

Fall 2004

Canto al Huaso, Canto al Pueblo: La Música y el Discurso Político de la Identidad Chilena durante los Años Sesenta y la Unidad Popular

Greg Walz-Chojnacki
SIT Study Abroad

Follow this and additional works at: https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection



Part of the [Music Commons](#), and the [Politics and Social Change Commons](#)

Recommended Citation

Walz-Chojnacki, Greg, "Canto al Huaso, Canto al Pueblo: La Música y el Discurso Político de la Identidad Chilena durante los Años Sesenta y la Unidad Popular" (2004). *Independent Study Project (ISP) Collection*. 505.
https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/505

This Unpublished Paper is brought to you for free and open access by the SIT Study Abroad at SIT Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Independent Study Project (ISP) Collection by an authorized administrator of SIT Digital Collections. For more information, please contact digitalcollections@sit.edu.

Canto al Huaso, Canto al Pueblo

La Música y el Discurso Político de la Identidad Chilena

durante los Años Sesenta y la Unidad Popular

Greg Walz-Chojnacki
Consejero: Gabriel Matthey Correa

SIT CHILE: Desarrollo Económico y Globalización
Jennifer Ashley
6 Diciembre 2004

La fuerte polarización de la política chilena durante los años sesenta y la Unidad Popular tiene un reflejo en las representaciones de la identidad nacional a través de la música. Usando la letra de canciones y entrevistas con musicólogos y músicos, este ensayo examina el discurso político presente en la música de este período. Primero, se describe la representación de una identidad nacional tradicional a través de la música de Los Huasos Quincheros. Luego, se analiza la formación de una identidad alternativa en dos etapas: el desarrollo de una visión del país que reacciona a la imagen patronal y exclusiva que presentan Los Huasos Quincheros; y la construcción de una identidad latinoamericana en el contexto de la guerra fría y el imperialismo político y cultural de los Estados Unidos. Se examina la música de Violeta Parra y Víctor Jara para explicar la primera etapa, luego se analiza la música de Inti Illimani, Illapu, y Quilapayún para demostrar el segundo proceso.

Agradecimientos

Este ensayo representa no solamente los esfuerzos del autor, sino también refleja la generosidad de muchas otras personas con su tiempo y su sabiduría. Por lo mismo, quisiera agradecer a las personas que me ayudaron tanto con el desarrollo de este tema. Primero, quiero dar gracias a Jorge Berríos; las conversaciones que tuvieramos al principio de este proyecto eran esenciales en el desarrollo de las ideas que se presenta en el trabajo final. Además, escuchaba con paciencia e interés a lo largo de la realización del trabajo, y me prestó sus grabaciones de la música bonita de los artistas considerados. Segundo, quisiera agradecer a todos mis contactos que ofrecieron su tiempo para hablar conmigo. Además de un proceso de colección de información, los entrevistas representan para mí un aspecto importante del encuentro cultural que he tenido con este país. Lindo es el paisaje de Chile, pero volveré a mi país más impresionada por mis relaciones con el pueblo chileno que con su belleza física; les agradezco por ser parte de este encuentro. Además, quiero dar gracias a los coordinadores de mi programa, Jennifer Ashley, Roberto Villaseca, y Maria Angelica Saini, y a mis amigos en el Café del Teatro. Todos ustedes han influido este trabajo en su propia manera, y por eso los agradezco. Finalmente, quisiera expresar mi gran apreciación por todo el trabajo paciencia, tiempo y amistad de mi consejero, Gabriel Matthey. Sus esfuerzo en este estudio han sido tremendous, y sin su ayuda habría sido imposible desarrollar este proyecto.

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
CULTURA, POLÍTICA E IDENTIDAD.....	2
CONTEXTO HISTÓRICO.....	3
REPRESENTACIONES ‘OFICIALES’ DE LA IDENTIDAD CHILENA	4
EL <i>HUASO</i> COMO ICONO	6
EL <i>HUASO</i> EN LA MÚSICA	8
LA IDENTIDAD ALTERNATIVA.....	12
EXPANSIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL Y LA MIRADA HACIA EL CAMPESINO	13
FORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD LATINOAMERICANA.....	17
CONCLUSIÓN	22
BIBLIOGRAFIA Y ENTREVISTAS.....	26
ANEXO 1: METODOLOGÍA.....	28
ANEXO 2: TEXTO DE CANCIONES ANALIZADAS.....	29

INTRODUCCIÓN

Cultura, Política e Identidad

La cultura ya es política en si misma antes de ser concebida como política; la cultura determina los valores sociales que un pueblo va a perseguir a través de la política. Además, define la identidad colectiva y a la vez determina a los “otros”: los que no conforman a esta identidad. Puesto que la política es la expresión de una voluntad colectiva, la cultura determina la política por construir la conciencia de una colectividad con características, necesidades, exigencias y capacidades particulares. Esta visión define los límites del discurso político, es decir que influye en la percepción del rango de opciones que un individuo puede elegir. Además, los valores que contiene la cultura sirven como criterios para que la sociedad evalúe las políticas de gobierno.

Sin embargo, la cultura también es el resultado de un proceso discursivo, continuo, que produce y reproduce la imagen de un pueblo. No es algo que existe fuera de la imaginación humana, sino es un conjunto de significados contruidos por narrativas diversas, una entidad dinámica que requiere de una constante reformulación. Esto significa que además de determinar la percepción popular de la política, la cultura puede ser reconstruida a través un proceso discursivo de representaciones. Por lo tanto, representaciones de la cultura son una herramienta invaluable de la ideología política. Como dijo J.B. Thompson, si la ideología es “significado al servicio del poder,” la cultura es un productor fundamental de significados.¹

El poder de la narrativa cultural se puede ver claramente en la música. Aspectos tales como la manera en que los grupos se visten para los conciertos, los instrumentos que se ocupan, las armonías usadas, y, por supuesto, la letra de las canciones, se refieren a una tradición y, así, a una historia colectiva. Sobre todo, crean y mantienen una identidad cultural que tiene implicaciones importantes para la política del país. En este estudio, como un ejemplo de ello, se analiza el papel de la música en la formación y reproducción de una identidad

nacional chilena. Durante el período de los años sesenta hasta el Golpe de Estado, en 1973, un fuerte movimiento social proponía una nueva visión de la sociedad chilena. Una parte importante de este proyecto fue la crítica de la representación tradicional de la cultura chilena. Esta última la colocaba en el contexto de una sociedad agraria altamente desigual, y, como modelo social, apoyaba la dominación de una elite socioeconómica. Por lo tanto, el desarrollo de la ideología de izquierda requería de la formulación de una nueva narrativa para apoyar una visión socialista.

Este ensayo empieza con un análisis de la formación del concepto del *huaso*, como símbolo de la identidad chilena. Luego, se hace una comparación de dos visiones sociales expresadas en la música folclórica y popular de Chile, en los años sesenta. Después de examinar los procesos de representación y exclusión comprendidos en la imagen tradicional de la identidad chilena, se observa una inversión de este modelo en la música de Violeta Parra y Víctor Jara. Finalmente, se examina la construcción de una identidad latinoamericana que establece una relación de solidaridad con otros países latinoamericanos.

