

“De pie cantar que el pueblo va a triunfar”:

Repertorios sonoros, memoria e identidad en el movimiento 18-O¹

Autores: Gonzalo Arias Inostroza, Carlos Gajardo Jorquera, Javier Urbina Lucero

Curso: Performance Política y Protesta Social

Profesora: Ignacia Cortés

Ayudante: Felipe Toledo

Fecha entrega: diciembre 2020

Escuela de Historia Universidad Diego Portales

Resumen

Dentro de las performances desplegadas en las manifestaciones sociales del 18 de octubre de 2019, un soporte de protesta fueron los *repertorios sonoros*. Las ciudades de Chile fueron invadidas por ruidos y cánticos que invitaron a la población a unirse a la manifestación. Dichas sonoridades no emergieron desde la espontaneidad, sino que guardan un correlato desde performances disruptivas que otrora fueron empleadas para desafiar al régimen cívico-militar de Pinochet (1973-1989). De esta forma, sostenemos que, desde las acciones sonoras de protesta desplegadas en octubre de 2019, se incentiva la participación de distintos sectores sociales en la causa política. En esta senda, se explica el factor convocante y de memoria de canciones de la *Nueva Canción Chilena* y *Los Prisioneros* durante las protestas, entendiendo las letras de estas melodías como verdaderos gritos de lucha y repertorios que guardan las demandas del movimiento a partir de una suerte de memoria transgeneracional.

Palabras claves: *Repertorios sonoros, memoria transgeneracional, identidad y cánticos de protestas en Chile*

I. Introducción

“Aburrido del canto del pueblo unido
Ya hubiera vencido si por mi hubiera sido”
(Pablo Chill-E ft. Inti Illimani y Quilapayún, 2020)¹

“Estuvo muy lindo, pero es muy triste que todavía se tenga que seguir cantando. Esa canción fue creada bajo las mismas condiciones en las que se cantó ayer: en toque de queda y con balazos” (Entrevista a Jorge González en BBC, 2019)²

Karl Marx señaló en uno de sus escritos que la historia tendía a repetirse dos veces, una como tragedia y otra como farsa. Evidentemente esta polémica frase del afamado ideólogo prusiano indica una postura muy ocupada en la historiografía como es la capacidad de la historia para ofrecer continuidades y repeticiones que, desde una lectura pesimista, representan el retorno de dinámicas de dominación y control. Tanto Jorge González³ como Pablo Chill-E⁴, ambos músicos chilenos, invitan a esta reflexión sobre las continuidades históricas de la protesta y la represión en Chile, señalando el “aburrimiento” y desencanto que produce ver cómo se siguen cantando las mismas tonadas de protestas para los mismos problemas, permitiendo visitar momentos coyunturales de la historia reciente chilena, así como resignificaciones de las mismas expresiones ya señaladas.

¹ Pablo Chill-E (ft. Inti Illimani Histórico y Quilapayún). *Aburrido*. (Lanzado el 06 de Noviembre de 2020). <https://www.youtube.com/watch?v=DQIT-olEHHM>

² Paula Molina. “Jorge González de Los Prisioneros, autor de *El baile de los que sobran*, himno de la protesta en Chile: “Es muy lindo, pero muy triste que se siga cantando”. *BBC News Mundo*. Publicado el 27 de octubre de 2019. Recopilado el 22 de enero de 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50197900>

³ Jorge González es un afamado cantante chileno de rock-pop, perteneciente a la banda *Los Prisioneros* conjunto que durante los 1980’ y 1990’ compusieron melodías reconocidas en el campo Latinoamericano. Desde esta tribuna sacaron canciones como *El Baile de los que Sobran*, *La voz de los ochenta*, *Tren al Sur*, *Muevan las Industrias*, entre muchas otras. Por lo general, estas melodías representaron críticamente este contexto histórico, con las protestas, la privatización de la educación y los medios de producción (industrias).

⁴ Pablo Chill-E, es un cantante chileno de trap urbano que tiene su cisma musical tempranamente en el 2018 con la canción *ShiShi Gang*. Desde el inicio de las protestas, Pablo estuvo presente en las manifestaciones, repartiendo limones para eludir los efectos de los gases lacrimógenos y arrojándole piedras a las fuerzas policiales. Sus inicios en una población de Pedro Aguirre Cerda motivan sus canciones en las que siempre señala tener una voz para los de abajo (*My Blood* con Polima Westcoast, y *Facts* en donde canta en solitario), distanciándose de otras figuras del trap como Paloma Mami que es más ostentosa y tiene aires de estadounidense más que de chilena.

Dichas continuidades que expresan estos dos artistas chilenos se enmarcan en los canales de una memoria insatisfecha, de un pueblo oprimido por los diversos abusos que desde la dictadura “cívico-militar” se han estado cometiendo de forma sistemática. Apenas inició este movimiento, con los “saltos de torniquetes en el Metro de Santiago”⁵ –sistema de transporte subterráneo– por estudiantes secundarios, fue evidente que la consigna “No son treinta pesos, son treinta años” buscó remarcar y denunciar la continuidad de la opresión y la obliteración ejercida por la autoridad. Así, a través de esta reacción de descontento, las y los estudiantes convirtieron esta consigna en un discurso histórico que desafió esta continuidad de injusticias.

En efecto, las calles de Chile rugieron por esta demanda, proyectando las herencias de la estructura dictatorial como principal problema que, impide una salida de este ciclo de injusticias y dominaciones. A partir de ello, se enmarca este “aburrimento” que expresa con tantos casos cotidianos Pablo Chill-E, que en su totalidad refieren a un ejercicio de la rememoración. Los estudios de memoria generalmente invocan un recuerdo traumático sobre los efectos de la dictadura y la tortura⁶. No obstante, esta memoria no solo se traduce en un miedo paralizador, y es que durante las Jornadas de Protestas de 1983-1986, uno de los factores más recordados fue esta pérdida de temor a la represión militar⁷. Este mismo empoderamiento social, marcó la producción musical de ese contexto, resignificando canciones de la Nueva Canción Chilena, e incorporando nuevas tonadas como *Los Prisioneros*.

