa en Lord Cochrane 548– tuvo la valentía de realizar ahí la primera peña post golpe. Se le llamó el “Jubileo Circulante”, pues implicó montarla en diferentes lugares con tal de evitar una detención. “La idea era que la gente llevara algo para comer, para tomar y para aportar a los cantores, puesto que no teníamos pega”, puntualiza.

Pero aquella instancia no pasó de esa jornada porque solo unos días después Salinas recibió la “visita” de una patrulla del Regimiento Tacna. Vecinos denunciaron que se había efectuado una “reunión comunista” y que se escuchaba “gente cantando”. Por supuesto, el popular payador negó la acusación, pero el “Jubileo Circulante” no pudo seguir en pie.

Resulta interesante mencionar que hubo un espacio que sobrevivió en los primeros días de existencia de la dictadura. Este lugar fue el restaurante con show folklórico “El Vinacho”, ubicado en el Pueblito del Parque O’Higgins, que agrupó tanto a cantores alternativos como a gente que vivía del espectáculo. “La recomendación era hacer cualquier tipo de música, menos de compromiso social, porque el Parque O’Higgins estaba en poder de los milicos. Estábamos al lado de los militares”, relata el músico Pancho Caucamán, en ese entonces integrante del grupo Manantial.

Buena parte de los cantores es que ahí se presentaron tenía cierta identificación con el gobierno de la Unidad Popular. A raíz de esto se levantaron sospechas y, según Caucamán, “de la noche a la mañana los militares cerraron El Vinacho”.

En septiembre de 1974 se instaló la primera peña establecida después del golpe militar a cargo del excéntrico recitador, cantor popular y periodista Alejandro Chocair, más conocido como “Aysenino Porfado”, situada en el Teatro Alcázar frente a la Plaza Brasil.

“Mi idea era hacer una peña para difundir el canto latinoamericano y de la región de Aysén. Todo espectáculo debía ser mágico y crear un entorno visual, el sonido era primordial y la hospitalidad debía estar presente porque el escenario era un fogón de la región de Aysén donde el tropero, ovejero, colono, pionero y su familia ofrece cariño y amistad sin importar la clase social o el apellido”, indica desde Coyhaique, Alejandro Chocair, quien contó con la autorización del dueño del teatro, un residente árabe, para concretar su sueño.

Como se desprende de sus palabras, la intención del “Aysenino” era levantar un escenario en la capital donde pudiera difundir las tradiciones más arraigadas de su zona austral. Meses antes de la inauguración de la peña, un artículo publicado en el diario *La Patria* anticipaba lo que se viviría en ella. “La decoración del local será típicamente aysenina (...) las mesas y sillas estarán tapizadas con cuero nonato chivo y chiporro y el escenario estará tapizado con una alfombra de cuero de puma (...) Entre las atracciones gustativas del local se podrá encontrar el mate caliente con leche, el mate dulce y el mate amargo. Se enseñará a jugar al truco, juego de naipes muy enraizado en la zona”.⁸⁷

Hay que aclarar, no obstante, que este recinto no tuvo entre sus objetivos alzarse como una tribuna de resistencia al régimen. De hecho, a los artistas que pasaban por “La peña del ‘Aysenino Porfado’” –ese era su nombre– no se les permitía interpretar canciones políticamente comprometidas. Tenían que actuar un poco “fondeados”, como relata Nelson Gallardo, director del conjunto Voces del Trumao. “Nos medíamos en el repertorio por respeto a su negocio. En el ‘Aysenino’ cantábamos cosas con contenido, hablábamos del pueblo, pero nunca metimos la parte política”.

Tano Manríquez –también integrante de Voces del Trumao– recuerda que el público comenzó a asistir en mayor cantidad una vez que se bautizó como “peña” al recinto. “Fuimos uno de los primeros grupos folklóricos que se atrevió a actuar bajo el nombre de peña, que era muy mal mirado”. Y aunque Chocair era celoso con quienes entraban, “supimos que a esos locales asistía gente de la DINA, para observar y ver si nosotros interpretábamos alguna música que estuviese reñida con las imposiciones tan autoritarias de la dictadura militar”, agrega.

Si bien en esta peña no se entonaron canciones con críticas hacia los militares en el poder, el acoso fue persistente, partiendo por la noche inaugural donde el “Aysenino” participó junto al grupo Trovadores del Sur. “Entró Carabineros con Fuerzas Especiales y nos llevaron a todos detenidos a un regimiento. Yo alcancé a tomar el diario en que meses antes nos habían anunciado y eso nos salvó, ya que entendieron que no estábamos haciendo política. Seis horas después nos soltaron”, evoca Alejandro Chocair.

⁸⁷ “En Plaza Brasil: Aysenino Porfado abrirá en septiembre”. Diario *La Patria*. 23 de marzo de 1974, página 15.

Pese a los intentos de su fundador, el recinto no obtuvo patente para regularizar su situación. Afortunadamente, como él señala, ningún inspector municipal merodeó por sus dependencias. “Se me ocurre que estaban muy ocupados persiguiendo a otra gente”, asegura.

Luego de tres meses, el dueño del Teatro Alcázar vendió la propiedad, dejando a Chocair sin un espacio donde difundir su arte. Poco tiempo después, el Servicio de Vivienda y Urbanismo facilitó un nuevo recinto al “Aysenino” en el Pueblito del Parque O’Higgins. En ese típico lugar renació su peña, en cuya noche de apertura se presentaron Eulogio Dávalos y Pedro Messone.

Alejandro Lavanderos, del grupo Antara, era un adolescente cuando visitó aquel local, que corrió la misma suerte que el primer recinto de Chocair, pues fue cerrado tres meses después de su inauguración. Aun así, guarda recuerdos muy frescos de su paso por la tribuna del recitador sureño en su “segunda versión”. “Era una peña que cumplía un carácter principalmente de difusión de lo llamado ‘folklorico’. Funcionaba los sábados en el transcurso de la tarde, porque estaba el toque de queda al límite y el domingo a la hora de almuerzo, porque almorzábamos allá. Incluso Alejandro Chocair también cantaba, salía con unas patas típicas ayseninas de cordero bien peludas con su guitarra”.

Tanto el cierre de “El Vinacho” como el asedio a “La peña del ‘Aysenino Porf ado” se produjeron porque ambas guardaban alguna similitud con el formato “negado” de las peñas de la década del 60, aunque en sus dependencias nunca se escucharan temas de compromiso social ni de oposición al régimen militar. “Toda expresión simbólica que se percibía –aún vagamente– vinculada a un ‘arte izquierdista’ o popular, era negada”, explica Anny Rivera.⁸⁸

Los militares llevaban ya más de un año en el poder y las condiciones de exclusión que seguían sufriendo los artistas –especialmente los cantores populares– en los medios de comunicación y, en general, en el ámbito público no se modificaba un ápice. Fue así como muchos músicos, motivados tanto por necesidades económicas como por razones ideológicas, comenzaron a rondar por diferentes restaurantes ofreciendo su arte.

Poco antes que materializara su idea de articular la peña “La Fragua”, el músico Alejandro González se movilizó hacia los restaurantes para retomar los nexos con los trabajadores. “Este grupo de gente (los cantores) comenzó a ir a las industrias pero no les permitían el ingreso. Entonces íbamos a los restaurantes donde sabíamos que se juntaban los obreros, y empezamos a cantar y a tomar de nuevo contacto con la gente y los trabajadores. Esa fue la primera actividad del canto unido a la resistencia”.

Y de manera espontánea el restaurante “El Fogón” se transformó en un punto de encuentro entre los músicos excluidos y el público. “El nuevo aire de las peñas

⁸⁸ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Op. cit.*, página 100.

comenzó en 1975. Su primer centro fue un restaurante: ‘El Fogón’ (en Doctor Moore, bocacalle que desemboca en Vergara, a media cuadra de la Alameda), que montó un espectáculo con jóvenes folkloristas. Rápidamente se transformó en un lugar de cita para los que gustan de ese género musical”, describe un artículo aparecido en la revista *El Musiquero*.⁸⁹

Los pocos recintos que abrieron espacios a expresiones contrarias a la dictadura no fueron suficientes para contener la demanda por tr abajo de los artistas. La alta tasa de cesantía que aquejó al país en el año 1975, derivada de una recesión, también impactó directamente a quienes cultivaban el arte “negado”. “El mismo año –producto de esta crisis– los rasgos centrales del proyecto económico esbozado por los ‘Chicago Boys’ adquirieron la coherencia propia de un modelo”, afirma Anny Rivera.⁹⁰

“En los años ’70 la desocupación alcanzó altos niveles, creándose programas públicos de ocupación –los programas de empleo mínimo (PEM) y para los jefes de hogar (POJH)–, cuya administración fue entregada a las municipalidades. En 1975 el desempleo fue de un 15,7% (17,6% con el PEM) bajando lentamente en los años siguientes”, detalla el cientista político Carlos Huneeus.⁹¹

Desarticulado el tejido social, prohibidos los medios de comunicación de izquierda, y censurados los artistas que disentían con el poder dominante, la peña “Doña Javiera” se alzó como la primera tribuna opuesta al régimen que nació luego del golpe militar de 1973. Decididamente se creó bajo la consigna de albergar a todos aquellos artistas contrarios a militares y civiles que conducían los destinos de la nación.

Su fundador fue el músico Nano Acevedo, para quien la idea de “peña” no era en absoluto un tema desconocido. Con antelación formaba parte del elenco artístico de la desaparecida “Chile Ríe y Canta”, cuyos elementos fueron emulados en su tribuna, pues sentía gran admiración por la figura de René Largo Farías. “Tenía que resistir al régimen con lo que yo sabía, que para mí eran las peñas”, expresa el cantor, quien en aquel tiempo militaba en las Juventudes Comunistas.

Si bien había una razón ideológica mediante, pues contaba con una incipiente trayectoria donde destacaban sus canciones de compromiso social, también entre sus propósitos figuraba abrir una fuente laboral. Acevedo tenía cinco hijos que mantener pasaba por penurias económicas y al igual que muchos colegas se encontraba desempleado. “Yo llevaba más de cien canciones de la onda social. Vivía en una pieza de tierra de dos por dos. A mí no me contaban los problemas, yo cantaba lo que sabía”,

⁸⁹ “Las peñas: nuevas trincheras para el folklore”. Revista *El Musiquero* N°265. 14 de abril de 1976, página 22.

⁹⁰ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Loc. cit.*, página 103.

⁹¹ Huneeus, Carlos. *Op. cit.*, página 391.

agrega el creador de la Casa Folklórica “Doña Javiera”, bautizada así en honor a la heroína de la independencia de Chile, Javiera Carrera.

¿Pero cómo comienza a gestar se la idea de montar una peña definitivamente “comprometida” en plena dictadura, con los riesgos que ello implica? Después de volver de una gira por Mendoza, “se me ocurre empezar a visitar restaurantes del centro que los sábados estaban muertos, hasta que convencí a un tipo que trabajaba en el restaurante ‘Antofagasta’, que quedaba en Mac Iver al llegar a Monjitas”.

Y así el 27 de julio de 1975 nace la primera fase de la peña “Doña Javiera”.

Pero la iniciativa es solo un destello de luz. El restaurante “Antofagasta” está situado muy cerca de la vereda y se ordena ampliar a un mes de su partida. La peña se desvanece tan rápido como se gesta.

Ante esto, Nano Acevedo no se amilana. La cantante Ana Luisa Capri Hidalgo, “Capri”, se entera del dato de un restaurante en calle San Diego 847, al frente del Teatro Caupolicán: se llama “El Mundo” y lo administra Samuel Aravena. Tiene un segundo piso y, más al fondo, una glorieta con capacidad para 200 personas.

Ahí, en la ex Tanguería Cambalache, la peña “Doña Javiera” nació en gloria y majestad en septiembre de 1975 para conformar uno de los primeros locales públicos donde cantores y asistentes se encontraron, ahora bajo condiciones diametralmente opuestas a las que fueron testigos durante los años previos a la intervención golpista.

Segunda Parte

CAPÍTULO IV

LAS PEÑAS DURANTE EL RÉGIMEN MILITAR

*...Nadie debe creer que el cantor pertenece a un mundo extraño donde todo es escenario y fantasía, el cantor es un hombre más que anda transitando las calles y los días...
Sufriendo el sufrimiento de su pueblo y latiendo también con su alegría...*

“Cantor de oficio”, Miguel Ángel Morelli.

Las peñas, de “Doña Javiera” en adelante, constituyen una pequeña parte del “movimiento artístico alternativo” que comienza a sur gir precisamente a partir de 1975, año de nacimiento del local dirigido por Nano Acevedo. En paralelo emergen múltiples “microcircuitos” que dan ca bida a expresiones artísticas variadas, como compañías teatrales, talleres y galerías de artes visuales, cuyo denominador común es su oposición hacia el orden dictatorial.⁹²

Todo esto ocurre a nivel profesional o semiprofesional, porque en la base social forece una inf nidad de conjuntos musicales af cionados y agrupaciones culturales poblacionales, que igualmente plantean cuestionamientos hacia la dictadura.

El centro de Santiago es un terreno fértil donde germina un signif cativo número de peñas, alentadas por la creación de Doña Javiera. En las poblaciones capitalinas, los “actos solidarios” cumplen una soterrada labor de reagrupación de los habitantes de los mismos sectores, marginados y reprimidos con dureza por las fuerzas militares.

Las peñas, que parecían acabadas, renacen de las cenizas.

⁹² Ochsenius, Carlos. *Agrupaciones culturales populares bajo el autoritarismo*. Esbozo de periodización: 1973-1982. Junio 1983. CENECA. Santiago, Chile, página 9. “El primer centro pluridisciplinario es el Taller 666 (1976). Dos años más tarde se incrementan con la formación del Taller de Arte Contemporáneo, Centro Imagen y Taller Sol. Nuevas compañías teatrales las constituyeron el grupo Imagen (con actuaciones desde 1974), el T.I.T (1976). Los Comediantes (1976), La Feria (1977) y, en los años siguientes, grupos más jóvenes como La Joda, La Falacia, El Tinglado”.

Peñas santiaguinas en dictadura

Pese a conservar ciertos rasgos de formato y contenido, gran parte de la fisonomía de las peñas folklóricas se ve notablemente alterada una vez que la dictadura empieza a tomar vuelo.

En primer lugar, el elemento que se mantiene en estos locales es la intimidad, ya que continúan siendo espacios reducidos, aptos para una interacción más directa entre artista y público. Hay que considerar, no obstante, que su carácter acogedor experimenta una variación, debido al contexto intimidatorio de ciertas normativas como el toque de queda, la expresa prohibición de reuniones y las drásticas sanciones a las que se exponen quienes quebrantan dichas normas. Además, se genera un clima de temor entre los asistentes y los mismos músicos que adhieren al arte “negado” o “excluido”.

La decoración conserva su aspecto rústico, funcional y sobrio, pero prácticamente se eliminan los símbolos que guardan relación con el período anterior al golpe militar. Nadie se siente con plena libertad de instalar una bandera o un afiche alusivo a una posición ideológica. De repente puede hallarse, muy camufladamente, un cuadro en relieve de Pablo Neruda hecho en cobre, o un cartel con la imagen de Violeta Parra.

El vino “navegado” y la empanada continúan siendo “platos” típicos dentro del “menú”. A ellos se suman –en algunos casos– Parrilladas, botellas de pisco, bebidas, y en otro tipo de peñas, platos preparados. A pesar de estas nuevas condiciones, lo que permanece inmutable es el rol secundario que se le asigna a lo gastronómico: la atención continúa centrándose en el espectáculo que brinda el artista.

Dicho espectáculo también se diversifica hacia otras disciplinas. La música, por cierto, sigue teniendo un papel protagónico, pero a la vez se incorporan obras de teatro, exposiciones pictóricas y artesanales, poesía y danza. La propia expresión musical también sufre los efectos de esta apertura. Poco a poco los cantores que inicialmente reinterpretan las obras de la Nueva Canción Chilena se van introduciendo en nuevas estéticas y movimientos musicales. Así, se empiezan a oír las canciones de la Nueva Trova Cubana y se va conformando todo un conjunto de artistas que da vida al Canto Nuevo, movimiento que toma el relevo de la NCCh.

Así como las peñas de los años sesenta –sobre todo la de los Parra– acunaron a muchos exponentes de la Nueva Canción Chilena, estas tribunas ven nacer a un importante número de cultores del Canto Nuevo en el contexto dictatorial.

El lenguaje musical del período sufre modificaciones, por supuesto, derivadas de la coerción que ejerce la dictadura. Los mensajes transmitidos en las canciones ya no pueden ser tan explícitos, como se hacía en los 60 y a principios de los 70. Por consiguiente, se exploran nuevos mecanismos para evadir la censura y la represión, y se

abre el abanico hacia el enriquecimiento poético donde la metáfora es la herramienta más útil.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, los instrumentos andinos “proscritos”, lejos de desaparecer del mapa cultural, abundan por la mayoría de las peñas folklóricas en dictadura. De hecho, en plena época de máxima coacción se habla de un *boom* de agrupaciones de aquel tipo.

Lo alternativo de la peña

El vuelco fundamental que sufre el grueso de las peñas una vez consumado el golpe –quizá sin habérselo propuesto– es que se transforman definitivamente en un medio de comunicación alternativa. Podría discutirse que en los 60 también eran *alternativas* por ofrecer un espacio de difusión a aquellos cantores que no eran catalogados como “comerciales” ni aparecían como un producto “desechable”. Con todo, las peñas en dictadura añaden nuevos elementos que las hacen erigirse como un medio de comunicación alternativa a todo un contexto sociopolítico muy diferente al de los 60 y principios de los 70.

Algunos comunicólogos del mundo han hecho referencia a mecanismos alternativos que se dan en la luz por la supervivencia en las dictaduras, aunque reparan que éstos también pueden surgir en gobiernos democráticos. “Bajo situaciones de regímenes autoritarios y totalitarios –expone F. Pavelka– los procesos de comunicación alternativos podrían constituir un potencial político mucho más que el de los procesos de comunicación parecidos que se desarrollan en sociedades liberales y pluralistas”.⁹³

En efecto, luego del violento golpe de Estado se proclama una dictadura autoritaria que trae consigo un proyecto global hegemónico desde la implantación del modelo neoliberal. Los cantores, gran parte de ellos simpatizantes o militantes de izquierda, deben buscar fórmulas alternativas para que su labor no sea silenciada.

“Medios alternativos son aquellos que se sitúan fuera y, en cierto sentido, frente a los grandes circuitos de comunicación –cadenas de radio y televisión, holdings de prensa, consorcios y organizaciones de publicidad y publicaciones, etc.–; que pueden y suelen tener, especialmente en los primeros tiempos, una existencia clandestina o semilegal –discontinua y tolerada– y que por su estructura física y económica, flexible y ligera, son de fácil acceso para usuarios socialmente poco relevantes e, incluso, marginales”, escribe el sociólogo español José Vidal Beneyto.⁹⁴

⁹³ Pavelka, F. *La comunicación de carácter comunitario por medios alternativos*. Citado por Vidal Beneyto, José (Ed). *Alternativas populares a las comunicaciones de masas*. Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid, España. 1979, página 34.

⁹⁴ Vidal Beneyto, José. *Op. cit.*, página XXI.

De alguna manera, un medio de comunicación alternativa como la peña permite divulgar otra clase de información que intencionalmente está siendo ocultada por quienes se toman el poder. “Las formas alternativas de comunicación crecen vertiginosamente en épocas de crisis, tanto de una manera espontánea como organizada. Y debe ser así porque aun en casos de extremas situaciones de ruptura, los dueños del poder continúan monopolizando los medios a fin de difundir las versiones que convienen a sus intereses y no a las mayorías. La única manera de difundir versiones más dignas de los hechos se da por las formas alternativas”, señala el comunicador social argentino Daniel Prieto Castillo.⁹⁵

Una peña “alternativa” se convierte no simplemente en un *medio* de difusión y creación artística, sino también de *comunicación grupal*. Asumiendo que la prensa de izquierda está amordazada y que la expresión se intensifica con mayor crudeza, la peña, a través de sus componentes, de la información que circula, del repertorio de los cantores, y del cúmulo de símbolos que representa, se alza como un espacio donde artistas y público *median* determinadas significaciones.

Resulta crucial comprender el radio de alcance que tiene un medio de comunicación como estas tribunas. Siguiendo las relaciones comunicativas establecidas por Gregory Bateson, el hecho de que la peña esté circunscrita a un local físico, territorialmente limitado y con poca capacidad, provoca que su nivel no alcance un grado *social* ni *masivo*, sino *grupal*; vale decir, solo un poco más amplio que el *interpersonal* o *cara a cara*. Este factor explica la calidez e intimidad que se da en ella.

“Se potencian algunos códigos como los kinésicos, los olfativos y territoriales. Lo más importante es que el aumento de integrantes del grupo implica necesariamente un cambio de códigos, pues se van haciendo más imperceptibles la mirada o la expresión facial, que son desplazados por movimientos más amplios de orden postural o gestual”.

Otro rasgo elemental de la comunicación grupal es que, como agrega Bateson, “intervienen esencialmente códigos ‘naturales’, es decir, se utilizan las potencialidades fisiológicas para expresarse”. Bien pues, las presentaciones de los artistas “peñeros” se hacen en muchas ocasiones sin intermediar micrófonos ni aparatos tecnológicos, sino con la potencia que la garganta o la guitarra pueda alcanzar por sí sola.

⁹⁵ Prieto, Daniel, “La comunicación intermedia en el proceso argentino de liberación: una experiencia”. Extraído de Vidal Beneyto, José. *Op. cit.*, página 229.

Clasificación

A partir de estas distinciones, las peñas bajo el orden dictatorial en Santiago se han clasificado en tres grandes bloques:

1. Peñas establecidas
2. Peñas universitarias
3. Peñas poblacionales o sindicales

Todas ellas presentan sus propias características. Sin embargo, en el libro se hablará de las “peñas establecidas” para denominar a aquéllas que operaban en un local fijo. Cabe señalar, no obstante, que las universitarias y poblacionales o sindicales, pese a compartir su carácter esporádico, guardan diferencias tanto en su estética como en sus propósitos.

Las peñas establecidas presentan diferencias tanto en su formato como en su contenido.

Se entenderá “formato” como el espacio físico que posibilita el desarrollo de una peña, vale decir, el recinto donde se lleva a cabo, el mobiliario que se utiliza, la ornamentación y recursos que posee. Así se han dividido:

- a. Peñas “al alero de restaurantes”
- b. Peñas “restaurantes”
- c. Peñas “con recinto propio”

Por “contenido” de las peñas se consideran las intenciones que tienen sus dueños al levantar estos locales, la temática de las canciones, la visión que poseen del régimen militar y la llegada que pueden tener a diferentes sectores de la sociedad. De esta forma, quedan clasificadas en:

- a. Peñas “comprometidas políticamente”
- b. Peñas “blancas”
- c. Peñas “no comprometidas políticamente”

Según formato

a. Peñas “al alero de restaurantes”

Como gran parte de los espacios de difusión musical estaban vedados por la censura imperante, los artistas –en la mayoría de los casos, gestores y fundadores de sus propias peñas– se vieron en la obligación de buscar una tribuna en restaurantes que en determinadas horas no tuvieran público. Así, mediante una negociación entre dueño y artista –por lo general, el consumo era para el primero, y el valor de la entrada, para el segundo– se cerraba la alianza. En estos casos, el restaurante suministraba

comestibles y bebestibles a la peña, que funcionaba en un local aledaño y conservaba en cierta medida su “autonomía”.

Si bien la carta estaba a disposición de los asistentes, a menudo éstos se conformaban con pedir un vaso de vino o un sándwich. Solo los más acaudalados estaban en condiciones de costear una parrillada o botellas de pisco. En el caso de “Doña Javiera” se trabajó con esta lógica.

Fundada el 1 de abril de 1976, la peña “La Fragua” promovió un sistema similar. En un principio operó bajo el alero del restaurante “El Hoyo de Arriba”, ubicado en Merced con San Antonio, en la Galería Santiago. Producto de disputas con el dueño del restaurante, Héctor González, no continuó en ese lugar y se trasladó al segundo piso de otro local que funcionaba en la mismísima Casa Colorada.

Lo mismo sucedió con “El Yugo de Chile”, creada por el cantor René Bravo Torres, quien se hizo llamar Julián del Valle. Surgida aproximadamente un año después de la aparición de “Doña Javiera”, se instaló en el subterráneo del restaurante “El Fortín”, ubicado en San Isidro con Alameda. El propietario, Fernando Nogara, le cedió aquel espacio –en ese momento se encontraba cerrado– a Julián del Valle, quien recuerda que el dueño nunca se dio cuenta de su opción política. “Cuando le ofrecí hacer allí una peña, él no tenía idea de qué se trataba. Creo que cuando se dio cuenta del tipo de personas que la componíamos aprovechó unas lluvias que nos inundaron el local para terminar con la actividad nuestra. Debía estar bien informado porque tenía un sobrino que pertenecía a los servicios de inteligencia militares”.

b. Peñas “restaurantes”

En este caso funcionaron en los mismos restaurantes bajo la lógica de “comida a la carta”. No obstante, lo medular siguió concentrándose en el espectáculo artístico del escenario, aspecto distintivo si se comparan con los “restaurantes con show folklórico”.⁹⁶

Nacida solo unos días después que “Doña Javiera”, la peña “La Picá” respondió a esta modalidad. Bastante más alejada que el resto, se emplazó en calle Blanco Encalada 2445, frente al Club Hípico, gracias a un proyecto presentado a una sección del Arzobispado de Santiago en aquellos años difíciles. Marisa Pastor –integrante entre otros grupos de Rauquén– fue una de las personas que participó en el colectivo que se adjudicó dicho proyecto y posteriormente se hizo cargo del local junto a otros compañeros como Gustavo Toro Romero. Ella cuenta que, desde un principio, la idea

⁹⁶ Por ejemplo, “El Alero de Los de Ramón” supuso una especial preferencia por el “show folklórico”, pero debido a su ubicación en el barrio alto de Santiago, vocación turística, decoración ostentosa y más vinculada al Chile del valle central, su forma de “restaurante” alcanzó igual importancia que el espectáculo en sí.

era justamente combinar la peña con un restaurante, pues era la única forma de subsistir en su condición de exonerada política.

“En ‘La Picá’ los cantores no estaban en un rol secundario. No había sonajera de cubiertos, los mozos no circulaban por las mesas mientras duraba una interpretación, todo se suspendía, terminaba el del escenario, y circulaban los mozos, retiraban platos y hacían pedidos. Y volvía el ambiente artístico a primar”, explica.

Algo similar ocurrió en “La Chingana del 900”, peña-restaurante ubicada en el sector norte de la capital, específicamente en calle Gamero 1492, a metros de Avenida Independencia. ¿Su creadora? La misma mujer que dio vida a la peña “Chilena” de calle Londres 69 durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva: Carmen Pavín.

Como su dueña no quería pasar por los mismos apremios que vivió cuando los militares cerraron su anterior negocio, decidió levantar otro a imagen y semejanza de un restaurante. “Como restaurante no puedes vender tragos si no lo haces junto a comida. Pero el trasfondo de la cosa era el tipo de gente que iba: de primer a. No por el status económico, sino que por el status de ser de izquierda, de querer ayudar, cooperar y encontrarse”.

Otro ejemplo fue “La Yunta”, creada por el compositor Luis “Poncho” Venegas, quien sin tener militancia política lanzó el local para otorgar guarida a artistas de diversa índole, incluyendo algunos cantores populares como Gastón Guzmán, de Quelentaro; Jorge Yáñez, Rebeca Godoy, Natacha Jorquera y el “Piojo” Salinas. En un principio, operaba en Puente Alto (Concha y Toro 802), pero tras atender el consejo de algunos músicos, optó por reacomodarla en San Diego 1240, donde alcanzó su mayor esplendor.

Venegas consiguió arrendar un edificio y acondicionar la peña en el tercer nivel; más abajo, en el segundo piso, un restaurante surtía el apetito del público; y en el primer nivel se emplazó una fuente de soda. Aunque los tres pisos fueron alquilados por el músico, cada “local” gozó de cierta “independencia”.

“La gente que quería comer tenía que bajar al segundo piso. Arriba (tercer piso) se llevaban tragos no más y no se servía comida, porque la gente iba a escuchar cantar y se comía más tranquilo en el restaurante”, describe el músico radicado en Concepción.

El diseño de “La Yunta” tomó en cuenta la propia visión de su director, quien discrepaba con el tono “oscuro” de las restantes peñas y resolvió “elevar” la calidad de la infraestructura de su recinto.

“Para mí las peñas no tenían por qué ser oscuras, con velitas y escondidas, y los cantores populares sacándose la voz, gritando. Entonces yo hice una peña elegante, alfombrada, con mesas lindas, amplificación e iluminación el *descueve*, porque no entendía por qué el canto tenía que vestirse de esa forma”, explica “Poncho” Venegas.

Algunos artistas que pasaron por “La Yunta” como Alejandro González –director de “La Fragua”– llegaron incluso a dudar de su condición de “peña” debido a lo ostentoso del lugar. “Era más comercial, pero igual estaban los cantores populares. Era bien exclusiva, como una peña, pero más lujosa. Cuando se trasladó a San Diego era moderna y cara”, recuerda.

Por último, “La peña de Nano Parra”, situada en San Isidro 55, a pasos de Alameda, respondía a un carácter más comercial. Funcionaba de lunes a sábado, durante del día se servían almuerzos y por la noche se convertía en peña. Por lo general, el público que asistía era “gente joven que salía de su trabajo el día viernes a tomarse una cerveza. Volaban las parrilladas, el pisco, el vino ‘navegado’ y la gente venía a sacudirse un poco del trabajo. Pero se encontraba con algo diferente, con canto, se entusiasmaba y volvía”, comenta Nano Parra, dueño de la única peña santiaguina que hoy sigue en pie, claro que en el barrio Bellavista.

c. Peñas “con recinto propio”

Al contrario de las “peñas-restaurantes”, los recintos de este tipo alcanzan mayor similitud con el formato existente antes del golpe militar. Cuentan con un recinto propio y, por ende, son los mismos artistas quienes las administran, se preocupan de conseguir los insumos para su funcionamiento, determinan el listado de presentaciones sobre el escenario, formando parte, casi invariablemente, del espectáculo.

En contraste con la mayoría de las peñas “al alero de restaurantes”, acá los artistas-dueños deben atender los deberes propios y cotidianos de mantención de un recinto, como por ejemplo, solventar los gastos de luz, agua y gas.

“Pienso que logramos instalar la primera peña autogestionada. Fuimos los únicos que teníamos nuestro bodeguero, que teníamos una relación directa con los vinos, que comprábamos nuestras sillas y mesas, que teníamos nuestra propia cocina. En un proyecto solidario con algunos compañeros, instalaron su infraestructura y, a cambio de estar ahí, ellos nos convidaban 33 colaciones diarias. Un esfuerzo extraordinario”, describe Antonio “Toño” Cadima, cofundador de la peña “La Parra”.

Ésta nació en septiembre de 1976 en calle Teatinos 657 y surgió de un brazo de “La Fragua”. Aunque la administración del local recayó en un colectivo de trabajo, Pancho Caucamán asumió la dirección del mismo. “Organizamos una cooperativa propia, esta fue la primera peña que no dependía y que no estaba cobijada en las faldas de un comerciante. Los representantes legales eran dos: uno era yo. Fui elegido por mis compañeros porque en ese momento no tenía orden de detención”, narra el músico.

“La Casona de San Isidro” también aplicó esta fórmula. Los primeros meses de 1977 vio la luz como restaurante en San Isidro 53, pero muy pronto el proyecto resultó

insustentable, dando pie a la formación de la peña folklórica “La Casona de San Isidro”, dirigida y administrada no por artistas, sino por dos militantes políticos exonerados: Pedro Gaete y Manuel Acuña, ambos miembros del MAPU. En 1979 se trasladó a Avenida España 115, propiedad de Leonardo Jeffs –hombre vinculado a la Izquierda Cristiana– conservando su nombre. Fue allí donde alcanzó su máxima popularidad.

De ahí mismo, un contingente de artistas pasó a formar parte de “La Casa del Cantor”, creada y respaldada económicamente por el microempresario Jaime Cavada. Tras permanecer algunos meses en Santa Isabel con Portugal, se trasladó curiosamente al mismo lugar donde se situaba La Parra, a esa altura ya desaparecida. Teatinos 657, pues, marcó la etapa más próspera de esta peña, dirigida artísticamente durante un tiempo por Nano Tamayo, quien había ejercido anteriormente como subdirector de “La Fragua”.

La aparición de “Casa Kamarundi” respondió a la necesidad del actor Manuel Escobar de encontrar un lugar propio donde poner en escena a su personaje Tilusa, “el caballero del humor triste”, una mezcla entre mimo y payaso que narraba las historias que le contaba una muñeca llamada Alejandrina, oriunda de la isla imaginaria “Kamarundi”. “Tilusa andaba de local en local ofreciendo su trabajo, antes de crearse Casa Kamarundi, entre los años 76 y 77. Emilio –su hijo mayor– lo acompañaba. Ellos llegaban a una *boîte* por ejemplo y ofrecían el trabajo. Éramos bastante pobres en ese momento, así que los trayectos se hacían a pie; en la noche con una guitarra”, rememora Claudio Escobar, hijo menor del fallecido actor.

El esfuerzo conjunto de la familia Escobar y algunos artistas permitió refaccionar una antigua casa ubicada en Arturo Prat 935. El intérprete de folklore latinoamericano Néstor Yaikin recuerda que cuando llegó “estaban en plenas funciones de acondicionar la peña”.

“Me puse el overol y con chuzos y palas botamos dos paredes para hacer la sala un poco más grande, haciendo las bancas y pintándolas”, dice el músico, quien también alternó presentaciones en la peña “La Parra” y en “El Alero de Los de Ramón”.

El 14 de abril de 1979, “Kamarundi” abrió sus puertas inaugurando un tipo diferente de peña, donde teatro y música adquirirían igual relevancia. Durante todo su funcionamiento, la dirección artística estuvo en manos de Manuel Escobar y la administración a cargo de Nelda Ortega, una de las principales impulsoras de la iniciativa.

Un poco más alejada del centro de Santiago se le vantó la peña “Canto Nuevo”, ubicada en calle Euclides, paradero 1 ½ de Gran Avenida. Se instaló en un galpón perteneciente a un sindicato que era cedido los fines de semana al músico Dióscoro Rojas. “Arreglamos todo con papel de volantín, hicimos figuras que pegamos por todos lados, porque el lugar era medio inhóspito. En vez de poner todo cuadrado, lo hicimos

circular, para que fuera más acogedor y la gente pudiera sentirse parte”, narra el cantor Juan Carlos Pérez, quien integró el elenco estable.

En 1977 se apagan las luces del Teatro La Palomera para encender las velas y guitarras de “La peña de Pepe”, que ocuparía su lugar. Su dueño, Pepe Ortega –ex miembro del conjunto Voces Andinas– relata cómo llegó a sus manos dicho recinto. “A mí me dejó ese lugar Alejandro Cohen cuando se fue a Israel (...) Entre las muchas peticiones que hubo, me dijo: ‘Pepe, te lo voy a dejar a ti para que hagas tu lugar de canto’”.

Casi en las faldas del cerro Santa Lucía, en calle Agustinas 540, se armó la peña de Pepe Ortega, quien detalla el giro en 180 grados que experimentó el antiguo teatro una vez que él arribó allí.

“Ese lugar era todo de negro, como son los teatros, así que yo lo dejé todo blanco. Metí once sacos de yeso, lo pinté a la cal, con ventanas en azul colonial, con cosas de colores, un mural de Martín Fierro, uno de Violeta Parra, que me los diseñó un amigo pintor. La iluminación la hizo el actor Adriano Castillo, el mismo de la serie Los Venegas. Todo muy elemental, pero con mucho esfuerzo”.

Según contenido

a. Peñas “comprometidas políticamente”

El propósito concreto de los gestores de este tipo de peñas, junto con abrir una fuente laboral ante la escasez de espacios de expresión para los artistas “negados”, fue ejercer una acción de oposición a la dictadura, erigiendo plataformas alternativas a todo el aparato cultural impuesto por el régimen militar. Es decir, todas ellas nacieron debido a la postura crítica de sus creadores.

Así, eran los artistas-fundadores quienes construían su propio camino al margen de la cultura oficial. El grueso de ellos pertenecía a algún partido político de izquierda, de preferencia al Partido Comunista. Similar caso ocurrió con algunos dirigentes exonerados como los nombrados Gaete y Acuña, ambos militantes del MAPU. En rigor, albergar un compromiso social a favor de los marginados por el sistema se asumió como tarea primordial para quienes instauraron este tipo de peñas.

Dicho compromiso podía expresarse de variadas maneras, pero sin duda la más concreta de hacerlo era a través del repertorio. En ese sentido, utilizar instrumentos andinos o entonar las canciones más “livianas” de Violeta Parra ya hablaba de una cierta postura. “En los textos elegíamos cosas de Violeta, Rolando (Alarcón) u otros íconos de la Nueva Canción Chilena. De repente adaptábamos o escogíamos partes de las letras, porque otras eran complicadas. Había una autocensura muy fuerte de nuestra parte, la necesidad de subsistir, de seguir haciendo música, de no caer preso,

de no ser torturado. Si uno lo ve hoy, diría: ‘estas letras no dicen nada, no son para tanto’. Sin embargo, el hecho de elegir las en estas peñas y con este público producía esta sintonía de identificación y sonoridad”, explica Juan Valladares, ex integrante del grupo Ortiga.

En general, todos buscaban lanzar sus dardos contra el régimen ciñéndose a la estricta censura. Esto a pesar de las evidentes diferencias musicales que cultivaban cada uno de los invitados.

Un punto totalmente exclusivo fue que estas peñas se concibieron como entes dinámicos: no bastaba encerrarse a cantar entre cuatro paredes, sino que sus elencos sentían la obligación de “extender” su labor hacia los sectores más vulnerados por el régimen. De ahí que esta clase de tribunas, casi como un deber moral, participará activamente a nivel poblacional y sindical, llevando su espectáculo hacia las zonas marginales de Santiago o bien ofreciendo a sus artistas para reforzar los llamados “actos solidarios”.

El público asistente estuvo compuesto por profesionales, estudiantes y, sin lugar a dudas, opositores a la dictadura, específicamente, gente de izquierda.

Las peñas que se enmarcaron en esta clasificación fueron “Doña Javiera”, “La Fragua”, “La Parra”, “Kamarundi”, “La Casona de San Isidro”, “La Casa del Cantor” y “El Yugo”.

b. Peñas “blancas”

Como una medida de protección a su fuente laboral, estas peñas fueron definidas al momento de su creación como “blancas”. En ellas no se otorgó tribuna al canto “comprometido políticamente” con el fin de resguardar la integridad de sus gestores. Si bien Carmen Pavín siguió militando en el Partido Comunista, no estaba dispuesta a ser detenida nuevamente o que su hija corriera peligro, como le ocurrió con el cierre de su antigua peña “Chilena”. Entonces perseveró y consiguió abrir otro local: “La Chingana del 900”. Claro que esta vez prefirió –con el dolor de su alma– desecar cualquier repertorio con insinuaciones políticas.

“La ‘Chingana’ nació más bien no como una figura peñera, sino que como un recinto de comida típica, sin la canción social, sin la canción comprometida, sin la canción protesta, sino que con canciones ‘cantarito de greda’, cuestiones así”, sostiene Pavín. La dueña, sin embargo, cree que su local igualmente cumplía la función de reagrupar, ya que “servía como centro de reunión para gente de la CEPAL, y todas estas organizaciones de la Vicaría que se iban formando para ayudar a la gente, ya sea en el exilio, la tortura o las violaciones a los derechos humanos”.

Estos recintos se fundaron bajo cierta “dimensión ética”: no se proponía lucrar, sino que otorgar espacios de reencuentro y facilitar una plaza laboral para los artistas postergados. “Teníamos que comer, pero no solo de pan vive el hombre; teníamos que alimentarnos de una esperanza, de hacer algo por los demás. Ese fue uno de los objetivos principales. No tanto por la plata. Si hubiera sido por la plata hubiéramos montado un cabaret, un prostíbulo, y se habría ganado hartos dineros”, agrega Pavín.

La experiencia se repitió en el caso de “La Picá”. Al momento de idear este recinto de calle Blanco Encalada se prescindió de las canciones con compromiso social y, en cambio, se optó por invitar a conjuntos identificados con la “proyección folklórica”⁹⁷ como Alhué, La Rancha y Paillal. Entre los solistas, Jorge Yáñez, Julio Serey, el “Piojo” Salinas y Margot Loyola tuvieron una participación destacada en esta peña.

“‘La Picá’ era un lugar para obtener trabajo, para poder subsistir. No había allí ninguna actividad política, que resultaba tremendamente riesgosa fuera lo que fuera. Todos estaban de acuerdo en que era un lugar de trabajo y que no había que malograrlo”, recuerda Marisa Pastor. De aquí se deduce que la presencia de cantores sociales estaba condicionada a que omitieran su repertorio más “comprometido”.

Sobre esto último, Javier Torres, esposo de Marisa Pastor y miembro del colectivo gestor de la peña, cuenta que en aquel tiempo “había una unión muy estrecha entre ‘Doña Javiera’ y ‘La Picá’. Nos mandábamos artistas, pero los de la Javiera cuando llegaban acá, cantaban de acuerdo a lo que era ‘La Picá’”.

