

U N I V E R S I D A D



DE LOS HEMISFERIOS

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

TEMA:

**LA MÚSICA PROTESTA COMO EXPRESIÓN DE RESISTENCIA NOVIOLENTA
FRENTE A LA DICTADURA CHILENA ENTRE 1973-1988**

**TRABAJO DE TITULACIÓN PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y RELACIONES
INTERNACIONALES**

PRESENTADA POR:

DANIELA NICOLE PACHECO CUESTA

TUTOR:

MSC. FRANCISCO MONTAHUANO

QUITO, ABRIL, 2021

Declaración de aceptación de norma ética y derechos

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en éste ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura dentro de la institución, a la vez que autorizo el uso comercial de mi obra a la Universidad de los Hemisferios, siempre y cuando se me reconozca el cuarenta por ciento (40%) de los beneficios económicos resultantes de esta explotación.

Además, me comprometo a hacer constar, por todos los medios de publicación, difusión y distribución, que mi obra fue producida en el ámbito académico de la Universidad de los Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee.

Daniela Nicole Pacheco Cuesta

Firma del postulante

CI: 1726609009

AGRADECIMIENTOS

A Dios que por medio de mis padres Víctor y Amparito, me ha demostrado su amor. Gracias totales a ustedes que son el pilar de mi existencia y el motivo por el cual luchar cada día.

A mis hermanos Belén y Santiago por todo el apoyo y amor incondicional.

A Andrea, Carol, Leo por la contención y los ánimos en todo mi proceso universitario porque cuando no sabía si continuar, fueron luz en mi vida.

A Pame y Liss por ser mis compañeras de vida, gracias por habernos encontrado y poder crecer juntas en este tiempo, porque más allá de lo académico lo más valioso ha sido la hermandad construida.

A Stalin, por su amor, compañía y paciencia en los momentos que más necesité, gracias por ayudarme a materializar este trabajo y poder cantar todas estas canciones.

A mis profesores de la carrera, Juan Francisco y Valeria que han sembrado una semilla de conocimiento muy importante en mí.

A Lucas quien me orientó desde el anteproyecto, a mi tutor Francisco, a mis lectores Pryanka y Alfred, gracias por siempre impulsarme y sacar lo mejor de mí en este trabajo. Sin su guía esto no habría sido posible.

Finalmente, a la música que me encontró desde muy chica y nunca se fue, gracias a ella que me ha dado los mejores momentos de mi vida y la inspiración para realizar este trabajo.

RESUMEN

La dictadura militar chilena es una de las más recordadas en la historia por la grave violación a los derechos humanos, restricción a las libertades y su afectación a la democracia. Ante este régimen violento y represivo, existieron múltiples maneras de enfrentar al poder, una de ellas fue una forma de resistencia simbólica y noviolenta que ejerció un contrapoder importante frente al régimen militar porque implicó una expresión artística cultural del ser humano. El objetivo principal de este trabajo de investigación fue analizar de qué manera la música protesta se convirtió en una expresión de resistencia noviolenta frente a la dictadura chilena entre 1973 y 1988. Este trabajo partió desde una perspectiva ontológica constructivista, una epistemología interpretativista y una metodología de enfoque cualitativo, acorde a esto, el estudio de caso a través del análisis crítico del discurso (ACD) y la intertextualidad como herramientas principales de análisis de datos, permitieron analizar las letras de las canciones de Inti-Illimani, Quilapayún e Illapu, representantes principales del movimiento cultural de la Nueva Canción Chilena. Éste se constituyó en la década de los años 60 en donde sus letras se enfocaron a cuestionar los problemas de pobreza y desigualdad estructural en Chile, fue allí cuando se constituyó la canción protesta como una manifestación del descontento en contra del *establishment*. No obstante, a partir de 1973 con el golpe militar, además de la función de denuncia, la música protesta principalmente contribuyó a la transformación de la realidad chilena que se materializó en el plebiscito nacional de 1988 que consiguió la libertad democrática para Chile. La función persuasiva y reivindicativa que tiene este tipo de música, también contribuyó a la construcción de un nuevo *sentipensar* que rechazó al autoritarismo y reivindicó a la noviolencia como práctica política que propicia el cambio social. Precisamente, el aporte principal de este trabajo al debate es la reivindicación de la resistencia por medio del arte que promueve la transformación social sin el uso de la violencia y se convierte en un punto de partida para insertar en la academia la importancia de analizar estas expresiones culturales en la transformación de conflictos.

Palabras clave: música protesta, resistencia noviolenta, regímenes autoritarios, dictadura militar, transformación social, discurso, intertextualidad.

ABSTRACT

Chilean military dictatorship is one of the most remembered in the history due to violation of human rights, restriction to freedoms and their impact on democracy. In the face of this violent and repressive regime, there were multiple ways to face the power, one of them was a symbolic and nonviolent resistance that made an important counter-power against the regime because it involved a cultural artistic expression of the human being. The main objective of this research was to analyze how protest music became an expression of nonviolent resistance against to the Chilean dictatorship between 1973 and 1988. This work started from a constructivist ontological perspective, an interpretivist epistemology, and a qualitative approach methodology, according with this, the case study through critical discourse analysis (ACD) and intertextuality as main data analysis tools, allowed to analyze the lyrics of the songs of Inti-Illimani, Quilapayún and Illapu, principal representatives of the cultural movement “Nueva Canción Chilena”. It was constituted in the 1960s where his lyrics focused on questioning problems of poverty and structural inequality in Chile, that was when the song protest was constituted as a manifestation of discontent against the establishment. However, from 1973 on the military coup, in addition to the role of denunciation, the protest music mainly contributed to the transformation of Chilean reality that materialized in the 1988 national plebiscite that achieved democratic freedom for Chile. The persuasive and vindicative function that this kind of music has, contributed to the construction of a new way of thinking and acting that rejected authoritarianism and claimed to nonviolence as a political practice that promotes social change. Precisely, the main contribution of this research to the debate is the vindication of resistance through art that promotes social transformation without using violence and becomes a starting point for inserting in the academy the importance of analyzing these cultural expressions in the transformation of conflicts.

Keywords: protest music, nonviolent resistance, authoritarian regimes, military dictatorship, social transformation, discourse, intertextuality.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
METODOLOGÍA.....	11
MARCO TEÓRICO	20
1. Regímenes Autoritarios.....	20
1.1 Autoritarismo y dictadura militar.....	20
1.2 Sistematización de la violencia en la dictadura y afectación de las libertades.....	23
2. La música protesta.....	25
2.1 La música como discurso	26
2.2 La música como símbolo de protesta	28
3. La resistencia noviolenta.....	31
3.1 La resistencia desde la dinámica de la acción social e implicación de la identidad colectiva	31
3.2 La resistencia noviolenta desde la dimensión simbólica.....	33
LA MÚSICA PROTESTA COMO EXPRESIÓN DE RESISTENCIA NOVIOLENTA EN LA DICTADURA CHILENA (1973-1988).....	36
1. Implicación de la izquierda en la canción protesta entre 1973 y 1979.....	37
2. La música protesta incita a cambiar el mundo	41
3. El pueblo unido jamás será vencido: la fuerza de la lucha popular.....	43
4. Reivindicación simbólica de la noviolencia.....	46
5. La democracia está por llegar a Chile: plebiscito nacional de 1988	49
5.1 Contexto histórico	50
5.2 Resistencia noviolenta en Chile, su dinámica de acción social.....	50
6. La denuncia como función inherente de la música protesta.....	52
CONCLUSIONES.....	57
BIBLIOGRAFÍA.....	62
ANEXOS	71

INTRODUCCIÓN

En regímenes autoritarios una de las primeras decisiones del gobierno de facto es censurar y reprimir las libertades, en especial, la de expresión, opinión y pensamiento. La censura a un aspecto cultural que refleja la individualidad personal, como es la música, no ha sido mayormente explorada en la academia. Por lo tanto, se vuelve necesario investigar desde otra óptica, las repercusiones de las dictaduras latinoamericanas en la sociedad. Ante una relación de conflicto latente entre el Estado y la sociedad civil, como en una dictadura militar, en un momento determinado se generan acciones de respuesta o resistencia por medio de la acción colectiva. Hay una forma alternativa en la que, al pertenecer a un lenguaje universal con alto potencial transformativo, sus efectos en la sociedad resultan importantes para el análisis. Es así como surge la idea de investigar: ¿de qué manera la música protesta se convirtió en una forma de resistencia no violenta frente a la dictadura de Chile entre los años 1973 y 1988?

Este trabajo tiene la finalidad de reconocer la importancia del arte en el desenvolvimiento de procesos histórico-políticos a través de su poder para transformar la realidad. La música incita a cambiar el mundo, incluso en regímenes autoritarios en donde se intenta desaparecerla. Por lo tanto, la resistencia no violenta por medio del arte se convierte en un aporte importante para el debate académico en el que comúnmente se analiza procesos de resistencia armados y menos fenómenos como este, en donde un discurso pacífico, conciliador y poderoso como son las canciones, pueden influir para revertir una situación de dominación autoritaria.

El objetivo principal de este trabajo es analizar de qué manera la música protesta se convirtió en una expresión de resistencia no violenta frente a la dictadura chilena entre 1972 y 1988. Los objetivos específicos corresponden a explicar a la música protesta desde la dinámica de la acción colectiva y de la no violencia como método de acción/respuesta frente a los regímenes autoritarios; y, analizar a los actores representativos de la Nueva Canción Chilena (NCC): Quilapayún, Illapu e Inti-Illimani, y sus canciones más representativas durante de la dictadura a partir del análisis crítico del discurso.

La selección del caso chileno responde al significado histórico en la región latinoamericana. La grave violación de los derechos humanos producto de la política del terror de Augusto Pinochet, trajo consigo derramamiento de sangre y episodios dolorosos ante las miles de víctimas de esta dictadura militar. Por lo tanto, la música protesta adquirió un compromiso especial de denuncia del régimen, de persuasión y reivindicación de la resistencia no violenta¹ del pueblo chileno, en donde los grupos artísticos tuvieron un rol fundamental para la reproducción del discurso.

El periodo escogido comprende desde el año 1973 hasta 1988 porque en esos años se desarrolló la dictadura, se cometieron prácticas violentas y se escondieron múltiples formas de resistir. Se pudo delimitar dos momentos durante ese periodo. El primero (1973-1979) representa el desarrollo de la dictadura en donde se vulneraron a los DD. HH producto de las acciones del régimen militar. El segundo momento (1981-1988) comprende al ocaso de la dictadura, aquí se generó acción colectiva y expresiones de resistencia no violenta (Kurtz, 2009), que culminaron en 1988 con el plebiscito nacional, en donde se reivindicó la música como expresión de resistencia no violenta.

En el periodo designado, las canciones tuvieron un rol fundamental como expresión de la resistencia no violenta frente al régimen militar cuyo objetivo en última instancia fue transformar la situación de dominación autoritaria. Cabe recalcar que, la canción social desde los años 60 ya buscó impulsar el poder transformativo de las relaciones sociales. De la mano de Violeta Parra y Víctor Jara, precursores del movimiento social-cultural de la NCC, las canciones se insertaron como un discurso elaborado que buscaban algo más que decir frente a la desigualdad estructural del país.

Esta investigación se compone de tres capítulos. El primero, aborda la metodología aplicada en donde se justifica la perspectiva ontológica constructivista, epistemología interpretativista y estrategia metodológica que corresponde al enfoque cualitativo de este trabajo. Para responder a la pregunta de investigación se recurrió al análisis crítico del

¹ La definición del término unido de no violencia, se funda en una concepción humanista y espiritual cuyo fin es el cambio social, no solo se refiere a la negación del uso de la violencia, o las armas, sino que se trata de un programa constructivo y hasta de forma de ver la vida que deslegitime a la violencia como doctrina y práctica política (Martínez, 2004)

discurso (ACD) perteneciente a Van Dijk (1999) y Fairclough (2003) como herramienta principal, aquí se establecieron tres categorías principales para el análisis de las letras: persuasión, reivindicación y denuncia (PRD). Esto se complementó con los elementos de análisis de música popular de Liliana Casanella (2008; citado en González, 2009) y el análisis por intertextualidad de Genette (1989), Corrado (1992; citado en Karmy, 2011), Bajtín y Kristeva (1969), adaptado a la realidad de este trabajo.

El segundo capítulo corresponde a la revisión literaria que sustenta la investigación en donde, principalmente, se conceptualizan a los regímenes autoritarios, la música protesta y la resistencia no violenta. Por un lado, autores como Linz (1978), Sartori (1987), Arendt (1951), Rivas & Rodríguez (2010) se refieren a los regímenes autoritarios como aquellos que comprenden abuso de poder y atropellamiento de las libertades individuales por parte de una persona o grupo en quien reside el poder. Estos surgen por la crisis de sistemas democráticos, por lo que, la justificación de “salvaguardar” el orden y la estabilidad de la nación se convierte en el discurso principal de quien irrumpe el poder.

Dentro de estos tipos de regímenes encajan las dictaduras militares, Rouquié (1981) menciona que ésta es un régimen de excepción que se ejerce sin control porque no existen límites y se pueden violentar las garantías fundamentales de las personas, Arriola (2015) añade a esta definición, el peso de la violación de los derechos humanos. La dictadura chilena comprende estos elementos, y ahí radica el problema, en este periodo del terror existió una fuerte represión y censura hacia la libertad de expresión, principalmente hacia las manifestaciones artístico-culturales como la música protesta por su potencial subversivo y contestatario frente al orden instituido.

La música en general, además de ser un lenguaje universal, es una expresión cultural y una de las manifestaciones más importantes del ser humano. Sin embargo, no es solo eso, la música no son solo sonidos aislados, también tiene una historia y contenido político (Stornaiolo, 2016). Precisamente, la relación entre música y política se resume en que sus letras actúan como un discurso que denuncia las relaciones de poder, y, sobre todo, busca combatirlas y transformarlas. Es así como la música protesta se convierte en un símbolo de resistencia y combate al *establishment*, además de reproducir normas, valores e ideologías que configuran a las estructuras sociales.

La música protesta adquiere tal poder en la sociedad porque su discurso construye realidad. Foucault (1970) menciona que el discurso por sí solo ejerce poder e incide en el comportamiento de los seres humanos, por ejemplo, en las letras de las canciones se reproduce ideología, esto hace que las personas se adhieran y compartan las ideas, pensamientos, símbolos contenidos en el discurso. Los artistas tienen un marco cultural previo que define su modo de hacer canciones, es así como se sitúan en un momento de la historia y reproducen su *sentipensar* respecto a un fenómeno político, así, las personas que se identifican con ellos legitiman a esta expresión y se implican en la causa transformativa por medio del arte.

Como se mencionó previamente, el poder que adquirieron las canciones llevó a que el gobierno militar censure y exilie a quienes se identifiquen con ellas. Sin embargo, ese poder fue más allá, se transformó y e incluso incidió en modificar la situación dominante. Para este punto se destaca el aporte de Gene Sharp (1973) cuando categoriza a la música como un método de protesta y persuasión no violenta para desafiar al poder tradicional. La premisa base del concepto de resistencia, parte de Foucault cuando dice que “donde hay poder, hay resistencia”. Sin embargo, en este trabajo se la define desde una dinámica de acción colectiva que rescata la dimensión simbólica y no violenta.

La literatura sobre resistencia no violenta es extensa, pero autores como Sharp (1973), Schock (2013), Stephan & Chenoweth (2008) sustentan la efectividad de los métodos que siguen una lógica estratégica pacífica que desafía incluso al más poderoso de los adversarios. Este tipo de resistencia erosiona la legitimidad de un régimen porque el Estado no sabe cómo responder, además, consolida los lazos de confianza, solidaridad e interdependencia entre los miembros del grupo que resiste. La sociedad civil enfoca un objetivo común hasta transformar las relaciones de poder, esta capacidad expresada en la música protesta es lo que destaca este trabajo de investigación.

El tercer capítulo presenta los hallazgos en donde se discute la manera en la que las canciones de Inti-Illimani, Quilapayún e Illapu entre 1973 y 1988, se convirtieron en una forma de resistencia no violenta frente a la dictadura militar. En el primer momento de la dictadura (1973-1978) las canciones reivindicaron la unidad, la lucha popular, la identidad de izquierda y la no violencia, para la resistencia hacia el régimen. En base a la configuración

de identidades de Melucci (1982), la identidad de izquierda fue fundamental, para unir lazos de solidaridad en el movimiento musical y la sociedad civil con el fin de ejercer oposición en contra de la dictadura. Por lo tanto, las referencias al empoderamiento del pueblo en la narrativa del discurso fue importante para situarlos como agentes del cambio social.

Las dieciséis canciones analizadas reivindicaron simbólicamente a la no violencia para enfrentar a Pinochet y las FFA.AA. Este es uno de los aportes más importantes, porque se enfoca en el argumento principal de este trabajo, es decir, cómo las canciones influyeron en el combate a la estructura injusta establecida por el régimen militar de una forma no violenta. Desde el discurso se instó a transformar la realidad chilena, es decir, a derrotar la dictadura y recuperar la libertad, pero sin la toma de armas y el uso de la violencia. Por lo tanto, se utilizaron símbolos, metáforas y analogías que reivindicaron a la no violencia para propiciar el cambio social.

En el ocaso de la dictadura (1981-1988) se discute cómo las canciones de ese momento aludieron a la gestación de un movimiento de resistencia dispuesto a poner fin a la dictadura. Aquí se tuvo principalmente el canto de Illapu que fue fundamental para influir a que la sociedad se organice y actúe en defensa de su libertad. Esto se dio porque se abrió una ventana de oportunidad política real que veía el fin del régimen como algo más próximo, esta fue el plebiscito nacional de 1988. Se analiza este proceso como la consecución material de la resistencia no violenta a la que aludieron las canciones del primer momento. Finalmente, se presentan las conclusiones del trabajo.

METODOLOGÍA

Este trabajo partió desde una perspectiva ontológica constructivista, una epistemología interpretativista y una metodología de enfoque cualitativo que ayudó a responder a la pregunta de investigación. La música protesta se entiende como un discurso, una expresión y lenguaje socialmente construido a través de sus actores que dio paso a procesos histórico-sociales como la resistencia no violenta frente a la dictadura chilena. Además, esta investigación parte de una noción de cultura en donde los procesos sociales son construidos por medio del discurso, de manera que, la elección de las perspectivas mencionadas tiene concordancia dentro del enfoque investigativo.

La perspectiva ontológica² constructivista concibe a los fenómenos como procesos de construcción histórico-social de la realidad que, a su vez, está intrínsecamente relacionada con la epistemología³ o teoría del conocimiento. Ésta permite comprender a los fenómenos sociales a partir del significado construido por parte de los actores hacia ciertos objetos. Por lo tanto, es de carácter interpretativista porque busca comprender la realidad histórica que dio paso al proceso de resistencia no violenta atribuyendo vital importancia a los actores de la Nueva Canción Chilena y a las interpretaciones que devienen de ellos para construir su discurso musical (Crotty, 1988).

Este preámbulo se enlaza con el diseño metodológico, el cual se entiende como el plan de acción o método a seguir para vincular los datos de la investigación con los resultados esperados. Este trabajo utilizó un enfoque cualitativo, generalmente, éste investiga el mundo social de una manera inductiva, es decir que, explora y describe inicialmente dato por dato para luego formular una perspectiva teórica más general a través de las conclusiones del investigador. Este método según Hernández, Fernández y Baptista (2010) “utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación” (p.7).

² La ontología en la investigación se refiere al estudio del ser, al modo en cómo se concibe la realidad social, si es objetiva (realidad dada) o si es construida (subjetiva) (Crotty, 1988).

³ La epistemología se encarga de proporcionar las bases filosóficas para decidir el tipo de conocimiento posible y adecuado para la investigación (Crotty, 1988).

El método de investigación escogida fue el estudio de caso. Al respecto Creswell (2003) menciona:

El investigador explora a profundidad un programa, un evento, un proceso, o uno o más individuos. Los casos son delimitados en cuanto a tiempo y actividad, y los investigadores obtienen información detallada usando una variedad de procedimientos de obtención de datos durante un periodo sustancial de tiempo. (p. 24)

Una de las ventajas de haber utilizado el estudio de caso en este trabajo fue que permitió analizar el objeto de estudio de forma intensiva en donde se eligieron las teorías, conceptos, variables y operacionalización de estas, de manera que, se controló la dirección de la investigación desde el planteamiento hasta la recolección de datos (Anduiza, Crespo, & Méndez, 2009). A pesar de que las críticas a esta estrategia se direccionan a lo limitado que puede resultar, fue el más apropiado en relación con la decisión de la investigadora de no crear una teoría, sino reforzarla y plantear un precedente para estudios posteriores.

La selección del caso fue importante porque se analizó a la dictadura chilena desde una perspectiva que destacó la función social de la música y su rol en procesos histórico-políticos. Como indica la literatura existente, en los regímenes autoritarios militares una de las primeras decisiones del gobierno impuesto es restringir la libertad de expresión, por lo tanto, la música protesta en tanto a expresión cultural que refleja la individualidad personal actuó como una forma de resistencia no violenta para enfrentar a estos regímenes. Entonces, la relevancia de este caso radicó en destacar y la capacidad transformadora de la realidad por medio del arte.

Los grupos seleccionados: Inti-Illimani, Quilapayún e Illapu, respondieron a dos criterios principales:

a) *Trascendencia de sus canciones en la historia de la música popular chilena.* – Los grupos llevan más de 50 años de trayectoria y fueron los más representativos del segundo momento de la NCC (BNC, 2018). Sus innumerables conciertos, desde sus inicios en las

*peñas*⁴ hasta en el exilio, principalmente de Inti-Illimani y Quilapayún, permitieron que su música se difundiera a lo largo del mundo en países de Europa, Estados Unidos, Australia y el resto de Latinoamérica (Mamani, 2013, p. 21). Además, desde una perspectiva comercial⁵ tuvieron un alcance mundial por la cantidad de discos producidos en el periodo en cuestión. Solo en el exilio, Quilapayún grabó 16 discos e Inti-Illimani 18 discos⁶. El caso de Illapu es distinto debido a su exilio tardío, sin embargo, entre 1973 y 1988 grabaron 10 discos⁷.

