



## La apropiación de “Libre”, de Nino Bravo, durante el régimen de Pinochet: reconstruyendo la gestación de un mito

The appropriation of Nino Bravo's song “Libre” during the Pinochet regime: reconstructing the birth of a myth

Josefina Lewin Velasco  
Licenciada en Historia y en Estética  
P. Universidad Católica de Chile  
[mjlewin@uc.cl](mailto:mjlewin@uc.cl)

Recibido: 18/ 6/2020  
Aceptado: 8/ 7/2020  
Publicado: 31/ 8/2020

**Resumen:** este artículo examina la recepción de “Libre” (1972), de Nino Bravo, en Chile durante los primeros años de la dictadura de Pinochet. Su objetivo es demostrar cómo el régimen militar se apropió de esta canción, sustituyendo el sentido y la intención política de su versión inicial por una interpretación afín a la ideología del autoritarismo. Se trata, entonces, de ver cómo “Libre” –otrota concebida como una crítica contra la dictadura franquista– llegó a convertirse en un himno de la dictadura chilena, rastreando los significados específicos que se le impusieron durante este nuevo régimen de significación. De ahí nuestro interés por determinar lo que el autoritarismo *escuchó* en esta canción: un homenaje a la gesta de liberación emprendida por las Fuerzas Armadas y la expresión del espíritu de un arquetipo juvenil ideal. La hipótesis de que “Libre” atravesó un proceso de resignificación en dictadura repara en la insistente reproducción de este tema en una serie de escenarios dispuestos por el bloque autoritario entre 1973 y 1975. La delimitación de estos antecedentes nos permitirá plantear que “Libre” adquirió la forma de un “mito” (Barthes 2008) elaborado por la dictadura para naturalizar ciertos conceptos o narrativas políticas. **Palabras clave:** “Libre”, dictadura militar, políticas culturales, recepción musical, resignificación.

**Abstract:** this article studies the reception of Nino Bravo's song “Libre” (1972) in Chile during the first years of Pinochet's dictatorship. Its main goal is to demonstrate how the military regime appropriated this ballad, replacing its original political meaning with an interpretation akin to the authoritarian ideology. Thus, we will see how “Libre” –a song which was conceived as a critique of the Franco dictatorship– came to be an anthem of the Chilean dictatorship, examining the specific connotations that were imposed on this track during this new regime of meaning. Hence our interest in tracing what the authoritarian government *heard* in this ballad: a tribute to the act of liberation undertaken by the Armed Forces and the expression of the spirit of an ideal “youthful archetype”. The hypothesis that

“Libre” underwent a process of resignification during the Chilean dictatorship takes into account the insistent reproduction of this track in a variety of scenarios set up by the military authorities between 1973 and 1975. The delimitation of this background will allow us to propose that “Libre” took the form of a “myth” (Barthes 2008) elaborated by the dictatorship to naturalize certain concepts or political narratives.

**Key words:** “Libre”, military dictatorship, cultural policies, music reception, resignification.

El estudio de las intervenciones del régimen militar chileno en el campo artístico-cultural deja ver dos movimientos complementarios, aunque aparentemente contradictorios: uno destructivo, vinculado a la represión de los agentes culturales de oposición o a lo que Brunner (1981) denomina “políticas de exclusión”; y otro productivo, que estimuló la creación y difusión de símbolos y discursos alineados a la ideología del autoritarismo en el marco de una política cultural oficial. Catalán y Munizaga (1988), por ejemplo, advierten que “si bien la esencia misma del régimen [...] reside en el gesto de negar las modalidades culturales vinculadas al sistema democrático y al gobierno de la Unidad Popular, paralelamente a esa negación se manifiesta el intento explícito por fundar y configurar una nueva institucionalidad cultural” (4), matizando con ello las tesis que acusan la improductividad del bloque autoritario en este ámbito.

Del mismo modo, Errázuriz y Leiva (2012) reconocen que, junto a la “destrucción del legado marxista”, el gobierno de Pinochet también emprendió una “campaña de restauración” en el plano cultural, sugiriendo que la promoción de una cultura oficial –tan violenta y coercitiva como la censura de una cultura opositora– fue un objetivo fundamental de la Junta de Gobierno, al menos durante el período previo a la implantación del régimen neoliberal. Todo esto revela la dificultad de asignar al arte y la cultura un lugar definido dentro –o fuera– del orden autoritario. Porque, aunque es cierto que la producción artística podía ser instrumentalizada para socavar las bases del poder de la dictadura, también debemos considerar que “el desarrollo cultural bien orientado y supervisado” podía constituir “un aporte estratégico” para la instalación del régimen militar (Errázuriz y Leiva 2012: 29).

El presente trabajo aborda precisamente este problema: es decir, cómo la cultura, reorientada y supervisada, pudo ponerse al servicio de la dictadura chilena. Más exactamente, su objetivo es reparar en la importancia que tuvo la apropiación y resignificación del arte en esta campaña de restauración, examinando las condiciones que permitieron que “Libre” se convirtiera en un “himno recurrente del régimen militar” (Errázuriz y Leiva 2012: 114) a mediados de los 70. A través de este estudio de caso, podremos verificar que la actividad del autoritarismo en el campo cultural no involucró solamente la producción de símbolos y discursos alineados a la matriz ideológica de la oficialidad, sino también la *reproducción* de expresiones ajenas a esta comunidad de supuestos, cuyas tramas significativas originales diferían de las coordenadas políticas del gobierno de Pinochet.

“Libre”, como se intentará demostrar, circuló en una serie de espacios orientados a legitimar la nueva institucionalidad durante los primeros años del régimen militar, pero el testimonio de uno de los autores de esta canción indica que el uso que se le dio a su composición en estos escenarios silenció lo que ella reclamaba en su contexto de producción, esto es: la liberación de una juventud que estaba siendo oprimida por otra dictadura, la franquista (Olaso 2019).

