

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO.

POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

Loreto López González y Jaime Peris Blanes. N. 17 (2021)

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular 5-13
Loreto López González y Jaime Peris Blanes

DEBATES, DISCUSIONES Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR

Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular 15-41
Natália Ayo Schmiedecke

El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969) 43-67
Laura de la Luz Briceño Ramírez

Balances al proyecto cultural durante la Unidad Popular: *La quinta rueda y Cuadernos de la Realidad Nacional* 69-92
César Zamorano Díaz

El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos 93-116
Carolina Andrea Espinoza Cartes

Un encuentro personal con una épica colectiva: conversando en torno a los documentos del período de formación del Museo de la Solidaridad 117-134
Loreto López González

LA MÚSICA POPULAR COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial 135-154
Jorge Montealegre Iturra, Rafael Chavarría Contreras

El movimiento de la Nueva Canción chilena: cultura y contrahegemonía 155-179
J. Patrice McSherry

En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución (1967-1973) 181-204
César Eduardo Albornoz Cuevas

FORMAS Y POLÍTICAS DEL NUEVO CINE

1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende 207-216
Patricio Guzmán

Lectores de imágenes en tiempos de revolución: *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores 217-248
Elizabeth L. Hochberg

Filmar la aceleración de la historia: dicotomías del gesto en dos documentales de la UTE 249-270
Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán 271-297
Álvaro Martín Sanz

Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura 299-315
Alicia Salomone

LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN EL TORBELLINO DE LA HISTORIA

Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena 317-334
Matías Ayala Munita

La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución 335-359
Christian Anwandter Donoso

Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo 361-385
Patricia Alejandra Artés

Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende 387-412
Olga Lobo Carballo

Portada: diseño de Carlos Altamirano basado en fragmento del mural ubicado en el Centro Cultural Gabriela Mistral, realizado por la Brigada Ramona Parra para el 1 festival de intervención urbana Hecho en Casa, 2012.

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

EN LA QUEBRÁ DEL AJÍ. ROCK EN CHILE EN TIEMPOS DE REVOLUCIÓN, 1967-1973

En la quebrá del ají: Rock in Chile in times of revolution, 1967-1973

CÉSAR ALBORNOZ CUEVAS
Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile)

cealborn@uc.cl

Recibido: 22 de septiembre de 2020

Aceptado: 19 de mayo de 2021

<https://orcid.org/0000-0002-7023-2208>

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.18297>

N. 17 (2021): 181-204. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: En tiempos de reforma y revolución que condujeron a una vía chilena al socialismo, experimentada históricamente por el proyecto de la Unidad Popular entre los años 1970 y 1973, un género musical se transformó en experiencia cultural, rimando su origen, consolidación y construcción de identidad nacional, con el proceso de progresiva construcción de un Chile socialista. Conviviendo con una escena musical donde la Nueva Canción Chilena era hegemónica en cuanto representativa de política contingente, el rock irrumpió como una experiencia social relevante. En este artículo se sostiene que el rock -con antecedentes hacia mediados de la década de 1950 en cuanto a recepción social, y de finales de la misma en cuanto a interpretación musical-, se transformó en el tiempo de la revolución chilena en una manifestación propiamente nacional, en vestigio digno de atender para la comprensión cabal de la historia chilena durante el período señalado, y en una de las expresiones culturales más interesantes desde aquel tiempo y hasta el presente, en cuanto representación simbólica de su correspondiente acontecer social.

PALABRAS CLAVE: rock, juventud, cultura, Nueva Canción, festival, disco, historia cultural.

ABSTRACT: When the reform and the revolution led to a Chilean path towards socialism, historically experienced by the Popular Unity project between the years 1970 and 1973, a musical genre was transformed into a whole cultural experience. In this way it rhymed its origin with the consolidation and construction of a national identity, at the same time as it did with the process of progressive construction of a socialist Chile. At a time where the musical scene of the New Chilean Song was hegemonic, as a representative of contingent politics, rock broke out as a relevant social experience. Its antecedents can be traced from the mid-1950s in terms of social reception, and to the end of the same decade in terms of musical performance. Rock thus became a vestige worthy of being taken into account by the historiography of the period, and one of the most interesting cultural expressions from that time to the present. It was a symbol and representation of a social process.

KEYWORDS: rock, youth, culture, New Song, festival, long-play, cultural history.

La relación entre la Unidad Popular y el rock ha tenido los mismos prejuicios considerados en cuanto la atención de una cultura popular frente a una cultura burguesa, de una sensibilidad latinoamericanista frente a un producto cultural anglosajón, o un proyecto político socialista ante una manifestación musical capitalista. La relación entre la Unidad Popular y el rock fue, efectivamente, tensa. Mas aquella tensión se sostenía más en un discurso defensivo antiimperialista de parte de segmentos militantes unipopulares, que de parte de sensibilidades socialistas más bien utópicas, manifestadas por artistas vinculados al rock, cuya cercanía y complicidad con la vía chilena al socialismo no siempre ha sido considerada en su real dimensión. Pues bien, ¿cómo se dio la evolución del rock chileno en el período vinculado al proyecto de la Unidad Popular? ¿Fue el rock un factor significativo en la comprensión del proyecto político? ¿Cómo, a través del rock chileno, podemos comprender mejor el desarrollo y desenlace de la vía chilena hacia el socialismo?

El rock experimentó en Chile su surgimiento, consolidación y construcción de identidad, al mismo tiempo que el país revolucionaba sus expectativas de cambio estructural. Si bien la manifestación musical militante de la canción comprometida y la Nueva Canción Chilena fue, efectivamente, la banda sonora del proceso revolucionario “con empanadas y vino tinto”, los acordes vinculados al rock bien pueden representar simbólicamente aquellas problemáticas que no fueron evidentes, aquellas contradicciones que no fueron patentes, que hubieran permitido aplacar el fatal desenlace.

Dos puntualizaciones necesarias antes de proseguir. Primero, en este escrito el rock se trabajará en cuanto experiencia cultural más que como género musical. Por lo mismo, entenderemos por tal “una experiencia histórica que se define en la transformación de una expresión eminentemente sonora y ordenada –que es el rocanrol- hacia otra de carácter cultural y social que consta de cuatro atributos: transgresión, sonoramente libre, joven y contingente” (Albornoz, 2018: 3). Segundo, el rock en cuanto experiencia cultural puede ser reconocido desde la historia sobre la base de tres de sus manifestaciones: como texto, como producción o como práctica (Roger, 1992.: 50). En este artículo la consideración es desde su texto en cuanto expresión lírica y sonora soportada en un disco, el que le otorga historicidad y espacialidad. Así, el rock se transforma no sólo en objeto de estudio, sino en indicio, asimilable por lo mismo a una categoría de fuente, capaz de representar simbólicamente su sociedad.

Efectivamente, la experiencia social del rock en Chile bien representan simbólicamente condiciones objetivas de la sociedad chilena de aquel entonces, que no siempre se visibilizan en las representaciones artísticas convencionales de las sensibilidades revolucionarias, como bien lo puede ser la música de raíz folclórica con compromiso político o el muralismo de propaganda.

Consideramos que el proceso revolucionario en el país experimentó una radicalización

antes de la evidente crisis ocurrida en los primeros años de la década de 1970, específicamente tres años antes. Esto es así porque la universidad, el orden social y la estrategia política fueron ámbitos donde ese año, 1967, se constituyeron representaciones simbólicas que dieron cuenta de una definitiva construcción revolucionaria. En el ámbito universitario, la casa central de la Pontificia Universidad Católica de Chile era tomada por estudiantes reformistas que exigían que la torre de marfil se comprometiera con el proceso de cambios estructurales que estaba experimentando, o pretendía experimentar, el continente latinoamericano. Desde el orden social, la promulgación de la ley n° 16.640 que profundizaba la Reforma Agraria, por su parte, rompía el orden tradicional del campo chileno levantando la reacción de segmentos conservadores con estallidos de violencia progresiva. Acerca de la estrategia política, en el 22° Congreso General Ordinario del Partido Socialista, realizado en Chillán entre el 24 y el 26 de noviembre, se reconocía la posibilidad de la violencia revolucionaria para la construcción del socialismo en Chile.

Tres años después, en 1970, se instaló el gobierno de la Unidad Popular, la vía chilena hacia el socialismo. La radicalización de los acontecimientos y su desenlace han sido lo suficientemente estudiados por la historiografía. No queremos detenernos en ello. Sí en que, tras bambalinas, un segmento de la juventud chilena fue adquiriendo sensibilidades que se plasmaron en música popular, que se comprenden desde sus registros sonoros, y que constituyó el nacimiento del rock nacional, género que en parte de su contenido lírico daba cuenta de utopías y proyectos de sociedad cercanos a aquellos establecidos y representados por las dinámicas de izquierda marxista o socialcristiana convencionales.

