



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte, Programa de Doctorado en Historia

**ILLAPU: DISCURSOS Y CONTEXTOS.
50 AÑOS DE DIALOGOS CON LA HISTORIA DE CHILE,
1971-2021.**

Tesis para optar al grado de Doctor en Historia.

VICTOR ALEJANDRO VERGARA CAMPOS
CONCEPCIÓN-CHILE
2024.

Profesor Guía: Rodrigo Pulgar Castro
Dpto. de Historia, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

Página de derechos de autor.

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

Agradecimientos y/o dedicatorias.

A mi familia, quienes en la cercanía y en la distancia siempre me acompañan.

A mis profesores del Programa, por ser fuente de motivación e inspiración inagotable.

Al Dr. Fernando Venegas Espinoza, por su gran calidad humana y apoyo incondicional
para esta investigación.

Al Dr. Rodrigo Pulgar Castro, por sus inquietantes y profundas reflexiones en torno al
tema, las cuales me ayudaron a encontrar el rumbo deseado.

A mi hija Trinidad Emilia, la pequeña de mis sueños, por entender la distancia relativa que
nos separa.

A Illapu, por la infinita fuerza en su discurso social y político cargado de una sonoridad
sublime.

A Roberto Ramón Márquez Bugueño, en reconocimiento a su constante lucha y
compromiso social a través de su canto en favor de aquellos que han sido marginados por
una sociedad elitista.

Índice.

Introducción.	9
Planteamiento del Problema.....	11
Estado del arte.	19
Marco teórico referencial y conceptual.....	30
Hipótesis.....	47
Preguntas de investigación.....	47
Objetivo general y objetivos específicos.....	48
Metodología y Fuentes.	49
I. CAPITULO I:	55
Paradigma Historiográfico y Metodología.....	55
I.I Fisonomías fundamentales de la historia cultural.....	57
I.II El retorno renovado del acontecimiento.....	69
I.III. Historia del tiempo presente.	77
I.IV Análisis del discurso: El diálogo continuo y reflexivo en la obra de Illapu.	80
II. CAPITULO II:.....	88
Antecedentes de la Música popular en Chile, Latinoamérica y el caso de Illapu.	88
II.I Antecedentes de la Música popular en Chile.	90
II.II La Nueva Canción latinoamericana: Cuba, Argentina y Chile.	101
II.III Illapu: El rayo que nace en el norte grande de Chile.	112
III. CAPÍTULO III: Música en contexto:.....	128
La obra de Illapu y sus diálogos con la Historia de Chile (1971-2021).	128
III.I Análisis de la obra.....	131
III.II Tabla 01: Primer período – 1971 a 1981.	132
III.III Tabla 02: Segundo período – 1981 a 1989.....	151
III.IV Tabla 03: Tercer período: 1990-2021.	171

IV. CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES:	217
Trascendencia de la obra de Illapu y reflexiones finales en perspectiva histórica.	217
V. Fuentes y Bibliografía.	229
V.I Fuentes Primarias. Textos analizados:	229
V.II Entrevistas.	230
V.III Revistas.	230
V.IV Bibliografía.	230
V.V Prensa.	239
V.VI Páginas Web.....	239

Resumen.

El título de la presente investigación doctoral es "Illapu: Discursos y contextos. 50 años de diálogos con la Historia de Chile, 1971-2021." La hipótesis plantea que la obra del grupo Illapu configura un discurso histórico que explica en profundidad los diversos acontecimientos sociales y políticos ocurridos en Chile durante el período de 1971 a 2021. Esta obra representa un recorrido de diálogo constante entre su música y las trayectorias históricas de Chile y Latinoamérica". El objetivo general de la investigación es examinar críticamente el discurso social y político presente en la obra de Illapu y su relación dialógica con la trayectoria histórica de Chile durante el período mencionado.

La metodología se enmarcó en el paradigma de la Nueva historia cultural y se desarrolló utilizando un enfoque cualitativo. Se empleó la herramienta metodológica de análisis del discurso y de historia oral para llevar a cabo el trabajo hermenéutico. Además, se realizaron dos entrevistas abiertas en profundidad a Roberto Márquez Bugueño, fundador y director musical de Illapu, las cuales fueron claves para profundizar en la temática tanto en términos generales como específicos. También se consideraron fuentes secundarias, como textos relacionados con el paradigma historiográfico y metodológico, contexto histórico, corrientes culturales, enfoques metodológicos desde la musicología hacia la reconstrucción histórica, y elementos audiovisuales actuales como recitales, documentales y entrevistas.

Los resultados y conclusiones de la investigación contribuyen a la profundización y difusión de un nuevo conocimiento surgido a partir de un análisis crítico y reflexivo de las composiciones más significativas de Illapu. Esto permite una resignificación de su obra y su contexto, trascendiendo la mirada biográfica y la mera remembranza de un pasado reciente.

Abstract.

The title of this doctoral research is "Illapu: Speeches and contexts. 50 years of dialogues with the History of Chile, 1971-2021". The hypothesis is that the work of the group Illapu configures a historical discourse that explains in depth the various social and political events that occurred in Chile during the period from 1971 to 2021. This work represents a journey of constant dialogue between their music and the historical trajectories of Chile and Latin America. The general objective of the research is to critically examine the social and political discourse present in Illapu's work and its dialogic relationship with the historical trajectory of Chile during the mentioned period.

The methodology was framed within the paradigm of the New Cultural History and was developed using a qualitative approach. The methodological tool of discourse analysis and oral history was used to carry out the hermeneutic work. In addition, two open in-depth interviews were conducted with Roberto Márquez Bugueño, founder and musical director of

Illapu, which were key to deepen the subject in both general and specific terms. Secondary sources were also considered, such as texts related to the historiographic and methodological paradigm, historical context, cultural currents, methodological approaches from musicology to historical reconstruction, and current audiovisual elements such as recitals, documentaries and interviews.

The results and conclusions of the research contribute to the deepening and dissemination of new knowledge arising from a critical and reflective analysis of Illapu's most significant compositions. This allows a resignification of their work and its context, transcending the biographical look and the mere remembrance of a recent past.

Introducción.

La presente investigación tuvo como objetivo principal examinar mediante el análisis de discurso la obra histórico-musical del grupo Illapu y su relación con los contextos sociohistóricos en los que se desarrolla. Para ello, se utilizó un enfoque basado en el paradigma de la Nueva Historia Cultural, la historia oral, el análisis crítico del discurso y la historia del presente, como soportes metodológicos.

El estudio se basó en una exhaustiva revisión de fuentes primarias y secundarias relacionadas con la historia de Chile, Illapu, la Nueva Canción chilena y los contextos sociohistóricos pertinentes. Se analizaron letras de canciones seleccionadas bajo criterios de condición histórica referida a vertientes sociales y políticas de sus contenidos, entrevistas, documentos históricos y testimonios relevantes para obtener una comprensión más profunda del significado y su correlato con de la obra de Illapu en relación con los acontecimientos históricos de su época.

El objetivo es contribuir al conocimiento, la comprensión, análisis y valoración de la obra de Illapu como expresión artística, social, política e histórica, resaltando su importancia en el contexto de la Nueva Canción chilena y la historia latinoamericana. Al conectar la música de Illapu con su contexto histórico, se identificaron las temáticas recurrentes en su discurso, los mensajes políticos y sociales transmitidos en sus canciones (18 composiciones

seleccionadas), así como el impacto que tuvieron en la sociedad de la época y en la memoria colectiva del pueblo latinoamericano a nivel global.

En suma, esta investigación busca comprender y analizar la obra de Illapu desde una perspectiva histórica, cubriendo un vacío existente en los estudios previos en cuanto al análisis de la obra de Illapu y su correlato con las distintas coyunturas históricas de Chile en las últimas cinco décadas. También, destacar su importancia como expresión de identidad y la lucha social en el contexto chileno y latinoamericano. Aquí es importante destacar el texto realizado por Nelson Niño, quién desde la musicología, es pionero en desarrollar un análisis que abarca la totalidad de la obra de Illapu, enfocándose en aspectos técnicos y estéticos, a diferencia de la presente investigación que se enfocó en el análisis histórico de la obra de Illapu, su conexión con las trayectorias históricas y su relevancia en el imaginario colectivo inmerso en la memoria histórica de Chile.

Planteamiento del Problema.

La investigación aborda cómo la obra de Illapu se convierte en un detallado relato histórico de los acontecimientos sociales y políticos en Chile entre 1971 y 2021. Su objetivo central es realizar un análisis crítico del contenido social y político presente en su música y su interacción con el pasado reciente de Chile, en las últimas cinco décadas. Se diseñó un marco metodológico basado en el paradigma de la Nueva historia cultural, utilizando un enfoque cualitativo que integró la historia oral, el análisis crítico del discurso y la historia del presente. La aproximación a Roberto Márquez Bugueño, fundador y director musical de Illapu resulta fundamental debido a su papel como principal autor y creador de un estilo discursivo particular. Esta interacción ayudó a construir y enriquecer un marco contextual y conceptual profundo y coherente que, sumado al sustento teórico de la disciplina histórica, guiando la investigación por los complejos escenarios de la historia cultural. A partir de esta base, se conformó un corpus compuesto por 18 composiciones seleccionadas por su carga sociopolítica en su entramado discursivo.

La importancia de realizar una investigación desde el campo de la historia hacia un análisis de un fenómeno histórico musical como lo es Illapu, nace del pleno convencimiento que tanto la reconstrucción del pasado y su entendimiento, para la actuales y futuras generaciones, debe forjarse desde nuevas perspectivas de análisis, en este caso desde la revisión profunda de las características del discurso sociopolítico de la obra y su conexión con la historia, la cual crea una narrativa interesante de estudiar. Además, el vacío historiográfico existente en cuanto a

Illapu y su relevancia histórica, lo cual será explicado más adelante en el estado del arte, impulsa a generar esta investigación. Ahora bien, ¿por qué Illapu? La respuesta posee varias vertientes; en primer lugar es un grupo que nace en una región lejana a Santiago (segunda región de Antofagasta) y ligada históricamente a problemáticas sociales y territoriales (mundo salitrero, Guerra del Pacífico y temas limítrofes) pero también que conjuga una multiculturalidad profundamente ligada con el mundo andino y sus confluencias estéticas, musicales e históricas, que hacen de Illapu un grupo particularmente distinto a los de su época como por ejemplo, Inti-Illimani y Quilapayún, entre otros artistas de la denominada Nueva Canción chilena. En segundo lugar, Illapu posee una trayectoria histórica interesante, fue denominado la savia joven de la NCCh, desarrollan su obra en momentos en donde el exilio ya era realidad para la mayoría de los músicos de la NCCh (grupos y solistas), lo que denomino exilio tardío (1981), lo cual se desarrolla en el capítulo II con mayor detalle. Por ello, Illapu es un grupo que vive toda la efervescencia y expectativas de un nuevo Chile con el gobierno de Salvador Allende, luego combate desde su música ocho años para partir a Francia, el año 1981, retornando en 1989 a Chile. En tercer lugar, los otros grupos o solistas han sido extensa y profundamente trabajados, como el caso de Violeta Parra, Víctor Jara, Inti-Illimani, Patricio Manns, Quilapayún. Por ello este tercer punto, tiene relación con el vacío historiográfico antes mencionado, lo cual genera una oportunidad interesante de aportar a la historiografía, desde el análisis de la obra de Illapu y su conexión con los contextos históricos en los cuales se desarrolló. Por último, la gran variedad de temáticas insertas en su obra (desarrolladas en 52 años de carrera, 23 discos y 203 composiciones), entre ellas las estudiadas (sociales y políticas) representan una riqueza de posibilidades para el estudio del pasado y presente que no debe ser desaprovechada, tanto para la presente como futuras

investigaciones. Expuesto lo anterior, queda claro que el problema de investigación central no es Illapu en sí, si no la relación de su obra con la trayectoria histórica de Chile durante 1971 a 2021, sus significantes, su forma de narrar el pasado y su relación con la historia sociopolítica de Chile.

En cuanto al eje temporal y espacial de la investigación, si bien su título lo indica, hay que precisar algunas cuestiones fundamentales las cuales se desprenden de la trayectoria histórica de Illapu, pero también de las propias coyunturas de la historia sociopolítica de Chile. En primer lugar, el análisis de la obra contempla tres períodos muy distintos entre sí, tanto por los acontecimientos vividos en Chile como por la resonancia que ello provoca en la creación lo que trasunta a giros discursivos importantes. El primer período comprende entre el año 1971 a 1981, en cual está marcado por el nacimiento de la agrupación, gobierno de Salvador Allende, Golpe de estado y el exilio. El segundo, período recorre todo el exilio de la agrupación (Francia y México), desde 1981 a 1989. Aquí la creación sufre un giro discursivo hacia retratar lo que ocurría en Chile con la dictadura, sus consecuencias y también lo que personalmente deseaban en términos sociales y políticos para Chile. El último período de análisis que comprende los años 1989 a 2021, está determinado por el retorno a Chile, un nuevo giro discursivo en la narrativa creativa para retratar la década de los '90 y los años sucesivos, las problemáticas propias de una sociedad en transición y su devenir hacia un nuevo siglo. Cabe señalar que la magnitud de la creación es prolífera en los tres períodos, generando un corpus con potentes mensajes y una narrativa histórica clara y profunda.

En todas las sociedades la música ha desempeñado un papel crucial en el tejido cultural de los pueblos, siendo un motor principal que impulsa y une a la sociedad, así como un medio de difusión y una herramienta interpretativa para expresar problemáticas sociohistóricas y aspiraciones relacionadas con un futuro mejor. Es importante destacar que los textos utilizados en la música popular poseen información histórica relevante, la cual para los enfoques históricos actuales es una posibilidad de análisis interesante para la reconstrucción histórica. En este sentido, se ha puesto de manifiesto y de manera contundente, al arte y en este caso específico a la música, como fuente válida para la reconstrucción del pasado.

Según Claudio Rolle y Juan Pablo González:

“La música popular que puede ser historizada, es aquella que ha dejado registros e indicios, sean estos escritos, sonoros e iconográficos, evidentes o conjeturables, y que se conservan en la memoria de las personas. Es así, como nos encontramos con un conjunto de fuentes de distinta naturaleza – impresas, grabadas y orales – que deben ser puestas a dialogar entre ellas, buscando generar un tejido polifónico para los ojos y oídos del historiador y del musicólogo. Los impresos incluyen fuentes primarias – literarias, musicales, e iconográficas –, y secundarias, que corresponden a una bibliografía formada por textos teóricos y de referencia, monografías, biografías, ensayos y novelas.”¹

En este sentido existe una variedad de fuentes históricas en torno a la música popular, que enriquecen el abanico de posibilidades para el campo de las investigaciones históricas relacionadas con la cultura y el arte.

¹ Rolle, C. González, J. 2007. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular, Dossiê História e Música, Universidade de São Paulo. P.36.

En el contexto latinoamericano, la Nueva Canción Latinoamericana (en adelante NCL) surge como un fenómeno histórico-musical que refleja los sentimientos más profundos del alma en el cono sur, abarcando diversos escenarios y fronteras. Este estudio se centra específicamente en la obra histórico-musical del grupo Illapu.

En base al espacio temporo-espacial en el cual se enmarca la investigación es menester encuadrar los antecedentes históricos fundamentales en el cual nace la NCL. Después de la Segunda Guerra Mundial, América Latina experimentó una serie de acontecimientos históricos, económicos, políticos y sociales que tuvieron un impacto significativo en la creación cultural, especialmente en el contexto de la Guerra Fría. En este momento, se desarrolló un notable fenómeno ideológico y cultural conocido como NCL, que englobaba movimientos como la Nueva trova cubana (en adelante NTc), el Nuevo Cancionero argentino (en adelante NCa) y la Nueva Canción chilena (en adelante NCCh). Estos movimientos se convirtieron en herramientas creativas y comunicativas, expresando realidades específicas y demandas de justicia social. La agrupación chilena, Illapu, pertenece al movimiento de la NCCh, siendo considerados como los padres de la música andina chilena, su trayectoria histórica musical se ha desarrollado a lo largo de 52 años, presentándose en los escenarios más importantes de Chile y el extranjero. Su producción alcanza 23 discos y 203 composiciones. Al analizar la obra de Illapu y su trayectoria histórica, es fundamental tener en cuenta tres períodos sociohistóricos distintos, los cuales vienen a entregar un nuevo conocimiento al estudio de la música popular mirado desde el campo de la historia:

1. El primer período de creación musical a examinar (1971-1981) se desarrolló durante el gobierno de la Unidad popular en Chile, liderado por Salvador Allende Gossens. Dicho período representó un momento de efervescencia artística y cultural en el país, marcado por la búsqueda de una sociedad más justa y equitativa. La música de Illapu reflejó los anhelos y las luchas de la época, abordando temáticas sociales y políticas en sus composiciones. Sin embargo, este período también estuvo marcado por la inestabilidad política y social, que decantó en 1973 en un golpe de Estado liderado por Augusto Pinochet Ugarte², que derrocó al gobierno de Allende y estableció una dictadura cívico-militar. Durante la dictadura de Pinochet, la expresión artística y cultural enfrentó una serie de restricciones y censuras. En este contexto, es importante analizar cómo la música de Illapu se adaptó y resistió durante este período, explorando las temáticas y los mensajes que transmitieron en medio de la represión. En este período la obra histórico musical de la agrupación revela las tensiones y los desafíos que enfrentaron como artistas comprometidos con la causa de la justicia social en un contexto autoritario.

2. Entre 1981 y 1988, se desarrolló el segundo período de creación musical de Illapu. Ésta se llevó a cabo en el exilio, principalmente en Francia y México. Después del golpe de Estado en Chile en 1973 y la instauración de la dictadura de Pinochet, muchos artistas y músicos

² Comandante en jefe del Ejército de Chile, nombrado por el propio presidente Salvador Allende en los días previos al Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973, se convirtió posteriormente en el líder de la Junta Militar que derrocó al Gobierno democrático de Salvador Allende. Este papel lo desempeñó durante el período que abarca desde 1973 hasta 1990. En la historiografía, su figura ha sido ampliamente calificada como la de un dictador que estuvo involucrado en violaciones a los Derechos Humanos en Chile durante ese extenso período, comandando una de las dictaduras más cruentas del Cono sur en el contexto de Guerra Fría.

chilenos se vieron obligados a abandonar el país para salvar sus vidas y continuar su labor artística en el extranjero. Durante su período de exilio, Illapu enfrenta desafíos significativos al tener que adaptarse a nuevos entornos culturales y afrontar la nostalgia y la distancia de su tierra natal. Sin embargo, también encontraron en el exilio una plataforma desde la cual seguir denunciando las injusticias y la represión en Chile. La experiencia del destierro influyó en la música de Illapu, tanto en las temáticas como en los ritmos y estilos adoptados. Las letras de sus canciones abordan la realidad chilena desde la distancia, expresando el dolor y la esperanza de un pueblo que luchaba por la democracia y la libertad. La música de Illapu en este período fue un testimonio vivo de la resistencia y la persistencia de la cultura chilena en medio de la adversidad política y de violencia estatal.

Explorar la obra de Illapu durante su etapa de exilio permite comprender cómo el contexto internacional influyó en su proceso creativo y cómo continuaron siendo una voz representativa de la lucha de las aspiraciones del pueblo chileno.

3. En el tercer período de creación musical de Illapu (1988 a 2021), regresan a Chile y comienzan a trabajar nuevas temáticas. Esta etapa se desarrolla en un contexto político y social diverso, lo que se refleja en su creación artística cargada de amor, justicia, reflexiones sobre lo cotidiano y tensiones sociales, así como una mirada crítica hacia la construcción de una sociedad más justa. Es importante destacar que la obra se nutre de diversas influencias y fuentes de inspiración compartidas. En este sentido, no es posible adentrarse en el estudio de

la obra de Illapu y su diálogo con la historia sin contextualizar previamente la cultura histórico-musical en América Latina y su estado actual. Esta contextualización permitirá comprender las corrientes, movimientos y expresiones artísticas que han surgido en la región, así como las temáticas y preocupaciones que han permeado la creación musical latinoamericana. Además, ayudará a identificar las conexiones y convergencias entre Illapu, otros artistas y movimientos que comparten una visión crítica y comprometida con la transformación social.

El estudio de la obra se enmarca en un panorama más amplio de la música latinoamericana, su relación con la historia y la sociedad. Explorar estas conexiones permitirá comprender mejor el discurso creativo de Illapu y su contribución al diálogo con la historia de Chile y América Latina en su conjunto.

Estado del arte.

Al realizar una búsqueda exhaustiva al estado del arte en torno al objeto de estudio de la presente investigación, lo primero que se debe mencionar es la escasez investigativa en cuanto al análisis de la obra de Illapu y su relación dialógica con los contextos en los cuales se elabora. En cuanto a los estudios desarrollados en profundidad sobre su obra se encuentran, por un lado, la investigación del musicólogo Nelson Niño: “¿Qué hacen aquí? La música de los hermanos Márquez Bugueño, 1971-2021”³, en la cual, desde la musicología, desarrolla un análisis de las composiciones de la obra en su totalidad, apuntando a elementos técnicos del arte musical, los componentes melódicos insertos en cada canción, características de instrumentos y evolución de la estética musical del grupo, fundamentalmente. Por ejemplo, en el primer capítulo en torno a la canción ‘Carnaval’ expresa:

“Es una composición de Roberto Márquez que busca retratar esta tradicional festividad andina, incorporando los distintos aerófonos que se observan en ella: tarkas, pinkullos y zamponas. Esta se inicia con un solo de bombo que instala el esquema rítmico conocido como “dos por tres” acompañado por una maraca, sumándose posteriormente dos quenás, un charango y una guitarra. A los treinta segundos se produce un brusco cambio de tempo hacia una especie de recitativo, el que busca evocar los paisajes y pesares del hombre andino.”⁴

En esta línea, desarrolla un recorrido cronológico, disco por disco, ahondando en los

³ Niño Vásquez, Nelson. 2020. ¿Qué hacen aquí? La música de los hermanos Márquez Bugueño (1971 – 2021) RIL, Santiago.

⁴ Ibid. p 18.

conceptos técnicos mencionados anteriormente, poniendo de manifiesto la disciplina desde la cual se aborda la obra:

“Tratándose de una revisión general a todo el repertorio grabado por este conjunto durante cincuenta años, es esperable que a partir de su lectura nazcan nuevos trabajos académicos que puedan ahondar en aspectos más específicos de su obra, viniendo a enriquecer con ello los estudios musicológicos nacionales. Esto último corresponde a uno de los propósitos fundacionales de este libro, basado en experiencias previas ocurridas con otros conjuntos musicales chilenos que han conmemorado medio siglo de vida a través de publicaciones que no han logrado despegar más allá de la mera anécdota de viaje.”⁵

En este sentido, esta investigación, se posiciona desde el campo de la historia para ahondar desde el paradigma de la Nueva Historia cultural, en la trayectoria histórica de la obra, fundamentalmente pesquizando los mensajes insertos en el discurso de ella y su correlato con los contextos y coyunturas históricas en las cuales fueron creadas. En otras palabras, cómo el arte entendido como artefacto cultural, va desarrollando una narrativa histórica la cual será trabajada desde la disciplina histórica y su método, diferenciándose, en su esencia, de la musicología, la cual enfrenta sus objetos de estudio desde los conceptos técnicos y estéticos del arte musical.

También, aparece la tesis de maestría de Luciano Álvarez: “Más justicia menos monumentos”: la creación de un canto latinoamericano a través de tres grupos chilenos: Quilapayún, Inti-Illimani e Illapu. Álvarez se plantea desde la Etnografía como campo para

⁵ Ibíd. p. 10.

el estudio de la cultura, desde allí expresa: “El análisis se basó en plantear que los grupos musicales referidos podían ser tratados como unidades básicas de estudio en donde a partir de la etnografía de sus obras musicales, se reconstruyen los cambios histórico, políticos y culturales de Latinoamérica.”⁶ En este sentido, la tesis dialoga desde un diseño metodológico distinto, sin embargo, posee elementos contextuales de la creación que ayudan a comprender la obra de Illapu desde una cronología y trayectoria histórica interesante, ya que también relaciona las obras de Inti-Illimani y Quilapayún, grupos fundamentales en el nacimiento de la Nueva Canción chilena.

Por otro lado, el texto: “Música popular chilena de autor: Industria y ciudadanía a fines del siglo XX”⁷ de Juan Pablo González, analiza en uno de sus apartados algunos hits de Illapu, desde lo cuantitativo y combinando historia oral; ahondando desde su perspectiva la cual expone de la siguiente manera: este estudio está inserto en una disciplina que le ha prestado poca atención a la música popular, que más bien ha estado rodeada de un contingente de disciplinas que la abordan estudiando letras, industrias y narrativas de identidad, por un lado, y acordes patrones rítmicos y modos de interpretación por el otro. Dado lo anterior, existe claramente un vacío historiográfico en cuanto al análisis de la obra de Illapu, desde su creación narrativa y su relación contextual en perspectiva histórica, siendo justamente, el leitmotiv de la presente investigación.

⁶ Álvarez, Luciano. 2004. “Más justicia, Menos monumentos”: La creación de un canto Latinoamericano a través de tres grupos chilenos Quilapayún, Inti-Illimani e Illapu. UNAM, México.