La reproducción más o menos recurrente de “Libre” en estos circuitos dispuestos por el bloque autoritario constata, entonces, la transición de este tema a un nuevo régimen de significación –un desplazamiento que, como veremos, ya había sido anticipado por las

estrategias que mediaron la difusión de esta canción en España—. Y es que, tal y como señala Juan Pablo González (2017), “el discurso generado por el propio músico en torno a su obra, muchas veces considerado el *non plus ultra* en los estudios en música popular [...] no siempre tiene cabida en la escucha social e históricamente situada” (302) de una canción. Así, más allá de rastrear las instancias concretas que denuncian la apropiación de “Libre” en el contexto del régimen militar, este artículo propone reflexionar sobre cómo el gobierno de Pinochet resignificó el mensaje de esta canción, trasladándose a la dimensión de la experiencia social de la producción artística y cultural. En última instancia, este análisis procurará reconstruir la lectura que hicieron las autoridades de la dictadura al momento de recepcionar esta balada, sus códigos de interpretación o lo que también podemos definir como sus modos de escuchar.

De manera preliminar, y empleando la terminología utilizada por González (2017), podemos definir el proceso de remediación de sentido que atraviesa “Libre” en dictadura como una experiencia de “resignificación sonora”<sup>1</sup>. Hablamos, en efecto, de unos modos de escuchar que ajustan la lectura de esta composición a los requerimientos del régimen militar, suspendiendo algunos aspectos de su historia y capturando todo lo que en ella puede ser funcional a los intereses de la oficialidad. En este punto, es importante adelantar que las autoridades de la dictadura no sólo neutralizaron el coeficiente crítico de “Libre”, sino que también recuperaron, activaron y re-politizaron algunos contenidos de esta canción que podían servir para legitimar su accionar en el marco de una cruzada de refundación nacional.

Entonces, junto con verificar cómo el gobierno de Pinochet *silenció* las primeras significaciones políticas de la canción de Nino Bravo, nos interesa desentrañar lo que el oficialismo *escuchó* y procuró *hacer escuchar* a través de esta balada: la celebración del valor de la libertad —que podía ser utilizada para invocar el carácter libertario de la nueva institucionalidad dictatorial— y la figura de un joven de “casi 20 años” que estaba “cansado de soñar” —que podía encarnar su arquetipo juvenil ideal—. Este enfoque descubrirá que “Libre” fue para la dictadura un significativo instrumental capaz de vehiculizar ciertas dimensiones de la retórica del régimen militar, permitiéndonos complementar nuestro análisis con la definición de mito que nos ofrece Roland Barthes (2008). El mito, según este autor, “es siempre un robo de lenguaje”: en este caso, robo de la letra de “Libre”, no para hacer de ella un ejemplo o un símbolo, “sino para naturalizar, a través suyo” (122), un concepto de la libertad y una identidad juvenil ejemplar.

Planteado de esta manera, nuestro problema de estudio podría identificarse con lo que Nelly Richard (2007) define como una maniobra de “recuperación institucional” (28). En *Márgenes e Instituciones*, esta autora desliza este concepto justamente para denunciar cómo el bloque autoritario fue capaz de acomodar el significado de ciertos objetos artísticos a través de los aparatos de la crítica oficial. Lo que importa señalar aquí es que esta recuperación no clausura el campo de la recepción de una obra, sino que articula una lectura que circula entre muchas otras. Y es que el desciframiento de un objeto cultural siempre deja lugar al desvío

---

<sup>1</sup> Recuperamos este concepto del tercer capítulo del libro *Des/encuentros de la música popular chilena, 1970-1990*, pues de alguna manera también indaga en el modo en el que la dictadura recepcionó una expresión musical. A propósito del paradójico *boom* que experimenta la música andina en Chile a mediados de los 70, González (2017) sugiere que ciertas propiedades de este género podían sintonizar con la ideología nacionalista y las aspiraciones geopolíticas del régimen militar, y que las autoridades de la dictadura —a veces incluso con el beneplácito estratégico de algunos artistas de izquierda— habrían sido capaces de manipular lo que el sonido de la quena y el charango podía connotar, favoreciendo el empleo de estos instrumentos en la interpretación de obras barrocas y frenando, por otro lado, la producción de los “intelectuales orgánicos” de la Unidad Popular.

respecto de lo que se impone como una interpretación correcta, sea esta la interpretación “original” que intenciona el creador o la interpretación “oficial” que la institucionalidad vigente modela. En esta línea, el presente artículo descubre en la historia de la fortuna crítica de “Libre” una oportunidad de reflexionar sobre esa tendencia rebelde y vagabunda que Roger Chartier reconoce en toda práctica de lectura: primero, porque el modo en el que la dictadura chilena significó esta balada se distanció de la voluntad de sus autores, y en segundo lugar, porque este ejercicio de resignificación, mitificación o recuperación tampoco fue omnipotente para evitar la difusión, en los sectores de la oposición, de contra-lecturas que invirtieron el sentido que el oficialismo concedió a esta canción.

En este punto, debemos considerar algunas condiciones que le conferirían a “Libre” un carácter especialmente abierto o susceptible a la (re)apropiación semántica, como el contenido metafórico de su letra, su alusión a un concepto políticamente disputado como el de la libertad y la enorme popularidad de la que gozaba durante los primeros años del régimen militar. Más aún: es preciso recordar, junto con Chartier (1992), que los objetos que se ofrecen al consumo cultural solo pueden ser considerados “en la red contradictoria de las utilizaciones que los van constituyendo históricamente”, y nunca como “entidades cuya significación estaría clasificada sobre el modelo universal” (39).

### **“Libre” durante los últimos años del franquismo: primer momento de resignificación**

A principios de la década de los 70, Nino Bravo – Luis Manuel Ferri<sup>2</sup>–, era uno de los íconos más populares de la balada romántica española. Según Gaviria y Marrodán (2012), los últimos años del franquismo prepararon un caldo de cultivo para la emergencia de nuevos músicos en España, y fue en este país que “caminaba a pasos veloces hacia la democracia” (13) donde el joven cantante valenciano conoció la fama. En el transcurso de su carrera como solista, Nino Bravo realizó numerosas giras por Sudamérica, lo que le permitió convertirse en uno de los artistas más escuchados de la región. Uno de los temas que obtuvo mayor éxito en este contexto fue su canción “Libre”, compuesta por los músicos José Luis Armenteros y Pablo Herrero y comercializada a través del sencillo *Libre-Vete* y el álbum *Mi Tierra*, a fines de 1972. La letra es la siguiente:

Tiene casi veinte años y ya está cansado de soñar,  
pero tras la frontera está su hogar, su mundo y su ciudad.  
Piensa que la alambrada solo es un trozo de metal,  
algo que nunca puede detener sus ansias de volar.

