Nuevo Mundo Mundos Nuevos 6/2015

Censura, industria y nación: Paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)

Juan Pablo González
jugonzal@uahurtado.cl

Resumen

Este artículo aborda las paradojas del *boom* de la música andina en el Chile bajo la dictadura del General Augusto Pinochet (1973-1989) luego de haber sido censurada por el propio régimen militar después del golpe de estado de septiembre de 1973. Interesan las consecuencias que la represión y la censura produjeron en el público y sus hábitos de consumo; la resignificación de la tradición folklórica como forma de imposición hegemónica pero también como forma de resistencia política; el impacto del temprano desmantelamiento de la industria del disco y su sustitución por el casete; y el modo en que los intereses geopolíticos del Estado se mezclaban con las tendencias americanistas de los años setenta. El artículo interroga tanto las causas y consecuencias de la censura en música como del aparente quiebre de esa censura, abordando aspectos políticos, geopolíticos, artísticos, religiosos, y de las industrias creativas. Sobre todo, interesa indagar en las paradojas y contradicciones que produce la intervención cultural directa del Estado.

Palabras Clave: Chile / música andina / dictadura militar / americanismo / industria cultural

Résumé

Cet article analyse le *boom* de la musique andine au Chili pendant la dictature du Général Augusto Pinochet (1973-1989), malgré la censure imposée par le régime militaire après le coup d'État de septembre 1973. Il interroge les conséquences de la répression et de la censure sur le public et sur les habitudes de consommation ; les nouvelles significations attribuées à la tradition folklorique comme forme d'imposition hégémonique, mais aussi comme forme de résistance politique ; l'impact du démantèlement de l'industrie du disque et de sa substitution par les cassettes ; et la manière dont les intérêts géopolitiques de l'État ont rencontré les modes américaines des années 1970. Cet article analyse les causes et les conséquences de la censure musicale, mais également la rupture apparente de la censure à partir d'une réflexion sur les aspects politiques et géopolitiques, artistiques et religieux de la musique et des industries créatives. Les paradoxes et les contradictions nés de l'intervention culturelle directe de l'État sont au cœur de l'analyse.

Mots clefs : Chili, musique andine, dictature militaire, américanisation, industrie culturelle

Juan Pablo González es Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado SJ de Santiago y Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtuvo su doctorado en musicología en la Universidad de California, Los Ángeles en 1991. Estudia la música popular del siglo XX en Chile y América Latina, realizando contribuciones en los ámbitos histórico-social, socio-estético y analítico. También realiza estudios de música de arte del siglo XX en Chile, considerando la relación entre vanguardias internacionales y lenguajes locales. Es coautor de dos volúmenes de *Historia social de la música popular en Chile* (Santiago, 2005, 2009); de *En busca de la música chilena* (Santiago, 2005/2013); y de *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago, 2011). Su libro más reciente es *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, (Buenos Aires, 2013). Recibió el Premio de Musicología Casa de Las Américas (La Habana , 2003) y la Medalla Bicentenario del Consejo Chileno de la Música (2010), organismo afiliado al Consejo Internacional de la Música, UNESCO

Al año siguiente del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 liderado por el General Augusto Pinochet en contra del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, la comisión organizadora del Festival de la Canción de Viña del Mar, decidió suspender la competencia folklórica que se venía realizando desde 1961, argumentando un escaso interés del público en ella[1]. Sin embargo, las preferencias del público de un festival de la canción, siempre se han inclinado en Chile hacia la canción internacional, por lo que esta suspensión estaba más bien sustentada en ciertos requerimientos del propio régimen militar[2].

Por un lado, se hacía evidente la reacción nacionalista del régimen a la incorporación de influencias andinas y latinoamericanas en la canción chilena, tal como lo venían realizando los músicos de la Nueva Canción Chilena desde mediados de los años sesenta. Las nuevas autoridades consideraban que el folklore andino –de raíz Aymara y Quechua– no era chileno y más bien les interesaba difundir la música tradicional de la zona central del país, que es donde se forjó la identidad criollo-hispana dominante. Por el otro lado, el régimen rechazaba la libertad con que los cantautores manejaban los rasgos del folklore local en la canción de autor, tendencia que pronto será llamada "de raíz folklórica", como veremos más adelante. Este ambiente de censura se mantuvo durante todo el régimen, existiendo períodos de agudización y también de aparente contradicción, como este artículo pretende demostrar[3].

En efecto, los conflictos que enfrentaba Chile con sus vecinos del norte en la víspera del centenario de la Guerra del Pacífico en 1979, donde Chile había resultado triunfante, generaban también la necesidad de manifestar soberanía sobre los territorios andinos que habían pertenecido a Perú y Bolivia, con culturas Quechua y Aymara respectivamente y que ahora eran chilenos. De este modo, la música andina pretendidamente proscrita, también podía ser manifestación simbólica de esa soberanía. Junto a ello, los cambios que se producirán en la industria musical chilena a partir de 1974, tanto por razones políticas como tecnológicas, incidirán de manera inesperada en la difusión de esta música, contribuyendo también a sustentar su paradojal *boom* en tiempos de censura.

Si bien resulta evidente la fuerte ruptura producida en septiembre de 1973 en el devenir político, económico y cultural chileno, al escuchar la década de 1970 desde la variedad de músicas populares practicadas y consumidas en el país y sus industrias asociadas, la situación resulta un poco más compleja. En este artículo abordo dicha complejidad, no exenta de paradojas. Lo hago identificando distintos momentos y aproximaciones al concepto de "música andina", que también interrogo.

Entonces, ¿Cuáles pueden ser las consecuencias de la censura en las formas de escucha y modos de consumo? ¿Cómo se puede resignificar la tradición folklórica al ser usada como forma de imposición hegemónica y también como forma de resistencia política? ¿Cuál fue el impacto del temprano desmantelamiento de la industria del disco y sus sustitución por el casete en todo esto? Estas son preguntas que guían este artículo.

---

1 Gálvez, Hernán, *La gaviota de la illusion*, Santiago, Mompracem, 1988, p. 264.

2 Sobre la dictadura militar de 1973 en Chile, ver Huneeus, Carlos. *El régimen de Pinochet*, Santiago, Editorial Sudamericana, 2000.

3 Donoso, Karen, "¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de izquierdas y derechas, 1973-1989", *in* Verónica Valdivia et al., *Su revolución contra nuestra revolución. La pugna marxista-gremialista en los ochenta* Vol. 2, Santiago, Lom, 2008, p. 239.