⁷ González, Juan Pablo. 2022. Música popular chilena de autor: Industria y ciudadanía a fines del siglo XX. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

Illapu pertenece a un género musical determinado, que coexistió y coexiste con otras agrupaciones que fueron parte de la fundación de la denominada NCCCh y de la NCL.⁸ Cabe mencionar la existencia de variadas investigaciones en torno a ambos fenómenos histórico-musicales, sus grupos, las distintas trayectorias que sufrieron los artistas, la canción en distintos proyectos políticos, el exilio, dictaduras, entre otros aspectos, las cuales se revisarán en este apartado. También abundan estudios desde lo biográfico y notas de prensa acerca de los artistas. En el caso de Illapu su aparición es mucho menor y se acota a los textos mencionados anteriormente. En el caso del texto de Nelson Niño, no se realizarán más precisiones que las ya antes mencionadas, debido a que, trabaja desde un campo distinto al de la historia. Sin embargo, significa un punto de referencia interesante en cuanto al orden cronológico de la obra. Por otro lado, aparecen también revistas de época y documentales siempre apuntando a temas biográficos y a una historia más bien cronológica de la agrupación, lo cual, para esta investigación aporta información valiosa, pero adyacente a los objetivos planteados.

Continuando con la revisión teórica a diversas investigaciones, ahora desde el punto de vista de la triada ‘música, política y sociedad’, en primer lugar, Susana Ascencio en su artículo: “Sobre la música en la política y la política en la música” expone una temática fundamental, referida a la investigación propuesta:

“En situaciones sociales significantes, además, la producción de expresiones musicales de base popular se intensifica. Desde las coplillas satíricas de romerías y carnavales que

⁸ Ambos fenómenos se desarrollarán conceptualmente en el Capítulo número II.

aparecen cada año recordando los momentos políticos y mediáticos más celebrados, hasta la canción protesta que marcó una época como símbolo contra la represión.⁹

En esta línea, Illapu nace desde una raigambre popular y su canto se posiciona desde allí, siendo el contexto sociopolítico el que moldea la trayectoria de su obra. Desde un posicionamiento similar, Silvia Herrera en su artículo: Aproximación a la relación música-política a través de la Cantata La Fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003), pone el foco en la función del artista y su rol: “La investigación sobre música comprometida que hemos realizado hasta el momento, reconoce, por una parte, que las obras musicales con contenido político son generalmente consideradas “crónicas de época”, relatos sonoros de la historia de los pueblos, y los compositores son “cronistas de época”.¹⁰ Este punto es fundamental, ya que permite reconocer la importancia del arte musical y su relato del pasado. Fabiola Velasco en su artículo: “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”¹¹, explica las búsquedas y reflexiones sobre la definición de NCL, principales representantes, y desarrollo en cuarenta años de existencia. La estrecha relación con el ambiente político de los años sesenta, aporta en buena forma a trabajar en las relaciones que el contexto propone y cómo el arte va respondiendo a dichas continuidades y rupturas. En esta línea e identificando el rol de la canción de autor en contextos sociopolíticos complejos, Lucia Solís y Gabriela Reymer en su tesis: “La construcción de comunicación política en los

⁹ Ascensio, S. 2011. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura Vol. 187-751. España. p. 811-816.

¹⁰ Herrera, Silvia. 2011. Una aproximación a la relación música-política a través de la Cantata la Fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003) NEUMA, Talca, Chile. Pp. 10 a 42.

¹¹ Velasco, Fabiola. 2007. La Nueva Canción Latinoamericana: Notas sobre su origen y definición. Presente y Pasado. Revista de historia. Santiago, Chile.

discursos de Víctor Jara y Charly García a través del recurso de la canción de autor en relación a la situación política y social en Chile (1970-1973) y Argentina (1976 - 1983)”, rescatan una cita clave de Reig: “La forma en que las nuevas realidades sociales, políticas, culturales, los acontecimientos (...) y los intentos de transformación democrática inciden sobre aquel sustrato de cultura política para producir nuevas opiniones y constelaciones de actitudes ciudadanas, tiene mucho que ver con la comunicación política.”¹² En este sentido, la música de Illapu, como se verá en los capítulos siguientes, claramente configurará un entramado discursivo apegado a lo sociopolítico. Volviendo a la NCL, pero desde la perspectiva de la intertextualidad, Guillermo Barzuna en su obra: “Del contexto y los desplazamientos de la nueva canción latinoamericana”¹³, propone un examen a la canción y sus creadores en la que relaciona aquello con la historia de América Latina, sus actores sociales y procesos políticos. En cuanto a la NCCh, Lorena Solar, en su investigación: “La Nueva Canción Chilena como posibilitadora de conciencia social y política en los sectores populares entre 1965-1973”¹⁴, acerca a un entendimiento del fenómeno como agente creador de conciencia de clase y desde sus rasgos ideológicos predominantes, ahonda en el fortalecimiento de una conciencia social que posibilitó la NCCh mediante sus creaciones y las vinculaciones políticas que éstas poseen. También, los primeros pasos de la internacionalización de la NCCh en el período previo al gobierno de la Unidad Popular, y luego dentro de él, Javier Rodríguez en su investigación: “La Nueva Canción Chilena: un

¹² Reig en Reymer, S., & Gabriela, L. 2018. La construcción de comunicación política en los discursos de Víctor Jara y Charly García a través del recurso de la canción de autor en relación a la situación política y social en Chile (1970-1973) y Argentina (1976 - 1983). Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Lima, Perú. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10757/623352>.

¹³ Barzuna, G. 1993. Del contexto y los desplazamientos de la Nueva Canción Latinoamericana, Universidad Nacional, Letras. Costa Rica.

¹⁴ Solar L. 2012. La Nueva Canción Chile como posibilitadora de conciencia social y política en los sectores populares entre 1695 y 1973. Universidad del Bío-Bío. Chillán.

ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)”¹⁵, plantea una reflexión de la circulación de la música de Quilapayún e Inti-Illimani en el contexto de sus giras musicales, como embajadores de un discurso ideológico del gobierno de Salvador Allende¹⁶. La investigación es interesante, debido a que evidencia que la NCCh no sólo se desarrolló dentro de las fronteras de nuestro país, sino que también proyectó un trabajo musical a escala internacional. En la investigación: “Hay que comprometerse, compañero”. La Nueva Canción Chilena y el gobierno de la Unidad Popular: Tensiones frente a la construcción de un discurso en conjunto (1970-1973)¹⁷ de Nicolás Hermsilla, se analizan las coyunturas de la génesis del movimiento, cultura y educación bajo el gobierno de la Unidad Popular, masividad, definición y caracterizaciones en la práctica artística y discurso de la NCCh.

Dos reconocidos investigadores de la música popular chilena son Juan Pablo González y Claudio Rolle, en su texto: “Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950”¹⁸, reconstruyen desde una perspectiva social y un abordaje desde la musicología, la creación

¹⁵ Rodríguez, J. La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973) Resonancias vol. 20, n°39, julio-noviembre 2016, pp. 63-91, UC, Chile.

¹⁶ Destacado político chileno, ocupó la presidencia de la República de Chile desde 1970 hasta su derrocamiento mediante un golpe militar en 1973. Su figura se erigió como una de las más prominentes en la política chilena y latinoamericana, y su presidencia dejó una huella profunda en la historia del país. Allende lideró un proyecto político sin precedentes a nivel mundial, conocido como 'la vía chilena al socialismo'. Este proyecto contó con el respaldo de la Unidad Popular, una coalición política de orientación izquierdista que incluía al Partido Socialista, al Partido Comunista, al Partido Radical, al Partido Social Demócrata, al Movimiento de Acción Popular y a Acción Popular Independiente. Fundada en 1969, la coalición tenía como objetivo principal la implementación de profundas reformas sociales y económicas en Chile. Sin embargo, este ambicioso proyecto se vio abruptamente interrumpido por el quiebre institucional y la posterior dictadura liderada por Augusto Pinochet Ugarte.

¹⁷ Hermsilla, N. 2015. “Hay que comprometerse, compañero” La Nueva Canción Chilena y el gobierno de la Unidad Popular: Tensiones frente a la construcción de un discurso en conjunto. (1970-1973), UAH, Santiago.

¹⁸ González, J. y Rolle, C. 2004. Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

artística de la música popular y las dinámicas de la sociedad chilena durante 1890 y 1950, proponiendo la comprensión de ella por medio de la música. Es un trabajo fundamental, ya que sienta las bases conceptuales y metodológicas hacia una comprensión del valor de la música para repensar los procesos históricos en nuestro país y América Latina. Otra investigación de Juan Pablo González es: “Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana.”¹⁹ Aquí, se realiza una propuesta metodológica hacia el estudio de la música popular en América Latina, proponiendo la integración de las Ciencias Sociales a la musicología para abordar el fenómeno musical en el período de 1960 a 1990.

Por su parte, Patricia Díaz Inostroza en su texto: “El canto nuevo de Chile. Un legado musical”²⁰, realiza un recorrido desde los antecedentes históricos de la estética de la canción popular, la historiada dicotomía entre lo popular y lo folclórico, un balance contextual de la música en Chile en la época de 1960, la convivencia de distintos estilos musicales populares, llegando luego a Violeta Parra, creadora e inspiradora de un fenómeno que, lamentablemente, no tuvo la oportunidad de conocer en todo su esplendor. Pasando por la NCL, aterrizando a la NCCh y el Canto Nuevo, la autora realiza un recorrido importante, el cual establece sobre bases culturales propias de la época, abarcando también temáticas poco trabajadas, como el amor, en las composiciones de la NCCh.

¹⁹ González, J. y Rolle, C. 1986. Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana, Revista Musical Chilena, XL, 165, pp. 59 – 84.

²⁰ Díaz-Inostroza. P. 2007. El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical. Santiago de Chile: Editorial Universidad Bolivariana, 270 pp.

Juan Armando Epple en su obra: “Violeta Parra: una memoria poético-musical”²¹, analiza con profundidad la creación de Violeta, sus raíces y su entroncamiento con lo social y popular, además de las temáticas propuestas y su estética musical. Otro estudio relevante es el de Fernando Venegas: “Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo.”²² En este texto, se retrata la presencia de Violeta Parra en Concepción en 1957 y su posterior relación con la Universidad de Concepción, como este acontecimiento marcaría un capítulo importante en la historia cultural de Chile. Durante su estancia en la ciudad, Violeta Parra realizó presentaciones musicales que impactaron al público y despertaron el interés de la comunidad.

Avanzando hacia la NCCh Fernando Barraza realiza una representación conceptual de ella en su investigación: “La Nueva Canción Chilena, colección Nosotros los chilenos.”²³ En ella, el autor elabora un análisis del concepto y caracteriza el desarrollo del folklore chileno. Otra obra de gran complejidad conceptual es la realizada por Fabio Salas: La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción chilena. Aquí confronta la historia con la música, retratando conceptos, momentos, actores principales, propuesta de la creación artística, entre otros aspectos de la NCCh. En el texto, Ricardo García. Un hombre trascendente. José Osorio, complementa la mirada de los circuitos de difusión de la NCCh a partir de la figura de uno de los principales comunicadores y defensores de la música popular

²¹ Epple, Armando, J. 1994. Violeta Parra: una memoria poético musical. Proyecto Patrimonio. CEME, Chile. p.2.

²² Venegas, F. 2016. Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío, 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo. Concepción: Universidad de Concepción, Chile.

²³ Barraza, F. 2000. Chile, breve imaginaria política 1970 – 1973. Abacq, Santiago.

chilena y latinoamericana durante la época de 1980. En cuanto a la perspectiva histórica-musicológica, Claudio Rolle en su texto: *La Nueva Canción chilena. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende*, propone una relación contexto-movimiento musical y coyuntura sociopolítica entre los años 1969 a 1973.

En el continuo cronológico y en otras temáticas interesantes, Laura Jordán y su investigación: “Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar”²⁴, pone de manifiesto el rol de la canción en un contexto privativo de libertades para la creación cultural natural durante los años 1973 y 1986, puntualizando en la represión, censura, prohibición y persecución. Asimismo, para aquel contexto de exilio Ariel Mamani en: “Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)”²⁵ precisa en dos momentos al destierro de la NCCh (1973-1978 y 1978- 1981), refleja y llega a conclusiones claras en torno a las características que adoptan el canto y las relaciones en el exterior de los distintos grupos trabajados, tales como Illapu, Quilapayún e Inti-Illimani.

En referencia al contexto chileno durante 1973 a 1976, Luis Errázuriz en: “Política cultural

²⁴ Jordán, L. 2009. *Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar* (Santiago, 1973-1986). *Revista Musical Chilena*. Santiago.

²⁵ Mamani, A. 2012. *Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)*, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

del régimen militar chileno” (1973-1976)²⁶ realiza un profundo análisis del rol que tiene la cultura en períodos de regímenes de facto, además de cómo se articularon las políticas culturales de las dictaduras en la época mencionada. Gabriela Bravo y Cristian González en su texto: “Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar” (1973-1983)²⁷ realizan un notable análisis del período, basado en la figura de las peñas en Santiago bajo la dictadura. Su énfasis está puesto en reconstruir los miedos y valentía que tuvieron que sobrellevar los artistas de un naciente Canto nuevo que si bien, no es el centro de esta investigación es un fenómeno paralelo con una esencia fundada en la NCCh. En una línea similar, Marisol García en su texto: “Canción Valiente”²⁸, reconstruye en gran medida el desarrollo del folclore nacional, poniendo énfasis en el fenómeno de la NCCh desde una perspectiva de análisis de sus obras más destacadas. Por último, LeAnn Chapleau en: “La cultura chilena bajo Augusto Pinochet ”²⁹, desarrolla un análisis de las consecuencias de la censura cultural, aquellas tradiciones que sobrevivieron y el crecimiento de la creación por parte de escritores y músicos a pesar del régimen.

Luego de este recorrido por algunas de las obras fundamentales relacionadas al contexto histórico-musical en América Latina y como se mencionó al comienzo, se observa claramente el vacío historiográfico en torno a un análisis histórico de la obra de Illapu y su relación dialógica con las trayectorias históricas que ha vivido Chile entre el período de 1971 a 2021.

²⁶ Errázuriz, L. 2006. Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976), PUC. Santiago. Pp. 62-78.

²⁷ González, C. y Bravo, G. 2008. Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). LOM, Santiago.

²⁸ García, M. 2013. Canción Valiente, Ediciones B, Santiago, Chile.

²⁹ Chapleau, L. 2003. La cultura chilena bajo Augusto Pinochet, Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston Volume 2.

Finalmente, es fundamental mencionar la importancia de las numerosas investigaciones acerca de la NCCh y NCL, ya que, contribuyen a configurar una perspectiva histórica en elementos histórico-musicales que se entrelazan con la presente investigación.

Marco teórico referencial y conceptual.

La NCCh coexistió con distintos movimientos musicales en América Latina, un circuito musical marcado principalmente, por su cercanía e inspiración en dos importantes referentes: La Nueva trova cubana y el Nuevo cancionero argentino. En este sentido la NCL³⁰ es el referente que muestra una nueva propuesta en la cultura musical popular de raíz folclórica³¹ y en la creación de una identidad popular³² en América Latina. Uno de los acontecimientos fundantes de este nuevo movimiento cultural tuvo como escenario la isla de Cuba, específicamente, en la denominada Casa de Las Américas, en La Habana, hacia 1967. El I Encuentro Internacional de la Canción Protesta tuvo claros objetivos para aunar la creación musical latinoamericana, entre ellos:

³⁰ Fenómeno histórico musical, ligado al folclore popular, surgido en la década de 1960 en América Latina, el cual presenta rasgos característicos relacionados con el canto ligado a lo social y político. Entre los movimientos más relevantes podemos encontrar el caso cubano, chileno y argentino.

³¹ Se entiende lo popular como una mirada hacia el contexto histórico desde dentro y desde abajo, en palabras del historiador Gabriel Salazar, observación de los hechos y procesos desde la perspectiva del pueblo. Dado lo anterior la canción vendrá a representar aquellas miradas no oficiales de las estructuras sociopolíticas de la época.

³² El acercamiento y tratamiento del concepto de identidad popular lo podemos entender en base a las palabras de la historiadora Zemon Davis, quien expone que La Nueva Historia Sociocultural pretende interpretar estableciendo significados. Entendemos que la canción propone simbolismos claros, los cuales apuntan a las coyunturas específicas en los distintos periodos a estudiar.

“Reunir a sus creadores que estaban dispersos, en especial los del Cono Sur, la realización de un trabajo colectivo, analítico, político y social en relación al contenido de la canción social, encontrar puntos de contacto con los principios de la generación que iba surgiendo, mantener y fomentar la calidad poético musical de la canción popular en los años venideros, generar un nombre para la canción, pero manteniendo las denominaciones propias de cada país o región y perfilar una nueva ética y estética para la canción protesta.”³³ La búsqueda espontánea de retratar situaciones estructurales por medio de la canción confluyó en una revitalización de una antigua identidad común. En palabras de Robayo:

“En muchos países latinoamericanos en la década de los ´60, como consecuencia de sucesos como la Revolución cubana, la Guerra de Vietnam, la muerte del Che Guevara, entre otros, surgió este tipo de canción con alto contenido de mensajes sociales comprometidos. Utilizando la canción como discurso, se pretendía generar un cambio radical en las estructuras sociales, económicas y políticas; se buscaba la unidad de los pueblos latinoamericanos frente a las élites y contra los intereses de las grandes multinacionales en especial las norteamericanas. Para ello, sus intérpretes encararon la represión militar, la desigualdad social, la injusticia social y la pobreza, entre otros temas urgentes. Las canciones, a su vez, sirvieron de fuente de inspiración para las luchas de las clases desfavorecidas por ideales, poderes y pertinencias, con un vocabulario y expresión que resonaba en lo más íntimo.”³⁴

³³ Robayo Pedraza, Miryam Ibeth. 2015. La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. Calle14: revista de investigación en el campo del arte [en línea] (mayo-agosto): [Fecha de consulta: 10 de octubre, 2021] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458005>> ISSN 2011-3757.

³⁴ *Ibíd.* p.59.

La canción se transformará en una herramienta comunicacional potente, de reacción ante los acontecimientos sociopolíticos ocurridos en la época, retratando las demandas, principalmente, de los sectores subalternos y en contextos específicos. Siguiendo con el planteamiento de Barzuna: “El contexto adquiere importancia para el nuevo canto latinoamericano. Así, los temas se van sucediendo en un proceso dinámico y en una adecuación constante a las diversas coyunturas. De este modo se justifican los cambios en la diacronía del canto, los cambios en el discurso, en una poética de legitimación del papel del artista, el hombre americano y sus procesos sociales.”³⁵

La conceptualización de la canción comprometida ha avanzado por diversos derroteros dentro de la historiografía. Las ideas en torno a la noción de canción con contenido cristalizan siempre en dirección a conceptos sociopolíticos, sin embargo, no dejan de lado concepciones culturales, educativas, industriales, comerciales o musicales. En palabras de Fleury: “Nueva canción significa, entre otras cosas, una herramienta que participa en la lucha cotidiana para la libertad política y la justicia social, para el alba después de tanta noche, además de pretender la creación de una nueva cultura y que una toma de conciencia estética acompañe la toma de conciencia más estrictamente social y política.”³⁶

³⁵ Ibíd. p.11.

³⁶ Torres, R. 2005. «Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico, Cuadernos de historia contemporánea. p.9.

A su vez, Víctor Claudín, expone: “La Nueva Canción durante una época cumplió un papel primordial en la acción política contra la dictadura y en el inicio de la pseudo democracia de hoy, asumido tanto por un compromiso más o menos explícito de los cantantes como por las expectativas de un sector cada vez más numeroso de público.”³⁷

En Chile, la NCCh articuló un andamiaje de lucha ideológica orientada al cambio y a la denuncia de justicia social. Desde aquella definición se puede concluir que la música popular ha sido pensada, principalmente, como una forma funcional y no tan sólo como conformación estética de musicalidad, para expresar aquel sentimiento del mundo popular, el cual encuentra caminos por medio de las composiciones.

Particularmente en Chile, la inequidad y segregación socioeconómica provocada por el desarrollismo³⁸, sumado al nuevo compromiso de un grupo de artistas, desembocará en un contexto propicio para el nacimiento de un movimiento musical definido social y políticamente. En palabras de Ignacio Ramos Rodillo: “fundamentalmente a causa del creciente compromiso sociopolítico dentro del quehacer musical, en vista a la enorme segregación social y económica que el desarrollismo había generado, por ejemplo, en los cinturones de pobreza en torno a las urbes del país y en la situación del agro chileno, que

³⁷ *Ibíd.* p.22.

³⁸ El desarrollismo, es una teoría económica referida al desarrollo, que sostiene que el deterioro de los términos de intercambio en el comercio internacional, con un esquema centro industrial-periferia agrícola, reproduce el subdesarrollo y amplía la brecha entre países desarrollados y subdesarrollados. Como consecuencia de ese diagnóstico, el desarrollismo sostiene que los países no desarrollados deberían tener Estados activos, con políticas económicas que impulsen la industrialización, para alcanzar una situación de desarrollo autónomo. Consultado en <http://lexicoon.org/es/desarrollismo> el 14-10-2021.

estructuralmente se sostenía sobre relaciones sociales y productivas cuasiserviles.”³⁹ Lo anterior, fortalece la idea de que la NCL plantea temas netamente de carácter ideológico, lo cual supone una exaltación del sentir popular, que nace de la necesidad comunicativa de sentimientos profundos. En palabras de Néstor García Canclini: “En ciertos casos, la literatura, la música y la televisión sirven para contar y cantar lo que nos aflige, y en otros para diluir en ensoñaciones colectivas expectativas que las frustraciones del desarrollo cancelan.”⁴⁰

Para comprender de mejor manera las temáticas posteriores se deben definir los conceptos de lo popular y lo folclórico como elementos primordiales para entender la NCL. Para ello, se puede plantear la siguiente interrogante: ¿Cómo entendemos lo popular? Al respecto Francisco Díaz González expone:

“Entre lo social y lo político, se halla como instancia mediadora la categoría de «lo cultural-ideológico». Esta hace referencia al grado de enajenación existente en la forma de vida y el discurso ideológico del sujeto. El grado mínimo tiende a la forma de vida autoconsciente y al discurso crítico, y el grado máximo tiende a la forma de vida alienada y al discurso legitimador. Para esta concepción, cuando el grado de desigualdad en lo social tiende a la dominación, y el grado de enajenación tiende al mínimo entonces la totalidad social se supondrá constituida en base a dos clases fundamentales: una clase dominante y

³⁹ Ramos, I. 2012. Música típica, Folklore de proyección y Nueva Canción chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. Revista Neuma, Chile. p.13.

⁴⁰ García, Canclini N. 2005. Todos tienen cultura: ¿Quiénes pueden desarrollarla? Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington.

otra clase dominada. Esta clase dominada o subalterna, como resultado de la mediación cultural-ideológica sobre las clases explotadas en lo social, constituye el pueblo.”⁴¹

Otra acepción de lo popular está asociada principalmente a la industria cultural ligada al consumo. Etimológicamente, lo folclórico es el saber del pueblo o saber popular. Entre ambos conceptos se genera una contradicción vital, en palabras de Patricia Díaz Inostroza: “Para la industria cultural lo popular es lo que se vende y ahí la situación paradójica de una sociedad en que lo popular, ahora convertido en pop, no es concebido y realizado por el propio pueblo sino dirigido por los especialistas en música y marketing de la Industria Cultural.”⁴² Por consiguiente, la NCL instalará un discurso manifiesto, el cual se apropiará con argumentos desde la responsabilidad histórica para propiciar una invitación a la participación en la construcción de una nueva sociedad, de los sectores subalternos, segregados desde el inicio del período republicano en toda América Latina.

La década de 1960 representó un despertar vanguardista en las formas de creación artística, basada en las reflexiones profundas de grupos sociales emergentes, según Fabiola Velasco: “la década del 1960, marcó un hito en la forma cómo los pueblos comenzaron a pensarse a sí mismos, aun cuando en la mayoría de los casos esta renovación de conciencia eclosionó inicialmente en el interior de las élites que conformaban los grupos sociales de

⁴¹ Díaz González, Francisco. 2014. La reducción naturalista de lo popular en la Nueva Historia Social. Renovación historiográfica en tiempos de Dictadura, Revista www.izquierdas.cl, N°21, p .152.

⁴² Menanteau, Álvaro. 2007. El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical. Revista musical chilena, p. 98.

izquierda.”⁴³ La música, no estuvo ajena a aquello, los artistas comenzaron a visualizar que la composición era un arma de difusión masiva de las demandas sociales y políticas. En este contexto y siguiendo con la perspectiva de Velasco:

“La Nueva Canción Latinoamericana fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los nuevos tiempos que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del hombre nuevo, ése que haría la revolución política socialista y reivindicaba las clases tradicionalmente oprimidas. Las creaciones musicales circunscritas en este género se estructuraron partiendo de una doble referencia: una propiamente latinoamericana, orientada a estimular el espíritu crítico y revolucionario de los pueblos, hermanados por una matriz sociohistórica común y por una lucha antiimperialista compartida contra Estados Unidos. La otra, se basó en las referencias nacionales y locales de carácter cultural, que matizan y particularizan la creación musical de acuerdo con las influencias regionales recibidas por los cantautores.”⁴⁴

Lo anterior, dio pie para que la música de raíz popular comenzara un camino paulatino, rompiendo con el paradigma antiguo relacionado con temáticas dóciles, las cuales apuntaban a lo geográfico, a la fiesta, a lo cotidiano, sin ninguna carga social ni política, además, distanciados de los antiguos paradigmas estéticos de la oligarquía en cuanto a sus gustos musicales, citando a Gabriel Salazar:

⁴³ Velasco, F. 2007. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. Presente y pasado. Revista de Historia p. 139.

⁴⁴ *Ibíd.* p. 141.