Fue aquel 1967, como vemos, año significativo y simbólico. Pues bien, afirmamos que también ese año se constituyó el rock chileno, desde el momento en que se editaron cuatro discos que consolidaron su nacimiento. Cada uno de ellos representó cada una de las cuatro características antes mencionadas, fundamentales del rock en cuanto experiencia cultural. Así, de acuerdo a nuestra investigación y análisis, el rock en el tiempo de la Unidad Popular se constituyó y adquirió identidad. Tres momentos se distinguen en esta historia: el primero, con el año 1967 como eje, cuando el rock chileno se constituyó; el segundo hacia el año 1970, cuando el rock se perfiló de modo problemático en la opinión pública a través de eventos controvertidos y transgresión musical y visual; y el tercero, en el tiempo de la Unidad Popular, cuando el rock chileno adquirió identidad nacional mediante la incorporación de sonoridades vinculadas al folclore chileno. Ese movimiento se plasmó en expresiones musicales, representadas en fonogramas de grupos como Los Mac's, Los Beat 4, Aguaturbia, Congregación o Los Jaivas, afirmando todos ellos la existencia de una insubordinación sistémica en Chile, externa a las corrientes políticas tradicionales aunque con cercanías al espíritu de cambio estructural afín con la izquierda unipopular, que no fueron advertidas ni incorporadas en el acontecer contingente durante el tiempo de la

frustrada revolución chilena.

MOMENTO 1: *NUEVA SOCIEDAD*

Como decíamos, en 1967 nació el rock chileno y en el tiempo de la Unidad Popular, éste adquirió identidad nacional. El rock en Chile empezó a experimentarse socialmente desde la exportación de Estados Unidos de sus productos culturales. La sospecha del rocanrol como instrumento del imperialismo norteamericano era atendible. Los sones que mezclaban la música *country & western* con el negro blues, los jóvenes gamberros con movimientos eróticos y las chicas desatadas en las pistas de baile, poco se relacionaban con las condiciones de mestizaje cultural, subdesarrollo y pobreza de países como Chile.

Las primeras experiencias de rocanrol en el país se remontan a mediados de la década de 1950. En 1955 se estrenaba en el cine Metro la película *Semilla de maldad* (1955), la primera de la historia con rocanrol en su banda sonora; la ya muy famosa Orquesta Huambaly grababa para Odeón dos rocanroles: “Rock del mono” en 1956 y “Huambaly rock” el año siguiente, y en febrero de 1957 iniciaba sus presentaciones el primer grupo chileno de rocanrol del que se tenga testimonio, William Reb y sus Rock Kings. El mismo año se exhibía en cines chilenos con gran éxito la tercera película de Elvis Presley, *El rock de la cárcel* (1957), cinta donde la imagen y sonido del cantante seducirían a muchos adolescentes en el mundo.

En Chile no fueron pocos los seducidos por Presley. Un joven de origen austriaco llamado Peter Musciulsky fue el más importante entre ellos. Su manejo del inglés, buena apariencia física y provocadores movimientos sobre el escenario hicieron que la Corporación de Radio de Chile, departamento chileno de la RCA estadounidense, le hiciera un contrato para que grabara en sus dependencias: con el Elvis chileno se establecía definitivamente el rocanrol en Chile. “Nena no me importa” (Victor, 1960), su primer disco sencillo, fue el primer tema.

Los años sesenta fueron testigos del crecimiento del rocanrol. Desde una inicial imitación del género –evidenciada en el inglés asumido por los músicos en sus nombres artísticos (Pat Henry, Danny Chilean, Carr Twins, por nombrar algunos) y en sus interpretaciones, la mayoría de *covers* de canciones estadounidenses–, surgieron numerosos grupos y solistas que formaron el movimiento conocido como Nueva Ola. El movimiento se perfilaba como un sucedáneo chileno de la música del país del norte, asunto controvertido desde el punto de vista de que en Chile se estaba desarrollando un sentimiento de simpatía con el cambio estructural, desde la toma de consciencia del ser latinoamericano como parte de un tercer mundo que necesitaba liberarse del capitalismo dominante desde el imperialismo norteamericano. Cantar en inglés sobre el amor

o sobre nada, y cambiarse el nombre desde el español al anglo, no era muy acorde a la necesidad de concientización latinoamericana.

Avanzada la década de 1960, lo joven empezaba a hacerse notar dentro de la sociedad chilena tanto como las propuestas de cambio estructural. Lo nuevo, lo joven y la revolución rimaban. El folclore se renovaba para ser primero Neofolclore o “Folclore joven” –incluso Nueva Ola Folclórica– y luego ser instrumento de concientización continental y herramienta de cambio social con el movimiento Nueva Canción Chilena¹. La Nueva Ola, por su parte, ya no dudaba en cantar en español gracias al notable éxito del sencillo “El rock del mundial” (Demon, 1962), punto de inflexión en la interpretación en Chile de rocanrol en castellano. Mas, no sólo eso; poco a poco aparecían grupos que se hacían cargo desde su música de la realidad chilena en cuanto latinoamericana, y de la simpatía con el cambio en cuanto propuesta rebelde o revolucionaria

Las elecciones presidenciales del Chile de 1964 bien representaban aquella tendencia. La mayor concentración de fin de campaña se llamó “Marcha de la Patria Joven” y fue la de Eduardo Frei Montalva, candidato que sería triunfador². En las votaciones de septiembre, las dos candidaturas que encarnaban transformaciones estructurales, reformistas o revolucionarias, recibían el respaldo del... ¡94 % del electorado!³.

En el gobierno demócratacristiano las políticas de cambio se incrementaron. La Reforma Agraria, la chilenización del cobre y el programa de Promoción Popular se transformaron en piezas fundamentales del programa. Así también, muchas instituciones fueron radicalizándose o dividiéndose producto de las expectativas de cambio cada vez más profundas. En 1965 nació el Movimiento de Izquierda Revolucionario, en 1968 desde la Iglesia Católica nació el movimiento Iglesia Joven, en 1969 los segmentos más izquierdistas de la Democracia Cristiana fundaban el Movimiento de Acción Popular Unitario MAPU, y al mismo tiempo se instalaban en Chile comunidades que seguían las orientaciones del argentino Mario Rodríguez Cobos (conocido como Silo), bajo el concepto de Poder Joven.

1 Mucho se ha escrito sobre este emblemático movimiento musical chileno. Algunos de los principales títulos aparecidos en los últimos años, en mi parecer, han sido: *Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena* (Palominos y Ramos eds., 2018), *La nueva canción chilena: el poder político de la música, 1960-1973* (McSherry, 2017), *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena* (Hueders, 2015) y *Canción valiente 1960-1989: tres décadas de canto social y político en Chile* (García, 2013).

2 “Los jóvenes fueron la punta de lanza de Frei y la Democracia Cristiana, para llegar al poder. [...] En 1967, la DC controlaría todas las federaciones universitarias y su unión” Vial (2003: 326).

3 Evidentemente que la impresionante cifra debe ser matizada. Las circunstancias políticas hicieron que gran parte del electorado de derecha votara por la opción que finalmente saldría triunfadora con el 55,6 % de los votos: la candidatura del demócratacristiano Eduardo Frei Montalva y su proyecto “Revolución en libertad”. La opción socialista liderada por Salvador Allende, por su parte, tendría que esperar hasta la próxima elección para alcanzar el gobierno, el año 1970.

Uno de los eventos más emblemáticos en este sentido fue la Reforma Universitaria. El año 1967 estudiantes de algunas de las más renombradas instituciones de educación superior chilenas protestaban por gobiernos tri-estamentales, libertad de cátedra y, en el fondo, porque las instituciones que los acogían fueran protagonistas de los procesos de cambios que estaba viviendo la sociedad. Eran “movimientos estudiantiles secularizados de la universidad como plataforma única de lucha, conectando, a través de una política de alianzas, reivindicaciones e imperativos de la sociedad en su conjunto” (González y Freixas, 2013: 100). El movimiento tuvo un evento consular: la toma de parte de los estudiantes, de la casa central de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La ocupación duró quince días desde el 11 de agosto del año referido, generó profundos conflictos en la comunidad universitaria, y terminó provocando el reemplazo del rector Silva Santiago y la implementación de medidas de cambio significativas. Los sones de “Me gustan los estudiantes” parecían el homenaje de Violeta Parra para dicho evento. Llama la atención, sin embargo, que la artista se había quitado la vida seis meses antes, el 5 de febrero de 1967.