Contexto Histórico

La sociedad chilena experimentó un período de alta polarización política y social durante la época de los años sesenta y la administración de la Unidad Popular. A principios de la década de los sesenta, empezó a tomar fuerza el movimiento agrario que más tarde lograría a transformar radicalmente la estructura social chilena, a través de las reformas agrarias de Freí y Allende.² Los movimientos sindicales también lograron una posición social de poder y reclamaban las reformas laborales, que luego formaron parte del programa de la Unidad Popular. Este movimiento social exigía la nacionalización del cobre, y, en el ámbito de los servicios sociales, un gran sector de la población pedía la mayor participación del Estado. Además de estas cuestiones internas, la guerra fría y la influencia cada vez más dominante de los Estados Unidos, ofrecían un contexto internacional de fuerte polarización, y a partir de la revolución cubana nació un nuevo protagonista para los adherentes del movimiento socialista.

Obviamente, los sectores conservadores de la sociedad chilena se sentían fuertemente amenazados por esta corriente social, y la gran mayoría se resistía a estas aspiraciones socialistas. La división entre izquierda y derecha, socialista y capitalista, se mostró en manifestaciones que, según el músico y profesor Eduardo Carrasco, ocurrían casi diariamente durante la época de la Unidad Popular.³ En este ambiente, de una sociedad dividida, cada mitad más unida que nunca en la lucha por su visión del país, y del futuro, se observa el reflejo de la política en las representaciones identitarias de la música.

REPRESENTACIONES ‘OFICIALES’ DE LA IDENTIDAD CHILENA

Se pueden apreciar muy claramente dos tendencias en la cultura ‘oficial’¹ chilena, a largo de su historia desde la independencia: por un lado, una mirada hacia Europa en el desarrollo del arte erudito, y por otro lado, una tendencia muy conservadora en su representación de la identidad tradicional chilena. La primera tendencia, por ejemplo, se ve en la falta de una música clásica netamente chilena. La carencia de una mezcla de elementos folclóricos en las composiciones de los autores conocidos chilenos demuestra el desprecio que ellos sentían por las formas musicales folclóricas e indígenas.⁴ La segunda se manifestaba en dos características principales: primero, los instrumentos, los temas y las formas ocupadas venían todos de la zona central. No se reconocían a los referentes musicales ni del norte ni del sur que eran bien distintos e igualmente ‘chilenos’. Además, las representaciones que se hacían de la vida campesina nunca tomaron en serio el punto de vista del campesino pobre, los que constituían a la gran mayoría del pueblo rural de Chile durante la primera mitad del siglo veinte. En vez de representar las dificultades de la vida

¹ Para este estudio, ocupo una concepción de la cultura oficial desarrollada por Gabriel Matthey, que se puede encontrar en sus artículos, “Nuestra Identidad Oculta,” partes uno y dos. Destaca que la cultura oficial es una colección de percepciones culturales “modelada históricamente por las fuerzas (neo)colonialistas del hemisferio norte- reforzadas por nuestra sumisión e inercia- que nos enajena e impide una relación directa con lo nuestro” (2).

campesina, grupos como Los Huasos Quincheros cantaron sobre la belleza del campo, mostrando una vida llena de romanticismo.

Por eso, el pueblo urbano chileno, cuya población en los años cincuenta y sesenta era cada vez más predominante en la población total del país, no tenía una identidad nacional muy fuerte. Como dice Gabriel Matthey, “Santiago ignora a Chile y a América,” es decir, a América Latina.⁵ Porque no solamente la música clásica tenía durante esos años una mirada hacia Europa, sino también la cultura popular durante esos años fue dominada por las canciones de los Estados Unidos y también de Europa. Con una representación de la vida rural que excluía a la gente de fuera de la zona central y no tenía relación con la vida real campesina, el movimiento social emergente, a partir de los años sesenta, no tenía de dónde sacar su imagen, sus iconos. La visión conservadora que tenían grupos como Los Huasos Quincheros, no servía como una matriz para el nuevo modelo social de mayor igualdad y derechos del trabajador.

En este contexto primero surgió la música de Víctor Jara y Violeta Parra y después la música de grupos como Inti Illimani, Quilapayún e Illapu. A través de su música, sus instrumentos y sus letras, construyeron una nueva visión de la cultura, identidad y sociedad chilena. Incluso, con ello, representaron una cultura que comprendía no solamente a Chile, sino también muchos elementos de otros países de Latino América. Contaban la historia de la desigualdad e injusticia que vivían los campesinos pobres, los mineros en las salitreras del norte o carboneras del sur, y, del mismo modo, los trabajadores urbanos (obreros). Entonces, no solamente dieron a su público una identidad cultural, sino una identidad política, y, además, una identidad nacional y una identidad Latinoamericana.

Para ver cómo surgió esta música y cómo fue su importancia política, a continuación se hace una descripción de la sociedad agraria en Chile y su representación a través del concepto del *huaso*.

El *Huaso* como Icono

Antes de analizar la construcción del *huaso* como un ícono de la identidad nacional, es importante hacer una breve referencia a las condiciones de vida y a la estructura de la sociedad agraria de esa época. Durante la primera mitad del siglo veinte, la sociedad agraria mantuvo una estructura basada en el latifundio (hacienda), consistente en una gran extensión de tierra que pertenecía a una familia, donde trabajaban dos tipos de empleados: los asalariados y los inquilinos, quienes vivían dentro la hacienda y recibían por sueldo una parte de la cosecha. Los dos tipos vivían en “precarias condiciones de vida,” produciendo la gran mayoría de sus cultivos para el autoconsumo, con un escaso acceso a los servicios públicos.⁶ En este contexto, el término *huaso* se refería inicialmente a un campesino, encargado de la parte ganadera de la producción agraria. Según Patrick Barr-Melej, el *huaso* típicamente tenía una vivienda un poco menos precaria que los otros trabajadores, debido a su posición como un hombre más capaz.⁷ Pero igual es importante destacar que, desde el principio, el término *huaso* tenía múltiples significados; podía ser un inquilino, un campesino, o, aún, el dueño de la hacienda.⁸

El concepto de *huaso* empezó su desarrollo como símbolo popular de chilenidad al comienzo del siglo veinte con un movimiento literario llamado *criollismo*. Este movimiento, cuyos miembros eran típicamente de la clase media urbana⁹, pretendía reformular una identidad nacional para responder a la cultura de la aristocracia, que encontró sus referentes culturales en las salas de Francia e Inglaterra.¹⁰ Los escritores *criollos* que encontraron su símbolo en el *huaso*, vieron en él un personaje en una posición social entre el dueño aristócrata (el patrón) y el peón en extrema pobreza. Observaron en él un hombre honorable, trabajador, y sencillo; es decir, con todas las características de una visión romántica de la cultura campesina.¹¹ Como destaca el músico José Seves del grupo Inti Illimani, “O por ilusión o por realidad, [los santiaguinos] siempre tenemos detrás, el haber venido del campo,” porque “siempre ha existido esta cosa de la inmigración hacia la ciudad”.¹² El *huaso* era un hombre que, a pesar de su vida bien distinta a la del público urbano que leía las obras

criollas, se transformó en un estereotipo de los valores de este público. Los autores de este movimiento veían en el *huaso* una vida más pura, vinculada con una sociedad tradicional que formaba una parte de una historia colectiva que todos compartían.¹³

Así entonces, el concepto de *huaso* desarrollado por el movimiento criollista, fue una interpretación de la vida rural de la zona central que no correspondía directamente con la realidad del campo. El *huaso* era un símbolo, una manifestación de los valores de la identidad chilena que estos autores colocaban en un personaje campesino. Las partes de la vida rural que no convenían a esta visión social no eran incluidas en el concepto de *huaso*. Por lo tanto, no había un interés en describir las condiciones de pobreza extrema e injusticia que vivía mucha gente en los latifundios. Los escritores criollistas ofrecieron una descripción idílica de la vida en el campo.