“Hasta mediados de los años 50, la música seria era internacional –de origen europeo, sobre todo-, lo mismo que la religiosa, y tenían el prestigio ‘didáctico’ de ser la música de la ‘civilización cristiana occidental’, de modo que, a todo trance, eran consideradas formas musicales ejemplares, clásicas, memorizables y reproducibles; o sea: cultura dominante, opuesta a las manifestaciones bárbaras de la música autóctona, indígena o popular.”⁴⁵ La NCCh, vendría a generar nuevas y profundas reflexiones en torno a lo que ocurría en América Latina, al respecto Osvaldo Rodríguez expone:

“Toda una juventud progresista, de origen clase media, estudiantil, más radicalizada y comprometida con la realidad, empezaba a buscar algo que cantar en castellano y que interpretase mejor sus inquietudes. Era una juventud que no podía identificarse ni con la música norteamericana ni con los conjuntos como Los Cuatro Huasos o sus herederos, Los Huasos Quincheros. Los conjuntos animadores de las festividades de la Independencia (Las Fiestas Patrias) tampoco decían mucho a los jóvenes, con sus chinas vestidas de sirvientas y sus huasos disfrazados de hacendados, cantándole a los arroyitos perfumados o a la lenta carreta y sus bueyes.”⁴⁶

En el espectro político, según Subercaseaux: “La NCCh tendría una visión unitaria en la perspectiva ética frente a la injusticia y la miseria, un movimiento solidario en la convicción

⁴⁵ Salazar, Gabriel. 2002. Historia Contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud. Santiago. LOM. p. 147.

⁴⁶ Rodríguez, O. 1986. La Nueva Canción Chilena. Continuidad y Reflejo, Casa de Las Américas, La Habana, Cuba.

de que se vivía en un sistema injusto no solo en Chile sino en toda América Latina e incluso en el mundo. Es, en este sentido, un movimiento homogéneo en el plano de lo político.”⁴⁷

Sumado a lo anterior, el contexto en el que nace la NCL hace referencia a un momento sociopolítico convulsionado, amparado bajo la sombra de la Guerra Fría.⁴⁸

Haciendo una pausa se deben formular dos cuestionamientos fundamentales en torno a la redefinición del concepto de canción ¿Por qué nueva? ¿Por qué latinoamericana? Antes de responder ambas preguntas, no se puede perder de vista los fuertes quiebres en las estructuras políticas en América Latina, precipitadas por influencias extranjeras, Unión Soviética y Estados Unidos, se puede citar el caso de la Revolución cubana, mayo francés, golpe cívico-militar en Chile, golpe cívico-militar en Argentina y Reforma universitaria de 1968 en Chile, por ejemplo. Ante ello, los países citados vivieron duros momentos de violencia interna, represión, violación a los derechos humanos y censura, lo que se verá reflejado en todos los aspectos de la sociedad y ante lo cual la música no quedó ajena.

Respondiendo a la primera pregunta, ¿Por qué nueva?, en palabras de Ignacio Rodillo:

“Los efectos de lo que Jorge Larraín ha llamado expansión de postguerra en Chile, sobre todo en relación con las políticas culturales del desarrollismo, refuerzan la potencia con que la proyección folklórica abrió canales de expresión, participación y formación sociocultural en Chile, lo que tomó forma como un esfuerzo de conciliación de cosmopolitismo y localismo. Esa apertura ayudó a un posicionamiento sociopolítico que

⁴⁷ Subercaseaux, B. 2007. Historia de las ideas y la cultura en Chile, Editorial Universitaria, Santiago, Chile. p.215.

⁴⁸ El concepto de Guerra Fría hace referencia al conflicto armado, político y económico que polarizó al mundo entre países pro-capitalistas liderado por Estados Unidos y el comunismo liderado por la ex Unión Soviética, transcurrida en el período de 1947 a 1991.

poco a poco comenzará a generar el quiebre paradigmático de los esquemas de indagación, representación y utilización de la tradición construida.”⁴⁹

En este sentido, la nueva Canción latinoamericana se caracteriza por una nueva mirada hacia componentes sociopolíticos en América Latina, por la recopilación investigativa del folklore que realizan sus autores en un primer momento, luego por las nuevas formas de componer y por las nuevas puestas en escena de sus creaciones, ahora con discursos directos que retratan la escena social y política en cada país donde se desarrolló. En cuanto a la segunda pregunta, ¿Por qué latinoamericana?, existirán lazos de reciprocidad entre los fenómenos, que derivan de contextos sociopolíticos similares, en la conexión de diversos instrumentos que no necesariamente eran de origen de uno u otro país, que permitirán a los fenómenos como LNT, NCCh y el NCa, no sólo admirarse, sino que en algunas ocasiones realizar trabajos en conjunto.

Aunque el fenómeno de la Nueva trova cubana no será trabajado en profundidad, no se puede perder de vista, ya que el proceso revolucionario de 1959 sirvió no sólo como inspiración a los artistas chilenos sino también a una consanguinidad ideológica expresada desde el mundo popular, de donde provenía la mayor parte de los artistas. En América Latina desde 1960 se precipita un proceso de transculturación impulsado principalmente por la música y la literatura, cercana a movimientos sociales de izquierda militante. Lo anterior,

⁴⁹ Rodillo, Ignacio. 2012. Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. Neuma, Pp. 108 a 133, Talca, Chile.

provoca que se enfoque el análisis también desde un marco de tensiones internas en cada país, entendiendo que la identidad cultural promovida por estos fenómenos no puede considerarse como nacional, sino más bien una contracultura con un compromiso latinoamericanista, nacida desde abajo y para cantar lo que a ese mundo le tocaba vivir y denunciar. Aquellas tensiones se ven reflejadas en los tres países, principalmente en términos ideológicos, sin embargo, en el caso cubano la canción no encuentra obstáculos, ya que nace desde y para la revolución. Para el caso chileno y argentino la canción deberá surcar una serie de momentos, altos y bajos, marcados por la libertad de expresión y otras veces por la censura en su desarrollo y exposición. En ese contexto, Diana Taylor exterioriza:

“Los procesos de transculturación siempre tienen una dimensión política que ejemplifica cuestiones de poder y resistencia. Esto llama la atención sobre el hecho de que cuando los miembros de una cultura se enfrentan con los miembros de otra, éstos se vuelven conscientes de sus diferencias con los otros, para luego apropiarse y hacer uso diferencial de los variados símbolos a su alcance para contribuir a su propio empoderamiento como pueblo.”⁵⁰ Pero el marco espacial de la Nueva Canción latinoamericana no se agota en los movimientos antes nombrados, Brasil con Chico Buarque, Elis Regina, Marília Medalha y Gilberto Gil, entre otros y Uruguay con Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti marcaban presencia y aportes significativos a la cultura musical de la época.

Adentrándose en la NCCh, fenómeno que surge como forma diferente de abordar la canción folclórica, transformándose en un nuevo paradigma de la música popular en Chile,

⁵⁰ Spener, D. 2015. Un canto en movimiento: “No nos moverán” en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX, TU, Estados Unidos. p.62.

debido a sus nuevas formas estéticas y discursivas, vale decir, en lo estético incorporará ritmos y sonoridades andinas y doctas (instrumentos como quenenas, zampoñas, charangos, quenachos, flauta traversa, saxo y cuatro venezolano) y en lo discursivo la canción apuntará de manera clara a temáticas sociales y políticas. Tal como expone Tania Da Costa: “La música folclórica incluyó instrumentos andinos y propuso temas cada vez más politizados.”⁵¹

Por su parte, los orígenes de la NCCh son claros, así lo grafica Fabio Salas:

“Los orígenes de la NCCh hay que buscarlos en los precedentes musicales de Violeta Parra y del Conjunto Cuncumén a partir de la década del cincuenta. Pero si hubiera que remitirse a un trasfondo histórico éste residiría, según Rodríguez, en las formas remotas de poesía y canto populares como la copla, la décima, la tonada y la cueca, heredadas desde la Colonia de la antigua tradición oral y literaria del romancero español. A esto se agregaría a fines del siglo XIX, la lira popular, que llegaría a constituir un claro referente literario para la música folklórica chilena.”⁵²

Otro hito considerado relevante en los inicios de la NCCh es la fundación de la peña de los Parra hacia 1965 en Santiago de Chile, específicamente en el centro de la ciudad, Calle Carmen #340, Ángel e Isabel, ambos hijos de Violeta Parra, darán vida al nuevo proyecto. De la mano de importantes folcloristas, compositores e investigadores chilenos, tales como: Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Héctor Pavéz, Sergio Ortega y Luis Advis.⁵³ Seguidores

⁵¹ Da Costa, Tânia. 2009. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. Santiago. Revista musical chilena N° 21. p. 23.

⁵² Salas, Fabio. 2003. La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción chilena. Cuarto propio, Santiago. p.55.

⁵³ La historiografía considera a Margot Loyola como la primera investigadora del folclore nacional, su amistad con Violeta Parra transformará a ambas en iniciadoras del fenómeno. Ambas con fuerte sensibilidad social en

de aquella primera huella serán: Víctor Jara, Quilapayún, Inti- Illimani, Patricio Manns, Illapu, quienes, entre otros, darán vida a la NCCh.⁵⁴ Sin embargo, la idea de una peña se fraguó en París; Gabriela Bravo y Cristian González exponen: “la idea nació en París (1962), en un viejo hotel, una noche creativa alimentada por el amor de pareja. Sería una mezcla de las tradicionales peñas españolas (lugar de reunión popular y bohemia donde el público generalmente salía a cantar) y las cuevas parisinas donde Ángel e Isabel estaban cantando con Violeta.”⁵⁵

Es necesario precisar que el circuito de peñas cobra mayor relevancia como espacio entre el período de 1960 y 1983, las peñas nacen en los años sesenta en Chile y las únicas que logran conocerse y desarrollarse en el país son las de modalidad folclórica, vale decir, donde tiene cabida toda la música que es percibida como auténtica. Dado el contexto de la época y frente al creciente sentimiento latinoamericanista, estos recintos se muestran abiertos a recibir sonoridades no solo consideradas propias de Chile, sino de todo el folclore del continente. La infraestructura es precaria, el ambiente propuesto por los músicos y el público está totalmente comprometido social y políticamente. Sin embargo, la peña fue prosperando

sus letras, configuran el camino para la NCCh. También Gabriela Pizarro y Héctor Pavéz realizaron una importante labor investigativa y recopiladora del folklore nacional en torno a lo realizado por ambas autoras.

⁵⁴ De los seguidores de los primeros pasos propuestos por las y los autores anteriormente citados, Víctor Jara se transformará en la máxima figura, haciendo en sus letras una fuerte crítica social. Luego se convirtió en director musical de Quilapayún en 1966. Illapu por su parte nace en Antofagasta en 1971, llegando a Santiago el mismo año, para en 1972 lanzar su primer disco denominado Música Andina. En 1965 Inti- Illimani nace en la Universidad Técnica del Estado (UTE) su primer LP “Si somos americanos” se graba en 1968. Patricio Manns se consagra en 1965 con su canción “Arriba en la cordillera”. Desde allí comenzará una exitosa carrera hasta su fallecimiento el año 2021. Todos conforman ellos, sumado a un grupo más amplio de artistas conforman la historia del movimiento, su desarrollo histórico y vigencia.

⁵⁵ González, C. Bravo, G. 2008. Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). LOM, Santiago. p.17.

y configurándose, Ignacio Santander expone:

“A medida que la peña fue creciendo el menú se fue ampliando hasta incluir anticuchos, pan casero y mate con malicia (mate con gotas de aguardiente). Para evitar problemas el vino y las empanadas fueron estrictamente racionados para que los comensales no se entusiasmaran y la fiesta musical no terminará en bataholas incontrolables. Esto parecía ser esencial para un proyecto que prioriza el valor de la palabra en la forma canción y que pretendía tener a la peña como un espacio privilegiado para la audición, la reflexión y la discusión artística y política, una búsqueda bastante alejada de los locales musicales más tradicionales y comerciales.”⁵⁶

En conjunto con este circuito de Peñas, en Santiago y Valparaíso, emerge la figura del Sello DICAP⁵⁷, que será el principal medio para editar los primeros LP`s de la NCCh, incluyendo un punto de partida determinante para la obra de Illapu, su primer disco denominado Música Andina en 1972. Creado en 1967 por el departamento de Cultura de la Juventud Comunista de Chile, el sello fue fundamental para el desarrollo de la canción comprometida. Osvaldo Rodríguez exterioriza:

“Al momento de producirse el golpe de Estado y con sólo cinco escasos años de la empresa se hallaba en franco ascenso y había logrado conquistar un lugar privilegiado tanto por la calidad de sus discos como por la amplitud de su catálogo. En DICAP se publicaron 55 discos de larga duración, además de una serie de discos de 45 RPM, algunos

⁵⁶ Santander, Ignacio. 1984. (Eduardo Carrasco). Quilapayún. Ediciones Júcar, Barcelona. p.21.

⁵⁷ DICAP (Discoteca del cantar popular) Sello discográfico creado en 1967 y hasta 1973 fue el soporte de difusión para la NCCh.

con cuatro temas y otros con dos, lo que representa un promedio superior al de un disco mensual, número nunca alcanzado por otras empresas con más años de existencia.”⁵⁸

Sin duda, es importante señalar que Margot Loyola, Violeta Parra, Gabriela Pizarro y Héctor Pavéz ya venían trabajando en la investigación y creación de éste nuevo canto, pero es en 1969 en el festival realizado en la Pontificia Universidad Católica de Chile, denominado I Festival de la Nueva Canción⁵⁹ en donde el movimiento lanza oficialmente su nombre. Dicho acontecimiento proveerá el nombre y sello al fenómeno, el cual es atribuido al comunicador radial y defensor del canto popular Osvaldo Larrea García, más conocido, en el ambiente artístico, como Ricardo García. Figura preponderante en los inicios de la difusión musical popular en la década de 1960, así lo expone José Osorio: “Inquietador del ambiente, se convierte pronto en el joven ídolo de Discomanía⁶⁰. Difusor de la canción para muchos, con la puerta abierta a las voces nuevas, tejerá la Ronda Juvenil y hará oír lejos el profundo canto estremecido de Violeta Parra. Sostiene que la música es el sonido de la historia y debe llegar lejos.”⁶¹ También es el creador del concepto Canto Nuevo, fenómeno que es considerado la continuación de la NCCh, el cual se desarrollará bajo la Dictadura.

⁵⁸ Rodríguez, Op.Cit. p 27.

⁵⁹ Festival organizado y realizado entre el 11 y 12 de julio de 1969, por la Vicerrectoría de la Universidad Católica de Chile, siendo ganadores Víctor Jara con su canción Plegaria a un labrador y Richard Rojas con La Chilenera.

⁶⁰ Programa de radio chileno-español, originado en Radio Minería en 1946 y transmitido en diversas emisoras de Iberoamérica, siendo en España la Cadena SER la encargada de emitir el programa. En el espacio se presentaban las canciones más importantes del momento, a partir de los discos lanzados por sus respectivos artistas. Este programa, emitía principalmente canciones de carácter folclórico, siendo Raúl Matas su primer conductor, luego Ricardo García y finalmente César Antonio Santis. El Programa cierra sus transmisiones hacia el año 1971. www.parecequefueayer.espaciolatino.com. - Discomanía. Consultado el 09 de diciembre de 2021.

⁶¹ Osorio, J. 1996. Ricardo García. Un hombre trascendente. Pluma y Pincel, Santiago.

La poesía también fue fuente rica de influencia, por ejemplo, el poeta Pablo Neruda⁶², además de la fuerte injerencia de compositores latinoamericanos como el argentino Atahualpa Yupanqui⁶³ y el cubano Carlos Puebla.⁶⁴ Al respecto Fabio Salas sustenta:

“El otro detalle, propiamente musical es el panamericanismo de la Nueva Canción. Al tomar como primer referente la reivindicación folk de Violeta Parra, la NCCh se abrió al influjo posterior del folk argentino (Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, entre otros), del folklore de los cinturones andinos (Bolivia, Perú) y la música brasileña (cuya primera mención podía aportar el bossa nova de Joao Gilberto, la poesía de Vinicius de Moraes o las canciones de Chico Buarque y Milton Nascimento) más la herencia de los trópicos afrocaribeños (el son cubano, el joropo venezolano, la cumbia colombiana incluso).”⁶⁵ Dichas conexiones son interesantes de establecer de manera más profunda, sin perder de vista los contextos, la forma que va adoptando el discurso y cómo éste se va nutriendo con los distintos referentes de los países latinoamericanos.

Al detenerse en el objetivo de este nuevo discurso común en la NCCh, se puede mencionar que existe, sin duda, un sincretismo entre lo cultural y político, asociado a una revitalización del concepto de mundo popular en el imaginario social de la década de 1960 y la irrupción del artista como sujeto, pensante y generador de un discurso vanguardista, que avanza desde

⁶² Poeta Chileno, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1971. Illapu musicaliza uno de sus poemas denominado Siempre, renombrándolo como, Aunque los pasos toquen, canción incluida en el disco El canto de Illapu de 1981.

⁶³ Considerado el máximo folclorista argentino, fue condecorado en 1986 como caballero de la orden y las letras en Francia.

⁶⁴ Artista reconocido por sus composiciones ligadas a la Revolución cubana, considerado uno de los máximos exponentes y fundadores de la Nueva Trova cubana.

⁶⁵ Salas, Op.Cit. p 63.

y hacia el tejido social de lo subalterno desde los orígenes del movimiento, lo cual se agudizará con la llegada de Salvador Allende al poder en 1970. Como Nicolás Hermosilla expone: “Esta aproximación entre lo popular y el artista explicaría este sincretismo político entre la institucionalidad y subalternidad en la conformación de un discurso transversal y congruente con la propia experiencia de los sujetos y su posicionamiento como actores políticos transformadores.”⁶⁶

Sumado a lo anterior, el contexto internacional se encontraba fuertemente convulsionado por la Guerra Fría, forjándose en el plano cultural una dinámica de características globales; en esta línea Germán Alburquenque indica: “En la Guerra Fría, el dominio del área cultural generó desde el principio un combate encarnizado en el cual los intelectuales de los cinco continentes intervinieron directamente, dando vida a lo que se ha llamado la Guerra Fría cultural.”⁶⁷ El análisis precedente contribuye a comprender de mejor manera dónde habitará Illapu, desde 1971 hasta la actualidad, en términos de su creación y sus respectivos diálogos con la historia de Chile.

⁶⁶ Hermosilla, N. 2015. “Hay que comprometerse, compañero” La Nueva Canción Chilena y el gobierno de la Unidad Popular: Tensiones frente a la construcción de un discurso en conjunto. (1970-1973), UAH, Santiago. P.6.

⁶⁷ Alburquenque, G, 1992. Los intelectuales latinoamericanos, la Guerra Fría y la revista América Latina de Moscú (1967-1992) Revista Universum. Talca, Chile. p. 12.

Hipótesis.

Se postula que el corpus musical del grupo Illapu actúa como un espejo reflexivo y crítico, reflejando y cuestionando la historia social y política de Chile entre 1971 y 2021. Se propone que, a través de su obra, se articula un diálogo continuo con el contexto nacional, que no solo retrata los eventos significativos de este período, sino que también interroga y da forma a la comprensión de estos. Se sugiere que esta interacción constante ofrece perspectivas únicas para explorar la historia 'desde abajo', así como para identificar y analizar las continuidades y discontinuidades en la narrativa histórica chilena durante este medio siglo. Además, se plantea que la obra de Illapu puede revelar dinámicas sociales y políticas profundas, funcionando como un discurso resistente que interpreta y afecta la realidad histórica.

Preguntas de investigación.

- ¿Cómo se puede interpretar el contenido de la música de Illapu en una perspectiva histórica, considerando los contextos sociohistóricos en los que se desarrolla su obra?
- ¿Cómo se pueden analizar las coyunturas sociales y políticas ocurridas durante 1971 y 2021 a través del discurso presente en la obra de Illapu?
- ¿Cuál es la trascendencia de la obra de Illapu como música de resistencia cuando se examina desde una perspectiva histórica?

Objetivo general y objetivos específicos.

Objetivo general:

- Examinar críticamente el discurso social y político presente en la obra de Illapu y su relación dialógica con la trayectoria histórica de Chile durante el período de 1971 a 2021.

Objetivos específicos:

- Interpretar el contenido de la música Illapu en perspectiva histórica en relación con los contextos socio históricos dónde se elabora su obra.
- Analizar las coyunturas sociales y políticas acontecidas durante 1971 y 2021 mediante el discurso presente en la obra de Illapu.
- Discutir la trascendencia de la obra de Illapu como música de resistencia en perspectiva histórica.

Metodología y Fuentes.

La investigación se aborda desde el paradigma historiográfico de la Nueva Historia Cultural, que según Roger Chartier: “Su identidad común se fundamenta en el repudio a reducir los fenómenos históricos a sólo una de sus dimensiones (...) y en el esfuerzo por liberarse de las herencias, algunas veces apremiantes, que postulaban o el poder absoluto de lo social o el poder absoluto de lo político.”⁶⁸ Desmarcándose del positivismo del siglo XIX, en las postrimerías del Siglo XX, la estadounidense Lynn Hunt, otorgaría el rótulo de Nueva historia cultural a este nuevo paradigma el cual se define perfectamente en la expresión de Alberto Flores: “La historia ofrece un camino: buscar las vinculaciones entre las ideas, los mitos, los sueños, los objetos y los hombres que los producen y consumen, viven y se exaltan con ellos. Abandonar el territorio apacible de las ideas descarnadas, para encontrarse con las luchas y los conflictos, con los hombres en plural, con los grupos y clases sociales, con los problemas del poder y la violencia en una sociedad.”⁶⁹ Desde estas perspectivas, la presente investigación se plantea desde lo histórico-cultural con la finalidad de indagar en la obra del Grupo Illapu, específicamente en su discurso y sus diálogos con nuestra historia, utilizando un conjunto de 18 canciones seleccionadas, en 3 períodos de creación 1971 a 1981, 1981 a 1989 y 1989 a 2021. La utilización de la canción como fuente es interesante como variante metodológica, en palabras de Juan Pablo González:

⁶⁸ Chartier, Roger. 2005. Entrevista en la Universidad de Chile “La Nueva Historia Cultural”, Santiago. Consultado en <http://www.uchile.cl/noticias/8762/roger-chartier-hablo-sobre-la-nueva-historia-cultural>, 15-12-2021.

⁶⁹ Flores, A. en Poderti, A. 2008. La Nueva Historia Sociocultural, Convergencias, Filosofías y Culturas en Diálogo Año VI, Número 17, Buenos Aires.

“En los últimos decenios, los historiadores han descubierto las ricas posibilidades que ofrecen las fuentes musicales para la mejor comprensión de la historia y, en el caso de la música popular, se nos abre una atractiva ventana para conocer las formas de reaccionar de una sociedad frente a procesos y circunstancias históricas de cambios profundos y porfiadas continuidades.”⁷⁰

La labor del historiador cultural es relevante y considera al rescate del pasado desde la cultura como un oficio atrayente, así lo expone Johan Huizinga, “El principal objetivo del historiador cultural consiste en retratar patrones de cultura, es decir, describir los pensamientos y sentimientos característicos de una época y sus expresiones o enmarcaciones de obras literarias o artísticas.”⁷¹ El análisis hermenéutico se realizó fundamentado en la triada de la Nueva Historia cultural, el análisis del discurso y la Historia del tiempo presente, la cual se desarrollará en detalle en el capítulo I.

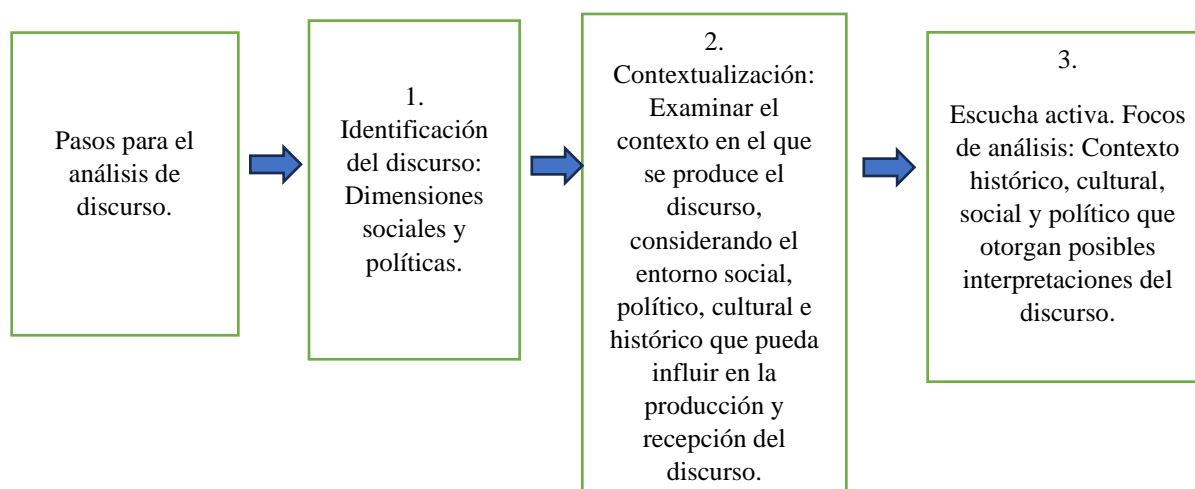
La finalidad de realizar una resignificación de la historia de Chile mediante la música se puede justificar mediante lo que indica Maingueneau: “La semántica, fuertemente influenciada por las corrientes pragmáticas, enfatiza el rol del contexto en el proceso interpretativo y la dependencia contextual radical del sentido.”⁷² De acuerdo con lo anterior, se pretende analizar críticamente el discurso en la obra de Illapu, el cual será trabajado en dos dimensiones: social y política. Desde allí, se busca encontrar la relación dialógica de las canciones con los contextos en los cuales fueron creados.