⁵ El salto a los torniquetes fue una reacción de – principalmente— estudiantes secundarios cuando se decretó el alza de \$30 pesos chilenos a la tarifa del transporte público. Esta acción se entiende dentro de una continua subida del precio de los pasajes sin mostrar una mejoría del mismo sistema de viaje.

⁶ Un caso de cómo se superpone la tortura como práctica que genera efectos traumáticos es la compilación de Daniel Hopenhayn en su recopilación de testimonios de la Comisión Valech. Véase en: Daniel Hopenhayn *ed. Así se torturó en Chile, 1973-1990*. (Santiago: La Copa Rota Ediciones, 2018). También, desde el campo de la construcción de discursos de géneros Brandi Townsend señala cómo las masculinidades de los detenidos fueron fracturadas y redefinidas por el recuerdo traumático y las sesiones de psicólogos dentro de las Comisiones de Verdad y Reparación. Véase en Brandi Townsend. “Brandi Townsend. “Violentando y rehabilitando masculinidades de izquierda: La tortura sexual contra hombres y la terapia psicológica en las organizaciones de derechos humanos durante la dictadura de Pinochet, 1970s-1980s”. *Izquierdas*, n°43, Diciembre (2018), pp. 159-184.

⁷ Viviana Bravo. *Piedras, barricadas y cacerolas: las Jornadas de Protesta, Chile 1983-1986*. (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), p. 19; Steve Stern. *Luchando por las mentes y corazones. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet*. (Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013), p. 316.



Imagen 1. Victor Jara en la marcha de la UP (Fotografía de Marcelo Montecino: Santiago, 4 de septiembre 1973/ Imagen 2: Los Prisioneros portada del álbum *La Voz de los 80'* (1984).

El objetivo principal de este escrito es analizar cómo los repertorios sonoros de protesta se enlazaron con una memoria transgeneracional que permitió una mayor convocatoria durante el movimiento 18-O de 2019. En este sentido, los sonidos de la manifestación estaban cargados de discursos políticos de memoria, afirmando esta continuidad histórica del pueblo chileno en marcha. Para analizar esta dimensión de las sonoridades de protesta es necesario acuñar ciertos conceptos. En el transcurso de este escrito, se otorgará una definición de conceptos como: memoria colectiva y transgeneracional, identidad, sonoridad

De esta forma, levantamos dos preguntas: *¿cómo los repertorios sonoros de protestas conectan a distintas generaciones? ¿en qué sendas opera el factor de la memoria para forjar una nueva identidad de protesta desplegada en el 18-O?* A partir de ello, sostenemos a modo de hipótesis que, desde estas acciones sonoras de protesta sustentadas por una genealogía de memoria, se permite incentivar la participación de distintos sectores sociales en la causa política. En esta senda, se explica el factor convocante y emocional de canciones de la *Nueva Canción Chilena* y *Los Prisioneros* durante las protestas, entendiendo las letras de estas melodías como verdaderos gritos de lucha y repertorios que guardan las demandas del movimiento a partir de una suerte de memoria transgeneracional. La misma suerte recae con los sonidos de las protestas, que abren la caja de memorias⁸, reviviendo momentos de la violencia dictatorial, tales como el ruido de los vehículos policiales y militares en el espacio urbano, y el estruendo de las escopetas antidisturbios con perdigones de “goma”⁹. Pese a este

⁸ Stern. *Luchando por las mentes y corazones*, pp. 394-395.

⁹ Una de las polémicas que se vieron en las protestas fue el armamento que contó Carabineros para replegar las manifestaciones, según esta institución las balas de las escopetas antidisturbios eran de goma, pero los mismos protestantes, organismos de derechos humanos, científicos y prensa demostraron que estaban recubiertas en goma, pero en el fondo eran de metal.

gran acervo de ruidos en las manifestaciones, en esta oportunidad, solo precisará en las canciones de protestas y sus influjos con la memoria.

En esta línea, entendemos que los cánticos de protestas operan como un discurso social, político e histórico, que permiten asimilar desde canales más amables las consignas de un movimiento social determinado. La propia acción del canto masivo afirma canales de identidad entre los manifestantes que vociferan estas canciones, y entienden en el mensaje de estas sus convicciones políticas. Por tanto, estas sonoridades pueden funcionar como un archivo que almacena, o más bien, transmite los discursos políticos que el movimiento busca promover. En los principios de Diane Taylor, esta capacidad de los cánticos de protestas responde más bien a un *repertorio*, que como se profundizará posteriormente, son canales de comunicación más flexibles y espontáneos. En rigor, y para efectos de esta investigación, comprenderemos que estas canciones, que son coreadas en las manifestaciones, también operan dentro de los canales de la memoria. En la actualidad, podemos escuchar expresiones sonoras de protestas que fueron cantadas en tiempos anteriores, y que cargan consignas de movimientos sociales levantados en el pasado. Al respecto, Pablo A. Pozzi señala que, la existencia de estas expresiones sonoras de protesta funciona en relación a consignas que se logran articular más allá de lo político, para convertirse en instancias tanto ideológicas como culturales, donde dialogan tanto la conciencia como la experiencia proyectándose por ende con la articulación de la memoria¹⁰.

A su vez, consideraremos que, a través del ejercicio de escucha de estas canciones, los oyentes confirman su presencia en estos terrenos de protesta y se vinculan con aspectos propios de la colectividad. En este acto, los propios manifestantes, son capaces de elaborar nuevas sonoridades y rescatar otras que yacían escondidas en la memoria¹¹. Para Steve Stern, la memoria no solo se refiere a la acción de recordar un pasado, sino también de incorporarlo a su presente y en este ejercicio, transformarlo¹². Asimismo, resulta interesante el ejercicio de la sonoridad, dado que estas universalmente suponen un acto de emociones: desde el disgusto y la satisfacción.