Es importante recordar que este movimiento apareció en el contexto del crecimiento de un movimiento revolucionario mundial de la clase obrera. Los autores criollistas, siendo de la clase media urbana, no tenían un proyecto revolucionario, y por eso ellos no querían promover una imagen de una clase baja campesina que implicara la necesidad de una nueva estructura social. Como dice Barr-Melej, la representación del “trabajador chileno es respetable y dedicado y no está convencido por las ideas y doctrinas de la revolución”.¹⁴ Por lo tanto, “el criollismo puede ser considerado como anti-oligárquico por su deslegitimización de la importancia de la alta sociedad y anti-revolucionario por no representar a la clase trabajadora”.¹⁵ La imagen del *huaso* en las obras criollistas se ocupaba más de sus características personales que de su contexto social. No hacía una crítica fuerte de la sociedad en general, sino promovía un conjunto de valores personales que se oponían a la cultura de la aristocracia. En este sentido, tenía una implicación social conservadora; por no criticar el contexto social en que vivía el *huaso* típico, se asumía que no había ningún gran problema con la condición de esta sociedad.

Cuarenta años después del comienzo del movimiento criollista, el *huaso* se había convertido en un símbolo oficial de la chilenidad. Para ese entonces,

esta representación había sido apropiada por los mismos terratenientes contra los cuales los autores del movimiento criollista habían escrito. Por ejemplo, en las elecciones presidenciales de 1938, la Sociedad Nacional de Agricultura ocupaba la imaginación como una defensa del orden social agrario. La publicación que distribuyeron ese año tenía dibujos idílicos de la vida del *huaso* y artículos que describían el sistema inquilino en términos favorables.¹⁶ Como un símbolo romántico de la historia chilena y la vida campesina, el concepto del *huaso* se prestaba a intereses conservadores que querían convencer a la sociedad que la situación rural era muy buena, y no necesitaba reforma.

El *Huaso* en la Música

Los Huasos Quincheros cabían perfectamente en la concepción popular del *huaso* de esa época. Simbolizaron la imagen del *huaso* que había sido aceptada como la representación nacional de la identidad chilena: se vestían con ponchos colorados, botas y espuelas igual como los que se ven en las fiestas patrias de cada año. El compositor Rodolfo Norambuena hace un comentario sobre este traje, que indica el significado político de su imagen: “Se supone que el *huaso* también es el patrón...el traje de *huaso* es carísimo,” y por lo tanto mezcla el romanticismo del campo (la zona central) con la imagen paternal del dueño.¹⁷ Esta representación cultural del *huaso* promovía dos procesos muy importantes para la identidad y la política de Chile. Primero, esta representación de la identidad chilena continuaba excluyendo las culturas regionales del norte y del sur. Segundo, su mirada romántica sobre el campo ignoraba las cuestiones sociales urgentes y apoyaba un orden social patronal y conservador.

La cuestión de la exclusión se podía observar no solamente en su manera de vestirse, sino también en la sonoridad de su música y en los temas de sus letras. Sus instrumentos y armonías representaban una imagen del pueblo chileno centralizada y “blanqueada,” como sostiene el músico Juan Valladares.¹⁸ Casi siempre tocaban sólo con guitarras y voces; sus armonías eran muy sencillas y se mantenían a través de todas sus canciones.¹⁹ Estos instrumentos

Europeos no tenían relación con los instrumentos indígenas de cualquier otra parte de Chile. El musicólogo Jorge Martínez, destaca que esta fuerza centrada en la representación cultural es una herencia de los conquistadores españoles; desde la época de la independencia, el Estado de Chile emprendió el proyecto de conquista hacia el sur que había empezado España.²⁰ El ejército chileno recién derrotó a los Mapuches en el año 1881; hasta ese año la frontera sureña del dominio de Chile era el Río Bío Bío.²¹ Igualmente, la región de Chile al norte de Copiapó no era parte del país hasta que Chile se expandiera después de la Guerra del Pacífico.²² La historia de la conquista de estos territorios causó la percepción de que, aún después de incorporarlos al país, sus pueblos eran considerados como extranjeros y su cultura excluida de la identidad nacional.

Similar a la exclusión geográfica del pueblo chileno, la imagen y música de Los Huasos Quincheros realizó una exclusión de la realidad de la clase baja campesina a través su mirada idílica del campo. Una muestra de los títulos de las canciones de Los Huasos Quincheros, refleja la misma dinámica de exclusión que se muestra en la sonoridad de la música: Camino de Luna, Cantarito de Peñaflor, Chile Lindo, De Mañanita, El Corralero, Mantelito Blanco, Mi Caballo Blanco. Un examen de sus letras comprueba esta apariencia inicial; más que nada la letra de las canciones Los Huasos Quincheros describe la belleza natural de Chile (normalmente de la zona central), desaventuras amorosas u otras imágenes personales que no representan la vida real del campesino. A través de todas estas canciones se ven los temas del orden social patronal y de la ausencia de una descripción de las condiciones de pobreza en el campo.

Por ejemplo, "Chile Lindo,"² incluye cada uno de las tres temáticas más fuertes de las canciones de Los Huasos Quincheros: la exclusión del Chile fuera de la zona central; el orden social patronal y la ausencia de una imagen realista de la vida campesina. La narrativa de la canción hace referencia a los zorzales y a los sauces (un pájaro y un árbol típico de la zona central), y termina con una cueca "de esas pa' morir parado".²³ Los símbolos del paisaje chileno

²El texto de cada canción cuya letra es analizada en este ensayo aparece en Anexo 2.

presentados en esta canción sólo se encuentran en la zona central y, aunque la cueca se baila de maneras distintas a lo largo de Chile, acá se lo entiende como una celebración de la vida en el campo.