⁷⁰ Rolle, C. González, J. Óp. Cit. p. 34.

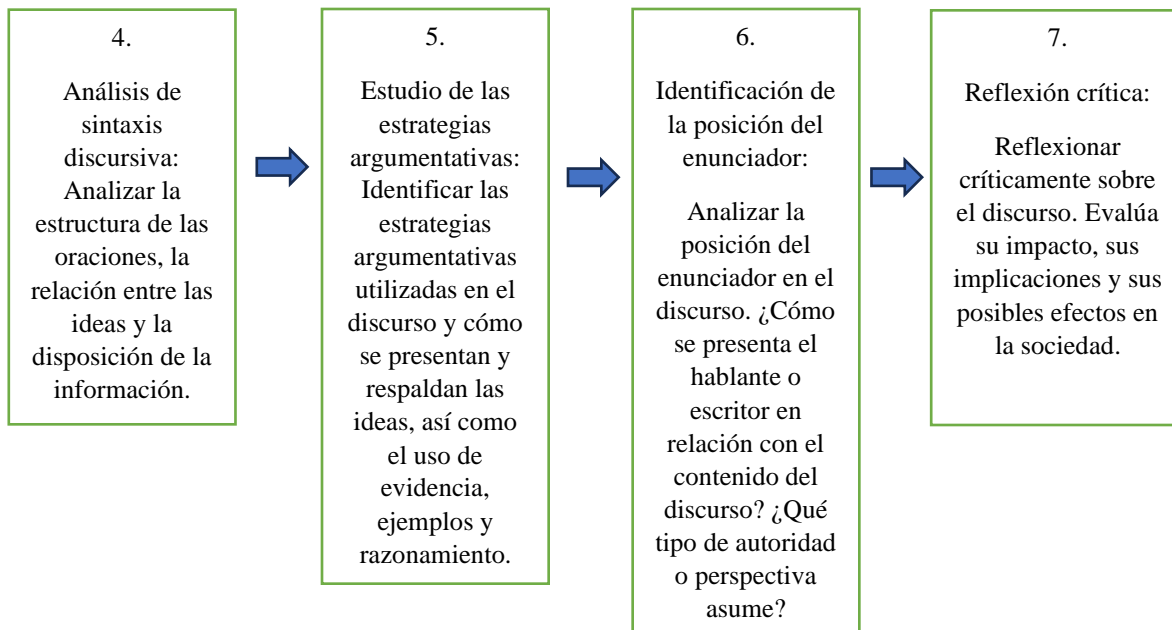
⁷¹ Huizinga, Johan. en Burke, P. 2003. Formas de hacer historia, Alianza, Madrid, España.

⁷² Maingueneau, Dominique. 2004. ¿Situación de enunciación o situación de comunicación?, Université Paris XII, Francia. p.1

Las fuentes primarias utilizadas son el corpus seleccionado (18 composiciones) inserto en la discografía del grupo (23 discos) creados entre 1971 a 2021, las cuales fueron seleccionadas bajo los criterios de relevancia histórica y sus componentes sociales y políticos. Como se ha especificado en el párrafo anterior los criterios de selección de las composiciones tienen que ver con dos categorías propuestas en los objetivos y en coherencia a la hipótesis planteada. Dentro de ambas categorías emergen en la investigación diversas temáticas a analizar, en términos sociohistóricos, Glaser y Coyle señalan: “El tamaño de la muestra está relacionada directamente con la teoría. Es una parte más del proceso de recogida de datos y análisis. La recogida de datos va configurando el tamaño de la muestra final. Esta viene determinada por el desarrollo de las categorías identificadas y la teoría emergente. El investigador no conoce inicialmente el tamaño final de la muestra.”⁷³ A continuación, se presenta el esquema con los pasos detallados para el análisis discursivo, en base a la teoría de Dominique Maingueneau:



⁷³ Cuñat, Óp. Cit. p. 3



Con el transcurso de la revisión del corpus completo de los 23 discos y la teoría que se trabajó en el capítulo I, se da pie a la selección del corpus analizado. Desde este paradigma se busca el análisis profundo en el contenido más íntimo de la obra, expresado por sus temáticas asociadas a las especificidades de los distintos contextos en los cuales se desarrolló. También se analizaron fuentes escritas y audiovisuales, tales como revistas y documentales. En cuanto a las fuentes orales, se realizaron dos entrevistas abiertas, semi estructuradas a Roberto Márquez Bugueño, fundador y director de Grupo Illapu, ambas realizadas durante el año 2022. (28 de agosto, Concepción, Chile y 19 de diciembre, Santiago, Chile). De esta forma, “La entrevista es una técnica de gran utilidad en la investigación cualitativa para recabar datos; se define como una conversación que se propone un fin

determinado distinto al simple hecho de conversar.”⁷⁴ Es un instrumento técnico que adopta la forma de un diálogo coloquial. Canales la define como "la comunicación interpersonal establecida entre el investigador y el sujeto de estudio, a fin de obtener respuestas verbales a las interrogantes planteadas sobre el problema propuesto."⁷⁵ A continuación, se presenta un esquema explicativo de los pasos utilizados:

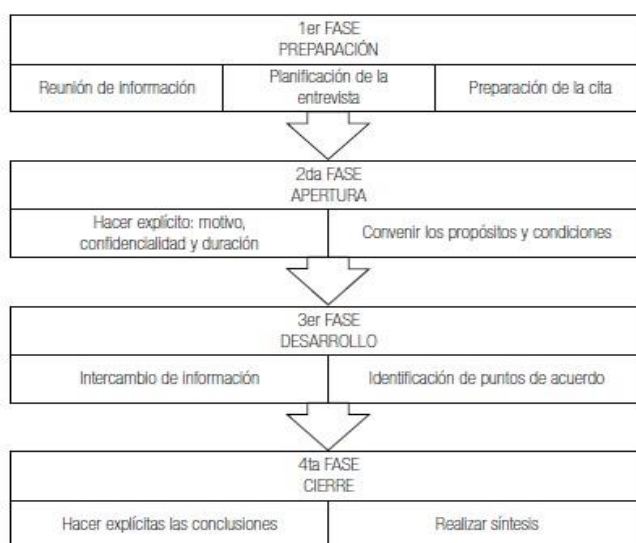


Figura 1. Fases de la entrevista.

Sumado a lo anterior se consultó bibliografía específica y general: Textos académicos: Metodológicos, temáticos (NCCh, autobiográficos, Historia de Chile, musicología) y tesis referentes al ámbito metodológico.

⁷⁴ Diccionario de Ciencias de la Educación, Vol. 1. México: Santillana; 1983. p. 208.

⁷⁵ Canales Cerón M. 2006. Metodologías de la investigación social. Santiago: LOM Ediciones. p. 163-165.

La estructura de los capítulos se elaboró en coherencia con los objetivos de investigación, proponiendo cuatro capítulos, el primero: ‘Paradigma historiográfico y Metodología’ en cual se identifica con precisión el objeto de estudio, integrándolo en los debates teóricos pertinentes para establecer una base conceptual robusta. Posteriormente, se procede a concentrarse en la delineación de las metodologías específicas que se utilizarán para explorar y obtener respuestas. El segundo capítulo ‘Antecedentes de la música popular en Chile, Latinoamérica y el caso de Illapu.’ Propone investigar el surgimiento de la música popular en Chile y su relación con la música popular latinoamericana. Se enfoca especialmente en el análisis del caso de la agrupación Illapu y su interacción con los contextos históricos relevantes. El tercer capítulo ‘Música en contexto: La obra de Illapu y sus diálogos con la historia de Chile (1971-2021)’ precisa de manera concreta y profunda el análisis de la obra y sus diálogos con la historia de Chile en los años mencionados. Por último, el capítulo cuatro ‘Trascendencia de la obra de Illapu y reflexiones finales en perspectiva histórica’ propone una discusión y reflexión acerca de la trascendencia de la obra de Illapu como música de resistencia en perspectiva histórica.

I. CAPITULO I:

Paradigma Historiográfico y Metodología.

Este primer capítulo introductorio tiene como objetivo aclarar dos aspectos fundamentales de la investigación. En primer lugar, busca identificar el objeto de estudio, insertándose en debates teóricos relevantes para brindarle una base conceptual sólida. En segundo lugar, se centra en especificar las metodologías que se emplearán para buscar respuestas. Este capítulo es crucial en el desarrollo de la investigación, representando un avance inicial que se complementará a lo largo del proceso.

El objeto que se ha construido busca establecer los vínculos y diálogos entre la obra de Illapu y el contexto histórico de la misma. Al respecto nacen varias preguntas: ¿Cuál es la importancia de examinar críticamente el discurso social y político presente en la obra de Illapu y su relación dialógica con la trayectoria histórica de Chile durante el período de 1971 a 2021? ¿Por qué es relevante para la historiografía desarrollar un estudio como este? ¿Cómo se relaciona la producción cultural de esta agrupación –expresada en el texto de sus canciones- y los procesos sociales, políticos y culturales que configuraron el escenario en el que se insertó? Más específicamente, ¿Qué relaciones se dan entre obra y contexto?

Resulta importante considerar que la obra histórico-musical que se pretende analizar es extensa no solo por su cantidad, sino también por el tiempo en el que ella se ha desarrollado. Además, es compleja debido a la riqueza de temáticas, abordando dimensiones sociales, políticas, económicas, culturales y religiosas, lo cual decanta en un abanico de posibilidades investigativas amplias. En este sentido, la investigación apunta a examinar dos dimensiones: lo social y lo político. Es así, como esta agrupación viene elaborando una producción cultural desde 1971 hasta la actualidad, período en el cual Chile vivió experiencias traumáticas y de profundas transformaciones en sus estructuras económicas, políticas, sociales y culturales. Este capítulo busca dar forma al problema recién mencionado cruzando tres tradiciones intelectuales: la historia cultural, análisis crítico del discurso y la historia del tiempo presente.

La primera de ellas, que se detalla en el próximo apartado, es el enfoque central de esta propuesta. Se abordarán los aspectos fundamentales de la historia cultural en términos teóricos y metodológicos. No se trata de una historia de esta, sino más bien de una revisión de aquellas propuestas que resultan relevantes para la discusión teórico-metodológica.

I.I Fisonomías fundamentales de la historia cultural.

Peter Burke desarrolló una obra dedicada a la pregunta ¿Qué es la historia cultural? e intentó responder desde el enfoque de la historia cultural. La interrogante que se plantea no es fácil de responder⁷⁶. Entre otras razones, porque los objetos y los métodos de estudio de los historiadores culturales difieren considerablemente entre sus distintos exponentes. La solución de Burke es centrarse en aquello que “hacen los historiadores culturales, prestando atención a las variantes, los debates y los conflictos, pero también a las preocupaciones y las tradiciones compartidas.”⁷⁷ La conclusión es que la historia cultural es una aproximación al pasado, por lo tanto, ella no se define actualmente por estudiar un campo específico de lo real –lo cultural- sino más bien por un enfoque cuyo “común denominador (...) podría describirse como la preocupación por lo simbólico y su interpretación”. Así, esto es lo simbólico se puede encontrar por doquier.”⁷⁸

Siguiendo estas ideas puede existir una historia cultural del campo político, de las relaciones económicas que se establecen en un momento determinado o de la construcción de ciertas instituciones o grupos sociales que dan paso a espacios de asociatividad interesantes de analizar. En esta lógica, lo que caracterizaría a este enfoque entonces no es

⁷⁶ Burke, Peter. 2006. ¿Qué es la historia cultural? Paidós, Barcelona.

⁷⁷ Ibíd. p.13.

⁷⁸ Ibíd. p.15.

tanto los temas que aborda sino la manera de hacerlo. La búsqueda del significado y del sentido del mundo que habitamos está en el centro de esta propuesta.

El surgimiento de la historia cultural se sitúa hacia el año 1780. Burke denomina período clásico (desde sus orígenes hasta 1930) a la época en la cual los historiadores culturales se centran en la historia de los clásicos, un canon de obras maestras de arte, literatura, filosofía y ciencia. Estos historiadores concibieron un nuevo ámbito de conocimiento, pues su objetivo no era el estudio de cada obra en particular, cuestión que los acercaría a un historiador del arte o de las ciencias, sino las conexiones particulares que se podían establecer entre ellas. Todo bajo el supuesto de que existe y es identificable un ‘espíritu de la época’ (*Zeitgeist*).⁷⁹ Entonces, ¿Cuál sería el espíritu de la época entre 1971 y 2021? ¿O habría varios ‘espíritus’ de época? Las respuestas a estas preguntas fueron encontradas al examinar la obra de Illapu en sus diferentes momentos creativos y contrastándola con sus respectivos contextos.

Para la discusión historiográfica de la cultura es interesante mencionar los trabajos de Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), y de Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (1919). La finalidad de estos estudios era: “empaparse de los patrones culturales de una época, es decir, de sus elementos simbólicos recurrentes, constantes y típicos. Para ello, establecían generalizaciones acerca de determinados tópicos, lo que ilustraban con ejemplos, anécdotas y citas.”⁸⁰ En su libro: *El concepto de la historia y*

⁷⁹ *Ibíd.* p.19.

⁸⁰ *Ibíd.* p.21.

otros ensayos de 1946, Huizinga explicita el objeto de los historiadores culturales y el método para abordarlos. Una de las ideas planteadas es la del objetivo del historiador cultural, la cual es: “describir los pensamientos y los sentimientos característicos de una época y sus expresiones o encarnaciones en obras literarias y artísticas. Para descubrir estos patrones los historiadores debían estudiar temas, símbolos, sentimientos y formas.”⁸¹

Las propuestas mencionadas que desarrollaron Burckhardt y Huizinga fueron criticadas. Estas críticas se dirigieron a variados aspectos de sus propuestas, entre las más relevantes destacan: 1) Esta tradición enfatizó desmedidamente en la alta cultura, 2) A Huizinga se le criticó utilizar apenas unas cuantas fuentes literarias, 3) Se les reprochó un tratamiento de las expresiones culturales como reflejos, espejos no problemáticos de su tiempo, 4) Utilizaron un método subjetivo, impresionista y anecdótico, es decir, observan sólo aquello que interesa personalmente o que encaja con lo que se cree, 5) Presuponer de que es posible edificar una historia cultural sobre cimientos hegelianos, 6) E. Thompson señaló que existe una sobrestimación de la homogeneidad cultural, ignorando los conflictos en ese plano. 7) Ernst Bloch socavó esta idea, igualmente, con la distinción de distintas zonas temporales. Como respuesta a estos retos “surgió el estudio de las tradiciones culturales y de las subculturas, aunque estos plantean también nuevos desafíos.”⁸²

Hacia mediados del siglo XX surgen en la historiografía inglesa dos autores relevantes, el historiador Edward Thompson y el teórico Raymond Williams. Ambos realizan su

⁸¹ Ibíd. p.22.

⁸² Ibíd. p.35.

producción académica desde el marxismo “en abierta oposición a sus concepciones mecanicistas y economicistas.”⁸³

E.P. Thompson, escribió un texto clásico de la historiografía del siglo XX. *Costumbres en común*, el cual se compone de diversos estudios, “ellos se comunican (entre sí) por caminos diferentes con el tema de la costumbre tal como se expresaba en la cultura de los trabajadores del siglo XVIII y bien entrado el XIX.”⁸⁴ Esto en el contexto del advenimiento del capitalismo industrial en la sociedad y comunidades británicas.

En la introducción del texto Thompson conceptualiza la noción de costumbre, estableciendo relaciones entre ella y la cultura plebeya. Para el autor, las costumbres corresponden a aquellas prácticas, ritos y creencias que se erigen como normas y se reproducen a partir de la transmisión oral. En términos teóricos, Thompson plantea el tema de la cultura popular criticando aquellas perspectivas que definen la cultura como un sistema de significados, actitudes y valores compartidos. A su juicio, esas concepciones conducen a una visión demasiado consensual, minimizando los conflictos y las fracturas dentro del conjunto. En consecuencia, las investigaciones inspiradas en la antropología simbólica, además de caer en un consensualismo excesivo, vacían de substancia la cultura popular. Su propuesta, por tanto, radica en situar a esta “dentro de la morada material que le

⁸³ Iggers, Georg. 2012. La historiografía del siglo XX: desde la objetividad científica al desafío posmoderno, FCE, Santiago.

⁸⁴ Thompson, E. P. 1995. *Costumbres en común*. Crítica, Barcelona. p. 13.

corresponde.”⁸⁵ Desde esas perspectivas visualizó las costumbres de la plebe durante los siglos XVIII y XIX, definiéndose como aquellos ritos, prácticas y creencias que se reproducen generacionalmente, en lo esencial, a partir de la transmisión oral. En este sentido, se puede encontrar el fundamento a la interrogante de por qué la obra de Illapu ha trascendido al menos a tres generaciones, generando eco en cada una de ellas, con mayor fuerza principalmente en la primera. En ese contexto, extrapolar las concepciones de Thompson desde el análisis de las estructuras sociales de la Europa del siglo XVIII y XIX resulta fundamental para reconocer y repensar en la recurrencia de los simbolismos que perviven en el tiempo, incluso en diversos espacios geográficos y temporales. También, aquello pone de manifiesto los distintos momentos creativos en la obra de Illapu en el sentido de las recurrencias de las continuidades y rupturas en las trayectorias sociopolíticas de nuestro país, instaladas en la memoria histórica de los sujetos, quienes de una u otra forma se ven reflejados en el contenido de la obra.

Estas costumbres constituían tanto un modo de hacer las cosas como la retórica de legitimación para casi cualquier uso, práctica o derecho exigido. El autor plantea que la plebe buscó constantemente defender dichas costumbres de los embates reformistas del patriciado. En otras palabras, “gran parte de la historia social del siglo XVIII podemos leerla como una sucesión de enfrentamientos entre una innovadora economía de mercado y la acostumbrada economía moral de la plebe.”⁸⁶ Además, Thompson señala que la historia popular ha sido interpretada con una visión espasmódica que niega el carácter autoconsciente de la irrupción

⁸⁵ *Ibíd.* p.20.

⁸⁶ *Ibíd.* p.25.

popular. El comportamiento desplegado por la plebe no sería fácil de entender a primera vista, pues opera con una racionalidad distinta a la lógica mercantil-capitalista, a esta racionalidad tradicional de subsistencia el autor la denomina “economía moral de la multitud.”⁸⁷ En esta línea, los orígenes de Illapu son de raíz popular, específicamente de la salitrera Pedro de Valdivia, cercana a la ciudad de Antofagasta, en el norte grande de Chile. En consecuencia, la obra representa claramente una acción cultural popular que describe, caracteriza y problematiza a la sociedad chilena desde 1971 a la fecha, generando una crítica profunda al sistema mercantil-capitalista, con claros tintes de resistencia, desde un espacio que utiliza la contracultura, transformándose en cronistas de los distintos períodos escogidos.

Esta línea interpretativa es reafirmada por la teoría de Thompson en su examen del papel de la cultura popular en el proceso de formación de clases. Tanto Edward Thompson como Raymond Williams han criticado la clásica metáfora de base y superestructura tan relevante para ciertas tradiciones del marxismo, en el texto ya mencionado, *Costumbres en común*. Ella sería estéril para dar cuenta de la complejidad de los fenómenos culturales, los que aparecen como reflejos de realidades más profundas. Como propuesta alternativa a ese marxismo ortodoxo, Williams incitó a estudiar las “relaciones entre elementos en la totalidad de un modo de vida y a rescatar el concepto gramsciano de hegemonía cultural.”⁸⁸

⁸⁷ Ibíd. p.216.

⁸⁸ Burke, 2006, ¿Qué es...?, p.40.

Ambos intelectuales, vincularon activamente cultura y sociedad, ligaron estrechamente también, la cultura a la economía, el conflicto y al cambio social. Estos conceptos son importantes para tener en cuenta en el análisis de discurso, ya que, a priori, podrían ser transversales en la creación musical de Illapu, esto se desarrollará más adelante, específicamente en el capítulo número III.

Al situarse en las ideas de los intelectuales examinados, se pudo analizar el carácter de artefacto cultural de la obra de Illapu como agente que interpela al conflicto social y que propuso en su retórica una mirada histórica que visibilizó los conflictos que influyeron e influyen en los cambios sociales de nuestro país.

La nueva historia cultural en la década de 1970 sufrirá un giro antropológico e historiográfico más amplio. Iggers, afirmó en su texto *Desde la macro a la microhistoria: historia de la vida cotidiana*, que: “la historia debía enfocarse en las condiciones de la vida cotidiana, tal como la experimentaba la gente común.”⁸⁹ Lo anterior, explica en lo sustancial, el cambio de enfoque de la NHC virando hacia los márgenes, es decir, hacia las mayorías destituidas y explotadas. En consecuencia, este cambio de enfoque desechó esa concepción de la historia como un proceso lineal, unificado y sin sujetos, entendiéndose más bien como “un curso multifacético con muchos centros individuales.”⁹⁰ Justamente, hacia la década de

⁸⁹ Iggers, G: «Desde la macro a la microhistoria: historia de la vida cotidiana», en *id.*: La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno, México, FCE, 244, pp. 167-191.

⁹⁰ *Ibíd.* p.171

1970, la historiografía comienza a sufrir profundos cambios en sus macroestructuras de pensamiento en donde lo social, cultural y político estuvieron en la primera línea de esos movimientos. Durante esas décadas la historia se enriqueció de los estudios antropológicos y, principalmente, del concepto amplio de cultura. Se dejó de hablar de ella en singular, prefiriendo más bien su uso en plural. Este giro antropológico incluyó no sólo una verdadera obsesión por los temas culturales, sino también una mirada culturalista de la historia, la que sirvió para las más diversas explicaciones con soportes de fuentes primarias y secundarias innovadoras. Aquí, se debe situar el origen de un nuevo paradigma el cual se ve reflejado en el ascenso de la Nueva Historia Cultural (en adelante NHC). La NHC nació en respuesta a los desafíos irresueltos por los historiadores anteriores, a la expansión del ámbito de la cultura y al surgimiento de la teoría cultural. De hecho “el interés por la teoría es uno de los rasgos distintivos de la NHC.”⁹¹

Cabe señalar que bajo el espectro de este nuevo paradigma se han practicado diversos enfoques, descubriendo múltiples formas metodológicas para resignificar los procesos históricos, permitiendo explorar múltiples temas novedosos. “A finales del siglo XX los historiadores culturales se interesaron por la construcción de la realidad, las representaciones, las prácticas y la cultura material.”⁹² Este proceso implicó un desplazamiento del interés por parte de los historiadores en la década de 1980. Este tránsito, según Roger Chartier, iría desde

⁹¹ *Ibíd.* p. 70.

⁹² *Ibíd.* p.78.

“la historia social de la cultura a la historia cultural de la sociedad”. Revelándose así la influencia del constructivismo en la NHC.⁹³

Uno de los teóricos que ha influenciado más fuertemente a la NHC es Michael Foucault.⁹⁴ Según Burke, tres serían sus ideas más influyentes: 1) su enfoque sobre las discontinuidades o rupturas en la relación histórica entre las palabras y las cosas, 2) su estudio acerca del control del pensamiento y los discursos como constructores del saber y 3) su concepto de prácticas ligadas a la microfísica del poder, donde considera que la función de las instituciones es la producción de “cuerpos dóciles.”⁹⁵ En este sentido, la idea de Foucault acerca del discurso como constructor de saberes genera una estrecha correlación y hace sentido, como un motor de transmisión de ideas presentes en gran parte de las canciones de la obra a examinar. Al mismo tiempo, Jeffrey Weeks contribuyó a la comprensión del pensamiento de Foucault, específicamente, en relación con los desafíos que este planteó a la “práctica de la investigación histórica.”⁹⁶ El artículo desarrolla este tema en un lenguaje claro, ideal para no especialistas, sin embargo, lo despliega al interior de una exposición general del pensamiento foucaultiano, por lo que es un tanto demoroso espigar los desafíos que plantea a la investigación histórica. El texto se inicia con una pequeña referencia a la formación de Foucault, poniendo el énfasis en sus inquietudes intelectuales y en sus filiaciones teóricas. En ese sentido, afirma que sus dos ‘preocupaciones dominantes’ son ‘el

⁹³ Burke, pág. 97.

⁹⁴ Foucault, Michel. 1999. *Microfísica del poder: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI editores S.A., México.

⁹⁵ Burke, 2006, ¿Qué es...?, p. 74.

⁹⁶ Weeks, Jeffrey. 1993. *Foucault y la Historia*, en Dominique Lecourt et al., *Disparen sobre Foucault*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto. p.85.

análisis de la emergencia de las modernas formas de racionalidad’ y ‘la comprensión de las complejas relaciones mutuas entre el poder y el saber’.

En este desafío intelectual utilizó las reflexiones de Jean Hyppolite, Nietzsche, aspectos del estructuralismo, el psicoanálisis, el marxismo, Georges Bataille, Bachelard, Canguilhem y aspectos de la escuela de los Annales.⁹⁷

Un primer elemento por considerar dice relación con la tesis foucaultiana referida a que la historia no tiene un patrón establecido ni un objetivo final, la historia sería caótica y pluralística. Ello se manifiesta en un énfasis de sus estudios en las diferencias de nivel, en la discontinuidad, en los retrasos temporales, en las supervivencias anacrónicas y en los ‘tipos posibles de relación’ que se pueden establecer entre las distintas formas de clasificación social. Asimismo, el propósito de examinar la obra tiene que ver con algunas presunciones, no determinadas aún, en cuanto a discontinuidades de su discurso, pero también de algunas continuidades que estarían insertas en el alma de la creación.