El caso de la peña “Canto Nuevo” tuvo algunos matices. Pese a su postura contraria a la dictadura, Dióscoro Rojas, militante del MAPU en aquel período, estaba en desacuerdo con la noción de “peña” de los artistas proclives al Partido Comunista. Él era un hombre de origen campesino, vinculado a la Iglesia Católica y debido al resguardo que esta institución le concedía, nunca estuvo entre sus prioridades incluir en la programación aquellas obras identificadas con la Unidad Popular.

Por tanto, su propuesta inicial fue incorporar otro tipo de repertorio, sin la consigna política, incluyendo las cuecas c horas de Roberto Parra, y otras expresiones más alejadas de la simbología clásica de la UP. En el fondo, “la idea era hacer de la peña, parte de un gran movimiento”, sostiene el músico oriundo de Lontué.

“La Yunta” se conecta con algunos de los rasgos descritos en la clasificación sugerida. Aunque su director Luis “Poncho” Venegas nunca conformó este “circuito

⁹⁷ Según Marisa Pastor, los conjuntos o solistas de “proyección folklórica” son aquellos que “buscan los temas normalmente dentro del folklore puro y los trabajan a la medida de su expresión, ya sea un grupo, un solista, dúos, tríos, y los presenta en el escenario de la manera que le parece más adecuada, ya sea cargándose a lo auténtico, las cante igual como los aprendió, como los recopiló, o les ponga adorno. Tienen que cumplir con las leyes del escenario”.

peñero” y no tenía preferencias políticas definidas, acogió con amplio criterio a artistas del mundo de la canción comprometida.

“Indudablemente que a las peñas comunes en Santiago las unía el canto de protesta fuerte después del 73, donde éstas surgieron como una voz de expresión popular que se traducían en sus textos. Yo quería que ‘La Yunta’ fuera lo mismo, pero un poco más ‘blanco’”, remarca Venegas.

“Fue una ventana abierta para que los artistas de izquierda con talento fueran escuchados por otra gente, de derecha quizás, pero que solamente querían escuchar música”, agrega. En relación al repertorio, asegura que los músicos que se arrimaban al tablado “se sabían medir, sabían en el escenario que estaban”.

c. Peñas “no comprometidas políticamente”

Lo que tienen en común todas estas peñas es su intención de descartar del programa artístico a las canciones alusivas a opciones políticas. Esto partía necesariamente por la visión de sus creadores, quienes no adherían a pensamientos de izquierda o simplemente buscaban que su negocio prosperara.

En estos recintos se podía encontrar un repertorio que excedía los límites meramente “folklóricos”. Las intenciones de generar espacios de encuentro estaban presentes, pero algunos artistas escapaban a un cierto “estilo musical” que exige la peña.

Ejemplos como la peña de Pepe Ortega ilustran esta perspectiva. Su dueño reconoce el valor de los locales “comprometidos”, pero cuando nació el suyo prefirió desprenderse de aquel diseño. “Creo que ellos tenían un compromiso, que tenían una condición de lucha social que era absolutamente legítima y respetable, pero no por eso yo tenía que seguir en esa misma huella”, manifiesta el cantor.

“Me pareció que en mi peña había que buscar espacios de encuentro, entonces hice prescindencia política de lo que era el canto en esos días. Eso no significaba que no se hicieran canciones de Violeta (Parra), de Víctor (Jara), pero sin consignas políticas”, agrega Ortega.

El ex Voces Andinas se desmarcó totalmente así de cualquier postura política, aunque afortunadamente que de todos modos se podían tener “mensajes de fraternidad, de solidaridad sin un compromiso dogmático ni a banderamientos con consignas y partidos”.

En cuanto a los artistas que se presentaron, la diversidad de estilos abarcaba desde la música andina –como el conjunto Yaguarkolla– hasta la canción comercial del primo de Julio Iglesias, Alberto, pasando incluso por un concierto de guitarra clásica. No era raro tampoco ver entre sus espectadores a personas de trincheras ideológicas

opuestas, como el animador Ricard García y el líder de Los Huasos Quincheros, Benjamín Mackenna.

En “La Peña de Nano Parra” se generó una dinámica distinta, ya que entre sus intenciones no figuraba forjar espacios de encuentro, sino más bien asentar un lugar de esparcimiento bajo la apariencia de una peña. En sus palabras se aprecia la clara idea de hacer de su local un recinto de relax, distracción o simplemente de diversión.

“Uno tenía que dirigir su canto hacia algo totalmente blancointrascendente, que no tuviera aristas políticas o cosas por el estilo, para poder trabajar”, cuenta Nano Parra.

Paradójicamente, su distanciamiento de los colores políticos no le reportó la tranquilidad que añoraba. Dice que recibió constantes visitas de carabineros, las cuales –piensa– se debieron a su apellido. “Ellos no tenían idea por ejemplo de lo que uno estaba cantando. Lo importante era atropellar en cualquier lugar que entraran y hacer prevalecer su método (...) Creo que era por el hecho de ser Parra”.

Para el actor, músico y animador de “La Casa del Cantor”, Daniel Tillería, este modelo de peñas nació como una respuesta a la aceptación que ganaban los recintos contrarios al régimen.

“Había peñas de izquierda, pero también las había de derecha y otras sin ninguna identidad, totalmente comerciales, quizá como una forma de contrarrestar el audaz y arriesgado movimiento ‘peñero’, algo muy parecido a lo sucedido en los 60, cuando irrumpe en escena la Nueva Canción Chilena, ácida, política y contestataria, versus el Neofolklore, con sus canciones de amor almibarado y letras de paisajes de tarjeta postal”.

Estas peñas “apolíticas” se asemejaban a las “blancas” en la casi total ausencia del canto comprometido; sin embargo, su ética permite distinguirlas entre sí. Mientras “La Peña de Nano Parra” perseguía un afán comercial, “La Chingana del 900” estaba pensada como un medio de comunicación alternativa, aunque en menor grado que aquellas “comprometidas políticamente”.

Lo expuesto corresponde a un mapa simplificado de las peñas en dictadura en Santiago,⁹⁸ destacando que el énfasis en esta investigación está puesto en aquellas

⁹⁸ Para ajustarse a la realidad, hay que decir que estas peñas “establecidas” no fueron las únicas que proliferaron por la capital chilena. Algunas como “La Siembra”, “La Parva”, “La Campana”, “La Tranquera”, “La Barraca”, “Las Guitarras del Fortín”, “El Mundo”, “Antilén”, “Del Corazón”, fueron omitidas intencionalmente aquí por su corta duración y su poca trascendencia para los artistas y público. La reedición de la peña “Chile Ríe y Canta” (1985) no se consideró porque excedía el marco temporal en que se inscribe esta investigación. Dado que el estudio se centra en Santiago, también se han dejado de lado aquellas surgidas en otras regiones del país que tuvieron vínculos muy estrechos con las capitalinas, y que, dentro de su zona, fueron un aporte significativo. Fue el caso de la peña del Instituto Chileno-Francés y “El Braserito”, ambas de Valparaíso.

def nidas como “comprometidas políticamente” y, en menor medida, a las “blancas”, pues ambas son las que más validan su naturaleza de *medio de comunicación grupal-alternativa*.

CAPÍTULO V

MOTIVACIONES

La decisión de armar una peña, concurrir e incluso ser parte del elenco esta ble de artistas obedece no a una, sino a múltiples razones que se concatenan. En dicha determinación inf uye directamente la posición social o la situación particular que aqueja a cada involucrado, producto de vivir en un país donde gobierna un régimen que restringe las libertades.

Como primera aseveración, el ámbito musical es transversal a todas las motivaciones de la gente que se involucra en las peñas. Puede haber más razones, pero lo cierto es que quien participa en ellas, parte de la premisa de que le gusta o tiene una af ción por la música, por la voz del cantor que está en el tablado, por lo que éste transmite a través del mensaje o por la resonancia de alguna guitarra o quena.

Los organizadores –quienes desafían al régimen y se atreven a instalar una peña en pleno centro de Santiago– son músicos con cierto rango de “profesionalismo”, pues muchos de ellos arrastran una trayectoria desde los años 60 y viven de la música sin tener estudios, mientras otros provienen del conservatorio. Y como la excepción conf rma la regla, en “La Casona de San Isidro” y “La Chingana del 900” son militantes políticos quienes las organizan, pero igualmente subyace un interés artístico.

Luego, a esta vocación musical se suma el plano político, aunque es válido señalar que este aspecto se da más en las peñas “comprometidas políticamente” que en las “blancas”. Es decir, en no pocas ocasiones la música se ve indisolublemente enlazada con el impacto que provoca un sistema político represivo. Esto fomenta un deseo por “reaccionar” a un orden desigual impuesto desde las altas esferas del poder.

Existen, por tanto, tres tipos de moti vaciones diferenciables entre sí, pero a su vez complementarias. Es posible que éstas se den sim ultáneamente y, en ocasiones, algunas adquirirán mayor relevancia que otras: fuentes laborales, lugares de expresión y reencuentro y espacios políticos.

Fuentes laborales

“Es como si se apagan la luz de noche y todos estuviéramos tanteando. No sabíamos para dónde teníamos que tirar”. Marisa Pastor ilustra así el extravío y desamparo que vivían los cantores populares, como ella, en los primeros años posteriores al golpe militar.

Pero esta dramática situación no atañía únicamente a los artistas. En realidad, sucedía con cualquier persona, vinculada a algún partido de izquierda o bien simpatizante, que abruptamente dejaba de tener trabajo solo por pertenecer o adherir al proyecto abortado por los militares.

Quienes decidieron crear peñas –músicos y dirigentes– eran, en casi su totalidad, militantes de alguna colectividad política de izquierda, mayormente del Partido Comunista o del MAPU. De su época más próspera y numerosa en cuanto a actividades y organización, todo devino en oscurantismo y persecución.

“Yo venía saliendo de estar preso en enero de 1974 (...) y no me daban trabajo por una cuestión de seguridad. Esto me motivó a buscar un espacio donde hacer mi propia peña. Recorrí la Alameda desde Plaza Italia hasta Estación Central, había conseguido dos espacios, solo que el subterráneo del restaurante ‘El Fortín’ en Alameda con San Isidro era el que tenía mejores condiciones”. Así revela Julián del Valle, director de “El Yugo”, el origen de su recinto, armado especialmente para paliar los efectos de su propia cesantía.

Antes del golpe de Estado, Néstor Yaikin, número fijo en “Casa Kamarundi”, trabajaba en LAN y participaba del coro de la empresa. Por el hecho de militar en el PC, luego se convirtió en exonerado político. Los efectos no tardaron en llegar. Su menoscabada situación económica gatilló una crisis matrimonial, pero gracias al consejo de un compañero del coro de la firma, comenzó a frecuentar algunos “restaurantes con show” como El Fogón y El Alero de Los de Ramón, para después consolidarse en peñas como “La Parra”, “La Yunta” y la nombrada “Kamarundi”. “La necesidad económica fue el motivo principal que me hizo cantar en las peñas, a través del contacto de este amigo”, reconoce Yaikin.

Al respecto, la socióloga Anny Rivera dice que “la cesantía tiende a modificar las relaciones del mismo núcleo familiar, afectando así otra zona de relaciones básicas (...) Cuando el cesante es el jefe del hogar, las relaciones dentro del núcleo familiar se alteran sustancialmente”.⁹⁹ Tampoco se puede eludir que durante todo el período autoritario, el desempleo fluctuó entre un 13 y un 30 por ciento.

Por lo general, en las peñas “comprometidas” se cobraba entrada y las ganancias se repartían en forma proporcional entre el equipo administrativo, el elenco estable y

⁹⁹ *Ibid.*

los artistas invitados. En el caso de “Doña Javiera”, su director Nano Acevedo explica la forma de distribución del dinero obtenido:

“Yo vivía de la peña. Era el director, pero también llegaba a las seis de la tarde a limpiar el suelo, junto con los demás miembros del equipo de trabajo (...) Entonces quedaba establecido: yo ganaba un 30 por ciento como fundador director, cantor, mozo, las hacía todas. Y empecé a delegar responsabilidades. Mario Fontana fue director artístico; Alfredo Labbé, encargado de solidaridad; Capri, encargada de relaciones públicas; Carlos Arriagada, de la locución. Por ejemplo, había gente que ganaba un 10 por ciento, como Capri; Labbé ganaba un 7 por ciento, y si iba un conjunto ganaba como un 20 por ciento”.

Aun cuando se repitió el mismo esquema de distribución de la mayoría, “La Parra” adoptó un sistema de cooperativa de trabajo, dividiendo el dinero según el grado de urgencia de las necesidades. “Todos quienes trabajábamos en la peña, cuyo director era yo, hasta el que llegaba por primera vez, recibía una cantidad de plata de acuerdo a sus necesidades. Así, por ejemplo, en aquel entonces yo que tenía una hija recibía menos –siendo el director– que un artista con cuatro hijos recién llegado”, revela el músico Pancho Caucamán, quien era un joven militante comunista en aquel período.

La novedosa fórmula, sin embargo, fracasó –según Caucamán– debido a “la incapacidad orgánica y la visión sesgada que tienen los jóvenes y nuestros movimientos populares, sobre todo de artistas, que no les permite ser visionarios a largo plazo. Así comenzaron las divisiones internas”.

Similares conceptos comparte el escritor Luis Sepúlveda, quien se vinculó casualmente a “La Parra” en una época “llena de desconfianza y temor generalizado”, según asevera. “La idea de Toño Cadima de organizar una cooperativa funcionó bien con los que tenían un nivel de cultura determinado. Ellos y ellas entendían que era una forma justa de repartir los escasos dineros que producía la peña; otros, por desgracia, no lo veían así; era gente que no sabía lo que pasaba más allá de los muros de la peña, o si lo sabían preferían ignorarlo”, asegura el autor de “Un viejo que leía novelas de amor”.

En peñas “blancas” que funcionaban como “peña-restaurantes”, usualmente no se cobraba entrada, ya que el principal ingreso estaba dado por el consumo. A los artistas se les cancelaba un monto fijo, salvo cuando se presentaba un conjunto numeroso. “Si por ejemplo iba el grupo Villa San Bernardo, que estaba integrado por 25 personas, cobrábamos un *cover* y toda esa plata iba a un fondo para los artistas que se repartía en partes iguales”, señala la fundadora de “La Chingana del 900”, Carmen Pavín.

Los directores de peñas no eran grandes empresarios y pasaban apremios económicos tal como los cantores que albergaban en sus locales. Por esto debían apelar a la solidaridad de amigos y artistas con una mejor condición monetaria. “Cuando surgió

‘La Picá’, Marisa Pastor nos dijo: ‘Oye, cuento con ustedes, pero no les voy a poder pagar’. ‘Por supuesto’, dijimos nosotros, ‘para eso estamos los amigos, para ayudarte, cuando salgas adelante nos puedes pagar’. Pero la verdad es que siempre nos pagó; poco, pero siempre nos pagó”, recuerda Horacio Correa, director del grupo Alhué.

El desempleo arrastra consigo uno de los rostros más miserables de la necesidad humana: el hambre.

La intérprete Natacha Jorquera cuenta las penurias que pasó como artista durante los años más duros de la represión y sostiene que, así como ella, muchos otros cantores se arrimaban a las peñas buscando algo de comida. “Los de las peñas éramos muertos de hambre, nadie tenía plata, veníamos de hogares o poblaciones humildes (...) Nosotros íbamos generalmente allá sin comer, y los mozos, que por lo general eran amigos nuestros –porque éramos como una familia grande– nos dejaban comer lo que sobraba”.

Javier Torres, uno de los fundadores de “La Picá”, explica que una de las razones más poderosas para instalar este negocio fue la terrible escasez que afectó a su familia. “La Picá fue creada para comer nosotros. Y servía a algunos artistas para comer, o sea, por lo menos el que iba a actuar tenía asegurado un plato de comida”.

No obstante, esta deplorable condición de un significativo número de artistas, lejos de mermar su espíritu, los impulsó a cantar con mayor fuerza y a comprometerse cada vez más con la realidad que estaba atravesando el país.

Lugares de expresión y reencuentro

Puede resultar increíble que una feble y rudimentaria tarima de madera, que no siempre ofrecía la comodidad necesaria y que semana tras semana veía pasar a diversos artistas, pudiese ser el punto central donde convergían muchos excluidos del sistema. Así también, una habitación de cuatro paredes podía significar mucho más que ladrillos y cemento, transformándose en un canal de expresión y reencuentro concreto para los disidentes. Precisamente eso fueron las peñas.

“Es un espacio de proyección, de difusión de la cultura, porque no había otro en el ámbito oficial. Si tú no tienes dónde decir lo que tienes que decir, buscas el lugar y la peña era el espacio más adecuado. Además te invitan, y si te invitan quiere decir que existes, y si existes significa que puedes decir más de algo. Por lo tanto, hay una dialógica en ese espacio que te permite estar presente, no porque tú quieras estar simplemente, sino que porque eres considerado dentro del discurso cultural que se está entregando en ese momento”, reflexiona Hiranio Chávez, quien desde 1978 dirigió al grupo de canto y danza tradicional Chamal.

En la peña caben todos los nombres que el oficialismo mira con recelo. Ahí revive Neruda musicalizado, Víctor Jara vuelve a empuñar una guitarra y Violeta le da nuevamente gracias a la vida. “Mi misión en ese momento era mantener latente a los personajes que habían trabajado todo un período en la Nueva Canción Chilena, y que se habían ido: la ‘Chabela’ (Isabel) y Ángel (Parra), Patricio (Manns), Víctor (Jara) y Rolando (Alarcón) ya no estaban. Nosotros nos dedicábamos a tenerlos presente”, dice Silvia Urbina, cofundadora de Cuncumén, primer conjunto mixto que hizo estudio, investigación y difusión del folklore nacional.

Muchos artistas como Silvia Urbina en una primera etapa se empeñan en revitalizar aquellos referentes que evocan un pasado cultural próspero que ahora se ve seriamente amenazado. La socióloga Anny Rivera dice que “el signo cristalizado basta: las antiguas canciones; el nombre de Pablo Neruda o Violeta Parra; algunas palabras (...) eran suficientes y necesarias para mentar simbólicamente un pasado, para revivir y reconocerse en él”.¹⁰⁰

El reencuentro que proveen estos puntos de articulación responde, de acuerdo a Rivera, a la “inexistencia o destrucción de espacios de congregación que permitían la mantención y el fortalecimiento de esas identidades”.¹⁰¹ A la hora de posibilitar la reanudación de los vínculos, las peñas folklóricas pasan a cumplir el importante rol de defensa de esa identidad amagada, puesta en riesgo, excluida.

Una vez que el público llega a las peñas no solo comparte su visión, sus ideas y su pensamiento con quienes en el modesto tablado entonan una nostálgica canción premunidos de sus instrumentos acústicos, sino que se reencuentra con “otros” sujetos anónimos. Entre ellos de alguna u otra forma se perciben mutuamente “unidos en la marginación”, como sentencia Anny Rivera.¹⁰²

Pero no necesariamente había que subir al escenario y tomar una guitarra para expresarse. El público adopta formas propias de establecer vínculos e incluso se puede obviar el intercambio verbal, ya que previamente al contacto físico existe un campo de significaciones comunes. Esto hace posible que ciertos códigos de proximidad como los gestos, el sentido de la visión y las posturas corporales ganen relevancia. Más aún, para Inés Llambías, periodista que asistió a “Doña Javiera” en calidad de público, el propio acto de “hacer presencia” en la peña ya hablaba de una determinada posición ideológica. “El hecho de caminar, entrar, ir y estar ahí, era en sí un acto político con una connotación especial”.

“Las peñas fueron los reductos donde uno se encontraba con la gente que se sentía afín. Eran todos introvertidos en ese aspecto, porque siempre nos mirábamos, había un

¹⁰⁰ Rivera, Anny. “Notas sobre...”. *Op. cit.*, página 2.

¹⁰¹ Rivera, Anny. “Notas sobre...”. *Loc. cit.*, página 3.

¹⁰² *Ibid.*

saludo, una complicidad, pero nadie se confesaba mucho con los demás, porque más de una mala experiencia se tuvo”, sostiene por su parte Jorge Hormazábal, asiduo visitante de todas las peñas capitalinas, aunque admite que “Kamarundi” fue como su “casa”.

Ante el clima de desconfianza que siembra la dictadura en calles, plazas y barrios, la Peña se alza como un espacio donde se puede respirar más aliviado y más libre, siempre y cuando se tomen las providencias adecuadas. Así, en todos estos reductos se da una suerte de “sistema de códigos” que todos manejan tácitamente.

“Era un espacio donde uno tenía claro que la gente que circulaba, los que cantaban y el público, compartíamos de alguna manera una visión de mundo y una oposición a lo que estábamos viviendo, aunque no se expresara abiertamente”, sostiene la periodista Bárbara Hayes, quien en el año 76 hizo su práctica profesional en el diario *Las Últimas Noticias*, para luego trabajar en el suplemento “La Revista del Sábado” junto a su jefe Enrique Ramírez Capello. En ese espacio publicó algunas notas concernientes a las peñas que aparecían muy escasamente por aquellos días.

Esa necesidad de expresarse por cualquier vía estaba dada también por la inquietud artística de los sujetos que asistían en su rol de público. Claro, muchas veces no tenían oportunidad de mostrar sus dotes, pero bastaba con escuchar al que subía a la tarima para sentir sus mismas convicciones totalmente representadas.

Aparte de su profesión, Inés Llambías cultivaba una escondida veta poética que terminó arrastrándola definitivamente al micro-mundo de las peñas. “El hecho de que un animador, que un artista dijera algo más, dejara entrever algo, ya era como tu propio desahogo, porque si no te podías expresar, que de pronto un artista se atreviera a hacer un reclamo, una protesta pública por algo, ya había valido toda la vida de la semana”, dice la periodista, quien luego de su experiencia en peñas capitalinas armó la propia en Punta Arenas con desafortunadas consecuencias, pues el local sufrió un atentado explosivo.

La avalancha autoritaria se agudiza por la posición que alcanza la televisión como emblema del “arte oficial”. El incremento de los programas destinados al entretenimiento deja sin ninguna opción –salvo honrosas excepciones– a aquellos cantores que en cuanto a estética y postura ideológica representan la antítesis de las expresiones musicales que se dan a conocer al país masivamente.

Diferentes seminarios de la época dan cuenta de la relevancia que asume la televisión como “elemento central del proceso comunicativo de la sociedad”.¹⁰³ Un aspecto a considerar con atención es que en el terreno artístico la televisión es capaz de moldear los gustos musicales. A consecuencia de esto, la pantalla chica es

¹⁰³ Catalán, Carlos y Equipo de Investigación de Música, compuesto por: Mella, Luis; Torres, Rodrigo; Rivera, Anny. *El Canto Popular en los canales de difusión en 1980*. CENECA. Santiago, Chile. 1980, página 30.

percibida no solo como “un medio de comunicación masivo, sino que se ha constituido en un dato central en la vida de cada chileno y en el principal sistema de producción musical”.¹⁰⁴

La pregunta, entonces, que se hace el público aficionado a la música de contenido social o de raíz folklórica es: ¿Y dónde voy a escuchar a los artistas que no aparecen en la tele? La peña en ese sentido encarna para muchas personas la posibilidad.

“Las peñas entregaron lo que fue incapaz de dar la televisión o las radioemisoras. Y aunque no volvieron a escucharse en ellas las voces de los autores de antaño, sus composiciones y obras regresaron en boca de otros cantantes e intérpretes”, explica por su parte Manuel Acuña.

“Mi motivación era la música, más que nada. Uno se siente bien, o cuando tiene ciertas aficciones, por lo menos de tener esos estímulos que te hacen recordar, o que te pueden sustraer hacia otro momento de recuerdo o reflexión. Eran esos los lugares donde uno podía ir y escuchar la música que te hacía tener esa sensación” dice Jorge Hormazábal, validando lo mencionado por Anny Rivera: “El mensaje artístico (...) posee una fuerza simbólica que la hace irremplazable en este momento que requiere de símbolos fuertes y abiertos de identificación colectiva”.¹⁰⁵

Sucede también que ante la carencia de espacios emerge una espontánea “hermandad” entre algunas peñas, sobre todo en las “comprometidas políticamente”, expresada en la “rotación” de sus artistas. Es más, algunos jóvenes valores como la intérprete María Eugenia Zúñiga –viuda del virtuoso músico Nino García– recala en “La Casona de San Isidro” gracias a un “dato” que manejan los mismos cantores que asisten a estos recintos.

“En ese contacto directo de los artistas se producía el flujo de movilización de escenario”, acota Zúñiga, quien comenzó su aventura “peñera” en “El Yugo”, donde también se vio participar a Roberto Parra, Gabriela Pizarro, Margot Loyola, Los Zunchos, Ricardo Larenas y Tomás Figueroa, entre otros músicos.

En los pocos artículos destinados a cubrir los microcircuitos alternativos, se aprecia –quizá por razones de seguridad– una actitud tendiente a reforzar este objetivo “expresivo” de las peñas folklóricas por parte de los organizadores, toda vez que dan cabida a lo más “auténtico” del sentir nacional y latinoamericano.

Una nota de la época ilustra lo dicho. A menos de un año de la creación de la peña “Doña Javiera”, Nano Acevedo decía:

“La avalancha de artistas extranjeros por radio, TV y espectáculos atosigó a la gente con canciones que no refujan un sentir amplio y nacional. Había cierto público

¹⁰⁴ Catalán, Carlos y Equipo de Investigación de Música. *Op. cit.*, página 31.

¹⁰⁵ Rivera, Anny. *Notas sobre...*, página 5.

–jóvenes estudiantes con inquietud por lo nuestro– que necesitaban de un lugar donde encontrar expresiones auténticamente chilenas”.¹⁰⁶

Del mismo modo, Alejandro González apelaba a ciertas argucias para poder aparecer en los medios sin que el componente político de las peñas fuera detectado. Así, las notas de prensa del período resaltaban supuestos contactos que mantenía “La Fragua” con la Dirección de Turismo. Todo, por supuesto, absolutamente falso...

La intérprete Capri, en tanto, era parte del equipo de trabajo de “Doña Javiera” y como tal tenía un sitio preferencial en la programación artística. Desde Suecia, recuerda que se debía omitir la palabra “peña” para evitar mayores conflictos, y en su lugar se le bautizó oficialmente como Casa Folklórica “Doña Javiera”, reducto que contaba con unos 17 números artísticos “fijos”, como Isabel Aldunate, Alfredo Labbé, Mario Fontana, Dúo Semilla, Carlos Arriagada, Sergio Araya, Checo Catalán, Tradición y Ño Jacinto, más invitados como Leo Vallejos, Gabriela Pizarro, Margot Loyola, Aquelarre, Ortega, Chamal, Rolando Escobar, Barroco Andino, Curacas y Calatambo Albarracín, entre muchos otros.

Pero no solo se va imponiendo una forma de “arte oficial” a través de los contenidos que circulan por los medios masivos, sino que la práctica global de la prensa oficialista se torna, por decir lo menos, cuestionable. La programación radial y televisiva trata de brindar al mundo una imagen casi de “postal” del país. El orden impera, no hay desaparecidos, el caos y desorden social que había generado el gobierno anterior han sido aplacados de manera severa, pero necesaria; ahora es el tiempo de que todos los chilenos se unan para trabajar y hacer más grande la patria... Estos parecen ser los mensajes que transmiten los medios.

El periodismo de encubrimiento hacía su entrada.

Ante esta situación, las peñas no solo otorgan espacio para las expresiones artísticas, sino que son utilizadas como canales donde circulan *las otras* noticias, esas que nunca se encuentran al sintonizar un dial, que brillan por su ausencia en los diarios y que la miopía consciente de la televisión no quiere atender. Esas *otras* noticias, a menudo, las constituyen aquellos sucesos que afectan directamente a los sectores más oprimidos o bien a la gente de izquierda.

“En las peñas denunciábamos el desabastecimiento –porque no había diarios de izquierda– antes de cantar una canción como ‘Las papas’. Decía que en la UP se escondían las papas para que no hubiera. Éramos como los diarios, como un periódico que va diciendo todos los días una cosa y otra”. Las palabras de Natacha Jorquera reafirman que el hecho de ir a una peña implicaba también un afán de “develamiento” ante el proceso de “ocultamiento” que se ejercía desde los medios oficiales.

¹⁰⁶ “Las peñas: nuevas trincheras para el folklore”. Revista *El Musiquero* N° 265. 14 de abril de 1976, página 22.

Daniel Tillería admite que su aproximación a las peñas se produjo gracias a la invitación que Nano Acevedo le extendió para sumarse a su proyecto en “Doña Javiera”. Él dedicaba su tiempo al teatro infantil, pero sin premeditación alguna, recaló en la composición musical para “denunciar” los vejámenes dictatoriales. “Ante semejante panorama, no me podía callar, no podía seguir haciendo teatro para niños, hablando de príncipes, hadas y ratoncitos valientes, sabiendo que afuera la gente comenzaba a ser secuestrada, llevada a los centros clandestinos de tortura. Ese fue mi aporte concreto, la denuncia permanente, no callarme ante el atropello y difundir el canto”.

Espacios políticos

A medida que la Peña lo logra hacer efectiva su meta de reagrupar a los cantores y a la gente que se sentía coartada o marginada en sus posibilidades de desarrollo profesional y personal, se le atribuyen nuevos objetivos y, por ende, las motivaciones también evolucionan.

En las peñas “comprometidas políticamente” dicha calificación se expresó básicamente a través del apoyo a las “actividades solidarias”, lo que se conocía entre los mismos administradores como “extensión”.

El músico antofagastino Osvaldo Torres fundó junto a sus primeros Márquez el conjunto Illapu y gracias a esto pudo conocer las peñas santiaguinas de la década del 60 e inicios de los 70. Con el mismo entusiasmo, se involucró en aquellas surgidas en el régimen militar y situó en los objetivos políticos sus diferencias antes y después del golpe de Estado. “Las peñas del período dictatorial tenían metas que, sin ser elementos reflexionados u organizados, actuaban de manera espontánea contra el objetivo principal: resistir. Las peñas de antes no poseían objetivos tan urgentes y primordiales, y no desarrollaron un trabajo destinado a vincularse a las organizaciones sociales existentes”.

Si bien las peñas “blancas” proveían estos espacios de “expresión y reencuentro”, mencionados en el punto anterior, no se puede aseverar lo mismo respecto a su costado político, precisamente porque su interés primordial –se dijo– era preservar una fuente laboral. En el caso específico de la Peña “Canto Nuevo”, el lazo de su equipo administrativo con la Iglesia Católica condicionó su quehacer político.

Se puede calificar a “La Casona de San Isidro” como un prototipo de fideicomiso de motivación política al momento de su creación. Por supuesto, el terreno artístico estuvo estipulado dentro de las prioridades, pero en definitiva la rearticulación político-social asoma como el factor más determinante, pues tanto Pedro Gaete como Manuel Acuña eran dirigentes políticos exonerados.

Esto quedó evidenciado en la determinación de transformar su restaurante en peña en el año 1977. “En esos meses, el destino de ‘La Casona de San Isidro’ quedó sellado: nunca más volvería a ser un restaurante, sino el refugio del canto popular, de los artistas populares, un arma para combatir a la dictadura y, si los medios lo permitían, una fuente de ingresos para el colectivo”, relata desde Suecia, Manuel Acuña.

Así también lo recuerda Pedro Gaete, quien cuenta acerca del carácter de las presentaciones e ilustra cómo los músicos debían mutar los significados de las palabras para burlar la censura. “En general, el espectáculo era contestatario y firme contra la dictadura. Una anécdota es que estaba cantando Margot Loyola en ‘La Casona’ y tenía un pañuelo muy lindo en la cabeza, y dice: ‘Este lindo pañuelo que tengo en la cabeza me lo regalaron amigos míos de una isla caribeña’ haciendo referencia a Cuba, porque no se podía decir la palabra ‘Cuba’: era una insurrección solo nombrarla”.

El perfil político de Gaete lo llevó a planear actividades arriesgadas desde la perspectiva de ese período como la celebración clandestina del aniversario del MAPU en la ubicación original de “La Casona”: San Isidro 53. “La primera vez que la hicimos fue con Los Zunchos en San Isidro en 1978 y luego, todos los 19 de mayo con uno o dos artistas. Y los discursos, obviamente, muy deslavados porque no se podía decir mucho”, recuerda el dirigente, cuya figura sirvió de inspiración al cantautor chileno Mauricio Redolés para componer su célebre canción “¿Quién mató a Gaete?”.

Otro de los actos que se celebró –esta vez ya cuando “La Casona” se domiciliaba en Avenida España– fue el aniversario del Partido Comunista; desde luego, aludiendo a otro motivo. El lenguaje debía ser cifrado, si se considera que cualquier iniciativa política era reprimida sin contemplaciones. “Me acuerdo que el PC realizó un acto los primeros días de enero, pero como no se podía hacer nada, el Regional Capital del partido celebró su aniversario y el guitarrista del grupo Aymará tocó ‘La Internacional’ de fondo, mientras el secretario regional hacía un saludo de año nuevo y de aniversario del partido. Nadie podía decir que se celebraba el aniversario del PC, pero se entendía”, añade Gaete.

Sergio Sepúlveda, director del conjunto de canto y danza Aymará, reconoce haber sido él quien ejecutó “La Internacional” en aquel camuflado acto de conmemoración. Confiesa que le nació espontáneamente y que a partir de su interpretación surgió el concepto de “Fiesta de los Abrazos”, que reúne a gran parte de los militantes comunistas en el Parque O’Higgins. “Ahí nació la ‘Fiesta de los Abrazos’, porque nos empezamos a abrazar todos. Fue un momento inesperado que alguien tocara ‘La Internacional’”.

Pese a ser reconocido como un gran guitarrista, la principal motivación de Sepúlveda para concurrir a las peñas de la época pasó más por su opción política: “Yo me casé con un partido político en el año 78, y eso lo hice a través de los libros que

te daban en el liceo (...) El aliciente era el partido”, sentencia el músico, quien vive en la comuna de San Miguel.

No obstante, Pancho Caucamán, director de “La Parra”, pone en entr edicho el carácter de “resistencia política” con que otros músicos rotulan a las peñas folklóricas. Para el ex director del conjunto Manantial, “la peña no fue el lugar sacrosanto de la resistencia. Nunca se dijo: ‘No a la dictadura, abajo Pinochet’. ‘Mire, acá estamos los comunistas’. Las peñas eran fuentes laborales que se instalaron en un primer momento en restaurantes para sobrevivir, pero con el subtexto de darle barraca a la dictadura, de seguir proclamando de algún modo la libertad y la vida”.

Llama poderosamente la atención que la gran mayoría de los organizadores o artistas “peñeros” pertenecieran o simpatizaran casi exclusivamente con el Partido Comunista o el MAPU. El Partido Socialista no aparece en esta época como un ente proactivo en fomentar estos espacios alternativos.

“Yo militaba en el PS en esos años, pero al contrario del PC, nunca le importó la parte de la cultura. Si hay un partido político preocupado de ella, de levantar figuras e incluso crear una casa de discos y editoriales, ese es el PC”, asevera el músico Jorge Yáñez, creador de “El gorro de lana”.

Si bien las peñas tenían un cariz político expresado en la ideología de sus dueños, el público también comenzaba a apropiarse de estos canales y a utilizar los para sus objetivos. Como cliente habitual de “Kamarundi”, Jorge Fierro cuenta que en más de una ocasión se sirvió del local para hacer reuniones políticas o intercambiar información logística. Alguna vez sostuvo diálogos informales con algún mesero de la peña:

–Oye, ¿has visto a tal persona?

–No, no ha venido.

–Si lo ves, dile que mañana tiene que ir a dejarme el *casete*.

A veces las respuestas eran más ingeniosas:

–Le conseguí el *libro* y se lo voy a ir a dejar mañana.

Fierro señala que había códigos para entenderse, pues lo que quería decir realmente era:

–Oye, dile que le voy a llevar el saco de *miguelitos*...

“Se usaba el espacio como lugar de encuentro. Empezábamos a las 8 de la noche, y durante un tiempo era común que un grupo de personas nos pidiera llegar tipo seis de la tarde. Llegaba gente que yo había visto de público, se tomaban su vino y pienso

que se traspasaban informaciones”, rememora Claudio Escobar, hijo de menor de Tilusa y elenco estable de “Kamarundi”.

Su hermano César agrega que “a veces nos metimos en buenos líos por que se habían hecho reuniones o encuentros en la peña, y nosotros no nos habíamos enterado, porque eso lo manejaba la gente. El espacio estaba a disposición. De pronto, a las 3 de la tarde alguien tocaba el timbre: ‘Me cité acá con una persona’, y bueno solo nos quedaba decir: ‘Ahí está la sala’”.

Para Tito Fernández, quien no tuvo mayor participación en las peñas post golpe (solo asistió algunas veces a “Doña Javiera” y a “La Casa del Cantor”), la dimensión política terminó opacando el resto de los objetivos que decían cumplir. “Las peñas que se armaron después del golpe fueron muy importantes, pero eran una suerte de llamado a oponerse al régimen militar. Ese era el objetivo principal, no tiene nada que ver con el que tenían antes”.

“Más que para conservar el canto, la cultura, la tradición –agrega El Temucano– era más potente lo político. Era una forma de demostrarle a la dictadura que no se habían muerto todos los comunistas”.

Amaro Labra, líder de Sol y Lluvia, considera que las peñas fueron los primeros “peldaños” donde el grupo empezó a hacer notar su propuesta artística, para después –avanzada la década del 80– transformarse en un fenómeno, al margen de la presencia mediática. Tras participar activamente en sectores poblacionales junto a su hermano Charles, se acercó a las peñas “El Mundo” y “Kamarundi”.

“La razón nuestra era claramente política, o sea, era un artefacto político para animar a la gente a producir los cambios que queríamos”, comenta el ex candidato a diputado por San Joaquín, Macul y La Granja.

Aunque muchos mencionan un solo factor como motivación para vincularse a las peñas –es el caso de Amaro Labra– lo común era que estos elementos se fusionaran para configurar la especificidad propia de la peña, inmersa en el circuito alternativo reseñado.

La necesidad de llevar el sustento al hogar, las ansias por comunicarse y estar junto a los pares o poder reafirmar las convicciones ideológicas fueron motivaciones que encontraron cobijo en las peñas. La conjunción y pugna entre ellas trajo como consecuencia la personalidad singular que adquirieron en este difícil período de nuestra historia.

CAPÍTULO VI

REPRESIÓN Y TEMOR

La bofetada en la cara ante la mirada impotente de quienes presencian la escena, el Estadio Nacional convertido en un campo de concentración, la patada en la puerta a medianoche para registrar la casa, el chirrido de la frenada en seco de un auto y pasos raudos que se acercan, helicópteros con sus focos cegadores, apedreos, bombazos, los ojos vendados y las manos en la nuca, esa sensación de que alguien en la oscuridad vigila a los que transitan. Todas diferentes caras de una misma moneda: la represión sistemática.

Las dictaduras militares impuestas a sangre y fuego suelen recurrir a estos mecanismos para vulnerar a la población. En sus diferentes tipificaciones pueden variar su organización y método, pero el objetivo es el mismo: conseguir la derrota del “enemigo” en el plano psicológico.

Insertas en este diagrama de negación que promovió la dictadura los primeros años, las peñas también fueron objeto de la oleada represiva, por cuanto allí se cobijó el resto de los cantores y las canciones que –fuera de los artistas que partieron al exilio– siguieron manteniendo vivas *las quenas, los charangos, las cantatas y el folklore del norte* que tanta antipatía provocaba por su conexión con la Unidad Popular.

La represión caló hondo en los organizadores, artistas y público, quienes aun a riesgo de perder su propia vida, lograron sacar la cabeza para respirar en medio de este mar de violencia.

El régimen buscaba generar en los ciudadanos obediencia y sumisión; la represión física se tornó un método para alcanzar ese objetivo que contenía efectos psicológicos paralizantes para los sujetos que ejercitaban distintas formas de disenso.

Si bien el empleo de la violencia física y psicológica se tornó el mecanismo más visible, no menos cierto fue que el régimen simultáneamente trató de mostrar un rostro más “amable” que legitimara su implacable accionar. De ahí la existencia de decretos, decretos leyes, ordenanzas, Constitución e, inicialmente, bandos.

Represión legal

Casi al mismo tiempo que La Moneda ardía en llamas, los bandos militares hacían su debut en Chile.

Desde su génesis, la dictadura enmarcó sus medidas en un manto jurídico, por cierto, bastante soso, deslavado y de colores grises, que bastó para, de acuerdo a Clinton Rossiter, instaurar una “dictadura legal”.¹⁰⁷ Recurrir a este método, según el cientista político Carlos Huneeus, tiene su explicación en la larga y fuerte tradición “legalista” de Chile.¹⁰⁸

El toque de queda y el estado de sitio condicionaron directamente el funcionamiento de las peñas. El espectáculo debía adecuarse hasta una hora en que el primer o no entrara a regir, para que el público olvidara a sus hogares sin mayores novedades. Evidentemente si estaban al filo de la restricción horaria, muchos artistas y clientes preferían pernoctar en la peña misma.

El investigador folklórico Alejandro Hermosilla –quien vive en la comuna de San Joaquín– da cuenta de verdaderas quijotadas a las cuales la dictadura obligaba mediante sus disposiciones legales. “A veces sucedía que no había locomoción de vuelta, y nos teníamos que quedar en la peña hasta el otro día, ahí cantábamos, conversábamos o hacíamos el trayecto a pie –hubo un tiempo que se autorizaba a la gente a andar a pie, nada más– y nos íbamos desde Avenida España con Alameda, hasta esta casa donde yo vivo”.