*Libre, como el sol cuando amanece,  
yo soy libre como el mar.*

*Libre, como el ave que escapó de su prisión  
y puede al fin volar.*

*Libre, como el viento que recoge mi lamento y mi pesar,*

---

<sup>2</sup> Ferri, nacido en la provincia de Valencia en 1944, comenzó su carrera artística en la década de los 60 como vocalista de los conjuntos Los Hispánicos y Los Superson. Su despegue como solista tuvo lugar tras el estreno del tema “Te quiero, te quiero” (1970), al cual le sucedieron otros éxitos como “Noelia” (1971), “Mi Tierra” (1972) y “Un beso y una flor” (1972). El cantante falleció con sólo 28 años en un accidente automovilístico en abril de 1973, meses después de haber lanzado su cuarto álbum de estudio. Al momento de morir ya había conquistado los primeros puestos de las listas españolas e hispanoamericanas y participado en varios festivales internacionales, incluyendo el Festival de Viña del Mar de 1971.

*camino sin cesar, detrás de la verdad,  
y sabré lo que es al fin la libertad.*

Con su amor por bandera se marchó cantando una canción,  
marchaba tan feliz que no escuchó la voz que le llamó.  
Y tendido en el suelo se quedó sonriendo y sin hablar,  
sobre su pecho flores carmesí brotaban sin cesar.

*Libre, como el sol cuando amanece [...]*

La exaltación de la libertad que entraña esta canción ha sido interpretada alternativamente como un gesto asociado al arribo de la democracia a España tras tres décadas de dictadura franquista (Rodríguez 2014) y como un homenaje a la libertad democrática y capitalista que defendieron los Estados Unidos en el escenario de la Guerra Fría. En esta segunda perspectiva, una lectura bastante difundida sostiene que la letra de “Libre” se inspiró en la figura de Peter Fechter, un joven obrero alemán que murió mientras intentaba cruzar el Muro de Berlín “para escapar de la tiranía soviética” (Gaviria y Marrodán 2012: 13). La asociación no parece tan antojadiza si consideramos que la canción habla de un muchacho de “casi de 20 años” que “está cansado de soñar”, de una “frontera” que lo separa de “su hogar, su mundo y su ciudad” y de una “alambrada” que no “puede detener sus ansias de volar.” Además, la última estrofa del tema no deja de remitir a la imagen de Fechter desangrándose en el corredor de la muerte como consecuencia de los disparos de la policía fronteriza de la ex RDA: “Tendido en el suelo se quedó sonriendo y sin hablar/ Sobre su pecho flores carmesí brotaban sin cesar”.

Ahora bien: Pablo Herrero aclaró en una entrevista reciente que su canción nunca quiso aludir a la historia de Fechter, señalando que el mensaje de la balada se correspondía más bien con las aspiraciones de Nino Bravo. Según el compositor, eso era precisamente “lo emocionante del tema”: que allí la palabra libertad amparaba todo lo que anhelaba el joven cantante español, un muchacho “rebelde”, “ambicioso en el mejor de los sentidos”, que “luchaba por su vida” (Herrera en Olaso 2019: 7) y pensaba que el futuro podía ser mejor. En una interpretación más o menos similar, Nino Bravo (1972 o 1973) dijo a Radio Nacional de Venezuela que “Libre” era un tema de una “juventud aburrida” con la que él, a sus 28 años, se identificaba. En lugar de representar el Muro de Berlín, las figuras de la frontera y alambrada eran según el artista una metáfora para simbolizar unos “prejuicios” que no se podían saltar, o porque no se luchaba lo suficiente, o porque simplemente se habían agotado las energías para luchar. Herrero coincidía en que su obra debía hablar en nombre de una generación, y en este punto podemos empezar a especular el sentido político que originalmente comportaba la letra de esta canción. Siendo más precisos, el mensaje de “Libre”, tal y como lo intencionaba su autor, interpelaba a los jóvenes españoles a combatir una situación de opresión:

¿Qué podríamos hacer? Pues mira, un tema que hable un poco de lo que la juventud anhela, y que no encuentra, salvo que pague un precio. Es así. Entonces vivía el dictador [Francisco Franco], por supuesto, entonces se producían manifestaciones estudiantiles [...] que eran reprimidas a porrazos, claro, lo lógico. Y entonces pensamos: y si alguien esto lo llevara al extremo de decir “o todo o nada: para mí la vida es saltar eso que hay ahí. Que tiene pinchos, que me puede herir. Que lo sé. Pero hay algo que me dice que yo debo saltar”. Pues bueno, eso en definitiva fue “Libre” (Herrero en Olaso 2019: 5).

La alambrada no era, entonces, la que imponía la tiranía soviética en Alemania, sino la que imponía el régimen de Franco en España. Sin embargo, las autoridades españolas respondieron rápidamente a la amenaza que entrañaba esta canción, no censurándola pero sí modificando su sentido político, justamente por medio del mito de su vinculación con la historia de Peter Fetcher. Según Olaso (2019), si “Libre” logró escalar las listas de éxito sin ser molestada por la censura fue porque los presentadores radiales hicieron circular esta interpretación. De esta manera, no solo se descartaba la posibilidad de que la canción sostuviera una crítica contra el franquismo, sino que también se proyectaba cierta afinidad entre el mensaje que ella comunicaba y la ideología anti-comunista del régimen español – que por cierto acostumbraba a destacar a través de la prensa las noticias de las personas que eran asesinadas mientras intentaban escapar de la ex RDA (Olaso 2019)–. Así pues, el tema de Nino Bravo siguió siendo una canción de protesta, pero no contra los constreñimientos de la dictadura de Franco, sino contra las políticas de los regímenes de extrema izquierda. Entonces, podríamos decir que la España franquista asistió a un primer momento de resignificación de “Libre”, anticipando, como veremos, la recepción que hizo la dictadura chilena de esta canción.