Lo primero que se evidencia en esta concepción es una crítica a la historiografía que opera con una teoría última de la causalidad. En contraposición, Foucault propone: “una historia que aspire a la descripción intrínseca de un monumento, es decir, una arqueología y una

⁹⁷ Ibíd. p.86.

genealogía.”⁹⁸ A este enorme desafío que plantea Foucault, se suma otro, el antiesencialismo, este permitió abrir campos como la locura, la discapacidad, el sexo y las formas de disciplinamiento, entre otros. En ese marco, Foucault afirma que el objetivo del historiador es “releer las prácticas discursivas que hacen socialmente significativa a los fenómenos, dotándolos de sentido y produciendo formas de conocimiento que brindan apoyo a la regulación y/o el control social.”⁹⁹ La idea que subyace a los planteamientos del autor es que el saber nunca es autónomo, siempre aparece ligado -a través del discurso- al poder. De ahí que la verdad y la falsedad sean construcciones que se dan al interior de las delimitaciones que el propio saber-poder específico. Ello explica nociones como práctica discursiva, normalización y procesos de subjetivación. En consecuencia, el poder para Foucault no está localizado, fluye, permea todas las relaciones sociales. Un análisis histórico del mismo implica una historia diversa en sus trayectorias, técnicas y tácticas propias. Lo que conduce a alejarse de todo concepto de una jerarquía de poder.

El concepto de representación es propio de las nuevas miradas que surgen en la NHC. Por ejemplo, Edward Said es uno de los referentes en esta línea. Las representaciones son relevantes en la percepción y descripción de la realidad. Nótese que desde estas perspectivas no hay un afuera independiente de las representaciones. Said con sus ideas, ayuda a comprender que la música de carácter social y político serían representaciones que son percibidas por sujetos históricos que configuran realidades cotidianas y, por ende, el texto acompañado de melodía causaría un impacto profundo en el imaginario social de los pueblos.

⁹⁸ *Ibíd.* p.92.

⁹⁹ *Ibíd.* p.96.

También el concepto de construcción o producción ha sido relevado a un lugar importante dentro de la historiografía de la cultura, por ejemplo, Burke expone: “En lugar del anterior sentido de las constricciones, del determinismo social, de un mundo de estructuras sociales ‘rígidas’, muchos estudiosos expresan en la actualidad un sentido casi vertiginoso de la libertad, del poder de la imaginación, de un mundo de formas socioculturales ‘blandas’, maleables, fluidas o frágiles.”¹⁰⁰

Los estudios de historiadores culturales y teóricos sociales evidencian la importancia del estudio de la cultura como una dimensión ineludible de los hombres y mujeres en sociedad. Es importante notar, igualmente, que el desarrollo de la historia cultural muestra diferencias teóricas profundas en su seno. Se hace evidente que en los orígenes de la historia cultural ella tenía por objeto fenómenos propios de dicho campo (literatura, arte o música), en la actualidad, en cambio, la historia cultural aborda fenómenos económicos, políticos y religiosos, entre otros.

Estas diferencias teóricas son evidentes también en el peso que le han otorgado a la cultura en la totalidad de lo social, en las situaciones en que estas nociones siguen estando presentes. En esos casos el abanico de posiciones va desde aquellos que la visualizan como mero reflejo de estructuras sociales o económicas, a aquellos que le otorgan un rol determinante en los diversos campos de la realidad social.

¹⁰⁰ Burke, 2006, *¿Qué es... ?* p. 99.

Para los objetivos de la investigación el punto anterior es particularmente relevante, dado que una de las interrogantes es cuál o cuáles serían los diálogos (relación texto-contexto) de la obra de Illapu y el contexto en el cual ella se desarrolló y sigue insertándose. Esta perspectiva asume las propuestas de Raymond Williams, es decir, el interés de establecer las relaciones entre elementos en la totalidad de un modo de vida. No asumir las nociones de base y superestructura, ni tampoco las posiciones más radicales del giro lingüístico que sostienen que no todo es texto, sino también, contexto.

El elemento que se plantea ahora es ¿Cómo observar las relaciones entre obra y contexto? Las líneas que siguen son una propuesta para desarrollar esta cuestión. En primer lugar, se hará énfasis en las posibilidades que entrega el estudio del acontecimiento, de esta manera es posible situarse en el centro de la relación recién mencionada.

I.II El retorno renovado del acontecimiento.

La historia del tiempo presente (HTP) se ha validado como una perspectiva historiográfica admitida en el mundo académico. Sin embargo, hace algunos años F. Dosse – refiriéndose a ella- señalaba: “la HTP remite a una noción que es a la vez banal, controvertida y todavía inestable.”¹⁰¹ En una línea similar, Julio Arostegui, uno de sus más importantes teóricos, especificó: “Hoy todavía nos enfrentamos en este campo (refiriéndose a la HTP) a problemas

¹⁰¹Dosse, François. 2012. El giro reflexivo de la historia, Ediciones Universidad Finis Terrae. p.117.

de acercamiento y de interpretación, sin duda, pero también epistémicos y metodológicos, de perceptible profundidad y dificultad.”¹⁰²

No existe una visión monolítica entre quienes dicen cultivar la historia del tiempo presente acerca de su definición de presente. En un comienzo, el contenido de la expresión era entendido de un modo bastante convencional su utilización radicó, principalmente, en la necesidad de diferenciar lo ‘contemporáneo’ el término tradicional y bien establecido, a juicio de Bédarida, de lo muy contemporáneo. Esta diferenciación, a su juicio, resultaba imprescindible dado el alejamiento y la distancia del período posterior a la Segunda Guerra mundial con respecto a 1789. En otras palabras, la HTP se definiría por: “Historizar una rama del pasado, más específicamente, un trozo del tiempo cronológico ubicado en lo más próximo.”¹⁰³ En este sentido, el análisis de la obra y su contexto tiene un eje temporal pasado-presente interesante ya que las temáticas que a priori se pueden visualizar poseen elementos de continuidad recurrentes y otros de ruptura. En definitiva, la obra refleja en una primera mirada un constructo del pasado reciente pero también propio del presente.

Con el paso de las décadas, sin embargo, esta propuesta ha ido adquiriendo mayor densidad distanciados de su igualación a una historia período, y concibiéndose, crecientemente como un campo nuevo de los estudios históricos. Arostegui ha afirmado que,

¹⁰²Aróstegui, Julio. 2004. La historia vivida. Sobre la Historia del presente, Editorial Alianza Ensayo. p.21.

¹⁰³Bédarida, François. 1998. Definición, método y prácticas de la Historia del Tiempo Presente, En: Cuadernos de Historia Contemporánea, p.20.

si bien la historia de la segunda mitad del siglo XX tiene todas las especificidades para ser considerada como un momento distinto de la contemporaneidad, “No es en cuanto tal una historia–presente, una historia de nuestro presente.”¹⁰⁴ Michel Trebitsch, por su parte, ha destacado estas dos posiciones afirmando que la HTP: “Continúa dudando entre considerarse a sí misma como una simple extensión del campo histórico (definición disciplinar), o insistir en la originalidad del presente.”¹⁰⁵

La primera propuesta, es decir, aquella que considera lo presente como el extremo de la contemporaneidad, es de escasa originalidad su propuesta radica en acercar al máximo posible la fecha final de la historia siendo una continuación de la historia contemporánea. La segunda, en cambio, trata de investigar procesos inconclusos y abiertos que cruzan la propia época y que aún no han definido su suerte como es, en gran medida, la obra de Illapu.

Arostegui denomina al objeto de la HTP, historia vivida. Esta expresión, significa observar históricamente la propia experiencia, subentendiendo que la misma está cruzada, entre otras cuestiones, por los procesos históricos (canción-texto-contexto).

Obviamente, una definición en los términos señalados implica ampliar la noción de ‘tiempo presente’, rechazando aquella visión que lo define por su fugacidad, es decir, “por desaparecer en el momento mismo en que comienza a aparecer.”¹⁰⁶ En consecuencia, una

¹⁰⁴Arostegui, 2004, La historia vivida, p.48.

¹⁰⁵Trebitsch, Michel. 1998. El acontecimiento, clave para el análisis del tiempo presente, Cuadernos e Historia Contemporánea. p.29.

¹⁰⁶Bédarida, 1998, “Definición”, p.21.

historia del presente está obligada a “alargar este dato instantáneo (...) a fin de darle sentido y contenido”¹⁰⁷ al mismo. Este presente extendido, que es por sobre todo una construcción socio cultural de terreno movedizo y de periodizaciones elásticas¹⁰⁸, se caracteriza por contener un pasado que, expresado en los términos de F. Dosse: “Nos es todavía contemporáneo, esto es lo contemporáneo de lo no-contemporáneo.”¹⁰⁹

Las particularidades que este campo historiográfico abre implican ciertas novedades en el plano metodológico y epistemológico en relación con el modo convencional en que venía desarrollándose la investigación histórica. Una de las más interesantes, y es lo que interesa destacar, dice relación con el tratamiento que esta le da al acontecimiento.

El desafío para el historiador consiste en alejar su mirada del día a día para observar el presente desde una perspectiva temporal más amplia. En ese sentido, el presente histórico está conformado por la dialéctica entre acontecimiento y estructura. Al interior de esas reflexiones hay que situar los desarrollos teóricos sobre el acontecimiento, los que, sin duda, son unos de los tópicos más reiterativos de los cultivadores de esta propuesta. M. Trebitsch, por ejemplo, ha sostenido que el problema del acontecimiento es: “Casi constitutivo en toda elaboración teórica sobre la historia del tiempo presente.”¹¹⁰

¹⁰⁷Ibidem.

¹⁰⁸Bédarida, 1998, “Definición”, p.22.

¹⁰⁹Dosse, 2012, El giro, p.127.

¹¹⁰Trebitsch, 1998, “El acontecimiento”, p.29.

Antes de entrar de lleno en este tema, vale detenerse en el ‘devenir historiográfico’ de esta noción, distinguiendo claramente tres tendencias. La primera de ellas, iniciada a fines del siglo XIX, se caracterizó por la identificación de acontecimiento con hecho histórico y con singularidades no repetibles. Estos, a su vez, aparecían asociados fundamentalmente a lo político estatal y a sus individuos, en esta concepción el acontecimiento es un dato, la materia prima de un trabajo histórico consistente en “disponer los hechos según un orden que identifica causalidad y cronología.”¹¹¹ La segunda tendencia, se constituye en reacción al tratamiento anterior. Como es sabido, desde los segundos *Annales* el énfasis estuvo en los hechos repetitivos, económicos, seriales y no psicológicos. En este contexto, el acontecimiento quedó “desacreditado e incluso excomulgado por la larga duración braudeliana”¹¹² y la ‘historia inmóvil’ de Le Roy Ladurie. Finalmente, a partir de los años 1970 a 1980, la puesta en cuestión de los grandes relatos estructuralistas favoreció, entre otros retornos, el retomo del acontecimiento, pero un acontecimiento de naturaleza distinta, el cual busca “reconciliar estructuras y acontecimientos.”¹¹³ En esa línea Trebitsch afirma que un acontecimiento constituye aquello que: “Se distingue de la trama normal”¹¹⁴, una erupción que rompe con el estado de un sistema para abrir paso a otro nuevo.

Por otra parte, los autores analizados, coinciden en sostener que el acontecimiento existe sólo al interior de una trama o de una narración, la cual permite constituir la unidad de sentido que hace posible nombrarlo. Este proceso, tal como sostiene Trebitsch, “Implica afirmar que

¹¹¹ *Ibíd.* p.31.

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ *Ibíd.* p.30.

no existe observación en estado puro, sino siempre observación provocada.”¹¹⁵ En consecuencia, el acontecimiento puede ser construido y deconstruido una y otra vez tanto por el sujeto cognoscente como por los sujetos sociales y políticos. El análisis del acontecimiento requiere de dos momentos diferenciados antes de ser nuevamente sintetizados por el historiador.

“En el primero de ellos, la tarea es narrar y explicar. El historiador debe responder a la pregunta sobre lo sucedido, distinguiendo entre lo verdadero y lo falso, luego, utilizando las cadenas de causalidad y de inteligibilidad, debe explicar y entender lo ocurrido. En el segundo momento, el objetivo es captar y dar cuenta de los diferentes niveles de significado. Aquí, el historiador se enfrenta a lo incompleto, a lo inacabado, que luego tendrá que examinar para ver cómo ese acontecimiento se ha construido, cómo ha sido una fuente de identificación, de una identidad o de identidades múltiples, qué sentido ha tenido en el tiempo, cuáles son los sedimentos de sentido que descansan sobre ese acontecimiento, cómo han sido cambiados, transformados, plegados, fragmentados, desarticulados, cómo incluso a veces han desaparecido (...) Se trata, pues, de un trabajo indefinido, como un uso telescópico de acontecimientos futuros con acontecimientos pasados, cadenas de sentido que se encadenan de generación en generación.”¹¹⁶ En otras palabras, el acontecimiento, en la actualidad, debe ser escrutado como indicio y como huella significativa. Es decir, debe ser tomado como resultado y como comienzo, como desenlace y como apertura de posibilidades. Siempre, situado en procesos de mayor duración temporal, que son los que le otorgan inteligibilidad.

¹¹⁵ *Ibíd.* p.38.

¹¹⁶ Dosse, 2012, *El giro*, p.227.

Estas reflexiones teóricas permiten preguntar por los acontecimientos que impactaron en la obra histórico musical de Illapu. Es necesario interpretar su manifestación en los textos (canciones), para posteriormente desarrollar un proceso de reconstrucción historiográfica en relación con las coyunturas históricas de Chile, ocurridas entre 1971 y 2021, analizando fuentes primarias -principalmente los textos de las composiciones y bibliografía secundaria que existe al respecto. Esta es una manera de evidenciar el impacto de ciertos acontecimientos y procesos históricos en la creación de Illapu, rescatando obras ligadas a las dimensiones a trabajar bajo el criterio de contenido social y político.

Las dos entrevistas a Roberto Márquez, fundador y director de Illapu complementarán este análisis, pues evidencia el significado que actualmente le atribuyen sus propios creadores a esos procesos y acontecimientos en su creación musical.

El uso de la historia oral es precisamente una de las particularidades más importantes de la HTP. Tratar con procesos inconclusos les permite a los historiadores del presente trabajar con los protagonistas de sus historias. Tal como afirma Jean-Pierre Azéma, la HTP es: “Una historia con testigos enmarcada en primer lugar por la existencia de supervivientes.”¹¹⁷ Esta cuestión, de cualquier modo, supone nuevos e importantes desafíos, pues el testimonio no es el reflejo de una percepción inmaculada, al contrario, es más bien un relato, es decir, una

¹¹⁷Azéma, Jean-Pierre. 2004. Para una historia del tiempo presente, En: Rémond René, Hacer la Historia, p. 32.

narración intencionada. De ahí la preocupación de la HTP por la trama de la memoria, como por el de la construcción de subjetividad.

El empleo que la historia oral demanda al historiador es adentrarse en otras disciplinas. Tal como ha indicado Pierre Sauvage: “Este puede servirse de las aportaciones de la sociología para hacer las encuestas y darles forma. Igualmente, puede beneficiarse de las aportaciones de la psicología y del psicoanálisis. Ha de saber que las dudas, los silencios, las repeticiones inútiles, los lapsus, los desvíos y las asociaciones forman parte integrante, sino estructural, del testimonio.”¹¹⁸ El testimonio es una fuente más para la investigación histórica del presente, la cual no excluye seguir utilizando fuentes más tradicionales como los periódicos y las revistas, entre otros.

Metodológicamente, la HTP afirma la importancia de la interdisciplinariedad en el conocimiento del presente. El aporte de otras ciencias sociales radica en la necesidad de darle densidad a las investigaciones que se emprenden, no proceder en ese sentido puede culminar en un relato de acontecimientos con mucho detalle, pero con poca capacidad explicativa e interpretativa.

¹¹⁸Sauvage, Pierre, y "Una historia del tiempo presente." *Historia Crítica*, no. 17 (1998):59-70. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81111329005>, p.65.

La utilización de esta perspectiva sobre el acontecimiento nos permitiría, entonces, dar cuenta de los sucesos y procesos con los cuáles dialogó la agrupación en los distintos momentos de su producción cultural. No obstante, es posible desarrollar igualmente una pregunta en la dirección contraria. Estudiar el significado que Illapu le otorgó a dichos acontecimientos. Esta cuestión resulta relevante pues la cultura ocupa un lugar central en el proceso, siempre inconcluso, de otorgar sentido a los acontecimientos.

Dicho de otro modo, ¿A qué acontecimiento histórico hacen referencia las canciones? ¿Qué significaciones le otorgan? Estas interrogantes serán resueltas en el capítulo III.

I.III. Historia del tiempo presente.

Durante la mayor parte de la tradición historiográfica los historiadores han sostenido que el presente está fuera del campo de los estudios históricos, las razones residían en la cercanía del historiador con su objeto, se hacía imposible, supuestamente, guardar las distancias necesarias para un estudio mesurado del pasado.

Este apartado busca hacer frente a posibles objeciones que la propuesta pudiese enfrentar. Ellas han sido formuladas primeramente en contra de la Historia del Tiempo Presente. En lo que sigue, se refutan las principales controversias que dicha propuesta ha enfrentado.

A juicio de sus críticos, una de las razones de la inviabilidad de la HTP, radica en la imposibilidad de establecer un distanciamiento prudente entre el historiador y su tema de estudio. Se asume que esta es una condición esencial para poder evitar los prejuicios, las pasiones y las implicancias. Sobre este tópico se podría preguntar ¿existe alguna historia objetiva? ¿no está el historiador siempre situado? ¿No pueden acaso ser vertidos los prejuicios, sentimientos o preferencias sobre tiempos lejanos?

Una segunda objeción típica a esta propuesta es aquella que oscila entre la carencia y el exceso de fuentes. Los primeros, sostienen que la HTP desconoce importantes archivos, a los que sólo podrá acceder en décadas posteriores, sin embargo, de ningún periodo histórico se poseen todas las fuentes, incluso de alguno de ellos se poseen extremadamente pocas. En relación con lo segundo, estos afirman que la avalancha de información actual hace dificultoso el proceso de selección de lo importante. Esta objeción, sin embargo, no le da la suficiente importancia a la selección que implica la problemática que aqueja a cada investigación, en otras palabras, el acercamiento a las fuentes es siempre intencionado y contiene la selección en su seno.

Para Bédarida, la verdadera objeción a esta propuesta es aquella que afirma lo dificultoso que es analizar e interpretar un tiempo del cual no se conoce ni el resultado concreto ni el final. Este cuestionamiento, sin embargo, es descartado por el propio autor cuando se pregunta “¿es que el historiador no sabe que las construcciones históricas, por documentadas y bien trabajadas que se encuentren, no son sino construcciones provisionales?”¹¹⁹ Esta propuesta, afirman sus críticos, puede caer en investigaciones periodísticas de escasa profundidad, arriesgando con ello formas de sucesos que se creían superadas.

Finalmente, hay quienes afirman que la HTP tiene el peligro de caer en la utilización política de la historia. Su cercanía temporal y emocional señalan sus críticos, puede terminar por convertir a la disciplina histórica en una simple herramienta para legitimar los poderes establecidos o para justificar las pretensiones de su sustitución. No obstante, esta objeción obvia que una posible instrumentalización política de la historia no es ajena a otras parcelas historiográficas, por ejemplo, la construcción histórica de Alberto Edwards quien en *La Fronda Aristocrática* pensó la historia política del siglo XIX chileno como una pugna entre orden y anarquía, dicotomía que, a su juicio, seguía vigente en el siglo XX, ello con un evidente trasfondo político. Esta objeción no considera suficientemente la importancia de la crítica académica a la producción intelectual inspirada en esta propuesta, ella es un importante límite a la mencionada utilización.

¹¹⁹ Bédarida, 1998, “Definición”, p.24.

Hasta ahora se ha reflexionado acerca de las posibilidades entregadas por los conceptos de acontecimiento, sentidos del pasado y tópicos para situarnos en el estudio de las relaciones entre la obra de Illapu y el complejo contexto histórico en la que se sitúa. Este análisis revela que estos conceptos permiten hacer inteligible ciertos elementos de la construcción simbólica vehiculizada en la obra. Para ello, es necesario indagar estos conceptos para interpretar sus textos. El análisis del discurso será una herramienta clave para ese ejercicio investigativo.

I.IV Análisis del discurso: El diálogo continuo y reflexivo en la obra de Illapu.

El discurso de Illapu representa un espejo reflexivo y crítico de las realidades sociohistóricas de la historia reciente chilena. En este sentido, la música de Illapu se presenta como un reflejo crítico de la sociedad y política chilena durante el periodo estudiado. Esto implica que sus letras y composiciones son de una utilidad valiosa para cuestionar y analizar el desarrollo de la historia de Chile durante los últimos 50 años. Desde el diálogo continuo con el contexto nacional, la obra no solo retrata los eventos significativos de la historia chilena, sino que también establece un diálogo constante con aquellas trayectorias, existiendo una conexión activa y permanente entre la música y los acontecimientos históricos en Chile.

Desde la exploración de la historia 'desde abajo', el análisis del discurso sugiere que la obra ofrece perspectivas únicas para explorar la historia desde una perspectiva popular o

‘desde abajo’ y ‘desde dentro’, otorgando posibilidades de entregar voz a las experiencias de aquellos que no suelen ser protagonistas en la narrativa histórica convencional. Desde esta premisa el presente análisis pretende también identificar las continuidades y discontinuidades en la música de la agrupación y como una herramienta para comprender en profundidad la historia de Chile y sus transformaciones. Por otra parte, la obra se plantea como una forma de revelar dinámicas sociales y políticas más profundas, posiblemente actuando como un medio para comprender las fuerzas subyacentes que han dado forma a la realidad histórica de Chile. Sin duda, la potencia del discurso en Illapu no solo interpreta la realidad histórica, sino que también actúa como un ‘discurso resistente’, desafiando la percepción y comprensión convencional de la historia.

En síntesis, la música de Illapu va más allá de ser simplemente una expresión artística y se convierte en una herramienta crítica y reflexiva que puede proporcionar valiosas perspectivas sobre la historia y la realidad sociopolítica de Chile.

De esta forma, Illapu puede comprenderse como un grupo musical que sostiene en sus letras o textos una posibilidad de análisis que permite reconocer y valorar su importancia y conexión con la historia reciente de Chile. El valor de la propuesta metodológica reside en la posibilidad de buscar una oportunidad de relectura para estos textos que implique la conexión con las trayectorias históricas en las cuales permean. En este sentido, los objetivos de la presente investigación están imbricados con la perspectiva metodológica del Análisis del

discurso (en adelante AD), propuesta desarrollada por la llamada escuela de Amsterdam¹²⁰ y que proporciona un marco conceptual y metodológico para el análisis de textos desde una perspectiva lingüística y semiótica. Esta propuesta no es la única posibilidad dentro del amplio marco teórico y metodológico existente, pero a continuación se argumenta el porqué de esta decisión, y desde allí problematizar la propuesta.

En primer lugar, se sostiene que el AD no es una técnica, sino que más bien una “perspectiva crítica”¹²¹ que conjuga implicancias teóricas y metodológicas centrando el problema del discurso como articulador de esta perspectiva. Este planteamiento “se centra en el papel del discurso en la producción y en la reproducción de abuso de poder o de la dominación.”¹²² En este sentido, el AD busca discutir el problema de la dominación y cómo el poder se despliega en los textos. Para estos efectos, el discurso se constituye como un eje central del enfoque, “[...] el discurso se utiliza en el amplio sentido de acontecimiento comunicativo, lo que incluye la interacción conversacional, los textos escritos y también los gestos asociados, el diseño de portada, la disposición tipográfica, las imágenes y cualquier otra dimensión o significación semiótica o multimedia.”¹²³

¹²⁰ Wodak, Ruth. 2003. De qué trata el Análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos en: W. Ruth and M. Meyer, *Métodos de análisis crítico del discurso*, 1st ed. Barcelona: Gedisa. p.17-34.

¹²¹ Van Dijk, Teun. 2003. La multidisciplinariedad del análisis del discurso: un alegato en favor de la diversidad en: W. Ruth and M. Meyer, *Métodos de análisis crítico del discurso*, 1st ed. Barcelona: Gedisa. p.144.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibid.* p.146.

Lo recién señalado resulta de utilidad para el análisis de las relaciones entre la obra de Illapu y el contexto histórico en el cual se desarrolla y se desenvuelve. De esta manera, la posibilidad de pensar los discursos como acontecimiento comunicativo propone que la obra de Illapu deba observarse a nivel multidimensional, es decir, no sólo como textos sin diálogo con su entorno contextual, sino como un espacio en el cual se tensionan ciertos tópicos para la discusión de la obra. Así, se propone que la investigación debe comprender que “los objetivos sociopolíticos y orientados a los problemas del AD requieren específicamente una sofisticada teorización de las intrincadas relaciones texto-contexto. Un simple análisis de textos y conversaciones unido a algún estudio cognitivo o social no sirve.”¹²⁴ En este sentido, se espera examinar el diálogo de la obra del grupo musical en su contexto histórico, estableciendo una posibilidad de lectura interaccional que excluya una unidireccionalidad del análisis.

Con esto se busca no sólo hacer una lectura texto-contexto, sino que más bien comprender la complejidad de la relación entre el artefacto cultural (letras de las canciones) y su interpretación histórica en términos de sus continuidades y cambios.