Los motivos de la censura

Una de las primeras medidas que tomó el gobierno militar en su proceso de instalación en el poder fue emitir un bando que prohibía los tres instrumentos andinos más utilizados por los conjuntos chilenos de la época: la zampoña [flauta de pan], el charango [pequeña guitarra de 5 cuerdas dobles] y la quena [flauta de tubo abierto], restándole reconocimiento patrimonial a una cultura cuyos territorios la propia nación chilena había incorporado cien años atrás[4]. Si bien no se ha podido encontrar ese bando militar impreso, pues no todos los bandos se conservaban, fue leído por cadena nacional de televisión, como algunos testigos de la época lo recordamos. Testimonios de productores discográficos chilenos de los años setenta también apuntan en esa dirección. Según el productor Camilo Fernández, por ejemplo, a fines de 1973 el Secretario General de Gobierno, Coronel Pedro Ewing, citó a su oficina a los ejecutivos de EMI Odeon, Philips, e IRT [ex RCA Victor] para pedirles que dejaran de grabar música que "atentara contra la nueva institucionalidad". De modo especial, los llamó a abstenerse de difundir folklore nortino –o música andina–, recuerda Fernández[5].

El propio Coronel Ewing habría manifestado su recelo por esta música debido a su asociación con el gobierno de la Unidad Popular producida, en parte, por la difusión masiva que había tenido el tema instrumental "Charagua" de Víctor Jara como cortina musical de Televisión Nacional de Chile, en la versión con instrumentos andinos grabada por Inti-Illimani. De este modo, como afirma Torres, "Charagua" cristalizaba, masificaba y hacía cotidiana una nueva sonoridad latinoamericana[6]. Efectivamente, dentro de las prioridades de la gran mayoría de los hogares chilenos a comienzos de los años setenta –incluidos los más modestos–, estaba la necesidad de tener un aparato de televisión, con su correspondiente antena exterior. Las familias los adquirían a crédito, aunque su casa todavía tuviera piso de tierra. Ahí es donde sonaba cotidianamente "Charagua": abriendo y cerrando las transmisiones de televisión; como intermedio entre los distintos programas; apelando a los niños con los dibujos animados que acompañaban la cortina; y entusiasmando a los jóvenes con su sonido de moda[7].

El recelo del Coronel Ewing fue respondido por Camilo Fernández, quien era el único chileno entre los ejecutivos convocados, ya que los sellos acostumbraban a traer ejecutivos argentinos, uruguayos y hasta ingleses a Chile. Fernández le replicó al Coronel diciendo que qué culpa tenía la música del norte del país por el uso que le había dado el gobierno de la Unidad Popular presidido por Allende. "Es como si usted nos prohibiera usar la bandera chilena porque se enarboló en muchas tomas [apropiaciones ilegales] de terreno". Si bien el Coronel Ewing le dio la razón a Fernández, les pidió entonces a los ejecutivos que pusieran por un tiempo la música andina en el "congelador"[8].

Algo similar recuerda el folklorista Héctor Pavez en una carta enviada al hombre de radio René Largo Farías en relación a una reunión a fines de 1973 de Rubén Nouzeilles, ejecutivo de EMI Odeon, con el Coronel Ewing y su equipo, junto a algunos artistas del sello. "Nos dijeron que nada de flauta, ni de quena ni de charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social –escribe Pavez–; que el folklore del norte no era chileno…[9]".

---

[4] Más sobre estos instrumentos en David Horn *et al* eds. *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Vol II Performance and Production, Londres, Bloomsbury, 2003

[5] En http://solgarcia.wordpress.com/2006/12/19/242/ [acceso 9/2012].

[6] Acevedo Claudio et al, *Víctor Jara. Obra musical completa*, Santiago, Ocho Libros Editores, 1996, p. 52.

[7] www.youtube.com/watch?v=NiEwgcbipxg [acceso 2/2015].

[8] En http://solgarcia.wordpress.com/2006/12/19/242/ [acceso 9/2012].

[9] Bravo, Gabriela, González, Cristián, *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen*

"Charagua" formaba parte del LP *Autores chilenos* [Santiago, Dicap, 1971] de Inti-illimani y había sido incluido en el single promocional del disco junto a "El aparecido", también de Jara, aumentando así la circulación en el país de esta canción emblemática de la Unidad Popular. *Autores chilenos* tiene arreglos de Luis Advis, profesor de estética con estudios de composición, donde aplica procedimientos inaugurados en su *Cantata Santa María de Iquique* [Dicap, 1970] el año anterior, que proponía una lectura reivindicatoria de episodios de represión obrera en la historia de Chile. Estos procedimientos incluían técnicas de elaboración armónica y formal de la música clásica del siglo XIX, que son las que permiten sostener formalmente una obra como ésta, de más de media hora de duración; junto al uso de procedimientos polifónicos del siglo XVIII. Todos recursos del Conservatorio llevados a la música popular por Advis y utilizados también en "Charagua".

Carátula del LP de Inti-illimani, *Autores Chilenos*, Santiago, DICAP, 1971.

De este modo, cabe preguntarse si era el uso de instrumentos asociados a territorios andinos extranjeros –o que lo habían sido– lo que el gobierno militar quería evitar o más bien su uso asociado a procedimientos artísticos masificados por la banda sonora del canal estatal de televisión y por una cantata barroca revivida. Ni "Charagua" ni la *Cantata Santa María*, eran en rigor, "música andina", sino más bien música portadora de sonoridades andinas cosmopolitas –como las define Ríos[10]– que además habían sido elaboradas artísticamente.

En efecto, se trata de una música cosmopolita, que había sido grabada en Francia por músicos argentinos como Atahualpa Yupanqui, Leda Valladares y María Elena Walsh en la década de 1950 y Los Incas y Los Calchaquís en la década de 1960. Conocida de cerca en París por la familia de Violeta Parra; grabada por Simon & Garfunkel en Estados Unidos; practicada en La Paz por Los Jairas y Ernesto Cavour; y tocada incesantemente en peñas, festivales y programas radiales y de televisión en los años setenta en Chile por Quilapayún e Inti-illimani, entre otros. Es así como la música andina entregaba muestras permanentes de su carácter cosmopolita[11].

La pregunta es si el problema del régimen militar era detener la música de un indígena anónimo y lejano o más bien frenar la producción artística de "intelectuales orgánicos", que

militar [1973-1983], Santiago, LOM, 2009, p. 55-56.

[10] Ríos, Fernando, *Music in La Paz, Bolivian Nationalism, and the Early History of Cosmopolitan Andean Music, 1936-1970*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2005.

[11] Cf. González Juan Pablo, "Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada", *Cuadernos de Música Iberoamericana* Nº 24, 2012, p. 175-187.

parecía desafiar el *statu quo* de la concepción burguesa del arte promovida en Chile, ajena a la contingencia histórica. El propio diario conservador *El Mercurio* [28/1/1974], se refiere a la "nombradía inmerecida" de la que gozaron los artistas de izquierda durante la Unidad Popular debido al "control ejercido por el marxismo de los medios culturales". El problema parece ser el impacto público de una propuesta que desafía el *statu quo* del arte burgués, más que la música andina propiamente tal, como veremos a continuación.