### **La reproducción de “Libre” en Chile durante los primeros años del régimen militar**

Daniel Party (2009) advierte que Pinochet nunca presionó para que un género o estilo de música particular representara a su gobierno. La única excepción, según el autor, puede registrarse durante los años inmediatamente posteriores al Golpe de Estado, precisamente en los intentos del régimen autoritario por apropiarse de “Libre”. En 1974, por ejemplo, el cuarteto Los Huasos Quincheros y algunos cantantes en ese entonces cercanos al régimen militar, como Gloria Simonetti, José Alfredo Fuentes y el trio Canta Claro, entonaron la balada de Nino Bravo para concluir la celebración del primer aniversario del Golpe de Estado (Donoso 2019). Ese mismo año se grabó el único elepé de la Banda de Concierto del Ejército de Chile, que se tituló *Libre* y tuvo como primera pista una versión de la misma canción como marcha militar. Según Errázuriz y Leiva (2012), “Libre” volvió a ser reproducida para el segundo aniversario del golpe durante la ceremonia de encendido de la Llama Eterna de la Libertad<sup>3</sup>, e incluso contamos con registro audiovisual (1975) que muestra a una banda del ejército interpretando la balada para homenajear a Pinochet en su cumpleaños número 60. Estas mediaciones, reproducciones o puestas en escena demuestran que el régimen militar chileno avanzó en el proceso de resignificación de “Libre” que inició la dictadura de Franco: según Pablo Herrero, en todas estas instancias las autoridades de la dictadura “se apropiaron” de su composición e “hicieron [el] uso que les pareció” (Herrero en Olaso 2019: 10), alterando de un modo muy dramático el mensaje que ella reivindicaba en su contexto de producción:

Quando uno hace una canción y la canción se difunde, uno deja de ser el propietario intelectual, por llamarlo de alguna manera. Lo puede usar cualquiera. Lo que pasa es que nunca pensé que [“Libre”] se podría usar en sentido contrario. Es de aquellas cosas que nunca me hubieran entrado en la cabeza porque no la hice con esa intención. Y creo que quedó claro

---

<sup>3</sup> La Llama Eterna de la Libertad fue inaugurada la noche del 11 de septiembre de 1975 en la Plaza Bulnes. Según Álvaro Puga, ideólogo del monumento, se trataba de un símbolo que buscaba reflejar “que se abría un nuevo período de libertad en Chile” (Errázuriz y Leiva 2012: 113-116).

desde el primer momento que era una liberación de alguien que está oprimido, no de alguien que está oprimiendo (Herrera en Olaso 2019: 10).

Junto con constatar la transición de “Libre” a un nuevo régimen de significación congruente con los valores de la dictadura militar, las intervenciones o puestas en escena que enumeramos más arriba permiten ver cómo, o a través de qué tipo de prácticas, la dictadura pudo resemantizar un objeto artístico-cultural. La reproducción de este tema en las conmemoraciones de los primeros aniversarios del Golpe de Estado, por ejemplo, indica que el sentido de la canción pudo alinearse a la retórica del orden autoritario en el marco de unas “ceremonias de carácter estético-ideológico desarrolladas en el espacio público o ciudadano” (Errázuriz y Leiva 2012: 11) que cumplieron un rol clave en la legitimación de la nueva institucionalidad dictatorial. Por otro lado, cuando “Libre” era reproducida para celebrar el cumpleaños de Pinochet, y cuando este evento se transmitía por las cadenas de televisión nacional, la canción se asociaba, literalmente, a la imagen del líder del régimen militar. Finalmente, la sustitución de la sonoridad pop de la balada por el estilo uniforme de la marcha también podía mediar la recepción de la canción o acomodarla al campo del discurso de la oficialidad: invirtiendo la estrategia del Barroco Andino –que procuró resignificar el sonido de la quena y el charango disponiendo esos instrumentos a la reproducción de obras canónicas europeas (González 2017)– el *cover* del LP *Libre* o la interpretación de la banda que homenajeó a Pinochet para su cumpleaños podían recurrir a una sonoridad castrense para resignificar la canción de Nino Bravo.



Carátula del LP *Libre* de la Banda de Concierto del Ejército de Chile (Alba, 1974)<sup>4</sup>.

Esta lista de intervenciones y puestas en escena no estaría completa sin una mención a la dramática interpretación de “Libre” que realizó el comediante Edmundo *Bigote* Arrocet, en el Festival de Viña del Mar de 1974. Como se sabe, este famoso certamen musical fue

<sup>4</sup> Imagen disponible en <https://www.discogs.com/es/Banda-De-Concierto-Del-Ej%C3%A9rcito-De-Chile-Coro-Escuela-Suboficiales-Del-Ej%C3%A9rcito-Libre/release/6247801> [acceso 5/2020].

coaptado por el gobierno de Pinochet para difundir su ideología y proyectar una imagen positiva de Chile al público nacional e internacional, convirtiéndose –junto con el show *Sábados Gigantes*– en uno de los espacios televisivos más icónicos del régimen militar (Party 2009). Arrochet (2014) ha declarado que la versión de “Libre” que realizó en el Festival del 74 nunca quiso ser un homenaje a los miembros de la Junta de Gobierno, pero según Party (2009), todos los artistas que participaron en el evento de ese año sabían que estarían apoyando indirectamente las políticas de la dictadura. Además, tenemos testimonio de que el general César Mendoza y el Secretario General de Gobierno, Pedro Ewing, subieron al escenario junto con el Alcalde de Viña para felicitar públicamente a Arrochet después de su debut en el Festival (*El Mercurio* 8/ 2/1974: 20 y *La Patria* 9/ 2/1974: 8). En una entrevista, el comediante incluso dijo que no se molestaría si alguien pensaba que le había hecho “la pata a la Junta” con su “homenaje a la libertad”, señalando que lo de “soy libre” había sido algo “espontáneo”, algo que él sentía y que, aparentemente, sentían “todos en la Quinta Vergara” (*El Mercurio* 12/ 2/1974: 22).

### **El valor de la libertad y el arquetipo juvenil de la nueva institucionalidad en el mensaje de “Libre”**

Lo que Arrochet proclamaba sentir, o lo que se suponía que sentía también el público que presenció su acto en el Festival de Viña, nos permite adentrarnos en la significación que se impuso sobre “Libre” en el contexto del régimen militar. Según *La Patria* (9/ 2/1974: 8), el comediante dijo que la canción de Nino Bravo traía un mensaje que los chilenos no habían percibido en su momento, pero que ahora –cinco meses después del Golpe de Estado– hacía “recordar algo que felizmente” no había sucedido en el país. En un comentario más explícito, el humorista señaló que había decidido interpretar ese tema por el “significado que tenía” en Chile “el concepto de la libertad”, que había estado “a punto” de perderse durante el gobierno de la Unidad Popular (*El Mercurio* 8/ 2/1974: 20). Entretanto, los medios oficiales destacaban que el público del Festival había coincidido en dar este significado a la canción: de acuerdo a *El Mercurio* (17/ 2/1974: 37), “la Quinta Vergara se encendió en antorchas y lanzó un gran “Viva Chile Libre” la noche del debut de Arrochet, y dos días después, la audiencia entonó la canción nacional en medio de otro de los shows del comediante, ante lo cual este aseguró “que eso no se lo habían dedicado a él”, sino que se trataba más bien de “la manifestación de un pueblo” que se sentía “liberado y agradecido”.