Posiblemente fueron dos las canciones que más se relacionan con el acontecimiento referido: la mencionada “Me gustan los estudiantes”, de Violeta, y “Movil Oil Special”, de Víctor Jara. La primera, donde se exalta a los jóvenes por ser “jardín de la alegrías/ Son aves que no se asustan de animal ni policía/ y no le asustan las balas ni el ladrar de la jauría”⁴, es una canción de gran intensidad, sumamente representativa de la lucha estudiantil de aquellos tiempos, pero grabada dos años antes. Efectivamente, la canción fue publicada bajo la interpretación de Ángel Parra en su primer disco de larga duración *Ángel Parra y su guitarra. Vol. I* (Demon, 1965), como segundo tema del lado A.

“Los estudiantes chilenos / y latinoamericanos / se tomaron de la mano / mandandirundirundín / En este hermoso jardín/ a momios y dinosaurios/ los jóvenes ‘revolucionarios’ / han dicho basta por fin ¡Basta![...] En la universidad / se lucha por la reforma /para poner en la norma /al beato y al nacional./ Somos los reformistas, / los revolucionarios, / los anti-imperialitas / de la universidad”⁵,

Cantaba Víctor Jara en la segunda canción mencionada, en clara alusión a los movimientos universitarios de aquel entonces. Sin embargo, el tema fue editado en un disco larga duración dos años después de la toma referida: *Pongo en tus manos abiertas...*, de 1969.

Ninguna de las dos canciones apuntadas, fueron compuestas debido a los eventos de

4 Violeta Parra. “Me gustan los estudiantes”. En Ángel Parra. *Ángel Parra y su guitarra. Vol. I*. Demon, 1965. L.P

5 Víctor Jara. “Movil Oil Special”. En Víctor Jara. *Pongo en tus manos abiertas...* Dicap Jota Jota, 1969. L.P

1967. Descartando que estas canciones –y con ellas la Nueva Canción Chilena– representaban la tendencia política con aspiraciones de cambio en la que se veían inmersas las rebeliones estudiantiles, ¿habrá habido alguna música directamente vinculada con ese momento de jóvenes en rebelión? ¿Qué habrán estado escuchando y/o tocando esos jóvenes en toma? ¿Sólo Violeta y Víctor? ¿Sólo Quilapayún e Inti-Illimani?

Pues pasaba desapercibido un hecho. En medio de la ocupación se presentaba el destacado conjunto de rock Los Vidrios Quebrados. Héctor Sepúlveda, guitarrista del grupo, recuerda: “Éramos estudiantes de la UC, y alguien nos invitó. No recuerdo haber visto a otro músico ahí. No era la idea un gran acto ni mucho menos. Sólo colaborar de alguna manera. Eran tiempos en que uno sintonizaba al toque con la rebelión, aunque no estuviese politizado” (García, 2013: 75).

Sin duda el año 1967 fue un año significativo y simbólico, que no siempre se relaciona con el rock en cuanto imaginario cultural. Y debe serlo: ese mismo año nacía el rock chileno. Si entendemos rock sobre aquella definición explicitada párrafos atrás, este en la historia del arte nació el año 1965 con la aparición de *Rubber Soul* de The Beatles, “(I can’t get no) Satisfaction” de The Rolling Stones, “My generation” de The Who y *Bringing It All Back Home* de Bob Dylan. Cada uno de estos eventos musicales significaba, correlativamente, los cuatro atributos señalados en su oportunidad. Sus antecedentes, por cierto, hay que encontrarlos en las obras de Bill Haley & His Comets, Chuck Berry o Elvis Presley, pero en cuanto “Rock”, hacia mediados de la década de 1960 podemos acreditar su existencia.

En Chile sucedió algo parecido. A los primeros sonos de rocanrol les sucedieron conjuntos y composiciones que daban cuenta de aquellas cuatro características fundamentales. Lo que en el mundo fue el año 1965, en Chile fue 1967. La transgresión fue encarnada en Los Jockers, la liberación sonora en Los Vidrios Quebrados, lo joven en Los Beat 4 y lo contingente en Los Mac’s.

Antes de los mencionados Vidrios Quebrados, marcando una ruptura con una Nueva Ola que evidenciaba un rocanrol domesticado e inocuo, el año 1965 irrumpía en Santiago Los Jockers, la primera banda de jóvenes pelilargos, rebeldes, agresivos en el escenario y con sonidos estridentes. La agrupación, conformada por el vocalista Alan Ferreira, los guitarristas Sergio del Río y Mario Pregnan, el bajista Gustavo Serrano y el baterista Fernando Letelier, dicho año hacían su debut en radio Cooperativa. El salto al impacto público sería dos años después. Con un sello que era tanto imagen como música, transgresión y rocanrol, desde las páginas de la revista *Ritmo de la Juventud* saludaban a sus fans:

¡Hola amigos de *Ritmo*! Somos Los Jockers y nos creemos los encargados de imponer la moda y estilo europeos en Chile, aunque nos está costando muchos

sacrificios, debido a que la gente no se acostumbra aún a vernos. Los carabineros nos han llevado presos varias veces por sospecha...

Los demás conjuntos deberán adoptar nuestra modalidad, ya que los uniformes están totalmente pasados de moda y ya pertenecen a la 'Guardia Vieja. (*Ritmo de la juventud*, marzo de 1967: 47)

Contactados e invitados por Ricardo García en diciembre de 1966, se presentaron en la 8ª versión del Festival de la Canción de Viña del Mar, en febrero de 1967. Acompañando por ese entonces destacado hombre-espectáculo y humorista Jorge Romero, "Firulete", el segundo día tuvieron la posibilidad de presentar su propio show. Posiblemente fue la primera vez que sonaba en vivo en territorio nacional la canción "Satisfaction". En vista de la acogida del público, la producción determinó que cerrarían todas las últimas noches del evento. Fue el preámbulo para las primeras grabaciones RCA Victor en disco larga duración del conjunto, *Nueva Sociedad* y *En la onda con Los Jockers*, el mismo año 1967. La transgresión social desde el rocanrol se hacía historia en la sociedad capitalina chilena.

El año 1965 también irrumpía en Santiago con fuerza desde la provincia de Valparaíso un conjunto que marcaría la música popular chilena: Los Mac's. El grupo derivaba su denominación del apellido de sus hermanos fundadores, Carlos y David MacIver. Junto a ellos se alineaban Willy Morales y Eric Franklin, ex integrantes de Alan y sus Bates, formando la agrupación hacia el año 1962 para editar sus primeros discos sencillos el año 1964. Al año siguiente se establecían en la capital.

El auge de la Nueva Ola hacía que los grandes sellos atendieran propuestas musicales como la de los jóvenes de Valparaíso. Fue así como RCA editó sus álbumes en 1966 *22 A go-go* y *GG Sessions by The Mac's*. Aún con el inglés como idioma referencial para el rocanrol, el conjunto versionaba temas de Chuck Berry, Beatles, The Animals, Byrds y por ahí se colaba alguno de propia autoría ("What kind of Keeling", penúltimo tema del lado B del segundo larga duración), instalándose dentro de una escena musical con relativo éxito. La diferencia se marcaría el año siguiente.

En 1967 los Mac's publicaron el long play *Kaleidoscope men*, que contenía solamente temas de propia autoría. Entre ellos "La muerte de mi hermano", primera canción del lado B con letra de Orlando Walter Muñoz y música de Payo Grondona, artista porteño vinculado al movimiento Nueva Canción Chilena. La lírica decía:

"Ayer mataron a mi hermano
Lo mataron ¡Y qué!
No sabía escribir, no sabía leer
Hasta ayer

Abrió la tierra, tuvo su cruz
Regó la rosa, lo mataste tú

Ayer mataron a mi hermano
Lo mataron ¡Y qué!
No sabía escribir, no supo de comer
Hasta ayer

Mascando el chicle, ayer y hoy también
Levantando la mano contra usted, contra él.