En consonancia con lo anterior, el AD propone la “historicidad del lenguaje”¹²⁵, es decir, el carácter de crítica de este análisis reside en la posibilidad de teorizar el discurso para luego establecer “una descripción tanto de los procesos y las estructuras sociales que dan lugar a la

¹²⁴ *Ibíd.* p.147.

¹²⁵ Wodak, 2003, En: Wodak y Meyer, 2003.

producción de un texto como de las estructuras sociales y los procesos en los cuales los individuos o los grupos, en tanto que sujetos históricos, crean sentidos en su interacción con textos.”¹²⁶ Por tanto, hay una relación entre el análisis de la teoría subyacente, la producción misma del texto y los sentidos que se crean en los procesos de interacción de estos con su contexto social. Bajo esta perspectiva, la noción de crítica es fundamental ya que establece no sólo una disposición metodológica y abstracta, sino que implica un posicionamiento, cuestión fundamental en los AD “Fundamentalmente, la noción de crítica ha de entenderse como el resultado de tomar cierta distancia respecto de los datos, enmarcar estos en lo social, adoptar explícitamente una postura política y centrarse en la autocrítica, como corresponde a un estudioso que investiga.”¹²⁷ Esta cita invita a reflexionar sobre el tercer tópico a analizar, a saber, el papel del investigador como partícipe y activo en la construcción de la lectura discursiva, es decir, la necesidad de establecer la postura política que subyace a esta investigación como constituyente de esta. De esta forma, el AD reconoce la imposibilidad de la neutralidad del investigador/a, sosteniendo una posición “A diferencia de otros muchos saberes, el AD no niega, sino que explícitamente define y defiende su propia posición sociopolítica. Es decir, el AD expresa un sesgo, y está orgulloso de ello.”¹²⁸ Así, en la propuesta del AD existe siempre un elemento subjetivo, asociado a la mirada del historiador, del autor y el diálogo que nace del análisis texto-contexto. Para efectos de esta investigación, el AD sostiene la importancia de trabajar de forma interdisciplinar: “No es un método, ni una teoría que simplemente pueda aplicarse a los problemas sociales. El AD puede realizarse o

¹²⁶ *Ibíd.* p.19.

¹²⁷ *Ibíd.* p.29.

¹²⁸ Van Dijk, 2003, “La multidisciplinariedad”, p.144.

combinarse con cualquier enfoque y subdisciplina de las humanidades y las ciencias sociales.”¹²⁹

En primer lugar, se propone la idea de síntomas para el acercamiento a la complejidad de lo social “Los modelos causales no se adaptan a esta complejidad, yo prefiero hablar de ‘sintomatología’ de relacionar y explicar los vínculos entre los diversos ‘síntomas’ que podemos estudiar, y de hacerlo de un modo más hermenéutico e interpretativo.”¹³⁰ Bajo esta perspectiva, los modelos causales no pueden dar cuenta de la historicidad de los textos, lo que reduce su acercamiento y análisis. Como segunda consideración para el análisis, se sostiene la necesidad de un pragmatismo conceptual, como una salida a la crisis teórica de las ciencias sociales, ya que la teoría social “encuentra su principal tarea en la especificación de las herramientas conceptuales y en la construcción de otras nuevas siguiendo criterios de utilidad más que de verdad.”¹³¹ En el enfoque pragmático hay una búsqueda de la utilidad del conocimiento, más que de la verdad de sus postulados, por lo que la tarea interpretativa, en este caso del historiador, es fundamental en la postura metodológica que se propone.

Como tercer elemento del análisis histórico del discurso hay una orientación con respecto a los tipos de crítica que se pueden realizar. Wodak (2003) propone 3 ejes de la crítica: La crítica inmanente del texto o el discurso que “tiene como objetivo el descubrimiento de

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ Wodak, 2003. en: Wodak y Meyer, 2003, p.102.

¹³¹ Mouzelis, 1995, en: Wodak, 2003, p.102.

incoherencias, contradicciones, auto contradicciones, paradojas y dilemas en las estructuras internas del texto o el discurso.”¹³²; la crítica socio diagnóstica en el que “El o la analista utiliza su conocimiento del trasfondo y del contexto de la situación para situar las estructuras comunicativas o interactivas del acontecimiento discursivo en un más amplio marco de relaciones sociales y políticas, de procesos y de circunstancias.”¹³³; y la crítica de carácter pronosticador que “contribuye a la transformación y a la mejora de la comunicación.”¹³⁴

Considerando esto, la propuesta metodológica de Wodak expone 3 grandes momentos para el análisis crítico del discurso con enfoque histórico desde una perspectiva tridimensional:

1. Temas o subtemas: contenidos específicos de aquello que se va a analizar. Por ejemplo, elementos del mundo popular, alusiones a la dictadura, a la esperanza, al hombre nuevo, entre otros.
2. Estrategias discursivas: son los elementos argumentativos que en el ACD se disponen por el nombre de Topoi o Loci. Pueden ser explícitos o hacerse mediante inferencias. “Son justificaciones relacionadas con el contenido, también conocidas como reglas de conclusión

¹³² Wodak, 2003., En: Wodak y Meyer, 2003, p.103.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

que vinculan el argumento o los argumentos con la conclusión, esto es, con lo que se pretende afirmar.”¹³⁵

3. Instrumentos lingüísticos: “son las relaciones argumentativas que se leen desde y con el contexto histórico. Esto se debe realizar a través de la etnografía de medios de comunicación, consignas, programas de partidos políticos, entre otros.”¹³⁶

Por último, se dispone la necesidad de un análisis final que permita una vez reunida la información anterior se proceda a una distinción de categorías. En este sentido, las letras de Illapu permiten establecer categorías temáticas en las cuales se desarrollaron los textos tanto a nivel contextual como también en la posibilidad de pensar estos textos como generadores de problemas-tensiones para su tratamiento histórico.

¹³⁵ *Ibíd.* p.115.

¹³⁶ *Ibíd.* p.121.

II. CAPITULO II:

Antecedentes de la Música popular en Chile, Latinoamérica y el caso de Illapu.

El propósito del Capítulo II es investigar el surgimiento de la música popular en Chile y su relación con la música popular latinoamericana. Se enfoca especialmente en el análisis del caso de la agrupación Illapu y su interacción con los contextos históricos relevantes.

La música ha sido un vehículo fundamental para la expresión de sentimientos y elementos que dan sentido a la existencia de los sujetos históricos. A lo largo de la historia, la música ha experimentado transformaciones en los instrumentos utilizados y en los sonidos y letras que conforman su discurso. Estas transformaciones reflejan los momentos históricos y las identidades de los distintos grupos humanos.

En el contexto de esta investigación, se busca explorar el género de la música popular de corte social y político en Chile, que ha estado presente desde el siglo XIX y tiene raíces en tiempos prehispánicos. Este género ha mantenido su relevancia hasta la actualidad y ha surgido con fuerza en la década de 1960, en momentos de profundas demandas de transformaciones sociales y justicia.

Se abordará el caso de Illapu, agrupación musical chilena que ha sido un referente en la música popular de corte social y político. A través del análisis de su obra, se explorarán los diálogos que se establecen entre la música y los contextos históricos vividos en Chile. Esto implica comprender cómo la música de Illapu refleja y se nutre de los acontecimientos y demandas sociales de su tiempo. El capítulo busca contextualizar la música popular chilena dentro del panorama latinoamericano, reconociendo las influencias y conexiones que existen entre los distintos movimientos y géneros musicales de la región. Se exploran los lazos entre la música chilena y movimientos como la NTc y el NCa, que también surgieron en un contexto de búsqueda de transformaciones sociales y políticas.

En síntesis, en las páginas siguientes se examina el origen de la música popular en Chile, su conexión con la música latinoamericana y se pondrá el foco en el caso de Illapu y su diálogo con los contextos históricos vividos. Se busca comprender cómo la música popular de corte social y político ha sido un reflejo y un motor de las demandas de transformación y justicia social en el país.

En la historiografía referida a la música popular, los movimientos de vanguardia de la música comprometida de corte folclórico-popular surgidos a comienzos de la década de 1960 en Chile han denominado de diversas maneras a este tipo de canto: poesía cantada¹³⁷, canción

¹³⁷ Concepto acuñado por Patricia Díaz Inostroza en su texto: Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia en el Cono Sur, editado en el año 2015.

valiente¹³⁸, canción de contracultura, cantares de resistencia, canción con contenido, por nombrar algunos.

Para comenzar, es fundamental indagar en los orígenes y antecedentes que dan vida a este movimiento histórico-musical, en el cual se inserta Illapu y su obra, con el fin de comprender su posicionamiento en la creación de su arte y los diálogos que se desprenden con los contextos históricos vividos entre los años 1971 y 2021. Se debe visitar el origen y antecedentes relevantes de nuestra música popular.

II.I Antecedentes de la Música popular en Chile.

La preeminencia de la música como expresión artística y como texto narrativo, ha sido fundamental para comprender los distintos acontecimientos históricos, en definitiva comprender la historia desde una dimensión práctica y sus resultados, en palabras de Michel de Certeau, “La historia es en realidad dos cosas a la vez: primero, una práctica, es decir, un conjunto de procedimientos de análisis que se rige por sus propias reglas, y segundo, el resultado de esa praxis, es decir, un texto cerrado que organiza unidades de sentido y que encierra un modo de inteligibilidad determinado.”¹³⁹ Sustentado bajo la premisa de Certeau, la poesía cantada

¹³⁸ Concepto acuñado por Marisol García en su texto: Canción valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile, editado en el año 2013.

¹³⁹ Saloma, M. 2009. De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX. Estudios históricos, México.

se revela como una unidad textual la cual puede ser examinada como una fuente válida para la historia. La canción ha sido depositaria de la historia desde el período colonial, los acordes y sonidos llegaron al ‘nuevo mundo’ con las primeras huestes invasoras españolas. En palabras de Carlos Vega:

“Al pasar al Nuevo Mundo, los conquistadores llevaron consigo estas disponibilidades, y del tesoro de sus efusiones líricas los artistas profanos, clavecinistas y vihuelistas trajeron la música artística; la gente de iglesia introdujo la música adscrita al culto cristiano; los hidalgos, sin perjuicio de preferir aquella y oír ésta en los oficios, importaron la música de salón y la gente del pueblo la música regional.”¹⁴⁰ De ésta forma, la música ha acompañado los distintos momentos de la historia, no sólo en Chile sino que en diferentes latitudes. ¿Pero cuáles son los ‘espacios ancestrales’ de la música del corazón altiplánico? Esta pregunta surge a raíz de la esencia de Illapu y sus orígenes. En palabras de Max Peter Baumann y su texto: “Cosmología y música en los Andes”, expresa: “Los Incas, recordando las hazañas de los antepasados, las experiencias acumuladas, la historia autóctona, se relacionaban con el origen de la fuente de poder creativo y perpetuar el orden ancestral. Cuando el orden ancestral estaba amenazado se debía cantar y bailar para conservar el poder creativo necesario para mantenerlo o reinstaurarlo.”¹⁴¹ En este sentido, Illapu precisamente configura una narrativa desde los ancestros la cual es transversal en su obra, sin embargo, está fuertemente marcada en sus primeros tres discos, *Música Andina* (1971), *Chungará* (1975) y *Raza Brava* (1977). Así, la música, sus espacios de sociabilidad y sus representaciones han estado presente de

¹⁴⁰ Vega, C. 1936. *Danzas y canciones argentinas*. Buenos Aires, p.69.

¹⁴¹ Baumann, Max. 1996. *Cosmología de la música en los Andes*. Ed. Vervuert. Iberoamericana. Bonn, Alemania.

tiempos inmemoriales, en dónde el hombre ha cantado y bailado con la finalidad de recordar y fijar en la memoria, sus vivencias, sus pesares y alegrías.

Sin embargo ¿En qué momento la música popular se posiciona en nuestro país? Pedro Humberto Allende, compositor e investigador del folklore chileno, expuso en 1930: “En el siglo XVI nace en España la canción popular con características propias de cada provincia. En Chile se acentúa el carácter nacional de su música sólo en el siglo XIX. El siglo XIX representa, por ende, la consolidación de las formas populares de la música y su realce cómo factor gravitante de una identidad nacional incipiente.”¹⁴²

Uno de los primeros historiadores de la música en Chile, fue Eugenio Pereira Salas, quien elaboró una obra de incalculable cuantía, denominada: Los orígenes del arte musical en Chile. El análisis histórico transita desde la llegada de las huestes españolas hasta aproximadamente 1898. Recorriendo el espacio temporal de la Conquista y los primeros pasos de la vida republicana en Chile, las primeras descripciones en torno a la música popular criolla y su rol político en el contexto de las chinganas como espacio de sociabilización. En la obra citada, se puede visualizar una valiosa representación realizada por María Graham en la línea del rol de la música: “Los días de fiesta, escribía en su diario, se reúnen en esta Plaza Mayor y parecen entretenerse mucho descansando, comiendo dulces y manjares cocinados en el lugar, trasegando varios licores (especialmente chicha), mientras escuchan una música, no

¹⁴² Claro, S. Peña, C & Quevedo. 1994. M. Chilena o Cueca Tradicional. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, p.9.

desagradable, que ejecutan en arma, guitarra, tambor y trompeta, algunas voces femeninas que cantan canciones patrióticas y amorosas.”¹⁴³

La cueca cobra fuerza y se cobija fuertemente en nuestra sociedad decimonónica. Hacia 1824 cobra rápida notoriedad en Lima un nuevo baile llamado Zamacueca; a fines de ese mismo año a principios del 1825 llega a Santiago de Chile y en sus aristocráticos salones es objeto de cálida recepción; desciende en seguida a los dominios del pueblo, invade todo el territorio de la República y el fervor de un par de generaciones le da categoría de danza nacional; evoluciona, sufre algunas modificaciones externas y de forma, y se inicia en el país, ya en la segunda mitad del siglo, la creación de melodías originales. Hay desde entonces una Zamacueca chilena; pero como Zamacueca es nombre demasiado largo, con sólo “Cueca”¹⁴⁴ se remedia la chilena apetencia de brevedad.

Dentro de las primeras composiciones de carácter político existe una obra de relevancia, la Cueca de Balmaceda, contextualizada en el triunfo del bando Liberal hacia 1886, con una connotación de exaltación del caudillo. Sin embargo, existen otros antecedentes, cómo la resbalosa de 1817, creada al libertador José Miguel Carrera en el contexto del recorrido de

¹⁴³ *Ibíd.* p.13.

¹⁴⁴ La voz cueca o chilena se utiliza generalmente para denominar la danza folklórica de ese nombre considerada como danza nacional de Chile, conocida también como chilena o marinera en diversos países latinoamericanos, desde Chile hasta México. Actualmente podemos extender este concepto a una compleja forma de música, poesía, canto y danza, de raigambre árabe-andaluz, que origina diversas especies folklóricas latinoamericanas, especialmente la cueca o chilena. Esta última se conserva por tradición oral con gran pureza en Chile.

las huestes libertadoras desde Argentina. Estos dos primeros ejemplos de poesía cantada en contexto histórico, supone una estrecha relación entre la creación musical basada en hechos relevantes, que vienen a poner en valor la importancia del arte, la música para nuestro caso, y su imbricación con el devenir histórico. En palabras de Patricia Díaz-Inostroza, “la música es un artefacto comunicacional que posee sentido y relación con la sociedad y el texto, traduciendo desde la semiótica cultural códigos y trazos de la vida cotidiana, su contexto histórico y las comunidades en estado de excepción, adverso y extraordinario.”¹⁴⁵ En esta línea, las sensibilidades que permean a toda obra musical de corte histórico evidencian una relevancia primordial a la hora de interpretar el pasado, enmarcadas siempre, dentro de macroestructuras sociales dinámicas, en donde el arte en general y en este caso la canción juega un rol protagónico.

También los análisis de Eugenio Pereira Salas, quien elabora una obra fundamental, proponen un análisis histórico del arte musical en Chile, el cual transita desde la llegada de las huestes españolas hasta aproximadamente 1898. Es relevante mencionarlo para la contextualización de los antecedentes al período escogido en la investigación y de vital importancia reconocer cuales son las raíces del arte musical y su estrecha relación con la historia de Chile. En la misma línea y transitando entre el espacio temporal de la Conquista a los primeros pasos de la vida republicana en Chile, nos encontramos con las primeras descripciones en torno a la música popular criolla y su rol político en el contexto de las chinganas como espacio de sociabilización.

¹⁴⁵ Díaz Inostroza, P. 2016. Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia en el cono sur. Ed. Memoriarte, Santiago. p.37.

Los consensos de los inicios de nuestra música popular están relativamente claros y decantan en sus orígenes más remotos durante las primeras manifestaciones artísticas prehispánicas. Es fundamental reconocer, también, las expresiones de lo que la historiografía ha denominado el canto a lo humano y a lo divino. En relación con ello, Juan Uribe establece que: “La división clásica entre verso a lo humano y a lo divino procede de los cancioneros españoles de los siglos XV y XVI y de los pliegos sueltos de poesía (popular que circularon en abundancia por tierras americanas).”¹⁴⁶ Esto demuestra una larga trayectoria y diversidad de estas expresiones culturales. Específicamente, la división se da entre la poesía con tintes religiosos (lo divino) y poesía referida a temas cotidianos y terrenales que conciernen a la vida de los sujetos históricos. En esta línea Eugenio Pereira Salas, plantea que se puede evidenciar la siguiente forma en la poesía:

“Versos a lo humano, es decir, todo lo referente a la vida real como el amor, el matrimonio, política, guerra, patriotismo. Versos a lo divino (a lo adivino dice el pueblo) que tratan problemas serios, religiosos, filosóficos, leyendas del fin del mundo, etc. La mayor parte de este grupo sirve para los velorios. Versos históricos, argumentos tomados del Antiguo Testamento. Versos de literatura, tomados de algunas obras célebres que alcanzaron popularidad. Versos de astronomía y geografía y versos de contrapunto o versos de dos razones.”¹⁴⁷ Con base en lo planteado por la historiografía en cuanto a lo humano y lo divino, cabe destacar, preliminarmente, que la obra de Illapu está centrada en el canto a lo humano, a lo profundamente humano, retratando temáticas como el trabajo, las dinámicas sociales, períodos políticos complejos, el amor, entre otros.

¹⁴⁶ Uribe Echeverría, J. 1974. Flor de canto a lo humano. Editorial Nacional Gabriela Mistral. Santiago, Chile, p. 6.

¹⁴⁷ Op. Cit. Pereira Salas, E. Los orígenes del arte musical en Chile. Santiago. p.218.

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, aparece en escena la Lira popular como expresión cultural característica de Chile. La lira popular, es generalmente entendida, con base en lo planteado por Tala Ruiz:

“Poesía popular impresa urbana, es una expresión que se desplaza por los caminos de la poesía, el canto y la crónica. Se fue instalando en las incipientes urbes, tomando la tradición de los poetas y cantores del campo, trasladando el lenguaje oral al escrito, llegando a tirajes de miles de hojas ‘imprentadas’, que se distribuían y voceaban en las ferias, las fondas y los suburbios por donde transitaban los miles de migrantes. Se desarrolló en un diálogo con los acontecimientos históricos y sociales relevantes de fines de ese siglo. Poetas populares relevantes y de gran producción en la época fueron Bernardino Guajardo, Nicasio García, Rolak, Rosa, Juan Rafael Allende y Daniel Meneses; en su mayoría campesinos emigrados a Santiago. Algunos de ellos fueron cantores y poetas simultáneamente; también ocurría que vendían sus versos a los cantores de famosas fondas en la capital. Para este último caso, músicos que pagaban a los poetas por sus versos, adquiriendo la propiedad literaria, surge la denominación: ‘versos ocultos’. Los poemas fueron publicados entre 1865 y 1920 aproximadamente.”¹⁴⁸

Se evidencia la importancia que tiene la música con contenido, en este caso expresada como lira popular, como un mecanismo donde queda de manifiesto la cultura y los acontecimientos propios del período, pues existe consenso historiográfico al sostener que la lira popular es una mezcla entre expresiones del mundo popular campesino del Chile del

¹⁴⁸ Tala Ruiz, P. 2016. Género y memoria en la Lira popular. Editorial Universidad de Chile. Santiago, Chile p.2.

siglo XIX y las nuevas modernidades de aquella centuria expresadas en la circulación y reproducción de la palabra escrita, la cual fue utilizada por estos poetas y cantoras para reflejar las distintas realidades y el sentir popular chileno. A su vez, Acevedo Hernández plantea que:

“La música popular era de escasas variantes, tenía como bases acordes de acento grave que el poeta daba con los bordones. Naturalmente la música habría sido insoportablemente monótona por su escasa variedad, si el cantor no hubiera sabido adaptarla sin cambiar su estilo ni su estructura a los estados anímicos de la poesía que interpretaba. Así, en el canto a lo divino, que versaba sobre la divinidad, adoptaba un aire solemne, emocionado, que era el mismo que usaba en la elegía del velorio de angelito en que glosaba el inmenso dolor de la madre que perdía a su hijo. En cambio, si interpretaba hechos históricos tomaba sonoridades entusiastas prolongando para darles mayor sentido descriptivo y marcialidad, algunos agudos; este tono se llamaba autorizado, y se usaba también en los cantos sobre asuntos de belleza pura como la concebía el poeta.”¹⁴⁹

Esta lira popular como mecanismo de expresión de los sectores populares y del sentir con respecto a su realidad sociocultural y también política, queda claramente demostrada, por ejemplo, en la figura de José Manuel Balmaceda, pues durante su periodo de gobierno y los acontecimientos políticos propios de aquel momento, los poetas populares representaron en sus obras distintas visiones entorno a este personaje histórico, como anteriormente se mencionó. Ante esto, Navarrete Araya sostiene:

“Entre 1888-1890 es clave, desde el punto de vista ético, comprobar como la poesía popular advierte en el comportamiento del gobierno, una serie de actitudes de prepotencia

¹⁴⁹ Salas, E. Óp. cit. p.219.

con los débiles, como el encarcelamiento de los dirigentes del Partido Democrático, la discriminación a los obreros chilenos y la represión callejera (las dos primeras son demandas exclusivas de los pobres). Estas actitudes del gobierno llegan a un punto culminante con el asesinato, por la policía, del joven Ossa Vicuña (el pueblo, evidentemente, no participó de la oposición oligárquica, pero, sin duda, rechazó el crimen, sobre todo, porque lo comete la odiosa policía de la época).”¹⁵⁰ A partir de lo anterior, queda de manifiesto la dinámica con que los grupos populares comenzaron a demostrar su sentir mediante la poesía hacia los cambios políticos y sociales de la época.

Hacia comienzos del siglo XX, la incipiente modernidad nacida en el siglo anterior con la revolución industrial, trajo consigo transformaciones que impactaron todos los ámbitos de la vida, no siendo la excepción los medios de comunicación surgiendo con fuerza importante la radio, como también, las nuevas formas de sociabilidad, política y cultura que este nuevo siglo abrazaban, de la mano de las expresiones musicales, generando cambios importantes en la ya descrita música popular y generando con ello nuevas corrientes y tendencias musicales. Sobre estos impactos y transformaciones, Juan Pablo González plantea:

“La música de tradición oral no podía sustraerse a estas influencias, sustentadas tanto con la inmigración rural como con el desplazamiento ocasional de habitantes urbanos hacia pueblos y haciendas de la zona central de Chile. Estos habitantes eran portadores de medios, prácticas y formas de consumo que anunciaban y preparaban la expansión de la industria musical por todo el territorio. Al regresar a la ciudad, estos sujetos traían

¹⁵⁰ Navarrete, Micaela. 1993. Balmaceda en la poesía popular 1886 – 1896. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Santiago, Chile. p.105.

repertorio, géneros, bailes, formas de interpretación y usos folk, que servirán de sustento para la construcción de los emblemas sonoros de la nación.”¹⁵¹ A partir de aquello, queda en evidencia que la modernidad comienza a ingresar definitivamente en la música popular, generando cambios importantes en relación con las expresiones del siglo XIX. Todos estos cambios, se producen según lo expuesto por González a raíz de:

“La consolidación de la industria musical en América Latina que se produjo en la década de 1920 con el pleno funcionamiento e interacción de seis industrias culturales interconectadas. Las cuatro principales fueron los lugares de baile y diversión, donde confluyen espacios tradicionales con los nuevos espacios cosmopolitas; la industria discográfica, instalada en la región desde comienzos de siglo; la radiodifusión, que se iniciaba en manos de técnicos y artistas voluntarios; y un sistema artístico, productivo y de consumo desarrollado en Iberoamérica a partir del auge del cuplé, de los espectáculos de variedades, de las compañías de revista y del circo: el Star System.”¹⁵²

Todas estas transformaciones construyen un espacio importante para la aparición de nuevos artistas, o más precisamente para el período de folkloristas, los cuales van a representar un ejemplo claro de las nuevas tendencias y expresiones musicales, aun cuando traen consigo elementos característicos de la música popular precedente. En relación con este punto, González sostiene:

“Las cantoras campesinas trasplantadas a la ciudad fueron paulatinamente reemplazadas por folkloristas, dedicadas al rescate y proyección de la tradición oral, quienes institucionalizaron su labor desde la academia y el Estado, mientras se mantenían

¹⁵¹ González, Juan Pablo. 2011. Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena. ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura. Santiago, Chile. p.938.