Todo esto indica que, en el contexto de la dictadura, “Libre” se reprodujo para elogiar una gesta de liberación nacional supuestamente emprendida por las Fuerzas Armadas el 11 de septiembre de 1973. Por eso, cuando Ewing y Mendoza agradecieron el acto de Arrochet, destacaron “el reconocimiento que ofreció la multitud al Gobierno de Chile al identificarse tan vivamente con el contenido de la letra de la canción” (*La Patria* 9/ 2/1974: 8). Aquí conviene recordar que uno de los artificios que permitió legitimar el actuar de la Junta de Gobierno durante los primeros años del régimen militar fue la idea de que Chile debía ser salvado de un desquiciamiento económico y moral provocado por la Unidad Popular, situación que se comprendía en el marco de un contexto global que enfrentaba un modelo de sociedad socialista estatista y otro libertario occidental (Correa et al 2001). En esta línea, Pinochet decía que los eventos del 11 de septiembre habían impregnado a Chile con el mismo ánimo que había movido a checoslovacos y húngaros a enfrentar el dominio de la Unión Soviética, incorporando al país “en la heroica lucha contra la dictadura marxista de los pueblos amantes de su libertad” (Junta Nacional de Gobierno 1974: 41). Con esto en mente,



podemos volver a los comentarios que hizo la prensa sobre el acto que preparó *Bigote* Arrocet para el XV Festival de Viña del Mar y concluir que, desde el punto de vista de la oficialidad, la letra de “Libre” oponía “la voz nacionalista y libertaria del pueblo chileno” a “la acción desquiciadora del comunismo internacional” (Junta Nacional de Gobierno 1974: 114). Tal y como sostienen González y Varas (2005), si “Libre” se transformó en un himno del régimen fue porque “para los nuevos gobernantes militares, el golpe del 11 de septiembre había sido un acto de liberación, ‘la liberación del yugo marxista’” (98).

En este sentido decíamos que el franquismo anticipó la recepción de “Libre” que hizo la dictadura chilena, o que esta avanzó en el proceso de resignificación que emprendió el régimen español. Como se ve, las autoridades militares siguieron escuchando el tema de Nino Bravo como una canción de protesta contra los regímenes de extrema izquierda, aunque en este caso, esa protesta iba dirigida contra un régimen en particular: el gobierno de la Unidad Popular. Por otro lado, lo que “Libre” debía celebrar en el contexto específicamente chileno no era solamente el valor de la libertad democrática-occidental en general, sino más concretamente el “carácter libertarista” (Correa et al 2001: 285) de la nueva institucionalidad dictatorial, que decía inspirarse en principios de la tradición legalista chilena como el respeto a la libertad de conciencia y el derecho a discrepar –aún si se consideraba necesario asegurar un margen de violentas restricciones para proteger al país de movimientos e ideologías marxistas–. Así, “Libre” pasó a integrar el repertorio de dispositivos que utilizó la dictadura para invocar la idea de la emancipación nacional, junto con otras representaciones fabricadas por el régimen como la imagen de un Arauco indómito que ejemplificaba la “resistencia del «pueblo» a someterse al marxismo” (Errázuriz y Leiva 2012: 80) y la emblemática figura de la Dama de la Libertad, especie de ángel femenino que en su primera etapa aparecía rompiendo unas cadenas que aludían a la esclavitud que vivió el país durante el gobierno de la Unidad Popular.



Figura de la Dama de la Libertad en una moneda chilena de 1978. Podemos visualizarla recordando los versos de “Libre”: “Libre como el ave que escapó de su prisión y puede, al fin, volar...”<sup>5</sup>.

Ahora bien: junto con la celebración del valor de la libertad, había otro componente en la letra “Libre” que las autoridades de la dictadura podían recuperar y re-politizar. Tal y como adelantamos en la introducción, el protagonismo de la juventud en esta canción –la figura de un joven “de casi 20 años” que estaba “cansado de soñar”– también podía sintonizar con la matriz ideológica del bloque autoritario, particularmente con un discurso pro-juvenil que se articuló para capitalizar la adhesión de los jóvenes chilenos al proyecto de la nueva institucionalidad. En este punto, vale la pena recordar los versos del coro de “Chile eres tú”, otra canción que se transformó en un himno de la dictadura durante los primeros años del

<sup>5</sup> Imagen disponible en Errázuriz y Leiva 2012: 75.

régimen militar: *Chile, bandera y juventud / sigamos con nuestro porvenir con Chile eres tú [...] Joven y trabajador / son la luz del nuevo amanecer / en él se unieron con amor / el fuego de la libertad*. Según Yanko González (2015), esta canción sintetiza uno de los primeros objetivos que se propuso la Junta de Gobierno después de asumir el control del país: “situar a la juventud en una posición institucional nunca antes alcanzada por el Estado” (91) y así procurarse una base de apoyo juvenil.

Las autoridades de la dictadura, en efecto, se plantearon tempranamente el desafío de producir y socializar unas identidades juveniles disciplinadas por medio de una orgánica focalizada. Esta voluntad explica la creación de la Secretaría Nacional de la Juventud en octubre de 1973, institución que pretendía transformar la adhesión de los jóvenes en un elemento que acentuara “el carácter militante” de esa campaña de “reconstrucción nacional” (Huneeus 2001: 22) que promovió el régimen militar. La idea de crear una agencia estatal destinada a impulsar la movilización de los jóvenes en particular demuestra que, más allá de contener a esa juventud revolucionaria que había simpatizado con el gobierno de la Unidad Popular, el autoritarismo se propuso centrar en las organizaciones juveniles una intervención planificada de fidelización. En este sentido González (2015) afirma que la elaboración de un “nuevo arquetipo juvenil” vino a complementar la “purga generacional” que desplegaron las Fuerzas Armadas y de Seguridad: la “reconstrucción” del país y la propia perpetuación del modelo instalado por el régimen militar “se dejarían en manos [...] de jóvenes ‘impregnados con los valores del cristianismo, del amor a la Patria, el esfuerzo y la creación personal’, coherentes con la ‘concepción cristiana y nacionalista, base de la nueva institucionalidad’” (González 2015: 95).