Ayer mataron a mi hermano
Lo mataron ¡Y qué!
No sabía escribir, no sabía leer
Hasta ayer

Mi hermano dijo “Buenos días”
La bazooka dijo “Good night, good night”

Ayer mataron a mi hermano
Lo mataron ¡Y qué!
Ayer mataron a mi hermano
Lo mataron ¡Okey!”⁶

El tema rompía la tendencia de la música rocanrolera hasta ese entonces. Recurrente en historias baladías, con amores juveniles, menciones a Josefinas y Verónicas o apologías de un gol de Chile, el rocanrol chileno se *ensuciaba* con la mención a la muerte de un hermano. “Lo mataron, y qué”, pregonaban desde el parlante junto a sonidos experimentales atípicos en la música popular chilena. La temática ciertamente parecía más vinculada a la música comprometida, que desde hace un rato estaba consagrándose desde el folclore joven, más que a los sonidos nuevaoleros tan livianos como descongestionados. La música comprometida estrechaba una alianza con el rocanrol en Chile, que se ponía cada vez más rock:

Fue el hecho de estar atentos a las voces del otro lado del mar –dice David Mac-Iver-. Para 1968 Chile era un país bastante tranquilo, pero nos sorprendió el mayo francés y aquí había comenzado la influencia de Vio-

⁶ Los Mac's. “La muerte de mi hermano”. En Los Mac's. *Kaleidoscope men*. RCA Víctor, 1967. L.

leta Parra. Y nuestro vecino de la plaza Waddington en Playa Ancha, Payo Grondona, estaba influenciado por esa música. Fue la canción del disco que más sonó en las radios, por estar en castellano, tener una letra agresiva, un verso pegajoso y los efectos de sonido. (Ponce, 2008: 71-72)

“La muerte de mi hermano” era una protesta contra la invasión de Estados Unidos a Santo Domingo, aunque probablemente pocos de los jóvenes que lo tenían como su preferido advirtieran esto. Pero no importa: la contingencia social y política se hacía presente desde la música rock el año 1967.

Junto a estos dos eventos se alineaban otros dos acontecimientos musicales que terminarían conformando el rock chileno. Uno de ellos estuvo marcado por una agrupación no siempre considerada en su justa dimensión: Los Beat 4. Integrado por los hermanos Mario y Willy Benítez, Rhino González y el ecuatoriano Johnny Paniagua, el conjunto se formaba hacia 1965 con el nombre de Los Electrones, para el año 1966 rebautizarse en alusión al auge de los Beatles. Al año siguiente editaban un significativo disco de larga duración por el sello RCA Víctor, *Boots a Go-Go*⁷.

Los integrantes eran estudiantes de la Universidad de Chile –pedagogía y teatro– y asumían una posición crítica frente al orden establecido. Afirmaban:

Nuestra protesta es positiva, ya que comprendemos que en este mundo no basta sólo con lamentarse de las cosas que ocurren sino que hay que buscar, o ayudar a buscar las soluciones para los problemas contra los que se protesta. Nosotros, a través de nuestras canciones, tratamos de hacer comprender a la juventud que todos nuestros males son pasajeros, y que preocupándonos de encontrar la fórmula para eliminarlos, tendremos al fin un mundo mejor. 8 (Ritmo de la juventud, octubre de 1967: s/p.)

El disco es fundacional en cuanto que la declaración de intenciones recién expuesta se plasma categóricamente en su contenido, particularmente en un tema. Hasta el fonograma, la juventud representada en la música rocanrolera era tranquila, a veces apesadumbrada, romántica, un estado que se añoraba, casi ideal. “Blanca emoción de juven-

⁷ En la presentación de la carátula se leía: “Hoy les presento un grupo surgió en nuestra Universidad, junto a sus libros y apuntes, con el deseo de llegar a obtener una profesión útil a la sociedad con el espíritu de los jóvenes de mostrar a todos y en lo posible comunicarles la alegría de sus canciones y lo contagioso de su ritmo. Y como estamos en la era del Go Go ellos también son a Go Go.

Los Beat 4 estudiantes del Pedagógico y Arte Dramático. Apenas se empinan por sobre la mayoría de edad, pero destacó la sencillez de sus modos de ser y la originalidad, sacrificio y tesón con que paso a paso trabajaron en la realización de este LP. Rino, Johnny, Willy y Mario son los cuatro Beat que se lanzan a conquistar ese mundo de fantasía y luces con que han soñado, con su ritmo, su manera de decir las cosas como las dicen los jóvenes, cantando. Creemos que lo han logrado hacer en forma diferente... Ellos son Ellos” Los Beat 4. *Boots a Go-Go*. RCA Víctor, 1967. L.P

tud”⁸ cantaba Peter Rock, así como Los Red Juniors entonaban “Al pasar esa edad en que nada es verdad, pequeñas cosas resultan bellas. Los quince años no olvidaré”⁹. Pues bien, con Los Beat 4 la juventud dejaba de ser aséptica e inofensiva, para exponerse como conflictiva y rebelde. Había un problema y eran los jóvenes. El tema se llamaba “Abandonados igual que tú”:

No podrás
Lo que tú quieres nunca lo conseguirás
No podrás
Ellos jamás tus ideales aceptarán
Nosotros sí
Te comprendemos pues sufrimos como tú
Igual que tú

No podrás
Decir al mundo que detestas la maldad
No podrás
Porque eres joven y ellos no te escucharán
Nosotros sí
Te comprendemos pues sufrimos como tú
Igual que tú.

Nos sentimos solos y abandonados
No comprenden que estamos desorientados
En su mundo de rencor

Era nuestro propio “My generation”. El tema no estuvo entre los más populares, el disco tampoco. Sólo algunos advertían que en 1967, en Santiago de Chile sonaba nuestro primer tema que daba cuenta de un segmento social que era la juventud, relevante y conflictivo no por su cualidad económica, sino generacional.

Un último evento marcaría la época. Por el año 1965-1966 en Chile la tendencia había sido, como decíamos, de grupos con nombres en inglés que cantaban música en español: Los Ramblers, Los Red Juniors, Los Twisters, etc. Nacía entonces un grupo que era todo lo contrario, nombre en español y música en inglés: Los Vidrios Quebrados. Confluyeron caminos cuatro estudiantes universitarios amantes del rock y de los sonidos de John Mayall, Dave Clark Five, Rolling Stones y The Byrds. Eran Héctor

8 Peter Rock. “Recuerdo de juventud”. RCA Víctor, 1963. Single.

9 Red Juniors. “Al pasar esa edad”. RCA Víctor, 1964. Single.

Sepúlveda, Cristian Larraín, Juan Enrique Garcés y Juan Mateo O'Brien, este último de origen escocés y para quien era más natural cantar en inglés que en castellano. Pero la opción del conjunto de cantar en inglés no era tan circunstancial. “El español estaba muy asociado a música comercial, a Nueva Ola, y lo que nos gustaba venía de Inglaterra”¹⁰?, explicaba Sepúlveda, director musical del conjunto.

Fue así como el año 1967 editaban bajo el sello Ediciones Independientes UES, dirigido por Alberto Maturana en la Universidad de Chile¹¹, su primer y único disco de larga duración: *Fictions*. El disco fue un referente de apuesta sonora y arte psicodélico. Dentro de lo primero, todos los temas eran de propia autoría, titulados en español pero interpretados en inglés, con experimentaciones de sonido poco usuales en la música chilena de ese entonces, y con una lírica elaborada y a veces contingente que poco se advertía por el poco entendido idioma para la masa. Era el caso de “Se oyen los pasos” –que de modo similar a “Abandonados igual que tú” de los Beat 4 marcaban la irrupción de los jóvenes chilenos en la sociedad y la política¹²– y “Como Jesucristo usó el suyo”, último tema del fonograma. El arte, dentro de lo segundo, presentaba en la carátula una estética con guiños a lo psicodélico a través de los colores de un vitral y los gestos de los cuatro integrantes, cuyos rostros parecían una cita los Beatles en *Rubber Soul*. En fin, la libertad sonora a través del rock se hacía patente en 1967.

Fueron ellos los que desplegaron sus acordes en la toma de la casa central de la Universidad Católica por agosto de 1967. El rock también era una “nueva canción” en Chile, que bien daba cuenta de lo joven como cambio y renovación.

MOMENTO 2: AGUATURBIA

Un segundo momento en la historia del rock chileno fue en torno al año de la elección de Salvador Allende como presidente de Chile. En medio del frenesí electoral, discursos radicales y marchas callejeras, el rock se transformaba también en variable social contingente, ocupaba el espacio público con controversia, afectaba susceptibilidades, provocaba reacciones y generaba temores.

Hacia comienzos de la década de 1970 la sociedad chilena vislumbró el potencial extático del rock desde la obra de agrupaciones que, desde el escenario y en frenético contacto con el público, le otorgaban a tiempos políticos euforias que más sonaban a psicodelia que a revolución. Los Escombros fue uno de esos conjuntos. Asomando en la opinión pública desde un controvertido evento realizado en el Museo de Bellas Artes

¹⁰ Ponce, David. Op. p. 83.

¹¹ El susodicho realizaría una destacada carrera como médico y como músico y difusor del jazz en Chile.