Entonces, a pesar de la censura cultural, su presencia en la escena musical se mantuvo activa. Así se convirtieron en representantes no solo de la canción protesta sino como denunciantes de la dictadura militar, adquiriendo un compromiso político que estableció a su música como una expresión simbólica de resistencia en contra del régimen. Esto último se ha insertado en el imaginario colectivo cuando se habla de música protesta en Chile.

b) *El contenido político y combativo de sus letras.* – . El alcance que tuvieron en la sociedad chilena y el mundo se debe al impacto de sus canciones políticas (Pastene, 2010). Esto incidió en su mirada crítica de la realidad basada en un proyecto sociocultural de izquierda. Los grupos tuvieron un fuerte activismo político al pertenecer a la Universidad Técnica del Estado (UTE), allí participaron dentro del movimiento estudiantil por la “Reforma Universitaria” en la década del 60, así fue como se inspiraron sus ideas revolucionarias que reivindicaban en sus canciones (Carrasco, 2003); (Cifuentes, 1989).

También fueron portavoces del gobierno de la Unidad Popular (UP) que desde el discurso, buscaba ampliar los derechos sociales. De hecho, el famoso lema “No hay

⁴ Las peñas fueron espacios de reunión en donde proliferaron las presentaciones artísticas de la Nueva Canción Chilena. Estos espacios permitieron el desarrollo del movimiento porque se compartían las ideas políticas y sociales entre los músicos, poetas, filósofos de izquierda, que buscaban hablar de la cuestión social por medio del arte. Esta definición es de la autora, basada en el relato de (Jara, 1983).

⁵ Para un mejor sustento empírico de este criterio de selección, se trató de indagar el número de reproducciones de las canciones escogidas, sin embargo, fue un limitante al no contar con toda la información oficial de esos años.

⁶ El sitio oficial del grupo Inti-Illimani se encuentra en reparación, por lo cual la única fuente para verificar este dato fue (Cancioneros, 2021).

⁷ Tomado del sitio oficial de (Illapu, 2021)

revolución sin canciones” corresponde al rol de los artistas dentro del proceso de transformación social chilena (BNC, 2018). Tanto Quilapayún como Inti Illimani declararon abiertamente ser partidarios del gobierno de Salvador Allende y una vez que llegó al poder, los designó como embajadores culturales (Mamani, 2013); (Carrasco, 2003). Los artistas interpretaban canciones con fuerte contenido ideológico de la izquierda reformista con el fin de llegar con un mensaje comprometido con las causas sociales. Por lo tanto, una de las primeras acciones del régimen militar fue exiliarlos pues, para las autoridades, eran subversivos y peligrosos difusores de las ideologías marxistas, socialistas y comunistas. De ahí surgió el interés por investigar a estos tres grupos.

Se necesitó de un estudio minucioso previo de las experiencias individuales⁸ de los actores mencionados. Éstas se reflejaron en la construcción de sus canciones, por esta razón, este trabajo es de carácter constructivista e interpretativista. El análisis del discurso fue la herramienta principal de análisis de datos en este trabajo, en específico se utilizó el análisis crítico del discurso (ACD), en donde las canciones fueron las fuentes primarias de la investigación. Se escogió esta perspectiva analítica con base a premisas de dos autores que son los referentes de esta teoría, Teun Van Dijk y Norman Fairclough.

Por un lado, el ACD de Van Dijk se centra en los problemas sociales, esta técnica estudia el modo en que en contextos de relaciones de poder desigual como la dictadura militar, llega a ser combatido a través de los discursos (Van Dijk, 1999). Desde el punto de vista de Norman Fairclough, el ACD es una perspectiva teórica donde el objeto central es la semiosis⁹ como parte irreducible de los procesos sociales materiales (Fairclough, 2003). El ACD posicionó el rol de la investigadora por la implicación y posición explícita en torno al combate social y político en cuestión al momento de la interpretación de las letras (Van Dijk, 1999).

Ambos autores aportaron a este trabajo porque conciben que las prácticas y/o relaciones sociales contienen diferentes significados y símbolos que pueden entenderse a través del lenguaje con el que se puede llegar a cambiar la realidad. La música protesta como

⁸ Se hace referencia a individual como unidad de grupo, es decir, un actor es Inti-Illimani, otro Quilapayún y otro Illapu.

⁹ La semiosis se refiere a las formas de creación de significados, tales como: imágenes, lenguaje, lenguaje corporal, etc. (Fairclough, 2003)

discurso se ajustó a esos fines. Los actores en las letras de las canciones construyeron sus propios significados acorde al contexto sociopolítico de la dictadura chilena entre 1973-1988, en donde plasmaron su sentir y punto de vista de los hechos.

Las categorías de ACD de las canciones escogidas y que contribuyen a explicar cómo la música se convirtió en una expresión de resistencia no violenta fueron: Persuasión, Reivindicación y Denuncia (PRD). A estas se llegó por medio de la literatura sobre la música como símbolo de protesta en donde Ruiz (2012) define que una de las funciones sociales más importantes de la música es la denuncia, asimismo, el carácter reivindicativo por la esencia de rebatir las injusticias. También en la literatura de Sharp (1973) sobre métodos de acción no violenta se cataloga a la música como un método de protesta y persuasión. A continuación su explicación más detallada:

- a) *Persuasión.* - se refiere la música protesta como expresión simbólica de oposición influyó tanto en el adversario y el sector social que resistía (Sharp, 1973). Para esta categoría, se consideró la relación de la letra con el llamado a la *unidad* del pueblo, y a la *acción colectiva* de éste para transformar la realidad de Chile. Estos dos puntos se relacionan directamente con la *reivindicación de la no violencia* para resistir frente a la represión de la dictadura, pues el llamado fue sin el uso de la fuerza.
- b) *Reivindicación.* - Esta categoría se relaciona con la acción de recuperar la *libertad*, es decir, el espacio político y social simbólico que le pertenece al pueblo chileno. Por lo tanto, en las letras se posiciona este objetivo, para ello, se empodera a la *lucha popular* como el medio para derrotar la dictadura. En este punto, también se reivindica la *identidad* de izquierda de aquellos alineados con el marxismo, el socialismo, y el comunismo; además de la identidad del obrero como sujeto histórico que en las doctrinas mencionadas son los encargados de materializar la revolución. En general, se reivindica la identidad de “los oprimidos” o “los de abajo” dado el sistema de dominación autoritaria de la dictadura chilena.

Es importante precisar que esta categoría guarda una lógica que tiene que ver con el contexto. En Chile se buscó instaurar el socialismo democrático con Allende, representante de la UP en donde desde el discurso se buscó que el *pueblo* sea el sujeto social más importante para la transformación del país. Por esta razón, las letras de las

canciones necesariamente apelaron al pueblo y al obrero como los actores fundamentales del cambio.

- c) *Denuncia*. - como función crítica inherente de la música, ésta buscó evidenciar la realidad del contexto y el orden irrumpido por la dictadura. Por ello, las subcategorías de análisis hacen referencia a la *represión, violencia, censura* presente en las letras. Además, este punto permite relacionar a las canciones con el acto de constituir *memoria colectiva*, post violación a los DD.HH.

Matriz metodológica: categorías y subcategorías analíticas

PERSUASIÓN			REIVINDICACIÓN			DENUNCIA		
Unidad del pueblo	Reivindicación de la Noviolencia	Llamado a la acción colectiva	Lucha Popular	Búsqueda de la Libertad	Identidad: Izquierda, obrero, oprimidos.	Represión Violencia	Censura	Memoria

Como se pudo observar, las categorías propuestas contienen a unas subcategorías que deben estar manifiesta o implícitamente en las letras de las canciones. El proceso de selección de éstas fue manual y por fases. La primera fase fue exploratoria, es decir que, se revisó todo el material discográfico correspondiente al periodo delimitado (1973-1988), éste se obtuvo del sitio oficial de cada grupo. Así, se estableció una relación entre el título, contenido y tema de investigación en una primera lectura, y se escogieron a priori (25) canciones cuyo contenido encasilló dentro las categorías PRD.

En una segunda fase, se revisaron las mismas canciones analizando los símbolos, significados, significantes, analogías de las frases y estrofas en conjunto que construyeron en sí mismo el discurso. Se identificaron temáticas repetidas en las letras, tales como: *unidad, libertad, acción colectiva, identidad, lucha popular, pueblo, obreros, oprimidos, resistencia, fuerza social, represión, violencia, censura, noviolencia, amor, paz, justicia, memoria*. A partir de estas temáticas, se escogieron aquellas que se relacionaron directamente con las categorías PRD y se configuraron las *subcategorías* de la matriz metodológica presentada.

En la siguiente fase, se volvió a leer minuciosamente las letras y se seleccionaron solo las canciones que presentaron estrictamente las categorías y subcategorías planteadas, y, que

contribuyeron a responder la pregunta de investigación. De esta forma se eligieron las (16) canciones de este trabajo:

Inti Illimani	Año	Quilapayún	Año	Illapu	Año
Chile herido	1974	El pueblo unido jamás será vencido	1973	Aunque los pasos toquen	1981
Hacia la libertad	1975	El rojo gota a gota irá creciendo	1975	De libertad y amor	1984
Chile Resistencia	1976	Marcha por la unidad	1975	Cuarto reino, cuarto Reich	1988
No nos someterán	1976	Continuará nuestra lucha	1976	Qué va a ser de ti	1988
Alborada vendrá	1976	Libertad, libertad	1977	Se están quedando solos	1988
		Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela	1984		

En esta fase final, al análisis por categorías se complementaron los elementos del análisis de música popular propuesto por Liliana Casanella (2008; citado en González, 2009). La autora define ocho aspectos: contexto, participantes, finalidades, actos o temáticas abordadas, tono, instrumentos, normas y género; de los cuales se escogieron cuatro: *contexto*, *participantes*, *temas a abordar* y *finalidad* porque son los más apropiados para el análisis de letras, los demás corresponden a elementos propios de la música.

El *contexto* sirvió para delimitar los sucesos históricos que abordan las letras de las canciones, es importante precisar que las letras de las canciones hacen alusión a sucesos pasados o del año en el que se escribió la canción. Por otro lado, los *participantes*, correspondieron a las *estructuras sociales*: Estado y sus instituciones militares vs. oposición que se refiere a la sociedad organizada o no. Por su parte, la *finalidad* y los *temas a abordar* se analizaron implícita y juntamente con las categorías de denuncia, persuasión y reivindicación (PRD).

Asimismo, se incorporó el enfoque analítico de *relaciones intertextuales*. La intertextualidad pertenece a la teoría semiótica literaria que permite entender el significado de las relaciones manifiestas o secretas entre textos. Mijail Bajtín aborda la idea de que en todo enunciado se descubre una serie de discursos ajenos, semiocultos e implícitos en otros textos, por lo que “la estructura literaria no *es*, sino que se elabora con respecto a *otra* estructura” (Kristeva, 1969, p. 188).

Kristeva (1969) a partir del planteamiento teórico bajtiniano analiza el rol del texto en la historia y también comparte la idea de que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (pág. 190). Las relaciones intertextuales moldean la estructura, forma, función y significado del discurso, es decir que, éste es el resultado de un proceso dinámico y articulador entre textos en donde se implican tanto el escritor y el receptor. En el caso de la música: el autor y el escucha. Este proceso se inscribe en un determinado contexto social, entonces, la letra de la canción es el reflejo de lo que sucede en la realidad. El autor se sitúa en un momento de la historia para producir sus discursos, y de igual manera que el escucha para interpretar los significados.

Finalmente, Genette (1989) define a la *intertextualidad* como la “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (pág. 10). En este trabajo, se utilizaron dos formas de intertextualidad que define el autor:

- a) *Cita*: ésta puede ser con comillas, o sin referencia precisa.
- b) *Alusión*: se refiere a aquel enunciado cuya comprensión supone la relación con otro enunciado al que remite necesariamente sus inflexiones.

Las relaciones intertextuales se establecieron entre canciones de diferente actor¹⁰ en el que se aplicaron las formas anteriores. Y entre canciones del mismo autor, se añadió la forma de *autocita* perteneciente a Omar Corrado (1992, citado en Karmy, 2011). El emparejamiento de canciones para este tipo de análisis se basó en la relación existente entre

¹⁰ En el sentido colectivo: Inti Illimani, Quilapayún e Illapu, representan a un actor cada uno.

los temas a los que hacen referencia los títulos de canciones, y el contenido relacionado a las categorías de denuncia, persuasión y reivindicación con sus subcategorías correspondientes.

Cabe recalcar que tanto para utilizar el ACD y las relaciones intertextuales previamente se realizó una revisión documental y del contexto para la interpretación de las letras de las canciones. Se analizaron documentos públicos como:

- Decreto Ley N° 1, que constituyó la Junta de Gobierno que instauró el régimen autoritario militar (BCN, 1973).
- Decreto Ley N° 3 que declaró el Estado de Sitio (BCN, 1973).
- Decreto Ley N°5 que autorizó la pena de muerte hacia quienes atenten contra la seguridad y el orden público (BCN, 1973).
- Decreto Ley N° 521 que creó la Dirección de Inteligencia Nacional (BCN, 1977).
- Decreto Ley N° 604 que dispuso la prohibición del ingreso de personas que desprestigien al país en el exterior, en donde se encontraron los grupos: Inti-Illimani y Quilapayún por su música (BCN, 1974).

Todos estos documentos legales institucionalizaron la violencia sistemática y legitimaron a las fuerzas militares. Adicionalmente, se revisaron los tres informes de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación: Rettig (1991), Valech I (2004) y Valech II (2011) que permitieron evidenciar el impacto de los crímenes cometidos por la dictadura (INDH, 2020). Además, se consideraron tesis y artículos académicos relacionados directamente con el tema como fuentes primarias, asimismo, historias autobiográficas y documentales previos de los actores de la NCC que conciernen a fuentes secundarias.

MARCO TEÓRICO

1. Regímenes Autoritarios

1.1 Autoritarismo y dictadura militar

En la literatura clásica, el régimen autoritario fue definido por Linz (1964; citado en 1978) como un sistema político con pluralismo político limitado, sin una ideología elaborada, y que carece de movilización política extensa e intensa, excepto en algunas fases de su desarrollo, además tiene la presencia de un líder y/o grupo reducido que ejerce el poder dentro de límites ambiguos. Estos regímenes no son el resultado de combinar tipos de sistemas políticos, más bien, su razón de ser es más profunda y considera dimensiones como la manera de ejercer el poder, las formas de organización de la sociedad, su relación con el Estado, e inclusive, el sistema de creencias y valores.

De una manera más sencilla, Sartori (1987) define al autoritarismo como un régimen que indica un exceso y abuso de la autoridad pues, ésta es opresiva frente a la libertad, refiriéndose así a su afectación a la democracia, entendida desde la óptica de la libertad. Siguiendo esta visión, existe una distinción clave entre regímenes totalitarios¹¹ y autoritarios que aborda Hanna Arendt (1951) en donde establece que el carácter del autoritarismo es restringir o limitar las libertades, pero nunca abolirlas como en el totalitarismo (p. 327). De la misma manera, Rivas & Rodríguez (2010) siguiendo a Sartori y Arendt concuerdan que para delimitar un régimen autoritario bastaría con atropellar las libertades individuales (p. 105).

En definitiva, dentro de un régimen autoritario la persona o el grupo en quien reside el poder define, reconoce, limita o restringe libertades a las estructuras sociales como los partidos políticos, movimientos sociales, sociedad civil. Las libertades definidas en términos de expresión, asociación, participación y movilización política, características propias y naturales de los regímenes democráticos. Ante esto Nohlen (1984) respalda la definición de

¹¹ En su obra “Los orígenes del totalitarismo” se delimitan al nazismo y stalinismo como los referentes totalitarios puros en la historia

autoritarismo respecto a lo opuesto a la concepción liberal de la democracia¹² y destaca dos elementos importantes para este trabajo: vigencia de los derechos humanos y el derecho a la oposición, estos elementos en un régimen autoritario estarán limitados.

Por otro lado, dentro de las otras características de los regímenes autoritarios propuestos por Linz (1964) se encuentra la carencia de una ideología elaborada, dice que el líder puede llegar con ciertos lineamientos un tanto difusos que conducen sus decisiones, pero no responde a una elaboración intelectual ideológica. Sin embargo, el mismo autor años después en el artículo “Una interpretación de los regímenes autoritarios” en 1978, revisa las críticas a su definición y reflexiona acerca de este punto. Entonces, menciona que el carácter ideológico de un régimen de este tipo comprende tanto las ideas y las acciones con las que se institucionalizan las relaciones de poder (Linz, 1978). Esto significa que al inicio del régimen el líder o el grupo que irrumpe el poder no admite su tendencia ideológica de una forma clara, pero sus decisiones y acciones en el transcurso se alinean a una postura existente y las institucionaliza.

Para Linz (1978) los regímenes autoritarios surgen de la crisis y el desmoronamiento de los sistemas democráticos, buscan reestablecer un nuevo orden a través de la irrupción de la autoridad. De esta manera, las dictaduras militares encajan dentro de este tipo de regímenes. Además, como menciona Arriola (2015) el carácter autoritario, especialmente de las dictaduras modernas, radica en el desacato de los principios constitucionales e incurrir en la violación de los derechos humanos. Los dictadores asumen el poder con la justificación de salvar al país del caos preexistente, se definen como la única opción para restituir la estabilidad que la sociedad necesita y cometen atrocidades en nombre de ella.

El término de dictadura en el debate contemporáneo se define en las palabras de Sartori (1987) como un sistema político que niega un gobierno por consentimiento “una dictadura es un gobierno no constitucional” (p. 257). En esta misma línea, Rouquié (1981) complementa a esta definición y menciona que es un régimen de excepción que se ejerce sin control porque quienes concentran el poder no conocen restricciones sobre los gobernados.

¹² Elementos como, elecciones libres, competencia política, oposición, independencia de poderes, conforme a las características de Robert Dahl (1971, citado en 1984). Y también respecto a la vigencia de los derechos humanos, libertad de opinión, reunión, asociación, etc.

En términos constitucionales esto significa que las garantías fundamentales se encuentran abolidas. Este último punto se abordarán en la siguiente sección.

Arriola (2015) manifiesta que las dictaduras surgen por dos vías: revolución y golpe de Estado. En América Latina durante la década de los 70, las dictaduras se originaron por golpes militares violentos. Éstos marcaron un periodo de transformaciones de la estructura política y económica de la región. Para Serrano (2010) las instituciones militares no solo ejercieron autoritariamente el poder político, sino que, destruyeron violentamente al Estado y sus relaciones con la sociedad civil. Esto quiere decir que, una vez que las fuerzas armadas (FF. AA) tomaron el poder se encargaron de desmantelar el Estado mediante la implementación de políticas económicas de carácter neoliberal y reorganizaron las relaciones con la sociedad mediante políticas represivas. Para el autor, el ejemplo más evidente que respalda este argumento es el de Chile con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 efectuado por Augusto Pinochet.

En la literatura referente a este tema, tanto Rouquié (1984) en “El Estado Militar en América Latina”, como Serrano (2010) en “Estado y golpes militares en América Latina” concuerdan en que las dictaduras del cono sur en los años 70 alinearon su política autoritaria represiva fundamentada en la Doctrina de Seguridad Nacional que promovió Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría. Ésta consistió en una estrategia de integración militar cuyo objetivo principal fue erradicar doctrinas de izquierda como el marxismo, socialismo y comunismo, tanto en la esfera política como en la social y cultural. De esta manera, el combate al “enemigo interno” estuvo definido y los esfuerzos del Estado se dirigieron a destruir a los grupos revolucionarios peligrosos, subversivos y sediciosos de cada país.

El Estado como institución se debilitó desde el momento en que los militares tomaron el poder, se transformó estructuralmente por la economía neoliberal, y socio culturalmente por la política disciplinaria represiva aplicada a la sociedad. De tal manera que, el rol de las FF. AA adquirió tanta fuerza en este tipo de régimen autoritario que llegó a legitimarse como la institución regidora del orden por medio de una política de la violencia y el terror, sin dimensionar su afectación a la democracia y las libertades individuales.

1.2 Sistematización de la violencia en la dictadura y afectación de las libertades

Las dictaduras militares llevan consigo un excesivo abuso del poder, se basan en mecanismos de fuerza y aparatos de represión que llegan a sistematizar la violencia y el terror. Por medio de la legitimación de las instituciones del Estado que son controladas por las FF. AA se instaura la dominación que pone fin al orden democrático y se rompe la estructura social, económica, política y cultural vigente hasta antes del golpe militar. La violencia se convierte en el carácter natural de la dictadura, afecta gravemente a la democracia y las libertades individuales como: expresión, opinión, pensamiento, asociación, movilidad, y cultural, que es una de las que tiene relevancia en este trabajo.

En América Latina, la mayoría de las dictaduras militares surgieron con carácter violento, a partir del golpe de Estado se pudo evidenciar el carácter autoritario del nuevo régimen. Para Serrano (2010), el proceso autoritario que irrumpió la región en los años 70, se justificó bajo la lógica de un nuevo orden disciplinario de la sociedad civil, en donde la fuerza militar fue la encargada de reorganizar no solo a la población, sino a las instituciones políticas y el Estado. Con la excusa de “limpiar a la sociedad”, se consolidó un aparato represivo liderado por las FF. AA que por medio del ejercicio coercitivo de su autoridad se violó los derechos humanos y afectó a la dignidad, integridad personal, y lo más importante: la vida.