Las últimas dos líneas expresan claramente la falta de conciencia social que tiene esta letra: “que en Chile no llora nadie / porque hay puros corazones”.²⁴ Para un campesino inquilino, cuyo único sueldo es una porción de la cosecha, esta descripción -- de un pueblo en alegría eterna -- suena completamente vacía. Además, la fuerte desigualdad presente en la sociedad rural contradice la idea de un país lleno de “puros corazones,” donde existe bondad con todos los demás. Rodolfo Norambuena destaca el elemento de la ausencia del antagonismo existente en las clases: “en el campo chileno existe siempre una tensión de clases sociales...hay este antagonismo allí, pero en las canciones [de Los Huasos Quincheros] no está. Cuando aparece el peón, el peón es el tipo sonriente, dócil”.²⁵

Esta misma canción también promueve un sentido de la fidelidad absoluta de un ciudadano a su país: “Chile, Chile lindo, como te querré / que si vos me pidieras / la vida te daré”.²⁶ Aparte de ser bastante románticas, estas líneas tienen un mensaje muy patronal y nacionalista, estableciendo que el servicio al país es más importante que la vida misma. La idea de someterse a la voluntad del Estado, representa una visión social en que el individuo se siente como sujeto del poder estatal en vez de ser la fuente del poder estatal. Por eso, este concepto de ser buen chileno tiende hacia un orden social en que las masas aceptan su rol como el sujeto del líder. Como observa el músico Carlos Basuares, “antiguamente, se los prohibía [a los peones] hablar de cualquier cosa”; la sumisión del inquilino al patrón era absoluta, porque ni siquiera podía protestar sobre las condiciones de su vivienda.²⁷ Considerando la exclusión política de los intereses campesinos hasta los años sesenta, el deseo de un *huaso* de dar su vida al Estado tendría precisamente este significado; lo que importa en esta expresión no es la autodeterminación, sino la obediencia.

La visión histórica que promueve la canción “Viejo Pregón,” muestra otro aspecto de la mirada patronal de Los Huasos Quincheros. En esta canción, el

pregón simboliza el “recuerdo colonial” de “mejores tiempos”.²⁸ La meditación nostálgica sobre la época colonial pone al narrador claramente por un lado de la división social entre conquistador y conquistado. Es decir, el narrador se identifica con el poder colonial y caracteriza un período de violencia y esclavitud como “días felices / que ya no volverán”.²⁹ En el contexto de la época pos-guerra mundial y guerra fría, el paralelo entre el poder colonial español y las fuerzas sociales anti-comunistas era bastante claro: son iguales en tanto que ambos eran contra las masas. Entonces, esta canción apoya la preservación del orden social formado por la conquista española.

Finalmente, el paternalismo de Los Huasos Quincheros se ve en la presencia de la iglesia en su música.³⁰ La iglesia representa el poder absoluto, porque su poder viene del conocimiento de lo divino, lo que el hombre común no puede saber. Por lo mismo, el buen *huaso* reconoce su ignorancia y pide el consejo del cura para entender cómo vivir su vida. Esto es exactamente lo que pasa en la canción “Cura de mi Pueblo”. Un hombre joven va a ver a su cura que está muriendo, y describe cómo había crecido con el cura, cómo había aprendido del cura, y cómo el cura había sido una figura muy importante como guía en su vida. Al final le pregunta lo siguiente: “Tu que sabes tanto / y tanto has oído / dime si es pecado / si amar es un delito”.³¹ La relación entre el cura y el hombre muestra esta misma dinámica del paternalismo. Refuerza la idea de que el *huaso* vive bien cuando reconoce a sus superiores como tales y cuando respeta el orden social establecido. Así esta letra refleja una visión social muy conservadora.

A pesar de que los temas de estas canciones nunca aluden directamente a lo político, la música de Los Huasos Quincheros tenía una importancia política por su visión de la sociedad. Primero, seguía con el concepto de la identidad chilena inspirada en la zona central. Por lo mismo, prolongaba la exclusión de las culturas del norte y del sur en la identidad chilena que promovían. Además, representaba el concepto nacionalista del *huaso*, que ignoraba las condiciones de pobreza extrema y el conflicto de clases que existía en el campo.³²

Finalmente, creaba una visión patronal de la sociedad en que la relación entre el

buen *huaso* y el dueño del fundo reflejaba una relación entre el ciudadano y el líder del país. Así crearon una visión conservadora y autoritaria de la sociedad en que el cambio político no era necesario. Sin embargo, a partir de los años sesenta, vino una nueva tendencia en la música folclórica, un movimiento que cuestionó todos estos elementos de la música de Los Huasos Quincheros y grupos similares.

LA IDENTIDAD ALTERNATIVA

La música política de Chile durante los años sesenta contrasta a la imagen de la identidad nacional que había existido antes. Como una visión alternativa de la sociedad chilena, reacciona de maneras variadas a la representación oficial propuesta por grupos como Los Huasos Quincheros. Generalmente, se ocupa de la clase más baja de Chile y de las condiciones de injusticia que mantienen la desigualdad social. Además, forma una identidad chilena que primero incorpora las zonas fuera del Chile central, y luego se suma al contexto de una identidad latinoamericana compartida entre numerosos países. Según estos dos conceptos de la identidad chilena (nacional y latinoamericana), se puede destacar dos procesos distintos (aunque están relacionados) en la formación de la identidad alternativa que apoyaba la visión social de la Unidad Popular.

El primer proceso, representado en este ensayo principalmente por la música y la letra de Violeta Parra y Víctor Jara, estableció una mirada hacia el campo que tomó la perspectiva del campesino pobre y la persona indígena. Además, realizó la expansión de la identidad chilena hacia afuera de la zona central. Es decir, incluyó también representaciones del pueblo nortino y sureño, como el minero, el pampino, el pescador, etc. Aunque la música de los dos tenía una conciencia social con fuertes implicaciones políticas, la música de Víctor Jara se ocupa de una agenda política más explícita, mientras que la obra de

Violeta Parra se trata más de la vida personal de la gente marginada. Adicionalmente, se puede distinguir entre la visión de Víctor Jara que incluía más al sujeto urbano, y la visión de Violeta Parra que se enfocaba más hacia el campo.

El segundo proceso de la expansión de la identidad chilena, representado en este ensayo a través de la música de Illapu, Inti-Illimani y Quilapayún, al igual que Víctor Jara, se trata de la construcción de una identidad política latinoamericana y su relación con la identidad chilena. Esta identidad empezó a formarse con la obra de Víctor Jara, pero creció para incluir un rango geocultural más grande, a través de las propuestas de los grupos indicados. Además de responder al discurso de la 'chilenidad oficial,' respondió a la invasión de la cultura pop de los Estados Unidos y Europa y al imperialismo estadounidense en el contexto de la guerra fría.

Expansión de la Identidad Nacional y la Mirada hacia el Campesino

Cuando uno escucha la música de Violeta Parra o Víctor Jara, se observa fácilmente una mayor variedad de instrumentos y estilos que ocupan estos artistas. Esta distinción entre ellos y Los Huasos Quincheros indica su compromiso con una representación de una identidad chilena más amplia. Sin duda, ambos compusieron muchas canciones en un estilo similar a la música de la zona central, pero también ocupan estilos influidos fuertemente por la música del norte y del sur. Ambos tuvieron experiencias formativas en que viajaron a lo largo de Chile recopilando la música tradicional de todas sus zonas, y de allí viene su preocupación por las tradiciones del norte y del sur.