Las estrategias del *boom*

En su reflexión sobre la relación de los regímenes autoritarios con la cultura, Errázuriz[12] citando a Marcuse, nos recuerda el potencial político intrínseco del arte, que subvierte nuestra percepción y comprensión de la realidad. Tal función crítica es conocida y temida por los regímenes autoritarios, continúa Errázuriz, generando persecución y censura. De este modo, la promoción realizada por el régimen militar de una música *atemporal*, canonizada en grandes compositores centroeuropeos –todos hombres blancos–, sería una forma de evitar la capacidad subversiva del arte contemporáneo en nuestra percepción y comprensión de la realidad.

Entonces, el vacío simbólico producido por el clima de censura que imperaba en el país, fue siendo llenado con un arte pretérito, sin conflictos, que llegaba con relativa facilidad al gran público, derramando en él su aura de prestigio. Si bien este hecho continúa la tendencia hegemónica que siempre ha ocupado la música clásica europea en la vida musical chilena, en tiempos de dictadura esta hegemonía adquirió una connotación especial al estar rodeada del silencio de las propuestas divergentes. La escucha se hizo más selectiva y el concepto de "música selecta" –utilizado hasta la actualidad en la legislación musical chilena–, adquirió toda su magnitud. Es así como después del golpe de estado, la industria musical y los medios de comunicación en Chile encontraron en la música clásica un arte sin conflictos, que "trascendía los problemas de este mundo". Críticos, músicos, musicólogos y periodistas que hablen de ópera y música clásica, serán difundidos sin mayor dificultad por diarios, revistas, radio y televisión.

Debido a que al mismo tiempo se silenciaba tanto la producción como el discurso sobre músicas consideradas divergentes, como la Nueva Canción Chilena, el surgimiento y desarrollo de un *boom* de música andina durante la primera etapa de la dictadura militar, música fuertemente vinculada con la Nueva Canción, parece altamente contradictoria. En especial al considerar que este *boom* involucraba globalmente lo que hoy llamamos las industrias creativas, que involucran tanto a la academia, como a la industria, los medios y el propio Estado.

En efecto, la aparición del conjunto Barroco Andino, que logró resignificar el sonido de los instrumentos andinos a un año del golpe de 1973, ocurrió gracias a que un grupo de músicos de conservatorio, liderados por el compositor Jaime Soto León, empezó a experimentar con el uso de instrumentos andinos para interpretar obras barrocas. Si bien se trataba de un conjunto de instrumentos aparentemente prohibidos o que debían "estar en el congelador", el grupo interpretaba obras canónicas europeas en ellos, entonces, "¿quién podría censurar a Bach o tildarlo de revolucionario"? como se preguntan Bravo y González[13].

[12] Errázuriz, Luis Hernán, "Política cultural del régimen militar. 1973-1976", *Aisthesis*, Instituto de Estética UC, No 40, 2006, p. 65.
[13] *Op. cit.*, p. 57.

Si la *Política cultural del Gobierno de Chile* redactada por Enrique Campos Menéndez[14] [1975], asesor cultural de la Junta de Gobierno, establece marcos nacionalistas para el fomento cultural, también establece marcos elitistas de "alta cultura" que privilegian la obra, el estilo, los grandes compositores y su "mensaje ideológico-estético de validez universal[15]".

Es así como las primeras presentaciones de Barroco Andino se realizaron en festivales y eventos organizados por la propia Junta Militar de Gobierno, con el beneplácito estratégico de las fuerzas políticas de izquierda que estaban detrás de los integrantes del grupo, como afirma Patricio Wang[16]. Barroco Andino era, entonces, una especie de Caballo de Troya que reinsertaba una sonoridad proscrita en el corazón mismo del nuevo régimen. De este modo, desde el comienzo, el Estado participaba también de ese *boom*.

Concierto aniversario de Barroco Andino en la Capilla del Hospital Salvador de Santiago, 19/1/2012[17]

La música barroca pertenecía a la vertiente discursiva de la *alta cultura*, aunque fuera tocada en charango, instrumento, por lo demás, de origen barroco americano. La música del siglo XVIII –que había tenido un aceptable desarrollo en América Latina– se había hecho nuevamente presente en la creación musical chilena desde 1970, con la cantata barroca revivida; la polifonía llevada a dos quenas andinas –aunque tradicionalmente se toca solamente una–; y la práctica del bajo continuo en el acompañamiento, pero con ritmos e instrumentos latinoamericanos. Estos recursos usados en la creación contemporánea, eran sentidos como amenazantes por el nuevo régimen, pues podían subvertir nuestra percepción de un arte lejano y ajeno a la contingencia, como hemos visto. Lo que Barroco Andino hace, entonces, es re-historizar los recursos barrocos en los instrumentos andinos, separándolos de la actualidad o del pasado inmediato y, finalmente, contribuyendo a reforzar los propios valores estéticos del régimen. Es así como la música andina estaba completando su perfil en cuanto a industria creativa en el Chile de mediados de los años setenta.

La partida de nacimiento de Barroco Andino fue su recital junto al cantante Osvaldo Díaz en la Capilla del Cerro San Cristóbal de Santiago en 1974. El concierto pudo ser percibido como "una pequeña manifestación de disidencia" y como "grietas" de la censura "por donde se cuelan resonancias andinas", como señalan Bravo y González[18]. Sin embargo, a

[14] Campos Menéndez, Enrique, *Política cultural del Gobierno de Chile*, Santiago, Gabriela Mistral, 1975.
[15] *Op. cit.*, p. 57.
[16] Comunicación personal, Santiago, 15/ 1/2013.
[17] www.cancioneros.com/co/3456/2/acerca-de-barroco-andino-en-su-aniversario-por-victor-tapia [acceso 2/2015]
[18] *Op. cit.*, p. 56.

la luz de lo planteado en este artículo, cabe preguntarse hasta qué punto ese concierto era posible porque también resultaba funcional a los intereses estéticos y políticos del nuevo régimen. Además, la propia Iglesia derramaba su aura de legitimidad y protección a los instrumentos andinos, como veremos más adelante.

Es evidente entonces que la censura no era a los instrumentos andinos en sí mismos, sino que a lo que esos instrumentos podían tocar y representar. La música barroca no fue censurada y tampoco lo fue la música andina de apariencia autóctona de grupos como Kollahuara e Illapu –con discos grabados antes del golpe y publicados inmediatamente después–. El problema era la música de los artistas orgánicos –parodiando a Gramsci– de la Unidad Popular. No hay contradicciones ni fisuras en la censura, solamente es necesario interpretarla en todos sus alcances.