La bailarina Sabina Luna compartía con Dióscoro Rojas la militancia en las juventudes del MAPU y dicha ligazón le permitió unirse a la peña “Canto Nuevo”. Desde La Serena, ciudad en la que reside actualmente, la artista cuenta que “vivíamos con la autocensura y el miedo. Somos la generación trunca: cercenados nuestros sueños, enterradas nuestras esperanzas. Pero de igual modo nos atrevíamos a juntarnos y eso era una proeza, existía el toque de queda, y luego de terminado debíamos correr a nuestras casas”.

Las restricciones legales actuaron como una medida de presión para que los gestores voluntariamente cesaran sus actividades. La batalla para ellos comenzaba en las municipalidades al tratar de legalizar sus recintos.

“La Parra” no tenía patente de peña, porque nunca nos dieron; solamente teníamos permisos provisorios de cabaret. Es curioso que la Municipalidad de Santiago nos negara incluso la patente de cabaret, cuando esta comuna se empezó a llenar de clubes

¹⁰⁷ Rossiter, Clinton. “Constitutional Dictatorship. Crisis Government in the Modern Democracies”. Nueva York, Harcourt, Brace & World inc. 1963. Citado en Huneeus, Carlos. *Op. cit.*, página 228.

¹⁰⁸ Huneeus, Carlos. *Ibid.*

nocturnos. Solo nos dieron patente provisoria porque encontraron los baños cochinos”, explica Pancho Caucamán.

La figura legal de patente municipal corresponde a un permiso necesario e imprescindible para emprender cualquier actividad comercial. Las peñas establecidas, al operar bajo esta lógica, tenían la obligación y el derecho de solicitarla para regularizar su funcionamiento.

Que peñas “blancas” como “La Chingana del 900” y “La Picá” obtuvieran patente de restaurante se explica en que su formato respondía a las características de un local donde la venta de alcohol se autorizaba solo acompañada con un plato de comida.

Pero en las “comprometidas políticamente”, cuya estructura no era como las anteriores, la situación se volvía un puzzle difícil de resolver. A casi todas se les negó el *derecho* a tener patente de peña folklórica, si se considera que dicha figura legal existía desde el 14 de abril de 1969, fecha de publicación de la ley 17.105.

“Las patentes de peñas folklóricas se otorgarán sin sujeción a las limitaciones establecidas en la presente ley, con derecho, además, a patente adicional (...) En dichos locales solo podrán expendirse bebidas tradicionales chilenas, con prohibición de venta de vinos o licores importados o de bebidas alcohólicas mezcladas con otros licores. En las peñas folklóricas deberán presentarse espectáculos con conjuntos nacionales de carácter estrictamente folklóricos, en salones de baile dedicados exclusivamente a exhibir y promover la difusión de las danzas nacionales”, señala un extracto del artículo 140 de la normativa.

Así, algunas peñas pasaron a ser “clandestinas” por el solo hecho de no contar con las autorizaciones respectivas. Nano Tamayo, subdirector de “La Fragua”, cuenta que nunca tuvo “permiso de nada”.

Asimismo, “La Parra” inició sus actividades de manera similar a “La Fragua”: indocumentada. Desafortunadamente –recuerda Toño Cadima– la casa que arrendaron quedaba frente a una brigada de policías, por lo cual debían ser muy cautelosos para no despertar sospechas. “Hubo música durante toda la noche (...) Las ventanas daban a la calle Teatinos; entonces no podíamos cantar fuerte, susurrábamos las canciones y la gente no aplaudía con las palmas, sino que con los dedos índice”, cuenta Pancho Caucamán, sobre la singular noche inaugural de su peña, el 17 de septiembre de 1976.

Una vez conseguidos los “permisos” para montar la peña, comenzaba el acoso de un sinnúmero de organismos fiscalizadores y carabineros. Así recuerda Manuel Acuña el asedio sufrido en “La Casona de San Isidro”:

“La represión era una amenaza que estaba siempre pendiente sobre nuestras cabezas. Fuimos, al principio, perseguidos por los ‘cazadores de patentes’; aducían que nuestra patente municipal no bastaba, que era insuficiente, que necesitábamos

determinados permisos para funcionar, en f n. Luego, recibimos frecuentes visitas de una extraña comisión de alcoholes que se hacía acompañar por carabineros armados de metrallera y casco e ingresaba al local precisamente a las horas de cierre”.

Ninguna de las “comprometidas políticamente” funcionó con patente de “peña folklórica”, salvo “La Casa del Cantor”. ¿El motivo? Solo una casualidad o tal vez la astucia de su creador, el microempresario Jaime Cavada, militante del MAPU y fallecido en el año 2005 producto de un cáncer letal, a quien se le atribuye un papel preponderante en el fomento al canto popular y, en particular, a las peñas.¹⁰⁹

Cavada apoyó económicamente a “La Casa del Cantor” desde su lugar de origen –Portugal esquina Santa Isabel– y luego se hizo dueño cuando ésta se reubicó en Teatinos 657, sitio que dejó “La Parra”. Una vez instalado ahí, “pilló volando bajo a los de la municipalidad y consiguió patente de peña folklórica”, sostiene Nano Tamayo, quien como uno de los coordinadores vio desfilar a artistas como Patricia Liberona, Carlos Alemany, Pedro Yáñez, Ricardo Larenas, Jorge Yáñez, Lilia Santos, César Palacios y Rodolfo Medalla.

Un caso aparte pero digno de señalar lo constituyó “La Peña de Nano Parra”, pues entre los reductos más significativos y duraderos del período era el único que contaba con patente de peña folklórica. Su enfoque más comercial y menos asociado al “compromiso político” puede ayudar a comprender por qué –salvo en la mencionada situación de Jaime Cavada– fue la única autorizada a operar reglamentariamente.

El ocaso de la Casa

Los santiaguinos que deambulan –o corren– por la ahora estresante calle Merced, ¿imaginarán que la Casa Colorada, además de prestar sus dependencias para la Primera Junta de Gobierno, cobijó a otro grupo de románticos que con empanada, vino tinto y guitarra querían proclamar otra independencia?

Luego de permanecer alrededor de tres meses en “El Hoyo de Arriba”, la Peña “La Fragua” tomó su lugar definitivo en el segundo piso de la Casa Colorada, cuna de históricos, en ese momento ocupada por un restaurante. Todo esto ocurrió aproximadamente a mediados de 1976.

¹⁰⁹ La figura de Jaime Cavada no pasó inadvertida en el desarrollo de las peñas. Casi unánimemente, quienes tuvieron oportunidad de compartir con él, realzan su cabal compromiso a favor de la democracia y su solidaridad a toda prueba mientras dirigió “La Casa del Cantor”. El actor Daniel Tillería recuerda sus sólidas convicciones: “Cavada apostaba al trabajo artístico interdisciplinario. Le daba buen trato al personal, se preocupaba de todo, incluso hacía que los artistas comieran en el local antes de actuar y muchas veces, a los que estaban más necesitados, les daba trabajo en un negocio de línea blanca y electrónica de su propiedad. Él nunca nos exigía más allá de la renovación del repertorio, el respeto hacia el público, la puntualidad y la presentación personal; sin embargo, hacía propuestas para que ‘El Cantor’ no fuera solamente una peña, sino un auténtico centro cultural”.

La ley N° 13.936 declaraba Monumento Histórico al recinto colonial, dictamen que entró en vigencia el 30 de abril de 1960, mucho antes del arribo de los militares al poder. Por ende, esta normativa se sustentaba en la legalidad democrática.

También se contemplaban sanciones hacia particulares que alteraran su fisonomía. El artículo 12 de la ley N° 17.288 de 1970 sobre Monumentos Históricos así lo reafirma. “Si el Monumento Histórico fuere un inmueble de propiedad particular, el propietario deberá conservarlo debidamente; no podrá destruirlo, transformarlo o repararlo, ni hacer en sus alrededores construcción alguna, sin haber obtenido previamente autorización del Consejo de Monumentos Nacionales, el que determinará las normas a que deberán sujetarse las obras autorizadas”.

“Empezamos a botar unas murallas de la Casa Colorada bien calladitos porque como era Monumento Nacional... Hicimos un escenario, encachamos la cuestión, y tuvimos que lidiar con todo el público del restaurante que era del centro; entonces subían a tomarse una caña todos los que recogían papeles, la gente del ambiente nocturno y no entendían nada. Llegaban a comprarse su sándwich de perrito y su caja de vino, y se encontraban con gallos cantando folklore”, narra Nano Tamayo, subdirector de La Fragua.

Su fundador, Alejandro González, también relata las dificultades que tuvo que sortear para rehabilitar su peña.

“Fui a un local que estaba en la Casa Colorada. El dueño me dijo que los jueves ponía música y botellas de pisco y se le llenaba de empleadas con militares, así que no lo necesitaba. Yo le dije que se acababa de perder un gran negocio. Pero la única forma de poner una peña ahí, era abriendo unas ventanas entre pieza y pieza para que hubiera una vista general porque si no, no todos iban a poder ver al cantor”.

“Entonces –prosigue González– el dueño del local me dijo: ‘Esto es un Monumento Nacional, no podemos hacer nada aquí’, y yo le dije: ‘Entonces no podemos hacer la peña en este lugar’”. Resignado, caminó hacia la puerta, pero antes de salir escuchó un llamado:

“–Ya, juntemonos el sábado con unos combos para abrir unas ventanas”.

Y así no más fue. El arrepentimiento fue bienvenido. “Le abrimos ventanas y le dimos una visión amplia”, remata su director.

“La Fragua” vio su deceso cuando Alejandro González decidió abandonar su proyecto debido a las amenazas que sufrían él y el público que repletaba el recinto.

Represión física

La aplicación de la violencia política data de tiempos inmemoriales, pero durante el siglo XX adquirió mayor visibilidad en dictaduras totalitarias como el estalinismo soviético, el nazismo alemán y el fascismo italiano, y en autoritarias como en el caso chileno.

Entendida como el acto de infligir daño corporal a sujetos y daño material a objetos, la represión física fue el primer recurso que se tuvo a mano para someter a los disidentes. Y como la fase inicial de la dictadura chilena se caracterizó por ser eminentemente “reactiva”, la represión más bien se tornó desorganizada y casi azarosa, aunque a esa altura ya era una práctica extendida.

“Se producen arrestos masivos en operaciones de allanamiento en barrios, poblaciones, fábricas, universidades, hospitales, edificios públicos, etc. Se habilitan lugares especiales (estadios, instalaciones militares) y se implementan otros lugares como campamentos de prisioneros para albergar al gran número de detenidos. El carácter indeterminado de las detenciones hace que centenares de personas busquen asilo en las embajadas o salgan apresuradamente del país, ya sea por aeropuertos, líneas fronterizas o pasos cordilleros”, escribe María Eugenia Rojas, autora del libro *La represión política en Chile*.¹¹⁰

El Informe Valech terminó por confirmar lo que era un secreto a voces: la tortura fue una “política de Estado del régimen militar, definida e impulsada por las autoridades políticas de la época”.¹¹¹ Amparados en la Doctrina de Seguridad Nacional –añade Rojas– los agentes represores y sus integrantes “dieron muestras de haber sido entrenados en la aplicación de la tortura, seguramente en la Escuela de las Américas, USARSA, situada en la zona del Canal de Panamá”.¹¹²

Los procedimientos aplicados en la dictadura chilena, junto con la desaparición forzada de miles de compatriotas, tuvieron su similar en otras experiencias como su par brasileña.

Uno de los objetivos de la tortura dice relación con extraer información de los sujetos que –se sospecha– manejan datos sobre supuestas actividades “subversivas”. Pero, sin duda, su impacto psicológico servía más al propósito de “destruir al enemigo”.

Mientras esto ocurría en el Chile real, los medios de comunicación y autoridades del Chile virtual se confabulaban en la distorsión. Los desaparecidos eran *extremistas*

¹¹⁰ Rojas, María Eugenia. “La represión política en Chile. Los hechos”. <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/represion/1.html>.

¹¹¹ Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. 2005, página. 178.

¹¹² Rojas, María Eugenia. *Ibid.*

que perdieron la vida en una balacera y la denuncia de violaciones a los derechos humanos no era más que una *maniobra* del comunismo internacional.

“La represión opera sin trabas a pesar de los esfuerzos por denunciar sus efectos. (...) es sufrida por individuos, familias y grupos pero no se convierte en un tema socialmente reconocido, sobre todo no entre los sectores que apoyan al régimen. Para éstos la represión es una secuela necesaria, pero a la vez negada, suprimida, del golpe; en cualquier caso, un hecho ajeno no público, especializado, casi técnico, monopolio de militares”, escribe José Joaquín Brunner.¹¹³

Muchos artistas “peñeros” solo tenían vagas sensaciones sobre lo que ocurría. Todo transcurría entre penumbras, recibían noticias de que había desaparecidos, sabían de un régimen opresivo, pero no alcanzaban a interpretar cabalmente la magnitud de los sucesos.

“El aporte de las peñas fue dentro de lo que estaba pasando en ese tiempo. Quizá no muy conscientemente, porque nos dimos cuenta de muchas cosas después de varios años. Cuando vimos fotos de los cadáveres sacados en Pisagua, decíamos: ‘*Chuta, qué terrible, no sabíamos*’. Capaz que si hubiéramos sabido, nos hubiera dado mucho miedo ir. Entonces más que valentía, tenía mucho de romanticismo”, cuenta el investigador folklórico Alejandro Hermosilla, cofundador de “La Parra”, peña que en algún momento se vio en la necesidad de abrir una “sucursal” en calle Manuel Rodríguez esquina Compañía.

“No teníamos conciencia del peligro. Valientes no había muchos, pero sí muchos temerarios. El temerario se arroja a la boca del león sin saber que éste muerde. En nosotros había mucha temeridad y mucha ingenuidad: era como una película de cowboys”, reseña el cineasta Joaquín Eyzaguirre, director de la película *Casa de Remolienda* y en aquel tiempo integrante del grupo Aquelarre.

El escritor Luis Sepúlveda, quien se involucró en “La Parra” gracias a una invitación cursada por Toño Cadima, comenta que el clima de persecución entrampó los deseos de las peñas de ser legítimas “herederas” de sus antecesoras. “No creo que hubiera grandes diferencias entre las peñas. En todo caso, tenían una cara pública y otra cosa era lo que pasaba entre bastidores. Lo que estaba claro era que todas ellas querían ser herederas de ‘Chile Ríe y Canta’ o ‘La peña de los Parra’, pero eso era imposible en el ambiente represivo de la dictadura”.

Al hablar de las peñas como un espacio donde personas interactuaban con otras, se hace necesario especificar el tipo de represión física que sufrían. De un lado, las detenciones que afectaron a los organizadores y artistas por diversas razones; del otro, las acciones destructivas que se perpetraron contra los propios locales.

¹¹³ Brunner, José Joaquín. *Políticas culturales... Op. cit.*, páginas 6-7.

Atentados a locales

A medida que las peñas adquirían mayor notoriedad y congregaban a más personas, la campaña de amedrentamiento también se endurecía. No era casualidad que estos ataques afectaran en forma exclusiva a aquellas “comprometidas políticamente”, ya que mientras más se consolidaban, más evidente hacían su postura.

Ya por 1977, la mayoría de las peñas aparecía en la sección “panoramas” de algunos diarios. Por esos años, “Doña Javiera” celebraba el “Maratón Cultural Héctor Pavez”, iniciativa que consistía en doce horas de canto ininterrumpido “Para hacer un maratón cultural bajo dictadura tenía que llamar como a 500 pobladores y así poder montarlo”, reseña Nano Acevedo.

Por su parte, Pedro Gaete señala que la necesidad de hacer frente al gobierno militar llevó a diversificar la actividad cultural de “La Casona de San Isidro”. “El momento político nos fue planteando necesidades diferentes, la idea era traer a los artistas que planteaban críticas a la dictadura. Eso se reflejó en una actividad permanente desde el año 1977; estuvimos dos o tres meses con grupos folklóricos como Los Chilenos. Después nos fuimos a concho con la música y con actividades de teatro, cine arte y todo lo que pudiera expresar algún grado de disidencia”.

El régimen no veía con buenos ojos la apertura de la Peña a diferentes temáticas y la forma soslayada en que nombraba y revaloraba a ciertas figuras que ellos preferían sumergir en el olvido. Así, se buscaban métodos más violentos para silenciar estas actividades.

“Por todos los medios se trata de evitar la acción colectiva organizada y la tematización pública de las demandas sociales conflictivas. (...) Tan pronto se insinúa un principio de acción colectiva, la clase dominante se ve obligada a recurrir a los dispositivos de represión”, explica Brunner.¹¹⁴

Natacha Jorquera –quien actualmente reside en el balneario de Costa Azul– sostiene que la represión que sufrió “Doña Javiera” se debió en parte a que los artistas fueron “como una pulga en el oído para el gobierno militar. Nos odiaban, casi todos los días nos apedreaban la Peña”.

En su libro *Los ojos de la memoria*, Nano Acevedo relata que una vez se encontraba junto al dueño del local, Samuel Aravena, cuando de pronto escuchó “un ruido violento, los grandes vidrios quebrados y piedras que pasaban rozando nuestras cabezas. Salí a tiempo para observar cómo varios hombres altos de jeans y zapatillas se subían a un jeep que los esperaba en Coquimbo con San Diego”.¹¹⁵

¹¹⁴ Brunner, J.J. *La cultura... Op. cit.*, página 33.

¹¹⁵ Acevedo, Nano. *Los ojos... Op. cit.*, página 163.

Suerte parecida corrió “Casa Kamarundi”: también fue víctima de apedreamientos y, además, un atentado explosivo. “Nos quebraban todos los vidrios de la ventana y la mampara. A mucha gente la intimidaron. El público de nosotros se resentía; solo los más fieles iban. Los demás volvían como dos o tres semanas después. A muchos cantores también les daba miedo”, recuerda Néstor Yaikin.

El 28 de julio de 1983 el reducto de calle Arturo Prat sufrió un ataque más grave. Desconocidos lanzaron dos bombas molotov contra el local, provocando un incendio.

Daniel Tillería guarda frescas imágenes de una agitada noche de música en “La Casa del Cantor”, interrumpida súbitamente mientras actuaba el conjunto Yaguarkolla. “La puerta de entrada se abrió violentamente, golpearon a los que estaban sentados cerca de ella y lanzaron bolsas con un líquido pestilente. Los agresores corrieron hasta una camioneta doble cabina y salieron rápidamente. Jaime Cavada los siguió en su auto, pero los perdió en las inmediaciones del río Mapocho, alcanzándoles a tomar la patente, la cual, según averiguaciones posteriores, correspondía a un vehículo de la Municipalidad de Las Condes”.

Pero, sin duda, el acto más violento se vivió el 1 de febrero de 1981 en “La Casona de San Isidro”, en ese instante dirigida artísticamente por María Eugenia Zúñiga. Una bomba hizo volar la puerta de entrada y provocó cuantiosos daños. El hecho causó la conmoción suficiente para que tres medios escritos lo consignaran. Así lo describió el diario *Las Últimas Noticias*:

“Un sobresaltado despertar tuvieron a las 6.05 horas de la mañana de ayer los vecinos de la segunda cuadra de Avenida España, al estallar un artefacto explosivo colocado por desconocidos en la puerta de la peña ‘Casona de San Isidro’, propiedad de dos dirigentes del Comité de Defensa de los Derechos Humanos y Sindicales, CODEHS.

“La bomba, que alertó a todo el vecindario menos a los camioneros de la 2ª Comisaría ubicada a corta distancia en calle Toesca, provocó la destrucción de la puerta principal de esta peña folklórica ubicada en Avenida España 151 (sic), así como la mampara interior del local.

“(…) Por su parte, el abogado Raúl Elgueta, representante legal de los afectados por la explosión señaló con respecto a la demora en concurrir al lugar de personal de seguridad y funcionarios policiales: Vale la pena destacar la preocupación mostrada por los organismos de seguridad en este atentado, efectuado contra un sitio de escasos recursos y el enorme despliegue de efectivos y recursos que se observa cada vez que este tipo de hechos ocurre en otros lugares más pudientes”.¹¹⁶

¹¹⁶ “Explosivo Acompañamiento Pusieron en Peña Folklórica”. *Las Últimas Noticias*. Lunes 2 de febrero de 1981.

Contra las personas

Un considerable número de organizadores y artistas de peñas también sufrieron el rigor de la represión física en carne propia: Nano Tamayo, Alejandro González, Julián del Valle, Pedro Gaete, Manuel Acuña, Carmen Pavín y Manuel Escobar (Tilusa). Sin embargo, sus detenciones, en general, respondieron a un criterio más político que artístico.

“Yo estaba animando y me hacían bajar del escenario, me sacaban para afuera pero nunca me llevaron preso por eso”, sostiene Nano Tamayo. Pero en una ocasión que regresó a su casa desde “La Fragua” –todavía estaba en “El Hoyo de Arriba”– agentes del Comando Conjunto echaron abajo violentamente la puerta. “Me agarraron y fue una semana de mi vida perdida. Después supe que había estado en Álamos. Fue dentro del marco de la operación rastrillo cuando cayó todo el comité central del Partido Comunista”.

Aun cuando las detenciones y torturas eran ejecutadas por los militares invocando razones políticas, esto no eximía a los artistas de ser investigados e interrogados debido al contenido de su repertorio.

“Cuando estuve preso me hicieron cantar un tema que la gente aplaudía mucho (“El remate”, un estremecedor poema gauchesco del uruguayo Yamandú Rodríguez); por eso pensaron que era algo político. Se trata de un hombre que pierde todo y le rematan sus cosas en un pueblo; entonces toda la gente se las compra y luego se las devuelve porque las habían comprado por solidaridad. La represión pensaba que era una cosa política y me interrogaron un día completo por ese tema”, cuenta el fundador de “La Fragua”, Alejandro González.

Escenas de angustia se vivieron el 15 de mayo de 1981 en “Casa Kamarundi” cuando militares tomaron preso al actor Juan Manuel Sánchez por lanzar consignas en el escenario. El conflicto pasó a mayores cuando Tilusa se interpuso, lo que le valió su detención también. Desde un patio interior, el cantor Johnny Carrasco –número fijo en Arturo Prat 935 y actual alcalde de Pudahuel– pudo observar lo acontecido. “A Tilusa no lo iban a detener, pero como estaban llevando presa a su gente, se tiró igual que a una piscina dentro del furgón”.

Escobar estuvo encarcelado una semana en la cuarta comisaría de Santiago. “La gente –cuenta la cantautora Nancy Torrealba– hacía guardia en la noche para que no sacaran a escondidas y lo llevaran a otro lugar”. El hijo del “caballero del humor triste”, César Escobar, agrega que “gracias a la presión que ejercieron las embajadas de Francia y Alemania”, el incidente no se tradujo en una situación más compleja.

Pese a los apremios físicos e intimidaciones padecidas por cantores y organizadores, el trabajo de las peñas no se detuvo ni dejó de tener una orientación crítica hacia el régimen militar.

Represión psicológica

“En un primer momento la muerte de Víctor Jara y la detención de Ángel Parra en Chacabuco mostraba que estos tipos no tenían ningún pudor por hacer lo que fuer a necesario; más encima sabiendo la forma en que murió Víctor”. Así recuerda Roberto Márquez, líder del conjunto Illapu, el impacto generado por los atropellos hacia dos de los íconos de la Nueva Canción Chilena.

De ahí en adelante, los artistas que deben permanecer en el país presienten que si Ángel Parra y Víctor Jara son víctimas de los abusos, no es descabellado pensar que ellos, los nuevos valores, los “eclipsados”, también puedan correr la misma suerte.

El miedo, a juicio de Eliza Beth Lira y María Isabel Castillo, “se genera en la subjetividad de sujetos concretos, y como tal es una experiencia privada y socialmente invisible”.¹¹⁷ Cuando hay un régimen político opresor, agregan las psicólogas, “la amenaza y el miedo caracterizan las relaciones sociales, incidiendo sobre la conciencia y la conducta de los sujetos”.¹¹⁸

Con la instauración del régimen militar en Chile, la amenaza política produjo “una respuesta de miedo crónico”. Las autoras escriben acerca de la dimensión alcanzada por la violencia psicológica:

“El miedo crónico deja de ser una reacción específica a situaciones concretas y se transforma prácticamente en un estado permanente en la vida cotidiana, no solo de los afectados directamente por la represión sino de cualquiera que pueda percibirse amenazado”.¹¹⁹

Más localmente, en las peñas folklóricas se producen diversas modalidades en el ejercicio de este tipo de represión. La más decisiva de ellas es la infiltración de estos recintos por parte de desconocidos a quienes se les atribuye el apelativo de “sapos”.

Guarida de sapos

Más que en parte del paisaje, los “sapos” se transforman en un “clásico” de las peñas en dictadura. La lectura que se hace es: “no había peña sin ‘sapos’”. Por cierto, la presencia de estos infiltrados no se da en aquellas que nacen en la década del 60, pues todo se enmarcaba en un estado democrático.

Se piensa, por lo general, que los “sapos” son agentes encubiertos de la DINA o de la CNI, que se hacen pasar por clientes y que, sin embargo, espían y vigilan el comportamiento de artistas y público en su interior.

¹¹⁷ Lira, Elizabeth y Castillo, María Isabel. *Op. cit.*, página 8.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Lira, E. y Castillo, M.I. *Op. cit.*, páginas 7-8.

En el afán de burlar su radio de acción, se entreteje todo un lenguaje codificado que público, artistas y organizadores manejan a la perfección. Pese a que el grueso de ellos son acuerdos tácitos, también se validan intencionalmente y en conjunto una cadena de señales.

Desde el año 1976, Eliana Andaur conformaba el conjunto de música chilota Huapiche y en 1978 ingresó a “Doña Javiera” como elenco estable. Ahí fue designada para repartir cartas a los medios de comunicación y a todo Santiago. En su función, recuerda los sigilosos métodos a los que había que apelar para despistar a los “sapos”.

“Había una ventana que daba sobre el escenario; cuando entraba un sospechoso había que poner una luz de un tipo de color, y ahí se daban cuenta que tenían que bajar el tenor de las canciones y casi ponerse a entonar temas infantiles”.

Justamente la “sospecha” y el “rumor” se hacen más patentes. Se cae reiteradamente en juzgar las apariencias de las personas que ingresaban a la Peña. El tipo de “pelo corto” pasa a ser el personaje que acapara todas las dubitativas miradas de clientes y organizadores. A la larga estas “visitas” van mermando la confianza al interior del local.

Otro estudio realizado por las psicólogas Elizabeth Lira y Eugenia Weinstein en 1980 concluyó que el miedo era considerado como un factor de control de la conducta colectiva en Chile, cuyo elemento central estaba asociado a la sospecha. “Sospechoso es un estereotipo amenazante generador de miedo, pues los otros pueden tener la sospecha de que uno pudo ser partidario del régimen derrocado, o la sospecha de que uno puede ser opositor, o la sospecha de que uno puede realizar actividades conspirativas o políticas”.¹²⁰

“De repente entraba un tipo de terno y todo el mundo se asustaba. Un gallo de pelo corto. Se vivía una psicosis, y los que estaban infiltrados de repente eran más chascos que nosotros”, cuenta Nano Tamayo, sobre lo que sucedía a diario en “La Fragua”.

Así se iba configurando lo que Lira y Castillo llaman “lo siniestro como una cualidad de la realidad política”,¹²¹ una dimensión intolerable en las relaciones sociales. El “sapo” puede vestir formalmente, pero también puede entrar con un gorro chilote, ser hippie, chascón o incluso un compañero –o compañera porque también había “sapas”– en la lucha contra la dictadura.

Sobre esto último, Alejandro Hermosilla cree que el caos que sembró el régimen mediante estos personajes extraños, se tradujo en suspicacias hacia quien no adscribía a una colectividad política. “La mayoría de las personas de las peñas eran militantes de partidos (...) Cuando uno no pertenecía a un partido era sospechoso. Por ejemplo,

¹²⁰ Lira, Elizabeth y Weinstein, Eugenia. “El miedo: una experiencia compartida”. Mimeo, 1980.

¹²¹ Lira, E. y Castillo, M.I. *Op. cit.*, página 8.

yo creo que la gente más tolerante decía: ‘O este es uno que anda perdido o es demócrata cristiano’”.

En la peña “El Yugo” se vivió una escalofriante e irónica escena que su director Julián del Valle detalla a continuación:

“Una vez llegó un hombre a pedirnos trabajo, venía con un maletín tipo James Bond aquella noche; no lo conocíamos de ninguna parte aunque decía ser un cantor de izquierda que se llamaba Willie. Le dijimos que podía cantar y si al público le gustaba se quedaría trabajando con nosotros. Dejó su maletín en la oficina que teníamos y subió al escenario. Entretanto, mi brazo derecho, Armando Vega, le revisó lo que tenía en el maletín donde encontró un pequeño carnet de la Escuela de Paracaidistas. Cuando me informó de esta situación le dije a Armando:

–Debut y despedida.

Me contestó que no lo echáramos.

–La DINA piensa que nos tiene un infiltrado, pero nosotros ya sabemos quién es”.

Julián del Valle decidió mantener trabajando en la peña unos seis meses al desconocido e incluso “tuvo que hacer trabajo solidario cantando en los comedores populares que existían en aquella época. De repente desapareció y no supimos nada más de aquel sujeto”.

La presencia de los “sapos” se tornó casi obligatoria y con el correr del tiempo los cantores lograron cierta pericia en descubrirlos, ya que sus actitudes los delataban. El trovador Eduardo Peralta por aquellos tiempos empezaba a componer sus primeras canciones. Desde la modesta tarima podía detectar la presencia de infiltrados. “No podía faltar una mesa con dos huevones rarísimos que nunca habían estado antes en la peña. Había que acostumbrarse. Era casi para saludar: ‘Señor sapo, adelante, ahí tiene su mesa’”, relata entre risas.

La vigilancia jamás decayó durante todo el período que duraron las peñas folklóricas. Es más, a veces estos “espías” revelaban su verdadera identidad y subían a los escenarios a amenazar a la clientela. Siendo muy joven, Nancy Torrealba comenzó su carrera artística en “Kamarundi”, pero aún así conserva recuerdos imborrables por su crudeza.

“Vivimos los momentos más angustiantes y terribles que un ser humano puede pasar, porque no sabías si ibas a salir con vida, o si estaban hablando en serio cuando eran capaces de subirse al escenario, jugar con la pistola y decir: ‘Cuando yo quiero los mato’”, revela la mujer que popularizó el tema “La micro de Tomás” en la campaña del ex candidato presidencial Tomás Hirsch.

Más pequeño que su hermana, Freddy Torrealba ya mostraba su virtuosismo en el charango. Con solo doce años se integró al elenco de “Kamarundi”, alentado por Pancho Caucamán, quien tenía una relación muy amistosa con Tilusa. Pese a su corta edad, el músico guarda en su memoria imágenes que desde la óptica actual parecen tragicómicas.

“En esos tiempos le quitaban la guitarra al que estaba cantando y se ponían a cantar los ‘sapos’. Me acuerdo que la canción preferida de ellos era ‘Arriba en la cordillera’, y había un teniente que ya era conocido, la cantaba y el público casi lo aplaudía. Y los otros compadres, borrachos, gritaban: ‘Ya, se callan todos los güeones que va a cantar mi teniente’”.

César Escobar agrega que el temor existente en “Kamarundi” no los amilanó en su quehacer artístico. “Tilusa nos enseñó que la valentía no pasa por no sentir el miedo, sino que por lograr atravesarlo. Y eso era lo que nosotros hacíamos cada noche, éramos como cómplices, porque todos atravesábamos el miedo para hacer las funciones el fin de semana. Cuando terminaba la peña, a las 3 ó 4 de la mañana, teníamos que parar en una esquina, porque había autos que nos seguían, pero aprendimos a atravesarlo. Y Manuel (Escobar) sintió miedo como todos los demás”.

Si bien las provocaciones de los “sapos” afectaron más intensamente a las peñas “comprometidas políticamente”, las “blancas” tampoco se libraron de la amenaza latente. Al tener formato de restaurante, pero a la vez operar como peña, “La Picá” se hizo sospechosa de albergar elementos “subversivos”. Marisa Pastor recuerda que “tuvimos ‘sapos’ durante toda nuestra existencia. Lo comprobó Hugo Cáceres, director de La Ranca (conjunto de música tradicional) que vivía en San Bernardo, porque tuvo acceso a un libro, alto, de cinco centímetros de lomo, donde estaba noche a noche relatado lo que La Picá había presentado”.

“Como éramos gente de iglesia, teníamos incluso cruces en la peña, pero igual sabíamos que venían ‘sapos’ a visitarnos”, dice Dióscoro Rojas, respecto a la sensación de pánico que vivía su tribuna “Canto Nuevo”.

Gastón Guzmán fue uno de los artistas de la “vieja guardia” que debieron sobrevivir en Chile luego del golpe militar. Su hermano Eduardo tuvo que partir al exilio y con esto el dúo Quelentaro se resquebrajó. Pero la labor conjunta siguió en pie a la distancia, y fue así como muchas cartas que Eduardo Guzmán envió desde el extranjero fueron convertidas en canciones por su hermano, quien siguió presentándose sin interrupciones en los escenarios del país.

Por supuesto, las peñas los recibieron con los brazos abiertos. Incluso estuvo vinculado a una de ellas, aunque de corte menos comprometido que el espíritu de sus canciones. “La Yunta”, propiedad del compositor Luis “Poncho” Venegas, fue dirigida artísticamente por Guzmán durante un largo período.

Ostentando este cargo, recuerda que muchas veces “mandaban gente con jineta a escuchar”. Pero –añade– él “no podía no hacer lo que hacía”. Una vez lo llamaron para preguntarle por qué interpretaba ese tipo de canciones:

–Porque yo lo siento así –respondió.

–Usted es una persona peligrosa.

–Yo no he matado a nadie.

–No se trata de matar. Lo que usted hace es peligroso, pero extraordinariamente bueno. Lo felicito.

Guzmán cuenta que incluso le formó algunos discos al oficial...

Rumbo al cuartel

El terrorismo de Estado repercutió en estos microcircuitos alternativos que “protestaban” contra el régimen. En sus inicios y luego todas las noches, la Peña “Doña Javiera” recibió la visita de militares, detectives y carabineros que intempestivamente paraban la función. “A nosotros nos hicieron una campaña de amedrentamiento muy fuerte, porque cuando nace la Javiera no hay otra Peña (...) Se metían a las 10 de la noche los viernes y sábado a prender las luces y a pedir carnet. Y eran gallos con zapatillas, abrigos, ropa de invierno y una metralleta. Yo no estoy contando ninguna película de función”, describe Nano Acevedo.

El compositor pasó a integrar la categoría de “hijo ilustre” de las comisarías del sector. En innumerables ocasiones fue detenido por las fuerzas policiales: “Me llevaban semana por medio a la sexta comisaría de calle San Francisco”.

Pero faltaba algo más. Fue tanto el hostigamiento sufrido por “Doña Javiera” y la insistencia de este cantor, que un día fue citado a declarar al Ministerio de Defensa. Allí lo recibió –dice Acevedo– el mismísimo Marcelo Moren Brito, ex agente de la DINA implicado en torturas sistemáticas. La sentencia fue clara:

–Mira, si tú sigues con esto, vas a amanecer muerto con tu carnet en los dientes en la Alameda. ¿Por qué le cantas a los desaparecidos? Si ya se van a acabar los desaparecidos...

Manuel Acuña dice que las inspecciones en “La Casona de San Isidro” se sucedían unas tras otras. Hasta allí llegaban “visitas non gratas” de un mayor de Carabineros a revisar el local acompañado de una patrulla. Acuña cuenta que sin mediar explicaciones interrumpían el espectáculo. “En una oportunidad intentaron llevarse detenido a un artista por estimar que estaba drogado. Se trataba de ‘El Canela’, un poeta y recitador

popular que había sufrido una especie de parálisis y no podía ni ver los brazos con naturalidad ni expresarse con claridad cuando era presionado”.

Nelson Álvarez, “El Canela”, fue activo participante en peñas de aquella época y recuerda con lucidez ese lamentable episodio que le tocó vivir. “Fui sacado por un piquete de carabineros desde ‘La Casona’, me pusieron las manos contra la pared, mientras que la peña estaba abarrotada de gente. Con un fusil al cuello uno de ellos me preguntó: ‘¿Marihuana, concha de tu madre?’. A lo que yo respondí: ‘No, mi teniente: poliomiélitis’... y terminaron con su acoso”.

Pero no bastaba con amedrentar al interior de los mismos locales. Envueltos en otras circunstancias y lugares, los cantores que de algún modo eran parte de este “movimiento peñero” también eran perseguidos fuera de los recintos. Esto habla de que muchas veces el blanco principal no era la peña en sí, sino todos los artistas que interpretaban canciones sociales. Como lo que sucedió con el creador de “La Fragua”, Alejandro González, quien tras ser aprehendido en la Universidad Técnica del Estado, fue vigilado durante tres meses por un hombre.

“Por una situación anecdótica descubrí a la persona que me tenían de punto fijo. Le hice un gesto a una niña que iba a la peña y él pensó que lo había descubierto y se presentó: dijo que estaba a cargo de mi vigilancia. De ahí no me lo pude sacar más. Como ya lo había descubierto subía a la peña y se quedaba allí toda la noche”, relata González, quien cambió su nombre artístico al de Alejandro Masmar.

El payador Pedro Yáñez fue otro de los cantores populares que vivieron situaciones extremadamente complicadas. En mayo de 1978, luego de presentarse en un local sindical, fue citado al Ministerio de Defensa por “burlarme de la autoridad y cantar cuatro o cinco canciones de protesta”.

“Comparecí frente a un coronel que me amenazó de muerte si seguía cantando... Decidí seguir cantando lo mismo, esperar a que me mataran y entonces simplemente iba a morir. Por supuesto, di aviso a la Vicaría de la Solidaridad”, explica Yáñez, uno de los fundadores del conjunto Inti Illimani el año 1967.

“A mí me registraban la casa, cosa que tú llegabas y estaba la chapa hecha pedazos y todo repartido en el suelo. Y no te habían robado nada, era para ver si te encontraban algo. Nosotros éramos personas públicas”, revela el músico de Cantierra, Juan Carlos Pérez, quien militaba en el MAPU al igual que su “socio” en la peña “Canto Nuevo”, Dióscoro Rojas.

Algo similar experimentó la intérprete Isabel Aldunate, quien fue víctima de un extraño asalto. “Fue una víspera de un 1 de mayo, un día domingo, y yo había salido de mi casa al campo. Cuando volví estaba toda mi casa abierta, las luces prendidas, todo en el suelo –pero solo mis cosas, no las de mi marido– y no se habían llevado nada... solamente mi guitarra”.

Pero también “Kamarundi” dio pie a historias conmovedoras, como lo ocurrido con Beto Velozo, agente secreto, quien –según cuenta Claudio Escobar– “se desdobló por una cuestión de cariño. El gallo se involucró tanto con nosotros, nos quiso a todos, era de la policía secreta y cantaba precioso. La gente lo aplaudía. A él le encantó ‘Kamarundi’ y se hizo muy amigo de Tilusa. Yo salía a carretear con Beto Velozo, y cuando había algún tipo de problemas, mostraba su TIFA y pasaba por todos lados”.

Un protectorado

Ante el clima hostil que la policía y otros organismos infundían en estos recintos, los administradores urdieron fórmulas para protegerse. Una de ellas tenía que ver con elegir determinadas canciones; la otra, estrechar vínculos con instituciones que contaban con la venia de la dictadura, como la Iglesia Católica.

La Peña “Canto Nuevo”, de Dióscoro Rojas, se montó, de hecho, bajo el paraguas de la Vicaría Sur, lo cual otorgaba una cierta dosis de respiro a sus organizadores. “Nos sentíamos algo protegidos por la Iglesia, aunque estrictamente no estaba presente en la Peña misma. Pero éramos todos parte de ella, de algún modo, a pesar de que no íbamos nunca a misa”, afirma Juan Carlos Pérez, del grupo Cantierra.

Pero casi invariablemente lo que daba más resultados era la presencia –y en algunos casos colaboración económica– de funcionarios diplomáticos, mayoritariamente extranjeros y ligados al plano de la cultura, y también de personalidades públicas, reconocidas en el medio deportivo, comunicativo y literario. Todo esto brotaba con naturalidad y servía a las Peñas –junto con evitar actos represivos– para “legitimar” su acción hacia afuera y otorgar validez a su propuesta de difusión y expresión del arte popular.

“A nosotros nos ayudaba mucho en ese tiempo el Instituto Chileno-Francés, a través de su presidente, que era un francés alsaciano. Era un tremendo vikingo grandote que nos apoyó económicamente y nos dio espacio para hacer espectáculos en su institución”, recuerda el subdirector de “La Fragua”, Nano Tamayo.

Es más, cree que debe su vida a la Peña, pues gracias a la gestión de personalidades vinculadas a organismos diplomáticos, logró salir en libertad después de estar detenido “El embajador de Venezuela y el de Alemania, el cónsul de Francia, la gente del Chileno-Francés y el presidente de la Cruz Roja andaban preguntando personalmente por mí, como si fuera amigo de ellos. Un día estando preso me dijeron: ‘Pesca tus cosas’, pensando que el año 1976 había un aparato institucionalizado para torturar. Cuando me llamó el tipo y me edaron para la casa, me dijo: ‘Has sido un dolor de cabeza para nosotros porque todos han preguntado por ti; tenís buenos amigos’”.

Asimismo, el ex futbolista de Colo Colo, Leonardo “Pollo” Véliz, logró vencer sus temores y se arrimó a las peñas buscando satisfacer sus inquietudes musicales, aunque ya sabía cómo funcionaban, pues concurría a ellas antes del golpe. “En tiempos de la UP yo ya visitaba las peñas, me gustaba mucho el folklore, los payadores, Violeta Parra, Quelentaro, Víctor Jara; tantos cantores que daban a conocer nuestra cultura. Siempre me gustó eso, porque aparte de la autenticidad de su música, de la belleza de las letras, también había un componente político: eso no lo puedo negar”.