Una de las primeras acciones que se tomaron en las dictaduras latinoamericanas fue establecer el Estado de Sitio, en donde las garantías constitucionales se suspendieron, por ejemplo, la libertad de movilidad o asociación restringidas por el Toque de Queda que se aplicaba en horas de la noche hasta la madrugada del día siguiente. O inclusive, garantías fundamentales como la vida se aniquilaron con el fin de resguardar el orden público en defensa del país. Este régimen de excepción se declara en situaciones de conmoción interna dentro de un marco legal y tipificado en la Constitución de cada nación, es un medio de defensa de la seguridad interna.

Las FF. AA en las dictaduras latinoamericanas, según el marco jurídico del Estado de Sitio, fueron las encargadas de resguardar el orden y tienen la facultad explícita de reprimir, e incluso la muerte provocada por miembros de la institución militar ante los

subversivos, rebeldes o sediciosos, se legalizó (Arriola, 2015). Entonces, la consecuencia directa de este régimen de excepción es que se atentó directamente contra libertades del individuo (movilidad, asociación, expresión y aquellas definidas por la ley) y sobre todo, la vida. De esta manera, esta institución se legitimó por medio de la violencia y el terror.

Con la consolidación de este aparato represivo y la violación de los derechos humanos se aniquiló la democracia, en realidad, el solo hecho de suprimir la libertad, siguiendo la lógica de Sartori, Arendt, Rivas & Rodríguez, ya implica afectación inmediata al régimen democrático. En las dictaduras latinoamericanas del Cono Sur, recae el peso en la historia por las atrocidades cometidas, en especial el caso chileno con Pinochet que trascendió en la memoria por el derramamiento de sangre que dejó miles de víctimas e historias de dolor, por la tortura, ejecuciones, persecuciones políticas, abuso de la fuerza, exilio y censura cultural cometida.

Este último punto es importante, la censura en términos generales es la “restricción de la libertad de información y/o expresión” (Gubern, 1981; citado en De los Santos, 2015, p.58). Por lo general, ésta se intensifica en los inicios del régimen autoritario a fin del control absoluto de la población y sobre todo para depurar a quienes los líderes dictatoriales han definidos como subversivos y/o peligrosos por la nación. De esta manera, se censuran a los medios de comunicación, partidos políticos, sindicatos, gremios y todo intento de organización social, e inclusive los círculos artísticos: poetas, escritores, músicos, pintores, etc.

Estos últimos son los más peligrosos porque a través del arte, una de las expresiones más inocentes, sublimes y naturales del ser humano, se llega a combatir el *statu quo* porque la creación artística refleja el sentipensar personal. De tal manera que, la censura cultural fue una de las decisiones más controversiales de algunas dictaduras latinoamericanas como el caso chileno y el argentino. Este tipo de censura implicó la afectación directa a la individualidad del ser porque atentó contra la libertad de expresión y pensamiento. Además, no solo afectó a los artistas, sino a la población que se sentía identificada con los productos culturales originados antes y durante los golpes militares.

En las dictaduras militares de Argentina y Chile, se pudo evidenciar esta restricción de libertad del sentir dirigida hacia los artistas. Algunos trabajos de investigación como “Música y clandestinidad en la dictadura: la represión, la circulación de música y de resistencia y el casete clandestino” de Jordán (2007) y “La censura cultural durante la dictadura militar de Argentina: 1976-1983” escrita por De los Santos (2015) señalan que algunas de las acciones principales de estos contextos fueron: la tortura y persecución a los artistas e intelectuales, quema de libros, prohibición de escuchar un tipo de música¹³, productos culturales destruidos por los militares en allanamientos, creación de listas de artistas prohibidos por el gobierno, que por supuesto, los llevó al exilio (De los Santos, 2015).

En definitiva, la afectación de las libertades frente a la democracia no solo tuvo consecuencias políticas, económicas y sociales como generalmente evidencian los estudios existentes. Sino que, estos regímenes autoritarios también atropellaron la libertad en otros aspectos que no han sido mayormente explorados como el cultural que refleja la individualidad personal. Sin embargo, el hecho de atentar directamente contra la libertad de expresión más natural y sublime de los seres humanos, el arte, hace que frente al abuso del poder, la música se convierta en un símbolo de resistencia frente al sistema de dominación. Esto es lo que se discutirá en las siguientes secciones.

2. La música protesta

La cuestión del arte ha sido objeto de numerosos estudios en varias disciplinas. Por ejemplo, la música en tanto a expresión cultural y artística ha sido abordada a través de la sociología y la antropología, desde estas perspectivas, el arte tiene funciones individuales y sociales. Por un lado, permite al ser humano auto trascender porque es una expresión intrínseca de la creatividad que implica su espíritu. Por medio del arte el individuo se distingue de los demás seres, se construye, se desarrolla y se representa a sí mismo. Por otro lado, el arte en la sociedad se define como una fuerza que debe apuntar a la transformación del mundo a través de sus distintas manifestaciones, en este caso, la música (Marcuse, 2004).

¹³ Un ejemplo de esto fue la prohibición tácita de la música andina en Chile y todo instrumento andino, pues se consideraron como elementos subversivos (Jordán, 2009)

La música es un lenguaje universal, es una expresión cultural y una de las manifestaciones más antiguas e importantes del ser humano. Para Stornaiolo (2016) la música no son solo sonidos de instrumentos o letras, es arte, es cultura, es una manifestación del descontento, rebeldía, y tiene contenido histórico-político. La relación entre música y política precisamente radica en que en las canciones se reflejan y denuncian las relaciones de poder, pero sobre todo buscan combatir las y transformarlas. Este ejercicio de rebeldía, de enfrentar el orden establecido es lo que constituye la esencia de la música protesta.

Este tipo de música tiene una carga ideológica implícita e inevitable porque las canciones reflejan el sentipensar de los artistas. Además, el ser humano en tanto ser social y político, asume ciertos valores, creencias y posturas ideológicas que lo llevan a construir sus discursos de una manera claramente definida, de ahí que la música adquiera una identidad propia. Entonces, la música protesta es un relato o discurso social en contra del *establishment*, que denuncia las injusticias y/o desigualdades cometidas dentro de las relaciones de dominación, y que además busca transformarlas. Esta definición comprende elementos importantes que serán abordados a continuación: la música como discurso, símbolo de protesta, además de su relación con la identidad y memoria.

2.1 La música como discurso

La música es un lenguaje universal, pero no solo eso. Desde una visión antropológica musical, es una forma de comunicación que en la esfera política se convierte en un discurso elaborado (Cihodariu, 2011). El discurso es la construcción de ideas cuyo objetivo es transmitir significados que tiene reglas lingüísticas internas que le dotan de un orden y estructura; y, especialmente ejerce poder. Esto último es relevante porque el discurso se convierte en un espacio de disputa, de tal manera que se visibiliza la pugna de poderes y también llega a ser un medio de control social (Foucault, 1970).

Teun Van Dijk (2002) menciona que “el discurso, de muchas maneras, construye, constituye, cambia, define y contribuye a las estructuras sociales” (p. 19). Por lo tanto, la música al ser una experiencia colectiva, por medio del discurso busca reproducir normas, valores e ideologías que configuran las relaciones sociales entre los miembros de un grupo. La música posee contenido histórico y sociopolítico que se relata en las letras de las canciones

mediante palabras, símbolos y metáforas, además contiene significados que no solo describen los acontecimientos de la realidad, sino que los critica, denuncia, y a su vez, los combate. De esta manera, visibiliza y confiere poder.

Desde el análisis de Foucault (1970) el discurso ejerce poder y coacción porque es el resultado de una construcción sociocultural que incide en el comportamiento de los seres humanos. La influencia se da porque existen valores, ideas, pensamientos, sentimientos, símbolos e incluso ideologías que se reproducen por medio del discurso y se aceptan socialmente. Esto corresponde al proceso de formulación de la voluntad de saber en voluntad de verdad, es decir, la legitimación del discurso que construye a las estructuras sociales y determina el accionar de las personas.

Bajo estos conceptos, la música como discurso inicia como voluntad del saber en un primer nivel de la sociedad, en este caso los artistas y/o grupos musicales que son quienes generan las letras de la canción protesta. Ahí plasman su *sentipensar*, los símbolos y el contenido, en este caso, de tinte político, que refleja la realidad a la que buscan transformar. Como se mencionó anteriormente, los artistas asumen valores y creencias que se ven reflejadas en las letras de las canciones y corresponden a su postura ideológica arraigada, la cual buscan transmitir y representar.

La voluntad de saber se convierte en voluntad de verdad cuando se legitima el discurso a través de instituciones formales e informales que aceptan esa verdad (Foucault, 1970). Por ejemplo, se puede determinar a los partidos políticos¹⁴ como instituciones formales que utilizaron la música como herramienta de persuasión y como instrumento para generar identidad y así legitimar su discurso. Pero también se puede generar voluntad de verdad cuando instituciones informales como movimientos¹⁵ de música de resistencia utilizan la canción para denunciar, persuadir y reivindicar las injusticias y/o desigualdades frente a la sociedad, de manera que sus letras se legitiman y el discurso adquiere poder.

¹⁴ En el caso chileno, principalmente se observa con la Unidad Popular. Por ejemplo, el álbum “Canto al programa” de Inti-Illimani fue escrito para la campaña política de Allende. Las canciones “Venceremos” y “Canción del poder popular” fueron adaptadas como el himnos de la UP, e interpretada por los dos grupos: Inti-Illimani y Quilapayún (Pastene, 2010, p.90).

¹⁵ En Chile, se pudo observar esto con el Movimiento de la Nueva Canción Chilena y su música de resistencia.

En este punto debe precisar cómo el discurso genera identidad colectiva. Esto se constituye en cuanto el discurso implica un sentido de pertenencia e identificación grupal cuyo objetivo sea la reivindicación o cuestionamiento de una relación de dominación, como la dictadura. En primer lugar, se forma por la identidad individual que se entiende como la representación que tienen las personas de sus círculos de pertenencia, atributos personales y biografía irrepetible. Ésta se torna colectiva en la medida en que necesita de un contexto y reconocimiento social, la identidad colectiva es la que confiere significado a una acción en cuanto es realizada por el sentido de pertenencia a un grupo/categoría social (Giménez, 1997).

La música protesta como discurso, indudablemente implica identidad desde la construcción de su mensaje, los artistas parten de sus experiencias culturales y eso reproducen en la letra. En este trabajo investigativo, el mensaje protesta construido repercute en el actuar de las personas y genera identidad colectiva por dos motivos: a) el contenido político que pone en evidencia las relaciones de dominación, represión y violencia, generadas por la dictadura, y, b) la carga ideológica que genera una identidad que persuade a la sociedad para adherirse a la lucha. La música como discurso no solo traduce las pugnas de poder, sino que, llega a convertirse en el medio de apropiación más importante para el ser humano para ejercer poder y combatir al sistema.

2.2 La música como símbolo de protesta

La música es un hecho social por excelencia, es una expresión de la individualidad pero también es una experiencia de la colectividad humana, por eso desempeña un rol activo como catalizador social. La música comprende funciones simbólicas porque el ser humano participa de ésta para comunicar y expresar significados que son producto de los procesos y relaciones sociales. Por lo tanto, en las relaciones de poder y dominación, el papel fundamental de la música es denunciar el orden establecido, y aportar en la construcción y/o transformación de esa realidad. Ahí radica su poder simbólico, contestatario, rebelde, de lucha social, reivindicativo transformativo, y por supuesto, de resistencia.

Marcuse (1972; citado en 2004) considera a la música como Arte (con mayúscula)¹⁶ y como una fuerza dentro de la sociedad. El Arte siempre tiene algo que decir y confluye con las luchas de poder frente a la dominación y la represión, ahí radica su dinámica interna y por lo tanto se convierte en una fuerza política muy importante. La música contribuye a cambiar el mundo, “activa el cuerpo, las canciones ya no cantan sino que chillan y gritan” (Marcuse, 1972; citado en 2004, p. 51). Desde la visión de Ruiz (2012) la música protesta tendría ese sentido pues, denuncia lo establecido, rebate las injusticias y las desigualdades, de tal manera que, además de comprender esa realidad también ayuda a reconstruirla.

Respecto a la denuncia o crítica social se debe mencionar que, el arte en general no es pasivo, no debe reflejar paz y orden, más bien, debe irrumpir con ese orden constituido, debe denunciar la realidad y la crisis que se da en la sociedad (Adorno, 1973). La inconformidad social da paso al surgimiento de las expresiones culturales que se van en contra del *establishment*, las relaciones de producción o, en general, contra una sociedad llena de prejuicios, esa inconformidad genera las expresiones musicales de descontento y rebeldía (Stornaiolo, 2016). Entonces, la música se convierte en protesta el momento en que los individuos por medio de las tensiones generadas en la sociedad expresan su desacuerdo frente al orden establecido, e inclusive desafían las relaciones de poder y dominación.

Queda claro que la música es una experiencia colectiva y el momento en que desafía las relaciones de poder, evidencia el potencial transformativo de la realidad. Halbwachs menciona que “la influencia de las obras de arte no se sitúa exclusivamente al nivel de una transformación de la mirada, de la escucha, etc., sino que estructuralmente enseñan a pensar de modo distinto” (Péquignot, 2004, p.164). La música, en tanto a obra de arte, puede construir nuevas ideas y pretende transformar los modos de pensar y actuar, ese es su poder.

La música protesta además de expresar rebeldía, descontento y denuncia frente al orden constituido y/o las estructuras que determinan las relaciones de dominación, principalmente busca transformarlas. El arte significa construir una realidad opuesta a la que prevalece. El artista parte de su percepción personal de la realidad para componer, en este

¹⁶ En un sentido ontológico, del Arte como forma en sí mismo y como forma de realidad, esto quiere decir que, la obra de no es un simple objeto de consumo, sino de trascendencia para el alma o el espíritu, y que busca transformar esa realidad (Marcuse, 2004).

caso la canción protesta, y expresa su *sentipensar* que indudablemente busca influir en el comportamiento de la sociedad generándole identidad y adhesión a la lucha *anti-establishment*.

Finalmente, la música como símbolo de protesta posterior a los episodios de violación a los DD. HH, constituye memoria colectiva. Este proceso parte de un postulado de la antropología musical que menciona que, “la resistencia por medio de la música debe existir para que las personas después de los malos tiempos puedan aprender la verdad sobre lo que sucedió, para contrarrestar la tendencia de la historia escrita por los ganadores” (Cihodariu, 2011, p. 190). En contextos de violencia y represión, la memoria es un elemento que establece el compromiso del “nunca más” repetir un episodio de horror del pasado que en materia de derechos humanos se determina como la garantía de no repetición. A partir de la memoria se construye identidad y se la mantiene a través del tiempo, el shock de la represión permite que los acontecimientos sean recordados mediante la narración de las personas cuya experiencia data de la vivencia directa de la realidad. Esta memoria individual termina por convertirse en memoria colectiva el momento del acto narrativo compartido (Jelin, 2001).

Las maneras en que las memorias colectivas se materializan son a través de fuentes orales y escritas. Para Schwarzstein (2001) la oralidad es la forma básica de la comunicación, por esa razón, la canción llegaría a ser una fuente de memoria transmitida de manera oral a lo largo de los años y que se inscribe en lo que Halbwachs (1995) denomina como marcos sociales de recordación que se vinculan a las experiencias vividas por un grupo social. El testimonio forma parte de la memoria colectiva, y ésta no solo está constituida por el hecho histórico sino por el impacto que ese hecho tiene en la vida de quien narra.

En este contexto, la música se implica en la memoria y la identidad colectiva a través del testimonio hecho canción social que narra los acontecimientos y influye en la construcción de un nuevo *sentipensar*, conforme a lo que Halbwachs menciona. Ahí radica la importancia del arte para transformar la realidad, y sobre todo, para que su vigencia permita establecer una lucha por el nunca más. La música protesta en este estudio de caso se inscribe en esta categoría, y post violación a los DD. HH se transforma en una fuente de memoria colectiva para recordar las consecuencias de un régimen autoritario militar y reivindicar, ante todo, la defensa de la libertad y la democracia.

3. La resistencia noviolenta

La resistencia ha sido un concepto ampliamente abordado que parte de la idea básica de Michel Foucault cuando se dice que en “donde hay poder, hay resistencia”. En este trabajo es importante contextualizarla desde la dinámica de la acción social y desde las formas simbólicas para hacerle frente a las relaciones de dominación. Por un lado, este ejercicio de oposición surge para contrarrestar una relación de poder desigual y sigue una lógica de acción colectiva como un compromiso y proceso transformador de las relaciones sociales. Pero a la par, toma en cuenta una dimensión simbólica para reivindicar que se trata de una resistencia no convencional cuya fuerza radica en la noviolencia para desafiar el poder tradicional.

3.1 La resistencia desde la dinámica de la acción social e implicación de la identidad colectiva

En la literatura sobre la dinámica de los movimientos sociales, autores como Tilly (1998); Della&Diani (2015) convergen en que existen una relación directa entre conflicto y cambio social, en los contextos de dominación surgen oportunidades para la transformación de las relaciones sociales por medio de la acción social. Como consecuencia, la resistencia llega a ser la forma de materializar la acción colectiva en la búsqueda de ese cambio y/o transformación social, esto se logra a través de métodos de acción como: manifestaciones públicas, protestas, huelgas, concentraciones, y, otras menos visibles como la música que será abordada en la siguiente sección.

Della&Diani (2015) mencionan que “lo que mueve a la gente a la acción colectiva es a menudo una confrontación explícita con la ira y la injusticia, o la experiencia directa de la solidaridad colectiva” (p. 120). Desde una visión similar Scott (1990) señala que, en las relaciones de dominación, “subordinación sistemática” como él la denomina, es inevitable que las injusticias no generen reacción desde abajo, ésta será producto directo del cólera y la frustración de los dominados. Por tanto, frente a las desigualdades, el abuso de poder, la violencia, la agitación social se acrecienta y las respuestas al sistema se dan mediante prácticas de resistencia.

La acción colectiva se origina a partir de la identificación de un problema por parte de los actores sociales como “lo suyo”, desde su experiencia con lo que ellos perciben como injusto. Los dominados están en la misma situación de subordinación y la ira, la injusticia, la humillación forman parte de las experiencias que configuran su marco cultural. A partir de esos lazos de solidaridad de los dominados, los oprimidos, “los de abajo”, el grupo que resiste se identifica bajo una misma lógica de desigualdad de poder y actúa para desafiarlo o revertir su situación inicial (Scott, 1990).

Por esta razón, la resistencia tiene un carácter constructivo y se vuelve indispensable analizar la identidad, las redes de solidaridad y confianza que se implican dentro del ejercicio de resistencia. Para lograr transformar las relaciones sociales, las identidades se construyen y redefinen continuamente para fortalecer esas redes. Tilly (1998) menciona que todo conflicto implica afirmación de identidad y desarrollo de intereses colectivos porque éstos representan las experiencias compartidas en las relaciones sociales. Entonces, los deseos por el cambio social, la injusticia o ira colectiva por parte de los dominados, y la desigualdad notoria en una relación de dominación son las experiencias comunes que promueven el ejercicio de oposición y que los identifica dentro de un mismo grupo.

En consecuencia, desde una lógica estratégica las tácticas de acción del grupo para desafiar el poder dependen de cómo los actores sociales atribuyen a su experiencia los diferentes significados para organizarse en torno a la acción colectiva, y sobre todo de los valores y creencias que configuran su marco cultural para actuar (Della & Diani, 2015; Scott, 1990). En esta misma línea, Melucci (1982; citado en Giménez, 1997) explica que la identidad delimita la acción porque permite que los actores ordenen sus preferencias y escojan alternativas de acción, entre las que pueden ser violentas o no violentas. De allí la importancia de precisar las identidades del grupo dentro de un ejercicio de resistencia.

Finalmente, Della&Diani (2015) añaden que las identidades colectivas se manifiestan simbólicamente en los movimientos de resistencia a través de cánticos, insignias, eslóganes, etc. Por lo tanto, la música como lenguaje universal, a través de su discurso y como símbolo de protesta, se convertiría en una expresión de la identidad de los grupos que resisten y por ello resulta ser persuasiva y con gran alcance ante la población, esto se analizará con profundidad en las siguientes secciones.

3.2 La resistencia no violenta desde la dimensión simbólica

La acción no violenta se ha convertido en un método de lucha organizado, colectivo, sostenido y estratégico, y su estudio profundo ha ayudado a la comprensión de la resistencia a través de su potencial transformativo. Sin embargo, la resistencia también comprende una dimensión simbólica que analiza lo oculto y generalmente invisibilizado en los estudios previos. De tal manera que, es necesario contextualizar este trabajo desde esta perspectiva porque la resistencia no violenta simbólica llega a tener una fuerza más poderosa que las tradicionales para desafiar a las estructuras políticas como el Estado militar.

Cuando se habla de resistencia no violenta se parte del primer concepto de desobediencia civil de Henry David Thoreau que introduce al desacato de leyes por motivos de conciencia y moral individual como una práctica no violenta. La acción política como tal se da a través de la resistencia civil porque ya no solo es eludir las leyes, sino transformar una situación en conjunto a través de una lógica estratégica. Para esto, Schock (2013) define: “resistencia civil es el uso sostenido de métodos de acción no violenta por civiles comprometidos en conflictos asimétricos con oponentes no reacios al uso de violencia para defender sus intereses” (p.277).

Gene Sharp (1973), el teórico clásico de la no violencia, propone que el uso de ésta implica diversos métodos, estrategias y tácticas, inclusive, extrainstitucionales que propician el cambio social. La acción no violenta desafía al poder tradicional y el Estado no sabe cómo responder a estas prácticas, ahí radica la lógica de su acción estratégica. El Estado, quien tradicionalmente tiene el monopolio legítimo de la fuerza, no puede reprimir violentamente¹⁷ a campañas de este tipo porque los gobernados retiran la obediencia y consentimiento ante el poder estatal sin utilizar la violencia, lo hacen de una manera indirecta, y precisamente esto hace que el régimen se desgaste y pierda legitimidad rápidamente.