De este modo, en las postrimerías del reinado del vinilo y con una industria discográfica nacional severamente intervenida por el régimen militar como freno a la circulación de discos asociados al régimen derrocado, Barroco Andino grabó tres LPs de contenido clásico entre 1974 y 1976. El grupo comenzó grabando movimientos sueltos de suites orquestales y cantatas barrocas, para luego agregar voces en el segundo LP y grabar obras completas en el tercero. Declinado el *boom*, Barroco Andino entró en un largo silencio discográfico hasta 1989[19].

Cubierto del aura de legitimidad que le otorgaba todo este repertorio, el grupo llegó a formar parte del elenco estable de la Universidad Técnica del Estado, una universidad estatal, en plena dictadura militar. En efecto, según la tendencia impuesta por la Universidad de Chile en la década de 1940 de contar con cuerpos estables para su extensión artística, la Universidad Técnica del Estado, UTE, actual Universidad de Santiago, comenzó a formar en 1956 grupos vocacionales de estudiantes y de profesionales externos, como el Coro de la Universidad y el Ballet Folklórico. A mediados de 1973, la UTE alcanzó a contratar a Inti-illimani, Quilapayún, Víctor Jara y al conjunto de proyección folklórica Cuncumén para integrar sus cuerpos estables. Esta contratación duró sólo un par de meses debido al golpe de septiembre de ese mismo año. Sin embargo, fiel a su tradición, en 1975 la universidad retomaría las contrataciones: primero con Barroco Andino y tres años después con el conjunto de música antigua Syntagma Musicum, activo como elenco universitario hasta la actualidad[20]. Esta contratación, legitimaba aún más la labor de Barroco Andino, al que se le seguían abriendo puertas culturales en Chile a mediados de los años setenta[21].

Al mismo tiempo, la Iglesia se perfilaba como un lugar protegido para la práctica comunitaria de la música andina, que se hacía presente en las misas criollas que se empezaron a escribir a partir del incentivo al uso de músicas populares en la liturgia, producido con el Concilio Vaticano II. Durante la década de 1970 se seguía interpretando en el país la *Misa a la Chilena* [1965] de Vicente Bianchi, que contiene géneros e instrumentos andinos, al igual que su modelo, la *Misa Criolla* [1964] del compositor argentino Ariel Ramírez. En el caso chileno, se trata de una canción en ritmo de trote o huayno para el "Cordero de Dios". Esta se transformó en la canción más conocida de la misa de Bianchi y adquirió vida propia, contribuyendo a mantener vigente el sonido andino en tiempos de censura. Al prestigio de la música barroca, se sumaba ahora la sacralidad que derramaba la música de iglesia sobre los

---

[19] *Barroco Andino* [IRT/Alba, 1974], *Bach* [London, 1975], e *In camera* [London, 1976].

[20] Paralelamente, continuaba en actividad el ballet folklórico, que había cambiado de director artístico en noviembre de 1973, siempre presentando montajes de bailes y costumbres del norte, centro y sur de Chile. http://balletfolklorico.blogspot.com/ [acceso 12/2012]

[21] Favorecido también por la actividad de extensión del Grupo Cámara Chile, dirigido por Mario Baeza, fundador y ex director del coro de la UTE, que también convocaba al grupo.

instrumentos andinos[22].

Dos grupos de música andina formados antes del Golpe de Estado: Illapu [1971] y Kollahuara [1972], comenzaron a figurar con fuerza en la escena musical santiaguina de 1974. En agosto de 1973 Kollahuara había grabado su primer LP para EMI Odeon, que correspondía al segundo de la serie *Canto de pueblos andinos*, iniciada meses antes con un disco de Inti-illimani. La filial chilena de EMI Odeon tenía una larga experiencia editando colecciones de folklore, como su famosa serie *El folklore de Chile* con unos cuarenta LPs editados entre 1956 y 1983, protagonizados por Violeta Parra y por Cuncumén[23]. De este modo, luego de haber publicado abundante folklore criollo chileno, EMI Odeon instalaba a comienzos de 1973 su nueva serie dedicada a la música andina, cuyos discos fueron compartidos alternativamente por Inti-illimani y Kollahuara hasta 1976. El LP de Kollahuara fue lanzado en marzo de 1974 y le siguieron dos más hasta 1976, año en que la filial española de la EMI tomó esta colección, sumando discos de Inti-illimani y Quilapayún en el exilio, imposibles de editar en Chile[24]. La carátula del LP de Kollahuara tiene un tercio de su superficie en blanco, evitando la estética muralista y revolucionaria habitual en los discos asociados a la Unidad Popular, UP; muestra solamente las cabezas de los músicos, sin que se vean con nitidez sus ponchos, también asociados a la UP; y con los instrumentos andinos dispuestos gráficamente por familias, como si se tratara de una grabación con fines didácticos o antropológicos, concepto reforzado por el título del disco y de la colección.

Carátula del LP de Kollahuara, *Canto de los pueblos andinos* vol. 2, Santiago, EMI Odeon, 1974.

El espíritu americanista de la música andina podía no ser de interés del régimen militar, pero si lo era la oposición de sus músicos a la influencia de música extranjera, normalmente entendida como aquella proveniente de Estados Unidos. Americanismos de izquierda y nacionalismos de derecha encontraban, entonces, objetivos comunes en la música andina, como esta cita de Kollahuara publicada por el diario *El Mercurio* [14/3/1976][25] en plena dictadura militar lo manifiesta. "Cansados de adoptar ideas foráneas, los jóvenes han

[22] www.youtube.com/watch?v=Gp1OJDAa_0c [acceso 2/2015]

[23] Además EMI Odeon editó *Fiesta chilena*, con nueve volúmenes entre 1958 y 1965, dedicado al folklore de autor; y *El Folklore Urbano*, con siete volúmenes editados entre 1967 y 1973.

[24] Agradezco a Felipe Solís y German Mollo sus comentarios en la lista de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular, ASEMPCh, https://groups.google.com/forum/?hl=es#!forum/asempch [19/12/2012].

[25] Cf. Díaz-Inostroza, Patricia, *El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical*, Santiago, Editorial Universidad Bolivariana, 2007, p. 160.

encontrado en Los Andes una cultura riquísima, esto está conectado con la necesidad que tiene la juventud latinoamericana de realizarse en lo propio".

A diferencia de lo que ocurría con Barroco Andino e Illapu, los conciertos de Kollahuara en Santiago se realizaban en un circuito cultural más que político o religioso, como la Sala Isidora Zegers del Conservatorio de la Universidad de Chile, la Sala América de la Biblioteca Nacional, el Teatro La Comedia y otros recintos universitarios, llegando también a la televisión. De hecho, Kollahuara llegó a estar nominado por los periodistas de espectáculos como el mejor grupo folklórico de 1975, cerrando su año artístico con un gran concierto en el Cine Gran Palace, llamado *Encuentro cumbre,* en el que Kollahuara presentaba y compartía escenario con Illapu, conjunto que llegaba desde la nortina ciudad de Antofagasta a radicarse a la capital[26]. El Gran Palace era un cine amplio y elegante del centro de Santiago abierto a fines de la década de 1950, que continuará siendo usado por Illapu y otros músicos populares chilenos y extranjeros en los años setenta y ochenta como el lugar de más alto nivel para sus presentaciones en Santiago. Illapu entraba por la puerta ancha a la escena musical de la capital en los comienzos del *boom* andino.