Luego, con su primer a esposa –lamentablemente fallecida– se convirtieron en pasajeros habituales de “Doña Javiera”, “La Fragua” y de Pepe Ortega. Véliz reconoce que su f guración pública le permitía acudir a estos r ecintos con algún g rado de tranquilidad.

“En un principio me amparé en el éxito y la fama que tenía. Siempre dije que a mí no me podía pasar nada, porque el domingo Colo Colo tenía que jugar y todos se hubieran preguntado: ‘¿Dónde está Leonardo Véliz?’ ¿Y qué iban a decir? ‘Está secuestrado o fue torturado’. Yo dije: ‘Nunca me va a pasar nada’ y me aproveché de eso”, cuenta.

Carlos Humberto Caszely fue otro de los ex jugadores que tendieron una mano solidaria a las peñas, motivado por su afición a la música de Quelentaro, Richard Rojas y Jorge Yáñez, entre otros. Conocido por su oposición al régimen militar, el ahora comentarista deportivo cree que lo invitaban “para atraer a la gente, o sea, era algo así como: ‘Estuvo Carlos Caszely, así que vengan no más’”.

“Nunca cuando fui a una peña –añade el seleccionado nacional– hubo una cosa violenta o algo extra, porque la mayoría de los pacos o milicos era gente común y corriente, y cuando ellos me veían salir me pedían autógrafos. No me amedrentaban, me saludaban”.

Del mundo futbolístico, el ex entrenador argentino César Luis Menotti, reconocido hombre de izquierda, también visitó en alguna ocasión la peña “Doña Javiera”.

Pero fuera de estos ilustres personajes, hubo otros casos sorprendentes. Alejandro González cuenta los detalles de aquella jornada en la glorieta de calle San Diego, junto a Nano Acevedo.

“Una vez conocimos a unas niñas del barrio alto (...) Nos preguntaron si podía venir su papá la próxima semana y les dijimos que por supuesto. Ese día salimos juntos al escenario con Nano Acevedo porque hacíamos una suerte de payas, miramos la mesa de las niñas y resulta que el papá era Fernando Léniz, el ministro de Pinochet”.

Nano Acevedo conoció después –por intermedio de Sandra Molinari, amiga de “Kita” Léniz, hija del ex ministro– la reacción que tuvo éste luego de asistir a la peña.

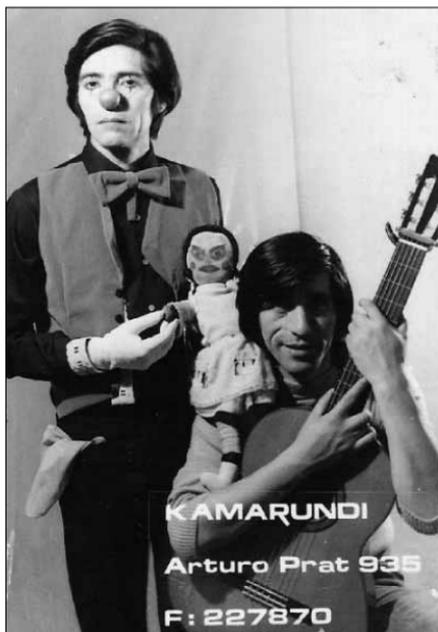
-Léniz dijo que no, que eran todos comunistas, pero que le habían encantado tus canciones y cómo cantaba la Capri.

La protección que pudiera otorgar la presencia de personajes públicos solo resultó esporádica, pues la represión psicológica fue siempre algo latente. Por ello, los organizadores optaron por dar cierta “institucionalidad” a la labor de promoción del canto popular y crearon una coordinadora nacional de peñas en 1978; se llamó CONADEP y la presidió Nano Acevedo.

“Estábamos muy expuestos a que entraran y nos agarraran a patadas, nos quebraran los vidrios y nos tiraran una bomba. Entonces yo invité a la gente y vimos alguna forma de defendernos, de estar coordinados. No era un sindicato, no era un club deportivo, era una instancia para protegernos frente a un hecho determinado”, explica Nano Acevedo.

La agrupación llevó a cabo diez reuniones con casi todos los directores, como Pedro Gaete, Tilusa, Pancho Caucamán, Alejandro González, Jaime Cavada y Nano Tamayo, pero además se conectó con las peñas de regiones. Allí participaron Guillermo Scherping, Víctor Sanhueza y Carlos Zamora por “El Braserito” de Valparaíso y los hermanos Quinteros por la peña de Mañalí. Sin embargo, la coordinadora no sobrevivió mucho tiempo debido a la incapacidad de conexión entre quienes la componían.

La represión ejercida durante el régimen militar contra los espacios que tímidamente y en un principio agruparon a la disidencia, condicionaron todo el accionar de la peña, obligando a sus gestores a escudriñar en los resquicios del idioma para entonar una canción y expresar su más profundo sentir.



Archivo Pancho Caucamán.

Tilusa y Pancho Caucamán: una dupla que causó furor en “Casa Kamarundi”.
En medio de ambos, la muñeca Alejandrina.



Archivo Pancho Caucamán.

Por años, Pancho Caucamán acompañó con intermedios musicales el singular espectáculo de Tilusa, el “caballero del humor triste”.



El compositor Luis “Poncho” Venegas –creador de la peña “La Yunta”–
conversa con Nano Acevedo.



El locutor Miguel Davagnino llevó una cuota de esperanza a cientos de
auditores con su voz en el programa “Nuestro Canto” de la Radio Chilena.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

El conjunto Aquelarre –con Nicolás Eyzaguirre, ex ministro de Hacienda– hace su presentación en “Doña Javiera”.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

El ex futbolista Leonardo “Pollo” Véliz observa atentamente la interpretación de Capri en la Peña “Doña Javiera”.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

En su *peak* de popularidad, Leonardo Véliz y Carlos Caszely disfrutaron también de alguna noche de peña en “Doña Javiera”.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

El conjunto Chamal y toda su tradición chilota en las peñas santiaguinas.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

Donald Silva y Jorge Venegas conformaron el Dúo Semilla, uno de los números estables de “Doña Javiera”.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

Así reaccionaba el público cada vez que el dúo Los Zunchos (Eduardo Sepúlveda y René Figueroa) se presentaba en las peñas capitalinas.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

Ricardo García, impulsor del sello Alerce y un gigante de las comunicaciones en Chile, también dijo presente en la tarima de “Doña Javiera”.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

Un joven Eduardo Peralta haciendo sus primeras armas en el escenario de “Doña Javiera”.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

Muchos actores apoyaron la misión cultural de las peñas y se acercaron a ellas. Acá, Fernando Gallardo saluda en “Doña Javiera”.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

La enorme Gabriela Pizarro tuvo una sistemática participación en las peñas durante la dictadura.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

Una de las figuras señeras del Canto Nuevo, Isabel Aldunate, saltó de la televisión al micro-mundo de las peñas.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

Matilde Urrutia, una de las personas más cercanas a Pablo Neruda, saluda al público en “Doña Javiera”.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

Nano Acevedo y su guitarra, cordiales anfr triones
en una noche peñera en San Diego 847.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

El joven grupo Ortega cantando sus raíces latinoamericanas
en la tarima de las peñas.



Foto proporcionada por Nano Acevedo.

El legendario “tío” Roberto Parra y su compañera Catalina Rojas regalando parte de su encanto.



Archivo Nano Tamayo.

“La Casa del Cantor” se montó en el mismo lugar que dejó “La Parra”: Teatinos 657.



Archivo Nano Tamayo.

El equipo central de “La Casa del Cantor” brinda un homenaje a Pablo Neruda. Se puede observar a Nano Tamayo, Lilia Santos, Leo Sequeida, Manuel Sepúlveda y Gastón Herrera.



Archivo Nano Tamayo.

Nano Tamayo, María Eugenia Zúñiga (viuda de Nino García), Tomás Figueroa, Ricardo Larenas y César Palacios comparten un grato instante en el subterráneo de “La Casa del Cantor”.



Archivo de Héctor González de Cunco.

El payador Benedicto “Piojo” Salinas en una imagen junto a su familia. Su hijo Isidro (en segundo lugar, arriba), su esposa Margarita Martín (primera, abajo) y su cuñada María Paz (no aparece en la foto) fueron asesinados en junio de 1986 en un allanamiento en La Cisterna. El caso fue sobreseído por la justicia militar.



Archivo Pedro Gaete.

Un recuerdo de Richard Rojas junto a su esposa Ester González (Dúo Lonqui) en “La Casona de San Isidro”.



Archivo Pedro Gaete.

Innumerables veces Jorge Yáñez subió a la pequeña tarima de “La Casona de San Isidro” y de otras peñas: establecidas y poblacionales.



Archivo Pedro Gaete.

Pedro Gaete comparte una mesa de discusión con Clotario Blest en “La Casona de San Isidro” de Avenida España 115, donde operaba a su vez el Comité de Defensa de los Derechos Humanos y Sindicales (CODEHS).



Archivo Héctor González de Cunco.

Un retrato del director de “La Fragua”, Alejandro González, en sus años mozos.



Archivo Héctor González de Cunco.

El grupo andino Yaguarkolla –con Nano Tamayo en el bombo– posa en plena “construcción” de la peña “La Fragua” de la Casa Colorada.



Archivo Nano Tamayo.

Una de las pocas imágenes de la peña “La Fragua”, con el grupo Yaguarkolla en la tarima principal.



Archivo Héctor González de Cunco.

Néstor Yaikin y sus canciones latinoamericanas en la peña “La Parra”. La foto data de 1977. En 1979 iniciaría una larga trayectoria en “Kamarundi”.



Archivo Pancho Caucamán.

Pancho Caucamán fue designado director de la peña “La Parra” de Teatinos 657.



Los artistas “peñeros” concurrían masivamente a prestar apoyo a las actividades solidarias en poblaciones y parroquias. Con pocos recursos y mucho ímpetu, se lograban promocionar los eventos.

Teatros, peñas, talleres culturales...

La oposición disfrazada

Desde escenarios "Independientes", la crítica encuentra su máxima expresión. Consumismo, extranjerización, cesantía y descontento: presentes en las actividades artísticas de los grupos de izquierda. Amplio desarrollo de la expresión cultural y crítica, a pesar de las "restricciones existentes".

La opinión pública le cuesta definir lo que es cultura; normalmente se la identifica con términos como saber, conocer, escribir, aprender y muchas otras, cuando, en el fondo, no es más que la expresión espontánea del pueblo. ¿Cómo? A través de la pintura, la música, la literatura, el cine o el teatro. Si bien algunos se quejan de que la libertad de expresión está socavada en Chile, los mismos artistas reconocen que desde 1977 en adelante, "la cultura ha surgido en forma independiente o al amparo de instituciones y otros organismos o agrupaciones".

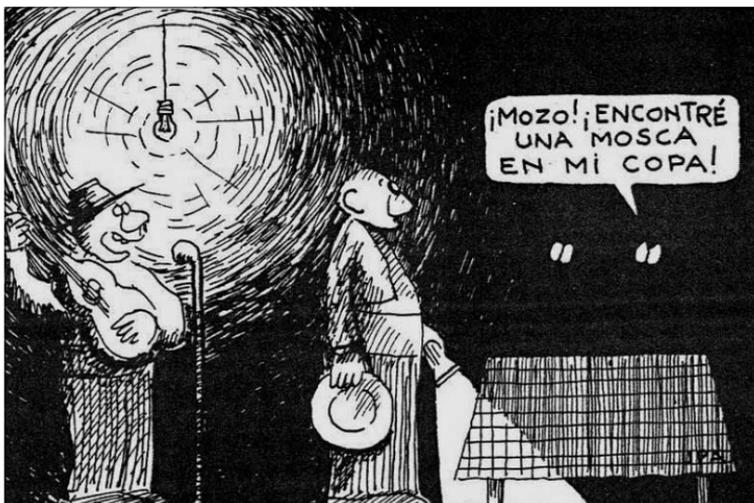
Para algunos, el "apogeo cultural" está lejos de ser superado, pero esto en cuanto al contenido y a la forma de la expresión cultural nacional. Distinto es el caso del "apogeo cultural" referido a un período reciente de nuestra historia, en el cual hubo poco movimiento artístico, en general. Para ser más gráfico, en que las películas de los diarios, estudio al cine, eran muy breves. QUE PASA, después de un interesante recorrido por peñas, teatros y otros escenarios, pudo constatar que ese género ha sido prácticamente superado. Y esta superación se manifiesta de tal modo que cualquiera fue posible visitar todos los lugares que exhiben una u otra forma de expresión artística.

En todos ellos hay algo de común, según sus propios protagonistas: son "esencialmente críticos"; están "comprometidos con la realidad"; "cuando hora de arte —aseguran— lleva implícito un punto de vista". En tal sentido —añaden



En Ducha Javalera, los Blagos juegan el conjunto más esperado, pero no el más amargo.

La prensa of cialista intentaba lavar la imagen del régimen con artículos de este tipo en 1980. El reportaje titulado "La oposición disfrazada" pertenece a la revista *Qué Pasa*.



Una caricatura de la revista *Qué Pasa* ridiculiza la "oscuridad" y "precariedad" de las peñas en 1976.



Este folleto se repartió para el quinto aniversario de “Doña Javiera” en San Diego 847.



Muchas veces el elenco estable de “Casa Kamarundi” llevaba su espectáculo a otros escenarios. En esta ocasión, el Teatro Cariola acogió a sus artistas.



Qúitele un tiempo a la urgencia de la vida. Sáquese la corbata. Desabroche-se el primer botón de la camisa. Póngase un par de zapatos cómodos (en lo posible viejos) y véngase con la persona que le sea más simpática, aquí, a la calle Arturo Prat 935. A Casa Kamarundi, su casa...para que charlemos un rato. Para que entre canto y canto y alguna empanadita frita, repasemos las esperanzas del hombre...Ah...que sea Viernes o Sábado a las 22 hrs.

Tilusa

Así convocaba Tilusa a todos quienes querían ser parte de la “familia” de la peña “Kamarundi”.



Seamos amigos esta noche
 aunque mañana.....
 te quedes en la ausencia
 aunque mañana
 me vengas un repaso
 seamos amigos esta noche.

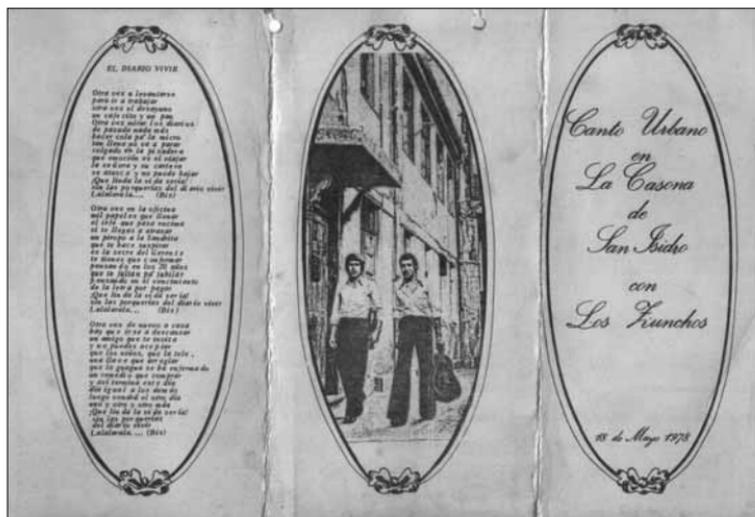
Seamos amigos esta noche
 como si esta noche
 fuera una isla en el mar
 como si afuera hubiera
 estallado la paz
 y el aire estuviera lleno de canto.

Seamos amigos esta noche, primitivamente,
 como si el mundo estuviera en el tiempo
 y las montañas estuvieran
 pariendo rocas.....
 como si los mares no tuvieran
 barcos de guerra....
 y los laboratorios no tuvieran
 asesinos inteligentes fabricando bombas.

“Seamos amigos esta noche”, proponía Manuel Escobar (Tilusa) en su peña “Kamarundi” de Arturo Prat 935.



“Hemos intentado mostrar una visión global de la vida y obra del poeta, conscientes de la dif cultad de acometer una empresa de este tipo”, decía un extracto del folleto que promocionó el espectáculo “Neruda” en julio de 1982 en “La Casa del Cantor”.



Un tríptico histórico: la celebración clandestina del aniversario del MAPU el 18 de mayo de 1978 en “La Casona de San Isidro”. Invitado especial: Los Zunchos y sus hilarantes canciones.



Toño Cadima y el Taller Sol jugaron un papel importante en la difusión gráfica de las actividades “peñeras”, como este “Canto de los Sábados” en “La Casona de San Isidro”.



Una de las tantas revistas culturales hechas a puro “ñeque” que se repartían en las mesas de “La Casona de San Isidro” de Avenida España.



Estas tarjetas eran entregadas en “La Casona de San Isidro” de forma gratuita. Por cierto, con imágenes potentes sobre la prisión en que se vio envuelto el arte en la época dictatorial.

CAPÍTULO VII

REPERTORIO: CENSURA Y AUTOCENSURA

Se hace imperioso hablar en este punto sobre el discurso artístico –predominantemente musical– que emana desde los humildes escenarios de las peñas, porque es en torno a él que se comienza a hacer factible la dinámica de éstas.

Paralelamente, la televisión –solo en algunas oportunidades– afloja las cadenas de la censura, pero es lo menos. Por lo general, los artistas que se identifican con la canción social o que transmiten contenidos liberadores quedan marginados de alcanzar algún espacio importante en los altos escenarios. La censura, casi sin excepciones, opera implacablemente.

Mentalidad televisiva

“Habíamos participado en el programa del Canal 9 ‘El show de Los Muleros’. Ahí nos decían que tocáramos ‘El cóndor pasa’, ‘Vírgenes del sol’ y alguna canción que no dijera absolutamente nada. Nos censuraban cualquier cosa de Violeta Parra o de Víctor Jara”, cuenta Nano Tamayo, sobre sus primeros pasos con el conjunto andino Yaguarkolla.

Isabel Aldunate, voz característica del Canto Nuevo, antes de llegar a “Doña Javiera” tuvo un fugaz paso por la televisión. Ahí le prometieron una “carrera meteórica” después de participar en “Sábados Gigantes” con Andrea Tessa y Mónica de Calixto en el segmento “Tarde Estrella”.

“Me habían conseguido para actuar un lunes en un programa de noche de César Antonio Santis, y yo dije que no, porque no quería cantar ‘Gracias a la vida’, que en ese momento la estaba utilizando toda la gente de derecha. Te obligaban a cantar a Violeta Parra, pero solo ‘Gracias a la vida’. Y yo dije: ‘No, yo no voy a caer en las redes de la televisión, así que no; si no me dejan cantar lo que quiero, no canto’. Y no canté”, recuerda la intérprete, que pasó de la “televisión rutilante directo a la peña”.

La orientación era clara: solo el repertorio más “universal” y menos “comprometido” de estos artistas podía expresarse a través de la televisión; el resto, automáticamente quedaba desechado. Para Anny Rivera, esto responde a que la exclusión no se extendía

“solo hacia aquellos creadores u obras que pueden ser asociados con una posición ideológica izquierdista, sino también hacia un campo más difuso: un ‘tipo’ de música chilena, donde la base musical folklórica juega un papel destacado, y que asume, desde el punto de vista del contenido, una visión crítica de diversos aspectos de la realidad”.¹²²

Desde 1976, el conjunto Illapu tenía “chipe libre” para presentarse en programas televisivos, pero esto se combinaba con sus numerosas tocatas en peñas y en los rincones más apartados de la capital. “Nosotros, además de compartir ese mundo, de ir a peñas solidarias a distintos lugares de la periferia de Santiago tocar en comedores infantiles, bolsas de cesantes, parroquias, también lo hacíamos en festivales de los municipios y en la televisión. Era muy paradójal”, comenta Roberto Márquez, líder del grupo antofagastino.

La canción “Candombe para José”, del músico argentino Roberto Ternán, convirtió a Illapu en un verdadero fenómeno, originando el “boom andino” de la época. La televisión los acogió sin recelo, pese a encarnar toda la estética negada por el régimen. “Fuimos a un programa de Canal 7, tocamos en ‘Dingolondango’, programas que eran de otra onda. Illapu tenía ese tema que era conocido; a los tipos les interesaba que tocáramos ‘Candombe para José’, o sea, si tocábamos un par de temas más, daba lo mismo, los que fueran, pero teníamos que tocar ‘El Negro José’”, agrega el vocalista.

El carnaval andino duró hasta que los cerebros de la dictadura se percataron de que además había una “sensibilidad social” en el repertorio. Esa suerte de tolerancia del comienzo se mantuvo porque el régimen pensó que el grupo hacía música “sin ningún trasfondo”, dice Roberto Márquez.

A partir de 1977, Illapu dejó de tener presencia mediática. “Nos prohibieron en el Canal 7; seguimos en el Canal 13, después también nos sacaron de ahí. Ya no podíamos tocar en los festivales de los municipios, porque les daban una orden de que ‘cierta gente no era bueno que participara’”, recuerda el cofundador del grupo. El punto crítico de esta serie de negativas se produjo cuando el grupo volvía a Chile después de una gira a Europa en 1981: la DINACOS decide expulsarlos del país por ser “activistas marxistas que participan en la campaña de desprestigio de Chile en el exterior”.¹²³

Anny Rivera dice que actitudes como éstas son “el modo como asumen al movimiento artístico-cultural los sectores oficiales u oficiales: como maniobras concertadas para la difusión de la ‘ideología marxista’, reclutamiento de seguidores y realización de actividades subversivas del orden”.¹²⁴

¹²² Rivera, Anny. *Transformaciones de la industria musical en Chile*. CENECA. Santiago, Chile. 1984, página 20.

¹²³ Tamayo Muñoz, Víctor. “Movimiento social juvenil y eje cultural. Dos contextos de reconstrucción organizativa. (1976-1982 / 1989-2002)”. <http://sociologia.universidadarcis.cl/victor1.htm>.

¹²⁴ Rivera, Anny. *Notas sobre...*, página 4.

En el caso del conjunto Chamal, la censura operó sobre el “personaje” más que en el contenido de la “obra”. La mismísima Violeta Parra fue prohibida en un programa televisivo; el involucrado fue el músico Ricardo de la Fuente, por años vinculado a la organización del Festival de Viña del Mar.

Hiranio Chávez recuerda que Chamal fue convidado a participar en un programa de Canal 13 llamado “Chile te invita”, que precisamente dirigía De la Fuente. Participarían en él insignes artistas argentinos como Eduardo Falú, Ariel Ramírez y Los Fronterizos. Chávez, en tanto, estructuró una secuencia de canto y danza que se cerraba con la canción “La periconona se ha muerto” de Violeta Parra.

Si bien este primer ensayo –dice Chávez– le había encantado a los productores del canal, cuando se acercaba la grabación del programa fueron a ver nuevamente la presentación y le sugirieron: “¿Podrías cambiar esa canción porque el tema en vez de subir, baja, y se produce un bajón triste?”. Chávez alteró el orden de la canción, pero no la excluyó, previendo una maniobra oscura.

Pasó una semana y llegó el día del ensayo general en el Hotel Carrera. La televisión ya anunciaba la información de quienes participarían en el estelar: Falú, Chamal, Los Fronterizos... En ese momento, cuando se hacía el bloqueo de cámara, Ricardo de la Fuente se acercó a Hiranio Chávez: “¿Por qué no cambias la canción ‘La periconona se ha muerto’ y la pones en otro lugar?”. “Sí, ni un problema, dame cinco minutos y la cambio altiro”, respondió el coreógrafo.

Los cinco minutos pasaron. “*Listo, Ricardo*”, exclamó Chávez.

Pero al rato después De la Fuente volvió a acercarse al director de Chamal e inquirió: “¿Podrían cambiar la canción?, porque sigue siendo complicada. ¿Por qué no la cambiamos y ponemos en vez de esa, ‘El lobo chilote’?”.

La paciencia de Chávez se agotó:

“–No, no te acepto eso.

“–Pero, ¿por qué no? Si es una canción linda, potente, alegre, es de Chiloé...

“–No te voy a permitir una cosa así. ¿Quién eres tú para venir a censurar a la Violeta Parra, güeón? A ti que te gustan las canciones chilenas, que te gusta la Violeta, que has estado en el Festival de Viña...”

Luego, Hiranio instó a los miembros de su grupo a retirarse. Así lo hicieron.

“–No me podís hacer eso, güeón –exclamó De la Fuente.

“–¿Por qué no voy a poder hacer eso? El que está provocando esto eres tú... Chao”.

De la Fuente no llamó nunca más a Hiranio Chávez. Al tiempo el coreógrafo se enteró que detrás de todo este ardid estuvo Benjamín Mackenna, líder del conjunto Los Huasos Quincheros y secretario de Relaciones Culturales del régimen hasta 1980.

La televisión, un circuito oficial obsecuente con las expresiones funcionales al modelo neoliberal, se cerraba para otras que exigían reivindicaciones. Y las peñas, en ese sentido, se alzaron como medios de comunicación más pequeños, grupales, que sí otorgaron cabida a las manifestaciones del canto social.

Pero tenían todo en contra: su capacidad estructural de llegar solo a un público menor, su autofinanciamiento y, mayoritariamente, su adhesión a ideas de izquierda. Más aún, en 1974 se emitió un decreto que obligó a los espectáculos nacionales a pagar el 22% de impuestos, lo cual terminó favoreciendo a otro tipo de shows.¹²⁵ Sin embargo, las férreas convicciones de sus gestores provocaron que estas vallas –aparentemente infranqueables– logaran ser atravesadas, no sin sacrificio y malos ratos.

Preservación de lo popular-latinoamericano

Rescatar las formas folklóricas, las problemáticas populares y la inspiración latinoamericana de la Nueva Canción Chilena fue el primer paso que dieron los cantores del período. Incluso recrearon las mismas obras de sus antiguos referentes, incorporando, a su vez, arreglos vocales e instrumentales. Esto quiere decir que en esta primera fase –que comenzó precisamente en las peñas– más que la creación, primó la re-creación.

Como dice Anny Rivera, “los lenguajes artísticos del primer período no sufrían grandes cambios y, más bien, la acción se centró en el ‘rescate y preservación de un patrimonio cultural’ que se percibía amenazado por lo dominante”.¹²⁶

Ortiga fue uno de esos conjuntos que revaloraron el repertorio de los creadores de la Nueva Canción Chilena. “Elegíamos canciones de los íconos de la NCC; por ejemplo, en ‘El albertío’ de Violeta, escogimos partes del texto que para nosotros eran significativas del punto de vista de la situación que se vivía históricamente. Eso producía una identificación y que la gente reaccionara de manera distinta que si hubiésemos cantado creaciones de texto propias”, precisa el ex miembro del grupo, Juan Valladares.

¹²⁵ Catalán Carlos y Equipo de Investigación. *Op. cit.*, página 8. “Hacia 1978 –fecha de auge del movimiento artístico– el decreto no causó problemas. Pero a partir de este año a la fecha (1980) ha sido aplicado en forma discrecional: mientras los espectáculos de Canto Popular, teatro, crítico, etc., no obtenían esta franquicia, los espectáculos oficiales –muchas veces de dudoso carácter cultural– sí la conseguían”.

¹²⁶ Rivera, Anny. *Notas sobre... Op. cit.*, página 2.

Así se buscaba generar lo que Anny Rivera llama “reconocimiento simbólico y memoria histórica”, toda vez que las obras y sus autores portaban en sí mismos una imagen de “marginados”, igual que quienes los escuchaban.

Pero también, a veces, era su función y necesario solo remitir a las obras “suaves” de estos emblemas, porque mucho más importante –y menos riesgoso– era mentar simbólicamente el valor puro de los compositores comprometidos con los cambios sociales. En ese sentido, Ortiga¹²⁷ buscaba mezclar ambos componentes. “Elegimos cosas de Rolando Alarcón como ‘Mocito que vas remando’. La posibilidad de tomar canciones de amor con su figura era como un mix que queríamos hacer y así se producía la identificación”, agrega Valladares.

Según Carlos Reyes, público permanente de “Doña Javiera”, “Kamarundi” y otras más, el momento era adecuado para reinterpretar las obras del movimiento anterior. “Se repetían muchas cosas de la Nueva Canción Chilena en las peñas, porque en general se repetía la misma historia, eran vigentes totales. Entonces había que cantarlas: era el momento”.

El músico Julio Serey era muy joven en aquel entonces, pero no por eso menos experimentado. En más de una oportunidad se subió al escenario de “Chile Ríe y Canta” y además integraba un conjunto llamado Los Taguadas, apadrinado por Rolando Alarcón. La primera peña post golpe que visitó fue “Doña Javiera” y ahí su carrera comenzó a empujarse. Desde su casa de Maipú, recuerda que una de las canciones más recurrentes que presentaba en la peña pertenecía al cancionero popular español, popularizada por Quilapayún.

“Yo cantaba ‘En qué nos parecemos’ (en qué nos parecemos tú y yo a la nieve / tú en lo blanco y galano, yo en deshacerme / a los árboles altos los mueve el viento / y a los enamorados, el pensamiento); esa canción no dice nada pero la cantaba el ‘Quila’. Y eso ya era algo. Con esos símbolos cantábamos, porque nos mantenía juntos”, relata Serey.

¹²⁷ Aquí se produce un cambio significativo, pero que no alcanza a ser general. Algunos conjuntos tratan de desmarcarse de los nombres que evocan un pasado precolombino (Inti Illimani y Quilapayún), por razones estéticas y de seguridad. Atingentes suenan las palabras de Juan Valladares al explicar el origen de Ortiga: “No queríamos sonar a ‘Payún’, ‘Llimani’, ni ‘Yaguarkolla’, porque ya eran muchos. Y por otro lado teníamos necesidad de otra estética. Entonces nos gustó el nombre, sabíamos que era una planta y vimos que si tú la tocabas te enrochabas y te colocabas rojo. Era como un código, porque si nos preguntaban ‘¿Por qué se pusieron Ortiga?’ ‘Porque cuando tocamos la gente se pone roja’”. Algo similar sucedió con el grupo Licarayén, anterior grupo de Pancho Caucamán, que decidió modificar su nombre a Manantial. Si se hace una mirada somera sobre los nombres de los conjuntos del período, a diferencia de la Nueva Canción, predominan aquellos en español y con referencias solo sutiles hacia una determinada posición ideológica de “izquierda”: Aquelarre, Barroco Andino, Santiago del Nuevo Extremo, Cantierra. Las excepciones son: Illapu (mantuvo su nombre), Huara, Kamac Pacha Inti, Arak Pacha. Presumimos que se debe a que ellos provienen del norte del país, donde la cultura quechua y aymará es más penetrante.

De acuerdo al director de Antara, Alejandro Lavanderos, la fama que alcanzaron los grupos de la Nueva Canción Chilena en el exilio se debió a la reposición que hicieron los nacientes conjuntos que se quedaron en Chile. “Inti Illimani y Quilapa yún se hicieron conocidos en Chile no por ellos. Para las nuevas generaciones no fueron ellos los referentes; fueron las agrupaciones que se quedaron acá, que tocaron su música en diferentes momentos las que los hicieron conocidos”, enfatiza.

“Si hoy en día uno ve muchos jóvenes que admiran a la Violeta, Quilapayún o Inti Illimani, es porque no se les ha cortado el nexo. Ellos siguieron escuchando esa música a través de los que nos quedamos acá”, comenta Fernando “Huaso” Carrasco, ex Barroco Andino.

Gracias a la labor de los cantores populares, los poemas de Pablo Neruda comenzaron a ser musicalizados y dados a conocer. Como se puede apreciar, no solo se pretendía devolver la vida a los músicos fallecidos o que estaban viviendo su destierro, sino que también se intentaba difundir la inmensa obra de los poetas comprometidos.

Rebeca Godoy, además de interpretar canciones de Violeta Parra, se abocó a rescatar la obra del Premio Nobel de Literatura chileno. “En la peña recurría a los poemas nerudianos del Canto General. Se musicalizaban: ‘Adiós a París’, ‘Canto a Matilde’, lo de Violeta también, ‘Me gustan los estudiantes’. Nada podíamos cantar, pero lo hacíamos igual; me decían, ¿cómo te atreves? ‘Bueno, es lo que quiero hacer’, decía yo”.

Lilia Santos también notó en la figura de Pablo Neruda una fuente de inspiración para su trabajo. Tal como Rebeca Godoy, se preocupaba meticulosamente de elegir los poemas del vate antes de propagarlos por las peñas.

“Con Neruda encontrábamos una respuesta a lo que estábamos sintiendo y además es un poeta muy terrenal y querido. Este fue un hombre que vivió y gozó la vida, fue como una especie de canal místico para sacar todo el sentimiento de un pueblo, y estamos hablando de toda América; sentíamos que nos representaba”, cuenta la autodefinita “intérprete de la poesía iberoamericana”.

A esa altura, la violencia de las dictaduras militares no solo era patrimonio de Chile, sino que convivía con gran parte de la realidad latinoamericana. Por consiguiente, en el repertorio de muchos artistas estaba presente el deseo de “compartir” un drama común con los países vecinos a través de canciones emblemáticas de aquéllos, que se dice, “estaban pasando por lo mismo”.

Nacida artísticamente en la peña “La Siembra”, Rebeca Godoy fue incorporando paulatinamente el repertorio latinoamericano dentro de sus canciones. La obra de artistas comprometidos con el cambio social, como los uruguayos Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti, comenzaba a ser difundida por su potente voz.

“Me fui metiendo con la lucha latinoamericana; en el fondo, porque era el tiempo de las dictaduras en nuestro continente, que fue en general el proceso que vivimos

los cantores populares tanto en Argentina, Uruguay, etcétera. Entonces como que nos hermanamos”, comenta la intérprete.

Del mismo modo, el mentor de “El Yugo”, Julián del Valle, tiene muy presente que en estos tablados solía escucharse con asiduidad la zamba “Balderrama”, de los argentinos Manuel Castilla y Gustavo “Cuchi” Leguizamón, sobre la renombrada peña de la ciudad de Salta. Y por una razón muy especial.

“Creo que en casi todas las peñas siempre había, por casualidad o no, alguien que cantaba ‘Balderrama’, por aquello de ‘¿dónde iremos a parar si se acaba Balderrama?’, lo que para nosotros significaba ‘¿dónde iremos a parar cuando nos clausuren todas las peñas?’”.

En tanto, Capri reconoce que en un primer momento se quería “recuperar lo que se había perdido”. Por ello, en sus conciertos recreaba los temas de Joan Manuel Serrat y fue una de las primeras en cantar “Ojalá”, de Silvio Rodríguez.

Incluso María Eugenia Zúñiga cree que la irrupción del trovador cubano en la escena musical chilena no hubiese sido posible sin la existencia de estas diminutas plataformas.

“Aprendí las canciones que interpretaba porque otros me las enseñaban, no eran de fácil acceso. Todo este país conoció a Silvio a través de nosotros. Silvio Rodríguez, un tipo que hoy todo el mundo conoce, partió en esta cosa incipiente, en estos lugares chiquitos, semioscuros, con velitas. Mayor información no tenía de él: me gustaba ‘Mariposas’”, relata.

No obstante, estas inclusiones de repertorio extranjero generaron reparos en algunos músicos. Para el fallecido cantor campesino Carlos “Negro” Medel –ex integrante del conjunto Millaray y elenco estable de “La Parra” y “La Casa del Cantor”– las peñas no cumplían su objetivo cultural, por cuanto –dice– no era un vehículo de expresión de lo “chileno”. “Como en todos los países del mundo, una peña es para que vayan artistas nacionales a cantar canciones nacionales. Ese es para mí el objetivo de una peña. Si alguien venía del extranjero y quería ir a una peña, ¿con qué se encontraba?: gallos cantando tangos, zambas, canciones paraguayas; ellos no quieren ver eso, quieren ver lo nuestro”. Agrega que en un momento “el único que hacía el canto campesino de Chile era yo”.

Pero el cambio que anunciaban los nuevos tiempos también impactó al uso de los instrumentos, ya que en las peñas dos conjuntos siguieron la tradición que iniciaran los músicos de conservatorio Luis Advis y Sergio Ortega: el encuentro entre la música docta y popular. Ellos fueron Barroco Andino y Antara, que continuaron fortaleciendo esta alianza entre estos dos mundos en apariencia divorciados y distantes.

“En el año 1975 nuestro grupo se rehace, se sigue la misma óptica del repertorio ya hecho, llámese imitación de obras de Inti Illimani, Quilapayún, Ernesto Cavour;

obras folklóricas que se van arreglando para los ensambles, que en esa época ocupaban el instrumental clásico de la estructura de esos grupos, es decir, quenás, zamponas, tarkas, charangos, guitarras, bombos. En los años venideros va a cambiar radicalmente hasta llegar a fusiones que pasaban por integrar todos esos instrumentos, más violín, fagot, batería, flauta traversa, dependiendo del tipo de agrupación y especialización en la música”, explica Alejandro Lavanderos, de Antara.

Lavanderos señala que en las peñas se vivió un “progreso desde el punto de vista artístico”, ya que “se dejó de ser solamente una reexposición compuesto por otros grupos”. “Se diversifican sus expresiones, por ejemplo, canto campesino, canto popular, la trova vuelve a entrar. La réplica de la Nueva Canción Chilena es el Canto Nuevo, desde el punto de vista de las experiencias de fusión, en ritmo, en tímbrica, en instrumentos, en letras. Empiezan a ser como las nuevas propuestas estéticas que responden un poco a los intereses de la gente joven que seguía esta historia”, agrega.

El Canto Nuevo

Paralelo a la reexposición del material del movimiento anterior, se esbozaban los primeros intentos por construir canciones propias que plantearan temáticas y estéticas musicales acordes a los que en ese momento vivía el país. Existía una suerte de coincidencia en estos autores en el hecho de profesar posturas contrarias a la dictadura. Surgió el nombre de Canto Nuevo y las peñas fueron uno de los primeros espacios donde estos cultores pudieron expresarse.

Sobre la rotulación del movimiento existen versiones distintas. La más difundida de ellas es la de Ricardo García, quien sería la persona creadora del término con el que se conoce a esta corriente, en 1975, dejando de manifestar la necesidad de reafirmar un hilo de continuidad con la Nueva Canción Chilena.

“Existía la necesidad de rotular, de etiquetar un movimiento. Buscamos muchos nombres que cumplieran con dos requisitos: que fuera fácil de retener y que sugiriera una vinculación con la Nueva Canción Chilena. Así surgió este nombre que es una forma de mostrarle al público la existencia de un grupo de artistas que está trabajando por objetivos similares”,¹²⁸ decía el destacado comunicador en una entrevista, citada por Nano Acevedo.

Circula, a la vez, otra interpretación de su bautizo, atribuida a Dióscoro Rojas, quien dice que en el nacimiento de su Peña –llamada precisamente “Canto Nuevo”– se hallan los gérmenes del movimiento. De acuerdo a Musicapopular.cl, “en una entrevista, el cantautor llamó a trabajar sobre ‘los valores de la gente de la calle’, y agregó:

¹²⁸ Acevedo, Nano. *Op. cit.*, página 62.

‘Eso va a generar un canto nuevo’. (...) y además contactó a algunos intérpretes del Conservatorio para armar una orquesta que se presentó como Agrupación Cantonuevo, la cual pretendía ‘trabajar con el espíritu popular pero con la elaboración de la música docta’.¹²⁹

Dióscoro Rojas agrega que, al momento de su creación, pretendió establecer un símil con el *Chant Nouveau*, movimiento musical que marca la transición entre la Edad Media y el Renacimiento.

Cualquiera fuese su origen, el Canto Nuevo se convirtió en el movimiento alternativo musical de la época. Más que un género determinado, se definió en función de su temporalidad, toda vez que representó el encuentro entre variados ritmos y estéticas musicales cuya coincidencia fue, escribe Nano Acevedo, “la postura del artista frente a la sociedad y en especial, ante lo que vivía en la década del 70”.¹³⁰

La marginación política sería crucial a la hora de analizar su repercusión en la historia musical de Chile. Sin embargo, hay que decir que un vasto contingente de creadores “peñeros”, si bien tenían posturas críticas hacia el nuevo orden, no necesariamente son reconocidos como miembros de esta corriente.

Hay otros que no obstante su labor más fecunda se dio en la etapa de la Nueva Canción Chilena –sin que todos necesariamente sean parte de ella– debieron quedarse en el país, colaborando en las peñas y entregando su arte en un nuevo contexto. Tales fueron los casos de Ricardo Rojas, Ester González, Jorge Yáñez, Voces del Trunao, Quelentaro, Chamal, Osvaldo Torres, Benedicto “Piojo” Salinas, Curacas, Gabriela Pizarro, entre otros. Pese a que no a todos se les encasilla plenamente en el Canto Nuevo, sí tuvieron una participación destacada durante la dictadura militar.

El avezado cantor Lázaro Salgado, uno de los más grandes maestros del canto al poeta en Chile, también compuso este contingente de artistas que conquistó la tarima de la peña “Doña Javiera” para mostrar sus dotes en esta riquísima disciplina.

Pero también hubo artistas que, en sus comienzos, subieron al escenario de una peña, sin ser parte de este circuito alternativo “peñero”. Fue el caso de Fernando Ubiergo, quien ganó una notable repercusión mediática, no sin tener una posición crítica hacia el régimen.

Existe hasta hoy la discusión sobre qué era lo “nuevo” que traía este movimiento a la canción popular chilena. Resulta casi evidente que el Canto Nuevo se alzó como continuador del trabajo de la Nueva Canción Chilena, claro que, en su oportunidad, rotularse volvió necesario para hacer una distinción con los creadores exiliados.