El guitarrista Mauricio Valdebenito afirma que la influencia de la música sureña se puede distinguir fácilmente en la canción instrumental "Chilota" de Violeta Parra.³³ Víctor Jara también ocupa el estilo del sur, pero se escuchan más en su música los sonidos del norte, la música del altiplano. Por ejemplo, en una grabación en vivo, Víctor Jara introduce la canción "La Cocinera," como "una cuequita" del altiplano. El músico Andrés Marquez, del grupo Illapu, dice que "la cueca se baila de unas diez o doce maneras distintas," según la región.³⁴ Por

reconocer la variedad de cuecas que existen en Chile, esta canción forma parte de un esfuerzo para tomar conciencia la diversidad cultural de la identidad chilena. El uso del charango, en la que es tal vez la canción más famosa de Parra, “Gracias a la Vida,” es emblemático en la música nortina de su obra.³⁵

José Seves y un cantautor de Santiago llamado Emilio Gómez observaron que estos músicos ya había empezado la inclusión de instrumentos latinoamericanos, pues los instrumentos nortinos que ocuparon Parra y Jara son compartidos con otros países del altiplano, tales como Bolivia y Perú.³⁶ Seves afirma que Violeta usó también el cuatro Venezolano, un instrumento relacionado con la guitarra.³⁷ Es importante destacar que esta confluencia de instrumentos era una progresión natural, porque la zona cultural del altiplano había sido unida bajo el imperio Inca antes de la llegada del los españoles. Al ocupar estos instrumentos, entonces, Jara y Parra rescataron un aspecto de la identidad indígena que había quedado olvidada desde el período precolombino.

De esta forma, la inclusión de un rango más amplio de instrumentos contrasta claramente con la música de Los Huasos Quincheros, y juega un rol importante en la resistencia a la imagen oficial de la identidad tradicional nacionalista. Juan Valladares describe el significado de “salirse de ... Los Huasos Quincheros ... con la guitarra típica, la organización instrumental típica del campesino latifundista chileno,” lo que en realidad era “bien desconectado con ... los raíces folclóricas”.³⁸ Es decir, por incluir instrumentos de otras zonas, Víctor Jara y Violeta Parra dan evidencia de la existencia de una riqueza cultural fuera de la zona central y así amplían a la concepción centrista de la cultura oficial.

Además de la forma y el sonido de la música de Violeta Parra y Víctor Jara, el proyecto de una identidad de todo Chile se puede ver en los temas de sus canciones. Ellos todavía se preocupaban bastante del sujeto campesino en la zona central, pero también incluyen canciones sobre mineros del norte y la gente del sur. Por ejemplo, la canción “Según el Favor del Viento,” toma la perspectiva de alguien en un barco en el mar del sur, meditando sobre las características del pueblo chilote, o sea la gente de la isla de Chiloé.³⁹ Incluso

juega con la entonación y la ortografía de las palabras para describir el analfabetismo de los habitantes. En cambio, la realidad de la gente nortina se ve en su canción “Y Arriba Quemando el Sol,” que se trata de la vida minera. Aparte de hacer una fuerte crítica de la industria minera, lo que será examinada luego, esta canción se resiste a la centralización de la concepción oficial de la identidad.

La canción “Venían del Desierto,” una descripción del pueblo chileno por Víctor Jara, es emblemática de la mirada hacia todo el país. Empieza, “venían del desierto, de los cerros y del mar,” refiriéndose a las tres zonas principales de norte, y habla de la dureza de la vida ganada por el “trabajo minero y pescador”.⁴⁰ En esta obra se ve claramente la característica que distingue a este artista de la música folclórica tradicional, pues tiene un compromiso con una representación de la realidad de todo Chile. Esta canción muestra otra característica central de la obra de Jara: el traer el estilo folclórico a la ciudad. Escribe, “el camarada ... habló de nuestra humanidad, la historia de la mina, del campo y la ciudad,” reconociendo el hecho de que en la segunda mitad del siglo veinte, la concepción del pueblo chileno no puede ignorar la ciudad como una zona cultural.⁴¹

La diversidad geográfica de los sujetos se combina con una mirada, desde el punto de vista del trabajador o campesino, para crear una narrativa mucho más completa y realista. Como relata Mauricio Valdebenito, mientras que Los Huasos Quincheros cantaron sobre “la vida idílica en el campo,” Violeta Parra y Víctor Jara eran los líderes de un movimiento que presentó “otra mirada... bastante más crítica” del orden social campesino.⁴² Específicamente, se observan dos puntos de contraste con Los Huasos Quincheros y el discurso oficial. Primero, estas canciones tienen descripciones personales de desesperanza y miseria, de las condiciones precarias de la vida del chileno de clase baja. Segundo, las canciones denuncian el orden social que apoya la injusticia que experimentan sus sujetos. Mientras que Los Huasos Quincheros dicen, “en Chile no llora nadie,” e ignoran el contexto social de sus

protagonistas, Jara y Parra muestran los mismos elementos que están escondidos en la música oficial.

En el ámbito de la sociedad rural, los dos muestran una cara del campo bastante distinta de lo que se ve a través la música de Los Huasos Quincheros. En la canción “El Lazo,” Víctor Jara describe la vida dura de un artesano en un “rancho pobre de Lonquén,” a través de la imagen de sus lazos y sus manos “viejas...fuertes...rudas y...tiernas”.⁴³ Es una imagen de dignidad y fuerza, pero también se entiende la precariedad de su vida en las líneas que siguen: “Cuánto tiempo hay en sus manos y en su apagado mirar. Y nadie ha dicho: ‘está bueno, ya no debes trabajar’”.⁴⁴ Indica la injusticia de una sociedad en que un hombre de esa edad todavía tiene que trabajar. En “Duerme, Duerme Negrito,” una canción del argentino Atahualpa Yupanqui, Jara canta a un niño que su “mama esta en el campo... trabajando...duramente ... y no le pagan”.⁴⁵ Esta obra también muestra claramente la culpa del orden social agrario por las malas condiciones en que viven tantos chilenos.

Similarmente, Violeta Parra parece reaccionar directamente a la imagen paternal de la iglesia de Los Huasos Quincheros en su canción “Qué Dirá el Santo Padre?” Canta, “miren cómo pregonan tranquilidad cuando nos atormenta la autoridad... miren cómo nos hablan del paraíso cuando nos llueven penas como granizo”.⁴⁶ Esta letra critica precisamente el mismo sentido de paternalismo que promovía “Cura de mi Pueblo”; la tranquilidad y confianza que tiene el hombre en la canción de Los Huasos Quincheros, ahora se ve en el contexto que la faltaba antes. Mientras Los Huasos Quincheros usan la imaginaria del campo como un recuerdo dulce, Parra la ocupa como símbolo de una lucha atroz: “lindo es segar el trigo en el sembra’o rega’o con tu sangre”.⁴⁷ Así esta canción ilustra una diferencia fundamental entre la mirada romántica de Los Huasos y la conciencia social de Violeta Parra.