El grupo musical chileno *Asamblea Internacional Del Fuego*¹³ recitó en una de sus canciones que: “Estamos condenados a recordar tanto, pero tanto espanto, que no hay canción

¹⁰ Pablo A. Pozzi. “Cultura ordinaria y estructura de sentimiento en las movilizaciones políticas argentinas. *Historia e perspectivas*”, n° 51 (2014), p. 39.

¹¹ Pozzi. “Cultura ordinaria y estructura de sentimientos”, p. 5.

¹² Steve Stern. *Memorias en construcción: los retos del pasado presentes en Chile, 1989-2011*. (Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013).

¹³ Banda chilena de rock-punk que se forma en agosto 2001, las canciones de este grupo rememoran sucesos políticos y acusan una crítica actualizada sobre sucesos oscuros y voces desgarradas de la historia de Chile. Esta

ni escrito que alcance, porque el horror que pasa por los ojos se queda en el cuerpo, en las vísceras, en las entrañas, se mantiene en el tiempo, en la memoria y se propaga.”¹⁴ Efectivamente, la música y los sonidos son canales de memoria que permiten esta transmisión y rememoración de eventos, como fueron la represión y la protesta contra la dictadura. No obstante, esta idea que apunta la banda de rock señalada anteriormente, que las sonoridades son incapaces de retratar los sentimientos de una época tan “espantada”, terminan por reducir la agencia que tienen las sonoridades dentro de estos espacios. En efecto, uno de los argumentos de esta reflexión se ubica en la forma en cómo las canciones de protestas y los mecanismos sonoros de manifestación, reflejan un potencial memorioso que no debe ser ignorado, y que representa las luchas sociales y las tensiones marcadas históricamente, y sus transmisiones a nuevas generaciones.



Imagen 3: “Únete al baile de los que sobran (Jorge González)” (Fotografía extraída de musicaenlosmuros: Santiago, 7 de febrero 2020).

Antes de continuar con la argumentación de este escrito, es preciso rescatar la dimensión y complejidad que revisten ciertos conceptos: memoria, identidad y repertorios

banda estuvo disuelta un tiempo, pero se volvió a reunir para acudir a las tocatas propias del estallido social en el 18 de octubre de 2019.

¹⁴ Asamblea Internacional del Fuego. *El Sonido de los Helicópteros*. (Lanzado 06 de octubre de 2017). <https://www.youtube.com/watch?v=V471zlOC8X0>

sonoros. Para acceder a los intersticios de lo que implica la memoria, es preciso señalar que esta opera desde dos funciones. En primer lugar, es un relato que usualmente se confunde como un testimonio individual, pero como señala Maurice Halbwachs, la memoria es por sí colectiva. Desde este punto, entendemos que este concepto es capaz de trascender al individuo que recuerda, donde el ejercicio del recuerdo se acciona mediante el apoyo de este colectivo que permite volver a tejer un relato consensuado¹⁵. A partir de ello, Steve Stern, en su estudio sobre la dictadura cívico-militar en Chile, tipifica las memorias que se desarrollaron en estos periodos traumáticos: memoria como salvación, memoria como despertar y memoria como ruptura irresuelta¹⁶. Asimismo, la memoria además de contener una dimensión social y colectiva que escapa del plano netamente individual, presenta ribetes históricos y generacionales, por ende, su configuración también es colectiva. En esta misma línea, Dominick Lacapra acuña el concepto de memoria transgeneracional, refiriéndose a la capacidad de ésta para alcanzar a otras generaciones, transmitir los sentimientos, pulsiones y emociones mediante el relato memorioso¹⁷. Es por ende posible reconocer una proyección sonora respecto a su significado contestatario al interior de la protesta, en torno a la resignificación de estas memorias sonoras que circularon durante los años de la dictadura militar y que hoy retoman su carácter contestatario.

En efecto, la memoria es colectiva, se determina por esas rutas, formando en muchas oportunidades identidades con quienes ejecutan y se apoyan en el acto del recuerdo. Sidney Tarrow señala que un factor elemental para toda movilización social son las redes de contacto, es decir, la formación de una identidad colectiva unificada. Para este cientista político estadounidense, debe entenderse que estas redes son parte originaria de cualquier movilización¹⁸. Mediante ello, se conforma una relación de identidad que comprende una relación de alteridad con la sociedad, se define una comprensión de lo interno y lo externo de la movilización¹⁹. Por tanto, mediante la identidad no solamente se permite entender un factor de movilización, sino que siempre está determinado por las acciones de los contendientes. En este sentido, para toda movilización es necesario construir una amplia red identitaria que, como

¹⁵ Maurice Halbwachs. "Memoria colectiva y memoria histórica". *La memoria colectiva*. (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004), p.210.

¹⁶ Steve Stern. *Recordando el Chile de Pinochet: en vísperas de Londres* 38. (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009), pp. 149-152.

¹⁷ Dominick Lacapra. *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006).

¹⁸ Sidney Tarrow. *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. (Madrid: Alianza, 2004), p. 215.

¹⁹ Donatella della Porta y Mario Diani. *Los movimientos sociales*. (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Editorial Complutense, 2011), p. 127.

sostuvimos anteriormente, es articulada y sostenida por la nostalgia y la memoria que cargan, por ejemplo, las canciones de protestas en el marco de un movimiento que nació desde generaciones juveniles, pero que aunó a personas de tercera edad y adultos. De todas formas, como aseguran Mario Diani y Donatella della Porta, esta identidad que forma el grupo escapa del movimiento mismo, y transfiere sus efectos y su discurso hacia la vida individual de las personas que determinan sus vidas en torno a este²⁰. Olivier Fillieule y Danielle Tartakowsky expresan estas mismas capacidades de la identidad en la protesta sociales de la siguiente forma:

“[...] en cuanto al “entusiasmo del grupo”, pueden suscitar comportamientos ceremoniales y rituales, tales como manifestaciones, mitines, marchas, etc. Blumer insiste en que se supone que los rituales y la simbología que los acompaña (eslóganes, cánticos, banderas, estandartes, etc.) acrecientan el sentimiento de comunidad y pertenencia al grupo”²¹