Stephan & Chenoweth (2008) comprueban que hay una mayor probabilidad de éxito en las campañas de resistencia no violenta porque además de reforzar la legitimidad promueven una extensa participación en el proceso de resistencia. La lucha no violenta

¹⁷ Uno de los motivos es porque los costos de represión hasta este tipo de campañas son altos e implican una imagen negativa del régimen a nivel nacional e internacional lo que hace que también pierda legitimidad desde esta perspectiva.

consolida lazos internos de confianza, solidaridad, cohesión e interdependencia entre el grupo que resiste porque se implican identidades colectivas que buscan combatir la violencia estructural, las injusticias sistemáticas y las desigualdades que generan las instituciones que impiden a las personas satisfacer sus necesidades básicas. Y sobre todo, estos métodos se enfocan en el objetivo común de desafiar al poder estatal hasta desintegrar sus sistemas de opresión y transformar las relaciones desiguales de dominación.

La acción colectiva se origina a partir de la identificación de los actores sociales que comparten un conjunto de valores, principios y preocupaciones, en este caso, no violentos que guían sus estrategias para la consecución de los objetivos comunes. La capacidad transformativa de este tipo de resistencia radica en que propicia el cambio social sin el uso de la violencia y esto implica un deber moral y/o exigencia ética de vida por parte del grupo que resiste.

Entre las formas de este tipo de resistencia, existen 198 métodos de acción no violenta proporcionados por Gene Sharp, que se distinguen entre cinco categorías principales: acción de la protesta y persuasión no violenta; no cooperación social, no cooperación económica; no cooperación política y de intervención no violenta (Sharp, 1973). La música figura dentro de los métodos de protesta y persuasión no violenta, tanto por su carácter de denuncia como por su carácter persuasivo que permite que los dominados se identifiquen y adhieran a la lucha que ven como “suya” porque implica una identidad colectiva que propicia el cambio social.

Desde la visión simbólica, James Scott (1990) en su trabajo “Los dominados y el arte de la resistencia” define a la infrapolítica de los subordinados como la variedad de formas de resistencia que no son cotidianas y están disfrazadas en expresiones indirectas. A esto le suma el término de “discurso oculto” que manifiesta el contrapoder, disidencia, oposición o subversión por parte de los dominados. Es decir, la infrapolítica es el lugar en donde se dan las prácticas de resistencia que están disfrazadas en el discurso del grupo que desafía el poder. Si anteriormente se definió a la música como un discurso, entonces en los términos de Scott, ésta será una de las estrategias de la resistencia simbólica no violenta para enfrentar a la dominación.

Las canciones utilizan símbolos, códigos, metáforas a través de sus letras como contrapoder, a lo que el Scott (1990) denomina como “disfraz político” porque utiliza un lenguaje que confronta indirectamente, de modo que, el adversario no pueda reaccionar porque el mensaje está sujeto a diversas formas de interpretación. Ahí radica el poder de la resistencia simbólica noviolenta, en la manera en cómo las canciones ocultan mensajes subversivos que llegan a combatir las relaciones de poder. Esto va más allá de lo visible, por eso adquiere un poder especial y peligroso porque resiste frente a un enemigo que busca solamente el enfrentamiento violento, y precisamente, la esencia de la música es contraria, es pacífica y conciliadora.

LA MÚSICA PROTESTA COMO EXPRESIÓN DE RESISTENCIA NOVIOLENTA EN LA DICTADURA CHILENA (1973-1988)

Ante la presencia de regímenes autoritarios como el chileno, fue inevitable la respuesta de oposición. Sin embargo, en este caso existió un elemento fundamental que explica la ausencia o debilidad de un movimiento de resistencia visible desde el inicio del régimen. Este fue la política del terror implementada a partir del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 en el país, la cual buscó destruir todo tipo de estructura social vigente, es decir, partidos políticos, sindicatos, movimientos sociales; además, contribuyó a desarticular la movilización social.

La manera tan violenta con la que se instauró el nuevo orden con Pinochet intimidó a la acción colectiva y los sentimientos de miedo predominaron desde el comienzo de la dictadura. Los sectores que defendían a Salvador Allende y la Unidad Popular (UP) ejercieron resistencia desde el golpe, aunque la violencia represiva fue de tal magnitud que desarticuló a una acción social organizada. No obstante, a pesar de que parecía imposible enfrentar a tan poderoso enemigo, se diseñaron múltiples maneras de resistir frente al régimen militar. Es aquí donde la música y sus letras juega un rol como expresión de resistencia noviolenta.

La música es un método de protesta y persuasión noviolenta en términos de Sharp (1973) y Scott (1990). En primer lugar, por su carácter de denuncia inherente a su función de crítica social que insta a combatir el *establishment* y transformar la realidad. Y en segundo lugar, su función persuasiva en relación con la influencia y adhesión de la sociedad con la lucha popular, y sobre todo, en buscar la libertad como espacio simbólico perteneciente al pueblo chileno, que en términos políticos fue la democracia conseguida en 1988 gracias a la victoria del NO en el plebiscito de Chile.

La Tabla 1 ubicada en anexos visibiliza los principales hallazgos correspondientes a la presencia de las categorías de análisis planteadas para este trabajo: persuasión, reivindicación y denuncia; en cada una de las canciones. A manera de resumen, de las dieciséis canciones analizadas, seis corresponden al análisis por intertextualidad, esto se puede evidenciar en las Fichas de Análisis 1, 2 y 3. En este punto, la relación entre las letras

apeló principalmente a la unidad entre el pueblo para luchar por una patria liberada. Asimismo se denuncia la represión sufrida por el régimen de Pinochet, por lo tanto se induce a la resistencia no violenta en la búsqueda de la libertad para Chile. En las siguientes secciones se abordarán cada uno de estos hallazgos de una manera más profunda.

1. Implicación de la izquierda en la canción protesta entre 1973 y 1979

La música no solo es un lenguaje universal, es una experiencia colectiva cuyo discurso reproduce valores, normas, creencias e ideologías. Las personas que escuchan las canciones se sienten identificadas con ellas porque forman parte del mismo marco cultural en el que son producidas. En las canciones se reivindicó la identidad de izquierda y se implicó tanto en el grupo que resistió como en los artistas: Inti Illimani, Quilapayún e Illapu. Como se puede observar en la Tabla 1, catorce canciones reivindican este tipo de identidad, las letras presentan referencias al obrero, a la mujer, al proceso revolucionario en el que se encaminó Chile con Allende, o, símbolos del socialismo, comunismo y la UP.

Se debe entender que estas referencias se dieron ya que los tres grupos de este estudio de caso pertenecen a un marco cultural común y se autodenominaron dentro de esta postura ideológica de izquierda. Por ejemplo, Inti-Illimani y Quilapayún fueron estudiantes activos en la época de la Reforma Universitaria de los años 60, su militancia e ideales inspirados por la Revolución Cubana coincidieron en el carácter de sus canciones. De hecho, Quilapayún es el grupo que más contenido político tuvo en sus letras porque para ellos su canción debía ser revolucionaria, solo así podían contribuir a cambiar las injusticias sociales de Chile (Carrasco, 2003).

Estos ideales se fortalecieron cuando ambos grupos participaron en el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular, este proyecto de izquierda enfocó a la cultura como una de las prioridades de su programa para la transformación social, de ahí surgió el lema “No hay revolución sin canciones” (BNC, 2018). En ese proyecto se estableció a la música popular como un medio de persuasión hacia el pueblo para que se adhiriera a la lucha de encaminar a Chile al socialismo en donde los artistas fueron los portavoces principales.

En el proyecto de gobierno de la UP tuvo inspiración marxista revolucionaria. Con la justificación de un fracaso de modelo económico en Chile “un país capitalista, dependiente del imperialismo, dominado por sectores de la burguesía” (Unidad Popular , 1969, p.4), se buscó la construcción del socialismo en Chile. Este proyecto básicamente buscaba la transformación del Estado para llevar a cambio reformas de corte social, en donde el pueblo tenga el real ejercicio del poder y transforme las relaciones de explotación que habían sumergido en la desigualdad al país.

En las canciones “Chile Herido” (Inti-Illimani) y “El rojo gota a gota irá creciendo” (Quilapayún) desde el discurso se busca mantener el compromiso revolucionario en el país. Este compromiso en relación con la teoría marxista representa los ideales de encaminar a Chile hacia un modo de producción que elimine la estructura de clases dominantes-subordinados que genera desigualdad social y económica (Cueva, 1987). El modo de producción capitalista es el que históricamente ha determinado condiciones de explotación hacia la clase que sostiene el sistema, “los oprimidos”. Por lo tanto, desde sus inicios, la Nueva Canción Chilena dirigió el discurso a cuestionar la desigualdad en el país producto del modo de producción capitalista (Solar, 2012). Entonces, a partir 1973 el discurso estableció la necesidad de reivindicar y combatir al nuevo sistema de opresión injusto: la dictadura militar.

En las frases de la canción Chile Herido: “un pueblo que florecía conquistando el nuevo tiempo (...) con la canción en los labios su futuro construía” (Inti-Illimani, 1974), simbólicamente se reivindica la identidad de izquierda en dos maneras. La primera es que denomina al pueblo que florecía como el proceso socialista democrático de Allende. La segunda, específicamente expresa la identidad como músico de izquierda en ese proceso. Ambas reivindicaciones tienen un punto en común, el sentir frente a la irrupción de la dictadura que destruyó la posibilidad e ilusión de los partidarios de la izquierda en vivir la transición al socialismo.

El régimen de Pinochet declaró a un enemigo interno: todo aquel alineado al marxismo, socialismo y comunismo, principalmente a miembros del MIR, PC, PS y los allegados a Allende, en donde se encontraron los músicos de la Nueva Canción Chilena (NCC). A este sector de la sociedad, se lo llegó a estigmatizar de una manera en que su

dignidad e integridad fueron vulneradas cruelmente. La violencia dirigida hacia este grupo fue evidente desde el golpe militar, se ordenaron detenciones arbitrarias a los líderes de estas organizaciones en el icónico Estadio Nacional, en donde se practicaron múltiples formas de tortura física y psicológica dirigidas a desarticular a las organizaciones de izquierda, y, en el peor de los casos se atentó contra su vida de forma ilegal e ilegítima.

Ante una dictadura que llegó con una tendencia ideológica clara de derecha¹⁸, y sobre todo, con una obsesión anticomunista, la reivindicación de la izquierda en las canciones llegó a ser una respuesta simbólica en contra del régimen autoritario impuesto. Además, desde la narrativa de las canciones se presentó la oportunidad para que el pueblo recupere el proceso de transformación social al que hacía hincapié el programa de gobierno de la Unidad Popular. En éste los sujetos de cambio, precisamente, eran los obreros, el campesinado, los estudiante, los explotados, las mujeres, “los de abajo” (Unidad Popular, 1969, p.13).

El momento que tuvo la izquierda en el poder no bastó para cumplir las expectativas de sus adeptos, por lo tanto, esta respuesta simbólica buscó mantener la esperanza para resistir en la lucha por construir el socialismo. Por ejemplo, la canción “El rojo gota a gota irá creciendo”, es simbólica porque expresa que a pesar de que el Estado trató de destruir violentamente a este grupo social, serán ellos mismos quienes seguirán luchando y recuperarán el proceso socialista de Chile. En otras canciones de estos grupos también se reivindica la identidad en torno a símbolos del comunismo como el martillo, los puños (izquierdos), o el color rojo en general.

De esta forma, tanto los artistas como quienes escuchan su música protesta, asumieron una posición ideológica clara lo cual identificó y contribuyó a generar redes de solidaridad en el ejercicio de resistencia no violenta. Jordán (2009) realiza un interesante trabajo “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, en donde se puede evidenciar algunas maneras en que se organizó la NCC para generar una especie de organización social representada por la música para desafiar al poder.

¹⁸ En relación con el proyecto neoliberal implementado que estuvo dentro del programa de intervención de los Estados Unidos en América Latina conocido como “Operación Condor” (Serrano, 2010).

A pesar de la censura cultural dirigida hacia la música popular, se crearon espacios que permitieron la circulación de este tipo de música. Por ejemplo, las peñas, aunque clandestinas, fueron importantes para generar redes de solidaridad a favor del movimiento musical de la NCC que fue disgregado. Éstas permitieron la rearticulación social, la reinscripción de la cuestión política al debate y la presencia de nuevos grupos musicales con un tinte más poético para resistir ante el régimen, de hecho, así entró a la escena el grupo Illapu (Jordán, 2009).

Una lógica similar tuvo la Iglesia Católica a través de la Vicaría de la Solidaridad, ésta promovió lugares para que la sociedad civil intercambie ideas en la búsqueda de la transición democrática (Kurtz, 2009). Esta institución actuó como mediadora del conflicto político, y también, dada su naturaleza de promotora de la ayuda social, generó actividades artísticas como el “Festival Una Canción para Jesús” o actos solidarios en donde los grupos musicales folclóricos pudieron manifestarse abiertamente como opositores a la dictadura, esto generó malestar al régimen tal punto que llegaron a identificar a la Iglesia como insurrecta y subversiva (Jordán, 2009).

La idea de un trabajo colaborativo que pueda reinsertar a la música como expresión de resistencia y como figura opositora hacia la dictadura en un primer momento se dio por la implicación de la identidad colectiva de izquierda esto fortaleció la confianza entre ellos. Esto respalda el argumento de Giménez (1997) cuando dice que la identidad colectiva confiere significado a una acción que se realiza por el sentido de pertenencia a un grupo social. Los artistas que pertenecían a la NCC, en un inicio estuvieron muy vinculados con la izquierda y eso les permitió de cierta manera fortalecer la confianza entre ellos para desafiar al régimen por medio de la música.

Sin embargo, por la apertura que encontraron los artistas que se quedaron en Chile en los espacios mencionados, las letras mermaron su contenido político, como el caso de Illapu que llegó a tener mucha presencia en medios de comunicación (Jordán, 2009). En el caso de Quilapayún e Inti-Illimani, luego de la interpretación de sus canciones entre 1973-1979 se tuvo que, se encaminaron a reivindicar la lucha popular y persuadir a la resistencia no violenta por la utopía de la libertad, pero a partir de 1979, presentaron una ruptura de su lírica política por la maduración que trajo consigo el exilio en sus vidas. A pesar de que se convirtieron en

los mayores exponentes de la música protesta a nivel mundial, la reivindicación de la izquierda dejó de estar presente, esto no significó que renunciaron a sus ideales, más bien, los enfocaron hacia un aspecto más conciliador ante la polarización social del momento.

2. La música protesta incita a cambiar el mundo

Desde el pensamiento crítico de Marcuse (2004) la música protesta encasilla dentro del perfil transformativo del arte, la fuerza que adquiere dentro de la sociedad radica en que busca cambiar las relaciones de poder existentes, en este caso, relaciones de dominación autoritaria. Como se mencionó previamente, en un régimen tan terrorífico como el de Pinochet, la música protesta fue la única salida para enviar un mensaje de resistencia y de combate al enemigo. A pesar de la censura cultural aplicada en el régimen, las canciones se “disfrazaron” en términos de Scott (1990), para decir sin decir.

A partir de las letras de las canciones se instó a la transformación de la realidad chilena, es decir, derrotar la dictadura como objetivo final de la resistencia para encontrar la libertad. Entre las dieciséis canciones analizadas se tiene que doce de ellas reivindican la búsqueda de libertad, es decir que, en las letras se establece un compromiso por recuperar el espacio político y social que le pertenecía al pueblo chileno. El hecho de que un régimen haya llegado a controlar hasta el aspecto más individual como la libre expresión y de pensamiento, convierte a esta búsqueda como una necesidad de supervivencia.

En estas canciones se utilizaron palabras y/o frases como: el porvenir, el amanecer, la alborada o aurora, el tiempo que vendrá, la luz, el día que se espera, o literalmente la liberación para reivindicar este objetivo. En términos políticos, la consecución de la libertad se materializó en el proceso democrático conseguido con el plebiscito de 1988, sobre esto se profundizará en el acápite cinco de este capítulo.

Para este trabajo, la importancia de que las letras hayan reivindicado la libertad y la democracia como objetivo fundamental, radica en que a partir de estos discursos se genera identifican objetivos comunes en las personas que resisten que, terminan por impulsar la acción colectiva. Ante una estructura injusta como la dictadura, se necesitaba que la música

protesta incite a combatir esa situación de dominación autoritaria. Así, siguiendo la premisas de Della&Diani (2015), la acción colectiva que se generó en Chile a partir de 1982, pudo haber tenido como estímulo las ideas de transformación social implícitas en las canciones de este momento.

El ejemplo más evidente de este elemento se refleja en la Ficha de Análisis 3, en ambas canciones se hace el llamado a la acción colectiva para luchar por la libertad. Se configuran entre sí y relacionan directamente esta búsqueda con la venida del amanecer: “Alborada vendrá, y las sombras se irán, va a amanecer/ que se levante en una aurora la nueva esperanza, el nuevo sol del día total” (Inti-Illimani, 1976). Esto simbólicamente se contrapone a la dictadura definida como una época oscura de la historia de Chile por los crímenes cometidos, entonces, el amanecer representa el momento en que se conquiste la libertad democrática.

El porvenir que se esperaba en Chile tenía unas características específicas. En primer lugar, se buscó recuperar el control de todos los aspectos de la vida, tanto en sentido individual como colectivo, que estaban sujetos a las fuerzas militares. Sin embargo, el objetivo más fuerte acorde a la narrativa de las canciones, fue que se reconstruya el proceso histórico anterior al golpe, es decir, la transición democrática hacia el socialismo. Simbólicamente, la victoria de un gobierno que se autodenominaba como popular significó un triunfo histórico en América Latina porque fue el primer proyecto socialista en ganar en las urnas, por lo tanto, las canciones buscaron rescatar ese proceso político.

Como se observa en la Ficha de Análisis 4, se influye a que el pueblo chileno conquiste una patria cuya característica inherente ha sido la libertad, para lo cual hace referencia a personajes como Lautaro, líder militar mapuche por la independencia en la conquista española, o Luis Recabarren, fundador del Partido Comunista de Chile (PC) en relación a recuperar el ideal del socialismo en el país. Así, se deja claro la postura ideológica de la lucha, no es cualquiera, es una que transforme la estructura económica- social en donde no existan más oprimidos y el obrero vuelva a ser, ahora sí, el motor del cambio.

En definitiva, en el primer momento de la dictadura (1973-1979) la libertad se veía como algo muy cercano y posible de alcanzar, por lo tanto, las canciones en ese momento

tuvieron mayor influencia en que las personas no se dejen amedrentar por las acciones represivas de la Junta Militar, sino que unan su fuerza en pro de la transformación del conflicto político. Sin embargo, como se observará en las siguientes secciones, con el pasar de los años ya no solo se buscaba resistir, sino que se instó a tomar acciones concretas para derrocar al dictador, por ello, las canciones apelaron a la responsabilidad del pueblo para construir un nuevo orden político y social.

3. El pueblo unido jamás será vencido: la fuerza de la lucha popular

En base a la investigación realizada dentro de las canciones, la izquierda también se implicó en la persuasión hacia la unidad del pueblo y el llamado a tomar acciones no violentas para transformar la realidad de Chile¹⁹. Las canciones principalmente reivindicaron la lucha popular como el camino para esa transformación, por esta razón, es necesario entender al pueblo como un actor fundamental en los procesos sociales. Históricamente, éste ha sido un actor símbolo de la lucha por la igualdad de derechos y condiciones dignas de vida ante un sistema lleno de desigualdades estructurales.

Asimismo, otro hallazgo que deviene de la interpretación de las letras data que el pueblo en la canción protesta fue el agente de cambio más importante dentro del conflicto político en curso. Antes del golpe, éste representaba a quien construye la historia, Allende le devolvió la dignidad, le atribuyó cualidades extraordinarias para conquistar cualquier proceso social en favor de construir una sociedad mejor. El pueblo lo conformaba: la campesina que labraba la tierra, el obrero que trabajaba más de ocho horas en una salitrera, el estudiante con espíritu revolucionario que salía a las calles para defender la patria, y la mujer. Por lo tanto, necesariamente el pueblo tenía que ser quien genere conciencia de las condiciones de la realidad opresiva de la dictadura, y asuma el rol transformador en la lucha por la dignidad, libertad y justicia social en Chile.

¹⁹ A partir de ahora, cuando en el texto se mencione a la transformación de la realidad chilena se refiere a la consecución de la libertad democrática, argumento desarrollado en la sección anterior. No se repetirá cada vez que se menciona esta idea, con el fin de no redundar.

Con este antecedente, es evidente el sentir de las canciones respecto a la fuerza popular, “El pueblo unido jamás será vencido” lo ejemplifica. En la Ficha de Análisis 5, en las frases: “de pie, cantar, que vamos a triunfar, avanzan ya banderas de unidad (...) de pie, luchar, el pueblo va a triunfar (...) de pie, cantar, el pueblo va a triunfar (...) con decisión la patria vencerá (...)” (Ortega, 1973)²⁰, simbólicamente reivindica el canto como un firme llamado a la acción colectiva. El mensaje discursivo persuade a unirse a la causa porque está en sus manos el deber de reconstruir la vida, la felicidad, la patria, la justicia, es decir, solo el pueblo podría salvar al pueblo.