¹² El tema es particularmente considerado por escritores de rock como David Ponce, Tito Escárte y Mario Planet. En mi opinión, el referido de los Beat 4 tiene más trascendencia.

el 15 de enero de 1970, llamado *Museo '70*¹³, y consagrándose con un recital el 29 de diciembre del mismo año en el teatro Astor, el grupo fue uno de los de mayor presencia en los eventos de música en vivo, editando recién hacia fines de ese año su único disco larga duración¹⁴. Conformado por Lito Benito, Ricardo “Lolín” Mendeville, Michel Boisier, José Rosenblut y el inglés Walter Gimán, Escombros fue el conjunto en vivo por excelencia de su tiempo. “Nunca tocamos en un lugar siquiera semivacío [...] en todos lados siempre estaba repleto”¹⁵, recuerda Rosenblut. En una línea más preocupada del sonido grabado que del contacto con el público, la primera quincena de noviembre de 1970 aparecía el primer álbum del grupo Kissing Spell, *Los Pájaros*. Castellanzando al poco tiempo su nombre para llamarse simplemente Embrujo, el grupo estaba compuesto por Ernesto Aracena, Carlos Fernández, Juan Carlos Gomez, Ernesto Murillo y Guillermo Olivares, todos estudiantes del Instituto de Psicología Aplicada. Según Fabio Salas, fueron “los iniciadores de la Música Progresiva Chilena” (Salas, 2003: 33). El disco presentaba temas en español y en inglés. En este último idioma era interpretada la canción que le daba nombre al álbum, “Los Pájaros”, que traducida afirmaba:

¿Te gustaría escuchar algo sobre él?
 Te diré donde vive, qué es lo que hace y qué es lo que ve
 su pequeña casa está en la copa de un árbol
 no tiene puertas, ni ventanas ni escalas.
 El viene a la ida durante la primavera
 tratando de llenarse del bien amado sueño de la naturaleza
 ¿Qué dice la pajarita en su nido al asomar el día?
 ¿Qué dicen las niñas en su nido al asomar el día?
 ¡Déjame alzar y volar lejos, déjame volar lejos, déjame volar lejos!
 Su madre responde ‘Él debería esperar que el verano llegue,
 debería esperar que sus alas crezcan fuertes y firmes’
 Así que espera que llegue el verano,
 y espera que el sol amanezca y vuelva.¹⁶

13 El espectáculo artístico fue profusamente cubierto por la prensa por los supuestos excesos acaecidos en su desarrollo: “Desde hace un tiempo el rumor corre: ‘la juventud está fumando marihuana en las fiestas’. La semana pasada, por primera vez, la sospecha se hizo cierta. En el Museo Nacional de Bellas Artes, con entrada libre, se organizó un espectáculo artístico - Luz, Sonido, Movimiento -, [...] A poco de empezar, el programa se volcó en una farra de padre y señor mío”, se leía en revista *Vea* del 22 de enero de 1970, p. 12; en *Telecrán*, por su parte, se afirmaba “[...]el gran espectáculo lo puso el público, totalmente desinhibido con cigarrillos de ‘hierba’ y escenas eróticas que competían con el más osado cine sueco” *Telecrán* n° 25, 26 de enero al 1 de febrero de 1970, p.3.

14 *Escombros*. Arena, 1970.

15 Ponce, David. Op. Cit., p. 108.

16 *Ibid.* p. 35. La letra en inglés dice: “Would you like to hear about him? / I will tell you where he lives

El epítome de la relación público, euforia, decibel y psicodelia lo marcó Aguaturbia. El conjunto estaba conformado por Carlos Corales, guitarrista, de ya reconocida trayectoria como instrumentista y compositor¹⁷; Denisse, vocalista brasileña residente en Chile y quien había contraído matrimonio con Corales el año anterior; Willy Cabada en batería, y Ricardo Briones en bajo. Llamó la atención desde su performance en el certamen conocido como “Primer Encuentro de Música de Vanguardia”, evento realizado el fin de semana del 31 de enero y el 1 de febrero de 1970 en Viña del Mar. Si bien el grupo estaba tocando desde 1969, fue 1970 el año de su consagración debido fundamentalmente a la aparición de su primer disco larga duración. Editado por el sello Arena hacia fines de enero, el álbum no sólo impactó por la potencia de su música sino también por el arte de su carátula; en esta aparecían sus integrantes completamente desnudos, transgresión que no pasó desapercibida¹⁸. Incluso, serían acusados más adelante de haber grabado su segundo disco bajo la influencia de drogas, asunto que se agravaba por presentar como imagen central de la carátula del disco a Denisse crucificada flotando en el cielo, al mejor estilo de Dalí¹⁹.

El conjunto se transformaría de una de las agrupaciones más influyentes en la evolución del rock chileno. “Nuestra música tiene la base del blues y rock. Estamos buscando una nueva onda en las cosas diarias, en los problemas humanos” (*Onda*, 1973: 35), declaraba Carlos Corales en 1972. Con una postura rebelde y provocativa que se podía captar tanto en sus presentaciones en el escenario como en sus indumentarias (los hombres actuaban con el pelo escarmenado y Denisse con una larga cabellera suelta), pasaron de interpretar *covers* de temas clásicos del rock anglosajón a proponer temas de propia autoría, compuestos la mayoría por Corales y Luis Beltrán (músico que se integraba desde aquel segundo álbum aparecido en la octubre de 1970). Era el caso de la canción “Aguaturbia”, que señala en una de sus estrofas: “Aguaturbia ese es mi nombre / puro yturbio es mi color / en mis aguas se han lavado / cuántos han clavado a Dios / descarga en mí tus pecados / tu amargura y tu dolor / tu alivio será mi alegría / mi alegría, alma de Dios”²⁰.

what he does what he sees / His little house is set up on a tree / it has no doors, no windows and no stairs. / He now comes to life during the spring / trying to fulfill nature's beloved dream, / what does little birdie say in her nest al peep of day? / what do little children say in her nest al peep of day? / Let. me rise and fly away, let me fly away, let me fly away! / His mother replies, “He should wait for the summer to come, / he should wait for his wings to grow stronger and firm”. / So he wait for the summer to come, and he wait for the sun / to shine down and he flies”.

17 Corales había sido guitarrista de Los Tickets, conjunto que acompañaba a la cantante Gina, y había sido compositor del tema “Te quiero”, grabado y popularizado por Los Diablos Azules (Odeon, 1966, single).

18 Aguaturbia. *Aguaturbia*, Arena, 1970.

19 Aguaturbia. *Aguaturbia, Volumen 2*, Arena, 1970.

20 “Aguaturbia”. En: *Aguaturbia, Volumen 2*. Arena, 1970.

Aguaturbia consagró la experiencia en que el rock se perfilaba, desde la subida de decibeles y el éxtasis en la relación artista-público, como controversia y transgresión sonora y visual. La obra del conjunto sería reconocida a nivel internacional años después, cuando algunas de sus canciones fueran reconocidas por coleccionistas ingleses, quienes editaron álbumes de música psicodélica de todo el mundo dentro de lo cual se incluyó *Psychedelic Drugstore* (Background Records), editado en 1993 en Reino Unido.

Aguaturbia también fue, junto a otros conjuntos como Blops y los viñamarinos High Bass, artista invitado a uno de los eventos más interesantes de aquel 1970. Incentivados por el impacto que estaba generando la película *Woodstock*, estrenada en Santiago el 17 de septiembre, un grupo de amigos organizó su sucedáneo chileno en Piedra Roja. El festival de rock al aire libre, organizado por jóvenes vinculados a la productora Vanguardia '70 dentro de los cuales destacaba Ignacio Saint Jean y Jorge Gómez Ainslis, se realizó con la anuencia de la municipalidad de Las Condes, en la propiedad de Luis Rooselot. A pesar de que el día de inicio era el domingo 11 de octubre, jóvenes empezaron a llegar al terreno desde el sábado 10, en cuya noche empezó la fiesta. La desorganización se hizo patente al día siguiente, con dificultades en los equipos de sonido, escasez de instrumentos y, en fin, falta de condiciones adecuadas para llevar a cabo una presentación musical con excelencia profesional. Mientras tanto, los jóvenes asistentes incurrían en excesos que a más de alguno preocupaba. Pedro Veliz, un padre de familia que tenía dos hijos en edad adolescente, y que llegó junto a ellos al festival para ver con sus propios ojos de qué se trataba, afirmaba: “Nunca pensé que nuestra juventud hubiera alcanzado estos márgenes de degradación es simplemente horroroso ver a estos chiquillos totalmente drogados, tirados en el pasto y hablando cosas sin sentido común” (*La tercera de la hora*, octubre de 1970).