Como señala la cita de estos sociólogos franceses, existen rituales que permiten afirmar la identidad y el “entusiasmo del grupo” durante las manifestaciones sociales. Efectivamente, las sonoridades constituyen canales de memoria y estrategias para reforzar esta identidad del movimiento. Pese a ello, desde antiguas generaciones la comunicación de estos emblemas era muy compleja, dada las precarias vías de difusión de estos. Es importante señalar la distinción entre archivo y repertorio que enmarca Diana Taylor, mientras que el primero señala la composición de documentación escrita en materiales ordenados y duraderos; los repertorios constituyen eventos efímeros, generalmente caracterizados por performances. En atención a esto último, Taylor señala que los repertorios actúan como una “memoria corporal”.²² Esta misma acción efímera de los repertorios es un arma de doble filo, puesto que cargan mensajes más dinámicos y abiertos en el espacio público, esta misma naturaleza les impide ser materiales rígidos y archivables. Las grabaciones de estas performances son una alternativa para resguardarlas y así estudiarlas. No obstante, las dimensiones corporales, sonoras, espaciales y temporales en las que acontece se pierden en tanto acción en momento presente, de allí que su registro resulte irremediabilmente incompleto.

Si bien es cierto, lo propiamente performativo consta de un carácter efímero en su esencia, más allá de constituirse como un elemento antitético respecto al archivo²³, estos

²⁰ Della Porta y Diani. *Los movimientos sociales*, p.128.

²¹ Olivier Fillieule y Danielle Tartakowsky. *La manifestación: Cuando la acción colectiva se toma las calles*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 2015), p.106.

²² Diana Taylor. *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015), p.56.

²³ Rebecca Schneider. *El performance permanece*. En “Estudios avanzados de performance” (Ciudad de México: Fondo de cultura Económica, 2011), p. 225.

elementos se ven profundamente tensionados cuando hablamos de expresiones performáticas sonoras. Y es que en el apartado sonoro logran convivir tanto la performance como cierto carácter archivístico, siempre y cuando consideremos respecto a este último su construcción en torno a las memorias colectivas²⁴. Es a partir de las memorias colectivas y la masividad cultural que se desprende de la música de protesta en momentos tan críticos como lo fueron los años de dictadura en Chile, que es posible proyectar y articular una caja de memorias capaz de dialogar con las performatividades, revisitando y resignificando éstas décadas después, si bien, no con el pleno sentido que en algún momento las constituyó como himnos de lucha, pues el carácter efímero de las performatividades es ineludible más allá del tiempo presente, lo cierto es que esto se ve a lo menos cuestionado cuando damos cuenta que las sonoridades logran, en efecto, generar el rescate de antiguas expresiones de protesta, así como despertar nuevas potencialidades contestatarias y colectivas, no como una contramemoria²⁵, en tanto guarda sus diferencias para con el tiempo pasado, sino, como un eco de las mismas.

II. Únanse al Baile de los que sobran

"Yo sé que la música une mucho a la gente, lo he comprobado. Todos cantando al mismo tiempo, es algo muy lindo. Quisiera estar allí, junto a Los Jaivas y Violeta Parra. Y Víctor Jara" (Entrevista a Jorge González en BBC, 2019).²⁶

Durante las protestas sociales en el marco del 18-O diversos repertorios sonoros se tomaron el espacio público, en medio del ruido de fondo de una ciudad agitada por la represión policial, la desafección política y las proclamas ciudadanas. Es en este contexto es que se desplegaron cánticos de protestas de melodías populares emergidas durante distintos procesos de la historia reciente chilena. Entre ellos, se destacaron la presencia continua de tres canciones: *El Derecho de Vivir en Paz* de Víctor Jara, *El Pueblo Unido Jamás será Vencido* de Quilapayún, y *El Baile de los que Sobran* de Los Prisioneros. Todas estas melodías contienen una fuerte carga histórica

²⁴ Schneider, *El performance permanece*, p. 230.

²⁵ Schneider, *El performance permanece*, p. 237.

²⁶ Molina. "Jorge González de Los Prisioneros, autor de *El baile de los que sobran*, himno de la protesta en Chile: "Es muy lindo, pero muy triste que se siga cantando".

y de memoria, sus significantes comprenden pesos ideológicos atribuidos a un pensamiento de izquierda y/o de crítica social.

En efecto, durante las movilizaciones sociales del 18-O se levantaron muchas acciones performáticas de todo tipo: corpóreos como *La Tía Pikachu* y el *Sensual Spiderman* se tomaron las calles, y por medio de bailes motivaron la conversión de la protesta social en un carnaval. En este sentido, estos espacios entendidos de una forma más festiva, se instalaron diversas expresiones sonoras que acompañaron tanto los discursos políticos que se estaban desplegando en la movilización social a partir del 18-O como en su momento, durante la oleada de protestas de la década de los años 80s, en el contexto dictatorial, generando así una suerte de archivo sonoro que será ya no solo visitado más tarde, sino que también resignificado a partir de nuevas protestas sociales..



Imagen 4. “Derecho de vivir en Paz (Victor Jara)” (Fotografía extraída de musicaenlosmuros: Santiago, 2 de enero 2020)

En el plano de las sonoridades de protesta, en efecto como ya mencionamos, se recuperaron ciertas canciones y artistas que daban cuenta de una causa política no completada. Desde la década de los sesenta hasta los ochenta se erigieron estas canciones de protesta, e

incluso algunas que no estaban pensadas para un escenario de movilización social fueron resignificadas hacia ella. Javier Osorio,²⁷ señala que dentro de las movilizaciones del 18-O es posible identificar la existencia de un conocimiento previo que le permitió a los manifestantes “la posibilidad de saber cómo actuar, cómo moverse, construyeron su propio movimiento. [En este punto] opera claramente un proceso de continuidad [...]”²⁸. A partir de ello, es preciso señalar la operación de los repertorios sonoros de protestas, que dimensionan problemas y estrategias que en otros tiempos se emplearon para la movilización social. Efectivamente, como relata Osorio, existe este conocimiento corporal que se emplea para la resistencia.