Este mensaje se ha plasmado en el imaginario colectivo de las personas que asisten a una movilización pública de tal manera que se ha convertido en un repertorio de protesta y en un himno de resistencia muy importante. Stephan & Chenoweth (2008) comprobaron el éxito que tienen las campañas de resistencia no violenta porque promueven una participación extensa de la población en esos procesos, esto quiere decir que, su esencia inofensiva las hacen más atractivas y permiten que más personas se involucren en la causa. Si se vincula este argumento con el sentido de esta canción, el poder que tiene este discurso provoca que miles de personas se adhieran a la lucha porque se sienten verdaderos agentes del cambio.

Además, presenta las características del pueblo cuando dice “de acero son ardiente batallón” o “el pueblo que se alza en la lucha con voz de gigante gritando ¡adelante!” (Ortega, 1973), para referirse a la fortaleza que tienen para enfrentar a cualquiera que sea el adversario, inclusive esto lo intimida. Asimismo, durante toda la canción reivindican que el pueblo lo conforman todos y de todas las regiones de Chile, todos son parte de la resistencia. De esta manera se influye en la apropiación de la causa porque invita a que todos los chilenos y chilenas, sin distinción de clase, género, y ocupación, formen parte de ese batallón que pelea por la libertad de su país. Esta canción es más que una letra y sonido aislado, esta canción tiene una historia de resistencia y rebeldía de un pueblo que realmente puede con todo.

Un ejemplo que ilustra la fuerza de esta canción se dio previo al proceso democrático del plebiscito por el NO en 1988. Cuando Inti Illimani e Illapu regresaron del exilio, se

²⁰ En esta canción en específico, la cita de las frases se atribuyen al autor original debido a que los tres grupos de este estudio la han interpretado en numerosas ocasiones.

reunieron en el Parque de la Bandera, un espacio simbólico para la reivindicación de la lucha popular, en ese concierto²¹ cantaron esta canción en donde se observa la masividad y euforia de todas las personas que asistieron. La población la corea sin parar, con banderas rojas y banderas por el NO, porque se siente tan identificada que une sus lazos de confianza, solidaridad y cohesión para combatir las injusticias. De hecho, así es como se origina la acción colectiva según Della&Diani (2015) y Scott (1990), a partir de la percepción de injusticia que tienen las personas dentro de un conflicto.

Por otra parte, es posible notar cómo en la canción “De libertad y amor” se reivindica la lucha popular de una forma no manifiesta para la cual hay que entender el contexto histórico. La letra menciona: “Allá en barranca, en San Miguel, en la victoria de Pudahuel, entre los pasos del hombre fiel, una y mil veces me volveré” (Illapu, 1984), esto hace referencia a la resistencia de la población Herminda de la Victoria de marzo de 1967 que protagonizó la toma de terrenos por parte de los sectores populares debido a la precarización en la comuna de Barrancas²². Esta parte alude a recordar este hecho y comparar la identidad de las personas que luchan por la liberación de la dictadura chilena con las que lograron la victoria en Pudahuel para que sigan el ejemplo.

Otra manera de expresar la persuasión a la unidad del pueblo y de reivindicar la lucha popular se observó con el uso de símbolos. Por ejemplo, se utilizan a los puños (izquierdos) como el símbolo por excelencia de representar a la resistencia no violenta de los oprimidos. También se alude a levantar las banderas (rojas) como insignia para construir una noción de patria. Por otro lado, se utiliza a la tierra, el mar y el cobre como espacios simbólicos en donde se origina la lucha popular, y hacen referencia a la espiga (campesino), martillo (símbolo comunista del proletario), telar (trabajador industrial) que reivindican la lucha de

²¹ Para una mejor comprensión de la idea, debido a la relevancia ilustrativa, revisar el link de la fuente de donde se obtuvo el video: https://www.youtube.com/watch?v=fB_VRBRTeJg.

²² La victoria de Pudahuel (ex comuna de Barrancas) fue una lucha por la vía extrainstitucional, las tomas de los terrenos fue una manera de visibilizar la problemática, cuando Salvador Allende llegó al poder, la intervención estatal consiguió mejorar de cierta manera las condiciones de vida del barrio. Esta victoria constituye memoria por los resultados obtenidos en base a la organización barrial popular. Además, en la dictadura chilena en el año 1983, fue un campo de batalla y resistencia contra los militares (Radio Universidad de Chile, 2019).

los obreros como aquellos quienes encarnan los valores de la dignidad y justicia social para Chile.

4. Reivindicación simbólica de la no violencia

Es importante precisar que este trabajo investigativo argumenta la manera en que la música protesta se convirtió en expresión de resistencia no violenta, es decir que, por medio de las letras se reivindica a la no violencia para combatir una estructura injusta. Por lo tanto, el análisis se centró en el poder del discurso para rebatirla. Si bien es cierto, dentro de la teoría de la no violencia lo que se destaca es el poder de agencia de las personas y lo que se esperaría es demostrar como las personas se apropiaron de las canciones para ejercer una resistencia no violenta. Sin embargo, el objetivo de este trabajo se enfocó al poder que tuvo la música protesta como expresión que impulsó a la acción colectiva frente a la dictadura, y no necesariamente demostrar la apropiación de éstas, sino, cómo el discurso influyó a ejercer acciones no violentas.

El término apropiación, más bien, se refiere a cómo las letras generaron identidad, y, posteriormente un impulso para actuar, desafiar y oponerse al régimen en base a lo propuesto por Melucci (1982) en cuanto a identidad, Sharp (1973) respecto al método de acción no violenta, y, Scott (1990) con Della&Diani (2015) en referencia a cómo se originó la acción colectiva. Esto será explicado a continuación.

La relación entre sus conceptos permite argumentar que, el ejercicio de resistencia no violenta, en primer lugar, se originó por la percepción de una situación injusta por parte de la sociedad. En este caso, fue el establecimiento de un régimen autoritario que coartó las libertades e instauró una política represiva para disciplinar a la sociedad, esto definió al grupo que resistió bajo una misma situación de dominación (Scott, 1990). Según lo explicado por Della&Diani (2015), en este caso de estudio, la ira y la injusticia ocasionada al presenciar altos niveles de violencia represiva fue lo que impulsó la resistencia no violenta, y posterior, acción colectiva. Finalmente, por medio de la definición de identidades se configuró, en base a las preferencias del grupo, este tipo de acción no violenta (Melucci, 1982; citado en Giménez, 1997); (Sharp, 1973).

De esta forma, en base al análisis de las letras, se propone que el grupo que resistió, tanto por su marco cultural como con la identificación de las canciones protestas, escogió a la música protesta, dentro de todas las múltiples maneras para resistir, como su expresión para ejercer un contrapoder no violento hacia la dictadura. Esto no quiere decir que haya sido la única forma que se escogió, también hubo huelgas, movilizaciones públicas, cacerolazos, etc. (Kurtz, 2009). Sino que, la música protesta fue una de las alternativas para expresar un descontento y transformar las relaciones de poder. La idea principal de este apartado es evidenciar el poder importante que tuvieron las letras para hacer ese llamado a la acción.

Las canciones hicieron un llamado a transformar la realidad de Chile, pero a diferencia de las resistencias armadas²³ hacia un régimen autoritario, la música protesta fue una expresión de resistencia simbólica y no violenta. Según la literatura sobre resistencia no violenta, el potencial de estos métodos radica en la fuerza que tienen para desafiar al poder tradicional y deslegitimarlo. Entonces, las canciones por medio de palabras, frases, metáforas, analogías, símbolos y otros elementos poéticos, se dirigieron hacia su enemigo de una forma ‘disfrazada’, de tal manera que, el Estado militar por más que intentó no pudo reprimirlas fácilmente.

En este estudio de caso resuena la manera en que el Estado trató de aniquilar todo producto artístico vinculado a la izquierda, desde el inicio del régimen se aplicó una política de censura cultural muy fuerte hacia las manifestaciones musicales. Sin embargo, durante todo el periodo estudiado las canciones representaron una expresión alternativa de resistencia no violenta para enfrentar al poder militar. Todas las canciones comprenden esta dimensión, sin embargo, algunas de ellas reivindican explícitamente la no violencia mediante elementos que persuadieron a propiciar el cambio de una manera organizada y estratégica sin incitar a la toma de armas.

“De libertad y amor” de Illapu, es una de las canciones más enérgicas en este sentido porque apela al cambio desde una manera metafórica que reivindica al amor como una fuerza social y política transformadora que constituye la esencia de la no violencia. Este punto es

²³ El ejemplo más visible de este tipo de resistencia se dio con la creación del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) brazo armado del Partido Comunista, esta organización se declaró abiertamente como una guerrilla para derrocar la dictadura de Pinochet mediante la toma de las armas.

fundamental porque la no violencia no solo es la negación literal de todos los tipos de violencia, es mucho más que eso, es una forma de vida. Se trata de un proceso constructivo que adopta ciertos principios, tales como: el respeto por la vida, la búsqueda de la libertad, la justicia, la paz, y la rebeldía ante la tiranía; como parte de las exigencias ético-políticas que conducen las acciones individuales y la lucha organizada para la transformación social.

La resistencia no violenta desafía a la hegemonía de las instituciones del Estado mediante métodos alternativos como como la música, que busca conciliar y no reprimir. Por lo tanto, no es ajeno que esta canción reivindique un porvenir pacífico, un futuro de amor y libertad contrario a los abusos cometidos por un dictador y su estructura autoritaria que evidentemente no conoció en lo más mínimo, el respeto por la vida y la dignidad humana. Entonces la reflexión más fuerte de esta canción es la coherencia pacífica que debe tener la acción del pueblo frente la política violenta del régimen militar.

Se influye a resistir, sí, pero lo hace mediante la unidad y el amor del pueblo para cambiar esa situación. Martínez (2004) menciona que la no violencia es “antirrevolucionaria” en términos conceptuales, cuando se dice que las revoluciones se han hecho mediante la toma de armas y el uso de la fuerza. Sin embargo, reivindicar al amor, a la paz, al rescate del espíritu “humano” en estos contextos de conflictos violentos, realmente se convierte en un acto revolucionario en su sentido reformista.

Otro aspecto de la misma canción es aquel que se observa en la Ficha de análisis 6 en la frase: “en el silencio de mi temor, y me junté y fuimos dos y como piedra ya somos diez” (Illapu, 1984). Aquí se refleja el resultado de la función persuasiva no violenta porque menciona que a pesar del terror institucionalizado la sociedad se unió por medio del canto, después añade: “gota a gota puede el sudor, armar de pronto la gran canción, que todo el pueblo como una voz en la alameda ya lo entonó, liberación, liberación” (Illapu, 1984), en donde afirma simbólicamente que la música como experiencia colectiva sí puede ser capaz de transformar la realidad.

Desde otra perspectiva, en las Fichas de Análisis 2 y 12 se alude a la resistencia de las clases populares desde sus propios espacios: minas de cobre, el campo, la tierra, las calles. Este es un elemento importante porque no habla de enfrentar al enemigo con las armas, sino

que, establece que la lucha se mantiene en las labores cotidianas, y esto particularmente corresponde a una crítica directa hacia el sistema. Esta reivindicación simbólica va más allá, e inclusive incita a combatir, de forma noviolenta, la violencia estructural frente a las clases populares porque sus condiciones socioeconómicas siempre han sido de precariedad y exclusión.

Como se mencionó, uno de los principios de la lucha noviolenta es velar por una vida digna, sobre todo de los sectores históricamente oprimidos: “los de abajo”, los campesinos, los obreros, los trabajadores. Ante las condiciones de desigualdad social producto del modelo neoliberal con un Estado más ausente ante las necesidades de la población, el hecho de decir que las clases populares resistirán todos los días mediante su trabajo, que precisamente sostiene al sistema económico, realmente es poderoso. Así, mediante el discurso se busca que las personas se identifiquen y se unan para combatir las injusticias, de manera que, busquen desafiar las relaciones de poder existentes y transformarlas.

5. La democracia está por llegar a Chile: plebiscito nacional de 1988

En el periodo entre 1984 y 1988, las canciones tuvieron un giro importante, éstas enfatizaron en reivindicar la fuerza de la acción colectiva debido a que el contexto de ese entonces prometía de una manera más concreta el final del régimen militar. Es decir que, se abrió una ventana de oportunidad política en donde la sociedad tendría en sus manos la decisión de librar a Chile del autoritarismo: el plebiscito de 1988.

En este momento de la dictadura se tuvo principalmente el canto de resistencia de Illapu por dos motivos principales. El primero es que los otros dos grupos se distanciaron de la canción protesta y se enfocaron a cantar otras temáticas como se explicó previamente. El segundo motivo es porque Illapu experimentó un exilio tardío, ellos fueron impedidos de entrar al país recién en 1981, entonces sus letras sí siguieron denunciando, pero sobre todo se enfocaron en persuadir a la población para que no decaiga en la lucha y encuentre en el

plebiscito una oportunidad real para cambiar la situación política y económica de ese entonces.

5.1 Contexto histórico

La crisis generalizada del año de 1982 originó una jornada de protestas a nivel nacional como respuesta a las condiciones económicas y al incremento de la represión que tuvo un alto nivel de violencia. Las nuevas manifestaciones de resistencia en la escena política ya no tuvieron la participación solo de las clases populares, sino que, la clase media también se sumó a estas movilizaciones (Kurtz, 2009). Desde ese momento utilizaron tácticas no violentas como los cacerolazos, huelgas pacíficas, y evidentemente la música protesta. Las canciones utilizaron recursos más poéticos y metafóricos en comparación con el periodo anterior por la probable respuesta represiva del Estado.

El plebiscito se llevó a cabo el 5 de octubre de 1988 y funcionó como un mecanismo de participación democrática en donde la sociedad chilena decidió sobre la permanencia del dictador Augusto Pinochet en el poder hasta 1997. La respuesta ciudadana que triunfó fue la opción por el NO con un 54,70% de votos válidos y una amplia participación (BCN, 2020). En este trabajo, esta victoria se considera como la consecución material de la búsqueda de la libertad y transformación de la realidad chilena a las que apuntaron las letras de las canciones de la etapa anterior de la dictadura.

5.2 Resistencia no violenta en Chile, su dinámica de acción social

Las canciones en este segundo momento se refirieron explícita o implícitamente a la gestación de un movimiento de resistencia poderoso que terminaría con el régimen militar. Se buscó crear lazos de solidaridad entre en el grupo que resiste para que actúen bajo una misma lógica estratégica y así transformen definitivamente la situación de precariedad social y económica que se vivía en esos años. Por lo tanto, es importante destacar que las letras empoderaron ya no solo a un pueblo identificado con la izquierda, sino que llamaron la atención de toda la sociedad para organizarse y participar en el proceso histórico que vendría.

Se debe rescatar la manera estratégica que las canciones confrontan e intimidan indirectamente al poder, de manera que éste pierda legitimidad ante sus adeptos, y la sociedad

no tenga temor a actuar. Por ejemplo, en la Ficha de análisis 14 se puede observar este sentido en la frase inicial: “al cazador le llegó su tiempo, al cazador el ciervo ya lo alcanzó” (Illapu, 1988). El ciervo representa al pueblo noble que intimida al dictador (el cazador), así se simboliza la decisión de transformar el llamado a la resistencia a una acción concreta y organizada que busca poner fin al conflicto.

Asimismo, como se muestra en la Ficha de análisis 13 en la última frase: “así termina la triste vida del cuarto reino animal, voces del pueblo vienen danzando con la justicia del sol” (Illapu, 1988), se afirma que el ocaso de la dictadura se debe a la acción del pueblo. Este aspecto inclusive se interpreta como la intención que tuvo la sociedad para revertir las relaciones de poder y que sea el pueblo quien asuma nuevamente el gobierno, como se había logrado antes de Pinochet. Además de reivindicar los valores que encarna el pueblo, tales como la justicia, la paz y el amor, esto es muy importante para evidenciar la lógica que trae consigo la resistencia no violenta, y por lo cual se convierte en el mejor camino para el cambio social.

Otra de las canciones relevantes en este punto se puede ver en la Ficha de análisis 8, aquí define la identidad de las estructuras sociales²⁴ que forman parte del proceso de resistencia. Por un lado, define al Estado como adversario que reprime y determina a los militares, carabineros, agentes de la CNI²⁵ como los que traicionaron a la patria al violentar a tantas personas, inclusive yéndose en contra de su propia moral. Por otro lado, a la oposición se la define en términos de los reprimidos que, a pesar de todo, llevan consigo la virtud del amor y la paz, de esta forma reivindica la esencia no violenta del pueblo chileno.

La particularidad más importante de esta canción es cómo se pregona la fuerza de la acción colectiva frente al poder. Por ejemplo, lo empodera cuando dice que solo ellos tienen la valentía de “enfrentar la ira del Goliat (...) y construyen muralla para el día que vendrá” (Illapu, 1988), en analogía con el hecho bíblico cuya enseñanza recae en la perseverancia a

²⁴ Respecto al análisis de música popular de Liliana Casanella en donde uno de sus elementos son los participantes, que en este trabajo se los definió como estructuras sociales: Estado y oposición

²⁵ El Centro Nacional de Informaciones (CNI) fue creado en 1977 para reemplazar a la DINA, tuvo las mismas atribuciones que atentaron contra los derechos humanos, y duró hasta el fin de la dictadura. (BCN, 1977).

pesar de que el enemigo sea más fuerte y poderoso. El Estado²⁶ represor era el fuerte, y el pueblo era débil, sin embargo, se reivindica el coraje del pueblo y lo persuade a no decaer porque está convencido de que podrá derrotar al adversario.

Asimismo, en esta canción el hecho de afirmar que “se están multiplicando” y que por ello “se están quedando solos” actúa como discurso que ejerce coacción ante el comportamiento de las personas porque apela a la masividad y la fuerza del movimiento social. Las últimas frases de esta canción demuestran este carácter persuasivo frente a la población para que explícitamente vote por el NO en el plebiscito de 1988:

se están quedando solos (sin temor hay que decirles ¡No!), se están quedando solos (no más dolor a la tortura ¡No!), se están multiplicando (para Lavín²⁷ le voy a dar el ¡No!) Se están multiplicando (con una voz mi pueblo dice ¡No!). (Illapu, 1988)

La versión citada de la canción corresponde a una grabación en vivo en el emblemático “Parque de la Bandera” el 21 de septiembre de 1988. Illapu junto a Inti-Illimani, ofreció un concierto tras su regreso del exilio y se unió a la campaña por el NO. Es impresionante observar la euforia de las personas cuando interpretan esta canción y hacen énfasis en las frases finales, el pueblo se identifica tanto con la letra y el momento histórico, de manera que, corean sin cesar con las banderas en alto. Esto simbólicamente demuestra cómo la música se convirtió en una expresión de resistencia no violenta en Chile.

6. La denuncia como función inherente de la música protesta

Dentro de este régimen autoritario, la violencia se legitimó como política de Estado, de manera que, la institución militar ejerció el poder sin límite alguno y permitió legalmente irrumpir con las garantías más fundamentales como la vida, la integridad física, la libertad de asociación y expresión. Esta legalidad se otorgó mediante el Decreto Ley N°5 que autorizó la penalidad de muerte en cualquier acto que atente contra la seguridad interior y el orden público de la nación (BCN, 1973). Además de la institucionalización de la violencia

²⁶ El Estado siempre será más fuerte, en relación con el postulado de Max Weber, es quien tiene el monopolio legítimo del uso de la fuerza.

²⁷ Joaquín Lavín fue un adepto y defensor de la dictadura de Pinochet. Él defendía el modelo económico exitoso del neoliberalismo, por ello, en la campaña por el SÍ en 1988 se encargó de presentar la modernización capitalista como la gran obra que llevó a Chile al crecimiento económico, y por eso debía continuar la dictadura (Barreiro, 2020).

sistemática por parte de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) conformada por efectivos de las tres FF. AA y carabineros.

Todos ellos gozaron de impunidad judicial porque dependían directamente de la presidencia de la Junta Militar, del Gral. Augusto Pinochet, quien se convertiría en el responsable directo de cada decisión u operación violenta (BCN, 1977). Ante la magnitud de los hechos por medio de las prácticas violentas que se incurrieron: tortura, desaparición forzada, detenciones ilegales, uso indebido de la fuerza, prisión política, abuso de poder, exilio forzado, y la impunidad de estas, la denuncia se convirtió en uno de los objetivos principales de las canciones para evidenciar la realidad de la dictadura y rebelarse contra el régimen.

En concordancia con Adorno (1973) la música protesta fue un medio denuncia en contra del orden cruelmente impuesto por la dictadura, las canciones se refirieron de manera directa o indirecta hacia la represión, la censura, el régimen como tal, las FF. AA y carabineros como institución, e inclusive, hacia Pinochet como el tirano. La mayor parte de canciones que abordan estos temas se encontraron en el segundo momento (1981-1988) de la dictadura porque al inicio del régimen la confrontación directa se redujo debido a las grandes represalias que obtuvieron algunos artistas de la NCC, como fue el caso de Inti-Illimani y Quilapayún quienes fueron enviados al exilio en 1973.

En la primera etapa, la única canción en la que predomina la categoría de denuncia se puede ver en la Ficha de Análisis 9 porque se habla sobre la irrupción violenta de la dictadura en medio del florecimiento del proyecto popular. Simbólicamente se responsabiliza a las tres FF. AA y carabineros como los responsables de la muerte de quienes luchaban por el sueño socialista cuando dicen: “el compañero caído muerto por cuatro asesinos” (Inti-Illimani, 1974). Es importante recalcar que las acciones del Estado se dirigieron a destruir a la izquierda y todos a los que la DINA identificó como “particularmente peligrosos” (INDH, 1991).

Esto se enmarcó en la Doctrina de Seguridad Nacional que se enfocó en combatir al enemigo interno, es decir, aquel alineado a la ideología marxista, socialista y/o comunista. De hecho, esta es la razón por la que las canciones se enfocaron en reivindicar la izquierda

para evidenciar que los crímenes no fueron aislados y que tuvieron una clara orientación sistemática e ideológica. Esta canción se vuelve importante porque manifiesta lo doloroso que significó el golpe militar a este sector social debido a que les arrebató la posibilidad de establecer un gobierno popular, pero sobre todo, atentó contra lo más importante: la libertad y su vida.