El festival de Piedra Roja, como sería conocido el evento para la historia, concluyó la tarde del lunes 12 de octubre. Las críticas se dieron desde todos lados. La prensa de derecha, por una parte, alertaba principalmente sobre el consumo de drogas y el relajamiento de las costumbres. Se leía en la editorial de un prestigioso periódico conservador santiaguino:

Resulta lógico que los jóvenes se diviertan sanamente a una edad en que están ausentes las tensiones propias de la vida adulta. El baile y el canto siempre han sido vehículos eficaces en tal sentido, pero ahora se ha descubierto una verdad inaudita: que el bailarín que canta o toca un instrumento para compenetrarse a fondo de su tarea debe haber ingerido alguna droga o lo que ellos creen tal. (El Mercurio, octubre de 1970: 3)

Mas, fue la prensa de izquierda la más severa; el problema que hacía notar era la decadencia y degeneración de la juventud burguesa. En un popular periódico partidario de

la Unidad Popular se podía leer:

Finalmente, cabe destacar que estos hippies inventados que se reúnen en Santiago tienen una diferencia fundamental con los hippies verdaderos: se bañan. Usan desodorantes de esos que no abandonan, por ningún motivo, a media tarde. Además, tienen algo hueco el mate. A los hippies verdaderos, como se sabe, les gusta decir cosas aunque sean cabezas de pescado. (*El Clarín*, octubre de 1970: 7)

El hecho que hacía pocas semanas había sido elegido con primera mayoría relativa el candidato a la presidencia Salvador Allende, le otorgaba a esos meses de 1970 una resonancia mayor. El ambiente estaba enrarecido en espera de la reunión del Congreso Pleno que ratificaría esta elección, tanto que el 25 de octubre sería asesinado el Comandante en Jefe del Ejército. Dos semanas antes, el rock chileno era protagonista de controversia con el Festival de Piedra Roja. El rock en Chile, constituido en 1967, evidenciaba su impacto social ese año 1970. En el período venidero, los años de la Unidad Popular, asumiría una sonoridad propia que lo perfilaría como una música identitaria, pero sobre todo como una notable representación simbólica de acontecimientos y sensibilidades experimentados por la sociedad chilena, para el tiempo de la vía chilena hacia el socialismo.

MOMENTO 3: *DEL VOLAR DE LAS PALOMAS*

En los años de gobierno unipopular, el rock chileno consolidó su identidad nacional al incorporar sonoridades propias de la música folclórica chilena y latinoamericana. La síntesis se hacía inevitable; la fuerte presencia mediática y social de los sones de la Nueva Canción Chilena, junto a la asumida opción de incorporar distintas sonoridades al acto creativo musical desde el rock, permitiría una fusión hasta el momento inédita. Cuando la opinión pública advertía que una música como el rock era tanto sonidos ordenados y estridentes como rebeldía y controversia, su presencia en la dimensión cultural de la sociedad durante los primeros años setentas se hacía patente.

Durante el gobierno de la Unidad Popular no sólo desde el rocanrol se generaba la identidad del rock chileno. También desde la Nueva Canción. Ya algunos de sus representantes consideraban expresiones de la contracultura estadounidense como artísticamente dignas de ser representadas, y políticamente acordes a las condiciones objetivas del Chile de aquel entonces. Víctor Jara, por ejemplo; “El martillo”²¹ era una versión en español del tema “If I Had a Hammer (A Hammer Song)” compuesto por Pete Seeger, y “Las casitas del barrio alto”²² era una versión de “Little boxes”, de Malvina Reynolds. En el ámbito es-

21 *Pongo en tus manos abiertas*. DICAP-Jota Jota, 1969. L.P.

22 *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971.

cénico, en abril de 1969 se había estrenado una obra teatral de origen norteamericano, contestataria contra el sistema al cuestionar la guerra de Vietnam a través de la simbiosis teatro-rock. La obra se llamaba Vietrock, la escribió la dramaturga estadounidense Megan Terry y fue montada por el ITUCH, Instituto de Teatro de la Universidad de Chile. La dirección estuvo a cargo de Víctor Jara y las coreografías en manos de Joan Turner. Vietnam era un ejemplo de lucha para los países subdesarrollados, lo que era particularmente sensible para la izquierda latinoamericana en general y chilena en particular. Las protestas contra la intervención se sucedían, incentivadas por los mismos jóvenes norteamericanos que no quería a su país involucrado en un conflicto que no les competía, y menos querían formar parte de él como soldados beligerantes. Las protestas en la Universidad de Berkeley el 23 de mayo de 1969 eran sólo un ejemplo de la agitación constante en el país del norte, que sería desprestigiado a nivel internacional al conocerse la matanza de May-Lay, ejercida por un destacamento de infantes de marina contra una indefensa aldea de campesinos vietnamitas el 6 de diciembre del mismo año. En este sentido, la presentación de Vietrock en Santiago constituía un normal reflejo de la dinámica mundial que se vivía hacia fines de la década.

Por su parte, Ángel Parra en 1969 había editado su disco de larga duración *Canciones funcionales*, que contaba con la colaboración para la primera cara de Julio Villalobos, músico integrante del grupo de rock chileno Blops²³. Sintomático es que el primer tema del lado A se llame “La tuerca (Go Go)”. Amerindios, agrupación de música popular de raíz folclórica conformada por Julio Numhauser y Mario Salazar, también vinculada al movimiento Nueva Canción Chilena, en 1971 lanzaba “Hoy es el primer día del resto de tu vida” como disco sencillo para promocionar la revista juvenil de editorial Quimantú *Onda*. Los aires rockeros del tema eran evidentes. Dos años después publicaban su disco de larga duración *Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto...*, donde incluían temas como “Cueca beat”, variación del baile nacional chileno con distorsiones propias del rock sicodélico, y “Los colihues”, canción con instrumentación acústica, cuyo sonido de flauta traversa mucho evocaba al conjunto inglés de rock progresivo Jethro Tull.

Pero fue el mismo Jara quien daría el paso decisivo al editar en 1971 *El derecho de vivir en paz*. El disco de larga duración marcó un punto de inflexión desde la música popular de raíz folclórica. Esta vez había un atrevimiento por incorporar sonoridades que eran prácticamente anatemas para una música que se perfilaba desde la identidad latinoamericana, muchas veces en oposición sonora y lírica a los sonidos ordenados provenientes del mundo anglosajón y, específicamente, de Estados Unidos. Pero Víctor Jara se atrevió a sonar como rock, sin perder en lo más mínimo su esencia. Algo así como lo que había hecho Bob

23 El lado B del disco esta conformada por composiciones del compositor argentino Atahualpa Yupanqui.

Dylan en Newport el año 1965. Para los dos primeros temas del álbum, “El derecho de vivir en paz” y “Abre la ventana” –que además fueron los temas del sencillo promocional–, Jara contó con la participación del ya mencionado conjunto Blops²⁴. El rock se instalaba en la Nueva Canción Chilena, adquiriendo el primero toda la identidad contingente, social y política de la segunda. El paso que se estaba dando era la construcción de identidad del rock, pero esta vez desde la raíz folclórica y, específicamente, desde su movimiento emblemático como lo era la Nueva Canción.

Ciertamente que la identidad no se construyó sólo desde la raíz folclórica, sino también desde los sonidos provenientes del rocanrol. La música comprometida y de protesta encarnada en la Nueva Canción Chilena, parecía hegemonizar los idearios de cambio estructural. Sin embargo, sensibilidades cercanas al socialismo utópico y comunitario junto con construcciones de hombres nuevos, antiimperialismos y anticapitalismos, eran ideas que se estaban haciendo frecuentes en una música rock chilena que se había fraguado recién, y que ahora además estaba incorporando sonoridades propias del folclore subcontinental. La sensibilidad hippie latinoamericana de algunos músicos del rock chileno y de jóvenes que, sin ser artistas, habían tenido la posibilidad de conocer el movimiento de este tiempo, era también un canto a la sociedad sin clases.