En efecto, los cánticos de protestas contienen una carga de memoria, que permiten no solo la transmisión de discursos políticos, sino que también estrategias de resistencia. En ese sentido, en palabras de Osorio, “me parece a mí que hay memorias, es decir hay una memoria, [...] llamémosla colectiva de lo político de la protesta social” en Chile²⁹. En diversas manifestaciones se ha cantado *El Pueblo Unido, Jamás será vencido*, una canción que Quilapayún lanzó en 1975 y que contiene un relato que apunta a una resistencia social. Dicha melodía convoca a la unidad principalmente de los trabajadores, marcando pautas de cómo vendría siendo una estrategia de movilización social desde los sindicatos: “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/ La patria cubrirán/ Su paso ya/ Anuncia el porvenir”³⁰. En efecto, las primeras manifestaciones sociales que desafiaron a la dictadura en la década de los ochenta se originaron justamente desde la actividad sindical, específicamente desde la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC)³¹. En una nota periodística de Fernanda Paúl, remarca el carácter memorioso de esta canción que fue coreada en Plaza Dignidad (o Plaza Italia) durante las manifestaciones:

Para muchos chilenos, que esta melodía vuelva a resonar en las calles del país tiene un potente significado.

Inevitablemente trae recuerdos de la época del presidente Salvador Allende, quien fue derrocado en 1973 por un golpe militar. Fue justamente por esos días cuando

²⁷ Javier Osorio, Doctor (c) en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, especialista en temáticas culturales y docente de la Universidad Alberto Hurtado

²⁸ Entrevista a Javier Osorio (10 de noviembre de 2020).

²⁹ Entrevista a Javier Osorio (10 de noviembre de 2020).

³⁰ Quilapayún. *El Pueblo Unido, Jamás será Vencido*. (Publicado en 1975). <https://www.youtube.com/watch?v=Krk3lgpuC7w>

³¹ Viviana Bravo. “Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989”. *Política y Cultura*, n°37 (primavera 2012), p. 103.

nació esta simbólica canción que más tarde se convirtió en un emblema mundial de lucha y resistencia.³²

La canción de Quilapayún es una de las más resonadas dentro de la Nueva Canción Chilena y en las protestas del 18-O, ya no solo por el mensaje que esta entrega, sino que también por lo que representa. Encarna un llamado a la unidad en contra de quienes se oponen a la voluntad popular que trasciende generaciones, elevándolos al sitial de un himno de los oprimidos. Javier Osorio declara que la canción en cuestión transmite estas buenas sensaciones y la idea de combatividad, asimilando esta con una melodía épica:

“Sí, y quizás con todo lo épico que es ¿no es cierto?, tiene como una dimensión épica bien importante, también es un himno en ese sentido. Es al mismo tiempo algo más que un himno ¿no? Que genera una sensación que siempre me agradó, me agrada, me gustó y sobre la base de eso, claro, de esta participación en particular se duplica un poco el efecto que tiene, al ser en un espacio coreado por esta enorme cantidad de personas. Es un coro enorme, y eso es sorprendente.”³³

Si bien, la intención de Quilapayún no fue la de construir un canto que fuese entonado como forma de protesta³⁴, el 18-O ha generado que este tipo de cánticos e himnos que antaño fueron utilizados como forma de presentar y dar a conocer los ideales de la Unidad Popular, resurjan en la actualidad como métodos contestatarios que en base de gritos y tonadas se han transformado en un coro que ha incomodado a la clase política del gobierno de Sebastián Piñera. Tal como menciona Marianne Hirsch, quien levanta el concepto de *postmemoria*, el acto del recuerdo no solo consiste en haber participado de ciertos procesos o periodos recordados, sino que también posee una dimensión de transmisión generacional de estos³⁵. En ese sentido, las memorias para perpetuarse históricamente requieren de transmitir sus recuerdos para que sobrevivan. Por tanto, los testigos de la memoria no sólo son quienes vivieron y evidenciaron dichos eventos, sino que también quienes recibieron los efectos de la memoria. De este modo, cánticos como *El Pueblo unido jamás será vencido* de Quilapayún ya no solo

³² Fernanda Paúl. “El pueblo unido jamás será vencido: la historia del emblemático himno de protesta que vuelve a ser protagonista en Chile”. *BBC Mundo*. (Publicado el 16 de Diciembre 2019) (Recopilado 03 de Diciembre de 2020). <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50809666>

³³ Entrevista a Javier Osorio (10 de noviembre de 2020).

³⁴ Paúl. “El pueblo unido jamás será vencido: la historia del emblemático himno de protesta que vuelve a ser protagonista en Chile”; Véase también Alejandro Jofré. “Historia de una canción de protesta chilena que se hizo universal” *La Tercera* (Publicado el 26 de octubre de 2019) (Recuperado el 3 de enero de 2020). <https://www.latercera.com/culto/2020/06/04/historia-de-una-cancion-de-protesta-chilena-que-se-hizo-universal/>

³⁵ Marianne Hirsch. “Past Lives: Postmemories in Exile”. *Poetics Today*. Vol. 17, n° 4 (Winter, 1996): pp. 659-689.

responden a un proceso histórico determinado, sino que, a la vez, y a consecuencia de lo que esta representa, interpelan a sujetos que sin estar presentes en el periodo de la Unidad Popular y la dictadura militar la han recibido en formas de herramientas de protesta para canalizar la ira y frustración que las políticas post dictatoriales han generado en la población. Al respecto, Javier nos aclara:

“Si lo primero era bonito, lo segundo es sorprendente, porque es bien sorprendente esa voz como [colectiva] y al mismo tiempo al escucharla de verdad uno podría decir que claro que es un himno que siempre tuvo como horizonte que fuera cantado así ¿no? Siempre se esperó que El pueblo unido fuera cantado como por millones de personas y aquí está cantado por millones de personas”.³⁶