A partir de 1981, como se puede observar en la Tabla 2 la categoría de denuncia estuvo presente en todas las canciones. Todas éstas, a excepción de “Es el colmo que no dejen entrar a Chabela”, pertenecen al canto de Illapu, porque a diferencia de Inti-Illimani y Quilapayún, ellos vivieron la dictadura, fueron partícipes de primera mano de las consecuencias directas de la violencia y represión por parte del régimen militar. De hecho, el estilo de lenguaje poético y metafórico del grupo se debe precisamente a lo que palparon durante los años que permanecieron en Chile:

Teníamos la suerte a lo mejor, porque muchos de los grupos que vivieron el exilio como nosotros, los Inti, Los Quila, los Parra (...) no vivió lo que nosotros vivimos bajo la dictadura, nosotros vivimos la dictadura, nosotros vivimos el golpe acá en Chile, nosotros vivimos e hicimos música en la dictadura, nosotros sufrimos los rigores de la dictadura, a nosotros nos allanaron nuestras casas, nos detuvieron, nos allanaron los conciertos (...) y eso nos permitió seguir muy en conexión con el Chile que hacía la resistencia a Pinochet”. (Márquez, 2013)

Illapu vivió la ruptura del orden vigente y por esa razón adquirió la responsabilidad de establecer un canto que denunció los hechos y que buscó la lucha por el “nunca más”. Existe un testimonio muy sentido que demuestra el impacto de los acontecimientos en uno de los integrantes sobre la violencia:

Llegó un helicóptero con artillado y empezaron a disparar hasta que a los tipos [los disidentes] los mataron (...) era la guerra, pero era una guerra declarada a un pueblo absolutamente desarmado (...) lo que yo viví directamente, gente que se parapetaba en distintos lugares, que disparaban hasta que los mataban (...) se oscurecía y empezaban a haber disparos (...) era una pantomima que hacían ellos [los militares] empezaban a disparar, de adentro se disparaba y todo el mundo tirado en el suelo, (...) entonces, mi vida en ese momento cambió absolutamente (Márquez, 2013).

Por lo tanto, en la frase de la canción “De Libertad y amor”: “yo me quedé sobre el país para morir y revivir” (Illapu, 1984), relacionan su experiencia personal y el impacto en sus vidas por todos los crímenes que presenciaron. Además aducen que fueron exiliados por su identidad de izquierda y por ello confrontan indirectamente al Estado, específicamente al Ministro Secretario General del Gobierno de Chile quien les anunció la prohibición del ingreso al país al conjunto musical el 17 de octubre de 1981, acusándolos de que por su orientación marxista buscaron infiltrar a la juventud chilena por medio de la música (INDH, 1991).

La canción “Cuarto reino, cuarto Reich” es una de las más importantes por su estilo de denuncia. En primer lugar, utiliza la sátira para caracterizar a la dictadura como el “reino animal”, y el término “Reich” para referirse a una idea de imperio comparado al alemán. Esto es muy fuerte porque relacionando con la historia alemana, el régimen nazi de Hitler se caracterizó por la violencia genocida frente a los judíos. La analogía se da entre la idea de nación grande de Pinochet y la alusión a que el fascismo tuvo lugar en la dictadura por la evidente superioridad de la institución militar que abusó del poder sin conocer el respeto por la vida y la dignidad humana.

Cabe recalcar que esta comparación de ambos regímenes no se debe entender en un sentido extremo y literal, hay una clara distinción entre el régimen totalitario nazi, y el régimen autoritario de Pinochet. Siguiendo a la idea de Hanna Arendt (1951), la dictadura chilena fue un régimen autoritario, restringió libertades pero no las suprimió en su totalidad, sin desmerecer la magnitud de la violencia de los hechos.

En las dos primeras estrofas se denuncia explícitamente la represión: “palos si gritas, fama si callas si uno de abajo pide derechos, a la prisión va a parar” (Illapu, 1988), porque en los años previos a 1988, las jornadas de movilización se consolidaron con fuerza a nivel nacional. Entonces, el Estado militar para infundir miedo ante las personas que asistían a las protestas implementó nuevamente mecanismos de represión para desarticular a la acción colectiva. Sin embargo, como se analizó previamente, las personas no estuvieron dispuestas a callar más y se sumaron al movimiento de resistencia que demandaba el fin del régimen.

En definitiva, lo más importante que se destaca en este apartado, es la manera en la cual Illapu toma una postura personal de denuncia disfrazada en el uso de las palabras y desafía al gobierno. Así se puede observar cómo por medio de la poesía, la música, el arte, se puede aportar más a la transformación del conflicto. Además, se comprueba la manera en que el artista asume un rol constructivo en la sociedad por medio de su discurso hecho canción, que adquiere tal poder capaz de combatir las estructuras sociales de dominación, como fue la dictadura (Van Dijk, 2002).

CONCLUSIONES

El 11 de septiembre de 1973 inició una de las etapas más oscuras de la historia de Chile, una dictadura militar cruelmente impuesta. Ésta trajo consigo mucho dolor, violencia, represión, grave violación a los derechos humanos y afectación en las libertades de las personas. Precisamente, esto dio paso a que la música protesta haya tenido un rol fundamental como expresión de resistencia no violenta en esta etapa en donde el autoritarismo censuró toda manifestación artística-cultural y desarticuló la acción colectiva desde el inicio.

El análisis crítico del discurso por medio de las matrices metodológicas y fichas de análisis elaboradas, además de la intertextualidad, permitió observar cada uno de los elementos explicados en el capítulo anterior y contribuyó a responder la pregunta de investigación de la mejor manera. Entre los hallazgos más importantes se tuvo que la música protesta se convirtió en un medio de expresión fundamental para enfrentar al régimen militar, pero no solo eso. Si bien es cierto, la función inherente de este tipo de música es denunciar la realidad, en este caso principalmente contribuyó a desafiar y transformar las relaciones de poder mediante la construcción de un nuevo *sentipensar* que rechazó al autoritarismo, y también contribuyó a la transformación no violenta del conflicto chileno.

Las expresiones culturales son el reflejo de la realidad sociopolítica de una nación, y la música protesta en específico se originó para combatir todo lo que está mal, lleno de injusticias y desigualdades. Las canciones adquirieron tal poder que, no solo manifestaron un descontento, no solo por rebeldía ni protesta, sino que, las canciones apuntaron a cambiar al mundo o al menos lo intentaron. En términos más generales, con éstas se contribuyó a la transformación de la realidad chilena de la que Marcuse (2004) hizo referencia respecto a la fuerza del arte en la sociedad. Por esta razón, no es ajeno que en la mayoría de las canciones se estableció como objetivo final de la resistencia la libertad democrática.

La inconformidad social producto de la política del terror de Pinochet dio paso a que surja esta expresión cultural que a pesar de los intentos por desaparecerla, pudo más y envió un mensaje de resistencia no violenta opuesto a la naturaleza del enemigo. Este es uno de los aspectos fundamentales de este trabajo, reivindicar simbólicamente a la no violencia como una manera de enfrentar al poder tradicional y de transformación de los conflictos.

La noviolencia es una forma de vida que no solo implica la exigencia ética de rechazar todos los tipos de violencia, sino que, es un proceso constructivo en donde la libertad, el amor, la paz, la justicia social y la dignidad, son los principios que conducen a la lucha organizada para el cambio social. En este punto, la música es sumamente poderosa y noviolenta, eso es lo que le hizo peligrosa e intimidante frente al régimen militar. El rol de la noviolencia por medio de la música en el contexto político funciona para transmitir un mensaje de respeto a la vida y adoptar al amor como práctica política fundamental que propicie el cambio social, y que mejor manera de hacerlo a través de las expresiones culturales que implican el lado humano del ser.

Como se discutió en el capítulo anterior, en el denominado “ocaso de la dictadura” se comprobó claramente la fuerza que tiene una canción protesta ante la sociedad por la manera en que persuade para la acción colectiva. El llamado firme de unidad y amor para derrotar al tirano fue tan fuerte que, el pueblo se empoderó y materializó esa transformación de la realidad en un proceso democrático como fue el plebiscito nacional de 1988. Ahí radicó la fuerza de los métodos noviolentos según Sharp (1973), en enfrentar estratégicamente al dictador de una manera indirecta a través de símbolos, signos, poesía, metáforas y analogías para enviar el mensaje de resistencia noviolenta.

Otro de los hallazgos más importantes fue la reivindicación de la izquierda como respuesta simbólica frente al autoritarismo militar. Algunos académicos en sus análisis catalogan a las dictaduras del cono sur como parte de una “operación” que se basó en la Doctrina de Seguridad Nacional para evitar que el socialismo, marxismo y comunismo tenga lugar en América Latina. Sin embargo, el caso chileno fue mucho más allá de una acción coordinada, el derramamiento de sangre en el país tuvo una orientación ideológica y obsesiva que buscó aniquilar a la izquierda.

La violencia sistemática estuvo dirigida y estigmatizó a los sectores sociales de esta tendencia ideológica con el fin de hacerlos desaparecer de todos los aspectos de la vida. Por esta razón, reivindicar a la izquierda, al pueblo, a “los de abajo” luego de haber cuasi logrado un proceso socialista democrático con Allende, se convirtió en una necesidad para mantener viva la esperanza de recuperar el proceso político que había devuelto la dignidad a la mayoría de los chilenos. Las canciones gritaron y empoderaron al pueblo, para que la lucha popular

noviolenta sea el mejor camino que conduzca a la libertad democrática. La idea de concebir a un pueblo que puede con todo y como un agente de cambio fundamental en la construcción de una sociedad más justa se volvió indispensable en el discurso.

Otro hallazgo importante que se debe recalcar es que la censura cultural fue el mecanismo de defensa principal del dictador, que a la larga no funcionó. Las canciones llegaron a ser consideradas como objetos de disidencia política y el Estado militar intentó aniquilar todo rastro ideológico de izquierda. Las canciones protesta incomodaron tanto al gobierno militar que, éste implementó mecanismos para controlar la libertad de expresión y pensamiento de la sociedad. Sin embargo, el discurso oculto de las canciones, en términos de Scott (1990), ejerció un contrapoder muy fuerte e hizo de la resistencia noviolenta frente a la dictadura, una respuesta desafiante. Una resistencia que disgustó tanto al dictador que, a pesar de los intentos por aniquilarla, no lo consiguió del todo. Las canciones sobrevivieron porque el poder que tiene la música para generar conciencia, rebeldía y disidencia ante las injusticias de un régimen del terror, fue más allá.

La magnitud de la violación a los derechos humanos²⁸ también incidió en que por medio de las canciones se establezca un compromiso por el nunca más. Más allá de los números, la violación sistemática de los derechos humanos apagó vidas y dejó miles de historias dolorosas que contar. Los testimonios de ejecuciones, detenciones, los secuestros, desapariciones forzadas, las múltiples formas de tortura física y psicológica, la violencia sexual implementada, y los campos de concentración visibilizan la dimensión de los hechos. Entonces, dada la magnitud de la violencia en el régimen, las canciones no solo buscaron evidenciar la realidad de Chile, sino que, contribuyeron con este acto de constituir memoria en honor a todos los que sufrieron las consecuencias de la dictadura.

Para Jelin (2001) el fin principal de la memoria colectiva es mantener vivos los episodios violentos y narrar una versión distinta a la historia oficial. Entonces, las canciones como fuentes orales de memoria colectiva permiten reconstruir la historia y aporta en la transformación de una sociedad atacada por un conflicto que trajo consigo horror y dolor. Además, la reivindicación de la noviolencia en las canciones provoca la toma de conciencia

²⁸ De acuerdo al informe “Valech II” (2011) fueron 31. 831 víctimas de prisión política y tortura entre los años 1973 y 1990.

respecto a los hechos negados por quienes escriben la historia, y constituye un rol fundamental en este proceso de transformación social. De allí, la necesidad de mantenerlas y reproducirlas a través del tiempo, incluso para reforzar la memoria colectiva de otros países.

La dictadura chilena perdura en historia política de América Latina por la magnitud de los crímenes cometidos en manos de Augusto Pinochet. En ese entonces, las canciones se originaron por la necesidad de mostrar al mundo una cruel realidad y tratar de revertir la situación violenta que azotó al pueblo chileno. Ahora, estas mismas canciones se siguen coreando porque la desigualdad de los pueblos de América Latina es una condición estructural. Las injusticias sistémicas no cesan y el conflicto político parecer ser inherente a la historia de Chile y la región.

En el 2019, una ola de movilizaciones tuvo lugar en Chile y las heridas se abrieron nuevamente. El pretexto fue un alza de pasajes, por eso uno de los lemas más fuertes fue “no son 30 pesos son 30 años”, esto haciendo referencia a la herencia de la desigualdad, del autoritarismo y la represión militar de Pinochet. El Estado de sitio y el toque de queda retornaron, y los militares volvieron a vulnerar los derechos humanos en el intento de desarticular la movilización social, esas imágenes que ningún chileno probablemente querría recordar se vivieron en Chile durante varios meses.

Las canciones volvieron a resonar, la magia de la música recuperó su poder y en el mismo escenario de la represión militar se unieron hombres, mujeres, estudiantes, trabajadores, campesinos/as y músicos para corear fuerte que: “el pueblo unido jamás será vencido” porque tienen el “derecho de vivir en paz”. Esto lleva al análisis de que el arte se transforma, se adapta al contexto histórico-político y siempre está vigente para cumplir el rol de generar conciencia, el de gritar y rebelarse contra el sistema, el de luchar por mejores condiciones de vida, el de querer cambiar el mundo. Por esta razón, hoy más que nunca ante un mundo tan polarizado, el arte debe mantenerse como una expresión de resistencia noviolenta y mediar los conflictos sociopolíticos existentes.

Finalmente, una de las observaciones más importantes que se debe hacer es que la relación entre la política y la música en el debate académico carece de espacio suficiente, pero en este trabajo se rescató la importancia de una de las expresiones artísticas más

sublimes del ser humano y su rol dentro de los procesos histórico-políticos. Esta investigación es un punto de partida para insertar en la academia estas temáticas que implican la trascendencia de las expresiones culturales en la esfera política y la transformación noviolenta de los conflictos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (1973). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Anduiza, E., Crespo, I., & Méndez, M. (2009). *Metodología de la ciencia política*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Arendt, H. (1951). *Los Orígenes del Totalitarismo*. (H. Brace, Ed., & G. Solana, Trad.) New York: Taurus. Obtenido de <https://xosea.files.wordpress.com/2014/04/arendt-los-origenes-del-totalitarismo.pdf>
- Arriola, J. F. (2015). *Teoría General de la Dictadura. Reflexiones sobre el ejercicio del poder y las libertades políticas*. México D.F: Trillas.
- Barreiro, R. (2020). *El plebiscito chileno de 1988, una disputa entre narradores*. Obtenido de El País: <https://www.elpais.cr/2020/03/09/el-plebiscito-chileno-de-1988-una-disputa-entre-narradores/>
- BCN. (18 de septiembre de 1973). *Decreto Ley 3*. Obtenido de Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=215063>
- BCN. (12 de septiembre de 1973). *Decreto Ley 5*. Obtenido de Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: [bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=5664](https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=5664)
- BCN. (11 de septiembre de 1973). *Decreto Ley N°1*. Obtenido de Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=237897>
- BCN. (1974). *Decreto Ley 604*. Obtenido de Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar/imprimir?idNorma=6225&idVersion=1991-02-14>
- BCN. (1974). *Decreto Ley N° 604*. Obtenido de Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar/imprimir?idNorma=6225&idVersion=1991-02-14>
- BCN. (12 de Agosto de 1977). *Decreto Ley 1878*. Obtenido de Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=6766>

- BCN. (18 de jun de 1977). *Decreto Ley N° 521*. Recuperado el 05 de octubre de 2020, de Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=6158>
- BCN. (2020). *Plebiscito de 1988 marca el fin del régimen militar*. Obtenido de Historia Política: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63196&periodo=1973-1990
- BNC. (2018). *La canción es también un arma revolucionaria*. Obtenido de Biblioteca Nacional de Chile-Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75041.html>
- BNC. (2018). *Memoria Chilena: La Nueva Canción Chilena*. Obtenido de Biblioteca Nacional Digital de Chile: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-702.html>
- Cancioneros. (2021). *Discografía de Inti-Illimani*. Obtenido de Cancioneros.com: <https://www.cancioneros.com/cc/2/1/discografia-de-inti-illimani>
- Carrasco, E. (2003). *La revolución y las estrellas*. Recuperado el octubre de 2020, de Quilapayún, sitio oficial.: <http://www.quilapayun.com/docs/LRYLEup.php>
- Cifuentes, L. (1989). *Fragmentos de un sueño. Inti-Illimani y la generación de los 60*. Santiago de Chile: Logos. Obtenido de <https://www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno>
- Cihodariu, M. (2011). A rough guide to musical anthropology. *Journal of comparative research in Anthropology and Sociology. Volume 2, Number 1.*, 183-195. Obtenido de <https://core.ac.uk/reader/25975960>
- Creswell, J. (2003). *Diseño de Investigación. Enfoques cualitativo, cuantitativo y con métodos mixtos*. California: Sage Publications.
- Crotty, M. (1988). *The foundations of social research. Meanings and perspectives in the research process*. Sidney: Allen&Unwin.

- Cueva, A. (1987). *La teoría marxista*. Quito: Planeta del Ecuador S.A.
- De los Santos, M. P. (2015). La censura cultural durante la dictadura militar Argentina: 1976-1983. *Revista Semestral de Iniciación ala Investigación en Filología*. Vol. 12, 51-78. Obtenido de <https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr12.3.DelosSantosRojas.pdf>
- Della, D., & Diani, M. (2015). Cambio Social y Movimientos Sociales. En D. D. Porta, & M. Diani, *Los movimientos Sociales* (págs. 57-121). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas: Universidad Complutense de Madrid.
- Donoso, K. (2013). El "apagón cultural" en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet (1973-1983). *Otros Tempos*, 104-129. Obtenido de https://www.academia.edu/25971926/EL_APAG%C3%93N_CULTURAL_EN_CHILE_pol%C3%ADticas_culturales_y_censura_en_la_dictadura_de_Pinochet_1973_1983
- Fairclough, N. (2003). El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales. En M. d. discurso, *Ruth Wodak; Michael Meyer* (págs. 179-201). Barcelona: GEDISA Editorial.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso (ensayo)*. París: Tusquets Ediciones.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giménez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera Norte*. Vo.9, Núm. 18, 9-28.
- González, J. P. (2009). De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Año XXIII. N°23, 195-210. Obtenido de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1038>
- Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 69, 209-219. Obtenido de http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf

- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. México D.F: Mc Graw Hill.
- Illapu (1981). Aunque los pasos toquen [canción]. De *El Canto de Illapu*. Obtenido de <https://illapu.cl/repertorio/aunque-los-pasos-toquen/>
- Illapu (1984). De libertad y amor [canción]. De *De libertad y amor*. Illapu. Obtenido de <https://illapu.cl/repertorio/de-libertad-y-amor/>
- Illapu (1988). Cuarto reino, 4° Reich [canción]. De *Para seguir viviendo*. Chile. Obtenido de <https://illapu.cl/discografia/para-seguir-viviendo/>
- Illapu (1988). Qué va a ser de tí [canción]. Chile: EMI. Obtenido de <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/18924/que-va-a-ser-de-ti-illapu>
- Illapu (19 de agosto de 1988). Se están quedando solos [canción]. De *Parque la Bandera (En vivo)*. Chile. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=3MOdInRIN3c>
- Illapu. (2021). *Illapu-Sitio Oficial*. Recuperado el 2021, de Discografía: <https://illapu.cl/discografia/>
- INDH. (1991). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Derechos Humanos. Obtenido de <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/170>
- INDH. (2004). *Informe de la Comisión Nacional sobre prisión política y tortura*. Santiago de Chile: Ministerio del Interior. Obtenido de <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455>
- INDH. (2011). *Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos, Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Derechos Humanos. Obtenido de <https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2017/01/Informe2011.pdf>
- INDH. (2020). *Biblioteca Digital INDH*. Obtenido de Informes Violaciones masivas y sistemáticas a los DHH en Chile: <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/20>

- Inti-Illimani (1974). Chile Herido [canción]. De *La Nueva Canción Chilena (Inti-Illimani)*.
Obtenido de <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/3970/chile-herido-inti-illimani>
- Inti-Illimani (1975). Hacia la libertad [canción]. De *Hacia la libertad*. Obtenido de <https://www.cancioneros.com/nc/701/0/hacia-la-libertad-jose-seves-horacio-salinas>
- Inti-Illimani (1976). Alborada Vendrá [canción]. De *Chile Resistencia*. Obtenido de <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/3698/alborada-vendra-inti-illimani>
- Inti-Illimani (1976). Chile Resistencia [canción]. Italia: Dischi dello Zodiaco, EMI. Obtenido de <https://www.cancioneros.com/nc/256/0/chile-resistencia-sergio-ortega>
- Inti-Illimani (1976). No nos someterán [canción]. De *Chile Resistencia*. Italia: Dischi dello Zodiaco, EMI. Obtenido de <https://www.cancioneros.com/nc/1111/0/no-nos-someteran-inti-illimani-sergio-ortega>
- Jara, J. (1983). *Víctor Jara, un canto truncado*. Madrid: Biblioteca Personal, Argos Vergara.
- Jelin, E. (2001). Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra. *Iberoamericana. Nueva Época. Vol 1. No. 1*, 87-97.
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 77-102. Obtenido de *Revista Musical Chilena*: https://www.researchgate.net/publication/250372845_Musica_y_clandestinidad_en_dictadura_la_represion_la_circulacion_de_musicas_de_resistencia_y_el_casete_clandestino
- Karmy, E. (2011). "Ecos de un tiempo distante" La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis- Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno [Tesis de maestría]. Chile: Universidad de Chile. Obtenido de repositorio.uchile.cl/handle/2250/101331
- Kristeva, J. (1969). *La palabra, el diálogo y la novela (en Semiótica I)*. (J. M. Arancibia, Trad.) Madrid: Editorial Fundamentos.