El *boom* de Illapu

Luego de grabar su segundo LP en 1975 para el sello local Arena, Illapu inició una gira de cuatro meses por Argentina, donde sus integrantes decidieron dedicarse por completo a la música[27]. En Argentina conocieron el que sería su primer *hit* en Chile: "Candombe para José" [1973], canción de inspiración afrouruguaya del argentino Roberto Ternán. Fue grabado por Illapu en versión andina en su LP *Despedida del pueblo* de 1976, también para el sello Arena. Ese año el grupo firmaba como artista exclusivo de Televisión Nacional, actuando en forma permanente entre 1976 y 1977 en el programa *Dingolondango*, conducido por el popular animador Enrique Maluenda. La popularidad del programa y la plataforma otorgada por la televisión, contribuyeron a masificar rápidamente la propuesta del grupo.

Reverso de la carátula del LP de Illapu *Despedida del pueblo*, Santiago, Arena, 1976[28].

[26] www.musicapopular.cl [acceso 12/2012]

[27] *La Tercera*, 20/2/1977.

[28] http://discotecanacionalchile.blogspot.com/2013/10/illapu-despedida-del-pueblo-adpl-38.html [acceso 2/2015]

A menos de dos años de su llegada a Santiago y en medio de condiciones adversas de desarrollo, Illapu participaba de igual a igual con artistas consagrados de la escena nacional y de vertientes muy opuestas. A fines del verano de 1977, por ejemplo, el grupo formaba parte del show del II Festival del Sol de Quilpué, región de Valparaíso, junto a músicos de folklore oficialista, como Los Huasos Quincheros; cantautores disidentes, como Tito Fernández; baladistas aparentemente apolíticos, como José Alfredo Fuentes, Antonio Zabaleta, Maitén Montenegro; protagonistas del humor y la televisión como Los Perlas, Don Francisco, Mandolino y Coco Legrand; y bandas de rock progresivo, como Miel y Tumulto. Una perfecta síntesis del campo musical profesional de mediados de los años setenta en Chile[29].

En el momento en que alcanzaba plena visibilidad en el país y recibía todo el apoyo de la industria, Illapu mantenía un discurso que finalmente resultaba funcional a la dominación territorial chilena de la zona norte. En efecto, su obra poético musical *Encuentro con las raíces*, presentada con éxito de público durante 1977 en la tríada de grandes teatros capitalinos: Gran Palace, Cariola y Caupolicán, de algún modo reforzaba la idea de la soberanía cultural de un altiplano chileno. "Esperamos que se comprenda que la música que nosotros hacemos es patrimonio nacional –afirma Illapu–. No es folklore, sino música andina. Chile también tiene en su territorio un trozo de altiplano, de donde nosotros inspiramos nuestra creación musical[30]".

Mientras un país políticamente aislado como Chile enfrentaba la amenaza de una invasión reivindicativa de territorio, promovida por el régimen militar peruano de izquierda del General Juan Velasco Alvarado [1968-1975], Pinochet encontraba en el gobierno militar boliviano de derecha, liderado por el General Hugo Banzer [1971–1978], un aliado en la frontera norte. El Acuerdo de Charaña firmado en febrero de 1975 entre ambos mandatarios, permitió restablecer las relaciones diplomáticas entre ambos países, rotas desde 1962 y diseñar una solución con soberanía al problema de la mediterraneidad de Bolivia mediante un canje territorial. Perú, que debía visar ese canje, pues involucraba territorios perdidos con Chile, no estuvo de acuerdo, fracasando el plan y la supuesta afinidad del gobierno de Banzer, que rompió relaciones con Chile en marzo de 1978.

En ese momento, el *sonido* andino se imponía en la música popular internacional, llegando hasta la propia balada pop, como había sucedido con Simon & Garfunkel y su versión de "El cóndor pasa" [1970] y con Abba y su "Fernando" de flautas sintetizadas [1975][31]. En Chile sucedía lo mismo, pues el cantautor Fernando Ubiergo, que lograba popularidad a partir de sus triunfos en festivales de la canción de 1977 y 1978, alcanzaba masividad en el país con una propuesta de balada de autor, a la que no tardó en agregar pinceladas de música andina. Ubiergo incorporó charango y quena emulada en sintetizador en el estribillo de una canción referida a la amenaza nuclear durante la Guerra Fría, "El tiempo del botón", incluida en su primer LP *Fernando Ubiergo* [RCA, 1978]. Al mismo tiempo, el trío pop femenino Frecuencia Mod, apelaba al sonido andino de moda insertando trémolos de charango al comienzo de uno de sus mayores éxitos "Cállate, ya no me mientas" de su LP *Frecuencia Mod* [RCA, 1978], que alcanzaba los primeros lugares del ranking radial de la época[32].

---

[29] Ver *La Tercera,* 6/1/1977, p. 37 y 29/2/1977.

[30] *La Tercera,* 20/2/1977.

[31] Ver estudio de "Fernando" en Tagg, Philip, *Fernando the Flute. Analysis of musical meaning in an Abba mega-hit,* Ohio, Mass Media Music Scholars Press, 1991.

[32] Agradezco las referencias sugeridas por Jacqueline Santis, 18/7/2012.

En el breve lapso de las relaciones diplomáticas entre Chile y Bolivia, algunos exponentes bolivianos de música andina viajaron al país, como Los Wiracochas, que en agosto de 1977 participaba de los actos conmemorativos del día nacional de Bolivia en Santiago. "Hemos venido a este hermoso país para unir con nuestra música a ambos pueblos", afirmaba el grupo al diario *La Tercera*[33] en el mismo momento en que Illapu repletaba teatros de Santiago con su obra de largo aliento *Encuentro con las raíces* y preparaba su próximo gran proyecto, *El grito de la raza*.

A pesar de la funcionalidad que podía tener *Encuentro con las raíces* para los intereses del régimen militar, la obra también legitimaba a Illapu como un grupo progresista, donde la denuncia por el costo humano de la conquista se hacía evidente, como señala Osvaldo Torres. De hecho, en su estreno en el Teatro Caupolicán en 1977 se escucharon los primero gritos contra la dictadura militar en un teatro emblemático para la capital[34]. La obra se organiza en torno a relatos del propio Torres que se hilan con canciones de Illapu. *Encuentro con las raíces* fue interpretada en varias ciudades chilenas por el grupo, donde era grabado en casete por el público para luego hacerlo circular de mano en mano[35]. Es así como se usaba la nueva tecnología del casete, más barata y sencilla que las anteriores, para difundir músicas prohibidas, como Silvio Rodríguez, e himnos de resistencia grabados en la clandestinidad[36].