¹²⁹ García, Marisol. <http://www.musicapopular.cl/2.0/index2.php?op=Artista&id=338>.

¹³⁰ Acevedo, Nano. *Op. cit.*, página 64.

El Canto Nuevo no fue solo una consecuencia de la exclusión, sino también una respuesta hacia la política cultural de la dictadura, que consistía en “restringir la manifestación musical a la sola función de entretener”,¹³¹ según se cita en un seminario sobre la canción popular chilena organizado en 1980. Ahí se manifestaba que el sistema de libre mercado edificaba un tipo de canción funcional a él que se pretendía combatir con otro canto de “una escala de valores distinta”.¹³²

Autocensura y lenguaje metafórico

El fenómeno más novedoso de este período fue la autocensura impuesta por los propios artistas a su repertorio, lo cual, sin embargo, facilitó la búsqueda de un nuevo lenguaje que permitiera escapar a los dictámenes de los militares en el poder.

En un momento, la metáfora se convirtió en un recurso muy valioso a la hora de transmitir contenidos sin expresarlos abiertamente. En el citado seminario realizado en 1980 se reconocía que la forma menos directa de decir las cosas redundó en una “elevación poética de la canción”.¹³³

“La imposición de la metáfora como herramienta de la protesta, canciones a menudo plañideras y una explicable desconfianza hacia los medios oficiales (...) conspiró contra la popularidad masiva de estos músicos”, dice el periodista de Musicapopular.cl, David Ponce.¹³⁴

Como se señaló, había palabras completamente vedadas por el régimen. Por lo tanto, se buscaba decir lo mismo aunque empleando otras que no llamaran la atención por su “subversión”. En particular, las peñas folklóricas eran víctimas del constante acoso de infratados, por lo cual se debía aplicar el máximo cuidado en el repertorio a escoger.

Pero no hay que suponer que por las letras de las canciones transitaban solamente alusiones hacia los modos de opresión que ejercía la dictadura. También se mostraban discrepancias con la producción cultural del régimen, se revelaban realidades que eran desechadas por su raigambre popular o simplemente se hacían canciones de amor con mayor riqueza poética que las que circulaban por los medios masivos.

“En la ‘Javiera’ se cantaba ‘Romance al engrasador de cortinas’, ‘Romance del otro Santiago’, ‘Carta pa’ mi tío Ludu’, temas que decían muchas cosas, sin decir ‘Pinochet’, sin decir ‘dictadura’. Porque por ahí alguien decía: ‘Cantábamos suavcito’. Falso. No

¹³¹ Mella, Luis et al. *Seminario La canción popular chilena (1973-79)*. CENECA. 1980, página 3.

¹³² Mella, Luis et al. *Op. cit.*, página 1.

¹³³ Mella, Luis et al. *Loc. cit.*, página 21.

¹³⁴ Ponce, David. <http://www.musicapopular.cl/2.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MTA=>.

cantábamos suavemente. Lo que no hacíamos en el escenario era ‘Abajo Pinochet’ ‘Mueran la Junta Militar’, porque si no nos fusilaban”, cuenta Nano Acevedo.

Los artistas también se abstendían de mencionar en sus canciones a personajes vinculados con tendencias izquierdistas. Respecto a “Carta pa’ mi tío Ludo”, dedicada al fundador del Partido Obrero Socialista, Luis Emilio Recabarren, Acevedo señala que “en esa canción no digo en ningún momento ‘Recabarren’, pero todo el mundo sabía que me estaba refiriendo a él”.

...Usted fue el primero que me dio la mano
y un silabario de estrellas y sal
cuántos sobrinos que tiene en la Tierra
todos aprendieron con usted a mirar
hacia la primavera (...)
Tiene cien años y no se le notan
su mirada es clara y su mente también
¡puchas que es gallo don Luchito Emilio
por más que trajina se ve tan re bien!...
 (“Carta pa’ mi tío Lucho”, Nano Acevedo)

Así como ciertos símbolos asociados a una visión política contraria al régimen desaparecieron de las canciones, algunas palabras características del vocabulario izquierdista debieron ser reemplazadas para evitar conflictos mayores. Natacha Jorquera comenzó en las peñas reeditando canciones de Violeta, Ángel e Isabel Parra, pero luego conoció la obra del cubano Silvio Rodríguez por casetes clandestinos.

“El primer tema que yo grabé fue ‘Te doy una canción’; al final dice ‘como un libro, una palabra, una *guerrilla*’. Eso ya no lo podíamos decir, así que había que cambiar esa palabra, diciendo algo similar, así que cantábamos ‘como una *semilla*’”, explica la intérprete.

“Libertad” y “opresión”; “tiranía” y “democracia”; en fin, palabras definidas por oposición aparecían desplazadas del lenguaje, como si fuese un instructivo para los artistas. Las canciones, pues, se preñaron de significados de connotación negativa para aludir al régimen opresivo; por el contrario, se ocuparon palabras asociadas a lo positivo para remitir al anhelo de vencer al gobierno de facto. “Si se hablaba de *dictadura*, decíamos *invierno*; y si se hablaba de la *esperanza*, de salir de la atrocidad que se estaba cometiendo, decíamos *primavera*”, apunta Jorge Venegas, quien participó en “Doña Javiera” junto a Donald Silva en el Dúo Semilla.

*Cuando llega el invierno
las noches se duermen frías
manda el rigor del viento
duele el color del tiempo
Cuando llega el invierno
más se endurece el día (...)
Quédese compañera
ya pasa el temporal
cuando se aclare el cielo
volveremos a volar...*

(“Cuando llega el invierno”, Luis Alberto “Pato” Valdivia)

En ese sentido, el discurso artístico, mucho más abierto que el político –según la socióloga Anny Rivera– “tiene múltiples dimensiones y posibilidades de lectura”.¹³⁵ Bajo este concepto, se puede asumir por qué los cantores, aprovechando el poder polisémico del lenguaje artístico, podían llegar a comunicar su mensaje “cifrado” sin que fuera totalmente detectado por el régimen.

Rivera recalca que el significado del discurso artístico “no está anclado, de modo que no es un mensaje claro y taxativo que provoque un alineamiento ideológico inmediato”.¹³⁶ En definitiva, es aquí donde encuentra razón el hecho de que el arte y su propuesta fuese “uno de los pocos discursos alternativos a los oficiales posibles de ser emitidos”.¹³⁷

El citado seminario resalta que con la metáfora se pudo “expresar la realidad en forma velada”.¹³⁸ Elegir este tipo de lenguaje “disfrazado” permitía que las reivindicaciones a las cuales adherían los artistas tuvieran eco en personas que compartían sus mismos pensamientos y sensibilidades. Pero también podía ocurrir que no a todos les sucediera lo mismo. Y es que el discurso artístico de por sí, de acuerdo a Anny Rivera, reúne una multiplicidad de dimensiones. “Puede (...) cumplir una función política, ideológica, de conocimiento, de predicción, movilización o adormecimiento y, en definitiva, todas y ninguna de ellas”.

Alejandro González reafirma estas ideas, planteando que el mensaje artístico era sumamente eficaz cuando se trataba de evadir la acción de los militares, como fue en el caso de las peñas. “El canto y la poesía permiten decir las cosas sin necesidad de

¹³⁵ Rivera, Anny. “Notas sobre...”. *Op. cit.*, página 11.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Rivera, Anny. *Transformaciones Culturales...*, página 109.

¹³⁸ Mella, Luis *et al.* *Op. cit.*, página 20.

nombrarlas específicamente. El mensaje y la voz de descontento es difícil de detectar por mentes cuadradas”.

*Estas ganas de llamarme Domingo
de saber que el mañana es más digno
de sentir que el futuro es de todos
de saber que mañana es Domingo con sol
con organillos y canción
con tu sonrisa en nuestro hogar
con tus hijos, nuestro sueño y nuestro pan...*
(“Las ganas de llamarme Domingo”, Dióscoro Rojas)

La metáfora, por tanto, permitió una suerte de protección ante eventuales arrebatos de los militares en el poder. Rehuir el discurso político abierto, “diciendo sin decir”, nombrando una cosa por la otra, daba la razón para argumentar la “inocencia”. Alejandro Lavanderos sostiene que “con la metáfora no se decía nada pero se decía todo. Entonces era como: ‘A usted me lo llevo preso’ ‘¿Por qué?’ ‘Porque le cantó a la noche’. La noche era la misma noche, y también era el régimen, pero no se podía demostrar”.

Absurdas situaciones vivieron los integrantes del grupo Curacas. Desde el debut en la Peña de los Parra su trabajo estuvo abocado a difundir la música andina; para ello se valieron nada más que de los instrumentos. En las peñas post golpe, no alteraron sustancialmente su repertorio, pese al disgusto del bloque dominante por este tipo de música. Bastaba solo con que sonaran las quenas proscritas, los bombos excluidos y los charangos relegados para decir “no estoy de acuerdo con el sistema”.

“Mi trabajo musical obviamente lo planteaba como una respuesta frente al sistema; ellos sabían a lo que estaba expuesto, y me la jugaba con eso sin ninguna duda, a riesgo de cualquier cosa. Quizá no podía tomar la guitarra, hacer un panfeto y decir ‘Que muera Pinochet’, pero podía cantar un huayno y la gente sabía de dónde veníamos”, dice Pedro Aceituno.

“Entonces –añade el integrante de Curacas– era idiota que nos censuraran en la dictadura, porque no decíamos nada, implícitamente decíamos algo con nuestro mensaje. Pero cada vez que nosotros tuvimos la ‘suerte’ de ser inspeccionados por los agentes de seguridad, no teníamos problemas porque los temas eran casi todos instrumentales”.

Marisa Pastor, dueña de “La Picá”, señala que recurrir a una obra del “folklore nacional” le permitía dejar –veladamente– un mensaje de denuncia o solamente referir las precarias condiciones en que se yacían muchos sujetos, como los mismos

campesinos. “(Los ‘sapos’) no podían protestar contra el folklore auténtico, porque si ‘La lechera’ que cantaba Gabriela Pizarro alega contra un patrón que prácticamente no hace nada hasta que la pobre mujer muere sacándole leche a la vaca, o si yo cantaba ‘La borrachita’, eran canciones evidentemente con una raíz de reclamo, de protesta social, pero no podían hacer nada, si son del folklore”, explica.

*No porque sea lechera
Y no tenga más amparo
Que el calorcito e’ la leche
Cuando yo la estoy sacando
No patrón si hoy no puedo
Ir por mis pies al establo
Me está dando vuelta el mundo
Y casi me estoy quemando.
 (“La lechera”, del folklore)*

La metáfora también encontró terreno fértil en el lenguaje corporal; así, objetos y gestos que parecían cotidianos, adquirieron un campo significativo más amplio sin aludir siquiera al momento que se vivía.

Como una forma de introducir el poema de Joaquín Fabres Ahumada “Y qué jue”, Jorge Yáñez se ponía un pañuelo en la cabeza, pero antes de comenzar aprovechaba la oportunidad de dar un significado a dicho objeto.

“-El pañuelo sirve para bailar la cueca, el pañuelo sirve para cuando uno está resfriado, el pañuelo sirve para hacer un Pilatos cuando quiere que algo le resulte y ahí estamos con el Pilatos apretado...”

“El recinto –cuenta Yáñez– se venía abajo aplaudiendo”.

Y seguía:

“-El pañuelo sirve para despedir a un amigo cuando se va y estoy seguro que va a servir para darle la bienvenida a tantos amigos cuando lleguen”.

Su breve representación aludía al pronto regreso de los exiliados...

Oswaldo Torres incluyó en su cantata “La Vigilia” (1978) un tema de profundo impacto para Isabel Aldunate: “El palomo”. Se trataba de desdoblar el discurso de la canción para añadir nuevos significados, menos perceptibles para el oficialismo. En cada línea se aprecia la clara idea de hacer patente la pérdida de la “libertad”.

*Estaba el palomo volando en el cielo
vino el cazador, detuvo su vuelo.
Herido de muerte, se entregó el palomo
cruel el cazador disparó en el lomo.
La paloma triste recorrió los cerros
buscando al palomo triste desconsuelo...*
(“El palomo”, Osvaldo Torres)

Para otros artistas de mayor recorrido como Richard Rojas, las peñas después del golpe eran el lugar donde podía “sacarse los balazos”, en comparación con otros escenarios donde simultáneamente participaba.

“Si iba al Festival de Viña del Mar cantaba ‘La minga’, ‘El Trauco’ o ‘Angol’; para mí cantarle al amor es más fácil que hacer una canción de compromiso. Y cada vez que pasaba algo, una tribuna era la Peña y ahí le buscaba más poesía, dar directamente al callo”, sentencia el músico.

Aunque Catalina Rojas, compañera de Roberto Parra y hermana de Dióscoro Rojas, arguye que no tenía necesidad de autocensurarse pues nunca cantó “canciones de protesta ni pasadas para la punta”, se advierte que, igualmente, seleccionaba el repertorio según el lugar donde acudía. “Si en un colegio te decían que el director y los apoderados eran buena onda, podías cantar las cosas más puntudas de la Violeta, pero si no, cantábamos ‘La jardinera’”, dice.

La llegada de Hiranio Chávez al grupo de proyección folklórica Chamal evidenció cambios en la forma de articular el espectáculo. El coreógrafo tomó la danza tradicional y la fusionó con la contemporánea, contribuyendo a la riqueza del lenguaje plástico. En ese sentido, Chávez explica que la utilización de la danza tradicional como base –que hizo el grupo en las peñas– es de por sí adscribir a una postura marginada.

“Si se utilizan las danzas tradicionales, estás valorando una cultura marginal, y al valorar una cultura marginal tienes una postura político-ideológica, o sea, una reciprocidad en el sentido del uso de los bienes culturales. Uno entregaba lo que se quería escuchar, y el otro lo agradecía porque nadie lo quería contar: estaba prohibido”.

Su conocimiento sobre la danza contemporánea le permitió recurrir a la metáfora para interpretar algunas obras de Violeta Parra. “La metáfora está viva siempre en la canción, en el arte, en el discurso, en el lenguaje. Creo que era esencial para presentar los espectáculos, yo empleé la metáfora siempre. Por ejemplo, en ‘La pericona se ha muerto’, hay una metáfora social fuerte, entonces la danza contemporánea, que fue lo primero que hice, tiene cierta representación. Cada movimiento tiene un significado, y el cerebro lee, la gente no es tonta, lee lo que tiene que leer”, dice Chávez.

Lo mismo ocurría con “Según el favor del viento”, cuya temática –asegura el ex director de Chamal– alude a los trastornos sociales que viven los habitantes de la isla de Chiloé. “Cuando iba a la peña, aunque interpretara ‘Según el favor del viento’, se cantaba una metáfora que tiene un significado de lo que dijo Violeta Parra. Y esa metáfora tiene que ver con el indio, con el hombre pobre, con la segregación; uno adscribe entonces a una estética, a un espacio, a un universo cultural que es distinto al oficial que te ofrecen”, añade.

*Chupando su matecito
o bien su pescado seco,
acurrucado en su lancha
va meditando el isleño,
no sabe que hay otro mundo
de raso y de terciopelo,
llorando estoy,
que se burla el invierno,
me voy, me voy.*

(“Según el favor del viento”, Violeta Parra)

Otros artistas prefirieron escapar al patrón que prevalecía en las peñas. Ejemplo de ello fue el dúo Los Zunchos –nacido en el barrio Franklin y reconocido como uno de los más brillantes que pasó por estos escenarios– que encaró la situación sin referirse a la marginación política, sino a través del “espejo” de la realidad de los sectores vulnerados desde una perspectiva crítica, pero mezclando el humor y la ironía.

René Figueroa –el único sobreviviente del dúo pues su compañero Eduardo Sepúlveda falleció– cuenta cómo la canción debió pasar luego del golpe militar por un viraje necesario para poder ser interpretada. “Ya no podíamos lanzar nuestros mensajes en directo y al mentón. Había que camuflarlo. Nosotros por suerte teníamos la herramienta del humor. Entonces decidimos hacer una denuncia social con mucho humor, no dirigida tanto a la problemática del poder político, sino más bien al comportamiento de la gente”.

*Yo quiero que a mí me expliquen
eso que llaman cultura
pues dicen que soy inculto
más redondo que una hallulla
porque no sé distinguir
una ópera de una cumbia (...)*

*El otro día un perico pituco
me habló de Bach
de Mozart y sinfonías
yo no le entendía na'
Y se me anduvo enojando
cuando le pregunté yo
por cuál equipo jugaba
un tal Beethoven que me nombró.
("Sobre la cultura", Los Zunchos)*

Figuroa considera que optar por la autocensura era absolutamente necesario si se pensaba desarrollar el canto en pleno régimen militar. "No hay que pensar que durante la dictadura, Chile era como un campo de concentración. Si uno se sometía a una cierta autocensura la cosa podía funcionar más o menos bien. Por supuesto que la DINA o la CNI llegaban de vez en cuando a alguna peña, pero más que nada con el fin de amedrentar y que la gente sintiera miedo", agrega el compositor avecindado en Canadá.

Con la misma idea en mente, Eduardo Peralta se sumó desde muy joven a las peñas "Doña Javiera", "La Fragua" y "La Parra". Dice que en esa época era común que en otras esferas se cayera en un discurso político de frentón, lo cual "no siempre se convertía en un producto artístico".

"Nosotros queríamos hacer una canción como obra de arte. La de los trovadores, que obviamente dijera cosas, pero con los elementos de la metáfora, los juegos de palabras, con una guitarra que adornara la canción en el sentido de trovador. El trovador es el que (...) con una guitarra y la voz, puede traspasar sentimientos y hacer un espectáculo de dos horas en las cuales se logra un contacto con la gente", explica el cantautor.

*Y si el hombre es flecha, ¿por qué lo vigilan?
¿por qué le mutilan su carrera loca?
¿por qué le tapan la boca?
¿por qué le apagan la fe?
Las almas hechas de roca
¿por qué?, díganme ¿por qué?...*
("El hombre es una flecha", Eduardo Peralta)

Maestro del humor y la ironía por excelencia, Rafael Verdugo, el verdadero nombre de Felo, concurreó a "Kamarundi" en 1979 con sus compañeros del ballet Antumapu.

Quedó deslumbrado con una función de Tilusa. Unos meses después pidió trabajo y de inmediato se sumó a la peña.

Sus temas comenzaron a hacerse conocidos por las actuaciones en Arturo Prat 935. Todos ellos, por cierto, mordaces y disidentes. Permanentemente ha dicho que no se siente ni se ha sentido humorista, aunque le adjudica un valor especial a la ironía en las letras de las canciones. “Es como disfrazar un poco, no entregar el pan hechito, presentar solamente el molde. Creo que eso tiene más efectividad”, sostiene.

A veces el uso de la metáfora no era tan sofisticado y esto hacía temblar al público que estaba presente en las peñas folklóricas. En “La Fragua”, el cantor y animador Jack Brown alguna vez dijo las siguientes palabras antes de presentar una canción:

“–Hubo un tiempo en que Chile estaba bajo una feroz dictadura, entonces los hermanos de América se unieron, botaron la cordillera... (se refería a la independencia de Chile en 1810)”.

O también en la tarima de la peña, el mismo Brown contaba:

“–Ustedes sabían que el 11 de septiembre Santiago fue destruido... (se refería al 11 de septiembre de 1541 cuando Michimalonco destruyó la capital)”.

“A la gente se le paraban los pelos”, rememora Nano Tamayo.

La canción directa

Paralelo al movimiento del Canto Nuevo, otro grupo de artistas optó por hacer una creación más directa, que reflejara el sentir de las clases más oprimidas. Su desventaja –señalan muchos– era interpelar directamente a un receptor, instándolo a hacer algo, lo que no siempre guardaba características de un producto artístico, sino más bien se asemejaba a un panfeto político.

Rebeca Godoy fue de aquellas que lideraron esta vertiente, pues –indica– el Canto Nuevo se volvió un movimiento “esotérico”, que por su espíritu introspectivo no “arengaba” a los pobladores ni tampoco encontraba cabida en ese público.

“Al poblador no se le podía cantar ‘Unicornio’, porque no tenía idea qué era un unicornio, había que empezar a explicarle qué era eso... Entonces, yo me fui al chanco en esa crítica a la gente que cantaba ese tipo de cosas, y no los traíamos a la ‘pobla’, porque los aburría. Al más intelectual, al muchacho de la universidad le encantaba, pero al poblador había que cantarle lo que estaba viviendo: esa era la diferencia”, resalta Godoy.

En tanto, la intérprete Ana María Miranda –ex compañera del fallecido músico Sergio Ortega, creador de “El pueblo unido jamás será vencido”– confiesa que nunca

tuvo pudor en interpretar canciones de esta índole en las peñas. “No me importaba cantar panf etos, yo decía que eran necesarios. Uno no se par aba a pensar por qué cantaba, creo que era más por lo político en ese minuto”, recalca.

Por su parte, la revista *La Bicicleta* advertía que la alternativa de medios informales de comunicación como las peñas restringían “la llegada del canto a los sectores ya interesados en él”,¹³⁹ diciendo que el público no se iba renovando y se fomentaba un espacio de elites.

Todo esto revelaba las limitaciones a las que estaba expuesto el Canto Nuevo: su condición de “arte para especialistas”, como ya anticipaba la misma publicación, por cuanto “el creador maneja ciertas claves que, prevé, pueden ser descifradas por su público”.¹⁴⁰ Contrariando esto, Eduardo Peralta cree que “muchas veces la canción alternativa como que le dice a la gente lo que tiene que hacer , es una canción como mandato social, político o religioso”.

“Hubo polémicas fuertes –añade el tr ovador– con gente que decía que se de bía hacer una canción más realista, lo que yo encuentro que está bien; hay gente que tiene talento para hacer una canción más r ealista y más política. Yo no tenía ese talento, porque nunca fui militante, no viví la época de Allende en plenitud como militante, tenía 14 años cuando fue el golpe. Entonces mi trabajo fue más bien de comentario social, ácido, irónico, crítico”.

Del mismo modo, Felo duda del valor artístico de una canción más directa en aquella época. “El panf eto es decir algo que y a todos saben. La gente que está con vencida lo va a recibir de acuerdo; la gente de der echa lo va a tomar como un ataque. Es demasiado directo, es como comparar con el humor grueso, es como hacer un chiste medio grosero”.

“Si tú dices ‘Hay que derrocar al tirano’, eso produce cierto anticuerpo también. Si queremos convencer a un oponente con nuestro argumento, la ironía es mucho más ef caz”, resume Felo.

El cantor campesino Carlos “Negro” Medel rechazaba enfáticamente la canción “protesta” porque –según dice– la política no se de be entrelazar con la cultura tradicional. Específ camente en las peñas, sentía que “la canción directa era lo que más primaba” y entonces “a falta de esa canción que nos identif cara, entré a cantar yo, sin nunca decir ‘Que viva este, para que muera este otro’, teniendo mis convicciones. Para mí el folklore es algo que no transa: es de todos los dilenos, derecha o izquierda, de todos”.

¹³⁹ “El nuevo canto chileno en la senda de Violeta Parra”. Revista *La Bicicleta* N° 11. Abril – mayo 1981, página 7.

¹⁴⁰ *Ibid.*

Desde una óptica similar, Luis “Poncho” Venegas critica esta “apropiación indebida” de la izquierda sobre el folklore. “En un comienzo yo tuve hartos detractores. Para ellos yo no representaba la cara de la izquierda, para ellos la música folklórica era patrimonio de la izquierda. Yo ahí dije que la música no era patrimonio de nadie (...) para mí la Peña y el canto popular no tenían por qué estar escondidos”, afirma el músico.

De algún modo, la validez artística de la canción directa quedó cuestionada por asemejarse a un discurso puramente político; es decir, unidireccional, incapaz de interpelar a múltiples y variados sujetos.

Triste desconsuelo

En las Peñas primó un repertorio nostálgico y algo lastimero, que algunos validaban como un reflejo de lo que se estaba viviendo, y otros condenaban porque contribuía a perpetuar esos momentos amargos y no era capaz de levantar cabeza ante el frustrante panorama.

Entre sus defensores estaba el ex ministro de Hacienda de Ricardo Lagos, Nicolás Eyzaguirre, quien pertenecía en aquella remota época al grupo Aquelarre. En la revista *La Bicicleta* intentaba explicar por qué se producía esta tendencia a mostrar canciones más bien de tono melancólico.

“Cuando nosotros hacemos una canción no pensamos en qué queremos decirle al público, ni hacemos canciones obvias porque no sentimos la vida en forma obvia. En la medida que seamos seres encarnados en la realidad social vamos a *evaporar* lo que la sociedad esté *evaporando*. No decimos –por ejemplo–, es importante el problema de los exiliados y debemos hacer una canción al respecto. Ese problema va a salir en nuestra creación porque nos llega”.¹⁴¹

Juan Carlos Pérez, del grupo Cantierra, también disenta con quienes opinaban que había que hacer canciones esperanzadoras. En la misma publicación señalaba que “a veces la gente nos dice que las canciones tienen que ser *esperanzadas*, pero nosotros pensamos que la mejor solidaridad humana es la comunicación sincera, sin mentir sobre nuestra realidad. Si nosotros sentimos dolor (...) buscamos un acorde que duela, que sea duro, que tenga aristas. No queremos hacer música bonita, que halague el oído”.¹⁴²

Pérez agregaba que aquel “dolor” era causado por “esa muerte que no se nota, que se encuentra en la no-conciencia del hombre que se niega a sí mismo que vive, por ejemplo, detrás de comprar cosas, no por ellas mismas, sino por el status social que

¹⁴¹ “El nuevo canto en la senda de Violeta”. *La Bicicleta* N° 11. *Op. cit.*, página 67.

¹⁴² “El nuevo canto en la senda de Violeta”. *La Bicicleta* N° 11. *Op. cit.*, página 69.

proporcionan, el hombre cuya meta es ascender de pega y socialmente; ese hombre está muerto en vida”.

En aquel tiempo, algunas publicaciones oficiales se burlaban de las canciones “morbosas” que se presentaban en las peñas. “Desde el pequeño escenario de ‘Doña Javiera’, el folklore chileno se expresa sin pelos en la lengua. En ésta como en otras peñas (Nano Parra, Casa del Cantor, La Casona de San Isidro y Casa Caramundi (sic)) los jóvenes cantantes dan sus primeros pasos. Las canciones, por lo general, contienen un sabor amargo; casi morboso, son pesimistas y la gente vive en un mundo (el nuestro) sin más esperanzas que llegue ‘el día de la libertad’”.¹⁴³

Eduardo Peralta se volvió centro de las críticas por emplear recursos de la ironía y el humor, pero también del amor, elemento que parecía olvidado en los días autoritarios. Considerando que en las peñas prima ban canciones más intraspectivas y un tanto melancólicas, el trovador dice que “teníamos que hacer canciones que denunciaran cosas, que reflejaran cosas, pero también canciones de amor, canciones para los niños. A mí me daba risa porque me criticaban que hacía canciones de los gatos, de los zapatos: ¡Qué cosa más estúpida cantarle a los zapatos, si estábamos en dictadura!”.

“O sea, más encima había que hacer llorar a la gente, ya que estaban llorando cotidianamente con todo este mundo hermético y cerrado que nos obligó a vivir la dictadura”, exclama el cantor.

El vocalista de Sol y Lluvia, Amaro Labra, cree que su repertorio marcó un cambio importante en las peñas. “Nosotros tenemos una influencia rockera fuerte, y eso se empezó a notar: era baile, música y canto. Y eso en sí indica una participación más de manifestación que estar pasivamente escuchando un concierto”, dice.

El caballero del humor triste

Su rostro, blanco como el de un mimo. Zapatos, camisa, pantalón y terno negros. Una humita y su nariz roja. Parece un payaso normal que hace delirar a la audiencia con hilarantes rutinas... Pero no. A la altura de sus ojos corre una lágrima. Aquella lágrima que llevan todos los seres humanos en su interior.

Lo acompaña una muñeca: Alejandrina. Viene de una isla en el cielo llamada “Kamarundi” –de ahí el nombre de la peña– y le enseña las virtudes de su lugar de origen. Allá no existen las diferencias sociales, étnicas, políticas; allá no hay dictadura, ni un deseo incontenible de consumir para ser feliz.

“Eso puesto en pleno régimen militar resultaba una resistencia brutal”, afirma Pancho Caucamán, quien entabló una relación muy cercana con Manuel Escobar, y

¹⁴³ “La oposición disfrazada”. Revista *Qué Pasa* N° 474, 15 de mayo de 1980, página 13.

aportó con intermedios musicales que hicieron del espectáculo de Tilusa un fenómeno de la cultura alternativa de aquellos años. Se le denominó “el caballero del humor triste”.

Sin duda, el espectáculo de Tilusa en “Kamarundi” marcó una notoria diferencia respecto al resto de las peñas, ya que por primera vez el número principal –y el más duradero– era un actor y no un músico propiamente tal.

Pero Tilusa no fue un aparecido ni mucho menos. Ya deslumbraba con su singular talento en “La Fragua” y “La Parra”, además de participar en espectáculos evisteriles en el Bim Bam Bum.

La reseñada figura de payaso que adoptó Manuel Escobar no fue una decisión azarosa. Según uno de sus hijos, Claudio, “él decía que el ser humano era como los payasos: una persona que siempre estaba dispuesta a mostrar lo que no sentía, a hacer reír, pero que en el fondo se guardaba solito sus penas y sus cosas”.

“Tenía la capacidad de pasearse y jugar con todos los sentimientos humanos” dice su hermano César. Claudio agrega que “en ese tiempo era súper fácil que uno odiara o tuviera rencor; en cambio, él siempre decía que no había que tenerlo. Tilusa nos decía: ‘No hay que estar en contra del que mata, sino que a favor del que está muriendo’”.

La crítica social, por cierto, siempre estuvo presente en el trabajo del actor, quien antes del golpe militar era un empleado público que “prestaba” sus obras a otros para que las representaran. En realidad, cuentan sus hijos, las obras de contenido social no solo denunciaban un maltrato, una injusticia o un abuso, sino que al espectador también “se le cobraba su parte”.

“Por ejemplo, su obra ‘El Pepe’ es un niño vago chileno que muere en la calle, pero aparte te dice entre líneas: ‘y ese niño vago sigue muriendo, ¿y qué haces tú por eso?’. O sea, el trabajo de Tilusa siempre involucra, cobra lo que está ocurriendo”, precisa Claudio.

El revuelo que causó su aparición en “Kamarundi” obligó a gestionar una alternativa para conocerlo más, ya que cuando nació la Peña, su espectáculo siempre cerraba la programación. Para ello se incorporó el “Jueveseando”, en donde, todos los jueves, solo se presentaba Tilusa como número estelar.

A propósito de la persecución que sufrió la Peña, Claudio Escobar dice que se conjugó un verbo con este espectáculo. “Yo *jueveseo*, tú *jueveseas*, él *juevesea*, nosotros *jueveseamos*, vosotros *jueveseáis*, y ellos... *persiguen*”.

La estructura de las presentaciones de Tilusa podía variar según las circunstancias. Ejemplo de ello fue la extensa obra “Pasión según Santa Alejandrina”, cuyo argumento, cuenta Pancho Caucamán, “contaba la historia de la humanidad desde el Génesis hasta nuestros días, pasando por Jesucristo y por las dictaduras”.

Otras obras eran más bien de corta duración, pero no por ello menos impactantes para el público que noche a noche repletaba “Kamarundi”. Cuando Tilusa fue detenido en 1981 por las circunstancias ya descritas, creó en la comisaría su monólogo “Hermano carcelero”.

Estribillo:

La luna vino anoche, hermano carcelero.

Recitado:

*Me miró desde el cielo, pálida y sencilla
Y me hizo dormir con una ronda tibia (...)
Qué negras deben ser tus noches
Hermano carcelero...
Sin lunas que te traigan rondas
Porque tú siempre estás cuidando
Que mi libertad...
No salga a caminar por las calles.
 (“Hermano carcelero”, Tilusa)*

Claudio Escobar presenta un relato que era obligatorio en la peña “Kamarundi”: “Seamos amigos esta noche”. “Es muy alegre, aunque en realidad si lo miras entre líneas, te das cuenta que no es alegre, es más o menos dramático (...) Es un canto de unión capturando las cosas tristes que pasaban. ‘Esta noche’ aludiendo a la dictadura, a la noche larga que vivíamos en ese tiempo”.

Estribillo:

*...Seamos amigos esta noche
Aunque mañana te quedes en la ausencia
Aunque mañana me traigas un reproche
Seamos amigos esta noche.*

Recitado:

*Seamos amigos esta noche
Como si esta noche fuera una isla en el tiempo
Como si afuera hubiese estallado la paz
Como si el aire estuviera lleno de canto
Seamos amigos esta noche
Como si la historia de Caín
Nunca hubiera tenido su momento...*

(“Seamos amigos esta noche”, Tilusa)

“Kamarundi” fue una de las pocas peñas que subsistió con el r etorno de la democracia. Pero solo resistió un par de años más hasta que la vitalidad de Tilusa se fue apagando. La peña cerró sus puertas al público en 1992 y en noviembre de ese mismo año Manuel Escobar falleció víctima de una septicemia.

Aunque el canto y repertorio de los artistas eran fundamentales para comunicar sensaciones sin decirlas de forma abierta, el lugar donde se entregaba este mensaje también era signif cativo. La relación que se producía entre artista y público variaba según la masividad del escenario. La peña en sí misma portaba características que posibilitaban una mayor retroalimentación entre el cantor y los asistentes.

CAPÍTULO VIII

AMBIENTACIÓN Y RELACIÓN ARTISTA-PÚBLICO

En la televisión, cada vez más cosmopolita, desfila un tropel de estrellas internacionales con empalagosas canciones y estudiados movimientos destinados a arrancar los suspiros de enceguecidas adolescentes.

Estrellas. Encumbradas en el alto cielo de la industria musical. Ídolos inalcanzables, a los que solo se puede acceder a través de sus discos, presentaciones televisivas o en recitales.

Tal panorama no guarda ninguna relación con lo que se vive en las peñas. Estos espacios proporcionan al público una cercanía e intimidad necesaria para entablar sólidas relaciones con los artistas, que incluso pueden llegar a la amistad. Cada uno se nutre de la labor del otro. Mientras uno deja entrever las precarias condiciones en las que se está viviendo, el otro aplaude a rabiar ante cada interpretación.

Las peñas por definición son espacios pequeños y rústicos, donde la interacción entre público y artista es más cercana y se puede generar una comunicación directa entre ambos, pues alcanza un nivel solo un poco más masivo que el interpersonal o cara a cara. De ahí que los códigos de proximidad sean más cruciales en estos escenarios, donde –salvo uno que otro micrófono– no hay intermediarios.

Un poco siguiendo el modelo heredado de las peñas de los años 60 y otro poco a consecuencia de la fragilidad económica, estos locales encuentran en la austeridad y la simpleza un sello distintivo. “No eran muy lujosas, eran bien elementales. Unas mesitas de madera sin mantel con una vela en el medio”, describe Eliana Andaur, ex integrante del conjunto Huapiche.

Responsable de esta proximidad no es solo la capacidad del recinto; toda la decoración y ambientación que adquieren las peñas en dictadura invita al público a encontrarle un sentido personal e interpretar dicho espacio según su necesidad.

Y todo a media luz

Uno de los elementos que se repetían casi invariablemente en todas las peñas era la penumbra. Una oscuridad sobrellevada con la tenue luz de una vela en cada mesa.

Para algunos, esto no era más que un reflejo del sombrío y angustiante momento por el cual atravesaba el país.

“Las peñas estaban normalmente de negro, oscuras, con luces de tarro, que hacíamos nosotros mismos, sin micrófono. Muy pocas luces abiertas. Había una especie de culto a la pobreza, al dolor, a la resistencia, a la reflexión, de algún modo a la pena y al decaimiento. Todo el período vivido entre 1975 y 1980 fue tremendamente doloroso. Parecía tren de judíos: muchas ojeras y faguezas”, recuerda Pancho Caucamán, director de “La Parra”.

Sin embargo, para otros la media luz respondía a la intimidación propia de estos recintos, cuyo ambiente servía para acercar a la gente. Juan Carlos Pérez explica que precisamente esa era la función que debía cumplir en la peña “Canto Nuevo”. “La velita y la penumbra era más bien por el carácter acogedor que nosotros queríamos darle, no como algo triste”.

Alejandro González concuerda con lo anterior, pero añade que la música era la encargada de subir el ánimo del público en La Fagua. “Me gusta la penumbra por una cosa íntima. En general, evitaba todo eso de la tristeza. Por eso siempre el espectáculo partía con la música más viva: la nortina. Así que empezaba Yaguarkolla. La idea era romper el frío, que la gente se soltara”.

Pero este recurso no resultaba grato para todos los artistas, ya que validaba una condición de derrotados frente al sistema represivo orquestado por la dictadura militar.

“A mí no me gustaba que fueran tan oscuras, porque era como el ambiente de ese tiempo y era darle más color (...) Había algunos que se desangraban enteros cantando. Para mí era mucho”, enfatiza Catalina Rojas, quien prefería animar al público junto a Roberto Parra cantando cuecas choras.

Se pueden asignar múltiples significados a la sombría ambientación que tuvieron en un comienzo las peñas. Lo que a unos molestaba, a otros resultaba totalmente funcional. La oscuridad servía para desdibujar rostros conocidos y también entregaba un dominio estratégico del lugar.

“El ambiente de penumbra tiene que ver con lo clandestino, el no ser aparatoso ni ostentoso. Se usaba también por seguridad, porque quienes eran habitués sabían los espacios, los bajones, los escapes, los baños, los desniveles; varias cosas que los dueños de casa solamente saben, y nosotros éramos dueños de casa”, sostiene Jorge Fierro, público permanente de “Casa Kamarundi”.

Para Carlos Reyes, quien asistió junto a su esposa Flor Fuentes a diferentes peñas del centro de Santiago, el tratamiento de la iluminación cumplía un rol fundamental en la puesta en escena. “Le asignaba importancia al artista el hecho de que estuviera iluminado y los demás en penumbra (...) permitía que los mensajes llegaran más

claros”. Flor Fuentes agrega que tal ambientación ayudaba a “expresarse sin que los demás se dieran cuenta”.

Publicaciones que adherían al régimen militar, por su parte, se mofaban o hacían referencia en forma despectiva a estos microcircuitos alternativos. “La poca originalidad de nuestra juventud se manifiesta abiertamente en las peñas. (...) Los jóvenes integrantes lucen semejantes en la penumbra ya carguen barbas o no, más cortas o frondosas cabelleras (...) El clima interior de ellas suele ser sórdido e insalubre, y el posible puritano que las visite se lleva la impresión, a primera vista, de una juventud que se aturde con canciones tristes o pseudoalegres en un ambiente enrarecido”, describe la revista *Qué Pasa*.¹⁴⁴ La nota termina con la caricatura de un artista vestido de huaso, que entona una canción iluminado solo por una ampolleta, mientras dos comensales sumidos en la oscuridad reclaman al mozo –también vestido de huaso y con una linterna en la mano– que han encontrado una mosca en el vino.

La sutil iluminación también servía para disimular la humildad del mobiliario y, en algunas ocasiones, el ruinoso estado en que se encontraban los recintos. “No había mayor elaboración. La oscuridad permitía darse esos lujos. De día se veían feas, pero de noche les daba su encanto”, recuerda el creador de La Fragua, Alejandro González.

La periodista Bárbara Hayes asegura que la deteriorada condición de las peñas era una respuesta a la cultura de consumo que se fraguaba en la nación. “Yo creo que era muy oscuro, pobretón, porque no tenían mucha plata, todo era muy artesanal. Pero eso también era parte del cuento, ahí estaba lo alternativo en todo sentido: la cultura alternativa al neón, al plástico, al mall”.

Para hacer esta muralla

Como arrancadas de cuajo, las banderas que hicieran referencia a una posición ideológica salieron de las paredes para ocultarse durante largos años en los ruinosos baúles de la disidencia. Los íconos de la revolución latinoamericana fueron reemplazados por personajes del ámbito cultural que suplieran el vacío que dejaba la política.

Al igual que las canciones, la decoración debía dar a entender cosas sin hacerlas explícitas. “No sacábamos nada con poner al Che Guevara, porque iban a ingresar los gallos, lo iban a romper y nos mataban ahí mismo. Un arrojito estúpido que –menos mal– nosotros no lo tuvimos como jóvenes”, explica Nano Acevedo.

“Nos conseguíamos como decoración unos tremendos afiches de recitales de Inti Illimani en Francia, también de Quilapayún. Eran hechos por chilenos que estaban en el exterior. Entrabas y entendías que la onda era nada que ver con el orden existente:

¹⁴⁴ “Las Peñas. Con tambor y guitarra”. Revista *Qué Pasa* N° 293. 2 de diciembre de 1976, página 73.

era eminentemente subversiva”. Así recuerda Pedro Gaete la ornamentación de “La Casona de San Isidro”.

Ignacio Giroz conf esa haberse arrimado como público a las peñas por la necesidad de escuchar en vivo la “música folklórica urbana”. Primero, asistió a “La Casona de San Isidro”, cuyo decorado de inmediato le atrajo por una imagen en especial. “Curiosamente en ‘La Casona’ había un póster de Víctor Jara, eso me llamaba la atención (...) es uno de los cantantes populares que más me han llegado en la vida como músico y persona. Eso me motivaba más a ir ahí”.