- Kurtz, L. (2009). CHILE: LA LUCHA CONTRA UN DICTADOR MILITAR (1985-1988). *International Center on Nonviolent Conflict*, 1-9.
- Linz, J. (1978). Una interpretación de los regímenes autoritarios. *Revista de Sociología* 8, 11-26. doi:<http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v8n0.987>
- Mamani, A. (2013). El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981). *Revista Divergencia*(3), 9-35. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4716358>
- Marcuse, H. (2004). El arte como forma de la realidad. *New Left Review*. N°74 (July-August 1972), 51-58. Obtenido de <https://marxismocritico.com/2014/03/28/el-arte-como-forma-de-la-realidad/>
- Márquez, R. (9 de noviembre de 2013). Músicos: El sentido de la vida. Roberto Márquez Bugueño. *Músicos: El sentido de la vida*. (A. CHILE, Entrevistador) ARTV CHILE . Santiago de Chile. Recuperado el 12 de octubre de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=UNdDTPsYXvQ>
- Martínez, M. L. (2004). Noviolencia para generar cambios sociales. *Polis Revista Latinoamericana*, 1-19.
- Nohlen, D. (1984). El cambio de régimen político en América Latina: En torno a la democratización de los regímenes autoritarios. *Estudios Internacionales*, 17 (68), 548-575. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/41391156>
- Ortega, S. (1973). El pueblo unido jamás será vencido [canción] [Grabado por Quilapayún, Inti-Illimani, Illapu]. De *Primer Festival Internacional de la Canción Popular (En vivo)*. Santiago, Chile: DICAP. Obtenido de <https://www.quilapayun.com/canciones/elpueblounido.php>
- Pastene, S. (2010). Componiendo las melodías del futuro y denunciando los silencios del pasado: Inti-Illimani. *Revista SudHistoria*(1), 171-195. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3406528>
- Péquignot, B. (2004). Memoria, arte y sociedad. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, No. 32, *Entre Fábula y Memoria*, 161-175.

- Quilapayún (1975). El rojo gota a gota irá creciendo [canción]. De *El pueblo unido jamás será vencido*. Francia: Pathé Marconi-EMI . Obtenido de <https://www.quilapayun.com/canciones/elrojo.php>
- Quilapayún (1975). Marcha por la unidad [canción]. De *Adelante*. Francia: Pathé Marconi-EMI. Obtenido de <https://www.quilapayun.com/canciones/marchaunidad.php>
- Quilapayún (1976). Continuará nuestra lucha [canción]. De *Patria*. Francia: Pathé Marconi-EMI . Obtenido de <https://www.quilapayun.com/canciones/continuara.php>
- Quilapayún (1977). Libertad, libertad [canción]. De *Enregistrement Public* . Francia. Obtenido de <https://www.quilapayun.com/canciones/libertad.php>
- Quilapayún (1984). Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela [canción]. De *Tralalí tralalá*. Pathé Marconi-EMI Boulogne. Obtenido de <https://www.quilapayun.com/canciones/eselcolmo.php>
- Quilapayún. (2021). *Discografía*. Recuperado el 2021, de Quilapayún-Sitio Oficial: <https://www.quilapayun.com/discos.php>
- Radio Universidad de Chile. (24 de mayo de 2019). Herminda de la Victoria: Lucha y resistencia. Chile: <https://www.youtube.com/watch?v=Jwnvbi9ZcXM>.
- Rivas, P., & Rodríguez, M. (29 de diciembre de 2010). Autoritarismo, totalitarismo y doctrina de seguridad nacional. *Espacios Públicos*, 99-118. doi:1665-8140
- Rouquié, A. (1981). Dictadores, militares y legitimidad en América Latina. *Crítica&Utopía* (No. 5 sep 1981), 1-9. Obtenido de biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20130610074923/ROUQUIE.pdf
- Rouquié, A. (1984). *El Estado militar en América Latina*. México D.F: Siglo veintiuno editores.
- Ruiz, J. H. (2012). La sociología de la música. Teorías Clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 75-84. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322127624005>

- Sartori, G. (1987). Lo que no es la democracia. En G. Sartori, *Teoría de la democracia 1. El debate contemporáneo* (págs. 225-260). Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Schock, K. (2013). The practice and study of civil resistance. *Journal of Peace Research*, 277-290. Obtenido de <https://doi.org/10.1177%2F0022343313476530>
- Schwarzstein, D. (2001). Memoria e Historia. *Desarrollo Económico*, Vo. 42, No. 167, 471-482.
- Scott, J. (1990). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México D.F: Txalaparta.
- Serrano, F. (2010). Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: Una reflexión histórico política. *Argumentos (Méx) vol.23 n°64*, 175-193. Obtenido de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952010000300008
- Sharp, G. (1973). *The Politics of Nonviolent Action: Part 2- The Methods of Nonviolent Action*. (J. G. Bernal, Trad.) Boston: Extending Horizons Books. Obtenido de <https://www.nonviolent-conflict.org/resource/nonviolent-political-struggle-spanish/>
- Solar, L. (2012). “*La Nueva Canción Chilena como posibilitadora de conciencia social y política en los sectores populares entre 1965-1973*”. Recuperado el noviembre de 2019, de Repositorio Universidad del Bio Bio: repositorio.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/2147/1/Solar_Alvarez_Lorena.pdf
- Stephan, M., & Chenoweth, É. (2008). Por qué la resistencia civil funciona. *International Security*, 33(1), 7-44. Obtenido de <https://www.nonviolent-conflict.org/wp-content/uploads/2011/01/WHY-CIVIL-RESISTANCE-WORKS-THE-STRATEGIC-LOGIC-OF-NONVIOLENT-CONFLICT-Spanish.pdf>
- Stornaiolo, A. (2016). El rock: de la rebelde autenticidad a la forma-mercancía. *Mundos Plurales-Revista Latinoamericana de Políticas y Acción Pública*, 3(1), 51-74. doi:<https://doi.org/10.17141/mundosplurales.2.2016.2843>
- Tilly, C. (1998). Conflicto Político y Cambio Social. En P. Ibarra, & B. Tejerina, *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural* (págs. 25-41). Madrid: Editorial Trotta .

Unidad Popular . (1969). *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular*. Obtenido de Biblioteca Nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7738.html>

Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Antrhropos (Barcelona)*, 23-36. Obtenido de discursos.org/oldarticles/El%20an%20lisis%20cr%20tico%20del%20discurso.pdf

Van Dijk, T. (2002). El análisis crítico del discurso y el pensamiento social. *Athenea Digital*, 18-24.

ANEXOS

Tabla 1

Tabla resumen: presencia de categorías y subcategorías analíticas en cada canción

CANCIÓN	CATEGORÍAS								
	PERSUASIÓN			REIVINDICACIÓN			DENUNCIA		
	P1	P2	P3	R1	R2	R3	D1	D2	D3
Chile Herido	X	X				X	X	X	X
Hacia la libertad	X	X	X	X	X	X			X
Chile Resistencia	X	X	X		X	X	X		X
No nos someterán	X	X	X	X	X	X			X
Alborada vendrá	X	X	X	X	X	X		X	X
El rojo gota a gota irá creciendo	X	X		X		X	X		X
El pueblo unido jamás será vencido	X	X	X	X	X	X			X
Marcha por la unidad	X	X	X		X	X	X		X
Continuará Nuestra lucha		X		X		X	X		X
Libertad, libertad	X	X	X		X	X			X
Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela						X	X	X	X
Aunque los pasos toquen				X	X		X		X
De libertad y amor	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Qué va a ser de ti		X	X	X	X		X		X
Cuarto reino, cuarto Reich	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Se están quedando solos	X	X	X	X	X	X	X		X

Nota: Las subcategorías se denominaron como P1 (Unidad del pueblo), P2 (Reivindicación de la no violencia), P3 (llamado a la acción colectiva), R1 (Lucha popular), R2 (Búsqueda de la libertad), R3 (Identidad de izquierda, obrero, oprimidos), D1 (Represión, violencia), D2 (Censura), D3 (Constituir memoria).

Tabla 2

Matriz de análisis: Categorías Persuasión, Reivindicación y Denuncia

AÑO	CANCIÓN	CATEGORÍA PREDOMINANTE: P, R, D		CONTEXTO	ESTRUCTURAS SOCIALES (ACTORES)	
					Sociedad: Oposición	Estado: Instituciones
1973	El pueblo unido jamás será vencido	P	A unidad del pueblo en la lucha, solo juntos podrán vencer.	Peligro inminente del golpe de Estado	Población general (pueblo) Obrero Mujer	Junta Militar Augusto Pinochet
		R	1.Fuerza popular en la búsqueda de la libertad, justicia. 2.Empoderamiento del pueblo y su poder de acción.	Irrupción de la dictadura por el golpe militar.		
1974	Chile Herido	P	A que solo el Chile unido sabrá protagonizar la lucha y la justicia.	1.Instauración de la Dictadura 2.Constitución formal de la DINA: Violencia y represión a militantes de la UP izquierda, marxistas, todos aquellos vinculados al socialismo y comunismo. 3. Exilio político (militantes, artistas de la NCC), censura y proscripción de la música andina.	Pueblo Militante de la Unidad Popular (de izquierda) Obrero Mujeres	Junta Militar DINA
		D	De cómo se instauró la dictadura, la herida del pueblo Chileno por la violencia y las muertes.			
		R	Identidad de "los de abajo", los oprimidos, el obrero, el militante de la UP, e incluso el músico, que son aquellos que protagonizan la lucha para liberar a Chile.			
1975	Hacia la libertad	R	Identidad: combativos, búsqueda de la libertad, obrero, comunista (Recabarren), socialistas (Allende)	Primeros llamados a la resistencia.	Población general (pueblo) Obrero Mujer Militante de izquierda: comunista, socialista, marxista	Junta Militar DINA Carabineros
		P	A la unidad para obtener la libertad, a organizarse (acción colectiva)			
	El rojo gota a gota irá creciendo	R	1. Identidad mediante símbolos: socialismo (color rojo), puños (izquierdos), obrero. 2. Fuerza de la lucha popular			
		P	Unidad en la lucha frente al tirano y su política represiva			
	Marcha de la unidad	R	Fuerza de la lucha popular en la búsqueda de la libertad			
		P	Unidad en la acción colectiva/Noviolencia que apela a la igualdad			

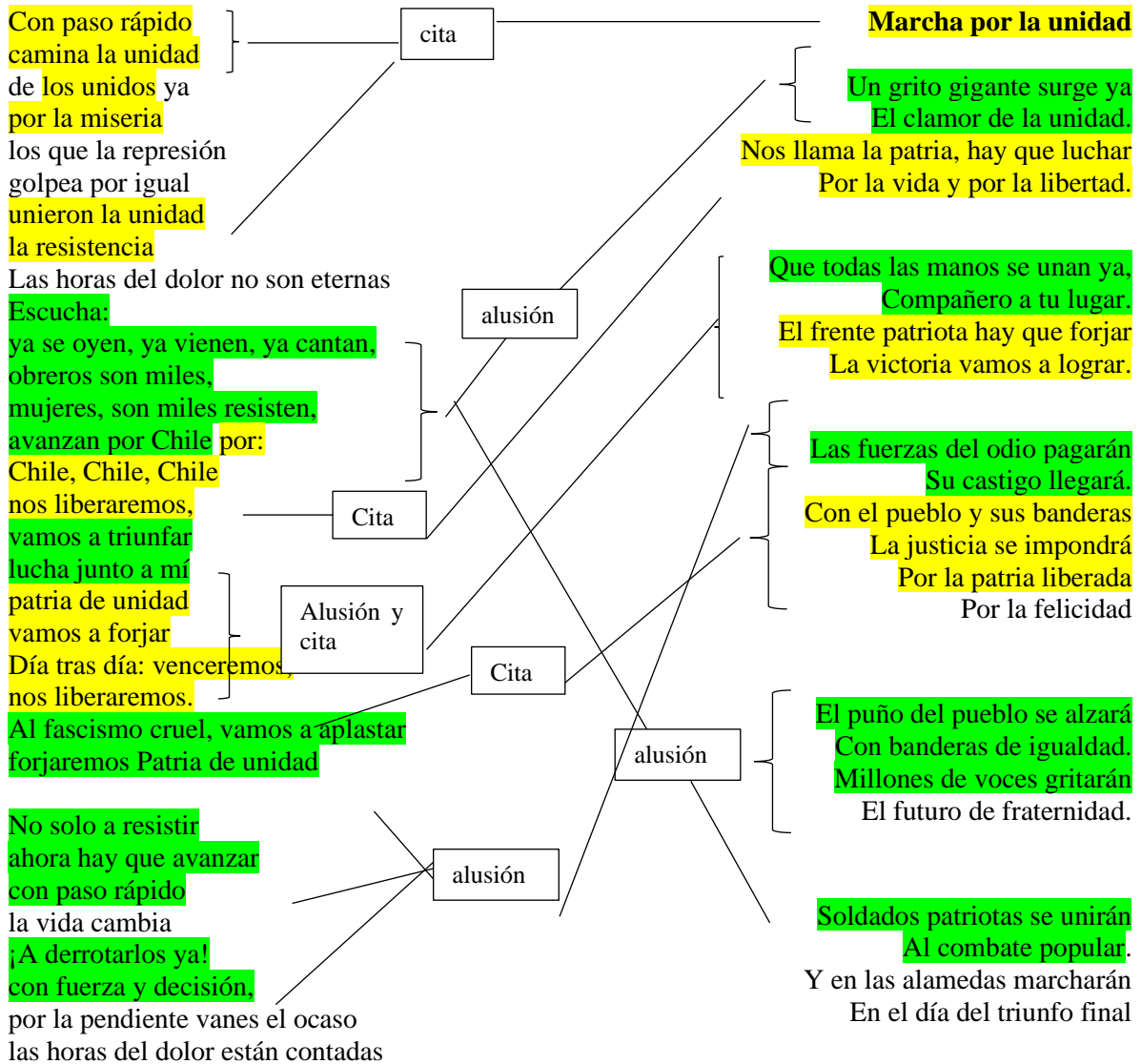
1976	Chile Resistencia	P	Llamada firme al pueblo para la resistencia noviolenta.	No hay un acontecimiento en específico, probablemente las temáticas abordadas en las canciones responden a las operaciones militares que se encargaron de desarticular y aniquilar las organizaciones sociales: MIR, PC, PS, MAPU. Pues, habían cobrado fuerza con la detención y ejecución de los líderes, allanamientos a sus familiares y a militantes en general.	Población en general (pueblo) Obrero Mujer Militante de izquierda: Comunista, socialista, marxista.	Junta Militar Augusto Pinochet DINA Carabineros
		R	De la identidad de "los de abajo" y del pueblo en general, su fuerza y firmeza para vencer			
		D	Hacia el fascismo cruel (institucionalizado)			
	No nos someterán	R	Identidad latinoamericana, obreros, lucha por la vida, justicia y libertad.			
		P	Llamado hacia la acción colectiva.			
	Alborada vendrá	R	Identidad: obrero, pueblo, músico. Símbolos: martillo (comunismo), telar, mar, tierra, espiga, puños.			
		P	Unidad del pueblo para conseguir la libertad			
	Continuará nuestra lucha	P	Unirse a la lucha incluso en las calles en general.			
R		Lucha popular en espacios históricos (tierra, salitrera, campo)				
Libertad, Libertad	P	1.Unidad para derrotar a la dictadura 2. Noviolencia por la igualdad y la libertad.				
1981	Aunque los pasos toquen	D	1.Represión, voces silenciadas, lugares como las plazas para simbolizar las muertes 2.Contribuir a la memoria colectiva	Sentipensar personal, año en que fueron impedidos ingresar a Chile y enviados al exilio	Población violentada	CNI
1984	De libertad y amor	P	1.A la unidad 2.Referencia al NO del plebiscito.	Ventana de oportunidad: Liberalización política para presos políticos, exiliados. Organización y acción colectiva previo al Plebiscito por el NO.	Población general (pueblo) Músicos (NCC) Organizaciones sociales.	Augusto Pinochet DINA Fuerzas Militares Ministro Secretario General del Estado
		D	1. Denuncia poética: narra el senti-pensar del autor que se quedó para vivir la represión y censura, <i>el fin</i> es constituir memoria. 2. Denuncia directamente a Pinochet y sus fuerzas represivas.			
		R	1.De la noviolencia por medio del amor (simbólico). 2.De la lucha popular y su identidad.			
	Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela	D	Censura cultural a la libertad de expresión, libertad de pensamiento, proscripción de instrumentos andinos y	Ventana de oportunidad, regreso del exilio, pero proscripción	Músicos NCC	Ministerio del Interior

			música popular, prohibición de entrar al país.	vigente para los músicos de la NCC.		
1988	Cuarto reino, Cuarto Reich	D	Detenciones, violencia sistemática	Nuevas jornadas de movilización nacional, represión para quienes protestaban.	Población general: clase popular, trabajadores, clase media.	Augusto Pinochet Gobierno militar CNI
		P	Unidad, se está gestando el momento final de la dictadura.			
	Se están quedando solos	P	1. A la unidad, apela a la masividad por medio de la resistencia no violenta. 2. Participación popular en el plebiscito por el NO.	Represión en la jornada nacional de movilizaciones Antesala al plebiscito por el NO	Población general: clase popular, trabajadores, clase media.	Gobierno Militar
		D	1. Hacia agentes del Estado: militares, carabineros, Pinochet.			
		R	De la identidad del pueblo: buenos, nobles, poderosos, oprimidos pero que juntos pueden vencer en la búsqueda de la libertad.			
	Qué va a ser de ti	D	De la maldad y crueldad característica del régimen, culpables de los desaparecidos.		Población general: clase popular, trabajadores, clase media.	Gobierno Militar
		R	1. De la lucha popular y su identidad. 2. Gestación de un movimiento de resistencia.			
		P	Reivindica la no violencia para influir en la unidad.			

Nota: Las categorías se denominaron como P: Persuasión; R: Reivindicación; y D: Denuncia, en esta tabla.

Ficha de Análisis 1²⁹

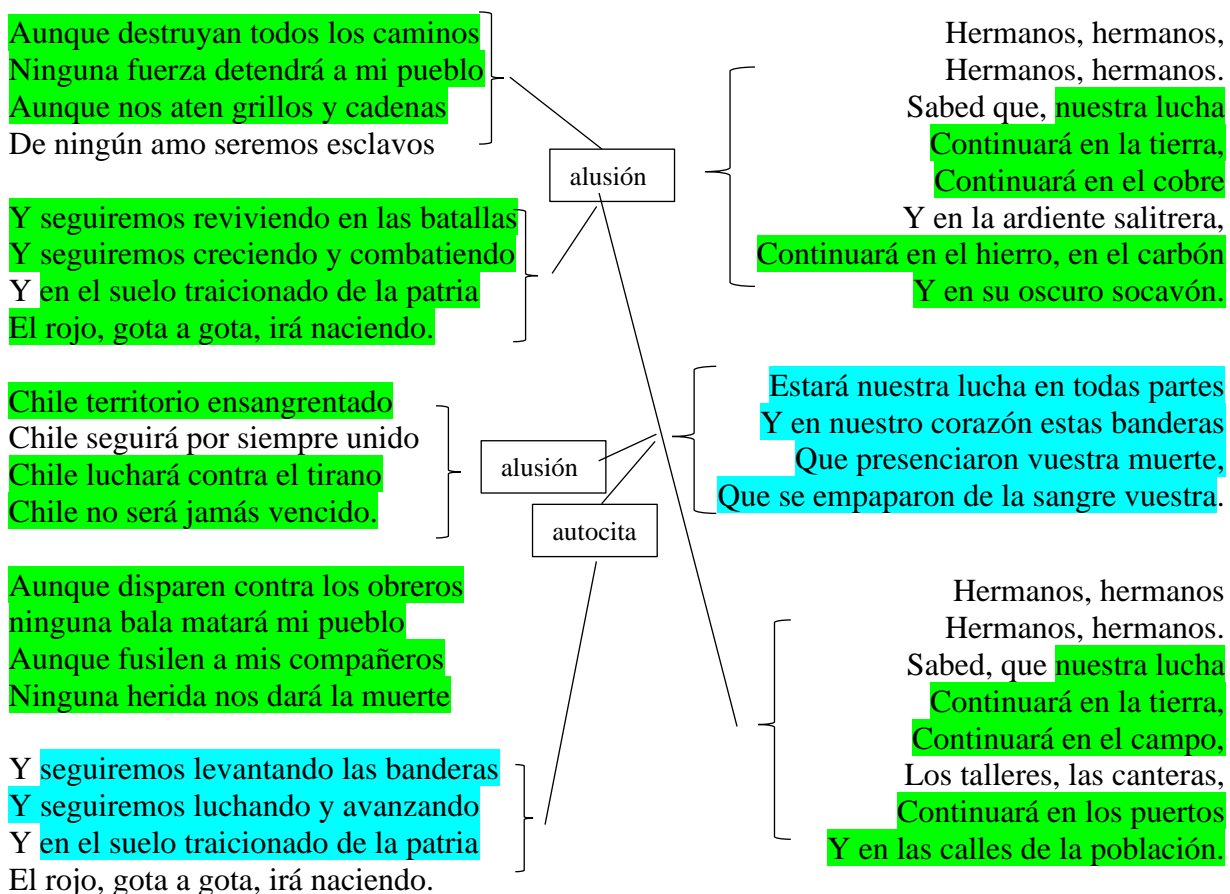
Actor de la NCC	Inti-Illimani	Quilapayún
Nombre de la canción	Chile Resistencia	Marcha por la unidad
Autor	Sergio Ortega	Rodolfo Parada, Eduardo Carrasco
Año	1976	1975



²⁹ Las fichas de análisis 1,2 y 3, corresponden al análisis por intertextualidad. Se utilizaron colores para la comprensión de las frases y diferenciación del tipo de relación intertextual: Alusión (verde), Cita (amarillo) y Autocita (celestre).