Tanto *Encuentro con las raíces* como *El grito de la raza*, estrenada en 1978 en el Teatro Cariola, le daban continuidad a la creación de música popular de largo aliento iniciada en el país a mediados de los años sesenta, primero con misas y luego con cantatas. En los casos de Illapu, la obra apelaba a una cuestión de identidades étnicas más que a conflictos sociales, por lo que escapaba a la acción directa de la censura, además exaltaba la cultura andina, contribuyendo a la apropiación simbólica de un territorio en disputa. De hecho, amplios sectores bolivianos rechazarán lo que llamarán la "apropiación" chilena de su música, llevando el conflicto al terreno cultural y reconociendo de este modo la práctica de la música andina como acto de soberanía.

Encuentro con las raíces se adscribía al concepto de "raíz folklórica" acuñado por la segunda generación de cantautores chilenos [1970-1980] como un modo de proteger y legitimar la canción de autor basada libremente en un folklore de distinta procedencia, procedimiento objetado por el régimen militar. Como señala la revista *La Bicicleta*, el folklore seguía siendo la base de este nuevo canto, "no en términos formales, sino que como actitud de búsqueda de lo auténtico, es decir, el lugar de donde se mira y se juzgan las demás expresiones que conforman nuestro universo cultural[37]".

---

[33] 11/8/1977, p. 49.

[34] En Guerrero, Bernardo, *Cuando la memoria era un río. Cantares de Osvaldo Torres*, Iquique, FNDR, 2014, p. 67.

[35] Illapu también grabaría *Encuentro con las raíces* en vivo para el programa radial "Nuestro Canto", de Radio Chilena a fines de los años setenta. Ver www.youtube.com/watch?v=gDTzpM6A2hU [acceso 6/2014]

[36] Ver Cortés, Braulio, "Te doy una canción: historia de un fenómeno sociocultural llamado Silvio Rodríguez", Tesis, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000; y Jordán, Laura, "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de música de resistencia y el casete clandestino", *Revista Musical Chilena*, vol 63, n. 212, 2009, p. 77-102.

[37] *La Bicicleta*, 11, 3-4/1981, p. 7.

Carátula del LP de Illapu *El grito de la raza,* Santiago, autoedición, 1979/2001.

A diferencia de las cantatas populares, en obras poético musicales como *El grito de la raza*, con textos de Osvaldo Torres y música de Roberto Márquez, no se narran acontecimientos, sino que más bien se reflexiona sobre ellos. En ambos casos, estamos frente a obras populares de largo aliento, normalmente de las dimensiones permitidas por los discos de larga duración. Al año siguiente de su estreno en el Teatro Cariola de Santiago en junio de 1978, fue grabada por Luis Torrejón para luego ser remasterizada en Alemania en 2001, manteniendo el relato de la actriz Rosa Ramírez y la producción del propio Roberto Márquez.

La obra gira en torno al origen y destino del hombre americano, desde un idealizado tiempo de paz y de integración con la naturaleza hasta la llegada del conflicto con el hombre blanco. Las narraciones poéticas exponen las problemáticas de distintos pueblos amerindios luego de la conquista, mientras se intercalan canciones que incorporan los ritmos e instrumentos de estos pueblos. De este modo, con *El grito de la raza*, Illapu ampliaba su espectro musical americanista. La intención era revitalizar un pasado cultural común, resaltando su función social y exponiendo la problemática de la contingencia actual, como el propio grupo se encargaría de señalar. Quedaba claro, entonces, que el interés de Illapu no era sólo artístico o antropológico, sino que también político.

La mezcla musical propuesta en *El grito de la raza* heredaba de la mezcla iniciada por Violeta Parra [1917-1967] mezcla que, a fines de los años setenta, era desarrollada por músicos chilenos tanto dentro como fuera del país. De este modo, Illapu incorporaba el legado de fusión de Violeta, desarrollándolo a lo largo de toda su carrera. Esto significó, entre otras cosas, transformarse en un grupo multi-instrumentista, como era la propia Violeta Parra. *El grito de la raza* también tiene ese tono épico de la cantata *Santa María de Iquique*, lo que se aprecia especialmente en el coro final y en algunos pasajes melódicos y armónicos presentes a lo largo de la obra. Además, tal como lo habían hecho los grupos de la Nueva Canción Chilena, Illapu recurrió a un director de teatro para diseñar su propuesta escénica, en este caso Andrés Pérez, conocido por sus montajes que renovarían la escena teatral chilena de mediados de los años ochenta[38].

En pleno auge de la carrera de Illapu en Chile, bastó que el grupo intensificara su labor solidaria, con las presentaciones que hacían en bolsas de cesantes en comunas periféricas de Santiago, para que los censores del régimen vetaran su presencia en televisión y al mismo tiempo disminuyera su presencia radial. Lo paradójico es que el propio Barroco Andino, ya como elenco estable de la Universidad Técnica del Estado, participaba en encuentros solidarios, peñas y festivales para ir en ayuda de comedores infantiles y bolsas de cesantes.

[38] Ver Guerrero, Bernardo, *op. cit.*, 2014, p. 68-69.

También lo hacía el grupo Ortiga, el cantautor Nano Acevedo y varios artistas más[39]. Entonces, el régimen nuevamente vetaba el sonido andino en televisión, ahora asociado a la actividad solidaria con los más necesitados, algo que también tenía connotaciones políticas en tiempos de represión y censura.

Illapu alcanzó a vivir la paradoja de ser un grupo de la televisión oficialista y de peñas solidarias disidentes, hasta que por una particular confusión, partieron al exilio. Estaban en Europa cuando Camilo Fernández, el productor de sus primeros discos en Chile, los invitó en octubre de 1981 a *Chilenazo*, un programa de televisión enfocado en la canción de raíz folklórica que producía para el canal de la Universidad de Chile. Sin embargo, el oficial a cargo del aeropuerto de Santiago les impidió descender del avión, confundiéndolos, al parecer, con algunos de los grupos de la Nueva Canción que efectivamente estaban en el exilio, demostrando una vez más la torpeza pero efectividad de la censura política. Illapu no regresaría a Chile sino que hasta 1988, en los albores del retorno de la democracia en el país[40].

Las industrias del *boom*

Respondiendo a la presión que el propio desarrollo que la música andina y de raíz folklórica estaba ejerciendo en los medios y eventos oficiales, el folklore regresaba al Festival de Viña del Mar en 1980, luego de su suspensión después del golpe de estado de 1973. Este regreso se produjo en dos etapas, primero con la participación del Ballet Folklórico Nacional en el acto inaugural del XXI festival y, al año siguiente, con la restitución de la competencia folklórica, que además estuvo dominada por la participación de cantautores y grupos del Canto Nuevo, continuación de la Nueva Canción en Chile a cargo de la nueva generación de fines de los años setenta[41].