La denuncia social de Parra y Jara va mucho más allá de la zona central; iluminan condiciones de desigualdad y explotación en todo el país. También salen de las zonas rurales hacia la ciudad. Aunque en general Víctor Jara tiene una perspectiva más urbana que la de Violeta, ella también incluye temas fuera

del campo. Por ejemplo, la citada canción “Y Arriba Quemando el Sol,” condena la explotación de los trabajadores en la industria salitrera. Habla de los sueldos que son pagados en fichas que sólo funcionan en la tiendas de la compañía, situación que José Seves describió como “casi de esclavitud”.⁴⁸ Lamenta que los dueños de las minas “enterraron la justicia, enterraron la razón” pues “el minero ya no sabe lo que vale su sudor”.⁴⁹ Otra canción de Víctor Jara, “Preguntas Por Puerto Montt,” se trata del abuso sobre los pobladores en el otro lado del país. Demanda al gobierno que asuma responsabilidad por la matanza de algunas personas, durante una confrontación entre los habitantes de una población y los carabineros que fueron mandados para desalojarlos.⁵⁰ La canción, en la cual habla directamente a Pérez Zújovic, el Ministro del Interior que mandó a los carabineros allí, demuestra la actitud más militante de Jara en comparación con la mirada más personal de Violeta.

A través de la sonoridad de sus canciones, con sujetos de todas partes de Chile, y la fuerte conciencia social que muestran, Víctor Jara y Violeta Parra reaccionan con fuerza frente a la concepción de la identidad nacional tradicional. A través de su música, facilitan la formación de una conciencia colectiva del pueblo marginal de Chile. Así apoyan el desarrollo del movimiento social de la Unidad Popular, pues todo el poder del movimiento viene de la solidaridad de sus miembros.

Formación de una Identidad Latinoamericana

En los últimos años de la década de los sesenta, la música de artistas como Violeta Parra y Víctor Jara ya había desarrollado una versión de la identidad que daba cuenta de la variedad de culturas regionales de Chile. Además, había cambiado el referente de la representación del “pueblo chileno” más hacia la clase baja. En ese momento empezó a adquirir fuerza una nueva corriente en la expansión de la identidad chilena: su crecimiento hacia una

conciencia colectiva latinoamericana. Este proceso, empezado por Violeta Parra y Víctor Jara, continuó creciendo a través de la música de tres grupos principales: Inti Illimani, Illapu y Quilapayún. Estos grupos todavía mantuvieron un compromiso muy fuerte con el discurso de la justicia social y la cultura dentro del país. La interpretación de Quilapayún de la obra de Luis Advis “La Cantata de Santa María de Iquique,” basada sobre la masacre de más que 3,500 trabajadores y sus familias por los dueños ingleses de las salitreras, es sólo un ejemplo de las numerosas obras que dedicaron estos conjuntos al movimiento social de los trabajadores.⁵¹ Sin embargo, ellos ampliaron su mirada hacia el resto de Latino América para formar una identidad solidaria, que podía resistir al imperialismo cultural y político de los Estados Unidos. En este sentido, extendieron el proceso de la formación de una identidad popular más allá de la frontera chilena.

José Seves relata que “Yo viví como niño el nacimiento de rock...en el momento de mi adolescencia... lo único que transmit[ían] en la radio es en inglés”.⁵² Ante esta influencia dominante de la cultura popular de los Estados Unidos, “había una pregunta permanente, un interrogante permanente en esos años...’¿Qué somos nosotros, qué somos?’”⁵³ Similarmente, Juan Valladares, un músico que empezó a tocar en esta época, afirma que “entramos en la música por este lado de marcar la identidad...la sonoridad latinoamericana” frente a una fuerte influencia de música “anglosajona”.⁵⁴ La realidad de encontrarse frente a una cultura extranjera que no era en su lengua materna, marcó a muchos de los músicos de la época; incluso provocó la aparición de un movimiento que se llamaba la “Nueva Ola Chilena,” que ocuparon los estilos norteamericanos de los cincuenta y sesenta pero con letra en español.⁵⁵ Juan Valladares relató un sentimiento compartido por mucha gente de esa época, que la música anglosajona “venía del imperio, del imperialismo” estadounidense.⁵⁶ El músico Carlos Basuares comentó sobre este fenómeno, lamentando que “acá en Chile se copia mucho la cultura de afuera” y que esta tendencia mata la cultura chilena.⁵⁷

Para mucha gente de esta época, la presencia dominante de la música en inglés era emblemática del rol imperialista que jugaba el gobierno estadounidense en América Latina. La guerra fría y la revolución cubana tenían un impacto central en el pensamiento político de Chile en este período.⁵⁸ Como explica Rodolfo Norambuena, la intervención abierta o clandestina de los Estados Unidos, en conflictos como la invasión de la Bahía de Cochinos en Cuba y la caída de gobiernos populares en la República Dominicana y Brasil, creó una imagen de dicho país como un enemigo de los movimientos sociales latinoamericanos.⁵⁹ La influencia anti-socialista de los Estados Unidos provocó un sentimiento y política anti-estadounidense que también se ve en la identidad que promovían los músicos de los años sesenta y setenta.

La formación de la identidad latinoamericana en esta música se puede ver a través de tres procesos principales: la referencia a una historia común de la conquista española y los movimientos de independencia, el reconocimiento de la cultura indígena como un vínculo a la identidad precolombina, y el desarrollo de un discurso anti-imperialista.

Gabriel Matthey destaca la importancia de las figuras históricas del movimiento de la independencia latinoamericana, como símbolos de la búsqueda de una identidad única, que se reedita en los años sesenta y el comienzo de los setenta.⁶⁰ Y como dice Rodolfo Norambuena, uno de los elementos culturales más importantes que comparten los países latinoamericanos es haber sido colonias de España.⁶¹ Por eso, la historia compartida de la independencia ganada por los ejércitos libertadores de San Martín y Simón Bolívar, se convierte durante esta época en una metáfora, como una esperanza de ganar independencia de la política de los Estados Unidos. El título “La Segunda Independencia,” de una canción en el repertorio de Inti Illimani, ocupa esta metáfora, poniendo a los Estados Unidos en el lugar de España.⁶² Dice, “Que los países hermanos / de Centroamérica y sur / borren las sombras del norte / a ramalazos de luz”.⁶³ La canción “Simón Bolívar,” también del repertorio de Inti Illimani, recuerda al comandante del ejército que ganó la independencia de Bolivia, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela.⁶⁴

Este discurso de imperialismo y liberación, establece un paralelo entre la historia común y la situación actual. Así, la referencia a estos libertadores funciona como una llamada a todos los países que pasaron por el movimiento de la independencia para liberarse de nuevo, ahora de los Estados Unidos.