Además, peñas como “Doña Javiera” contaban con escenografías hechas por pintores profesionales. Pese a lo rústico del ambiente, los cuadros abundaban en las paredes de estos centros artísticos. Por supuesto, sus temáticas dejaban entrever la situación imperante. “Las pinturas eran de hombres tristes, mujeres con sus hijos; muy desgarradoras. Demostraban una pena tremenda en su interior, los colores en blanco y negro, ocre, pero nada explícito”, recuerda Eliana Andaur, encargada de “comunicaciones” del recinto de San Diego 847.

Cuenta Alejandro González que los lazos entre artistas de diferentes áreas se fueron estrechando. Pintores, escultores, literatos y músicos se unían con el fin de construir un espacio donde expresarse. “En la primera ‘Fragua’ (la del ‘Hoyo de Arriba’) ocupamos el segundo piso de un restaurante que estaba desocupado. Le pusimos unas redes y en unas columnas trabajadas por artistas y escultores. A éstas le dimos una apariencia como la iglesia de Parinacota, que ofrecía un ambiente totalmente típico”, describe su director, por cuyo escenario pasaron autores como Gabriela Pizarro, Aymar, Los Zunchos, Los Crismas, Jorge Yáñez, Claudia Céspedes, Voces del Trumao, entre muchísimos otros.

“La Casa del Cantor”, por su parte, fue hermoseedada por “brigadistas del MAPU que hicieron un mural. Además, afuera tenía un logotipo de un guitarrero bien bonito”, rememora Nano Tamayo. Como la peña contaba con un subterráneo que dejó “La Parra”, ahí se podían manifestar de un modo más evidente las inclinaciones de los artistas.

A diferencia de las demás, “Casa Kamarundi” contaba con una buena iluminación, recuerda César Escobar. “Tenía toda una ornamentación muy linda, cálida y llena de luz”. Pero, a su vez, conservaba el recurso de las velitas en cada mesa.

“Mi papá, como actor, se preocupó del escenario. De hecho, tenía una corbata que salía del escenario y seguía hasta el medio del público. Atravesaba la mitad de la sala. Eso estaba todo iluminado porque ahí trabajaba Tilusa y se movía entre medio de la gente”, agrega Claudio Escobar.

Ambos hermanos cuentan que primó el gusto de su padre al momento de decorar la peña, pero “el que quería aportar, lo hacía”. De esta manera, algunos “parroquianos”

comenzaron a llevar sus pinturas, dibujos y fotografías que le otorgaron un halo más familiar al recinto.

Cantor orgánico¹⁴⁵

Una característica predominante en los artistas de las peñas “comprometidas políticamente” fue la división de tareas. No solo debían cantar y entregar un mensaje; también realizaban labores tan mundanas como limpiar los baños o barrer el piso una vez acabada la función.

No cabe duda que la actitud de muchos validaba la percepción que tenía el público sobre los artistas: compañeros y no superestrellas como las que brillaban en el firmamento televisivo; trabajadores y no empresarios de la música. También era una forma de llevar la teoría que predicaban sus canciones a la práctica social; eso ayudaba a imaginar el ambiente de la peña como el de una “familia”.

“Los cantantes han aprendido hoy muchas cosas. Suben al escenario con sus instrumentos a cuestas, pero su experiencia va mucho más allá que tocar o cantar. Han aprendido a manejar los martillos para levantar sus telones, a manipular los pinceles para hacer sus letreros o decorar sus escenarios. Han aprendido a organizarse y a organizar, lo que es seguramente lo más importante”, reseñaba la revista *Araucaria de Chile*.¹⁴⁶

Nano Acevedo señalaba en un debate en *La Bicicleta* que “‘el cantor’ hoy en día no es solamente ‘el cantor’, es el HOMBRE-ARTISTA; tal cual cumple dos finalidades. Es el gallo que está consciente de lo que está sucediendo y que por lo mismo no puede pensar que con su canto va a satisfacer todas sus necesidades”.¹⁴⁷

El artista debía estar comprometido con lo que sucedía en su entorno y para eso tenía que informarse constantemente. La intérprete Natacha Jorquera recuerda que Nano Acevedo, como director de “Doña Javiera”, exigía al elenco estable superarse

¹⁴⁵ Oporto, Mónica. <http://www.loquesomos.org/lacalle/tuopinion/Antonio%20Gramsci.htm>. Guillermo Scherping, director de la peña “El Braserero” de Valparaíso, explica que este término fue utilizado en esa época haciendo relación con el “intelectual orgánico” que describe Antonio Gramsci. “El intelectual orgánico –explica la académica Mónica Oporto– tiene también como función la de suscitar, en los miembros de la clase a la que está vinculado orgánicamente, una toma de conciencia de su comunidad de intereses, y la de provocar en el seno de esta clase una concepción del mundo homogénea y autónoma”.

¹⁴⁶ Morales, José. “Canto Nuevo” Revista *Araucaria de Chile* N° 2. I. Peralta Ediciones. Madrid, España. 1978, página 175.

¹⁴⁷ “Mesa redonda: Nuestro Canto”. Revista *La Bicicleta* N° 1. Santiago, Chile. Septiembre-octubre 1978. página. 1. 10.

día a día. “Las cosas no andaban al lote ni se estaba jugando, el que se metía a peñas debía luchar, tenía que leer, comprar el diario, estudiar”.

“Ese estado de excepción vivido por nosotros fue bastante significativo, porque echó por tierra todo ese divismo que se puede desarrollar con tanto aplauso. Todos los que estábamos ahí –famosos y no famosos– sabíamos cortar frutillitas para el vino, pelar naranjas para hacer vino caliente, ordenar las mesas. Yo vi a Jorge Yáñez y a Gastón Guzmán barriendo, y así te ibas enamorando de lo que hacías, porque dentro de todo lo tremendo que vivimos, había una belleza que salía por las paredes y que brotaba por el aire”, cuenta María Eugenia Zúñiga.

Tampoco fue casual que los artistas que interpretaban música en las peñas se hicieran llamar “cantores” y no cantantes, debido a que este último término está asociado con la industria comercial. El cantor, pues, se vincula con el “oficio popular de cantar y transmitir la tradición musical de un pueblo o comunidad (...) De este modo el canto popular no es propiedad de nadie en particular y no se puede, por lo tanto, vender como cualquier otra mercancía en el mercado”.¹⁴⁸

Seamos amigos esta noche

“La gente se sentía muy oprimida y las peñas, en alguna medida, permitían eso de soltarse y decir las cosas como corresponde, poder estar en un lugar. Además de estar con gente conocida que tenía la misma visión, la misma concepción de lo que era la dictadura”. Así interpreta Alejandro González la asfixiante situación de las personas que querían, a través de los canales culturales, encontrar una respuesta a las restricciones impuestas por la dictadura.

Para el trovador Eduardo Peralta, la peña era el lugar ideal para conseguir una mayor comunión con el público, ya que se podía observar el lenguaje corporal y facial de las personas, lo cual no se daba en otros escenarios más masivos, como podía ser un teatro.

“Yo he cantado para mil personas y por problemas de luces no veo el rostro de la gente. Uno lanza desde el escenario su visión de mundo, su canción, pero la retroalimentación es distinta; es el aplauso –que llega o no llega–, que el sonido esté bueno, de manera que escuchen los que están atrás. En cambio, en las peñas, uno tiene esa posibilidad de compartir con la gente y además en el intermedio sentarse a la mesa con el público, preguntarle de dónde viene”.

Isabel Aldunate es otro ejemplo de artista que prefería –y sigue prefiriendo– los espacios reducidos como las peñas, ya que en ellas la retroalimentación se volvía más

¹⁴⁸ “El nuevo canto chileno en la senda de Violeta Parra”. Revista *La Bicicleta* N° 11. *Op. cit.*, página 10.

espontánea. “Es más fácil que se lo gre la comunicación; yo necesito mucho poder mirar a los ojos, y saber qué es lo que está pasando mientras estoy cantando. Si estoy en un teatro es como mirar un foso negro y también me emociona, pero es diferente, es más frío”.

Desde su etapa de mayor resplandor en “Chile Ríe y Canta”, Benedicto “Piojo” Salinas –fallecido el 18 de febrero de 2008– se acostumbró a cantar en reducidos espacios pequeños y sentir cerca a la gente. “Me tocó actuar también en el Estadio Nacional para 55 mil personas en alguna oportunidad y no en lo mismo. No podías llegar a cada una de esas 55 mil personas como llegabas en la peña”.

Sin tener una asistencia sistemática a las peñas otros artistas igual pudieron sentir el calor que emanaba desde ellas, en contraste con otros eventos donde su presencia era mucho más periódica. Fue el caso del cantautor Fernando Ubierno, para quien “las peñas eran lugares infinitamente más cálidos, ahí había corazones. Totalmente distinto a los festivales, que eran como hacerle un hoyo a la pared para poder pasar a otra etapa, pero no tenían trascendencia”.

La afinidad del artista con el público se producía porque el primero, al poseer el don de difundir sus mensajes a través del lenguaje artístico, lograba ser el portavoz de los clientes que no podían articular un discurso que traspasara el cerco de la censura.

“Algunos queríamos decir muchas cosas y no lo podíamos hacer; yo no sabía cantar o tocar guitarra como ellos. Otros lo podían hacer y nos sentíamos interpretados”, comenta Flor Fuentes, quien asistía periódicamente a las peñas de la época.

El público “peñero”, comúnmente, escuchaba bajo el más respetuoso silencio todas las intervenciones de animadores y cantores. “Se provocaba una simbiosis que todo el mundo escuchaba con respeto; podía haber un tipo muy curado, pero estaba calladito escuchando tranquilo. Eran verdaderos templos de la palabra prohibida en aquellos tiempos”, recuerda el ex futbolista Leonardo “Pollo” Véliz.

La calidez de la peña no siempre llenaba el gusto de los cantores que por allí pasaban. Joaquín Eyzaguirre cree que estos recintos eran “bonitos, pero muy de catacumbas, y éstas eran buenas para los primeros cristianos y los cristianos después salieron para afuera, claro que se los comieron los leones. A mí personalmente me gustaban más las cuestiones más abiertas: en las poblaciones, las universidades, los estadios, cosas más masivas”.

Pero esta aproximación entre los que componían la peña no escapó a los ojos de los medios oficialistas, que vieron con cierta desconfianza esta forma de relacionarse. En una nota titulada “La oposición disfrazada”, la revista *Qué Pasa* retrató la situación:

“Los artistas hacen participar al público repitiendo un estribillo. Tanto los cantantes como el animador recuerdan que ‘somos una familia’”.¹⁴⁹

Este sentimiento de cercanía encontraba una justificación en que el público fotante de las peñas era generalmente el mismo, lo cual robustecía los lazos con los artistas. “Nos encontrábamos casi todo el tiempo los mismos, conocía a la mitad del público y a la otra mitad terminaba por conocerla”, sostiene Jorge Fierro.

Jorge Hormazábal, quien formaba parte de los asistentes “estables” de las peñas, recuerda que después del golpe militar era en estos espacios donde se podía hallar un respiro. “Fue un cambio tan drástico que quedamos frustrados por mucho tiempo, entonces la única forma de resarcirse de esa situación era estar un poco alineados con la gente que uno sentía que tenía confianza o sentimientos afines”.

Según su parecer, la prensa contribuía a crear esta imagen de artista-ídolo. “Los medios –añade Hormazábal– crean esta sensación de que el artista es inalcanzable, y si uno se acercaba y le estrechaba la mano, iba a ser otro. Pero somos todas personas iguales”. Esto contrasta claramente con los cantantes de las peñas, quienes eran “amigos” o “compañeros” para los asistentes.

No era extraño por lo mismo ver a los propios músicos paseándose entre las mesas y compartiendo íntimamente con el público. “El artista no era una criatura distante, no había una especie de enrejado entre las bambalinas. El artista era un actor que podía aportar, opinar, comentar, criticar, dialogar; por lo tanto, era muy común ver a Gastón Guzmán y Jorge Yáñez (...) sentados en las mesas discutiendo. La imagen del artista interactuando con la gente no era algo que se hubiese propuesto, sino que era una situación de espontaneidad”, recuerda María Eugenia Zúñiga.

“Ahí en la peña no podías creerte estrella, sobre todo en esos tiempos. Era una cuestión de supervivencia del arte, de la expresión, la posibilidad de decir lo que uno pensaba; ese es el punto no ibas a hacer una carrera artística, estábamos en una lucha por la supervivencia y en ese sentido había una gran apertura hacia todos”, expresa desde su perspectiva, Juan Carlos Pérez de Cantierra.

Ignacio Giroz comenzó a frecuentar “Doña Javiera” luego que un viernes ganara una entrada para asistir al día siguiente. “Era tanta la ansiedad por ir que llegué muy temprano cuando no había nadie. Y como estaba lloviendo, me dijeron: ‘pasa’. Estaba ensayando Nano Acevedo con su guitarra, y me fui a sentar con todo el grupo que estaba cantando en forma totalmente informal alrededor de un brasero, antes que empezara la peña. Fue muy de amigos”.

Los asistentes a diferentes peñas concuerdan en que los cantantes pasaban incluso “más necesidades” que ellos mismos. Esto hacía que, por un lado, los artistas

¹⁴⁹ “La oposición disfrazada”. Revista *Qué Pasa* N°474, *Op. cit.*, página 14.

entendieran de mejor manera la situación social que atravesaba el país y lo expresaran en sus actuaciones. “La función del intérprete es traspasar, interpretar lo que piensa el de más allá para que le llegue (...) Yo tenía una forma particular de transmitir, si a mí me dolía algo, yo lloraba arriba del escenario; si tenía algo que decir lo decía; nunca me quedé callada”, sostiene Natacha Jorquera.

Por otro lado, generaba instancias de solidaridad entre los propios artistas, lo cual redundaba en el fortalecimiento de lazos. César Escobar recuerda que “Kamarundi” era como una gran familia que recibía amablemente a sus “huéspedes”. “Cualquiera que no tenía, llegaba a almorzar a la peña. Había una mesa grande en el patio, debajo de un árbol, y el que no había comido, llegaba a comer. Eso se mantenía con lo mismo que generaban estos recintos”.

La invitación también llegaba a veces al público que forjaba relaciones cercanas con dueños y artistas. Carlos Reyes cuenta que recorrió varias peñas, pero que la vieja casona de calle Arturo Prat llamó su atención, a tal punto de entablar amistad con Tilusa. “Nosotros nos hicimos amigos de él, nos invitaba a tomar once a su casa. Mi peña favorita era Kamarundi por el ambiente místico que se daba”.

Una instancia que servía para afianzar esta complicidad artista-público era la “peña chica”, idea importada de las peñas antes del golpe que tenía lugar una vez finalizado el espectáculo del elenco estable y los invitados. Era casi la única oportunidad que tenían los asistentes de subir al escenario y expresar sus pensamientos y/o sentimientos.

“La gente cantaba en las mesas, o lo invitaban a uno a su mesa y de repente a mí me decían: ‘Yo, nunca he hecho esto, pero escribo’. Y leía algo de lo que escribía. La gente se entregaba, y esa cuestión provocaba un sentimiento afectivo súper fuerte”, rememora Claudio Escobar.

Los artistas, a su vez, mostraban el mismo respeto y cariño por los aficionados que se atrevían a probar suerte. “Se quedaban a escuchar a los que subían al escenario y algunos se quedaban más de la cuenta incluso”, narra Jorge Fierro.

Pero la amistad, la riqueza humana y el deseo de expresar los propios sentimientos a través de los artistas provocaron que el público –señala un grupo de creadores– se volviera acrítico y tolerara indiscriminadamente a cualquiera que subiera al tablado. “Escuchaban con respeto y sin reclamos de nada hasta al más malo, y más encima lo aplaudían”, recuerda Claudio Escobar.

Por su parte, Toño Cadima cree que el público estaba condicionado debido a las turbulentas circunstancias que atravesaba el país y, por eso, no demandaba un mayor profesionalismo. “Aceptaban todo lo que llegaba al escenario: borrachos, borrachas, revolucionarios que se bajaban de la tarima y ya no eran revolucionarios”. Pero, a su vez, sostiene que aparte del respeto por escuchar a quien estaba adelante “el público era extraordinariamente afectuoso”.

Esto trajo negativas consecuencias al desarrollo artístico de algunos cantores ya que, al conquistar el aplauso fácil apelando a símbolos o personajes vetados por la dictadura, no renovaron sus repertorios ni se preocuparon por seguir profesionalizando su trabajo.

“En ese tiempo era muy común en las peñas (...) que se subía un cabrito y decía: ‘A continuación voy a cantar una canción de Víctor Jara’, y eso ya le valía un aplauso. Pero era falso, eso no se hace éticamente: uno canta la canción y después lo anuncia”, señala Pedro Aceituno del grupo Curacas.

La capacidad grupal de la peña, así como promovió una comunicación amena, cercana, íntima y cómplice en su interior, también facilitó la recurrente caída en lugares comunes como en el caso anterior.

Ya cuando los años 80 marchaban a tranco firme, muchos de estos recintos no conseguían sostener la pisada, y empezaban un lento proceso de desvanecimiento, culminando en su presumible derrota final.

CAPÍTULO IX

DIVERSIFICACIÓN, EXTENSIÓN Y SOLIDARIDAD

El canto es, sin duda, el ingrediente esencial de las peñas, donde se canalizan emociones y desasosiegos de un pueblo. Pero está lejos de ser el único, ya que sus gestores las conciben como un semillero de creación mucho más allá de la música misma. De un lado se suma un equipo de pintores; del otro, aparecen tallados en madera y talleres de poesía; en fin, cualquiera que no tenga espacio y quiera aportar, bienvenido sea.

Gran parte de los recintos funcionaban solo de noche y, por lo general, de jueves a sábado. Con el fin de agotar todas las instancias de reagrupación posibles, el resto de la semana, cuando no está el cantor en el escenario, las peñas aprovechan el lugar para guarecer a todo el que quiera expresarse mediante el lenguaje artístico.

Más allá de la música

Durante la semana algunos locales operaban como talleres de folklore, artesanía y diversas artes, o servían de sede para otras agrupaciones. La Casona de San Isidro fue una de las que implementó este sistema.

“Aquí funcionó la Agrupación Cultural Chile, que presidía Ruth González, también el Taller de Teatro ‘La Paloma’, dirigido por Jorge Yáñez. Tanto en San Isidro como en Avenida España estuvo el Taller Cultural de Teatro y la ‘cuasi poesía’ de Toño Cadima y el Taller Sol”, recuerda Manuel Acuña.

“Casa Kamarundi” contaba con un gran número de artesanos que durante el día abrían las puertas al público interesado en estos oficios. “Había un taller de artesanía, otro de confecciones, porque hacíamos poleras y las salíamos a vender. Talleres de muebles quemados, de mimbre, de serigrafía, de los tallados que hacía Joel López y Mauricio Teao, un pascuense”, detalla César Escobar.

A menos de un año de creada, “Doña Javiera” mostraba inquietud por diversificar su propuesta artística. Así lo consignaba la revista *El Musiquero* en una nota sobre

las peñas donde Nano Acevedo aseguraba que su “sueño dorado” era tener “un lugar donde enseñar folklore y prestar asesoría musical a los jóvenes valores”.¹⁵⁰

Entre los años 1975 y 1978 “Doña Javiera” celebró el “Festival de la Canción Popular Rolando Alarcón” y además expandió sus dominios hasta las letras creando el concurso nacional de poesía “El habitante y su esperanza”, dedicado a Pablo Neruda, donde participaron destacados artistas como el poeta Arturo Volantines, el cineasta y dramaturgo Gregory Cohen y la desaparecida poetisa Bárbara Délano, hija del escritor Poli Délano. Cuando hizo el llamado general al “Maratón Cultural Héctor Pavez”, Nano Acevedo recuerda que uno de sus colaboradores, tras ver a unas personas en la puerta de la peña, de pronto le dijo: “Oye, aquí hay varios gallos con zapatillas y pantalón corto que vienen de Ferrocarriles porque leyeron que hoy día se corría el maratón...”.

Francisco Sasso fue uno de los integrantes del equipo de pintores de la peña “Doña Javiera”. Reconoce el valor cultural que ésta tuvo y su trabajo permitió ornamentar el escenario donde los cantores se presentaban. Sobre las materias que abordaban sus cuadros, Sasso –quien vive en Suecia actualmente– dice que “por aquel tiempo tenían una participación con lo sucedido en lo poblacional, las manifestaciones populares del entorno político y sus inquietudes; todo esto al margen de lo que llaman pintura comercial, paisajes de naturalezas muertas y visiones con el surrealismo”.

Cualquier actividad era válida para demostrar rechazo contra la dictadura. “La Casona de San Isidro”, por ello, se apropió del formato audiovisual para resistir a las imposiciones autoritarias.

“Dábamos la película ‘Missing’ –que ganó un Oscar– y que esta ba prohibida en Chile; la habremos exhibido unas 100 veces y siempre estaba lleno. La censura nos quitó como veinte copias pero seguíamos con otra. Después mostramos ‘Holocausto’, una serie que trataba el nazismo –después la dieron en el canal nacional– que duraba seis horas y se daba en dos tandas generalmente, pero nosotros la pasábamos de un viaje y la gente se quedaba todo ese tiempo viendo la película”, reseña Pedro Gaete.

Además se planearon novedosas soluciones para acercar al público con los referentes exiliados de la Nueva Canción Chilena y los artistas internacionales y estados en el país. Gaete recuerda que junto a Jaime Cavada “íbamos a Mendoza a ver los recitales de Quilapayún, Inti Illimani y Silvio Rodríguez, y los grabábamos con una cámara rasca. Editábamos como podíamos y los mostrábamos en la peña”.

“La Parra” no solo promocionó a valores del ámbito musical como Carlos Alemany, Huentelauquén, Wampara y Guamary, sino que a la vez prestó su tablado para funciones de los destacados dramaturgos Juan Radrigán y Víctor Soto Rojas. En esta misma disciplina, Daniel Tillería fue el primero en hacer teatro infantil en una peña con la

¹⁵⁰ “Las peñas: nuevas trincheras para el folklore”. Revista *El Musiquero* N° 265. Op. cit., página 23.

obra “El queso y el salchichón”, una adaptación de la farsa “El pastel y la tarta” de Jorge Lillo.

“La Casa del Cantor”, por su parte, decidió rendir homenaje a Pablo Neruda, en un espectáculo que conjugaba dos horas de poesía y música. “La idea era mostrar la biografía de Neruda pero dicha con sus propias palabras. Eran textos de las memorias de *Confieso que he vivido* y de distintas obras, que iban insertas en el momento en que las escribió”, relata Lilia Santos. Además sostiene que el vate era un símbolo para Chile y no se le daba el reconocimiento que merecía.

En la selección y declamación de los textos nerudianos estaba Nano Tamayo y Bruno Rodríguez; en las voces participaban Lilia Santos, Leo Sequeida y Luis Roa, y en la música incidental, el charanguista César Palacios, quien recuerda la inmensa acogida que tuvo este montaje. “Fue una satisfacción y un orgullo haber montado este espectáculo, ya que con limitadísimos medios económicos y técnicos se logró llevar a las poblaciones un mensaje de fe, esperanza y futuro”.

Titulada simplemente “Neruda”, la obra logró gran popularidad, presentándose en diversos escenarios. Lilia Santos recuerda gratamente la reacción que provocaba en el público. “Era un silencio emocionado y sepulcral, siempre pasaba lo mismo. No sé cuánto rato pasaría después que terminaba la obra, que la gente recién aplaudía. Y cuando prendíamos la luz, encontrábamos a la gente llorando, y con una cara esperanzada”.

Este efecto repercutió en personalidades muy cercanas sentimentalmente al vate como Matilde Urrutia, quien acudía a las peñas como público. Otro personaje de un inmenso bagaje cultural como el actor Roberto Parada –padre del sociólogo José Manuel Parada, degollado por agentes de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros en 1985– también pudo presenciar en vivo el montaje y en una de esas jornadas elogió con lágrimas en los ojos el conmovedor relato de Nano Tamayo.

Un largo tour

La responsabilidad de los organizadores y artistas de las peñas “comprometidas políticamente” no podía remitirse solo al contenido del espectáculo y repertorio; ni siquiera al hecho de aglutinar a personas disidentes y promover la comunicación entre ellas. Su tarea debía ir más lejos. Tan lejos como aguantaran sus pies o la locomoción colectiva lo permitiera. Debían llegar hasta las poblaciones de Santiago.

“Yo siempre he dicho que si Javiera trabajara solamente de jueves a sábado y entre cuatro paredes, yo me iría para la casa. No tiene sentido estar trabajando para una elite como son 300 personas los fines de semana. Por eso es muy importante para

nosotros la labor de extensión y solidaridad”, decía Nano Acevedo en una entrevista publicada en *La Bicicleta*.¹⁵¹

El músico nortino Osvaldo Torres declara imprescindible aquel contacto del artista “peñero” con el público marginal, pues en esa instancia “la presencia popular era de gran importancia. El cantor no estaba solo, sino que a su arte se iban sumando las nacientes organizaciones populares que resistían a la dictadura”.

El concepto de peña establecida implica un domicilio fijo, por tanto, eran las personas interesadas las que debían trasladarse hasta el recinto. Esto no representaba ninguna complicación para el público asiduo, ya que buena parte de estos poseía los medios necesarios para llegar y volver a casa. “Vivía en el área sur, en San Miguel, en el paradero 14 de Panamericana (...) Yo tenía auto, así que no había problemas con el toque de queda”, señala Jorge Fierro, habitué de “Casa Kamarundi”.

Así también, costear el arriendo y gastos propios de un negocio, junto con destinar una comisión para los artistas, obligó a los dueños de peñas a cobrar una entrada. Ésta resultaba accesible a los clientes, ya que en su mayoría eran personas con un trabajo estable. “El tema económico no era un problema (...) No era necesario hacer un gasto en la cosa gastronómica; yo iba a ver a los artistas”, aclara la periodista Inés Llambías.

Si se comparan los precios con otros locales que ofrecían espectáculos musicales, la diferencia era colosal. El año 1981 la peña “Kamarundi” cobraba \$70 la entrada y “La Casa del Cantor” \$80, mientras que la “Casa de Canto” de Alicia Puccio ubicada en Los Leones 238 no pedía entrada, pero exigía un consumo mínimo de \$280.

Pese a que, en rigor, los precios de las peñas establecidas servían para mantener el local y remunerar a los cantores, resultaban inaccesibles para el grueso de las personas que vivían en población.

“Salía escasamente fuera de los límites de Villa Francia, debido a la pobreza que nos cubría (...) En mi entorno no existía ir al centro, no íbamos al paseo Ahumada ni a la Estación Central. Hubiera sido rico tener plata para ir a una cosa así, pero estaba tan fuera de nuestro alcance”, recuerda Sandra Leal, pobladora de Villa Francia y activa participante de las peñas de su barrio.

Ya se ha visto la manera en que la represión procedía sobre las peñas establecidas y artistas que participaban en ellas. En las poblaciones, sin embargo, los atropellos se replicaban con mayor intensidad.

“Se producía una situación de menoscabo permanente contra el pueblo, entonces se iba juntando esa rabia de que llegar a tu casa y dieran vuelta los colchones, que pescaran a tu padre y se llevaran a todos los hombres a la cancha, incluso en calzoncillos. Las mujeres se quedaban en las casas y no les importaba si tenían niños,

¹⁵¹ “Nano Acevedo hombre de dos mundos”. Revista *La Bicicleta* N° 16. Octubre de 1981, pág. 24.

te registraban todo para ver si tenías armas, algún libro con pensamiento disidente, cualquier cosa”, relata el dirigente poblacional Sigi Zambra.

La sensación de desamparo vivida por las poblaciones santiaguinas no era ajena a los artistas que participaban en las peñas esta blecidas, ya que muchos de ellos también provenían de los sectores marginales. “Nosotros habíamos salido de la base. La población y los sindicatos eran nuestro referente natural”, comenta René Figueroa del dúo Los Zunchos.

Como el arte era el único ámbito de rearticulación social más o menos permitido, una vez pasado el shock del primer momento, las peñas sur gieron como el primer eslabón para congrega r a las personas que vivían en la periferia. “El miedo en la población era tan grande que si se les citaba abiertamente a un mitin de tipo político se resistían a ir. Pero si se publicitaba un acto artístico, con algunos personajes, la gente iba. Eso permitía que se reunieran y que se hablara de los problemas”, asegura Alejandro González.

Así nacían los “actos solidarios” o “peñas solidarias” que, a diferencia de las establecidas, eran esporádicas y dependían, por lo general, de espacios que facilitaba la Iglesia Católica o centros comunitarios. Se comenzaba a cimentar así la alianza que tenderán algunos dirigentes poblacionales y organizaciones culturales con las peñas establecidas “comprometidas políticamente”.

En su libro testimonial *Los ojos de la memoria*, Nano Acevedo recuerda “haber conservado varios años alrededor de 2.000 cartas de petición de artistas que hacían de poblaciones, sindicatos, centros juveniles, culturales, de madres, juntas de vecinos, organizaciones de derechos humanos, vicarías, iglesias, parroquias; dejamos la vida en la calle, trabajamos a todo dar, servimos grandemente a la democracia”.¹⁵²

Esta estrecha relación, en palabras de Anny Rivera, respondía “a la necesidad común de reconstruir vínculos comunicativos, rota la relación que se esta blecía entre ellos a través de los medios de comunicación de masas o de los organismos estatales”.¹⁵³

“Las peñas cumplen un papel muy importante en torno a los problemas de solidaridad con las graves necesidades del pueblo chileno. En torno a ellas, constantemente, se organizan festivales de ayuda a la infancia: para conseguir alimentos, ropas, útiles escolares, en la Navidad juguetes, dinero destinado a los hijos de los cesantes, a los hijos de padres en situación irregular.”, describe un artículo de la revista *Araucaria de Chile*.¹⁵⁴

¹⁵² Acevedo, Nano. *Op. cit.*, página 159.

¹⁵³ Rivera, Anny “Notas sobre...” *Op. cit.*, página 2.

¹⁵⁴ Morales, José. “El Canto Nuevo”. Revista *Araucaria de Chile* N°2. *Op. cit.*, página 175.

La peña establecida, entonces, creó espacios y comités de solidaridad dedicados a dar cobertura a la enorme demanda de artistas por parte de las poblaciones. Para los cantores se volvía un “deber moral” asistir. “Siempre estuvimos yendo a todos lados; era como parte obligada del trabajo brindar apoyo a nivel poblacional”, recuerda Nano Tamayo.

“Más que nada el trabajo mío y de otros cantores en lugar de ir a las peñas establecidas era ir a las poblaciones, no porque fuera una convicción política, sino que había una humanidad, una sensibilidad social, la gente como yo sufría al igual que tantas otras. Ahí siempre dábamos alegría”, subraya el cantor y actor Jorge Yáñez.

Además de generar un movimiento solidario, esta práctica permitía a los artistas postergados trasladar su espectáculo y mensaje a un público igualmente excluido del sistema cultural. El cierre de los medios masivos a las expresiones elaboradas por los artistas profesionales hizo que estos también recurrieran a circuitos en la base social para difundir sus creaciones. Esto –escribe Anny Rivera– no solo como una alternativa al cierre de la difusión masiva de su quehacer, sino también por una identificación primaria con los sectores sociales en los cuales dichos espacios eran gestados.¹⁵⁵

“En la población uno se encontraba con personas a las que le podía mostrar un mundo que no conocía, como era la danza tradicional. Eran peñas tremendamente didácticas donde uno le contaba a la gente cómo eran y dónde ocurrían, en qué contexto se desarrollaban las danzas, y ese contexto daba la posibilidad de contar la vida de los habitantes de Chiloé, que a lo mejor era un poquito mejor alimentada, pero tan humilde como la gente de la población”, explica el integrante del grupo Chamal, Jaime Chamorro.

Algo similar sucedió con el espectáculo “Neruda” que montó “La Casa del Cantor”. Luego del éxito de esta obra, los mismos artistas decidieron llevarla a barrios marginales capitalinos. Lilia Santos recuerda haber participado en Villa Sur, La Victoria, La Legua y San Gregorio. “Nosotros no llegábamos con la papa, sino que ellos ya estaban organizados. Era como ayudarles, pero a nosotros eso nos ayudaba también, porque el canto se alimentaba de lo que iba recibiendo de los demás. Es muy triste quedarse encerrado en un lugar, el canto de lujo se vuelve rutinario”.

En su prolongada estancia en “La Casona de San Isidro”, María Eugenia Zúñiga participó enérgicamente en poblaciones y pudo conocer de cerca los gestos más genuinos de solidaridad popular. “Una vez hubo una expresión muy linda en una población que se llamaba Violeta Parra 1 y otra que era Violeta Parra 2 en Pudahuel. Hicimos una peña, llevamos a todo el elenco para allá y luego se compró lana, una cosa tan trivial como comprar lana. Pero resulta que una población le tejió unos chalecos

¹⁵⁵ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Op. cit.*, página 110.

azules a la otra e hicieron un intercambio de una solidaridad extrema. Era para una iniciativa llamada ‘La campaña del frío’”.

Gracias al trabajo solidario de esos años se constituyeron decenas de conjuntos aficionados que asumieron el canto popular como forma de expresar sus vivencias cotidianas.

La folklorista Gabriela Pizarro –fundadora del conjunto Millaray– desempeñó un importante papel en las poblaciones Lo Hermida y La Farena del sector oriente de la capital. Así lo recuerda Cristina Pacheco, del conjunto Nueva Aurora. “Antes del golpe militar no participaba en ningún grupo. Empecé a tocar guitarra en un taller y ahí conocí a Gabriela Pizarro porque ella era la profesora (...) Nosotros hacíamos la música, protestando por todo lo que estaba pasando, era bien directa. Hicimos una cueca que se llama ‘Las lavanderas’, por el taller de lavandería, y al final de la canción decía ‘viene un ventarrón y va a caer...’ y por esa puja frase la gente aplaudía. Todo lo que dijera ‘y va a caer’ se relacionaba con ‘va a caer’ el régimen que había”.

Entre las peñas “blancas”, la única que produjo algún tipo de extensión fue “Canto Nuevo”. Su ubicación en Gran Avenida le permitía estar cerca de poblaciones aledañas. “Me acuerdo que pasaban muchísimos artistas de San Gregorio, como el grupo Contexto”, señala Juan Carlos Pérez. Además, cuenta que los mismos músicos ayudaban a los emergentes a depurar la técnica de sus instrumentos.

Canto que ha sido valiente

El compromiso de los artistas con los sectores postergados entregaba frutos claros. Los acontecimientos ocurridos en la población podían darse a conocer en otra esfera: la peña establecida. “Cada uno tenía la misión de sentarse, conversar en una mesa y escuchar qué había pasado en una población, a quién habían tomado preso, qué había que hacer. La peña era el viernes y sábado entonces el lunes se hacía una reunión y se decía ‘esto se supo y esto hay que hacer’, entonces ‘vamos a organizarnos’”, recuerda Natacha Jorquera.

En este punto el artista servía de nexo entre los pobladores –apartados de la sociedad por su condición económica y geográfica– y el público de la peña “comprometida” que veía coartadas sus libertades de expresión y pensamiento. Así lo grafica categóricamente Claudio Escobar: “El público de la ‘Kamarundi’ no iba a las poblaciones, y el grueso de la población nunca iba a la ‘Kamarundi’”.

Isabel Aldunate guarda en su memoria recuerdos maravillosos de sus visitas a los sectores periféricos con “Doña Javiera”. “El público se comportaba con un respeto sagrado. Por supuesto, con las características de cada lugar, porque si yo iba a cantar a una población no podía considerar falta de respeto que hubiera chiquillos de 5 años

gritando o jugando, o que se paseara un perro, porque estas mujeres no tenían nana para dejar al cabro en la casa para ir a escucharnos. Iban con todos, con su familia, con gato, perro y todo. A nosotros no nos importaba: eso era cantar en una población. Hubiera sido ridículo considerar eso una falta de respeto”.

Pero asistir a un “solidario” implicaba grandes riesgos de seguridad, no solo por la represión que era más brutal: también por la delincuencia. Pedro Gaete recuerda que “en la población Joao Goulart una vez hicimos una peña, yo tenía un ‘escarabajo’ y llegábamos con el equipo de sonidos los artistas y todas las cosas. De repente alguien me viene a decir que me robaron el auto. Uno de los organizadores dijo que no me preocupara porque ellos eran amigos de los patos malos... y al rato aparecieron mis cosas”.

Pero, sin duda, la presencia de los militares coartaba más radicalmente los intentos por reagruparse. Néstor Yaikin recuerda una solicitud que llegó a “Kamarundi” de una parroquia ubicada en Vicuña Mackenna con Américo Vespucio.

“Me bajo en Vespucio, voy en la mitad del camino y veo seis milicos con ametralladoras en la puerta de entrada al local. Se me revolvió todo realmente. ¿Sigo o no sigo? Voy a seguir, pero con susto. En ese tiempo te mataban por cualquier cosa, era humano asustarse. Hoy no lo hubiera hecho, pero tuve el coraje. Y los seis milicos mirándome. Avanzo hacia la puerta, los milicos se abren, yo dije ‘o me pegan a la pasada o me pegan un balazo por la espalda, pero voy a pasar’. Entro, abro la puerta que estaba junta, la cierro y sigo adelante”.

“Eran como las 11 y tanto de la noche, no había nadie en las calles. Y me meto por un pasillo oscuro y largo, ahí empiezo a escuchar cantos. La puerta estaba cerrada, la empujo y entra la luz. Se dan vuelta a mirar quién era y ven que yo voy con la guitarra. Se acerca uno de los organizadores y me dice: ‘Compañero, ¿tú de dónde vienes?’ ‘Bueno, a mí me habían invitado a cantar aquí, soy Néstor Yaikin de la Kamarundi’ ‘Oh, démosle un aplauso al compañero’. Fui el único que se atravesó a llegar. En el escenario estaba un coro de los cabros de la Jota, fui un héroe en ese momento. Me aplaudieron y no me dejaron venirme hasta como a las una y media de la mañana... Tosía y me aplaudían”.

El amedrentamiento que sufrían las peñas “comprometidas políticamente” –según Toño Cadima– no guardaba ninguna relación con la violencia vivida en las poblaciones. “Muchísimas veces me tocó allanamientos en las peñas de población, estuve con los brazos en alto pegados en la pared. Fuimos a veces rescatados por los mismos organizadores, que nos tomaban a los ‘peñeros’, nos hacían salir por casas y arrancábamos”.

Los hijos de Tilusa recuerdan haber concurrido a diversas poblaciones junto a su padre, aunque La Victoria siempre estuvo entre las preferidas por ellos. “Se hacía todo

tipo de eventos, eran actos muy masivos. En la calle miles de personas, y se producían cosas muy peligrosas”, cuenta Claudio. Su hermano César agrega que buscaban “una calle donde nos poníamos a trabajar, la mayoría de las veces alumbrados por los focos de un auto, nada más. Y en la esquina se ponían los pobladores y ejercían una barrera. Se cagaban a palos ahí, iban balazos, piedras, y ellos contenían todo el tiempo que nosotros necesitábamos para hacer el espectáculo, después nos metían en un furgón o una micro, y nos sacaban de vuelta a la Kamarundi”.

Por su abierto compromiso con las luchas sindicales, Manuel Acuña cree que “La Casona de San Isidro”, más que una peña, trascendió como una “estructura social de comportamiento colectivo”. Este recinto mantuvo una profunda ligazón con las organizaciones creadas por el dirigente Clotario Blest, en específico, con el Comité de Defensa de los Derechos Humanos y Sindicales (CODEHS).

Desencuentros

Aun cuando muchos artistas reconocen el valor de la peña establecida en dictadura, se cree que en el “acto solidario” descansaba el verdadero espíritu de la resistencia. La socióloga Anny Rivera explica que “para los artistas profesionales significaba un espacio de creación y difusión (...) (y) para los sectores de base, era también un espacio donde canalizaban sus demandas culturales y reivindicaciones en general”.¹⁵⁶ Para los pobladores, lo artístico fue concebido como un “elemento activo de transformación del orden vigente”.¹⁵⁷

De hecho, una infinidad de pobladores que militaba en partidos políticos proscritos tuvo que elegir la vía del arte para continuar su faena en la clandestinidad y evitar posibles abusos. Fue el caso de Leonardo Candia, miembro de las Juventudes Comunistas, quien sin habérselo propuesto, se enroló en el grupo musical Cosecha y participó en innumerables “actos solidarios” en barrios de Quinta Normal.

“El partido nos dijo que teníamos que seguir funcionando, seguir creando, pero no podíamos juntarnos como Juventudes Comunistas, pero sí como músicos. De ahí nace la necesidad”, comenta Candia.

“Las peñas establecidas tenían una ínfima, las luces, los focos; las peñas de población se armaban dentro de una semana, uno donaba un foco, otro se ponía a buscar una cortina vieja, era un trabajo mucho más colectivo y de organización”, señala por su parte el actual alcalde de Pudahuel, Johnny Carrasco.

¹⁵⁶ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Op. cit.*, página 6.

¹⁵⁷ *Ibid.*

Sigi Zambra recalca que “en las peñas establecidas había que ganar un nombre para que pudieran recoger a un artista”, y agrega que “en las poblaciones se veía a la misma gente que estaba en las barricadas, después en la peña, y luego en la feria. Se conjugaba la realidad social tanto en la calle como en un evento artístico”.

“El ambiente era más selecto (en la peña establecida), porque de partida había que pagar. El sector popular no iba a estar viajando a Santiago y, más encima, tener que pagar una entrada. Por eso, ellos comenzaron a organizar sus propias actividades y al calor de eso los pobladores empezaron a ser sus propios artistas”, expresa Jorge Venegas, del Dúo Semilla, que conoció profusamente ambas esferas.