El regreso del folklore al Festival de Viña del Mar, coincidía con la aparición de los nuevos programas de televisión dedicados al folklore, ya fuera en torno a la tertulia o mediante la realización de festivales televisados de canciones de raíz folklórica. Se destacaron *Cantares de Chile* [1980] de Televisión Nacional y *Chilenazo* [1980] del Canal de la Universidad de Chile, al que Illapu no pudo llegar[42].

El tercero de los marcos establecidos por la *Política cultural del Gobierno de Chile* [1975], fue el fomento a la entretención. Ese marco se instalaba en una plataforma económica neoliberal, que incluía una rebaja sustancial de los aranceles de importación, favoreciendo la llegada de instrumentos y tecnología para la música y de aparatos reproductores de sonido. En 1975 se multiplicaban los suplementos de espectáculos en la prensa, las radios se hacían más musicales pero menos informativas y la televisión se llenaba de telenovelas y shows en vivo, como señala Munizaga[43]. Al mismo tiempo, el Festival de Viña del Mar continuaba su desarrollo casi sin contratiempos, al menos en su competencia internacional y con un show internacional que se hará cada vez más central, generando múltiples réplicas a lo largo del país.

---

[39] Ricardo García en Fuenzalida, Valerio (ed.), *La producción de música popular en Chile*, Santiago, CENECA, 1987, p. 70.

[40] Comunicación personal de Camilo Fernández, Santiago, 6/2004.

[41] Participaron Osvaldo Leiva, Natacha Jorquera, Santiago del Nuevo Extremo, Agua y Nuevas Raíces.

[42] Más sobre programas de televisión dedicados al folklore en los años ochenta en Donoso, Karen, "¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de izquierdas y derechas, 1973-1989", en Verónica Valdivia et al., *Su revolución contra nuestra revolución. La pugna marxista-gremialista en los ochenta* Vol. 2, Santiago, Lom, 2008, p. 269-271.

[43] En Bravo y González, *op. cit.*, p. 51-52.

En contextos de libertad política, la industria musical se ha desarrollado de manera articulada, vinculando radio, disco, cine, televisión y espectáculos en vivo de una forma orgánica y beneficiosa para cada industria, pues en la música estas industrias son más complementarias que competitivas. Sin embargo, esta articulación se rompió en el Chile de mediados de los años setenta, en parte por la censura y en parte por la aceleración de los cambios tecnológicos, liderados por el casete, la frecuencia modulada y la televisión.

En 1970 se había iniciado el auge internacional del casete de cromo apto para la música. De este modo, la fuerte caída en la producción discográfica chilena luego del golpe de 1973, no hizo sino que incrementar la necesidad por el casete en Chile. Esta necesidad surgía tanto de la industria musical como del propio público, masificando el uso privado de la cinta magnetofónica, práctica iniciada en los años cincuenta con la cinta de carrete abierto, pero a mayor costo que el casete. Si de 1970 y 1973 se importaron en Chile U$ 200 mil en cintas vírgenes, una década más tarde fueron casi U$ 6 millones solamente en 1981[44].

El auge de la grabación de música nacional en casete no necesariamente influyó en un aumento de la radiodifusión de esta música, pues la industria radial no se adaptó al cambio del soporte material del disco y las radios siguieron transmitiendo con sus tornamesas de siempre. Los radio controladores argumentaban una mejor calidad sonora y una manipulación más rápida y fácil del vinilo que del casete. Además, las radios ya contaban con amplias discotecas y con un sistema de administración y manejo de ellas, de modo que la tradicional relación disco/radio no se traspasaba a una nueva relación casete/radio. Más bien será la relación de la radio con el disco compacto, la que imperará mas tarde.

Este quiebre en la relación entre grabación y *broadcasting* se producía en pleno desarrollo de la frecuencia modulada en Chile. La mejor calidad de sonido FM dejaba fuera el casete de sus parámetros, aumentando la brecha entre grabación nacional y radiodifusión. Hasta 1974 había unas 20 estaciones FM en el país mientras que entre 1974 y1982 se fundaron 83 estaciones FM[45]. La renovación tecnológica del parque de radioemisoras era apoyada por la drástica baja del arancel de las importaciones promulgada por el régimen militar, que influía tanto en el equipamiento de los usuarios como en el de las propias empresas de radio y televisión. De este modo, la industria discográfica enfrentará el problema de tener que satisfacer una demanda privada del casete mientras la radio mantenía la difusión pública del disco[46].

La diferencia entre lo que la industria difunde y lo que efectivamente escuchan las personas, fue consecuencia tanto del cambio tecnológico como de un régimen militar interviniendo en el desarrollo cultural y político del país. La revista cultural de oposición *La Bicicleta* realizó una particular encuesta de *capital musical* en Santiago en 1981 en base a la hipótesis de que los jóvenes chilenos no cantaban ni compraban grabaciones de lo mismo que escuchaban por radio o televisión, demostrando un quiebre entre cultura oficial y cultura juvenil. La revista encuestó a 150 jóvenes de 12 a 25 años en establecimientos educacionales públicos y privados, en las dos principales universidades chilenas –la Universidad de Chile y la Universidad Católica–, y en la Avenida Providencia de Santiago, paseo favorito de los jóvenes de clase media.

Las preferencias principales fueron para: Los Jaivas 30%; Silvio Rodríguez 30%; Queen 14%; Pablo Milanés 14%; Los Beatles 13,4%; y Sui Generis 13%. [*La Bicicleta* 18, 1981, p. 11-14]. Los cantautores cubanos Silvio Rodríguez y Pablo Milanés no eran

---

[44] Fuenzalida, Valerio, *La industria fonográfica chilena*, Santiago, CENECA, 1985, p. 5.

[45] En ese mismo período se crearon solamente 30 emisoras AM nuevas. Idem, p. 4-5.

[46] Ibidem, p. 15.

transmitidos por las radios chilenas, mientras que la banda chilena de fusión Los Jaivas se había radicado en Francia, perdiendo presencia en el circuito nacional. Sin embargo, estos músicos lideran las preferencias de los jóvenes chilenos en la encuesta, demostrando la diferencia entre lo que los medios difunden y lo que efectivamente la gente consume y valora.

Hasta 1974, la radio tenía una incidencia directa en la popularidad de los discos en Chile. Lo que se tocaba y comentaba en la radio era lo que se vendía en las disquerías. Este era el medio mediante el cual los jóvenes conocían nuevas canciones y construían sus preferencias musicales, ayudados por el DJ o monta-discos, activo en las radios chilenas desde fines de los años cincuenta. Con el auge de la televisión, la radio se convirtió más en tocadiscos –no en toca-casetes, como hemos visto– pero en un contexto de baja producción discográfica nacional e incremento de las importaciones[47].