“¿Patria? No, por favor. Ojalá el mundo fuera un solo país” (El Clarín, agosto de 1970: 15) afirmaban los integrantes del conjunto Blops. La agrupación, cuyo nombre era una onomatopeya de una gota de agua al caer, estaba integrado por Sergio Bezar, Juan Pablo Orrego, Juan Contreras, Eduardo Gatti y Julio Villalobos. Editaban en 1970 su primer disco larga duración, homónimo, y en 1972 su long play *Del volar de las palomas*. En el primero, desde temas intimistas con sonoridades acústicas, no dejaban de plantear su crítica al sistema capitalista y su cultura de masas. En “Maquinaria”, último tema del lado B del disco, reflexionaban:

Y aquí estamos todos, viviendo maquinitas
 Y aquí estamos todos, jugando el engranaje
 El grito que el pájaro gritó murió en silencio
 El rayo que el sol lanzó cayó sobre las flores / y el mar
 Cambia de postura, sácate el sombrero
 Obedeciendo estímulos que sombras te imponen
 Y aquí estamos todos...²⁵

En el segundo disco de larga duración los mensajes eran más elocuentes. Clamaban porque “Seamos tres, cuatro, cinco seis, / seamos miles, un millón / un bosque es igual / como

24 El conjunto, como veremos, había debutado en el disco en 1970.

25 “Maquinaria”. *Blops*. DICAP, 1970.

granos de sal y peces en el mar”²⁶. En “Manchufela”, canción dedicada a la comunidad donde vivían en los contrafuertes cordilleranos de Santiago, protestaban: “Ya está bueno, ya está bueno / está bueno que vamos parando / de portarnos como tontos / como malos de la cabeza / Alguien tiene que entender / que el mundo no puede más / de niños con alma de viejos / ni viejos con alma de niños”²⁷.

Junto a ellos, en 1971 debutaba con su primer disco de larga duración el conjunto Congreso. El grupo proveniente de Quilpué y que se había formado luego de la fusión de los conjuntos Los Masters y Los Sicodélicos, estaba integrado por Francisco Sazo, Fernando Hurtado, Hugo Pirovic y los hermanos Sergio, Patricio y Fernando González²⁸. Ese long play, *El Congreso*, presentaba también guiños y cercanías con el espíritu e ideario revolucionario que marcaba tendencia en el país. No era casual que el primer tema del lado A fuera la musicalización del poema de Pablo Neruda “Maestranza de noche”, que apareciera en su libro *Crepusculario*, del año 1923. Ciertamente podía considerarse una mención al recién galardonado Premio Nobel de Literatura, pero también era una complicidad con el imaginario cultural comunista, partido del cual el poeta era activo militante. Pero no solo ese tema. En “Mírate al espejo”²⁹ alertaban sobre los peligros de la vida urbana, instando a una nueva vida, una nueva sociedad. Parte de la letra decía:

Verás todos los días al sol cuadrículado
 Por ventanas y vigas retorcidas
 Verás ante tus ojos tan odiado
 Panorama de edificios como niebla
 Recibe mi canto y sale
 O muere en tu ley enano
 ¡Dame tu mano!
 ¡Sale del pantano!

Un año después aparecía en el ambiente el conjunto Congregación. Con un solo disco de larga duración en su historia, la agrupación se daba a conocer como la más evidentemente hippie de la escena. Bajo el liderazgo de Antonio Smith, sus canciones hablaban de una sociedad capitalista decadente, mecanizada y metalizada. “Cuántos que no tienen y merecen / Cuantos que teniendo aún no están /para ver un poco el egoísmo/ que gobierna nuestra sociedad”³⁰, protestaban en su estilo. La solución, según ellos, era simple: “Estrecha, es-

26 Blops. “Pintando azul el mar”. En *Del volar de las palomas*, Peña de los Parra, 1972. L.P.

27 Ibid.

28 Este último, su baterista y director. El conjunto ha tenido numerosos nuevos integrantes y formaciones, hasta el presente.

29 Congreso. “Mírate al espejo”. En *El Congreso*. EMI Odeon, 1971. L.P.

30 Congregación, “Cuantos que no tienen y merecen”. En *Congregación viene...*, IRT., 1972. L.P.

trecha a tu hermano /dale de ti, dale tu vida / aquí necesitan tu trigo / ven a compartir / comparte tu vida / aquí”³¹. Este tema abría el disco; el anteriormente citado, lo cerraba.

Sin embargo, a la luz de la historia, hubo un momento en que el rock se graduaría como parte de la sensibilidad que reflejaba la identidad latinoamericana y que sintonizaba con las expectativas de cambio. En este acontecer, el conflicto y el mensaje se haría tan transgresor, que sería desatendido prácticamente por todos los sectores políticos y sociales afines a la reforma o la revolución, pues el conjunto al que hacemos alusión era nada menos que ello en la plenitud de su experiencia vital y artística. Ese momento fue la aparición de Los Jaivas.

El conjunto ya había dado que hablar en la escena cultural de Valparaíso desde mediados de la década de 1960, tiempo en el que se agrupaban bajo el anglicismo *High Bass* (aludiendo a la talla de sus integrantes: dos bajos, Alquinta y Mutis; tres altos, los hermanos Parra). Interpretando originalmente músicaailable para derivar en lo experimental, el año 1971 publicaron su primera obra, que sería conocida como *El volantín*. De intenciones progresivas y sicodélicas, con notorias influencias de Carlos Santana y experimentaciones de improvisación sumamente sugerentes, el disco los daba a conocer con la castellanización de su nombre: Los Jaivas.

El año 1972 el conjunto publicó un disco sencillo que se transformaría en un clásico de su repertorio. El tema “Todos juntos”, editado por IRT., irrumpió en la música chilena desde un rock que incorporaba sonoridades derivadas del folclore latinoamericano, fusionándose en una propuesta cuya lírica llamaba a vivir unidos en un mundo que era uno y para todos, asunto que la contingencia parecía desconocer a la luz de paros, sediciones y radicalizaciones políticas que desestabilizaban cada vez más la sociedad chilena gobernada por Salvador Allende y la Unidad Popular. En ese fragor, Los Jaivas sonaban a partir de un tema que ya no sólo presentaba guitarras eléctricas o baterías. Los sonos de la trutruca y el charango se incorporaban a la propuesta musical, dándole al rock una dimensión sonora indiscutiblemente chilena y latinoamericana. Ante la división de la sociedad, Los Jaivas se preguntaban “para qué vivir tan separados / si la tierra nos quiere juntar / si este mundo es uno y para todos / todos juntos vamos a vivir”³².

La propuesta no fue comprendida en toda su magnitud como afín o válida por gran parte de la izquierda tradicional. En dos órganos de prensa se acreditaba aquello. En las páginas de la revista *Ramona*, magazine vinculado con las Juventudes Comunistas, se podía leer:

En momentos en que el pueblo construye, en momentos en que lo mejor

31 Congregación, “Estrecha a tu hermano”. Ibid.

32 Los Jaivas, “Todos juntos”. IRT, 1972. Single.

de la juventud chilena se sacrifica en los trabajos voluntarios, Los Jaivas resultan ser una flor exótica, trasplantada incluso, que tiene poco o nada que ver con nuestro país, que en el fondo, imita la 'onda' hippie europeizante, el modo pretendidamente 'libre' de vivir, pero en los hechos falsamente libre, y sí prisionero de formas más decadentes de escapar del mundo que ha difundido la burguesía. (*Ramona*, enero de 1973: 12)

Por su parte, el diario *Puro Chile* publicaba en sus páginas: “¿Seres humanos? ¿Seres civilizados? ¿De qué tendencia? ¿Los Jaivas? ¿Con estas melenas? ¿Después de estar presos? ¿Después de la marihuana?” (*Puro Chile*, enero de 1973: 19).

A pesar de los reparos, el conjunto fue de las agrupaciones chilenas más populares desde el segundo semestre de 1972, asunto que condujo naturalmente a la grabación en 1973 del disco larga duración *Los Jaivas*, que por su arte de carátula sería conocido como “La ventana”. Incluyendo como segundo tema del lado A la canción antes señalada, la obra contaba con una primera cara de canciones y una B, instrumental. Entre las primeras, además de “Todos juntos”, se incluían “Marcha al interior del espíritu” y “La quebrá del ají”, ambas con letras que instaban a la convivencia pacífica y exaltaban la sociedad utópica.

La primera de las mencionadas parecía no tener cabida en medio de asonadas golpistas, sediciones y llamados a avanzar sin transar marcados por el conocido Tanquetazo de junio de 1973. Luego de dicha ocasión, Sergio Ortega junto a Quilapayún compusieron y grabaron el emblemático himno “El pueblo unido”³³, donde se instaba a ir de pie, a marchar, que el pueblo iba a triunfar pues unido jamás iba a ser vencido. Frente a ello, la marcha de Los Jaivas imploraba simplemente: “Seamos amigos, seamos hermanos”³⁴. La letra se repite 22 veces, transformándose más que en una consigna combativa, en una repetida súplica por la convivencia pacífica en modo de rogativa entonada a semejanza de un tantra.