¹⁵² *Ibíd.* p.937.

insertas en la industria musical. De este modo, las folcloristas chilenas tendieron puentes entre investigación, extensión, difusión, proyección, educación y políticas públicas, contribuyendo a consolidar en la década de 1930 un concepto hegemónico de identidad sonora de la nación.”¹⁵³ Acercándose en la temporalidad al nacimiento de Illapu en 1971 y sus influencias en la música, Roberto Márquez expresa:

“Nuestras canciones en distintos momento han ido tomando hitos sin darnos cuenta, en realidad esa fue una cosa que fuimos desarrollando en el camino, nunca nos hicimos un organigrama, somos músicos autodidactas, venimos de Antofagasta, en eso nos diferenciamos del Canto nuevo. Nuestras influencias están en la Nueva Canción chilena, conocimos a Víctor (Jara), a los Quila y a los Inti”. Nosotros nos fuimos politizando y metiéndonos en la cosa política y social por ahí en 1976, con nuestro primer sello y las organizaciones sociales de base (Agrupación de detenidos desaparecidos, bolsa de cesantes y comedores infantiles).¹⁵⁴

Todas estas nuevas discusiones, transformaciones e ideas que se empiezan a reflejar en la música y representaciones sonoras de la realidad, lógicamente no son propias del caso chileno, sino también, como se mencionó anteriormente, abarcan toda Latinoamérica, Norteamérica y Europa. Se visualiza concretamente en la denominada Nueva Canción Latinoamericana y canción contestataria a nivel internacional.

¹⁵³ *Ibíd.* p.939.

¹⁵⁴ Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 28 de agosto de 2022, Concepción, Chile.

II.II La Nueva Canción latinoamericana: Cuba, Argentina y Chile.

La Nueva Canción latinoamericana comienza a surgir en los albores de la década de 1960, posicionándose como un importante movimiento cultural y político en un período histórico complejo para la región en particular y el mundo en general. Con respecto a esta idea, Fabiola Velasco plantea:

“La Nueva Canción latinoamericana fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los nuevos tiempos que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del hombre nuevo, ese que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas. Las creaciones musicales circunscritas en este género se estructuraron partiendo de una doble referencia: una propiamente latinoamericana, orientada a estimular el espíritu crítico y revolucionario de los pueblos, hermanados por una matriz sociohistórica común y por una lucha antiimperialista compartida contra Estados Unidos.”¹⁵⁵

Estas ideas, dejan en evidencia que la NCL representa, más que muchas otras corrientes musicales, culturales e históricas, una profunda herramienta política y sociocultural de resistencia, abarcando y desarrollándose en gran parte de los países del Cono Sur, Norteamérica y Europa, impactando, además, futuros movimientos y grupos musicales en diversos países del continente.

¹⁵⁵ Velasco, Fabiola. 2007. La Nueva Canción Latinoamericana: Notas sobre su origen y definición. Presente y Pasado. Revista de historia. Santiago, Chile. p.140.

Entre los acontecimientos y procesos históricos en los cuales se va a desarrollar y estructurar la NCL, se puede mencionar, en primer lugar, a la Revolución cubana de 1959, dando con ello el inicio a una nueva década del siglo XX caracterizada por la expansión ideológica, reformista y revolucionaria de políticas sociales, económicas y culturales. Esta NCL se constituyó además como un mecanismo de unión entre los países de América Latina, existiendo grandes exponentes y denominaciones que interactuaron, influenciaron y compartieron elementos musicales e ideológicos comunes. De esta manera Velasco exterioriza:

“Los inicios de la NCL podemos situarlos en el surgimiento de una serie de trabajos musicales que se dieron a lo largo y ancho de América Latina, hacia finales de los años cincuenta y durante la década del sesenta. Nos referimos específicamente al Nuevo Cancionero en Argentina, la peña de los Parra chilena, a Carlos Puebla y la Nueva Trova Cubana, En este punto es preciso mencionar algunos de los nombres que fundaron este movimiento continental de alto impacto. Entre ellos cabe destacar a Margot Loyola, Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani, Violeta Parra y sus hijos Ángel e Isabel; Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Facundo Cabral en Argentina; Carlos Puebla, Noel Nicola, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez en Cuba. Este movimiento musical se cristaliza con el Festival de la Canción de Protesta de 1967, organizado por Casa de las Américas, en Varadero, Cuba.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ *Ibíd.* p.142.

De todas las variantes que dieron conformación a la NCL, las de mayor relación y admiración para el caso chileno, especialmente para Illapu, se encuentran en Cuba con la Nueva Trova cubana y en Argentina, con el Nuevo Cancionero argentino.

Para el caso del NCa, Nacevich plantea:

“El NCa fue un movimiento musical, literario y cultural en general que se dio en Argentina, pero que tuvo un alto impacto en toda Latinoamérica. Mendoza fue anfitriona y principal protagonista, ya que estos ideales se gestaron en dicha provincia, en el año 1963, con la participación de artistas de la talla de Mercedes Sosa, Tito Francia, Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, entre otros. La premisa básica y principal de este movimiento fue unificar criterios y pasiones culturales, con el ejemplo más claro entre folklore y tango. El movimiento se dio tras los cambios migratorios que se registraron desde 1930 y en el marco del llamado ‘Boom del folklore’.”¹⁵⁷ Por su parte, en lo que respecta a La Nueva Trova cubana, Giro sostiene:

“La NTc es un movimiento cultural y musical que se desarrolló en Cuba entre finales de los años sesenta y principios de los setenta. Forma parte del alcance más amplio de Nueva Canción, que se extendió en ese período en muchos países Iberoamericanos, caracterizada como una música de autor que mezcla motivos tradicionales con experimentos innovadores, y que aborda temas sociales directamente vinculados a movimientos políticos revolucionarios, de izquierda y nacionalistas. La nueva Trova nació oficialmente el 2 de diciembre de 1972 en Manzanillo, aunque el origen real del

¹⁵⁷ Nacevich, E. 2020. El manifiesto cancionero. Ser argentino. Mendoza, Argentina. p.2

movimiento se remonta al concierto de Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Noel Nicola en la Casa De Las Américas en La Habana el 18 de febrero de 1968.”¹⁵⁸

A partir de lo anterior, los impactos de ambos movimientos en Chile se visualizan a partir de la admiración de los artistas y la misma izquierda chilena hacia la Revolución cubana y la creación cultural de los músicos. También se puede establecer la fuerte vinculación de la Nueva Trova cubana con la NCCh, luego de la visita y posteriores conciertos realizados en nuestro país a inicios de la década del 1970 en el Estadio Chile de artistas cubanos como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, entre otros. A ello, se agrega también su incursión en la Peña de los Parra, donde se afianza aún más el vínculo con los principales músicos chilenos de la NCCh.

Aterrizando a La Nueva Canción chilena, esta se convierte en expresión concreta de la Nueva Canción latinoamericana en nuestro país. En cuanto a su origen, Solar plantea que:

“La NCCh, surgió en Chile a mediados de los años ´60, como respuesta a una serie de factores, tanto a nivel artístico como social que permitieron que se buscara nuevas vías de expresión a los anhelos que marcaron esta época no sólo a nivel local sino también regional. Por lo tanto, para determinar el origen de este género musical, debemos tener en cuenta, no

¹⁵⁸ Giro, Radamés. 1997. Visión panorámica de la Guitarra en Cuba. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba. p.8.

sólo los cambios a nivel artístico, sino también las influencias políticas sobre la Nueva Canción.”¹⁵⁹

Junto con desarrollarse bajo el contexto histórico propio del periodo, la NCCh recoge elementos variados para su formación, ya sea desde un punto de vista instrumental, como también ideológico y de contenido en sus letras. En lo que respecta a sus características, Barraza sostiene:

“Musicalmente, toma ritmos folklóricos o se basa en ellos para su forma expresiva (cueca, resbalosa, cachimbo, trote, tonada, polca, entre otras). Naturalmente, usa también de preferencia instrumentos adecuados a esos ritmos (quena, charango, guitarra, guitarrón, rabel, bombo, tormento, entre otros). Desde el punto de vista temático, alcanza tal vez su característica esencial. La letra apunta, abierta o sutilmente, hacia un cuestionamiento crítico de la sociedad y del orden establecido. Traduce, interpreta o pretende reflejar la realidad de la sociedad chilena de hoy y los distintos fenómenos que se manifiestan en ella.”¹⁶⁰

La dependencia cultural, el subdesarrollo, la marginalidad, la insurgencia, la injusticia social, y la sociedad de consumo encuentran en la NCCh un refugio crítico, mediante metáforas, poesía y una creatividad enorme, nunca vista en la cultura musical chilena.

¹⁵⁹ Solar L. 2012. La Nueva Canción Chile como posibilitadora de conciencia social y política en los sectores populares entre 1695 y 1973. Universidad del Bío-Bío. Chillán, Chile. p.29.

¹⁶⁰ Barraza, Fernando. 2000. Chile, breve imaginaria política 1970 – 1973. Santiago. p.2.

Por su parte, variados fueron los artistas que conformaron la NCCh. Ya sea nivel solista como en grupos, se puede destacar la importancia de Margot Loyola, Violeta Parra y Víctor Jara, y sus fuertes influencias estéticas para los demás artistas, entre ellos, Illapu.

Con respecto a lo anterior, tenemos la principal raíz de la NCCh en Violeta Parra, cuya figura es de enorme trascendencia dentro de este movimiento. Su figura es valorada tanto a nivel nacional como internacional, además, es referente para Illapu, como se materializa en una gran remasterización de una de sus composiciones, Paloma ausente, del disco Raza brava editado en el año 1977 y Violetas para Violeta, del disco Con sentido y razón, editado el año 2014. Como elementos generales de su biografía se pueden mencionar que nació en San Carlos el 4 de octubre de 1917. Perteneció a una familia de cantores y poetas, donde destacan sus hermanos Nicanor, Roberto, Hilda y Eduardo. Su entorno ligado a aires campesinos, sus primeros contactos con la guitarra, mientras su madre cantaba y trabajaba de costurera, sumado al talento de su padre como profesor folklorista, marcarán a los siete años su camino de gran creadora. Autores como Armando Epple, se refiere a la vida y obra de Violeta Parra como:

“No menos fascinante que su obra es la propia vida de la artista: su trayectoria humana es un paradigma de la odisea de la mujer latinoamericana por conquistar un espacio en la sociedad, tanto en la esfera personal y social como intelectual. Al reconocimiento de su rol precursor en el desarrollo de la llamada NCL se ha ido agregando, en los últimos años, una actitud de comprensión admirativa hacia el temple contestatario con que enfrentó los dilemas del mundo en que le tocó vivir. En un continente caracterizado por la

heterogeneidad de sus modelos culturales, la obra de Violeta Parra es un ejemplo notable de la fuerza creativa de la cultura popular y su capacidad para reformular el sentido social de sus parámetros estéticos.”¹⁶¹

Otro de los artistas fundamentales dentro de los inicios y desarrollo de la NCCh, lo constituye Víctor Jara, quien es considerado el heredero natural de Violeta, a quien conoció en 1957 cuando entró a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, siendo acogido como su discípulo. Víctor Jara, nace en 1932 en La Quiriquina, Chillán Viejo. Fue también director teatral, investigador del folclore y de los instrumentos indígenas, actor, dramaturgo y libretista, pero alcanzó la mayor trascendencia como compositor y cantante popular. De origen campesino, heredó de su madre la afición por la música. Al ser abandonados por el padre, la familia se trasladó a Santiago, a un cité en la población Los Nogales. A los 15 años quedó huérfano e ingresó en el Seminario Redentorista de San Bernardo. Allí permaneció dos años. Los aportes generados por Víctor Jara al movimiento de la NCCh en particular y al mundo en general, autores como Calderón la encuentran principalmente:

“En que los aportes del cantautor se dan, por una parte, a la resignificación de la música popular de raíz folclórica al ampliar el espectro rítmico, monopolizado en la tonada, hacia variados estilos como, por ejemplo: cachimbo, canto a lo humano y a lo divino, vals, polca, cueca en sus múltiples variedades, chapecao, parabién, refalosa, mazurca, etc. Así también, integrando en la composición folclórica, recursos musicales diversos, como el uso de diferentes instrumentos autóctonos de Chile, Latinoamérica y el mundo: cuerdas

¹⁶¹ Epple, Armando, J. 1994. Violeta Parra: una memoria poético musical. Proyecto Patrimonio. Medellín, Colombia. p.2.

como guitarra, cuatro, charango, vientos varios como trompetas, violines, quenás, percusiones como bombos, entre otros. Cabe resaltar en Víctor Jara, su contribución a la relectura de la historia latinoamericana y chilena.”¹⁶²

Estos significativos aportes en las distintas áreas de la música son también admirados por Illapu, lo cual busca reflejar en sus canciones y dar una importante puesta en valor. Dicha situación, la podemos encontrar, por ejemplo, en el disco: *Con Sentido y Razón* editado el año 2014 en las canciones ‘Manifiesto’ y la versión instrumental del tema ‘La Partida’, ambos de Víctor Jara.

Es fundamental detenerse en el género musical denominado música andina ya que para efectos de la investigación las sonoridades, la historia de la agrupación estudiada y su diálogo con los contextos históricos en los que se desenvuelven tienen sus orígenes y raíces en el mundo andino, en el norte grande de Chile, específicamente en la oficina salitrera José Francisco Vergara próxima a la ciudad de Antofagasta. La relación del grupo con la música andina, y las otras corrientes ya analizadas, quedan de manifiesto en una entrevista realizada al grupo, quienes ante la pregunta ¿cómo se identificarían musicalmente? Su fundador y director, Roberto Márquez, expresa: “La instrumentación y acompañamiento están realizados

¹⁶² Calderón Opazo, R. 2013. *El sueño revolucionario a través de una lectura histórica de la creación musical de Víctor Jara (1965 – 1973)*. UMCE. Santiago, Chile. p.125.

sobre la base de los instrumentos usados en la zona precordillerana, andina y altiplánica de América del Sur.”¹⁶³

Ahora, en lo que se refiere al repertorio, podríamos decir que se encuentra dirigido hacia tres aspectos distintos, el primero de ellos corresponde al folklore de recopilación, como es el caso del tema ya grabado ‘Flor del desierto’, en donde la armonía principal ha sido recogida del pueblo de Caspana, en la provincia de Antofagasta, y en la cual se ha mantenido la autenticidad del tema, al que sólo hemos enriquecido con un charango y una guitarra. Con esto creemos ser consecuentes con el hecho de respetar los valores culturales del pueblo andino. El segundo aspecto, es la música latinoamericana la que es ejecutada con instrumentos de la región. El tercer aspecto, es aquel que canta al problema social, del que no podíamos estar ajenos. Es interesante recalcar que este canto va dirigido al hombre de la pampa, al campesino, al minero y al olvidado hombre de la cordillera.”¹⁶⁴

Es relevante indicar que la agrupación sería factor importante en la andinización del folklore chileno, ya que su traslado a comienzos del año 1971 a Santiago de Chile desde Antofagasta, sería fundamental para comenzar su carrera de manera profesional.

Si bien la música andina encuentra sus cimientos originarios en los tiempos prehispánicos, para el caso chileno sus inicios y mayor auge puede ser situado en el siglo XX,

¹⁶³ Illapu (Grupo Musical: Chile). Illapu: música del norte andino. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75206.html>. Accedido en 1/4/2024.

¹⁶⁴ Ramona. Santiago: Sociedad Impresora Horizonte, 1971-1973 (Santiago: Quimantú) 2 v., N° 94, (14 ago. 1973), p.11-13.

específicamente a mediados en las décadas de 1960 y 1970. Así lo sostiene el autor Juan Pablo González, al plantear:

“La incorporación de la llamada música andina a la práctica de músicos chilenos de los años sesenta, no sólo se produjo desde fuera de los espacios geográficos y culturales andinos, sino que parece haber apuntado a crear más una conciencia política que una identidad andina en el imaginario nacional. Dicha práctica contribuyó a la reivindicación de un otro postergado y marginalizado, primer paso en su incorporación social y cultural a la nación. Durante la dictadura militar, la censura a la Nueva Canción chilena también incluyó la censura del sonido andino, estableciendo un doble desplazamiento de ese imaginario sonoro. La música andina experimentó un boom en Chile a mediados de los años setenta. Varias razones pueden explicar este hecho: contradicciones del régimen militar; confinamiento de este boom a sectores restringidos; impulso cosmopolita de esta música; boom italiano; intereses de la industria; ambigüedad política de la música andina, o todas las anteriores.”¹⁶⁵

Con respecto a los principales exponentes de este género musical, son variados los cantantes solistas y grupos que lo componen, quienes han dado impulso a través del tiempo a la música andina en Chile. Entre los principales se puede nombrar a Kamac Pacha Inti, Inti-Illimani, Cristian Sanhueza, Claudio Araya, Kollahuara, Arak Pacha, Vladimir Vega, Héctor Soto y Osvaldo Torres. Es importante destacar que Illapu y su llegada a Santiago desde

¹⁶⁵ González, Juan Pablo. 2012. Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada. Cuadernos de música iberoamericana. Santiago, Chile. p.184.

Antofagasta a fines de 1970 se insertan en el circuito musical y sus primeras conexiones son precisamente con Kamac Pacha Inti quienes representaron:

Un punto de encuentro entre la popularidad que ganó la música del altiplano a mediados de los años '70 en Chile, el cruce de esa raíz andina con el naciente movimiento del Canto Nuevo y la diáspora que ciertos músicos de la época protagonizaron al buscar otros rumbos fuera del país. Kamac Pacha Inti compartió ese frente con Illapu y Kollahuara. El grupo fue uno de los que señaló un camino emprendido luego por Huara y Arak Pacha.¹⁶⁶

Dentro de los principales exponentes de la música andina, Osvaldo Torres es sin duda uno de los más destacados, especialmente por el vínculo y traspaso que genera de la música andina para llevarla a otros continentes como Europa. Torres, quien fue parte de los fundadores de Illapu, es un destacado investigador, compositor e intérprete, el cual, ha desarrollado la mayor parte de su trabajo musical como solista en Francia, sin embargo, se ha mantenido siempre fiel a la identidad cultural de su lugar de origen. Sus trabajos discográficos se mezclan entre colaboraciones y creaciones solistas, destacándose además por dedicar su vida a la poesía, la música y el estudio de la historia, tradiciones y vida de la cultura nortina de Chile.

¹⁶⁶ Sitio Web: Música popular. La Enciclopedia de la Música chilena. Recuperado de <https://www.musicapopular.cl/grupo/kamac-pacha-inti/> (Consultado el 29 de julio de 2022).

La existencia de artistas como Osvaldo Torres, Illapu y otros tantos, ha posibilitado que la música andina haya trascendido fronteras, censuras y el mismo paso del tiempo, pues como plantea González: “la música andina fue construyendo y desplazando identidades y sumando y restando sentidos de tal manera que ha logrado sobrevivir y proyectarse en el mundo por más de medio siglo, manteniéndose con el paso del tiempo, como si las propias culturas Aymara y Quechua que la sustentan la hicieran partícipe de su longevidad.”¹⁶⁷

Con respecto a lo anterior, uno de los principales grupos que ha trascendido desde 1971 hasta la actualidad en la música andina, es Illapu. Por esta razón, resulta fundamental ahondar en su trayectoria histórica, como sujetos creadores de cultura, circunstancias de vida que marcan su obra y los elementos sociopolíticos relativos a los contextos en los cuales han transitado durante los últimos 50 años.

II.III Illapu: El rayo que nace en el norte grande de Chile.

El grupo Illapu fue fundado por los hermanos: Jaime, Roberto, Andrés y José Miguel Márquez junto a Osvaldo Torres, primo de los hermanos Márquez, en el año 1971 bajo un contexto directamente influenciado con la musicalidad y temáticas de la Nueva Canción

¹⁶⁷ *Ibid.* p.185.

chilena y los procesos políticos del gobierno de Salvador Allende. Con respecto a los orígenes de Illapu, Roberto Márquez comenta que:

“Nuestra familia siempre estuvo ligada a la música, nuestros hermanos mayores fueron muy conocidos en el norte y hacían música más bien de corte internacional. Nosotros nos miramos en ellos y en nuestros tíos. Pero en el año 1971, decidimos formarnos como Illapu a instancias principalmente de nuestro primo en segundo grado Osvaldo Torres, él llega con charangos y quenás a mediados del año 1971 para participar en un festival en Antofagasta. Osvaldo es, también, quien llega con un diccionario quechua – Aymara – español y empezamos a buscar ahí algunas palabras compuestas hasta que encontramos Illapu que significaba rayo.”¹⁶⁸

Illapu, se inserta en la historia musical chilena y de América Latina, sin embargo, también comienzan a recorrer los escenarios del mundo, principalmente posterior a su exilio en el año 1981, en donde en un primer momento se radican en Francia para luego recalar en México. Se presentan en los más grandes escenarios de Europa, Estados Unidos, Canadá, Hong Kong, África del norte, y Australia, donde en 1987 reciben el premio *Media Peace Award* de la S.B.S. TV. Luego de radicarse en México, el año 1986, recorren gran parte de América Latina y el Caribe.

¹⁶⁸ Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 28 de agosto de 2022, Concepción, Chile.

El grupo comienza a seguir los pasos de otros artistas de la Nueva Canción latinoamericana y chilena que también habían realizado presentaciones en el continente europeo. En los escenarios de Europa, sus integrantes reconocen una importante experiencia de vida y musical, debido a que podían expresar su arte y la propuesta política detrás de su música, lo que les permitió potenciar sus habilidades, empaparse de nuevas ideas y forjar su rigurosidad y disciplina a nivel musical.

Illapu, surge específicamente en la ciudad de Antofagasta, Chile, ubicada en la segunda región del país en la zona geográfica conocida como norte grande. En el año 2021, precisamente en octubre, cumplieron 50 años de trayectoria, la cual ha estado marcada, indisolublemente, con la historia y el contexto sociocultural del país y América Latina en general. Su obra está plasmada en 23 discos y en algunos sencillos en donde han realizado colaboraciones con diversos artistas. Las primeras influencias de los hermanos Márquez fueron recogidas de su madre, Aída del Carmen Bugueño Carrasco, cantora popular en la pampa, específicamente en unos primeros momentos en la oficina salitrera José Francisco Vergara, cerca de Antofagasta. Dentro del disco *Morena esperanza* de 1998, *Mamá Aída*, emerge como una hermosa canción, poesía de Nelly Lemus y Roberto Márquez, en la cual se recuerda con enorme y profundo amor la figura de la madre de los hermanos Márquez.

Roberto Márquez afirma que Patricio Manns les dio el primer empujón, en la Oficina María Elena, aconsejándoles a seguir el camino de los acordes andinos. Cuando Manns los

escuchó cantar La Muralla de Quilapayún les exteriorizó el talento que poseían para poder crear sus propias composiciones.

Sobre el grupo, existe un amplio consenso entre especialistas dedicados a la música, principalmente desde el periodismo especializado en la investigación musical. Aquí cobran relevancia: Rodrigo Alarcón, Iñigo Díaz, Marisol García y Jorge Leiva, todos periodistas y creadores del emblemático sitio web dedicado a la investigación de la música popular chilena: Música Popular: La enciclopedia de la música chilena. así como de historiadores, artistas y las audiencias cautivas de la música popular en general sobre la importancia que ha tenido a lo largo de la historia, ya sea por su enorme calidad musical, la profundidad de sus letras y/o mensajes que exponen temáticas y acontecimientos históricos del país. Es por ello, que:

“Illapu es un nombre mayor en la música chilena. Nacieron como un sexteto de música andina, pero con los años fueron ampliando su estilo musical, incorporando bajo eléctrico, batería y otros géneros de la música popular. Más de 50 años de vida, una veintena de músicos que han sido parte de sus filas, en la que sólo quedan dos miembros fundadores, Roberto y José Miguel. Ocho años de exilio y una preocupación consciente por las temáticas cotidianas y la política chilena son el sello del conjunto, que hasta hoy llena estadios y teatros en todo Chile y tiene varias canciones con el estatus de clásicos de la música popular chilena.”¹⁶⁹

¹⁶⁹ Sitio Web: Música popular. La Enciclopedia de la Música chilena. Recuperado de <https://www.musicapopular.cl/grupo/illapu/> (Consultado el 01 de agosto de 2022).

En el largo camino recorrido, Illapu, ha sido considerado por la musicología como uno de los grupos más importantes en el proceso de poner en escena la música popular chilena debido al sincretismo que resulta del rescate de las raíces andinas y su traslado desde Antofagasta, La Paz - Bolivia a Santiago de Chile, Latinoamérica y el mundo. En cuanto a su estilo musical, este está ligado a la ya mencionada música andina, lo cual queda en evidencia en su primer elepé de 1972, ante ello, Nelson Niño expone:

“El primer elepé de Illapu Música Andina está fechado en 1972 y se trata de una producción discográfica monofónica producida por el sello discográfico DICAP. En la portada de Música Andina, se aprecia la imagen de un joven nativo ejecutando una flauta traversa de caña (flauta india), fotografía que, junto al logo característico del conjunto antofagastino, se mantienen hasta el presente como íconos gráficos de la marca Illapu.”¹⁷⁰

A partir de esto, queda en evidencia, tanto en el contenido como en el nombre de este elepé y en la gráfica, las raíces de Illapu. A lo anterior, también se suma el reconocimiento propio de los fundadores del grupo, quienes exponen que sus composiciones están directamente influenciadas por la cultura ancestral andina y latinoamericana, además, de la Nueva Canción chilena. El estilo musical de Illapu se encuentra plasmado en los instrumentos utilizados desde sus inicios:

“Una gran variedad de distintos orígenes. Los ancestrales aerófonos: zampoñas, quenás, quenachos, tarkas, sicuras, moceños, trutruacas, pifilca. Además de flauta traversa y saxofones. De las cuerdas de América Latina ejecutan bandurria, cuatro venezolano,

¹⁷⁰ Niño Vásquez, Nelson. 2020. ¿Qué hacen aquí? La música de los hermanos Márquez Bugueño (1971 – 2021) RIL, Santiago. p.5.

charango de Bolivia, tiple colombiano, en conjunto con guitarras electroacústicas, bajo eléctrico y teclados. Tocan además variados instrumentos de percusión tales como bombo legüero, cajón peruano, congas, bongo, kultrún, djembe, percusiones latinas y batería.”¹⁷¹

Si bien la primera característica musical del grupo se encuentra en la música andina, con el paso del tiempo Illapu ha ido incorporando distintos estilos musicales a su creación discográfica, de esta forma, “Illapu es un grupo que experimenta y fusiona sus raíces latinas andinas con elementos del jazz, con las construcciones armónicas y contrapuntos de la música clásica, con la síncopa de la música afrocaribeña conjugando todo esto además con la inquebrantable fuerza telúrica del Rock.”¹⁷²

A comienzos del año 1976, comienzan las primeras cortapisas al trabajo musical del grupo, al respecto Roberto Márquez expresa:

“En el canal 7 a fines del año 1976 nos sacaron de la televisión nos dijeron así, que no nos podían contratar más, que había órdenes de no meterse más con los Illapu. Imagínate en el Chile de Pinochet en los años ‘70, las canciones tenían que decir sin decir, tú tenías que ser mago, tenías que usar la metáfora, la gente igual leía entre líneas, recuerdo que nosotros hacíamos conciertos en donde la gente aplaudía la palabra, la frase.”¹⁷³ En la

¹⁷¹ Página oficial grupo Illapu, recuperado de <https://www.illapu.cl/historia/> (consultado el 1 de agosto de 2022).