La mirada hacia la cultura indígena, también fomenta el desarrollo de una identidad que no es contenida por las fronteras nacionales. José Seves cuenta que, cuando él empezó a buscar una identidad que respondiera a la pregunta, “Queremos ser como los Estados Unidos o somos distintos,” la identidad indígena era una parte central del desarrollo de esta búsqueda.⁶⁵ Él precisa que “al preguntarte eso, viene necesariamente el asunto de mirar al pasado de este país y ver tu actitud respecto a la población original,” o sea, indígena.⁶⁶ Porque las zonas culturales precolombinas de los imperios Azteca e Inca y la zona mapuche atraviesan las fronteras nacionales, mirar a esta cultura significa reconocer una identidad que trasciende la nacionalidad. Por ejemplo, la región cultural del altiplano incluye Perú, Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia y Chile.⁶⁷ Entonces, como dice Andrés Márquez de Illapu, la representación de la cultura precolombina vincula el movimiento social con “una cultura que iba mucho más allá de la frontera” chilena.⁶⁸

La importancia del sujeto indígena en la obra de estos grupos no viene solamente de su carácter transnacional, sino que también surge del carácter marginal de los pueblos indígenas. En los repertorios de los tres grupos Inti Illimani, Illapu y Quilapayún, se puede observar su importancia en los títulos de canciones como “Danza de los Quechuas,” una etnia del Imperio Inca, “Diablada Tradicional,” un baile indígena altiplánico, y “Mare Mare,” una canción sobre un líder indígena antiguo.⁶⁹ Además, se puede ver en el uso de instrumentos como las zampoñas, la quena (una flauta indígena) el charango, el tiple colombiano, el cuatro venezolano, las congas y en los ritmos centroamericanos que ocuparon.⁷⁰ Rodolfo Norambuena dice que: “el desposeído americano está representado por la cultura supranacional del altiplano” y otras culturas indígenas.⁷¹ Es decir, la marginación del pueblo originario era en ese contexto un símbolo para otros tipos de desposesión y desigualdad. Por cantar sobre las culturas originarias,

estos grupos crearon una imagen de solidaridad con todas las masas reprimidas. Entonces, la representación de la cultura indígena era un componente importante de la formación de una identidad transnacional, con una conciencia social que criticaba la injusticia del orden internacional.

Finalmente, la identidad latinoamericana que se desarrolló en los años sesenta y setenta, se formó en gran parte a través de un comentario sobre los eventos de la guerra fría.⁷² Este discurso tenía un carácter altamente anti-estadounidense y ocupó representaciones de los conflictos contemporáneos entre los Estados Unidos y movimientos socialistas para establecer la solidaridad latinoamericana. Víctor Jara ya había usado esta temática antes de que los otros grupos se formaran. Con canciones como “A Cuba” y “El Aparecido,” dedicado a Ernesto Che Guevara, representó la revolución cubana como un símbolo de lo que podían lograr los otros movimientos socialistas de América Latina.⁷³

Los grupos Inti Illimani y Quilapayún eran centrales en el movimiento anti-imperialista de los años sesenta y setenta. Como destaca Juan Valladares, “a través de esta imagen que mostraban al resto del mundo, dieron una cara cultural al movimiento político que estaba progresando en toda Latinoamérica en esa época”.⁷⁴ Con respecto al rango de instrumentos venezolanos, colombianos, bolivianos y peruanos que ocuparon estos grupos, dijo que “esta instrumentación tiene que ver...con un compromiso del pueblo marginado,” y, por lo tanto, “tiene que ver con la liberación anti-imperialista”.⁷⁵ La creación de una identidad solidaria con todos los países de Latinoamérica apoyó la resistencia por parte de estos grupos de la dominación política y cultural de los Estados Unidos.

La sonoridad de la música latinoamericana que produjeron Illapu, Quilapayún e Inti Illimani, se combinó con una letra que hablaba directamente contra la política de los Estados Unidos. En “Canción de las Relaciones Internacionales,” por Julio Rojas y Sergio Ortega, Inti Illimani canta que “Vietnam es nuestro hermano,” caracterizan Cuba como “el pilar americano,” y describen al “yanqui” que “vaya poniendo entre sus piernas la cola”.⁷⁶ Similarmente, en la

canción “Por Vietnam,” de Jaime Gómez, Quilapayún canta “Yanqui, Yanqui, Yanqui / cuidado, cuidado ... águila negra ya caerás /... el guerrillero te vencerá”.⁷⁷ Ambos grupos cantaban canciones funerarias para el Che Guevara, héroe de la revolución cubana. Como afirma Carlos Basuares, “el enfrentamiento de Cuba y los Estados Unidos... marcó la identidad latinoamericana” de ese tiempo.⁷⁸ La importancia de la guerra de Vietnam indica también cómo la conciencia de la guerra fría influyó en el discurso político de estos grupos. Por cantar sobre una Latinoamérica en solidaridad con los comunistas de Vietnam, representaban una Latinoamérica del pueblo marginal, no del poder económico.

CONCLUSIÓN

Con el Golpe de Estado, en 1973, vino un “apagón cultural,” debido a la fuerte represión de expresión, sobre todo política, en Chile.⁷⁹ A pesar de los esfuerzos de la dictadura de extinguir al movimiento de la Unidad Popular, el desarrollo de la resistencia dentro del país continuó a través de grupos como Ortiga, Illapu y Congreso. Sin embargo, según Sergio González, el baterista de Congreso, el discurso de la letra tomó una forma más indirecta, o de “sub-suelo,” para que las autoridades no se dieran cuenta. Incluso, Andrés Márquez describe este período como “la época más fuerte en creatividad”.⁸⁰ El discurso de la liberación y la unidad latinoamericana que se ve en el canto de todos estos grupos y artistas ha seguido su desarrollo hasta hoy en día. Esto se pudo observar con los habitantes de Santiago en noviembre de 2004, con la visita de George Bush para la cumbre del APEC (*Asian Pacific Economic Committee*), pues provocó manifestaciones anti-estadounidenses que llenaron las calles del centro de la ciudad.

“Había un cierto sentido de que había cosas que cambiar, mejorar, porque había situaciones injustas, porque había poca participación democrática”. Esta descripción de los años sesenta de José Seves, se aplica igual a las

necesidades y desafíos del Chile de hoy en día. La construcción de una identidad nacional que reconoce la diversidad de sus habitantes, sin negar los intereses comunes del pueblo, representa un proyecto que cada país debe continuar a lo largo de su desarrollo. Como plantea Gabriel Matthey, los habitantes de Santiago siguen ignorando al resto de su país, y así pierden la oportunidad de conocer la riqueza cultural de su patria. Sin embargo, quizás más importante, es el hecho de que si grandes sectores de la sociedad chilena no están incluidos en la concepción del “pueblo chileno,” no tienen esperanza de ser representados por el proceso político del país.

Por lo mismo, el proceso de la expansión de la identidad política y cultural de Chile, que surgió en la época de los años sesenta y setenta, actualmente continua siendo un movimiento necesario en la política y conciencia social del país. Los pueblos indígenas siguen como grupos marginales, y los pobres todavía no pueden contar con servicios sociales para superar su condición. Sin embargo, el camino hecho por Violeta Parra, Víctor Jara, y los otros músicos mencionados en este estudio, ha sido una guía para la generación actual, la que hoy se enfrenta a las mismas preguntas sobre la identidad nacional y latinoamericana.

¹ J.B. Thompson. *Ideology and Modern Culture*. (Cambridge, Polity Press, 1990), 7. Citado en Larraín I., Jorge. *Modernidad, Razón e Identidad en América Latina*. (Santiago: Editorial Andrés Bello, 2000), 48.

² Sergio Gómez. “La Gran Transformación Agraria”. Rodrigo Baño, ed. *Unidad Popular: 30 Años Después*. (Santiago: LOM Ediciones Ltd., 2003), 173-174.