Ficha de Análisis 2

Actor de la NCC	Quilapayún	Quilapayún
Nombre de la canción	El rojo gota a gota irá creciendo	Continuará nuestra lucha
Autor	Eduardo Carrasco y Horacio Salinas	Pablo Neruda y Rodolfo Parada
Año	1974	1976



Ficha de Análisis 3

Actor de la NCC	Inti Illimani	Quilapayún
Nombre de la canción	Alborada Vendrá	Libertad, Libertad
Autor	Inti Illimani, Claudio Iturra y Sergio Ortega	Patricio Manns y Eduardo Carrasco
Año	1976	1977 (grabada en vivo)

Alborada Vendrá

Alborada vendrá
y las sombras se irán
ya a amanecer,
duro día a vivir,
que hace el pan compartir
pan de unidad.
La secreta canción
cada pecho guardó,
ya floreció
puños del pueblo
van construyendo
anchos caminos de dignidad.

Porque se acerca el final
y muy pronto en tu mano
bandera tendrás
podrás levantarla
muy alto en el aire
por los que no están
y los que lucharon
de pie cantarán.
La vida triunfó, la patria vivió,
el pueblo por siempre venció
y siempre vencerá.

Con la espiga y el mar,
el martillo, el telar,
se encontrarán
se entreteje el cantar
y renace la flor
voz popular
de mil pechos vendrá
como sol a alumbrar
la libertad
puños del pueblo
van construyendo
anchos caminos de dignidad.

Libertad, libertad

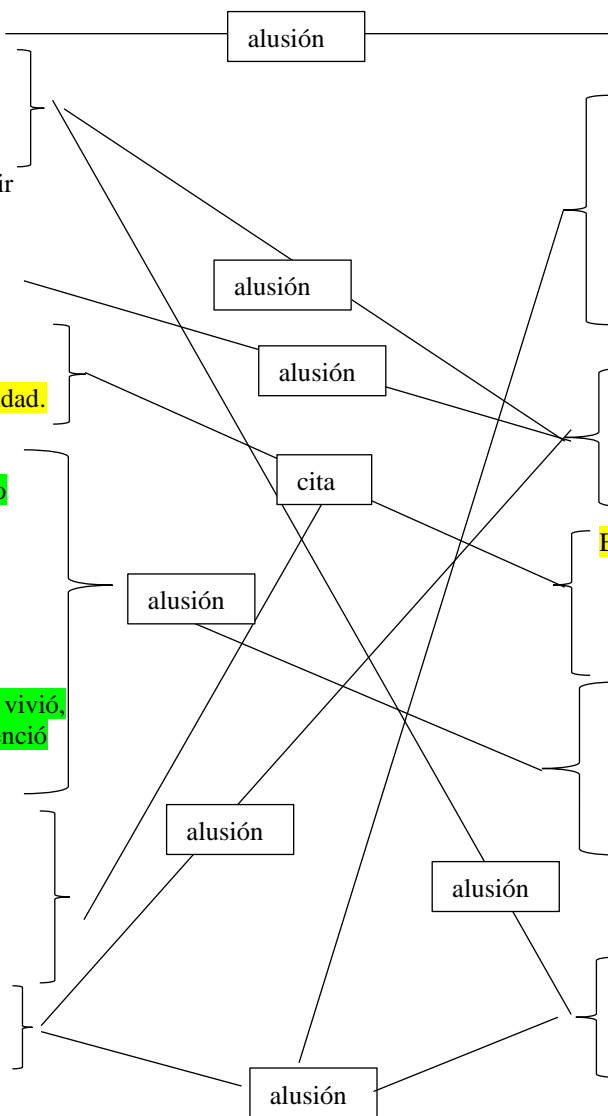
Libertad, libertad
grito abierto de espacio mayor
la piel en prisión
fue un día libre de cadenas
y es nuestro el deber
de devolverla al viento y al sol.

Libertad, libertad
combatida con fiero furor
en la oscuridad
tú brillarás como una espada
y se iniciará
con tu fulgor la senda final.

En cada mano crecerá una espiga
y en cada puño la victoria final
por la paz
unidad.

Unidad, unidad,
para abrir un camino mayor
por la libertad
tendrán que unirse las banderas
para construir
la luz entera de la igualdad.

Unidad, unidad,
defendida con ancho furor.
Ven a combatir
que se levante en una aurora
la nueva esperanza
el nuevo sol del día total.



Ficha de Análisis 4³⁰

Actor de la NCC	Illapu
Nombre de la canción	Hacia la libertad
Autor	José Seves Horacio Salinas
Año	1975

Patria de los confines
semilla pan y cobre
das de tu tierra virgen
hijos libertadores,
Voz indomable
de Araucanía
lanza Lautaro un grito
en cada amanecer.

Naciste combativa
contra los opresores
defendida bandera
de todos los rincones.

Desde los Andes
la llamarada
brilla la independencia
viene la libertad.

Es tu historia que avanza
a la nueva unidad nos lleva.
Chile, por ti juramos
no habrá noche que nos detenga.

Reivindicación
: Identidad,
lucha popular

Reivindicación
: Búsqueda
libertad

Persuasión:
Unidad

¡La patria llama!
vamos con ella
hacia la libertad.

La razón del obrero
se alza en las salitreras
a transformar la vida
a organizar las fuerzas
grito de alerta,
Luis Recabarren,
la tierra soberana
debemos conquistar.

A la aurora extendida
marchan los oprimidos
fue el trabajo de todos
y el fruto compartido,
Allende ¡hermano!
cantan los pueblos
tu palabra levanto
tu ejemplo vivirá.

Persuasión:
Llamado a la
acción
colectiva

Reivindicación
: Identidad de
izquierda

³⁰ A partir de esta ficha de análisis y hasta la final, se utilizaron colores gráficamente para delimitar las categorías PRD presente en las frases del discurso: Persuasión (celeste); Reivindicación (verde); Denuncia (amarillo).

Ficha de Análisis 5

Actor de la NCC	Quilapayún
Nombre de la canción	El pueblo unido jamás será vencido
Autor	Sergio Ortega y Quilapayún
Año	1973

El pueblo unido jamás será vencido
El pueblo unido jamás será vencido...

De pie, cantar
Que vamos a triunfar.
Avanzan ya
Banderas de unidad.
Y tú vendrás
Marchando junto a mí
Y así verás

Persuasión: unidad;
llamado a la acción.

Reivindicación:
fuerza de lucha del
pueblo.

Tu canto y tu bandera florecer
La luz
de un rojo amanecer
Anuncia ya,
la vida que vendrá.

Reivindicación
: lucha de
izquierda;
identidad (UP)

De pie, luchar
El pueblo va a triunfar.

Persuasión:
unidad; llamado a
la acción.

Reivindicación:
fuerza de lucha del
pueblo.

Será mejor
la vida que vendrá
A conquistar
nuestra felicidad
y en un clamor

Mil voces de combate se alzarán,
Dirán
canción de libertad,
con decisión
la patria vencerá.

Persuasión:
unidad.

Y ahora el pueblo
Que se alza en la lucha
Con voz de gigante
Gritando: ¡adelante!

Reivindicación: fuerza
de lucha del pueblo.

El pueblo unido, jamás será vencido,
El pueblo unido jamás será vencido...

La patria está
forjando la unidad.
De norte a sur
se movilizará
Desde el salar,
ardiente y mineral
Al bosque austral,
unidos en la lucha y el trabajo
irán,

Reivindicación
: fuerza de
lucha del
pueblo.

Persuasión:
unidad;
llamado
a la
acción.

La patria cubrirán
Su paso ya
anuncia el porvenir.

Reivindicación:
fuerza de lucha del
pueblo, búsqueda de
la libertad.

De pie, cantar
El pueblo va a triunfar.

Persuasión: unidad;
llamado a la acción.

Millones ya,
Imponen la verdad,

Reivindicación:
fuerza de lucha del
pueblo.

De acero son
Ardiente batallón,
Sus manos van
Llevando la justicia y la razón.

Reivindicación
: Identidad

Mujer,
con fuego y con valor,

Ya estás aquí
junto al trabajador.

Ficha de Análisis 6

Actor de la NCC	Illapu
Nombre de la canción	De libertad y amor
Autor	Oswaldo Torres y Roberto Márquez
Año	1984

El sol se fue, se fue de aquí
 Se fue de fuego no lo sentí
 Yo me quedé sobre el país
 Para morir y revivir

Denuncia:
 censura;
 memoria

Allá en Barranca, en San Miguel,
 En la victoria de Pudahuel
 Entre los pasos del hombre fiel
 Una y mil veces, me volveré, me volveré
 Me volveré, me volveré, me volveré

Reivindica
 ción: lucha
 popular.

Canción de ayer, canción de hoy
 Que va golpeando a mi población
 Antigua y cruel como el dolor
 Del hambre frío de la nación

Denuncia:
 censura,
 represión.

Pues un patriota, un gran señor
 Me está apuntando en el corazón,
 Para tildarme de Juan traidor
 Y yo soy flor tan solo flor,
 Tan solo flor, tan solo flor

Reivindicación:
 identidad.

Me hice flor de un color
 En el silencio de mi temor
 Y me junté y fuimos dos
 Y como piedra ya somos diez,
 Porque en el fondo del corazón
 Que nos abraza con su calor
 Hay un futuro partido en dos
 De libertad, de amor, de amor
 Y amor de amor y amor de amor

Persuasión:
 unidad

Reivindica
 ción de la
 noviolenci

De andar y andar por el amor
 Me fui adentrando en su corazón
 Y en el fragor de decir no
 De nuevo veo que sale el sol

Persuasión:
 llamado a
 la acción
 (esperanza)

Y gota a gota puede el sudor
 Armar de pronto la gran canción
 Que todo el pueblo como una voz
 En la alameda ya lo entonó,
 Liberación, liberación

Persuasión:
 unidad

Reivindica
 ción:
 búsqueda
 de libertad.

Ficha de análisis 7

Actor de la NCC	Inti-Illimani
Nombre de la canción	Chile Resistencia
Autor	Sergio Ortega
Año	1976

Con paso rápido

camina la unidad
de los unidos ya
por la miseria,
los que la *represión*
golpea por igual
unieron la unidad
la resistencia.
Las horas del dolor
no son eternas.

Reivindicación:
identidad “los de
abajo”

Denuncia:
represión.

Persuasión:
unidad,

Escucha:

ya se oyen,
ya vienen,
ya cantan,
obreros
son miles,
mujeres,
son miles
resisten,
avanzan
por Chile

Reivindicación:
identidad
obreros, mujeres.

por:

Chile, Chile, Chile
nos liberaremos,
vamos a triunfar
lucha junto a mí
patria de unidad
vamos a forjar.

Persuasión:
unidad,

Día tras día: venceremos,
nos liberaremos.

Al *fascismo cruel*
vamos a aplastar
forjaremos Patria de unidad.

Persuasión,
reivindicación de la
no violencia

No solo a resistir
ahora hay que avanzar,
con paso rápido
la vida cambia.

Denuncia:
violencia

¡A derrotarlos ya!
con fuerza y decisión,
por la pendiente van
es el ocaso.

Persuasión:
llamado a la
acción
colectiva

Las horas del dolor
están contadas

Ficha de análisis 8

Actor de la NCC	Illapu
Nombre de la canción	Se están quedando solos
Autor	Osvaldo Torres
Año	1988 (versión grabada en vivo en Parque de la Bandera)

Los que miran y no ven lo que pasa en el país
 Los que vejan a la abeja que defiende su panal
 Los que llevan diez monedas de traición en la moral
 Son los mismos que predicán con la espada y alcatraz
 Y no escuchan a la gente que comienza a pregonar
 Que hay un tiempo que termina y otro tiempo que vendrá

Como chacal sin cervatillo
 Como ratón sin ratonera
 Como la novia sin anillo
 Como Colón sin carabelas

Se están quedando solos muy solos
 Se están quedando solos muy solos

Denuncia

Estado

Reivindicación: lucha popular, búsqueda de la libertad

Los que viven y sonrén a pesar de la impiedad
 Los que llevan en la raza la virtud del verbo amar
 Los que son crucificados en el nombre de la paz
 Son los mismos que se enfrentan a la ira de Goliat
 Con las piedras del coraje recogidas al azar
 Y construyen muralla para el día que vendrá

Como jazmín de primavera
 Como la madre con el niño
 Como la luz salvadoreña
 Como el fuego con la leña

Se están multiplicando
 Se están multiplicando

Reivindicación : identidad del pueblo y su lucha.

Oposición

Los que nacen convencidos de la eterna oscuridad
 Los que miran a la luna como bola de cristal
 Los que sueñan con Sudáfrica y el pan de Paraguay
 Son los mismos gerentejos que se afanan en coimear
 Y no escuchan a la gente que comienza a pregonar
 Que hay un tiempo que termina
 Y otro tiempo que vendrá

Se están quedando solos (sin temor hay que decirles ¡No!)
 Se están quedando solos (no más dolor a la tortura ¡No!)

Se están multiplicando (para Lavín le voy a dar el ¡No!)
 Se están multiplicando (con una voz mi pueblo dice ¡No!)

Denuncia

Reivindicación: lucha popular, búsqueda de la libertad.

Persuasión: unidad, llamado a la acción colectiva.

Ficha de análisis 9

Actor de la NCC	Inti-Illimani
Nombre de la canción	Chile Herido
Autor	Jorge Coulón Luis Advis
Año	1974

Una historia cuenta el viento
De amor, lucha y agonía,
De un pueblo que florecía
Conquistando el nuevo tiempo.

Y el hombre de cada día
Trabajando la esperanza
Con la canción en los labios
Su futuro construía.

El canto se hizo silencio,
Mil manos quedaron frías,
Cayó violenta la noche
Sobre miradas vacías.

Y el hombre que caminaba
Entre banderas floridas
Quedó mirando sin ver
Cómo su patria moría.

Cayó violenta la noche,
En Chile sangra una herida.

Se ofende toda la tierra
De ver este pueblo herido;
Millones piden castigo
Para estas feroces hienas.

Y el Chile que lucha unido
Por alumbrar la mañana
Sabrá imponer la justicia
De los puños contenidos.

Y de banderas de pobres
Se llenarán los caminos;
Renacerá con la patria
El canto de los martillos.

Y el compañero caído
Muerto por cuatro asesinos
Verá por las alamedas
Marchar a los oprimidos
Y de banderas de pobres
Se llenarán los caminos.

Denuncia

Reivindicar;
identidad

Persuasión;
unidad

Denuncia

Reivindicar;
identidad

Reivindicar;
identidad

Denuncia

Denuncia

Reivindicar;
identidad

Denuncia

Persuasión;
unidad

Ficha de análisis 10

Actor de la NCC	Quilapayún
Nombre de la canción	Es el colmo que no le dejen entrar a Chabela
Autor	Eduardo Carrasco, Patricio Wang
Año	1984

Prohíben la luna llena
y el sol de pasos ardientes
el lucero ya naciente
y su ventana serena.

Le prohíben la palabra
al pasado y al futuro;

Denuncia: censura

nos quieren a todos puros
sin ninguna escarapela.

¡Prohibida la vihuela!

¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Entra el arroyo en el río
y el río en el mar huracán,
entra el día todo el año
por la puerta del rocío
sin que nadie se dé cuenta
y casi sin hacer ruido
entra el pájaro en el nido.
El otoño y su acuarela
entra en la hoja que vuela.

¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Dejan entrar el ladrón
y al zorro contrabandista
pero no a los folkloristas

¡esos no tienen perdón!

Entra el señor senador

con dinero en la maleta.

Entra la vieja alcahueta

el pillo en su carretela

y el chiquillo con viruela

¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Denuncia: censura

Entra el tomillo en el palo
y el clavo en el agujero

entra al cielo el justiciero

y al infierno el que fue malo

va entrando el invierno en julio

y en enero es el verano
al bolsillo entra la mano
pero aunque mucho nos duela

Denuncia: censura

no entra la Chabe y su hijuela

¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Entra el hombre en la mujer
cuando hay enamoramiento

y se arman los casamientos

de entrar y entrar y no ver

los peligros de la cosa

porque entrar es muy bonito

hasta que llega el hijito

y crece la parentela.

¡Entren todos con cautela!

¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Entra el político cierto
de la Unidad Popular
y no han parado de entrar
los músicos de concierto.

Denuncia: censura

Dejan entrar a la dama

con abrigo de visón

entra todo un orfeón

y en medio, la corruptela

de piojos y sanguijuelas

¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Entran en Viña del Mar

los magnates al casino

Denuncia: censura

la cebolla entra en el pino

y los peces en el mar.

Una vez que el odio ha entrado

no se lo puede sacar

Denuncia:
censura,
violencia

si no es con el verbo amar

que se conjuga en la escuela

de la patria que consuela.

¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Ficha de análisis 11

Actor de la NCC	Illapu
Nombre de la canción	Aunque los pasos toquen
Autor	Pablo Neruda, Roberto Márquez
Año	1981

Aunque los pasos toquen
mil años este sitio,
no borrarán la sangre
de los que aquí cayeron.

Y no se extinguirá
la hora en que caísteis,
aunque miles de voces
cruen este silencio.
La lluvia empapará
las piedras de la plaza,
pero no apagará
vuestros nombres de fuego.

Mil noches caerán
con sus alas oscuras,
sin destruir el día
que esperan estos muertos.

El día que esperamos
a lo largo del mundo
tantos hombres,
el día final del sufrimiento

Denuncia: constituir
memoria

Reivindicación:
búsqueda de la libertad

Ficha de Análisis 12

Actor de la NCC	Inti-Illimani
Nombre de la canción	No nos someterán
Autor	Sergio Ortega, Inti-Illimani
Año	1976

Nuestra será la tierra
latinoamericanos
las manos que surcaron
por siglos campo ajeno.
Hoy despertando están
firmes combatirán
todas las tiranías
una tras otra derrotarán.

Reivindica
ción:
identidad,
lucha
popular

No nos someterán
no nos someterán.
No, no, no, no,
no nos someterán.

Persuasión:
unidad, acción

Lucha, luche hermano
cada día, cada noche
cada pueblo, cada esquina
cada risa, cada canto
cada uno de nosotros
lucharemos por la vida
por la tierra, por el cobre, por el mar
con la fuerza y la razón de la verdad
cada patria con bandera de unidad
cada patria con su clara libertad.

Persuasión: unidad, acción.
Reivindicación, lucha
popular.

Nuestros son los metales
nuestro el sudor vertido,
patrimonio cautivo

en manos imperiales,
la justicia vendrá
repartiendo su pan
todas las alegrías
el hombre libre conquistará.

Reivindicación
: búsqueda
libertad

Ficha de análisis 13

Actor de la NCC	Illapu
Nombre de la canción	Cuarto Reino, cuarto Reich
Autor	Osvaldo Torres, Roberto Márquez
Año	1988

Dicen las leyes, los tristes reyes
Del cuarto reino animal

Si uno de abajo pide derechos
A la prisión va a parar

Denuncia, represión

Palo si gritas, fama si callas

En este reino de paz
Cuando el gorrión cantaba su cuento
Su corazón enjauló

Denuncia, represión

Dale con piedras
Prende los fuegos
Dale tu justa verdad

Cóndores, ranas, llamas, palomas
Y también nuestro huemul
En sus moradas primaverales
Hacen el pan y la luz

Persuasión, unidad

Así termina la triste vida
Del cuarto reino animal
Voces del pueblo vienen danzando
Con la justicia del sol

Reivindicación: lucha popular

Ficha de análisis 14

Actor de la NCC	Illapu
Nombre de la canción	Qué va a ser de ti
Autor	Osvaldo Torres, Roberto Márquez
Año	1988

Al cazador le llegó su tiempo
Al cazador el ciervo ya lo alcanzó

Qué va ser de ti
Si te sorprende la mañana

Reivindicación
lucha
popular,
identidad

Y del amor no sabes nada

Qué va a ser de ti

Qué va a ser de ti

Si no sabes nada

Qué va a ser de ti

Qué va a ser de ti

Si te sorprende la mañana

Si todo el sol entra en tus venas

Si te saludan con pañuelos

Si los niños te sonrían

Si te siembran el amor

Y de amor no sabes nada

Qué va a ser de ti

Persuasión:
reivindicación
de la
noviolencia

Si se quemaron las palabras,

Qué va a ser de ti

Y si los desaparecidos

Qué va a ser de ti

Si eres culpable y te ponemos

Qué va a ser de ti

De espaldas contra la muralla

Qué va a ser de ti

Qué va a ser de ti

Y si te ponemos

Qué va a ser de ti

Contra la muralla

Qué va a ser de ti

Reivindicación:
lucha popular

Qué va a ser de ti

Si los poetas te descubren

Si los pintores te dibujan

Si las madres no se olvidan

Si en un suspiro te ignoramos

Si se agotan las palabras

Y se gastan las murallas

Qué va a ser de ti

Qué va a ser de ti

Cuando tu hierro sea nieve

Si eres tan bravo en el cuartel

Como dueño de burdel

No lo vayas a olvidar

Cuando te llegue la hora

Reivindicación:
lucha popular

Si te sorprende la mañana

Qué va a ser de ti

Y todo el sol entra en tus venas

Qué va a ser de ti

Si te saludan y sonrían

Qué va a ser de ti

Persuasión:
reivindicación
de la
noviolencia