En ese sentido, junto a *El Pueblo Unido Jamás será Vencido*, otra de las canciones más utilizadas, y que han generado bastante controversia por su utilización, es *El Derecho a Vivir en Paz* del músico y compositor chileno Víctor Jara. Esta melodía contó con mucha resonancia durante las manifestaciones sociales conjunto al simbolismo que provoca la figura de Víctor Jara, quien fue torturado y asesinado por la dictadura cívico-militar. Desde el plano nacional hasta el internacional, esta canción fue incluso interpretada por Roger Waters para referirse a las protestas y la represión que desde 2019 afectaron al continente latinoamericano³⁷. A tal punto llegó la convocatoria de esta canción que los analistas de la campaña del rechazo, representantes de la derecha chilena más conservadora, durante el Plebiscito Constitucional emplearon esta consigna, resignificando el contenido de esta canción, en alusión a la violencia de los manifestantes que luchan por un cambio social en el país. Así, esta vez la paz era comprendida por sectores de la derecha, como sinónimo de “orden público”. Esta campaña ignoró por completo el resto de la canción, que inicia con la figura de uno de los pensadores comunistas más notables de la historia, el vietnamita Ho Chi Minh.

³⁶ Entrevista a Javier Osorio (10 de Noviembre de 2020).

³⁷ Roger Waters. El derecho a vivir en paz. 2 de abril 2020, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=REe8D_A6uTw



Imagen 5: “El Derecho de vivir en paz... (Victor Jara)” (Fotografía extraída de musicaenlosmuros: Santiago, 2 de enero 2020) / Imagen 5: “Jamás borrarán tu legado (Victor Jara)” (Fotografía extraída de musicaenlosmuros: Santiago, 9 de septiembre 2020)

En lo que cabe a la figura de Víctor Jara, este cantautor chileno se ha convertido en un verdadero símbolo para todo tipo de manifestación de corte izquierdista. Debido a que, por fuera de sus canciones, Jara se construyó como la figura de un mártir político, quien fue ejecutado por la censura implacable de la dictadura cívico-militar. En palabras de la historiadora y académica Karen Donoso, su asesinato responde a la *guerra psicológica*, pues al matar a una figura de tanto renombre para la *Nueva Canción Chilena* impulsaría un *shock* en la población que sembró un miedo para quienes deseaban atentar contra la dictadura³⁸. El historiador César Albornoz, menciona que:

“el ajusticiamiento de Víctor Jara fue simbólico respecto a lo peligrosa que era la música para la dictadura. Tanto que no pudo ser eliminada. Tanto en Chile como en el extranjero, se transformó en el principal testimonio de un gobierno socialista y en la principal muestra cultural opositora”³⁹.

En este sentido, el ataque contra este compositor chileno supuso una batalla contra el socialismo en Chile, dando a entender la importancia del cantautor para las ideologías izquierdistas latinoamericanas. Desde allí que su figura calara hondo en las memorias colectivas de la izquierda, y que esta fuese clave para los gobiernos de la transición.

³⁸ Karen Donoso. *Cultura y dictadura: censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. (Santiago: Universidad Alberto Hurtado Ediciones, 2019), p. 32.

³⁹ César Albornoz. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar a un presidente”. En: Julio Pinto ed. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. (Santiago: LOM Ediciones, 2005), p.176.

El icono de Víctor Jara y las memorias sobre este se hallan en constante tensión dependiendo en qué espacios sea considerado. Así es como la derecha lo ha resignificado como ente subversivo y nocivo cantautor chileno, la diputada Camila Flores (RN) aseguró en 2018 que “Víctor Jara mataba a gente con su guitarra”⁴⁰. Aunque este comentario fue rápidamente descartado por la poca seriedad que contenía, se puede observar cómo el emblema de Víctor Jara ha trascendido a su música para ser un símbolo político y cultural. En añadidura a esto, en plena coyuntura social, grupos de ultraderecha rayaron la tumba del cantautor con la leyenda: “No hay mano”⁴¹, en señal de rechazo y mofa a Jara, como se aprecia en la imagen número 7.



Imagen 6. “Por el Derecho de Vivir en Paz (Rechazo, UDI)” (Fotografía extraída del perfil de Instagram de la UDI: Santiago, 3 de septiembre 2020) / Imagen 7: “No hay mano (Tumba de Víctor Jara)” (Fotografía extraída de Diario UChile: 18 de enero 2020)

Con respecto a lo musical, Víctor Jara escribió letras cargadas con la experiencia socialista, pero con inspiraciones pacíficas que estaban de moda en la década de los sesenta, producto a que se entendía con los discursos políticos que se desplegaron en esos tiempos en relación a la Guerra Fría y los movimientos sociales decoloniales, revolucionarios y libertarios⁴². De esta manera es que se comprende la canción *El Derecho a Vivir en Paz* que

⁴⁰ Admiqoch. “Diputada Camila Flores «Víctor Jara mataba gente con su guitarra”. *Chile Viral*. Publicado el 23 de octubre de 2018. Recopilado el 23 de enero de 2020. <https://www.chileviral.com/2018/10/23/diputada-camila-flores-victor-jara-mataba-gente-con-su-guitarra/>

⁴¹ Politika Redacción. “Desconocidos atacan la tumba de Víctor Jara y así responde el pueblo”. Publicado el 18 de enero de 2020. Recopilado el 23 de enero de 2020. <https://www.politika.cl/2020/01/18/desconocidos-vandalizan-la-tumba-de-victor-jara-y-esto-responde-el-pueblo/> . La leyenda “No hay mano” es un juego de palabra, debido a que se asegura que a Víctor Jara antes de ser asesinado lo torturaron quebrándole las manos para evitar que tocara la guitarra.