En un discurso pronunciado ante un grupo de dirigentes estudiantiles a fines de 1973, Gustavo Leigh definió los aspectos expresivos de este nuevo arquetipo juvenil, señalando que la juventud buscaba “siempre ideales nobles y grandes a los cuales consagrar sus esfuerzos” y era “capaz de arriesgar incluso su propia vida” por ellos (Junta de Gobierno 1974: 75). Así, retomando el análisis del proceso de resignificación que atraviesa “Libre” en el contexto del régimen militar, podríamos especular que lo que las autoridades escucharon en la letra de esta canción fue también la historia de un joven que sacrificaba su vida por el valor de la libertad, un relato que podía servir para vehiculizar esta peculiar identidad juvenil que asoma en la retórica de la oficialidad, y que afirma cierta complicidad entre las nuevas generaciones y el proyecto de la institucionalidad dictatorial. Con esto, podemos comprender mejor la recepción que hizo el autoritarismo de la canción de Nino Bravo, esto es, las significaciones específicas que se impusieron sobre esta balada luego de su recuperación institucional. En un segundo nivel de significación, eso que “Libre” quería expresar en su contexto de producción, ese ímpetu juvenil rebelde que quería invocar Herrero, podía ser capturado y resemantizado como una proyección del espíritu de esa juventud “idealista, generosa y valiente” (Junta de Gobierno 1974: 75) a la que la Junta de Gobierno confiaba la tarea de llevar a cabo su proyecto de refundación nacional.

### **Digresión en torno a la naturaleza rebelde y vagabunda de la lectura**

Como dijimos, uno de los mensajes que “Libre” debía expresar en este nuevo régimen de significación que hemos intentado desentrañar, es que Chile era “libre como el sol cuando amanecía”, “libre como el mar” gracias a las políticas del régimen militar. Sin embargo, esta recepción no dejaba de ser compleja en un contexto en el que miles de chilenos y chilenas estaban siendo exiliados, torturados y asesinados, y en el que todo el espectro político –

incluyendo a la oposición más radical del orden autoritario— comenzaba “a autocalificarse de libertario” (Correa et al 2001: 288). En este escenario, invocar el valor de la libertad a través de un tema musical, ciertamente podía asumir la forma de una transgresión. De hecho, es posible rastrear en los rincones más oscuros de la dictadura algunas reproducciones o interpretaciones de “Libre” que desestabilizaron el sentido que el oficialismo quiso imponer a esta canción. González y Varas (2005), por ejemplo, dicen que miles de detenidos cantaron la balada de Nino Bravo “con sospechoso entusiasmo” cuando esta fue perifoneada por los altoparlantes del centro de detención ubicado en el Estadio Nacional, lo que, a fin de cuentas, no tenía nada de extraño, puesto que “todos querían estar libres y compartían la idea de liberarse del yugo militar” (99).

Por otro lado, sabemos que algunos prisioneros del Estadio, mientras esperaban ser interrogados, entonaban este tema a los reclusos que eran liberados, convirtiendo “Libre” en un canto de alegría por los compañeros que se iban y esperanza para los que se quedaban (Anónimo 2015). Según el testimonio de Guillermo Orrego (2015), la canción de Nino Bravo también solía ser interpretada por un obrero de la fábrica Madeco, el “Peineta” Vásquez, cuando los reclusos de este centro de detención salían de las diferentes escotillas a tomar sol<sup>6</sup>. Así, la oposición fue capaz de resistir el proceso de resignificación de “Libre” que tramaron los aparatos del régimen militar, oponiendo a la lectura oficial de esta canción unos nuevos registros o modos de escuchar.

La pulsión de resistencia que comportan estos gestos es aún más radical si se considera que en otros momentos fueron los propios militares los que forzaron a los reclusos de los distintos centros de detención del país a entonar “Libre” (Chornik 2013) y que la canción incluso llegó a ser reproducida durante algunas sesiones de tortura (Painemal 2017)<sup>7</sup>. Así, en los escenarios más cruentos de la dictadura, se comprueba la multiplicidad de usos que se pueden dar a la música. Este problema relativo a la imposibilidad de estabilizar el sentido de los objetos artísticos o de controlar las interpretaciones que se hacen sobre ellos revela las limitaciones de la maniobra de recuperación institucional que nos propusimos analizar. Pues, a pesar de su voluntad de monopolizar el dominio de la lectura —de prescribirle a una obra un significado restrictivo y conclusivo—, esta operación se demuestra incapaz de fijar un solo modo de relación con las canciones.

En verdad, la apropiación de “Libre” que acomete la dictadura chilena y el forcejeo entre lecturas oficiales y contra-lecturas que sucede a este ejercicio de resignificación, constatan el mismo hecho: la capacidad de los receptores de manipular el significado de los objetos que consumen. La historia de la recepción de “Libre”, entonces, demuestra que “leer, mirar o escuchar son [...] actitudes intelectuales que, lejos de someter al consumidor a la omnipotencia del mensaje ideológico y/o estético que se considera que modela, autorizan la reapropiación, el desvío, la desconfianza o la resistencia” (Chartier 1992: 38). Tal y como señala González (2017) a propósito de la recepción de la producción específicamente musical, “escuchar música es también leerla, releerla, significarla y resignificarla en determinados momentos de nuestra vida personal y social” (303).