El líder del grupo Sol y Lluvia, Amaro Labra, rescata la sencillez y entrada del público de las peñas de población en contraste con las de domicilio fijo. Respecto a estas últimas, Labra cree que “iba gente un poquito más intelectual, artistas, era como más formal todo, en términos de escenario, micrófono, luces. Las otras peñas eran armadas con lo que se pudiera, pero eran bonitas. Se fueron llenando de luz a medida que fuimos ganando terreno; al principio eran muy dolorosas también porque había gente que la había pasado muy mal, se estaba empezando a recuperar de alguna manera, trataba de sobrevivir”.

Por el contrario, la cantante Natacha Jorquera sostiene que “el público que iba a las peñas (establecidas) era más definido políticamente y comprometido; en las poblaciones dependía de la actividad. Si era una olla común iban a estar todas las mujeres para que nosotros cantáramos y así juntar plata, pero estaban comprometidas con su olla común. El que iba a la peña era el que estaba comprometido con todo”.

Para el fallecido compositor Richard Rojas ambas instancias poseían una importancia similar. “En las poblaciones eran peñas políticas para reagruparse, juntarse, chequear a la gente, saber dónde estaban, qué pasaba, era una actividad política. Y en las establecidas era lo mismo, no te ibas a meter a una peña si no tenías algún compromiso”.

La necesidad de cubrir la demanda de los pobladores hacía que muchos cantores tuvieran más de un acto solidario por día, por lo que algunos “llegaban, se subían al escenario, cantaban y se iban”, comenta Toño Cadima. Y agrega que junto a un grupo de artistas dejó de “deambular de peña en peña” para conseguir una aproximación más “integral” a los vecinos de sectores más vulnerables.

“En un momento dijimos ‘una peña al día’, porque eso nos permitía llegar temprano a los ‘solidarios’, trabajar con las organizaciones, ayudar, entregar propuestas nuevas, trasladar esas propuestas de una peña a otra, actuar más tiempo, con más conciencia, con historias del lugar, podíamos hacer *tallas*; eso nos permitía un acercamiento más real, y también quedarnos a ver qué pasó con lo que nosotros hicimos, mirar lo que

la peña hacía y los otros artistas, y al final si es que podíamos, desarmar la peña. Eso significaba hacer relación y para nosotros era hacer política”, sentencia Cadima.

Según el sociólogo Carlos Catalán, en los albores de los ochenta, los actos solidarios eran numerosos, muy variados y se daban paralelamente en el tiempo. “En un fin de semana hay 10 ó 15 actos de ese tipo en Santiago”.¹⁵⁸

Silvia Urbina siempre pedía ser una de las primeras en presentarse y muy rara vez se quedaba hasta el final del espectáculo. Sentía que ir a colaborar era un compromiso personal, pero su demandante ritmo de vida le impedía intervenir más allá. “Me libraba o me perdía muchas cosas que se podían hacer cuando terminaban las peñas, pero tampoco podía quedarme, porque trabajaba: tenía que hacer clases en la mañana y ver a mi hijo”.

Pese a ciertas realidades dispares que se palpaban en peñas poblacionales y establecidas, lo cierto fue que la función “extensiva” de estas últimas logró reconstruir los puentes entre ambos mundos, esos mismos puentes que se habían derrumbado por “obra y gracia” de la dictadura militar.

¹⁵⁸ Catalán, Carlos y equipo de investigación. *El canto popular en los canales de difusión en 1980*. Op. cit., página 20.

Si se concibe a la peña como un evento que se realiza en un local establecido, puede afirmarse que, estructuralmente, posee un alcance puramente local. Esto imposibilita su opción de “ampliarse”, porque si así fuere obligaría a cambiar su nomenclatura. En otras palabras, su dimensionalidad espacial define de algún modo su naturaleza, sin ser el único elemento que la compone.

Salvo algunos periodistas de corazón un poco más “escarlata”, que destinaron algún párrafo o alguna columna en un diario, las peñas fueron sometidas a un aislamiento progresivo por parte del régimen, condenándolas a su propia condición masivamente irrelevante.

Frente a esta paupérrima situación urge un cambio. Las peñas folklóricas –ya está dicho– no tienen mayor alcance y se hace imperioso contar con mecanismos para llegar a un espectro mayor de público, no con el afán de “comercializar” el canto popular, sino que con el fin de retomar los lazos con los sectores más vulnerables.

Son las mismas personas que arrastran una larga trayectoria en la promoción del canto comprometido, o bien, nuevos valores con inquietudes sobre el terreno musical de raíz folklórica, en general, los que comienzan a dar las primeras luces para ampliar la cobertura de los representantes del naciente Canto Nuevo y/o recuperar las obras de la Nueva Canción Chilena.

La idea no es desplazar a las peñas, sino sumarlas a un mismo proyecto alternativo de difusión de la música “negada”. El punto de intersección es que todas estas nuevas modalidades tienen que lidiar con las reglas que dicta el mercado.

Se planta un Alerce

El animador Ricardo García era conocido en el medio artístico por su versatilidad. Esa cualidad lo llevó a ser objeto de devoción de las “calcetinas”, intervenir en el Festival de Viña del Mar y organizar el Festival de la Nueva Canción Chilena, movimiento que él mismo rotuló. Lo que nunca sufrió cambios, eso sí, fue su reconocida simpatía por las ideas de izquierda.

Por eso, una vez que llegó el autoritarismo, la figura de García no dejó indiferente a los sectores más reaccionarios. Más aún cuando en 1975, bajo la idea e xpresa de mantener vivo el legado de la NCCh y dar cabida a los nuevos valores del incipiente Canto Nuevo, fundó el sello Alerce.

La mera elección del nombre de la nueva casa discográfica daba señales de su procedencia ideológica. El alerce es una especie arbórea típica de Chiloé, resistente, generosa, firme, tal como debía ser el canto ante la arremetida dictatorial. El eslogan era aún más delator: la *otra* música. O lo que era lo mismo: la música que no estaba sonando en las radios ni en los canales de televisión; en realidad, la música que estaba sonando solo en las peñas.

El logotipo del sello también representaba fielmente los objetivos al momento de su creación: un árbol caído y otro que se levanta, simbolizando el renacimiento del canto popular. “En ese momento había un diseñador en Chile que se llamaba Tomás Pérez Lavín y él nos sugirió unos árboles y nosotros pensábamos en el Alerce porque era un árbol que aguantaba mucho”, recalca Carlos Necochea, ex Curacas y director artístico del sello.

Con las mismas dificultades –e incluso apremios– que vivieron las peñas, Alerce consiguió poner sus discos en manos de mucha gente, que por razones variadas –seguridad, poco alcance, altos precios– no conocían el trabajo de los cultores del Canto Nuevo in situ en estos microcircuitos.

La labor de Alerce permitió conservar el repertorio de artistas que, por razones de sobra conocidas, habían emigrado y, a la par, conocer las nuevas tendencias de la música alternativa fuera de las fronteras. Aplicando la fórmula del “casete a casete” se hizo posible la difusión más “masiva” del material discográfico; por cierto, mucho mayor que lo que las peñas podían alcanzar.

“El receptor real –contaba García en una entrevista de 1981– es mucho más amplio. Cada disco de *Alerce* llega a grupos más o menos grandes interesados en el folklore y la música nuestra, y se regraba en cassettes que, a su vez, llegan a otros grupos. Esto es bueno para la difusión, pero malo para nosotros”.¹⁵⁹

Este traspaso “mano a mano” repercutió en las peñas, pues muchos de sus artistas recrearon en un comienzo –junto con las obras emblemáticas de la NCCh– las canciones de otros movimientos de música con contenido social.

“Se empezó a hacer clandestino Silvio (Rodríguez); eran unos casetes que sonaban horrible, para poder cantar esas canciones teníamos que escucharlos con diez oídos. No entendíamos mucho pero servía para el momento: ese era el repertorio de las peñas”, relata la intérprete Natacha Jorquera.

¹⁵⁹ “El nuevo canto chileno en la senda de Violeta Parra”. Revista *La Bicicleta* N° 11. *Op. cit.*, páginas 15-16.

“Tuvimos un apoyo grande de los músicos cubanos que nos mandaron todas las matrices: Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Pablo Milanés. Así empezó a crecer el sello y después pudimos reeditar los casetes de la NCCh, Inti Illimani, Quilapayún y así se formó un gran material”, recalca Carlos Necochea.

Por supuesto, la censura imperante impactó también a García. Al igual que los cantores que integraban el mundo “peñero”, las condiciones en que Alerce llevó a cabo su misión fueron absolutamente desfavorables. Y así como las peñas ensayaron sus propios mecanismos para burlar los reiterados ataques –o simplemente la mordaza– García y Necochea también recurrieron a similares artilugios.

“Por razones políticas teníamos que ir mezclando el folklore puro con música que nos interesaba ir grabando, como Wampara y una serie de grupos que estaban comenzando a funcionar. Paralelamente grabábamos discos como ‘Saludos de Chile’ en que salía ‘Chile lindo’, pero entremedio metíamos ‘Según el favor del viento’ de Violeta Parra. Buscábamos caminos que permitieran que no nos clausuraran o no nos persiguieran”, cuenta Necochea.

Sin duda, la contribución de Alerce a las peñas pasó por permitir que un número mayor de personas pudiera conocer en formato “envasado” el trabajo de aquellos compositores –especialmente del Canto Nuevo– que actuaban “en vivo” en esos minirecintos. Ante el reducido margen de acción de estas plataformas, la casa discográfica reforzó y validó la labor desempeñada en el interior de ellas, y las sacó en parte del “ostracismo” al que eran sometidas. En ningún caso Alerce reemplazó la función de la peña, pues ésta permitió, aparte de conocer a los nuevos valores de la música contracultural, aglutinar personas precisamente en torno al espectáculo en vivo y tener una relación directa con los artistas, sin pasar por intermediarios.

El canto nuestro

Gracias al tutelaje de la Iglesia Católica, la Radio Chilena fue una de las pocas emisoras que pudo traspasar los umbrales de la censura. Aquí nació la idea de crear un programa que rescatara a aquellos valores que la insensible cultura autoritaria no dejaba exhibir por los medios masivos. Así vio la luz el espacio radial Nuestro Canto, en mayo de 1976, con la conducción del destacado locutor Miguel Davagnino.

“La motivación era clara: estábamos contra la dictadura y todo lo que sirviera para volver a la democracia era válido, sobre todo con una herencia tan potente como la música popular”, afirma el comunicador.

Con el correr del tiempo, el programa –paradójicamente en el período de mayor prohibición del canto con contenido social– resultó líder en sintonía en las encuestas de

aquel tiempo. Constituía uno de los pocos espacios donde no he tras noche se mostraba lo mejor de la música latinoamericana y de las nacientes figuras del Canto Nuevo.

Esta tribuna radial tuvo una importancia muy similar a la del sello Alerce. Pese a no conseguir auspiciadores, Nuestro Canto fue un ente más que colaboró, divulgando a nivel masivo el repertorio de la NCCh perseguida y de los promisorios valores del sucesor Canto Nuevo.

La similitud con las peñas –como medio de difusión– se basó en que ambos dieron convivir con el autofinanciamiento producto de la política económica neoliberal y la desprotección estatal en que se vio envuelta la cultura alternativa.

Más allá de eso, el programa Nuestro Canto también apoyó la labor desarrollada por la peña, promoviendo el interés de ver “en vivo” a aquellos artistas postergados por el régimen.

Davagnino creó después la productora de espectáculos con el mismo nombre de su espacio radial: Nuestro Canto. Los recitales que se hicieron en el popular Teatro Cariola desde el año 1977 constituían una alternativa más para que los cantores difundieran lo más granado de su repertorio.

Lo mismo ocurrió cuando el propio Ricardo García, primero en el Teatro Esmeralda, luego en el Cariola y finalmente en el Caupolicán, organizó junto al sello Alerce las masivas jornadas de La Gran Noche del Folklore.

Ambos escenarios tenían la virtud, tal como las peñas, de aglutinar a un público ansioso por ver a aquellos artistas no presentes en los medios masivos y que guardaban cuestionamientos hacia el orden dictatorial. Similar a estos microespacios, Nuestro Canto también trasladó su espectáculo a los lugares más apartados de Santiago, colaborando en el trabajo solidario.

Miguel Davagnino habla de la estrecha conexión que existía entre su productora y las peñas, expresada en la continua labor de “extensión” hacia las poblaciones. “Nosotros participamos muchas veces con ellas y también por nuestra cuenta en las actividades solidarias. Estábamos divididos por sectores y dependía de los curas párrocos –muy valientes también– que estaban en las poblaciones de más alto riesgo. Ellos organizaban una serie de actividades y con Nuestro Canto íbamos a ellas”. El espectáculo que brindaba la productora era “itinerante, a diferencia de las peñas que tenían un domicilio relativamente fijo”, agrega el locutor.

Al situarse en un lugar de poca capacidad de público, las peñas tenían la ventaja –al contrario de los recitales de La Gran Noche del Folklore y Nuestro Canto– de personalizar más el espectáculo y, por ende, el cantor gozaba de una vinculación mucho más directa con el público que en estos conciertos masivos. Además, se daba la posibilidad de interactuar con sus pares alrededor de una mesa, bebiendo

un vaso de vino y degustando una empanada, lo cual era muy difícil de lograr en las butacas de un teatro.

Como contraparte, estos ciclos –al realizarse en un local más amplio como un teatro– tenían la gran cualidad de convocar a un gran contingente de personas, por cierto, mucho mayor al que podían aspirar las peñas. También disponían de un mejor equipamiento técnico y el escenario tenía una mayor capacidad, lo cual favorecía principalmente a los conjuntos numerosos.

Música sobre ruedas

El aporte de la revista *La Bicicleta* –nacida en 1978– al movimiento alternativo artístico resultó inconmensurable. Presente en la memoria colectiva de los chilenos, permitió conocer más a fondo a los nuevos valores mediante entrevistas, debates y reportajes especializados sobre teatro, cine, literatura y primordialmente música.

La idea de incluir letras y acordes de los artistas disidentes terminó por consolidar a esta publicación –dirigida por Eduardo Yentzen– como un medio de comunicación de renombre dentro del espectro contracultural, en el que su propio subdirector, Álvaro Godoy, asumió la tarea de traspasar minuciosamente las posturas en guitarra a las páginas de la revista.

Por supuesto, la gran contribución de *La Bicicleta* a las peñas pasó por brindar una fuente de alimentación mediante un medio escrito, ya que sus ejemplares promovían y difundían de forma especializada aquello que estaba sonando precisamente en ellas. Además, en los extensos debates que circulaban entre sus hojas (sobre lo popular, lo masivo, la censura y varios más) se analizaba directamente el rol de las peñas como difusoras del arte disidente en comparación con otros espacios similares.

“Entre 1975 y 1978 se empieza a formar una gran red. *La Bicicleta* nace en 1978 al servicio de eso y se vincula naturalmente a las peñas, pero con preponderancia al Canto Nuevo”, explica su director, quien militaba en las juventudes del MAPU por esa época.

Yentzen apenas alcanzó a toparse con el auge de la Nueva Canción Chilena cuando el golpe militar hizo añicos una intensa etapa de construcción cultural. Esto explica en parte su mayor apego generacional con el Canto Nuevo –nacido en el seno universitario a su juicio– que con las peñas, cuyo aporte irrefutable, asegura, fue haber sostenido la “continuidad” del canto de raíz folklórica.

“La mayoría de los que componíamos *La Bicicleta* no éramos de cultura marxista ni del Partido Comunista. Entonces nos fue más natural el Canto Nuevo –que nació junto con nosotros en la universidad– que el canto de raíz folklórica de las peñas”, afirma.

Mantener viva una publicación de clara matriz contracultural en condiciones adversas asomaba como un lindo sueño, como una proeza que tenía muy poco asidero

terrenalmente hablando, más aún si se tomaba en cuenta el bloqueo publicitario hacia los medios emergentes. Sin embargo, *La Bicicleta* logró sostenerse, dejando una marca en miles de incondicionales lectores.

Otro hito destacado que “mejoró” relativamente la imagen de los artistas “peñeros” a nivel país fue el triunfo conseguido por Capri en la versión local del Festival de la OTI de 1977, con la canción “Oda a mi guitarra” de Nano Acevedo. Era la primera vez que se reconocía el mérito a artistas del elenco estable de una peña y por ende, los medios masivos volcaron su atención a estos pequeños circuitos que, insospechadamente, representarían a Chile en un certamen internacional.

Resulta impensable el desarrollo de las peñas sin el apoyo de estos eventos masivos, programas y medios de comunicación que nutrieron el trabajo que ellas cumplían en su espacio reducido. El deceso de estas micro-tribunas tardó en llegar, porque Alerce, Nuestro Canto y *La Bicicleta*, aun con problemas de financiamiento, aprovecharon su alto poder de convocatoria para hacer más visibles a los cantores “peñeros” y sus esperanzas.

Tercera Parte

CAPÍTULO XI

LOS SÍNTOMAS DEL OCASO

Durante los tres primeros años de la década del 80, el contexto autoritario marca los síntomas de una actividad en decadencia. Particularmente, las peñas a partir de aquí comienzan a esfumarse, tal cual se va desmantelando parte del movimiento alternativo a la cultura oficial.

“El Yugo”, “La Parra”, “Doña Javiera”, “La Fragua”, “Canto Nuevo”, “La Chingana del 900” y “La Picá” desaparecen del mapa. Las únicas que permanecen son “Kamarundi”, “La Casa del Cantor” y “La Casona de San Isidro”.¹⁶⁰ Las explicaciones pueden ser muy variadas, pero es innegable que el contexto en los 80 es diametralmente distinto al de la década anterior, lo cual repercute en el debilitamiento de las peñas.

En 1980 ya se advertía que, tal como en las peñas, en los actos musicales centralizados como los ciclos de Nuestro Canto y los recitales de la Gran Noche del Folklore había una “disminución de un tipo de canal de emisión que se había instituido como una de sus formas más importantes de expresión entre los años 1977 y 1978”.¹⁶¹

La Constitución de 1980 institucionaliza el régimen, lo cual va generando un mayor grado de adhesión al proyecto autoritario, pero lo más importante –dice Anny Rivera– “la apelación a un pasado luminoso que contrastaba con un presente sombrío y opresor, tiende a perder fuerza en un momento donde el consumo parece permeear todas las esferas de la vida social”.¹⁶²

En efecto, pareciera que el modelo neoliberal, aplicado a ultranza por el régimen, como dice el sociólogo José Joaquín Brunner, “logra, por primera vez, generar un conformismo de masas, una suerte de adhesión ideológica obtenidas por vías aparentemente no-ideológicas: por la generación de un sistema de satisfacciones

¹⁶⁰ “Casa Kamarundi” dejó de funcionar en 1992 una vez que se produjo el fallecimiento de Manuel Escobar, Tilusa. Mientras tanto, Nano Tamayo dice que “La Casa del Cantor” cerró sus puertas en 1986, ya que el terremoto de marzo de 1985 terminó dañando considerablemente la estructura del local. Por último, “La Casona de San Isidro” continuó en Avenida España hasta 1986, año en que se trasladó a Alameda 151, con rasgos bastante disímiles. En ese lugar duró hasta 1993, fecha en que Pedro Gaete decidió poner fin a su proyecto.

¹⁶¹ Catalán C. y Equipo de Investigación. *Op. cit.*, página 6.

¹⁶² Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Op. cit.*, página 132.

privadas que conlleva expectativas ‘conformes’ a las necesidades de legitimación y estabilidad del régimen”.¹⁶³

Hasta aquí se alude a la “debilidad” que tenía la “cultura de oposición”, dentro de la cual se encontraban las peñas. En el fondo, se afirmaba que la crisis vivida alrededor del año 1980 se trataba en que “los circuitos molecularmente desarrollados a lo largo de los años anteriores, asociados cada uno a sus respectivos públicos ‘orgánicos’, resultan aplastados por esos fenómenos de cultura de masas”.¹⁶⁴

Por de pronto, se puede afirmar que las peñas –siempre ligadas al movimiento alternativo– no logran contribuir a conformar un frente amplio de oposición ante un proceso que es mucho más poderoso, influenciado por la vasta red de medios masivos al servicio del bloque dominante y por la modernización económica bajo una estructura de poder excluyente.

Se afirma, por lo tanto, la sectorización del movimiento artístico alternativo, su posición marginal, subalterna, excluida, sin impacto público ni masivo, de públicos “orgánicos” y de alcance puramente local, como indica Brunner. Las peñas responden a esa lógica, y ante la drástica consolidación del régimen –más el auge represivo de los años 78 y 79– no logran contrapesar la arremetida oficial.

Y es que desde que comienzan a germinar las peñas se abren como un espacio cuya función primordial es la reidentificación de los derrotados y la consecuente caída hacia las expresiones musicales no acordes con los principios autoritarios. Pero debido a la exclusión a la que están sometidas, la labor artística a la cual congregan, se ve, de pronto, cuestionada.

Entonces sobreviene, como dice Brunner, la “generación de otras formas de oposición –esta vez más directamente políticas– que restan vitalidad a algunos circuitos culturales”.¹⁶⁵

De esta manera, se vislumbra en los frentes opositores la intención de ejercer un real contrapeso a las aspiraciones de la dictadura. Manuel Antonio Garretón señala que “luego del plebiscito (de 1980) el tema del derrocamiento cobra fuerza, paradójicamente, en el momento en que se hacía más patente la desarticulación social y donde los referentes tradicionales de organización y acción parecían carecer de sentido”.¹⁶⁶

El modelo que tanta bonanza económica generó, que ayudó a construir un país más “próspero”, empezó a verse cuestionado en sus cimientos. A mediados de 1981, “la quiebra de una importante empresa –CRAV– hace temer por la estabilidad del

¹⁶³ Brunner, J. J. *Políticas culturales... Op. cit.*, página 15.

¹⁶⁴ Brunner, J. J. *Políticas culturales... Op. cit.*, página 14.

¹⁶⁵ Brunner, J. J. *Políticas culturales... Op. cit.*, página 15.

¹⁶⁶ Garretón, M.A. *Op. cit.* Citado por Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Op. cit.*, página 120.

modelo”. Y entonces se desata el colapso: la grave crisis financiera que azotó al país en los años 1982-1983.

Desde 1975 que no se veía una tasa de desempleo tan alta como la de este período. Sumando el Plan de Empleo Mínimo (PEM), la cesantía llega a un 30% en 1982. “El número de quiebras (...) es muy elevado: solo en un mes (...) se produjeron más quiebras que en los tres años anteriores (acumulado). Al 30 de noviembre de 1982, el Banco Central había perdido más de un tercio de sus reservas en dólares”,¹⁶⁷ dice la socióloga Anny Rivera.

“El hasta entonces prestigioso Sergio de Castro (ministro de Hacienda) y su equipo terminaron llevando al país, en menos de una década, a la segunda recesión, la mayor de América Latina, la cual significó la caída del PIB a -14,5% en 1982-1983”,¹⁶⁸ agrega el cientista político Carlos Huneeus.

Los efectos no tardaron en hacerse sentir. Y como respuesta a la precaria situación económica se esbozaron los primeros intentos por hacer patente el descontento en los espacios públicos, en las calles, en las plazas; donde fuera necesario con tal de conseguir una solución.

Vedada durante mucho tiempo, entonces, la esfera política comenzó a reconquistar el protagonismo de antaño en la resolución de conflictos. “La sociedad civil acelera su fase de reconstitución organizativa”,¹⁶⁹ sostiene Brunner.

La creciente espiral de reclamos sociales tuvo su punto crítico el 11 de mayo de 1983, cuando la Confederación de Trabajadores del Cobre convocó a la primera movilización nacional en contra de la dictadura, por lo demás, bastante exitosa.

Bajo este panorama, se aprecia que la contingencia política empezaba a primar por sobre las actividades culturales. “Estaba muy desgastado el formato peña, público iba poco. La gente ya no quería estar encerrada diciendo todas sus penas y sus angustias. Los artistas querían salir a la calle a hacer algo concreto, más que cantar entre cuatro paredes”, dice Eliana Andaur, número estable de Doña Javiera.

A medida que se iba abriendo el espacio público, las peñas se hacían menos necesarias. Así al menos lo cree Nano Tamayo, cuando dice que “ya no había esa necesidad de aglutinarse. En la medida que fueron apareciendo organizaciones, las personas empezaron a motivarse hacia otras cosas, ya esa necesidad inicial de juntarse a través del canto se fue perdiendo”.

Para el director de *La Bicicleta*, Eduardo Yentzen, en los primeros tres años de la década del '80 existió un “cambio generacional” donde el agobiado movimiento

¹⁶⁷ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Loc. cit.*, página 135.

¹⁶⁸ Huneeus, Carlos. *Op. cit.*, página 508.

¹⁶⁹ Brunner, J.J. *Políticas culturales... Op. cit.*, página 17.

cultural en conjunto –incluyendo las peñas– “traspasó el mando” a los organismos naturalmente políticos.

“Aparece ‘la voz de los ochenta’, decae el Canto Nuevo, la Agrupación Cultural Universitaria y está la crisis económica. Surgen Los Prisioneros. Pasa que en la época entre 1975-1982 el movimiento orgánico contra la dictadura se expresa a través de la organización cultural; en cambio, a principios de los ochenta se hace la ‘posta’, el paso de bastón a organismos más naturales: los movimientos sindicales y universitarios”, comenta Yentzen.

En relación a lo mismo, Lilia Santos sostiene que el “momento histórico” ameritaba salir de la peña y buscar otros frentes de lucha. “Es posible salir a la calle y con los primeros cacerolazos empieza a cambiar todo. Es simbólico que esta cosa oscura de la peña se abría ahora y estaba la calle... y se podía cantar en la calle”.

La presión que ejerció la ciudadanía y la crisis sistémica del neoliberalismo gatillaron una reacción generalizada por parte del gobierno. Incluso, las críticas y a no provinieron solo de sectores opositores, sino que de los mismos adeptos al régimen militar, que sugirieron exhibir el modelo. Se hizo necesario moderar el discurso y la práctica y, en consecuencia, en palabras del sociólogo José Joaquín Brunner, los mecanismos de exclusión se debilitaron o se hicieron más flexibles.¹⁷⁰

Y así fue como inesperadamente en el plano cultural ocurrieron cambios significativos, especialmente en la televisión. Con el afán de abaratar costos, se dejó de lado la importación de artistas extranjeros y se volcó la atención hacia los creadores nacionales, cuyos precios de contratación eran menores.¹⁷¹

“La escasez de artistas no censurados implica una apertura hacia aquellos (...) identificados con el movimiento cultural alternativo. Así, varios intérpretes del Canto Nuevo son llamados a la TV”,¹⁷² indica Anny Rivera.

Nano Tamayo –quien el año 81 volvió de un viaje a Ecuador– explica cómo los artistas cambiaban las “catacumbas” por el esplendor de la televisión. “Ya había más alternativas. Me encontré que en Chile la cosa había cambiado mucho por que estaba el programa ‘Chilenazo’; los cantores aparecían en la tele, ya los actores estaban trabajando en teleseries, acá encontré a la gente muy contenta. Pero desde afuera uno se daba cuenta que esto había sido intencionado, que no se había ganado ningún espacio; nos dieron, pero a la pinta de ellos (...) Los cantores se empezaron a preocupar de ir a la tele, y ya no cantaban las canciones comprometidas, porque había que cuidar la peguita”.

¹⁷⁰ Brunner, J.J. *Políticas culturales... Op. cit.*, página 17.

¹⁷¹ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Op. cit.*, página 137.

¹⁷² *Ibid.*

El diagnóstico de Tamayo coincide con las conclusiones emanadas de un seminario realizado en los 80. En él se enfatiza la “ilusión ideológica” en la cual cayeron los artistas por cuanto se creía que la dinámica de progreso “residía en una primera etapa, en actuación en canales solidarios y peñas; en una segunda etapa, en recitales, encuentros y actos musicales y, en una tercera, en los canales de TV, radio y disco”.¹⁷³ El documento añade que “se dejó de considerar –en su real dimensión– las condiciones económicas, sociales, políticas y culturales del país, lo cual llevó a poner el acento en la calidad como condición de acceder a medios más masivos”.¹⁷⁴

Oscar Andrade fue uno de esos artistas que saltaron de la intimidad de la peña a la televisión para difundir su arte en una plataforma más masiva. “Había en las peñas una complicidad política contingente, pero eso mismo me hizo alejarme de ellas, ya que consideraba una masturbación política cantar para gente que pensaba lo mismo que yo y decidí salir a ‘salvar almas’ a través de la televisión”, afirma el cantautor que causó furor en la década del ’80 con temas como “Noticiero crónico” y “La trepa”.

Esta fuga permanente de los microcircuitos a los macromedios como la televisión, en su momento evidenció inquietudes y dudas respecto a la gestación de una alternativa cultural en el nuevo contexto “ochentero”. Anny Rivera sostiene que uno de los temores era “la capacidad del sistema para ‘cooptar’ las expresiones artísticas portadoras de una visión de mundo distinta, inscribiéndolas como elementos funcionales a la actual forma de dominación”.¹⁷⁵

En el mismo seminario se puso en discusión el ámbito signficativo de expresión” de las peñas a esta altura, ya que –se arguye– se habrían quedado “estancadas” al no constituir canales de difusión masiva ni una fuente real de trabajo para los cantores populares.

Se desprendieron también serios cuestionamientos hacia las peñas en 1980 por la “precariedad de equipos, infraestructura técnica y estrechez física del escenario”.¹⁷⁶ “Se oía malazo, muchas veces no había micrófonos y las condiciones no eran las mejores”, dice al respecto Joaquín Eyzaguirre, del conjunto Aqueelarre.

En tanto, Alejandro Lavanderos aduce razones físicas para explicar la continua desaparición de estos microcircuitos. “La peña muere para mí porque no logra congregarse más gente, porque el espacio les queda reducido. O sea, los grupos necesitaban incluso cambiar sus espacios de potencia acústica, porque ya no es la guitarra sola, o sea, agrupaciones de más de siete personas en el escenario no cabían”.

¹⁷³ Catalán C. y Equipo de Investigación. *Op. cit.*, página 11.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales...* *Op. cit.*, página 136.

¹⁷⁶ Catalán y Equipo de Investigación. *Op. cit.*, página 13.

Por lo tanto –agrega el director de Antara– “las peñas se van quedando en este núcleo de gente que se queda ahí, que solamente tenían ese espacio en la medida en que tú ibas a ver a un grupo, pero ese grupo no lo podría hacer en un escenario de dos mil personas porque no cautivaba”.

Así cobraba fuerza el “estancamiento” del artista “peñero”. Se ponía en tela de juicio su calidad, ya que seguía repitiendo los mismos esquemas y las mismas canciones hasta el hartazgo, ante un público que tampoco se renovaba.

“No hubo el suficiente reciclaje. Los artistas de las peñas, especialmente los solistas, no se prepararon más, entonces llegó un momento en que la gente se saturó de ir a escuchar lo mismo y perdieron interés desde el punto de vista artístico”, explica Jaime Chamorro, del grupo Chamal.

Con esta apreciación coincide el actor Daniel Tillería, para quien “como todas las cosas, las peñas cumplieron un ciclo vital, necesario y significativo dentro del escenario político-cultural, pero no se renovaron (no nos renovamos) con los acontecimientos que se sucedían en el país, nos quedamos atrapados en el mismo discurso llorón y tal vez, sin darnos cuenta, caímos en el panfeto y en lo reiterativo”.

El cofundador de “La Parra”, Alejandro Herмосilla, cree que el carácter “acrítico” del público de la peña no ayudó a progresar al cantor. “No había ninguna exigencia de parte del público y de parte de los que tenían la programación de la peña, era una cosa muy al lote. Los cantores no se superaban. Nadie te pedía que tuvieras un buen vocabulario, nadie te pedía que no estuvieras fumando y cantando y de repente tomaras el cigarrillo y siguieras cantando”. Bajo este esquema, la peña estaba destinada a sucumbir por sí sola como espacio de difusión del arte popular.

El asunto de las platas

Otra razón muy vigorosa que explica el progresivo agotamiento de las peñas como medio de comunicación alternativa es que su modelo de gestión era inapropiado en un sistema económico que las obligaba a autofinanciarse por completo, sin siquiera recibir el mínimo aporte estatal.

“La gente que iba no hacía grandes gastos, se mantenía con lo mínimo. Los artistas no podían seguir cantando sin recibir algo, se tenían que mantener, especialmente si se dedicaban solamente al canto. Gabriela Pizarro terminó cantando en La Vega, pasando el sombrero. Otros artistas cantando en las micros y eran de una trayectoria larga”, sostiene Alejandro González.

Lo mismo comenta Alejandro Herмосilla al responsabilizar, en parte, al público de por qué las peñas no pudieron sostenerse económicamente. “La gente que iba a las peñas eran los intelectuales que se pasaban una película de que estaban haciendo

una revolución en contra del gobierno militar, quedándose sentados en una mesa, consumiendo una botella de vino, sabiendo que a los cantores se les paga el mínimo”.

Hermosilla recalca que el prototipo de cliente habitual de las peñas era de “muy malos consumidores conscientes, de decir ‘mira, si nosotros consumimos, los artistas populares van a tener más ingresos’. Sin embargo, podían ellos mismos (...) pagar cinco veces más por una botella de vino al ladito de la peña, en una *boîte*”.

Salvo el aporte de generosos “mecenas” como Jorge Farías –quien ayudó a “La Parra”– y Jaime Cavada, las peñas de bieron “subsistir” para poder perdurar en el tiempo. Y eso requería de la comprensión del público y de los artistas invitados, cuyas ganancias ocasionalmente no bastaban para sustentar la vida.

“Sentíamos que era difícil moverse en las peñas solamente, porque las platas eran muy mínimas. Nosotros vivíamos para y de la música, lo que era complicado”, recalca Roberto Márquez, líder de Illapu.

“Ir a una peña era darme un gusto, porque ahí nunca se ganaba plata. Se ganaba muy poco, lo justo y necesario para volver a la casa. Uno tenía que trabajar para los espectáculos masivos. Yo viví mucho tiempo de un par de giras que hice por Estados Unidos, Europa o Latinoamérica”, apunta Benedicto “Piojo” Salinas.

Café cargado

La “apertura” también impactó a los mismos circuitos alternativos. Una razón poderosa que explica la desaparición de las peñas fue el nacimiento de los “cafés”, donde pese a conservar la proximidad entre artista y público, se rompió con la ornamentación sobria y funcional que caracterizaba a estos recintos.

En efecto, como dice Anny Rivera, “se observa mayor cuidado en los aspectos estéticos del espectáculo, del local”.¹⁷⁷ Además, se abrieron “a un público heterogéneo, ampliando la gama de manifestaciones artísticas difundidas”.¹⁷⁸

Ejemplo de lo anterior lo representó el “Café del Cerro”, inaugurado el 15 de septiembre de 1982 en el barrio Bellavista y convertido en un emblema de la cultura alternativa en los años ochenta que no solo albergó a cultores del Canto Nuevo, sino que abrió el abanico hacia otras áreas artísticas y estilos musicales como el “teatro, jazz, ‘rock-andino’, danza”.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Op. cit.*, página 145.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

El hombre que estuvo detrás de la creación de este recinto fue el ex mánager de los conjuntos Wampara y Aquelarre, Mario Navarro, quien diseñó esta tribuna con un fin comercial, según reconoce. “Las peñas no eran fuente de trabajo para nadie, así que pretendíamos hacer algo profesional. El ‘Café’ se creó bajo un pensamiento empresarial, a los cantores se les pagaba bien y mejoramos la infraestructura para que la gente pudiera tomarse un trago y comer algo”.

En tanto, Eduardo Peralta plantea que la “cercanía” constituyó la esencia de las peñas. Por eso, cree que incluso hasta hoy se mantienen vigentes, aunque con algunos cambios inevitables producto de la modernización. “Las peñas no desaparecen, sino que se reconvierten en el espacio. En todo el barrio Bellavista surgen locales, que le llaman pub o café-concert; es un problema de época que le va dando la nomenclatura”.

El trovador rotula al “Café del Cerro” como una peña más “sofisticada”, incluso lo llama “peña café-concert”, pues –señala– se mantenía la intimidad, las mesas y las velas, junto al pequeño escenario muy cerca de la gente.

Sin embargo, para Alejandro González, el local nacido en el barrio Bella vista marcó una distancia considerable con lo que fueron las peñas. “Ese lugar era más snob, elitista e intelectual”, asegura.

Al momento de la aparición del “Café del Cerro” –comenta Mario Navarro– las peñas estaban en franca decadencia y el recinto de Ernesto Pinto Lagarrigue 192 solo vino a asestar el golpe final, sin querer perjudicar su funcionamiento. “Las peñas fueron el primer lugar donde se abrió la lucha, pero se quedaron en ghettos. Se estaban muriendo solas. Y nosotros captamos al público ‘peñero’ por el sentimiento contra la dictadura”, sostiene el gestor cultural vecindado en Punta Arenas.

Por su parte, Amaro Labra, de Sol y Lluvia, pudo conocer el café “El Jardín” de calle Irrarázaval, y afirma que la diferencia con las peñas estaba dada por el público que asistía. “Ya eran café-conciertos, diferente a las peñas. Había otro tipo de sensaciones, éstas eran como un poco más políticas; en los cafés había diferentes tipos de personas”.

Hasta aquí se puede conjeturar que llegada la década del 80, la “dimensionalidad espacial” fue el componente de las peñas que se replicó en la figura del café, aunque muchos de sus símbolos contraculturales en términos de ornamentación, tipo de público, repertorio de los artistas y espontaneidad se desvanecieron en aras de la modernización.

“En estos otros espacios como el ‘Kaffé Ulm’, empezaron a traer a gente de otros segmentos sociales, a este mundo que no era necesariamente el de la peña, y que hizo la conexión con estos grupos del Canto Nuevo”, señala Alejandro Lavaderos.

Desde otra perspectiva, Nancy Torrealba cree que el formato “peñas” reproducido por los “restaurantes con show folklórico” precipitó el deceso de las primeras. “Todos los restaurantes empezaron a poner show, y los artistas empezaron a ir a los restaurantes

porque daban plata. Y como que la ‘moda’ de la peña se la llevaron ellos. Se malcrió a la gente, porque a una peña no se iba a comer” En ese sentido –agrega Torrealba– “las peñas eran muy alternativas en eso. Había ciertas cosas para comer o para tomar, pero no era un restaurante a la carta”.

En otro plano, la violencia que ejerció el aparato represor de la dictadura contra las peñas no fue la causa primordial de su desaparición. Pese al continuo hostigamiento que soportaron sus propietarios, artistas y público, éstos no claudicaron en su empeño por mantenerlas en pie. Si bien el constante acoso entorpeció el actuar de estos recintos, finalmente no logró desbaratar el movimiento “peñero” que se gestó en los primeros años de dictadura.

“Dirigir una peña era como estar sentado sobre un barril de pólvora. Sabíamos que en cualquier momento podía llegar la policía a pedir los carnets, como sucedió muchas veces”, grafica Julián del Valle, director de “El Yugo”.

Aun así, esta sensación de terror que incubó la dictadura impactó en el público que, con el paso del tiempo, fue resintiéndolo su presencia cada vez que algún agente del Estado intervenía en las peñas, lo que se tradujo en una baja en las ganancias para los artistas.

Además, el régimen concretamente sí logró cerrar dos peñas para siempre, aduciendo razones legales. La casa en la que funcionaba “La Chingana del 900” fue traspasada a Bienes Nacionales invocando una supuesta ilegitimidad de su dueño, el padre de Carmen Pavín.

“La Parra” también fue clausurada de la noche a la mañana por el Servicio de Impuestos Internos. Su director, Pancho Caucamán, recuerda que no pudo siquiera “entrar a la peña” y que el abogado Guillermo Cienfuegos –representante legal y árbitro en esta disputa– le recomendó “desaparecer” de escena por un tiempo.

La supervivencia

Las peñas reúnen todos los requisitos para ser exterminadas: expresión de la música de contenido social y espacio aglutinante de gente de izquierda. Sin embargo, logran subsistir una buena cantidad de años, siendo controladas, pero no cortadas de raíz por el régimen. Lo contrario sucede con las cúpulas políticas que son erradicadas con severidad.

Una respuesta a esta actitud oficialista la ofrece el discurso artístico que tiene lugar en las peñas folklóricas. Éste es ambiguo, puede provocar una multiplicidad de efectos, poco predecibles por su capacidad de interpelar a los sujetos de diversas formas. El discurso político es suprimido, aunque las publicaciones de la época advierten sobre “maniobras concertadas” del arte en pro de reclutar adherentes para

los partidos políticos. ¿Por qué el régimen, aun sabiendo esta información, teniendo todo un aparato represivo a su favor, usufructuando de la comunicación unilateral de los medios masivos, no propende a aniquilar las peñas?

Una de las claves está dada por el carácter localizado de la Peña; como se dijo anteriormente, por sus condiciones intrínsecas no tiene la capacidad de escapar de su radio de acción, porque se convertiría en otro escenario más masivo: cambiaría la nomenclatura. Este sector localizado, como dice Brunner, nunca se pensó como un espacio capaz de disputar la hegemonía a la dictadura o, al menos, ejercer un contrapeso. A juicio del músico de Los Zumbos, René Figueroa, esta sería la explicación de por qué el régimen no endureció su posición hacia las peñas.

“La Peña era una herramienta cultural que en sí no representaba ni significaba ninguna estructura política o de lo que fuera, capaz de emprender la lucha para botar a la dictadura. La cúpula de una organización política sí (...) va a actuar en concreto”, recalca Figueroa.