Con una porción importante de jóvenes chilenos comprando, copiando o cantando una música distinta a la que transmitía la radio y con el fin de la programación en vivo de las radioemisoras a comienzos de los años setenta, se produjo "una desconexión entre el medio radial y el movimiento creador y renovador de la música popular", como afirma Fuenzalida[48]. Debido a que muchos de los nuevos artistas chilenos grababan en casete, formato escasamente difundido por radio, esta desconexión se acentuaba aún mas.

"Candombe para José" fue una excepción, lo que es otra manifestación del impacto que lograba Illapu en Chile durante el segundo lustro de los años setenta. La canción logró generar una articulación muy completa de la sociedad chilena, pues mientras era difundido en radio, televisión y festivales, era cantada con el fervor de un himno de resistencia en peñas, reuniones clandestinas y en prisiones políticas[49]. Además la banda electrónica de cumbia Los Viking's 5 grabó una versión en ritmo de cumbia de "Candombe para José", que obtuvo Disco de Plata en Chile en 1976.

El decaimiento de la radio para la presentación de artistas en vivo a comienzos de los años setenta, ocurrió en proporción inversa al desarrollo de este tipo de espectáculos en la televisión. En efecto, en plena dictadura militar se incrementaban los shows de televisión de medio día y de Sábado por la tarde y los programas estelares nocturnos. Esto se producía dentro del fomento a la entretención propiciado por la política cultural del Gobierno de Chile, como hemos visto. Sin embargo, esto trajo un problema adicional e inesperado, pues la continua aparición de un artista en televisión lo sobreexponía o "quemaba" ante el público, que ya no necesitaba verlo en un recital, decayendo la industria de la música en vivo en el país[50]. Este fenómeno se incrementó con el auge de la televisión en color en Chile, cuyos receptores bajaban sus costos en 1978, año en que se transmitió la primera Teletón para financiar programas de rehabilitación de minusválidos, con un extenso show artístico con presencia de todos los canales, evento que se sigue realizando hasta la actualidad siempre con gran impacto en el país.

Es así como se produjo un inesperado efecto de la censura, pues los artistas que no aparecían en televisión eran los que generaban mayor interés por sus presentaciones en vivo. De este modo, cabe preguntarse si la extraordinaria afluencia de público a las presentaciones de artistas de oposición a fines de los años setenta en las ciudades chilenas, era sólo debido a la solidaridad y la acción política, o también una consecuencia inesperada para la industria del

---

47 José Román en Fuenzalida, Valerio (ed.), *La producción…*, *op. cit.*, p. 73-74.

48 Fuenzalida, Valerio, *La industria…*, *op. cit.*, p. 17-18.

49 Ver artículo de Katia Chornik sobre uso de "Candombe para José" por los presos políticos chilenos en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4174000/4174846.stm [acceso 11/2010]

50 Fuenzalida, Valerio, *La industria…*, *op. cit.*, p. 28.

espectáculo de su omisión en televisión.

A fines de los años setenta, la industria musical aparece desarticulada en Chile: por un lado la radio difunde discos mayoritariamente producidos en el extranjero y por el otro la industria nacional produce casetes que no se difunden por radio, y que además generan un alto número de copias en casa. Por un parte, artistas censurados repletan los teatros Caupolicán, Cariola y Gran Palace –por nombrar los más grandes de Santiago– y por otra, artistas oficialistas y "apolíticos" expuestos masivamente por televisión, casi no se presentan en vivo. Las causas y procedimientos que generó la censura en Chile merecen todavía más atención, en especial al ponerla a dialogar con la industria y la tecnología, con los múltiples intereses del Estado, y con las propias prácticas locales en las que se desenvolvió.

Palabras finales

La censura practicada a partir de septiembre de 1973 en Chile, enfrentó una música percibida y catalogada de política, en cuanto a articuladora de identidades alternas, discursos críticos y modelos socialistas en tiempo de Guerra Fría. De este modo, el papel político de la música se materializaba en Chile bajo dos realidades muy distintas; un proyecto revolucionario inacabado y un proyecto de apertura neoliberal sustentado por un régimen autoritario militar. El proyecto revolucionario proclamó "No hay revolución sin canciones" y el gobierno militar prohibió el charango, la quena y la zampoña. Aunque lo hizo sin prohibirlos del todo, pues no se prohibía el cómo –instrumentos andinos– sino el qué –arte de izquierda y revisionismo histórico–. No era la quena en sí misma, era la polifonía de quenas en una cantata barroca revivida de contenido social y su masificación en el imaginario nacional a través de los medios de comunicación de masas. Un par de zampoñas en una cantata barroca tocada en una iglesia no importaban. Tampoco era de temer una quena tocada por un anónimo campesino del altiplano o por sus representantes en la escena nacional, como Kollahuara o Illapu. Además una quena sonando en Santiago manifestaba soberanía cultural sobre un territorio en disputa.

Nacionalismo y Americanismo –con la música andina como articuladora entre ambos– se enfrentaron abiertamente en el Chile de mediados de los setenta, Finalmente el charango, la quena y la zampoña se impusieron a la censura con la ayuda de la música barroca, que les daba prestigio; de la música de iglesia, que los hacia venerables; y de la propia música de un territorio en disputa, que buscaba hacerlos propios. Todo esto sucedía mientras la industria del disco y la televisión los ponía de moda y los hacía cotidianos. Es por eso que podemos preguntarnos si el quiebre de la censura a los instrumentos andinos fue consecuencia de un acto de resistencia o de la propia lógica de mercado que promovía el régimen militar, junto a sus intereses geopolíticos. Toda una mezcla de industria, resistencia y soberanía. La incorporación de la música andina a la práctica musical chilena continuará hasta alcanzar niveles de virtuosismo entre los intérpretes nacionales y despertar el interés de compositores y editoras musicales. Industrias creativas de por medio.

El *boom* de la música andina en Chile pudo haberse producido debido a contradicciones o fisuras del régimen militar –que no eran muchas–; al confinamiento de ese *boom* a sectores juveniles específicos; al impulso cosmopolita de esta música; a los intereses de la industria; a una estrategia geopolítica del Estado o a todas las alternativas anteriores. Finalmente la música andina fue construyendo y desplazando identidades y sumando y restando sentidos de tal manera que ha logrado sobrevivir y proyectarse en el mundo por mas de medio siglo, manteniéndose vigente con el paso del tiempo, como si las propias culturas Aymara y Quechua que la sustentan la hicieran partícipe de su longevidad.

Cómo citar el artículo:

Juan Pablo González, “Censura, industria y nación: Paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Images, mémoires et sons, 6/2015, http://nuevomundo.revues.org/67810 DOI : 10.4000/nuevomundo.67810 [consultado …..]