⁴² Durante la década de los 1960’ se vivió un estallido social a nivel global, se levantaron distintos movimientos sociales con consignas más culturalistas como el feminismo de la segunda ola, derechos para los afroamericanos y disidencias sexuales. Todo ello en un contexto de Guerra Fría donde el capitalismo comenzaba a disputar la

revivió las tensiones que se suscitaron con la Guerra de Vietnam, en la cual Estados Unidos invadió al país indochino por su política comunista. En esta misma línea, la canción fue recuperada por la memoria insurgente para la contingencia coyuntural chilena. En este sentido, la gente buscaba paz y dignidad frente al ataque de intereses capitalista como lo eran las fuerzas estadounidenses en ese tiempo, y la represión de Carabineros de Chile para estos tiempos. De esta forma, al igual que “el baile de los que sobran” de *Los Prisioneros*, la canción ha servido de fondo en las grandes manifestaciones desde las más pacíficas hasta las ejecutadas por la “primera línea”⁴³ como una forma de himno tras el 18 O.

Ahora bien, retornando a las Jornadas de Protestas de los ochenta, *Los Prisioneros* lanzaron la canción *El Baile de los que Sobran* (1986). Esta melodía cuestiona la segmentación social graficada en la educación chilena, en esta se exhibe como existía una incertidumbre hacia el futuro de los estudiantes, que finalmente terminarían “pateando piedras”, en una referencia a deambular en las calles:

A otros les enseñaron secretos que a ti no (oh-oh-oh)
A otros dieron de verdad esa cosa llamada "educación" (oh-oh-oh)
Ellos pedían esfuerzo (oh-oh-oh)
Ellos pedían dedicación (oh-oh-oh)
¿¡Y para qué!?! (oh-oh-oh)
¡Para terminar bailando y pateando piedras! (oh-oh-oh)⁴⁴



Imagen 8: “Únanse al Baile (GAM)” (Fotografía extraída de Caiozzama: Santiago, 20 de febrero 2020)

hegemonía contra un bloque socialista y sus lecturas revolucionarias en distintas zonas del planeta: Cuba, Vietnam, China, Corea, Angola, Argelia, entre otras.

⁴³ La primera línea es el grupo de manifestantes más radicales dentro de las marchas, estos se disponen a atacar a la policía para resguardar que Carabineros no ataque a los manifestantes más pacíficos.

⁴⁴ Los Prisioneros. *El baile de los que sobran*. (1986). <https://www.youtube.com/watch?v=uPJrZFBiy-A>

Durante las manifestaciones del 18-O se entonaron en reiteradas ocasiones esta canción. Anteriormente señalamos que, este movimiento social se levanta desde los estudiantes secundarios que comenzaron a evadir la tarifa del transporte público, por lo que, no es extraño que esta canción que aborde temáticas de la segregación social y la incertidumbre en la educación chilena haya sido tan popular. Javier Osorio transmite un cierto sentimiento de desencanto con respecto a las canciones de *Los Prisioneros*, señalando que “La canción de Los Prisioneros me gusta, sí ya igual, pero con cierta distancia, pese a que soy bien fan de Los Prisioneros, pero ocuparlo en ese lugar como que no me funcionaba”⁴⁵. En efecto, las canciones de protestas merecen un entendimiento de estas, no todas las melodías, por muy pegadizas y/o progresistas que sean, se transforman en sonoridades disponibles para su entonación en las manifestaciones. Justamente, con Los Prisioneros ocurre un fenómeno de transmisión histórica, en donde “los que sobran” siguen siendo los mismos, dando cuenta de esta continuidad histórica, y desde ese principio se entiende su rimbombancia en las protestas. No obstante, si bien es cierto que en cuanto a gustos operan un sin número de matices, no es casualidad que en el panorama sonoro actual circulen las mismas sonoridades contestarias sea posible reconocer una memoria transgeneracional. En esta misma línea Javier Osorio señala:

“Quizás no me incomoda tanto cuando yo escucho a Los prisioneros en mi casa, pero para protestar en el espacio público como “somos los que sobramos”, *chuta*, me dolía también, esa es la palabra, me dolía. Me dolía en el oído público que tengo como miembro de una sociedad pue’. A ninguna persona sensible en el espacio social le puede no doler que alguien [...] la sociedad diga sobramos, que alguien diga sobramos, entonces eso es bien potente”⁴⁶.

A modo de cierre, por medio de este escrito hemos determinado las relaciones y dimensiones que estas canciones contienen sobre la memoria. La selección de estas melodías obedece estrictamente al uso que se manifestaron en las protestas sociales, todas ellas fueron vociferadas en distintos espacios que empleó el movimiento 18-O. Entre otras cosas, es necesario comprender que lo propiamente político es inseparable de lo social. Es decir, las expresiones sonoras de protesta, en tanto expresión cultural, reflejan un determinado sector de la sociedad, donde el imaginario político está fuertemente arraigado en torno a un marcado

⁴⁵ Entrevista a Javier Osorio (10 de Noviembre de 2020).

⁴⁶ Entrevista a Javier Osorio (10 de noviembre de 2020).

“nosotros” y un “ellos que se hace patente una vez más en las expresiones sonoras ya señaladas⁴⁷.

Es importante mencionar que, las expresiones sonoras al interior de la protesta social expresan, sin lugar a duda, subjetividades que apuntan a una suerte de “sentido común” que como señala Pablo Pozzi, construyen identidades a partir de la dicotomía “nosotros vs ellos”. Muy probablemente esta dicotomía, en conjunto con sus vínculos con la memoria de represión y resistencia durante los años de la dictadura y por supuesto los motivos que dan sustento al estallido social del 18-O, permiten una expresión masiva de la protesta. En esta misma línea, Fillieule y Tartakowsky comentan que:

“en una multitud, los instintos, las emociones se mezclan por mecanismo de imitación para formar una dinámica de excitación colectiva, un alma colectiva, considerando el comportamiento colectivo como creador en tanto que vector de cambio social”.⁴⁸

El canto unísono de una masa social evidencia una identidad colectiva, puesto que, para lograr hacer una performance de este estilo se necesita una organización previa que no tuvo el estallido social. En este sentido, el conocimiento previo de estas canciones, que son melodías que han estado presentes en la mayoría de las protestas en postdictadura, permite la generación de esta identidad colectiva, sin existir un ensayo de estas performances. Como ya hemos señalado anteriormente, el elemento de la memoria que cargan estas canciones permitió que en estas manifestaciones se cantarían coordinadamente estas melodías sin necesidad de un ensayo previo. De esta forma, se puede observar la presencia de una identidad colectiva, que si se quiere siempre estuvo presente en el Chile postdictatorial, pero que solamente se evidenció durante el canto compartido de las protestas del 18-O.