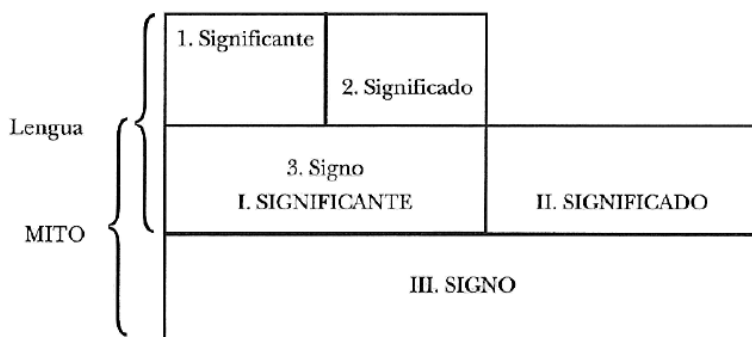
---

<sup>6</sup> Marianella Ubilla (2015) también relata que “Libre” fue entonada por los prisioneros que se encontraban en el Estadio Regional de Concepción durante la celebración de la navidad del 73. Sin embargo, en este caso, no queda claro si los reclusos cantaron el tema por iniciativa propia o si fueron forzados a hacerlo.

<sup>7</sup> Paicavi Painemal, ex-presos político de Chol Chol, cuenta que antes de llegar a la cárcel de Temuco lo llevaron a un vehículo habilitado con implementos para tortura, donde le aplicaron descargas eléctricas y se hicieron simulacros de fusilamiento con canciones de Nino Bravo escuchándose de fondo, especialmente, “Libre”.

### Palabras finales: la resignificación de “Libre” como un proceso de mitificación

El objetivo de este artículo ha sido demostrar cómo el régimen de Pinochet resemantizó la letra de “Libre”, desvinculándola de sus primeras proyecciones políticas y encauzando su lectura en una dirección afín a su ideología. En esta línea, nos hemos propuesto analizar una maniobra de recuperación institucional, un ejercicio de resignificación sonora que en un extremo silencia la intencionalidad política y el índice crítico de este tema musical –la crítica contra la dictadura de Franco que entrañaba “Libre” o su potencial para reclamar las libertades que estaban siendo suspendidas en el contexto del régimen militar–, pero que al mismo tiempo escucha y procura hacer escuchar a través de esta canción unas narrativas que podían servir para legitimar el orden impuesto por las Fuerzas Armadas. Desde esta segunda perspectiva, podemos especular que “Libre” fue la forma de un mito elaborado por la dictadura en el marco de su campaña de restauración cultural. Esto exige retomar ciertas reflexiones de Roland Barthes (2008), particularmente su definición del mito como un sistema de comunicación que toma como su significante el signo de una cadena semiológica previamente constituida.



Sistema semiológico del mito según Barthes<sup>8</sup>.

Recordemos que un sistema semiológico está compuesto por un significante, un significado y un tercer elemento denominado signo que designa el total asociativo de los dos primeros términos<sup>9</sup>. Según Barthes, un mito presenta esta misma estructura tripartita, con la especificidad de que su significante constituye por sí solo una síntesis significativa. Esto quiere decir que el mito es un habla asentada sobre un lenguaje primero: un discurso escrito, una imagen o incluso un objeto, si este puede ser dotado de significación. Lo que importa subrayar es que los soportes del habla mítica, por diferentes que sean en un principio, se reducen a una pura función significante en el momento en el que son capturados por el mito. Para ilustrar este fenómeno, Barthes recurre a la portada de cierto número de la revista *Paris-Match*, que muestra a un soldado afrodescendiente vestido con uniforme francés haciendo la venia con los ojos levantados. Evidentemente, el sentido de la imagen no es otro más que ese, pero el autor percibe rápidamente que ella está allí para atribuir un significado distinto, para decir “que Francia es un gran imperio” y “que todos sus hijos, sin distinción de color,

<sup>8</sup> Imagen disponible en Barthes 2008: 111.

<sup>9</sup> Pensemos en un ramo de rosas al que hacemos significar nuestra pasión: junto con el significante –las rosas– y el significado –la pasión–, lo que reconocemos aquí es también un signo o una conjunción –las rosas pasionalizadas–.

sirven fielmente bajo su bandera” (Barthes 2008: 112). El lector está incluso forzado a reconocer que la imagen no habla en absoluto de aquel soldado que hace la venia, pues su significación verdadera es la de imponerse como presencia de la “imperialidad” francesa. Así, tenemos frente a nosotros un sistema de comunicación compuesto por un significante que es a la vez una suma de signos con un sentido pleno –un soldado que saluda–, un significado –la imperialidad francesa– y una significación global que une estos dos términos.

El significante del mito, entonces, es simultáneamente término final de una cadena semiológica y término inicial de otra. Por eso Barthes lo denomina de dos modos: “sentido” cuando se ubica al final del sistema de la lengua que soporta el habla mítica y “forma” cuando se inscribe al principio del sistema que identificamos con el mito. Como sentido, este significante porta un valor propio, entraña una historia y articula una significación que se basta a sí misma. Sin embargo, desde el momento en el que deviene forma, el sentido se aleja de su contingencia, convirtiéndose en una figura parasitaria y vacía. Esta regresión del sentido a la forma dispone las condiciones necesarias para introducir los significados o “conceptos” míticos. Tal y como señala Barthes (2008): “hay que poner entre paréntesis la biografía” del soldado de *Paris-Match* “si se quiere liberar la imagen, prepararla para recibir su significado” (113). La forma, empero, nunca llega a abolir completamente el sentido, sino que lo mantiene a su disposición para volver permanentemente a echar raíces en él. Precisamente por esta razón la forma del mito no puede confundirse con un símbolo: el soldado que hace la venia “tiene demasiada presencia” para eso, se ofrece como una imagen demasiado “vívida” y “espontánea”; lo que sucede es que esta presencia “se hace cómplice de un concepto que recibe ya armado”, se convierte, en definitiva, “en una *presencia prestada*” (Barthes 2008: 114).

Ahora bien: si consideramos, una vez más, que el mito puede erigirse sobre cualquier clase de lenguaje, podemos especular que algo así sucede con la letra de “Libre” durante los primeros años del régimen militar. Si lo inscribimos en un sistema puramente lingüístico, este discurso ya está completo: nos habla de un joven de “casi 20 años”, de una “frontera” que lo separa de su hogar, de una “alambrada” que no puede detener “sus ansias de volar”. Sin embargo, en la medida que es forzada a circular en los escenarios que mencionamos en la segunda sección de este artículo, esta unidad significativa cargada de sentido es reducida al estatuto de las formas o los significantes míticos, despojada de su riqueza y dispuesta para ser ocupada por unos conceptos que se le imponen desde afuera. En el Festival de Viña del 74, por ejemplo, “Libre” busca escasamente hablar de un muchacho que está “cansado de soñar”: su significación última en este contexto es la de invocar el relato de la emancipación nacional y tal vez un arquetipo juvenil ideal, si consideramos el interés de la dictadura por movilizar a los estratos más jóvenes de la sociedad. Por cierto, este nuevo significado concierne a una clase determinada de receptores y responde a una contingencia histórica. Entonces, si la imagen del soldado que saluda la imperialidad francesa remite a las aventuras coloniales de Francia, la letra del tema de Nino Bravo, asociada al concepto del carácter libertario del régimen militar, se anuda a la historia del fracaso del gobierno de la Unidad Popular y a la cruzada de la reconstrucción nacional.