Así, la dictadura aparentemente siente que no está en juego ni en peligro el ejercicio de su poder dominante, puesto que los partidos políticos son las únicas agrupaciones que pueden llegar a disputar su posición. En eso, la cultura y particularmente las peñas no poseen aquellas características por más que haya en su interior una “oculta” intencionalidad política. “Bastaba mantenerlas controladitas. También tenían que mostrar que el país aparentemente funcionaba en forma democrática. Con las peñas pasaba un poco lo mismo que con las revistas de oposición: funcionen pero sin portarse mal”, añade Figueroa.

Sobre esto mismo, sobresale otra explicación que resulta decisiva a la hora de comprender la acción gubernamental hacia el arte y la cultura y, específicamente, hacia las peñas: la presión internacional por los derechos humanos. Y en esto, un lugar preferente tiene el asesinato de Víctor Jara.

La condena internacional

“La dictadura tenía un temor de ser sancionada internacionalmente. Todo lo que fuera velado lo podían hacer: los arreglos eran de noche. Los artistas siempre han sido públicos y esa fue una de las garantías. El caso de Víctor Jara yo creo que fue un arrebato de los gallos que estaban, más que una intención real de matarlo, porque con las repercusiones que hubo, les costó mucho explicar esa situación”.

Las palabras del fundador de “La Fragua”, Alejandro González, pretenden dar a entender que el afán de mejorar la “imagen” del régimen fuera de las fronteras, permitió que los artistas gozaran de un relativo margen de tolerancia, sin abandonar, por cierto, el amedrentamiento constante que azotó a las peñas.

“Quienes se aventuraron a elevar denuncias, padecieron la andanada comunicacional del régimen, tal como ocurrió en 1976, con motivo de la reunión en Chile de los ministros de Relaciones Exteriores de los países integrantes de la Organización de Estados Americanos (OEA). En esa ocasión, un grupo de abogados presentó a los invitados un documento que llamaba la atención sobre la deplorable situación interna en materia de derechos humanos. La réplica del aparato comunicacional del gobierno (...) definió su texto de denuncia como una obra injuriosa para la nación, atribuida a vende patrias coludidos con el marxismo internacional, con el comunismo soviético”, reseña el Informe Valech.¹⁸⁰

Instituciones como la Organización de Naciones Unidas (ONU) elaboraron gruesos informes sobre la represión en Chile, provocando que la comunidad internacional deviniera en “copartícipe del proceso de denuncia, socorro y rectificación humanitaria emprendido por los chilenos residentes en el país o en el extranjero”.¹⁸¹

Esto todavía sin considerar el compromiso de la Vicaría de la Solidaridad, creada por el cardenal Raúl Silva Henríquez, que se transformó en un verdadero refugio de los perseguidos por el régimen.

El bloque dominante estaba desacreditado por su política de violencia extrema contra los disidentes. Encima, reprimir a los artistas, podría agudizar las críticas hacia su *modus operandi*.

Claudio Escobar cree, tal como Alejandro González, que al régimen le basta controlar una propiedad que era de todos, es decir “pública”, para evitar los reclamos. “El régimen es habiloso, es súper inteligente, sabe que si corta una instancia que es propiedad de todos, le queda la *cagá*, porque todos van a reclamar (...) Ningún régimen corta así como así una instancia que le va a provocar un problema. Quiere controlar los problemas, pero no quiere eliminar uno si sabe que la gente se le va a venir encima”.

Con algunos matices respecto a Escobar, Amaro Labra cree que el asesinato a Víctor Jara marcó “el gran error de los estrategas de la dictadura”. Con esto, añade el vocalista de Sol y Lluvia, descuidaron el valor que tenía lo cultural y privilegiaron abalanzarse sobre la clase política. “Y fue justamente por el lado de la cultura donde se pudo reconstruir todo”, remata.

¹⁸⁰ Informe de Prisión Política y Tortura. *Op. cit.*, página 190.

¹⁸¹ Informe de Prisión Política y Tortura. *Op. cit.*, página 196.

Escasa convocatoria

Se cree también que el régimen subestimó el efecto e irradiación de las peñas, debido a su espacio reducido, donde no cabían más de 200 personas. Esto explica, a juicio de muchos participantes del movimiento “peñero”, por qué estos recintos pudieron enarbolar el canto alternativo, sin que la persecución se detuviera.

“No le dieron importancia a lo que hacíamos. Estábamos en grupos muy pequeños. No valoraron lo que nosotros estábamos haciendo. Yo creo que si hubieran estado conscientes de toda esta penetración subterránea, nos hubiesen reprimido más duramente”, piensa Isabel Aldunate.

Dicha “penetración subterránea” estaba dada por los propios rasgos de las peñas –tomando en cuenta la proximidad y la penumbra– que permitían generar una red interactiva de corto alcance y muy clandestina, pese a que en el papel aparecían como recintos abiertos para cualquier tipo de persona, es decir, reductos de carácter público.

Para el ex integrante de Voces Andinas, Pepe Ortega, el régimen tomó con indiferencia este contacto “persona a persona” que se producía en las peñas folklóricas. “Los medios masivos de comunicación en general tenían un radio de acción muy amplio y este era un radio de acción más pequeño, pero más potente porque se despertaban sensibilidades, se remecían emociones. Entonces el traspaso del mensaje tenía una calidez muy de persona a persona, lo cual ha hecho que esto perviva y se mantenga en la memoria viva de nosotros”.

Después de participar en la televisión y en otros escenarios masivos, el conjunto Illapu comenzó a recibir un acoso sostenido. En variadas ocasiones, más que a las peñas mismas, al régimen le importaba castigar con mayor dureza a aquellos músicos que tenían una presencia mediática importante y, por lo tanto, una capacidad de convocatoria que no tenían aquellos que rotaban por estos centros artísticos.

“Nosotros teníamos una opinión que trascendía más allá del medio normal al que llegaba la peña”, sostiene su vocalista Roberto Márquez. El líder del conjunto nortino cree que para los jefes dictatoriales “había un cierto tipo de público que iba a las peñas pero que no revestía mayor peligrosidad. Estaba como en ese ámbito y se quedaba ahí”.

Entretanto, Toño Cadima se hace una pregunta que quizá rondó por las cabezas de la dictadura. “¿Qué daño pueden hacer 300 personas que son los mismos?”. Considera también que ese núcleo de personas que asistía a la peña –no siendo el público poblacional el que mayoritariamente asomaba por ahí– después de cantar y aplaudir “se iba para la casa”. Entonces, interpretando los cuestionamientos del régimen, Cadima recalca: “O sea, esas 300 personas deberían estar haciendo una barricada en la esquina”.

Desde otra perspectiva, Inés Llambías cree que si subsistieron, fue solo producto de la perseverancia de quienes vieron nacer sus negocios. “Tienes todo un cuerpo social como el ser humano, el cuerpo social reprimido, contenido, en su expresión, tienes el pie encima, te dicen: no hable, no piense, no se exprese. Y como si fuera tu propio cuerpo, este cuerpo que se contiene, de pronto comienza a explotar de alguna forma, busca esos espacios”, dice.

“Es como estar bajo tierra –grafica la periodista– y tú tratas de abrir un hoyito y te tapan, pero sales por el otro, por el otro; esa era como la escena”.

Del mismo modo, Joaquín Eyzaguirre presiente que hubo una “política de exterminio, no en el sentido horroroso del término, sino que hubo una política de acallar. Y eso en dictadura tú lo puedes hacer fácilmente: no los tocas más en las radios, prohíbes conciertos, no les prestas los teatros, etc. Es como taponarle la boca a un cantor”.

Natacha Jorquera señala que la represión no fue capaz de aplastar el movimiento, ya que algunos organizadores y artistas poseían una enorme capacidad para reagruparse e instalarse en otro lugar.

“No pudieron cerrar las peñas porque aparecíamos como las callampas, nos echaban de un local y aparecíamos en otra parte, a la semana nos conseguíamos otro. Además para los dueños de los restaurantes era grito y plata. La gente que pertenecía a la Unidad Popular que sabía de folklore, al no existir otra instancia, iba a las peñas”.

A juicio de algunos artistas, las peñas eran un espacio propicio para espiar a los disidentes. Esta sería una de las causas que explica la relativa “tolerancia” oficialista hacia ellas. Para el músico Alejandro Lavanderos, “eran un lugar ideal para contrainteligencia. Vale decir, observar quiénes iban, qué se hacía, dónde se juntaban”.

Así lo pudo constatar Toño Cadima tras ser interpelado por militares que poseían vasta información sobre su trabajo artístico en peñas y poblaciones. “Eran de inteligencia, pero huevones. A mí me sacaron una carpeta y papeles, y las cosas que me leían eran solo mis presentaciones públicas”.

Esto permitió a los militares nutrirse de información sobre la disidencia y regular la temperatura social, ya que estos recintos actuaban como pequeñas válvulas por donde el público y los artistas dejaban escapar su descontento.

Aún así, las peñas folklóricas tuvieron el valor de recoger las cenizas del canto social para mantener viva la llama de la esperanza en los diez años más implacables y difíciles de sobrellevar, una época en que Santiago se volvió una ciudad verdaderamente patológica producto de la represión.

CAPÍTULO XII

COLOFÓN (EL APORTE DE LAS PEÑAS)

No se puede concluir esta investigación sin antes rescatar el valor que tuvieron las peñas en el contexto autoritario hasta 1983. En el fondo, se trata de dilucidar, aunque sea sucintamente a través de los testimonios, la importancia que revistieron estos microcircuitos para las personas que participaron de ellos.

Es cierto también que cada uno de los individuos que asistieron o trabajaron en las peñas folklóricas puede otorgar su propio significado. Las convicciones, experiencias, alegrías y desilusiones se conjugaron en un prisma multicolor a través del cual hoy sus protagonistas ven esta historia.

Al igual que cualquier movimiento artístico o periodo histórico las peñas sufrieron transformaciones a medida que se iban desarrollando. En un primer momento operaron como lugares de reencuentro, en los cuales la población contraria al régimen militar halló un espacio donde respirar en medio del agobio.

Pero también se debe subrayar que las peñas no fueron la alternativa artística en oposición a la dictadura, sino que se insertaron en un “movimiento artístico alternativo” mucho mayor, que incluyó compañías teatrales, centros culturales, recitales. El mérito que sí pueden exigir estas pequeñas tribunas es haber ido a la vanguardia del movimiento.

Las peñas constituyeron la primera instancia organizada de carácter público que reunió a la disidencia en torno al arte. Antes de la aparición de “Doña Javiera”, las actividades no oficiales tomaban solo un carácter esporádico y, por añadidura, eran incapaces de convocar a los diferentes actores sociales.

En palabras de Nano Acevedo, en un comienzo estos recintos “sirvieron para reagrupar, para levantar el ánimo, para sacudirse el miedo (...) porque si uno está en una dictadura queda paralogizado, tiene miedo. Pero si el público veía a quince tipos que subían a un escenario, se ponían a cantar a Violeta Parra y estaban hablando de los problemas, salía como si le hubieran puesto una inyección de neurobionta, como si se hubieran tomado un tónico. Eso era muy importante porque daban ganas de luchar”.

“Fueron un arma importantísima en la agrupación de la gente, hasta hoy no hay ningún acto político donde solo hayan oradores, siempre van a estar los artistas (...). Si no hubiesen estado, se hubiese demorado mucho más la organización de la gente, en agruparse, porque ¿bajo qué pretexto?”, agrega el director de “La Fragua”, Alejandro González.

“El aporte de la peña fue un eslabón, no tiene más ni menos importancia que el compañero o la compañera que se enfrentó a un paco tirando una piedra. Los artistas ejercimos el rol que nos correspondía en el momento que nos correspondía. Nada más. Hicimos lo que teníamos que hacer. No se puede decir que porque cantamos, porque hicimos poesía, porque hicimos murales, fuimos más importantes que el sindicato que quienes iban a misa, que quienes hacían *sittings*. Fuimos tan importantes como ellos”. Las palabras de Toño Cadima llaman a no sobrevalorar su función por sobre otras instancias que, igualmente, no dieron tregua en un período de amenaza permanente.

Una opinión parecida entrega Manuel Acuña de “La Casona de San Isidro”, para quien “las peñas fueron uno de los tantos vehículos que utilizó el movimiento cultural popular para desarrollarse y no su causa u origen. (...) No puede atribuirse a ellas la reactivación de este movimiento. Éste tiene su propia dinámica y no espera que se formen peñas u otras estructuras similares para desarrollarse. Existe, no obstante, un vínculo estrecho entre la existencia de las peñas y la reactivación de dicho movimiento”.

Pese a que en un principio los grupos repitieron los esquemas y temas de la Nueva Canción Chilena, las peñas se consolidaron como espacios que albergaron a figuras emergentes y también a los que quedaron rezagados producto del golpe militar.

El grueso de ellos compartía un pensamiento común: estaban en contra de la dictadura. Pero su manera de expresarlo variaba. De ahí que en las peñas se dio una amplia gama de géneros y estéticas musicales.

“Era de una diversidad extraordinaria lo que se producía ahí. El discurso de Eduardo Peralta era dado hacia los poetas franceses y no tenía nada que ver con Sol y Lluvia y nada que ver con los textos maravillosos de Jorge Yáñez. Si hoy alguien quisiera diseñar un restaurante o un pub, no sé si lograría tanta diversidad de estilos que había ahí”, asevera María Eugenia Zúñiga.

El golpe de Estado liquidó una efervescencia artística notable que existía en los años previos. Y las peñas fueron pioneras en retomar los cauces por los que la canción siempre había transitado, esta vez eso sí, bajo un contexto diferente.

“Nosotros tuvimos que asumir papeles protagónicos cuando todavía no estábamos preparados”, dice Juan Carlos Pérez, evidenciando el repentino momento en que a ellos les tocó portar los estandartes del canto.

Juntando muchos de sus rasgos, las peñas fueron medios de comunicación alternativa que por su poca capacidad de público sirvieron para muchos propósitos. Fue difusión, expresión, se hizo política y se despertaron sensaciones que la dictadura quiso amagar. “Sigo pensando que no me voy a catalogar como cantor en este caso, sino como un comunicador social. (...) Nosotros, los comunicadores sociales, tenemos la obligación de hacer de alguna forma que la gente vuelva a tener conciencia”, sostiene Alejandro Hermosilla.

El público pudo ver en el cantor un espejo donde, mirando a los ojos atentamente y notando la magia de sus acordes, sentía interpretadas sus ganas de gritar “libertad” o “esperanza”, aunque sin decir las explícitamente, pues compartían signos comunes. Si tenía aptitudes, el cliente también podía ser artista “peñero”. Y es que ambos se fundían en uno solo.

El apagón se apagó

Fuera de los aportes antes señalados, vale la pena consignar un término que se utilizó comúnmente y sin mayor discriminación para referirse a la cultura en la época del régimen militar: “apagón cultural”.

Esta frase la acuñó por primera vez el diario *El Mercurio*, “después de detectar, en encuestas callejeras, que los jóvenes que daban la Prueba de Aptitud Académica desconocían los méritos de Lord Cochrane y atribuían a Ramón Carnicer la gesta de la Independencia”.¹⁸²

Luego, este concepto quedó cimentado en el inconsciente colectivo como una forma de decir que en este período desaparecieron por completo las actividades culturales. Sin embargo, esta fue solo una dimensión: la oficialista, que amordazó cualquier expresión disidente.

Ya en 1980, el sociólogo José Joaquín Brunner se preguntaba: “¿Acaso el *apagón cultural* no es, precisamente, un producto específico del autoritarismo?”¹⁸³ aludiendo a la coacción que el régimen militar ejercía sobre las comunicaciones y la esfera pública en general. Él mismo se responde: “El papel de la inteligencia se desvaloriza en la sociedad y el hombre se ve reducido a un estrecho rol de súbdito, consumidor y paciente”.¹⁸⁴

¹⁸² Cavallo, Ascanio; Sepúlveda, Óscar y Salazar, Manuel. *La historia oculta del régimen militar*. Editorial Antártica. Santiago, Chile. 2004 (2ª edición), página 229.

¹⁸³ Brunner, José Joaquín. “El autoritarismo en la cultura”. Revista *La Bicicleta* N° 6. Marzo-abril 1980, página 48.

¹⁸⁴ *Ibid.*

Más aún, Brunner recalca que esta “cultura autoritaria” engendrada por el poder hegemónico contenía rasgos intrínsecamente antidemocráticos: “La cultura autoritaria, para decirlo de una vez, vive lánguidamente en su tremendo aislamiento. A pesar de los enormes esfuerzos financieros y técnicos con que cuenta, es una cultura minoritaria, empobrecida, primitiva. Su horizonte público no alcanza más allá de un estrecho anti-izquierdismo, la adoración del mercado y de la profunda desconfianza hacia el pueblo y la política”.¹⁸⁵

En esta época también hubo una notable disminución en el número de libros editados y de presupuesto para su compra. “En 1965 se editaron 1497 títulos en Chile; en 1975, 618. Los doce millones de dólares que en 1969 se destinaron a la importación de libros, desciende a tres y medio en 1976. Se constata, asimismo, un dramático descenso en los índices de lectura”,¹⁸⁶ escribe la socióloga Anny Rivera.

Para la prensa oficialista significó una decadencia en la calidad y variedad de los espectáculos. “El ‘apagón cultural’ está lejos de ser superado, pero esto en cuanto al contenido y a la forma de la expresión cultural nacional”.¹⁸⁷ O haciendo referencia a la cantidad de eventos que se ofrecía. “Referido a un periodo reciente de nuestra historia (...) hubo poco movimiento artístico, en general. Para ser más gráficos, en que las carteleras de los diarios, excluido el cine, eran muy breves”.¹⁸⁸

En definitiva, como el ámbito cultural estaba supervisado por el régimen militar,¹⁸⁹ no había libertad para potenciar expresiones artísticas que pudieran contrariarlo, lo cual redundó en una merma en la creación a nivel público.

Pero esta oscuridad se asentó solo durante un tiempo en la población chilena, mientras lograba recuperarse del impacto que provocó el 11 de septiembre. Luego, como una pequeña llama que iba tomando fuerza hasta iluminar los rostros de los derrotados, se comenzaba a gestar un movimiento alternativo a las disposiciones culturales del régimen militar.

En este punto las peñas asomaron como una forma de contrarrestar el “apagón cultural” al cual el régimen estaba forzando a vivir. Los creadores se negaron a que su país se sumiera en las tinieblas. Y premunidos del discurso artístico se lanzaron en una batalla por apoderarse de los pequeños espacios que había dejado la dictadura.

¹⁸⁵ Brunner, José Joaquín. “El autoritarismo en la cultura”. Revista *La Bicicleta* N° 6. Marzo-abril 1980, página 49.

¹⁸⁶ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Op. cit.*, páginas 108-109.

¹⁸⁷ “La oposición disfrazada” Revista *Qué Pasa. Op. cit.*, página 12.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Política Cultural del Gobierno. Op. cit.*, página 49. En 1974 se crea el cargo de Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, “cuyas funciones serán las de asesorar, proponer las medidas, políticas y programas que deban adoptarse para difundir, armonizar, perfeccionar y en general incentivar el desarrollo cultural del país y dignificar sus medios de difusión...”

El locutor Miguel Davagnino pone en duda este término de bido al gran número de artistas y expresiones que se extendió por el período. “No creo que hubiese un apagón cultural; por el contrario, creo que hubo una manifestación cultural de una fortaleza extraordinaria”.

En tanto, Marisa Pastor –de la Peña “La Picá”– sintió en carne propia el vacío que provocó la dictadura en el desarrollo popular, y por eso “era necesario sacar de la oscuridad el ‘apagón cultural’, que era de frentón ‘apagón’, era luz negra. Ahí no había nada, no af oraba nada, lo que uno hacía era objetado. A nosotros se nos ocurrió salir por el lado del folklore, y esto fue la solución para mucha gente”.

Desde el año 75 florecieron en Santiago las peñas esta blecidas, recintos que permitieron que un público mayormente universitario y profesional accediera a manifestaciones culturales desligadas del radio de acción de la dictadura. Pero esto no bastaba. Fue así como los artistas “peñeros” comenzaron una peregrinación por distintas poblaciones capitalinas, lo que ayudó a que sus habitantes también se organizaran.

“Entre 1975 y 1980 se formaron en Santiago más de 70 organizaciones culturales de diversa índole, más de la mitad en el sector poblacional. El número de actos culturales ‘contestatarios’ era extraordinariamente alto: se calcula que el promedio de actos ‘solidarios’ en poblaciones era semanalmente, era de unos veinte o treinta”, resalta Anny Rivera.¹⁹⁰

Para Javier Torres, de “La Picá”, “el acto solidario no es tan solo la colaboración con el que necesita, es algo más que eso. Es una expresión política profunda de un pueblo que se empieza a levantar, y eso no se puede dejar de lado. Sin los actos solidarios, a lo mejor no hubiera podido llegar el momento de la protesta. Porque para hacer la protesta se necesitó que hubiera un contacto, y que ese contacto se diera en alguna parte”.

Eduardo Yentzen, fundador de la revista *La Bicicleta*, tampoco da fe al término “apagón cultural” y, es más, cree que constituyó una “definición mediática” que se encargó de bloquear las expresiones progresistas de la cultura.

“El ‘apagón’ fue la clausura del acceso de la cultura a los medios de comunicación masivos. En ellos no había expresión cultural propia, pero porque los medios estaban cerrados. Hubo una política abierta y evidente de hacer una transformación cultural en Chile, o sea, de cerrar todo lo que es cultura progresista. El ‘apagón’ es más bien una ‘cerrada’ de puertas a los medios de comunicación. La gente que vive a través de ellos dice: ‘bah, no hay cultura nacional, entonces hay apagón’, pero es ridículo”, sostiene.

¹⁹⁰ Rivera, Anny. *Transformaciones culturales... Op. cit.*, página 124.

A juicio de Yentzen, la reconstrucción orgánica hecha desde el lado de la cultura sigue siendo invisibilizada y menospreciada.

“El movimiento cultural entre el 75 y el 82 le pasa al movimiento político ocho años de construcción orgánica, pero eso no se reconoce después. Creen que empezó la cosa ahí en 1982 con la ‘voz de los ochenta’, cuando hay una historia gigantesca atrás. O a veces se olvida más todavía, y se dice que ‘con la franja del NO se ganó’. La parte visible es la punta del iceberg de lo que se trabajó antes”, explica.

“Si alguien conversara hoy con una persona común y corriente y le pregunta ‘¿me puede hablar del apagón cultural?’, lo más probable es que no tenga idea de qué se trata. Pero si le dice: ‘Señora, si una actividad artística es donde hay música, donde hay gente joven cantando, donde la señora prepara guirnaldas, banderitas y otras amasan, ¿hay más eventos de ese tipo ahora o antes?’. Ella responderá: ‘No, ahora los jóvenes no hacen eso, ahora se drogan, hacen otras cosas’. Entonces cuando se habla de un apagón cultural no lo dice la gente del pueblo, lo dicen los que escriben, y los que escriben no saben mucho”, sentencia el investigador folklórico Alejandro Hermosilla.

Reflexiones similares comparte la intérprete María Eugenia Zúñiga, para quien el manoseado “apagón cultural” no fue más que una idea fraguada desde la elite dominante.

“A quien se le cortó la luz fue a la cultura oficial. Ellos no tenían ni siquiera a una vela. El ‘apagón cultural’ significó que los medios de comunicación empezaron abiertamente a traer cosas que eran como caramelos de menta, de una liviandad. Se presentaban cosas que no le interesaban francamente a nadie, pero la contrapartida éramos nosotros. O sea, ‘apagón cultural’ nosotros no lo vivimos: encendimos las mechas, fuimos dueños de las centrales hidroeléctricas en lo que era iluminar el camino de la gente que comenzaba a expresarse”, explica.

“No contábamos con recursos para hacer prensa en los distintos medios, ¡cantábamos por los aplausos!, pusimos el lomo permanentemente, nos golpearon en calle, desafiamos al poder y, hoy, no creo que muchos recuerden quiénes éramos. Pero no me arrepiento, si tuviera que volver a hacerlo, indudablemente que lo repetiría gustoso y convencido, solo que esta vez me organizaría mejor, por mí y por los otros”, dice, por su parte, el actor Daniel Tillería.

En tanto, Pedro Aceituno sostiene que esta respuesta cultural nacida desde los propios artistas que debieron lidiar en Chile, no ha sido comprendida ni menos valorada. “Acá se habla mucho del exilio, pero no he leído nunca nada del *insilio*. Yo tengo un par de temas donde digo ahí que ‘en este país dolía hasta respirar’. Puedo entender que mucha gente se fue exiliada producto de circunstancias complicadas, pero muchos se fueron porque los perseguían los boy scouts o la defensa civil. Se aprovecharon y muchos de ellos volvieron con doctorados, maestrías, comprándose casas en Eduardo

Castillo Velasco con dos ni veles. Y los que se quedar on acá, se la mamar on toda, entonces hay una deuda”, ejemplif ca.

Así, Chile vivió un apagón. Of cial, militarizado. Pero al mismo tiempo vi vió un contra-apagón. Alternativo, espontáneo. Y tuvo como primera guarida el restringido espacio de las peñas establecidas, que albergó a personas, con sus miserias y bondades, donde lo más importante era mantenerse vivo, tanto en carne como en espíritu.

“La cultura f oreció, fue una or quídea en el pantano . En época de pantano , tenebrosa, surge la orquídea; esa fue la cultura, fue la respuesta...”, ref exiona Javier Torres.

“Todos jugamos un papel; algunos tuvimos más suerte, otros más inteligencia. Otros estamos parados sobre los cadáveres de nuestros compañeros que tuvieron que quedar en el camino par a que nosotros brilláramos”, dice por su parte P ancho Caucamán, director de “La Parra”.

Como una tragedia griega, quizás las peñas no lograron romper el fatídico destino que recayó sobre las cabezas del pueblo chileno, pero al igual que los héroes mitológicos, lucharon, batallaron, sudaron y sangraron por conseguir su objetivo: hacer prevalecer la cultura nacional y oponerse al régimen dictatorial. Pero en su noble intento se les fue la vida y decayeron fatigadas con el paso del tiempo. Devolvieron el fuego de la esperanza a los derrotados e iluminaron con él la vida de los marginados. Hoy su historia parece lejana, al igual que aquellos mitos, un eco que solo ætumba en el inconsciente colectivo, pero que forma parte fundamental de la vasta historia popular que muchas veces nos han hecho olvidar.

- ACEVEDO, NANO. *Los ojos de la memoria*. Santiago, Chile: Cantoral Ediciones, 1995.
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago, Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 1981.
- _____. *Políticas culturales de oposición en Chile*. Santiago, Chile: FLACSO, N° 78, 1985.
- CARRASCO, EDUARDO. *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago, Chile: RIL Editores. 2003.
- CATALÁN, CARLOS Y MUNIZAGA, GISELLE. *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago, Chile: CENECA, 1986.
- CATALÁN, CARLOS Y EQUIPO DE INVESTIGACIÓN DE MÚSICA, COMPUESTO POR: LUIS MELLA, RODRIGO TORRES, ANNY RIVERA. *El Canto Popular en los canales de difusión en 1980*. Santiago, Chile: CENECA, 1980.
- CAVALLO, ASCANIO; SEPÚLVEDA, ÓSCAR Y SALAZAR, MANUEL. *La historia oculta del régimen militar*. Santiago, Chile: Editorial Antártica, 2004 (2ª edición).
- GARRETÓN, MANUEL ANTONIO ET AL. *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1998.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y GODOY, ÁLVARO (Editores). *Música popular chilena 20 años. 1970-1990*. Santiago, Chile: Ministerio de Educación, División de Cultura, 1995.
- HUNEUS, CARLOS. *El régimen de Pinochet*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 2005 (3ra edición).
- Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. 2005.
- LARGO FARIÁS, RENÉ. “La Nueva Canción Chilena”. *Cuadernos Casa de Chile* N° 9. 1977.
- LARREA, ANTONIO Y MONTEALEGRE, JORGE. *Rostros y rastros de un canto*. Santiago, Chile: Ediciones Nunatak, 1997.
- LIRA, ELIZABETH Y CASTILLO, MARÍA ISABEL. *Psicología de la amenaza política y el miedo*. Santiago, Chile: ILAS (Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos), 1991.
- MELLA, LUIS ET AL. *Seminario La canción popular chilena (1973-79)*. CENECA. 1980.

- MONTANDÓN, ROBERTO Y PIROTE, SILVIA. *Monumentos Nacionales de Chile*, 225 f chas. Biblioteca Casa Colorada.
- MOULIAN, TOMÁS. *Chile: anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones. Universidad Arcis. 1998.
- MUNIZAGA, GISELLE. *Políticas de comunicación: el caso de Chile*. Santiago de Chile: CENECA, 1981.
- NAVARRO, ARTURO. *El sistema de prensa en Chile bajo el Gobierno Militar (1973-1984)*. Santiago, Chile: CENECA, 1985.
- Política Cultural del Gobierno de Chile*. Santiago, Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral (Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno, Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno), 1975.
- RIVERA, ANNY. *Notas sobre movimiento social y arte en el régimen autoritario (1973-83)*. Santiago, Chile: CENECA, Junio 1983.
- _____. *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982*. Santiago, Chile: CENECA, 1983.
- _____. *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Santiago, Chile: CENECA, 1984.
- RODRÍGUEZ, OSVALDO. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid, España: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1984.
- VARAS, JOSÉ MIGUEL Y GONZÁLEZ, JUAN PABLO. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago, Chile: Cuadernos Bicentenario, 2005.
- VERGARA, PILAR. "Autoritarismo y Cambios Estructurales en Chile". *Documento FLACSO* N° 132, noviembre 1981.
- VIDAL BENEYTO, JOSÉ. *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979.

Diarios y revistas

Diario *El Cronista*

Diario *La Tercera de la Hora*

Diario *Las Últimas Noticias*

Diario *La Patria*

Revista *La Bicicleta*

Revista *Ramona*

Revista *Onda*

Revista *Qué Pasa*

Revista *Araucaria de Chile*

Revista *Musical Chilena*

Revista *El Musiquero*

Sitios de internet

<http://www.musicapopular.cl>

<http://www.memoriachilena.cl>

<http://www.bcn.cl>

<http://www.nuestro.cl>

Lista de entrevistados

	Nombre	Fecha	Cargo
1)	Nano Acevedo	26-10-2005 27-04-2006	Director peña “Doña Javiera”
2)	Eliana Andaur	29-10-2005	Integrante grupo Huapiche
3)	Nano Tamayo	31-10-2005 15-01-2006	Subdirector peña “La Fragua” Director peña “Casa del Cantor”
4)	Pancho Caucamán	03-11-2005 29-11-2005	Director peña “La Parra”
5)	Lito Carrasco	08-11-2005	Encargado de folklore diario <i>El Siglo</i>
6)	Guillermo Scherping	10-11-2005	Director peña “El Braseró” (Valpo.)
7)	Alejandro González	12-11-2005	Director peña “La Fragua”
8)	Dante Bravo	02-12-2005	Cantor poblacional
9)	Carmen Pavín	05-12-2005	Directora peña “Chingana del 900” y peña “Chilena”
10)	Pepe Ortega	07-12-2005	Director peña de Pepe
11)	Miguel Davagnino	28-12-2005	Conductor programa Nuestro Canto
12)	Pedro Gaete	03-01-2006	Director peña “Casona de San Isidro”
13)	Dióscoro Rojas	04-01-2006 24-05-2007	Director peña “Canto Nuevo”

	Nombre	Fecha	Cargo
14)	Nano Parra	06-01-2006	Director peña de Nano Parra
15)	Natacha Jorquera	23-01-2006	Intérprete, peña “Doña Javiera”
16)	Jorge Venegas	23-01-2006	Integrante Dúo Semilla
17)	Richard Rojas (Q.E.P.D)	31-01-2006	Cantor popular
18)	Tito Fernández	01-02-2006	Cantor popular
19)	Silvia Urbina	02-02-2006	Co-fundadora conjunto Cuncumén
20)	Sigi Zambra	03-02-2006	Cantor y dirigente poblacional
		08-02-2006	
21)	Rebeca Godoy	07-02-2006	Intérprete
22)	Nancy Torrealba	09-02-2006	Intérprete, “Casa Kamarundi”
23)	Eduardo Peralta	16-02-2006	Trovador
24)	Arssel Angulo	16-02-2006	Integrante conjunto Millaray
25)	Cristina Pacheco	17-02-2006	Cantora poblacional
26)	Pedro Yáñez	17-02-2006	Payador
27)	René Bravo (Julián del Valle)	20-02-2006	Director peña “El Yugo”
		19-05-2006	
28)	Ercides Martínez	21-02-2006	Miembro Agrupación Nacional de Centros Culturales y Juveniles (ANCECUJ)
29)	Leonardo Candia	22-02-2006	Cantor poblacional
30)	Lilia Santos	23-02-2006	Intérprete, “Casa del Cantor”
31)	Nelson Gallardo	25-02-2006	Integrante grupo Voces del Trumao
32)	Sergio Sepúlveda	27-02-2006	Integrante grupo Aymará
33)	Alejandro Hermosilla	01-03-2006	Investigador folklórico
34)	Tano Manríquez	01-03-2006	Integrante grupo Voces del Trumao
35)	Marisa Pastor	03-03-2006	Co-directora peña “La Picá”, integrante grupo Rauquén
36)	Javier Torres	03-03-2006	Co-director peña “La Picá”
37)	Jorge Yáñez	08-03-2006	Cantor popular
38)	Mónica Díaz	09-03-2006	Arpillerista población Lo Hermida
39)	Ana María Miranda	09-03-2006	Intérprete

	Nombre	Fecha	Cargo
40)	Carlos “Negro” Medel (Q.E.P.D)	10-03-2006	Cantor campesino, peña “La Parra”
41)	Antonio Cadima	13-03-2006	Poeta, fundador peña “La Parra” y Taller Sol
42)	Fernando Ubierno	15-03-2006	Cantautor
43)	Rafael Verdugo (Felo)	15-03-2006	Cantautor
44)	Isabel Aldunate	16-03-2006	Intérprete, peña “Doña Javiera”
45)	Juan Valladares	22-03-2006	Integrante grupo Ortiga
46)	Hiranio Chávez	22-03-2006	Director grupo Chamal
47)	Pedro Aceituno	23-03-2006	Integrante grupo Curacas
48)	Jaime Chamorro	27-03-2006	Integrante grupo Chamal
49)	Freddy Torrealba	27-03-2006	Charanguista, “Casa Kamarundi”
50)	Roberto Márquez	28-03-2006	Fundador grupo Illapu
51)	Jorge Fierro	29-03-2006	Público de peñas
52)	Catalina Rojas	30-03-2006	Intérprete
53)	César Escobar	31-03-2006	Integrante “Casa Kamarundi”
54)	Claudio Escobar	31-03-2006	Integrante “Casa Kamarundi”
55)	Julio Serey	01-04-2006	Intérprete
56)	Néstor Yaikin	03-04-2006	Intérprete, peña “Casa Kamarundi”
57)	Marcelo Concha	10-04-2006	Cantor poblacional
58)	Horacio Correa	12-04-2006	Integrante grupo Alhué
59)	Carlos Necochea	13-04-2006	Integrante grupo Curacas y director artístico sello Alerce
60)	Jorge Hormazábal	14-04-2006	Público de peñas
61)	Luis Hernán Olivero	18-04-2006	Público de peñas
62)	Inés Llambías	19-04-2006	Periodista, público de peñas
63)	Alejandro Lavanderos	20-04-2006	Director grupo Antara
64)	Leonardo Véliz	21-04-2006	Futbolista, público de peñas
65)	Amaro Labra	24-04-2006	Co-fundador grupo Sol y Lluvia
66)	Sandra Leal	26-04-2006	Dirigenta poblacional Villa Francia
67)	Padre Roberto Bolton	02-05-2006	Párroco Villa Francia
68)	Margarita Andrade	08-05-2006	Pobladora Villa Francia
69)	Bárbara Hayes	11-05-2006	Periodista, público de peñas

Nombre	Fecha	Cargo
70) Ignacio Giroz	12-05-2006	Público de peñas
71) Eduardo Cancino	13-05-2006	Dirigente poblacional
72) Manuel Acuña	18-05-2006	Co-director “Casona de San Isidro”
73) Johnny Carrasco	18-05-2006	Cantor popular (actual alcalde de Pudahuel)
74) Gloria Rosales	19-05-2006	Integrante grupo La Mancha
75) Carlos Caszely	22-05-2006	Futbolista, público de peñas
76) Eduardo Yáñez	25-05-2006	Cantor popular
77) Gastón Guzmán	02-06-2006	Integrante dúo Quelentaro
78) Francisco Sasso	04-06-2006	Pintor, peña “Doña Javiera”
79) Juan Carlos Pérez	07-06-2006	Integrante peña “Canto Nuevo” y grupo Cantierra
80) César Palacios	10-06-2006	Charanguista
81) Flor Fuentes	18-06-2006	Público de peñas
82) Carlos Reyes	18-06-2006	Público de peñas
83) Víctor Reyes	18-06-2006	Público de peñas
84) René Figueroa	26-06-2006	Integrante dúo Los Zunchos
85) Fernando Carrasco	20-12-2006	Integrante Barroco Andino
86) Benedicto “Piojo” Salinas (Q.E.P.D)	04-01-2007	Payador
87) Osvaldo Torres	17-01-2007 22-01-2007 27-01-2007 04-02-2007	Cantor popular, fundador grupo Illapu
88) Joaquín Eyzaguirre	05-02-2007	Integrante grupo Aquelarre y cineasta
89) Sabina Luna	23-03-2007	Bailarina, integrante peña “Canto Nuevo”
90) Iris Largo Farías	01-04-2007	Peña “Chile Ríe y Canta”
91) José Miguel Varas	01-04-2007	Escritor, peña “Chile Ríe y Canta”
92) Mario Navarro	28-05-2007	Director Café del Cerro
93) Capri	30-05-2007	Intérprete, peña “Doña Javiera”
94) Alejandro Chocair, “Aysenino Porf ado”	16-02-2007 19-02-2007 04-06-2007	Director peña del Aysenino Porf ado

Nombre	Fecha	Cargo
	07-06-2007	
95) Óscar Andrade	27-02-2008	Cantautor
96) Nelson Álvarez, “El Canela”	07-05-2008	Payador
97) Daniel Tillería	21-05-2008	Actor y cantor popular
98) Luis Sepúlveda	24-10-2008	Escritor, vinculado a “La Parra”. Autor de <i>Un viejo que leía novelas de amor</i>
99) María Eugenia Zúñiga	28-10-2008	Intérprete “La Casona de San Isidro”, viuda de Nino García
100) Luis “Poncho” Venegas	30-10-2008	Compositor, director de “La Yunta”
101) Eduardo Yentzen	05-01-2009	Director revista <i>La Bicicleta</i>

AGRADECIMIENTOS

Toda nuestra gratitud a:

Manuel Vilches

Karen Donoso

Leonardo Recabarren

Verónica Valdivia

Danilo Monteverde

Andrés Rojas

ONG Educación y Comunicaciones (ECO)

Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA)

Consejo Nacional del Libro y la Lectura

LOM Ediciones

Y muy especialmente a Alejandro González, Nano Acevedo, Pancho Caucamán, Nano Tamayo, Pedro Gaete, Néstor Yaikin, Nancy Torrealba, Yorka Salinas y Héctor González de Cunco por la enorme voluntad de compartir con nosotros antiguas fotografías que complementan este libro.

Prólogo	
La resistencia subterránea	5
Introducción	8
Primera Parte	11
CAPÍTULO I	
Preludio	12
Música Típica	14
El “nuevo” folklore	16
La influencia extranjera	17
La Nueva Canción Chilena	19
Las peñas en los 60	23
El sonido del silencio	30
CAPÍTULO II	
Cultura de la opresión	34
Fase reactiva	35
Sin voto ni voz	35
La maquinaria del terror	38
El proyecto autoritario	40
El tridente cultural	41
La pantalla chica	48
Capítulo III	
El susurro de los primeros años (1973-1975)	50

Segunda Parte	58
CAPÍTULO IV	
Las peñas durante el régimen militar	59
Peñas santiaguinas en dictadura	60
Lo alternativo de la peña	61
Clasificación	63
CAPÍTULO V	
Motivaciones	74
Fuentes laborales	75
Lugares de expresión y reencuentro	77
Espacios políticos	82
CAPÍTULO VI	
Represión y temor	86
Represión legal	87
Represión física	91
Represión psicológica	96
CAPÍTULO VII	
Repertorio: censura y autocensura	127
Mentalidad televisiva	127
Preservación de lo popular-latinoamericano	130
El Canto Nuevo	134
Autocensura y lenguaje metafórico	136
La canción directa	144
Triste desconsuelo	146
El caballero del humor triste	147
CAPÍTULO VIII	
Ambientación y relación artista-público	151
Y todo a media luz	151
Para hacer esta muralla	153
Cantor orgánico	155
Seamos amigos esta noche	156
CAPÍTULO IX	
Diversificación, extensión y solidaridad	161
Más allá de la música	161
Un largo tour	163

Canto que ha sido valiente	167
Desencuentros	169
CAPÍTULO X	
Difusión	172
Se planta un Alerce	172
El canto nuestro	174
Música sobre ruedas	176
Tercera Parte	178
CAPÍTULO XI	
Los síntomas del ocaso	179
El asunto de las platas	184
Café cargado	185
La supervivencia	187
La condena internacional	188
Escasa convocatoria	190
CAPÍTULO XII	
Colofón (el aporte de las peñas)	192
El apagón se apagó	194
Bibliografía	199
Diarios y revistas	200
Sitios de internet	201
Lista de entrevistados	201
Agradecimientos	206