III. Conclusiones

En conclusión, las intervenciones performativas en contextos de efervescencia social, tales como las movilizaciones que surgieron a partir del 18-O permiten reconocer vínculos con un pasado reciente, la resignificación de los mismos y la proyección política y cultural en las

⁴⁷ Pozzi. *Cultura ordinaria y estructura de sentimientos*, p. 40.

⁴⁸ Fillieule y Tartakowsky. *La manifestación: Cuando la acción colectiva se toma las calles.*, p. 105.

masas, como una forma de hacer patente una suerte de sentido común frente al conflicto histórico que da sentido al ya mencionado movimiento. Este trabajo dio cuenta precisamente de las vías mediante las cuales convergen las coyunturas entre lo político y lo social por medio de las expresiones sonoras de protesta, como una forma de reconocer la complejidad del mismo movimiento, respecto a los canales de memoria e identidad que ella despierta.

Es así como mediante el rescate de determinado puñado de canciones simbólicas de los años de resistencia a la dictadura militar de Pinochet, es posible retrotraer a los sujetos a un tiempo anterior y luego generar su resignificación en razón de las necesidades del movimiento actual, generando, por cierto, nuevas aproximaciones performativas, pues cabe destacar que, estas yacen precisamente en la experiencia. En este sentido, la memoria genera una invitación a estas nuevas generaciones de emplear estas canciones de protestas para los fines actualizados, o incluso en demandas que aún están inconclusas desde los tiempos de producción de estas melodías. En definitiva, creemos que la identidad colectiva en las jornadas de movilización se ve reforzada por las canciones de protestas, puesto que se erigen como un elemento clave capaz de generar vínculo, adhesión y permanencia en las calles. Así mismo, identificamos en la resignificación de las expresiones sonoras de protesta rescatadas durante las movilizaciones que se generaron a partir del 18-O potencialidades contestatarias que descansan en el diálogo entre la memoria y lo sonoro, así como su proyección en lo colectivo.

Referencias de prensa

- Admiqoch. “Diputada Camila Flores «Víctor Jara mataba gente con su guitarra”. *Chile Viral*. Publicado el 23 de octubre de 2018. Recopilado el 23 de enero de 2020. <https://www.chileviral.com/2018/10/23/diputada-camila-flores-victor-jara-mataba-gente-con-su-guitarra/>
- Molina, Paula. “Jorge González de Los Prisioneros, autor de *El baile de los que sobran*, himno de la protesta en Chile: "Es muy lindo, pero muy triste que se siga cantando”. *BBC News Mundo*. Publicado el 27 de octubre de 2019. Recopilado el 22 de enero de 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50197900>
- Paúl. “El pueblo unido jamás será vencido: la historia del emblemático himno de protesta que vuelve a ser protagonista en Chile”. *La Tercera*. Publicado el 26 de octubre de 2019. Recuperado el 3 de enero de 2020. <https://www.latercera.com/culto/2020/06/04/historia-de-una-cancion-de-protesta-chilena-que-se-hizo-universal/>
- Paúl, Fernanda. “El pueblo unido jamás será vencido: la historia del emblemático himno de protesta que vuelve a ser protagonista en Chile”. *BBC Mundo*. (Publicado el 16 de Diciembre 2019) (Recopilado 03 de Diciembre de 2020). <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50809666>
- Politika Redacción. “Desconocidos atacan la tumba de Víctor Jara y así responde el pueblo”. Publicado el 18 de enero de 2020. Recopilado el 23 de enero de 2020. <https://www.politika.cl/2020/01/18/desconocidos-vandalizan-la-tumba-de-victor-jara-y-esto-responde-el-pueblo/>

Referencias Bibliográficas:

- Bravo, Viviana. “Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989”. *Política y Cultura*, n°37 (primavera 2012), pp.85-112.
- Donatella della Porta y Mario Diani. *Los movimientos sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Editorial Complutense, 2011.
- Donoso, Karen. *Cultura y dictadura: censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado Ediciones, 2019.
- Fillieule, Olivier y TARTAKOWSKY, Danielle. “La manifestación. Cuando la acción colectiva se toma las calles. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004.
- Hirsch, Marianne. “Past Lives: Postmemories in Exile”. *Poetics Today*. Vol. 17, n° 4 (Winter, 1996): pp. 659-689.
- Lacapra, Dominick. *Historia en tránsito*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Pinto, Julio ed. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.
- Pozzi, Pablo. *Cultura ordinaria y estructura de sentimiento en las movilizaciones políticas argentinas*. *História e perspectivas*. Vol. 51, (2014): 37-61.

- Stern, Steve. *Recordando el Chile de Pinochet: en vísperas de Londres 38*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.
- Stern, Steve. *Luchando por mentes y corazones: las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Tarrow, Sidney. *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural de las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Schneider, Rebecca. *El performance permanece*. En “Estudios avanzados de performance”. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Recursos visuales

- Fotografías recopiladas del Instagram @musicaenlosmuros administrada por el investigador Javier Osorio ([@musicaenlosmuros](https://www.instagram.com/musicaenlosmuros))

Entrevista

- Javier Osorio, entrevista realizada virtualmente por Gonzalo Arias y Carlos Gajardo, transcrita por Javier Urbina. (10 de noviembre de 2020).

¿Cómo citar este trabajo (formato Chicago):

Arias, Gonzalo, Carlos Gajardo y Javier Urbina Lucero. 2020. “De pie cantar que el pueblo va a triunfar”: Repertorios sonoros, memoria e identidad en el movimiento 18-O. Trabajo final curso Performance política y protesta social, Escuela de Historia, Universidad Diego Portales.