Decíamos recién que la forma del mito no es un símbolo: el saludo del soldado simbolizaría al Imperio si él constituyera un significante completamente vacío, pero puesto que el significante del mito es un todo inextricable de forma y de sentido, esta imagen se impone no como ejemplo ni símbolo, sino como “la presencia misma de la imperialidad francesa” (Barthes 2008: 120). Aquí descubrimos que la función esencial del habla mítica, su mecanismo constitutivo, es la naturalización de un concepto. Y es que a los ojos del

consumidor de mitos “todo sucede como si la imagen provocara *naturalmente* al concepto, como si el significante *fundara* el significado” (Barthes 2008: 121). En este punto, podemos comprender mejor la proximidad que existe entre el proceso de resignificación que atraviesa “Libre” en dictadura y la producción de mitos, tal y como la describe Barthes.

Volviendo a lo que señalábamos más arriba, el gobierno de Pinochet *escuchó* y procuró *hacer escuchar* a través de esta canción unas narrativas que podían servir para legitimar su accionar en el marco de su proyecto de refundación nacional. Entonces, en términos barthesianos, podríamos decir que la dictadura convirtió este tema en un objeto mítico, en un dispositivo capaz de fundar, como naturaleza, unos conceptos alineados a la matriz ideológica del régimen militar. El mito, como adelantábamos en nuestra introducción, es para Barthes (2008) “siempre un robo de lenguaje”: robo de la imagen del soldado que hace la venia, o de la historia de un joven de casi 20 años que está cansado de soñar, “no para hacer de ellos ejemplos o símbolos, sino para naturalizar, a través suyo, el Imperio” (122), un concepto de libertad o un arquetipo juvenil ideal.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. 2008. *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brunner, Joaquín. 1981. *La Cultura Autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO.
- Catalán, Carlos y Munizaga, Giselle. 1988. *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago: Ceneqa.
- Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chornik, Katia. 2013. “Music and Torture in Chilean Detention Centers: Conversations with an Ex-Agent of Pinochet's Secret Police” en *The World of Music*, 2/1: 51-65.
- Correa, Sofía, Figueroa, Consuelo, Jocelyn-Holt, Alfredo, Rolle, Claudio y Vicuña, Manuel. 2001. *Historia del siglo XX chileno*. Editorial Sudamericana: Santiago.
- Donoso, Karen. 2019. *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: UAH Ediciones.
- Errázuriz, Luis Hernán y Leiva, Gonzalo. 2012. *El Golpe Estético*. Santiago: Ocho Libros.
- Gaviria, Inés y Marrodán, Javier. 2012. “Canciones con Historia” en *Nuestro Tiempo*, 58/676: 6-15.
- González, Juan Pablo. 2017. *Des/encuentros de la música popular chilena 1970-1990*. Santiago: UAH Ediciones.
- González, Juan Pablo y Varas, José Miguel. 2005. *En busca de la música chilena: Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Publicaciones del Bicentenario.
- González, Yanko. 2015. “El «Golpe Generacional» y la Secretaría Nacional de la Juventud: Purga, disciplinamiento y resocialización de las identidades juveniles bajo Pinochet (1973-1980)” en *Atenea*, 512: 87-111.
- Huneus, Carlos. 2001. “La derecha en el Chile después de Pinochet: el caso de la Unión Demócrata Independiente.” *Working Paper* 285, Kellogg Institute, Universidad de Notre Dame.
- Olaso, Francisco. 2019. “Was heißt schon frei. Wie der Hit Libre für politische Ziele benutzt wurde” [“Qué significa hoy ‘libre’. Cómo el hit ‘Libre’ fue usado para fines políticos”]. Programa transmitido en la radio Alemana SWR2 el 28/06/2019, 15.05 hrs. Traducido al español por María Victoria Barriga.

- Party, Daniel. 2009. “Placer Culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival” en *Latin American Music Review*, 30/1: 69-98.
- Richard, Nelly. 2007. *Márgenes e Instituciones*. Santiago: Metales Pesados.
- Rodríguez, Vicente. 2014. “Clowns, Goats, Music and the Comedic Violent: Late Francoism and the Transition to Democracy in Alex de la Iglesia's Films” en *(Re)viewing Creative Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*. Duncan Wheeler y Fernando Canet eds. Bristol: Intellect: 235-247.

### Fuentes primarias

*Ercilla*, 1974.

*La Patria*, 1974.

*El Mercurio*, 1974-1976.

Junta Nacional de Gobierno (1974). *República de Chile, 1974. Primer año de la reconstrucción nacional*. Santiago, Ed. Nacional Gabriela Mistral.

Testimonio de Guillermo Orrego (2015). Campamento de Prisioneros, Estadio Nacional, 1973. Disponible en:

<https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10692> [acceso 5/2020].

Testimonio Anónimo (2015). Campamento de Prisioneros, Estadio Nacional, 1973. Disponible en: <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10686> [acceso 5/2020].

Testimonio de Marianella Ubilla (2015). Cárcel de Concepción / Cárcel El Manzano, 1973. Disponible en: <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10726> [acceso 5/2020].

Testimonio de Paicavi Painemal (2017). Comisaría de Carabineros N° 2, Temuco, 1985. Disponible en: <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10725> [acceso 5/2020].

### Material audiovisual

Entrevista de Nino Bravo a Radio Nacional de Venezuela (1972 o 1973). Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=5&v=iW6iGSXtNYU](https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=iW6iGSXtNYU) [acceso 5/2020].

Registro del Cumpleaños 60° de Augusto Pinochet (1975). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sah-QZ4n3og> [acceso 5/2020].

Entrevista de Bigote Arrocet en “Mentiras Verdaderas” (2014). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=avaGY8thKmE> [acceso 5/2020].