³ Eduardo Carrasco. *Quilapayún: La Revolución y sus Estrellas*. (Santiago: RIL Editores, 2003)

⁴ Entrevista con José Seves, Guitarrista, Cantante, Compositor, Inti Illimani. Santiago, 18 Noviembre 2004. y Entrevista con Gabriel Matthey, Compósitor, Profesor de Cultura Chilena, Universidad de Chile. Santiago, 12 Noviembre 2004.

⁵ Gabriel Matthey. “Nuestra Identidad Oculta” (Partes I y II). *Matiz*, publicación del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. No. 6 y 7.

⁶ Sergio Gómez y Jorge Echenique. *La Agricultura Chilena: Las Dos Caras de la Modernización*. (Santiago: FLACSO, 1988), 41.

⁷ Patrick Barr-Melej. *Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class*. (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001), 86-87.

⁸ Ibid.

⁹ Barr-Melej 91.

¹⁰ Entrevista con Jorge Martínez, Musicólogo, Compositor, Universidad de Chile. Santiago, 9 Noviembre 2004.

-
- ¹¹ Barr-Melej 95.
¹² Entrevista con José Seves, 18 Noviembre 2004.
¹³ Barr-Melej 92.
¹⁴ Barr-Melej 78.
¹⁵ Ibid.
¹⁶ Barr-Melej 134.
¹⁷ Entrevista con Rodolfo Norambuena, Compositor, Profesor de Música, UMCE. Santiago, 23 Noviembre 2004.
¹⁸ Entrevista con Juan Valladares, Director Académica de la Sociedad de Derechos del Autor. Santiago, 17 Noviembre 2004.
¹⁹ Entrevista con Gabriel Matthey, 12 Noviembre 2004.
²⁰ Entrevista con Jorge Martínez, 9 Noviembre 2004.
²¹ Gundermann, Hans, et al. *Mapuches y Aymaras: El Debate en Torno al Reconocimiento y los Derechos Ciudadanos*. (Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, 2003), 46.
²² Entrevista con Rodrigo Torres, Musicólogo, Universidad de Chile. Santiago, 22 Noviembre 2004.
²³ Solovera, Clara. "Chile Lindo".
²⁴ Ibid.
²⁵ Entrevista con Rodolfo Norambuena, 23 Noviembre 2004.
²⁶ Solovera, Clara. "Chile Lindo".
²⁷ Entrevista con Carlos Basuares, Músico, Luthier. Santiago, 25 Noviembre 2004.
²⁸ Molinares, Nicanor. "Viejo Pregon".
²⁹ Ibid.
³⁰ Entrevista con Rodrigo Torres, 22 Noviembre 2004.
³¹ Los Huasos Quincheros. "Cura de mi Pueblo".
³² Entrevista con Rodolfo Norambuena, 23 Noviembre 2004.
³³ Entrevista con Mauricio Valdebenito, Guitarrista, Universidad de Chile. Santiago, 15 Noviembre 2004.
³⁴ Entrevista con Andrés Marquez, Músico, Illapu, conjunto importante antes y durante la dictadura. Santiago, 26 Noviembre 2004.
³⁵ Entrevista con Gabriel Vásquez, Guitarrista, Compositor. Santiago, 10 Noviembre 2004.
³⁶ Entrevistas con José Seves y Emilio Gómez, Compositor, Guitarrista, Cantante. Santiago, 18 Noviembre 2004.
³⁷ Entrevista con José Seves, 18 Noviembre 2004.
³⁸ Entrevista con Juan Valladares, 17 Noviembre 2004.
³⁹ Parra, Violeta. "Según el Favor del Viento".
⁴⁰ Jara, Víctor. "Venían del Desierto".
⁴¹ Ibid.
⁴² Entrevista con Mauricio Valdebenito, 15 Noviembre 2004.
⁴³ Jara, Víctor. "El Lazo".
⁴⁴ Ibid.
⁴⁵ Yupanqui, Atahualpa. "Duerme, Duerme Nergito".
⁴⁶ Parra, Violeta. "Qué Dirá el Santo Padre?"
⁴⁷ Ibid.
⁴⁸ Entrevista con José Seves, 18 Noviembre 2004.
⁴⁹ Parra, Violeta. "Y Arriba Quemando el Sol".
⁵⁰ Entrevista con Rodrigo Torres, 22 Noviembre 2004.
⁵¹ Advis, Luis. "Cantata Santa Maria de Iquique".
⁵² Entrevista con José Seves, 18 Noviembre 2004.
⁵³ Ibid.
⁵⁴ Entrevista con Juan Valladares, 17 Noviembre 2004.
⁵⁵ Entrevista con Emilio Gómez, 18 Noviembre 2004.
⁵⁶ Entrevista con Juan Valladares, 17 Noviembre 2004.
⁵⁷ Entrevista con Carlos Basuares, 25 Noviembre 2004.

-
- ⁵⁸ Entrevista con Rodrigo Torres, 22 Noviembre 2004.
- ⁵⁹ Entrevista con Rodolfo Norambuena, 23 Noviembre 2004.
- ⁶⁰ Entrevista con Gabriel Matthey, 12 Noviembre 2004.
- ⁶¹ Entrevista con Rodolfo Norambuena, 23 Noviembre 2004.
- ⁶² Lenna, Ruben. "La Segunda Independencia".
- ⁶³ Ibid.
- ⁶⁴ Lenna, Rubén. "Simón Bolívar".
- ⁶⁵ Entrevista con José Seves, 18 Noviembre 2004.
- ⁶⁶ Ibid.
- ⁶⁷ Entrevista con Rodolfo Norambuena, 23 Noviembre 2004.
- ⁶⁸ Entrevista con Andrés Márquez, 26 Noviembre 2004.
- ⁶⁹ "Danza de los Quechuas". (Tradicional Boliviana), Interpretada por Inti Illimani. "Diablada Tradicional". (Tradicional Andina), Interpretado por Illapu. "Mare Mare". (Tradicional Venezolana), Interpretada por Quilapayún.
- ⁷⁰ Entrevista con Juan Valladares, 17 Noviembre 2004.
- ⁷¹ Entrevista con Rodolfo Norambuena, 23 Noviembre 2004.
- ⁷² Entrevista con Rodrigo Torres, 22 Noviembre 2004.
- ⁷³ Jara, Víctor. "A Cuba," y "El Aparecido".
- ⁷⁴ Entrevista con Juan Valladares, 17 Noviembre 2004.
- ⁷⁵ Ibid.
- ⁷⁶ Rojas, Julio y Sergio Ortega. "Canción de las Relaciones Internacionales".
- ⁷⁷ Gómez, Jaime. "Por Vietnam".
- ⁷⁸ Entrevista con Carlos Basuares, 25 Noviembre 2004.
- ⁷⁹ Entrevista con Gabriel Vasquez, 10 Noviembre 2004.
- ⁸⁰ Entrevista con Sergio González, Baterista, Congreso, un conjunto importante dentro de Chile durante la dictadura. Santiago, 16 Noviembre 2004., Entrevista con Andrés Marquez, 26 Noviembre 2004.