“La quebrá del ají”, por su parte, describía esa utopía que, en el fondo, compartía el proyecto político de la Unidad Popular; esa sociedad feliz (“será mejor la vida que vendrá, a conquistar nuestra felicidad”³⁵) donde se haya vencido a la miseria en una tierra sembrada de gloria hacia un porvenir socialista³⁶. Los Jaivas, en su estilo, con su sensibilidad, entonaban con esperanza:

En la quebrá del ají vive la gente feliz
Las velas nunca se pagan salvo cuando hay luna llena
Las gallinas ponen tortillas al amanecer
Los paltos dan paltalones

33 Quilapayún. *El pueblo unido jamás será vencido*. Pathé Marconi, 1974. L.P.

34 Los Jaivas, “Marcha al interior del espíritu”. En *Los Jaivas*. IRT, 1973. L.P.

35 “El pueblo unido”, Op. Cit.

36 Estas últimas palabras corresponden al himno emblemático de la campaña electoral de la Unidad Popular “Venceremos”, interpretado por Inti Illimani. En *Canto al programa*. Dicap, 1970. L.P.

Las ranas lavan las flores
Llueve cuando hay sopaipillas
Las arañas tejen chalecos en un dos por tres”³⁷

PALABRAS FINALES, “EN LA QUEBRÁ DEL AJÍ”

“Entre soles y lunas llenas se vive ahí”, terminaba la letra de aquella canción, como describiendo aquel Chile que se estaba agotando producto de la violencia golpista. Los Jaivas tenían programado para el 14 de septiembre, un concierto junto a la Orquesta Filarmónica en el Teatro Municipal de Santiago. El Golpe de Estado truncó el proyecto y motivó al conjunto a partir rumbo a Argentina, el día 29 del mismo mes. En dicho país las presentaciones en vivo no tardaron en sucederse y al año siguiente editaría un nuevo disco larga duración, *Los sueños de América*, junto al artista brasileño Manduka.

Fue éste el tiempo en que nació y adquirió identidad el rock chileno. Desde las sonoridades rocanroleras que desde mediados de la década de 1950 escuchaban y bailaban jóvenes chilenos, pasando por la progresiva hibridación al transformarse en música interpretada por connacionales, ahora en español, entre 1967 y 1973 ese original rocanrol se transformó en rock chileno en cuanto experiencia cultural transgresora, musicalmente libre, joven y contingente.

Considerando a sus principales vestigios en los discos, fueron estos indicios los que, reconocidos como fuentes, pudieron dar cuenta de un lado B de la Unidad Popular. Si bien no expresaron contenidos del programa político (*Canto al programa*, Dicap, 1970), épicas partidistas (*La fragua*, Dicap, 1973) o construcciones de sociedad desde lo popular (*La población*, Dicap, 1972), sí expusieron a una juventud en conflicto con su entorno no por lo social, sino por lo generacional; evidenciaron desde la lírica contenidos afines con los del discurso programático de gobierno, básicamente en cuanto sociedad idílica sin diferencias, como una “quebrá del ají donde vive la gente feliz”³⁸ ya que “el mundo no puede más de niños con alma de viejos y viejos con alma de niños”³⁹; dieron cuenta de espacios de creación musical innovadores y experimentales, al nivel que a veces en la escena musical se reconocía simplemente como “música de vanguardia”; y formaban parte de la conflictiva contingencia desde sus controvertidas presentaciones iconográficas (carátulas de discos), musicales (recitales y festivales) y sociales (consumo de drogas, fiestas)

Desde que el Partido Socialista, del cual Salvador Allende era militante, en su Congreso en Chillán de 1967 se declarara abierto al uso de métodos revolucionarios para la toma del po-

37 Los Jaivas, “La quebrá del ají”. En *Los Jaivas*, IRT., 1973. L.P.

38 Ibid.

39 “Manchufela”. En: Blops, *Del volar de las palomas*. Op. Cit.

der, pasando por el triunfo en las urnas de la vía chilena hacia el socialismo y concluyendo en el brutal golpe de Estado y el correspondiente martirio del presidente socialista legalmente elegido, en septiembre de 1973; tras bambalinas, estaba naciendo un género musical que se transformaría en una de las más importantes expresiones culturales de la segunda mitad del siglo XX: el rock chileno. Esta música y su cultura, con rasgos de insubordinación sistémica a veces opacada, fue un conjunto de sonoridades que en el tiempo de la Unidad Popular no sólo constituyó una manifestación artística, sino también se consolidó como una experiencia cultural que nacía, se consolidaba y adquiría identidad chilena. La construcción de la vía chilena al socialismo no tuvo como único sonido referente la raíz folclórica; no fue sólo el tiempo de “El pueblo unido”, fue también el tiempo “de la quebrá del ají”.

BIBLIOGRAFÍA

- Albornoz, César (2018). *En busca del tiempo perdido. El origen del rock nacional en Santiago de Chile, 1945-1967* [Tesis de Doctorado]. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Correa, Sofía (et. al) (2001). *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana.
- García, Marisol (2013). *Canción valiente 1960-1989: tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- González, Yanko y Carlos Feixas (2013). *La construcción histórica de la juventud en América Latina. Bohemios, Rockanroleros & Revolucionarios*. Santiago de Chile :Cuarto Propio.
- Hobsbawm, Eric (2017). *Revolucionarios*. Buenos Aires: Crítica.
- McSherry, J. Patrice (2017). *La nueva canción chilena: el poder político de la música, 1960-1973*. Santiago de Chile: Lom.
- Palominos, Simón e Ignacio Ramos (eds.) (2018). *Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Lom.
- Ponce, David (2008). *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- Rodríguez Musso, Osvaldo (2015). *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Hueders.
- Vial, Gonzalo. *Historia de Chile en el siglo XX*. Sociedad Comercial y Editorial Santiago, 2003.

FUENTES IMPRESAS

- “Beat 4. El hábito no hace al monje”. *Ritmo de la Juventud*, N° 109, 3 de octubre de 1967, s/p.
- El Clarín*, 15 de agosto de 1970.
- El Clarín*, 12 de octubre de 1970.
- El Mercurio*, 12 de octubre de 1970.

Puro Chile, 18 de enero de 1973.

Ramona, N° 63, 9 de enero de 1973.

Ritmo de la juventud, N° 79, 7 de marzo de 1967.

FILMOGRAFÍA

Brooks, Richard (1955). *Blackborad jungle*. Estados Unidos: Metro Goldwin Mayer.

Thorpe, Richard (1957). *Jailhouse's rock*. Dirigida por Richard Thorpe. Estados Unidos: Metro Goldwin Mayer.

DISCOGRAFÍA

Aguaturbia. *Aguaturbia*. Arena, 1970. L.P.

Aguaturbia. *Aguaturbia, volumen 2*. 1970, LP:

Aguaturbia. *Psychedelic Drugstore*. Background Records, 1993. Disco Compacto.

Amerindios. "Hoy es el primer día del resto de tu vida". RCA Victor, 1971. Single.

Amerindios. *Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto...* IRT, 1972. L.P.

Ángel Parra. *Ángel Parra y su guitarra. Vol. 1*. Demon, 1965. L.P

Ángel Parra, *Canciones funcionales*. DICAP, 1969. L.P.

Congreso. *El Congreso*. EMI Odeon, 1971. L.P.

Congregación. *Congregación viene...*, IRT., 1972. L.P.

Inti Illimani. En *Canto al programa*. Dicap, 1970. L.P.

Los Beat 4. *Boots a Go-Go*. RCA Víctor, 1967. L.P

Blops. *Blops*. DICAP, 1970. L.P.

Blops. *Del volar de las palomas*. Peña de los Parra, 1972. L.P.

Kissing Spell. *Los pájaros*. Arena, 1970. L.P.

Los Jaivas. *El volantín*. RCA Victor, 1971. L.P.

Los Jaivas, "Todos juntos". IRT, 1972. Single.

Los Jaivas. *Los Jaivas*. IRT, 1973. L.P.

Los Mac's. *Kaleidoscope men*. RCA Víctor, 1967. L.P

Los Red Juniors. "Al pasar esa edad". RCA Víctor, 1964. Single.

Peter Rock. "Recuerdo de juventud". RCA Víctor, 1963. Single.

Quilapayún. *El pueblo unido jamás será vencido*. Pathé Marconi, 1974. L.P.

Víctor Jara. *Pongo en tus manos abiertas...* Dicap-Jota Jota, 1969. L.P

Víctor Jara. *El derecho de vivir en paz*. Dicap, 1971. L.P.

Vidrios Quebrados. *Fictions*. UES Producciones, 1967. L.P.