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Músicos: El sentido de la vida*. Roberto Márquez Bugueño. Entrevista realizada por el canal VÍA X. 09 de noviembre de 2013. Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=UNddTPsYXvQ> (Consultado el 01 de agosto de 2022).

misma línea de lo expuesto por Márquez, el año 1976 lanzarían el disco Despedida del pueblo, en dónde la canción ‘Candombe para José’ se transforma en un hit a nivel nacional, incluso en los centros de tortura y detención.

En pleno oscurantismo cultural aparece una contradicción vital, es el momento en donde aparece la determinación de seguir en la música como una forma de vida. Pese a la gran experiencia sumada por el grupo en sus conciertos por Europa, Illapu vive una de las más complejas situaciones a lo largo de sus 50 años de vida, pues en 1981 son detenidos en el aeropuerto Internacional de Santiago de Chile mientras retornaban al país de una gira para ser enviados al exilio por parte de la dictadura militar imperante en la época, liderada por el Dictador Augusto José Ramón Pinochet Ugarte, quienes exponían a los medios nacionales: “En la mañana de hoy el Ministerio del Interior prohibió el regreso al país de las personas pertenecientes al conjunto musical Illapu, son activistas marxistas que participan de la campaña de desprestigio a Chile en el exterior.”¹⁷⁴ En relación a lo anterior, Roberto Márquez comenta que la experiencia en el exilio fue:

“Una sensación terrible, pues lo que busca es que las personas se pierdan en el espacio, pierdan sus raíces, de hecho, un médico en el exilio tuvo que limpiar baños, un abogado tuvo que hacer cualquier otro trabajo. El exilio es una sensación de orfandad enorme, cuando nos expulsan de Chile es como quien sale a trabajar y le cierran las puertas de tu casa y no puedes volver a entrar. Está tu familia, está tu historia, están tus hijos, tu vida y

¹⁷⁴Audio extraído del Concierto realizado por Illapu el año 2018 en el Festival de Viña del Mar, Chile. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=ARoYNT-u2zo> el 04 de agosto de 2022. En él, se puede escuchar la voz de Armando Fernández Larios, ex Capitán del Ejército de Chile y Ex agente de la DINA, dirigiéndose a la prensa, informando los motivos para el exilio de Illapu.

de un momento a otro no tienes la posibilidad de verlos, de disfrutarlos. Además, le agregas la incógnita que no sabes hasta cuándo, ósea nos pasamos 8 años exiliados sin tener la posibilidad de ver a nuestras familias.”¹⁷⁵

La dura experiencia vivida en el exilio por parte de Illapu fue una constante que otros cientos de chilenos tuvieron que experimentar durante el contexto sociopolítico del Chile de aquella época. Pese a esto, Roberto Márquez plantea también que la dolorosa vivencia fue posible de ser llevadera a partir de la música. Así, desde 1981 hasta la segunda mitad de la década de los 80, el grupo mantuvo:

“Su residencia en París, y se concentró allí en ampliar su soporte andino, explorando al mismo tiempo temáticas sociales y letras más complejas. Los discos De libertad y amor (1984) y Para seguir viviendo (1986), en el que se incluyó una canción a Rodrigo Rojas Denegri, el fotógrafo quemado por una patrulla militar en julio de 1986, los llevaron a recorrer escenarios de todo el mundo, incluidos lugares de la envergadura del Carnegie Hall, de Nueva York, y el Teatro Olympia, de París. Poemas de Pablo Neruda y Roque Dalton, y letras de Osvaldo Torres y José Miguel Márquez marcaron esta nueva etapa.”¹⁷⁶

Si bien durante los 8 años de exilio, el grupo continuó ampliando su repertorio y nutriéndose de distintas experiencias de vida y musicales, especialmente en los espacios de

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ Sitio Web: Música popular. La Enciclopedia de la Música chilena. Recuperado de <https://www.musicapopular.cl/grupo/illapu/> (Consultado el 2 de agosto de 2022).

sociabilidad y solidaridad generados por las colectividades chilenas en Francia, Alemania y México, principalmente, en distintas entrevistas los miembros de Illapu han expresado que, durante cada día vivido en el exilio, deseaban volver a su país. Motivados por este deseo, y sumado a las proyecciones musicales y familiares, el grupo parte de París a México como una forma de crear nuevos proyectos y también, estar más cerca de Chile. A fines de la década de 1980, la dictadura militar comienza a vivir sus últimos años en el país, comenzándose a gestar en 1988 un plebiscito. Con base en ello, muchas de las personas exiliadas comienzan a tener la posibilidad de volver, dentro de lo cual, también aparecen algunos integrantes de Illapu. Roberto Márquez, en una entrevista del año 2013 plantea:

“Cuando vemos que estamos todos los Illapu autorizados a regresar, decidimos volver a Chile. Nuestro último recuerdo en Chile había sido terrible, sin embargo, cuando se abren las puertas del aeropuerto vimos un mar humano y nos fundimos en abrazos con nuestros amigos y familiares. Luego nuestras primeras presentaciones fueron en unas tocatas en la Universidad de Chile antes de tocar en el Parque de la Población La Bandera, donde tocamos con Inti-Illimani.”¹⁷⁷

Frente a su retorno del exilio, Illapu lanza una de sus canciones más emblemáticas y exitosas, reconocida por distintas generaciones de chilenos titulada: ‘Vuelvo para vivir’, la cual constituye una muestra clara del comienzo del fin de una época compleja y oscura

¹⁷⁷ Músicos: El sentido de la vida. Roberto Márquez Bugeño. Entrevista realizada por el canal VÍA X. 09 de noviembre de 2013. Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=UNDDTPsYXvQ> (Consultado el 01 de agosto de 2022).

representada por la dictadura militar en Chile. En relación con la historia de esta canción, Andrés Márquez expone:

“Entre 1988 y 1989 volvemos definitivamente a vivir a Chile, hicimos varios viajes de forma intermitente desde México hacia acá, y es en esos tantos viajes donde hice ese tema en el que miro hacia acá: miro el territorio nacional y trato de describir ese territorio convertido en una cosa bien femenina, como en una mujer. Por eso dice ‘Vuelvo, compañera’. No dice ‘Vuelvo, compañero’. Esa canción nació con todo listo, cuando se la muestro a Roberto ya tenía escrito el violín, todo, y él le dio los últimos retoques. En todas las canciones que hemos hecho Roberto es el que definió siempre el tema ya final. Y nació así, por las ganas de estar aquí. El exilio era una cárcel amplia, grande, que tenía diversidad de prisioneros o habitantes, pero al abrirse tú te venías para tu casa es ya el volver a esta tierra nuestra, que la encontramos diferente, donde están los edificios y todo eso, pero el alma es la misma. Y ese silencio que habíamos dejado al salir expulsados de Chile en 1981 cuando entramos al aeropuerto vimos que ese silencio ya no existía, que estaba el ‘Y va a caer’ fue una locura. Era otro país, pero con la misma cosa pendiente que venía de la historia.”¹⁷⁸

De esta manera, en la canción mencionada comienza a quedar en evidencia el fin de una época de la historia de Chile, y se refleja, además, cómo miles de personas comenzaban a volver poco a poco del exilio forzado al que fueron sometidos.

¹⁷⁸ Ponce, D. SongBook. 2020. Illapu: Nuestras creaciones han caminado por la vida de este pueblo. Proyecto financiado por el fondo para el fomento de la música nacional. p.13.

Otro acontecimiento importante dentro de la trayectoria de Illapu y que se puede relacionar también con el fin de la dictadura militar en Chile, lo constituye el concierto realizado en el Parque La Bandera, del cual, se edita en 1989 el álbum ‘En vivo Parque La Bandera’ (1989) en el que, además, tocaron junto a Inti-Illimani y bajo el contexto histórico de alta importancia para el país, como lo fue la campaña por el Sí o el No. Dicho concierto, fue realizado el día:

“24 de septiembre de 1988, en el Parque La Bandera, ubicado en un sector popular de la zona sur de Santiago, siete días después de haber reingresado al país. El evento estuvo marcado no sólo por la emoción del retorno, también por la efervescencia de la campaña llamando a votar ‘NO’ en el plebiscito del 5 de octubre de ese mismo año, que marcaría el inicio del término de la dictadura cívico militar que gobernó a Chile a partir de 1973. El álbum fue publicado por EMI en formato cassette en 1989, y reeditado en CD en 1993.”¹⁷⁹

De esta manera, el mencionado disco se convierte en un reflejo de un cambio importante del país, convirtiendo además a dicho concierto en un ícono de la campaña a favor del No para el plebiscito de 1988, que a la postre pondría fin a la dictadura militar.

Con la llegada de la última década del siglo XX, llega también el fin definitivo del régimen militar. El demócrata cristiano Patricio Aylwin Azócar asume la presidencia de Chile el 11 de marzo de 1990, iniciando un período denominado por algunos historiadores como de transición a la democracia. Pese a este nuevo comienzo, las secuelas de 17 años de dictadura estaban aún incrustadas en distintos niveles y aspectos de la sociedad, incluido con ello la

¹⁷⁹ Perrera. Enciclopedia del cantar popular. Recuperado de <https://perrera.org/album/illapu-vivo-parque-la-bandera-1989/9799/> Consultado el 5 de agosto de 2022.

cultura y la música. En este periodo de retorno a la democracia, aún perduraban aspectos de censura, a lo que grupos como Illapu no estaban ajenos. Roberto Márquez comenta: “una vez que regresamos a Chile, tuvimos que convertirnos en autogestores, porque nos costaba que nos contrataran, había mucho problema con los Illapu y seguíamos teniendo esa aureola de músicos prohibidos, antidictatoriales y todo.”¹⁸⁰

A pesar de las dificultades iniciales durante los 90, situación propia del fin de una dictadura, fue durante estos años donde el grupo comienza a consolidar su popularidad en el país a través de una serie de conciertos y producciones discográficas.

La consolidación del grupo tras la dictadura militar se comienza a construir en 1993 con el disco titulado ‘En estos días’, el cual contiene la canción ‘Lejos del amor’, uno de los mayores éxitos del grupo, en el cual participó Luis Alberto Valdivia, figura importante dentro de Illapu. En cuanto a la historia de esta emblemática canción, Roberto Márquez expone:

“Lejos del amor surge precisamente cuando estamos en José Miguel de la Barra, después de almuerzo nos íbamos a descansar al Parque Forestal, a caminar un poco, y en una de esas vamos caminando por el puente, están las gaviotas, ¿Qué hacen aquí estas gaviotas? y va surgiendo eso. Todavía tengo por ahí guardado el texto original, manuscrito. Otra canción que hicimos junto al Pato es ‘Del pozo de mis sueños’, fue la primera que hicimos, yo tenía el tema hecho y el Pato me dice ‘Pásamelo a mí, yo lo voy

¹⁸⁰ Op. Cit. Ponce, D. SongBook. Illapu: “Nuestras creaciones han caminado por la vida de este pueblo” p.15

a trabajar'. Le empieza a meter poesía, y ahí viene un pimponeo que yo creo que fue el más rico que tuvimos, porque ese tema está hecho absolutamente entre los dos, muy natural. El Pato le dio un vuelo distinto. Había una complicidad muy fuerte, que es la que tengo con la Nelly (Lemus) también. Hay un respeto mutuo, que siento que va en beneficio final del resultado.”¹⁸¹

Lo anterior, comienza a demostrar una nueva consolidación de Illapu tras su regreso del exilio al país, así como la re-vinculación con figuras importantes, lo que permite la creación de nuevas canciones y discografías, las cuales, habían estado remitidas al extranjero. Junto con ello, cada producción de Illapu cuenta con reflexiones, críticas y sentido de problemáticas que vive el Chile de cada época. En este contexto, lanzan en 1995 el disco ‘Multitudes’, en el cual:

“Se continuaba con una reflexión contingente, con canciones sobre asuntos como el Sida (Sincero positivo) y la apatía ciudadana ante la nueva democracia (¿Qué nos está pasando?). La respuesta fue menor que antes, pero igual alcanzó para vender sobre las 75 mil copias, en medio de nuevas giras y de la reafirmación de su arrastre en los sectores populares.”¹⁸²

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Sitio Web: Música popular. La Enciclopedia de la Música chilena. Recuperado de <https://www.musicapopular.cl/grupo/illapu/> (Consultado el 08 de agosto 2022).

Todas estas colaboraciones comienzan a consolidarse con el nuevo siglo XXI, donde el país comienza a resurgir tras la dictadura, buscando zanjar muchos aspectos lamentables de aquel periodo y se busca la construcción de una nueva historia, basada en la democracia y la búsqueda de la justicia en todas sus formas. El año 2000, Illapu lanza su álbum: ‘Momentos vividos’, el cual contiene la canción ‘Si queremos’, cuya letra entrega un importante mensaje entorno a la búsqueda de construir una nueva historia para Chile, destacándose además como un himno para la campaña como candidata a la presidencia de la militante del Partido Comunista de Chile, Gladys Marín Millán. Esta canción, refleja también las importantes colaboraciones que realizaba el grupo, esta vez, con Patricio Manns. Sobre ello, Roberto Márquez comenta:

“Con el Pato el tema surgió en una de las campañas donde se presentó la Gladys Marín a la presidencia. La Gladys nos pidió, y fue la primera vez que trabajé con Patricio Manns. Pato me pasó el texto, y en la aproximación inicial el tema es bastante más acotado, porque se tiene que haber usado para un jingle. Pero después desarrollamos todo el poema y le pusimos una música que también tiene que ver con la experimentación que estábamos haciendo una música más actual, con las baterías más incorporadas. Es un tema que sentimos tan necesario, porque en el momento en que lo pongas hoy día mismo, pareciera que estuviese hecho para la realidad que vive Chile hoy día.”¹⁸³

Esta vigencia a la que alude Roberto Márquez es la que convierte a Illapu en un grupo fundamental para la música con contenido, pues su constante diálogo con los contextos

¹⁸³ *Ibidem.*

históricos del país le permite constituirse en un grupo siempre vigente y contingente, pues desde sus orígenes sus creaciones han estado ligadas a las raíces de la historia de Chile.

A mediados del año 2000 surgen una serie de manifestaciones estudiantiles, cuyo objetivo apuntaba a generar una serie de mejoras en la educación chilena, por lo cual, se produjeron intensas movilizaciones y tomas de distintos establecimientos educacionales a lo largo del país. Frente a este contexto, el año 2006 Illapu lanza su disco ‘Vivir es mucho más’ el cual reconocen sus miembros estuvo inspirado en dichas movilizaciones estudiantiles. De esta manera, Illapu ha sido un grupo que en sus 52 años de trayectoria ha estado intrínsecamente ligado a la historia de Chile, pues en sus obras y creaciones artísticas ha expresado y dialogado con los contextos y procesos que se han desarrollado en Chile, además de revitalizar a grandes artistas y poetas tanto de Chile como de América Latina en general. Todo esto, es reconocido por José Miguel Márquez, quien plantea:

“Nuestras creaciones han caminado por la vida de este pueblo. Es una cuestión de vida. Siempre ha sido esa la esencia, el caminar histórico en la composición del grupo Illapu. El exilio nos dio la posibilidad de conocer otras cosas y siempre han ido entrando elementos, nunca hemos sacado cosas. Tú escuchas la zampona, puedes escuchar un huayno mañana hecho con la batería y a lo mejor el piano, pero, aunque incorpores lo que incorpores, ese va a ser el Illapu.”¹⁸⁴

¹⁸⁴ *Ibidem*.

Illapu ha sido un espejo ineludible de observar para comprender los procesos sociales y políticos de Chile desde sus raíces profundas. Sin querer, quizás, se han convertido en cronistas de su época, con un mensaje directo, profundo e inquebrantable.

III. CAPÍTULO III: Música en contexto:

La obra de Illapu y sus diálogos con la Historia de Chile (1971-2021).

Nuestra historia ha estado marcada por una sociedad particularmente elitista, compuesta por grupos claramente fragmentados: 1. Quienes han nacido y disfrutado de la riqueza y el poder y 2. Quienes han sido subyugados por los primeros. Lo anterior, es analizado de manera aguda y clara por el historiador Gabriel Salazar y Julio Pinto en su texto “Historia contemporánea de Chile: Niñez y juventud”, en dónde desarrollan las interacciones sociales de la oligarquía y las nuevas generaciones nacidas a comienzos del siglo XIX:

“Con todo, estaban familiarizados no sólo con la riqueza, sino también con el poder. Estadistas, millonarios, condes y marqueses, generales, ministros y presidentes, empresarios extranjeros, frailes y arzobispos visitaban sus casas en los días de “tertulia” de reunión familiar, de fiesta o conspiración política, y les acariciaban el pelo, discutían de negocios y asuntos de Estado delante de ellos y, a veces, se escondían en el dormitorio vecino en tiempos de revuelta y guerra civil. Por eso, desde su confortable encierro, en docilidad y anonimato, los niños de la oligarquía sabían que, algún día, en el futuro, serían como alguno de esos personajes. Que todo era, después de todo, cuestión de tiempo. Que sólo necesitaban esperar. Podían, pues, jugar en confianza. Y aprovechar al máximo, a ese efecto, los recursos a su alcance: salones, bibliotecas, álbumes fotográficos, parques, lagunas, chacras suburbanas, casas de hacienda, bodegas, caballos y, sobre todo, sirvientes. Su docilidad y obediencia se refería a los adultos oligarcas, pero no a los adultos, niños y jóvenes de la servidumbre. Pues, con éstos, su certeza de poder futuro

podía ser ejercitada en los juegos que desarrollaban con (o contra) esos sirvientes. O por simple comando directo.”¹⁸⁵

En ese contexto y como se trabajó en el capítulo II, el arte, ya sea a través de obras pictóricas, musicales, teatrales u otras manifestaciones, tiene el poder de comunicar y visibilizar realidades que a menudo fueron y son ignoradas o silenciadas por el discurso oficial. Por tanto, es una herramienta poderosa para poner en evidencia las desigualdades, cuestionar las estructuras de poder y representar las experiencias de aquellos que han sido excluidos o marginados, pero a su vez, mantener viva la esperanza de que el cambio de las estructuras sociales puede ser posible. A través del arte, se pueden abordar temas relacionados con la sociedad, lo cotidiano y las problemáticas sociales que no son reflejadas en la construcción estatal tradicional. El arte se convierte en una voz que representa las vivencias y perspectivas de aquellos que han sido relegados en la conformación del Estado y la estructura social.

En el caso de Chile, la expresión artística ha sido fundamental en la lucha por la justicia social y la transformación de la realidad. Desde los movimientos de la Nueva Canción Chilena hasta las manifestaciones artísticas contemporáneas, el arte ha sido un vehículo para la denuncia, la resistencia y la construcción de una identidad popular. Ejemplo de ello es Patricio Manns quien “contribuye con su primer disco del exilio, ‘Canción sin límites’,

¹⁸⁵ Salazar, G. & Pinto, J. 2022. Historia contemporánea de Chile. LOM Ediciones, Vol. V: Niñez y juventud (Construcción cultural de actores emergentes) / María Stella Toro, Víctor Muñoz. 304 p.

aunque ‘Cuando me acuerdo de mi país’ es la más representativa por sus potentes imágenes, el desgarrar de la memoria y el recuerdo, así como un atrevido trayecto armónico de su melodía, tal vez inédita en la canción chilena. A partir de entonces, el destierro, el exilio, el desarraigo y la lucha contra la dictadura marcarían una parte importante de su creación.”¹⁸⁶

Es importante reconocer y valorar el papel del arte como una herramienta de cambio social y como una forma de resistencia frente a la exclusión y la opresión. A través del arte, se puede desafiar el discurso dominante y abrir espacios para la reflexión, el diálogo y la construcción de una sociedad más inclusiva y equitativa. En palabras de Gabriel Salazar y Julio Pinto:

“La participación protagónica de la sociedad civil en la tarea de construir socialmente el Estado ha sido, como se dijo, periférica o nula. No hay duda de que, en parte, eso se explica por su natural diversidad interior (razón por la que el diálogo y la búsqueda argumentada de consensos es para ella fundamental). Pero, en gran parte, eso se explica también por la premura con que determinados ‘poderes fácticos’ han impuesto unilateralmente (sin diálogo ni verdadero consenso) una ‘idea abstracta’ de dominación y unidad.”¹⁸⁷

Dicha participación periférica o nula, el artista la recoge para de algún modo revertir y combatir dicho estatus quo que genera el estado elitista. De este modo, las 18 canciones

¹⁸⁶ Pincheira Albrecht, R. (2021). Iván Patricio Eugenio Manns de Folliot (Nacimiento, 3 de agosto de 1937-Viña del Mar, 25 de septiembre de 2021). *Revista Musical Chilena*, 75(236), 201–203. Recuperado el 27 de diciembre de 2023, a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/65351>

¹⁸⁷ Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. 1999. *Historia contemporánea de Chile I, Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago, LOM. p.20.

escogidas y clasificadas en tres períodos de los últimos 50 años de historia se transforman en un desahogo constante para quienes de una u otra forma se encontraron y siguen ubicados en esa nula participación de construcción social.

Sin duda, aquellas composiciones han quedado grabadas a fuego en la memoria histórica del pueblo de Chile, cargada de momentos dolorosos, pero también de otros esperanzadores, de ilusión por un cambio de justicia social, amor y una representación de una nueva y mejor sociedad.

III.I Análisis de la obra.

Para el primer período (1971-1981) fueron seleccionadas 4 composiciones (ver tabla 01) para el análisis de discurso y la búsqueda de diálogos “obra-contexto”. Este periodo histórico está profundamente marcado, por una parte, por la galopante Guerra Fría a nivel internacional y, por otra, a nivel local por los albores del gobierno del presidente Salvador Allende, su tránsito forzado hacia el quiebre institucional y la instalación de una dictadura brutal, comandada por Augusto Pinochet Ugarte. En esta línea, además se debe mencionar la sistemática violencia del estado hacia la sociedad civil dónde la tortura, desaparición y muertes fueron protagonistas en un país totalmente silenciado. Fue en el contexto de este marco temporal cuando nacieron las primeras canciones de la obra de Illapu cargadas de

tintes sociales y políticos que rememoran, también, el mundo salitrero y la historia de los pueblos originarios de América Latina.

III.II Tabla 01: Primer período – 1971 a 1981.

CANCION / AÑO / DISCO	DIMENSIÓN / ES	CONCEPTOS CLAVES	EJE TEMPORAL
1. Manos obreras. (1972 – Disco Música andina)	Social y política	Mundo salitrero – trabajo – mujer.	1971 - 1981
2. Las obreras (1978- Disco Canto vivo)	Social y política	Mundo salitrero – trabajo – mujer.	1971 - 1981
3. Canción del nuevo amanecer (1979- Disco El grito de la raza)	Social y política	Pueblos originarios	1971 - 1981
4. Aunque los pasos toquen (1981- Disco El canto de Illapu)	Política	Dictadura- violencia política-tortura.	1971 - 1981

Fuente: Elaboración propia.

La primera canción analizada, titulada ‘Manos obreras’ (1972), representa un texto musical aplicado a la reivindicación del trabajo ‘Las manos obreras’ que, unidas y en conjunto, se direccionan hacia un discurso de fuerza y lucha. El concepto de unidad se transforma en la esencia de la composición. Lo anterior, dialoga con la esperanza del segundo año del gobierno de Salvador Allende, en donde el trabajo en conjunto era la premisa para refundar Chile. El argumento posee un énfasis marcado por los derechos de la gente,

involucrando justicia por y para el pueblo. Hay, en su semántica, gritos de alegría, esperanza y de vencer barreras y un discurso configurado en forma y fondo por los más desposeídos. En consecuencia, existe una profunda mirada por aquellos trabajadores cuyas condiciones de trabajo han sido siempre precarias.

Manos obreras (1972 – Disco Música andina) Autores: F. Sepúlveda – Roberto

Márquez.

Manos de minero, manos de labradores
Manos de pescadores, manos de campesinos.
Son manos obreras que marchan unidas
Buscando un camino, forjando el destino.
Hay que vencer barreras, hay que luchar unidos
Aunando las conciencias, no más desposeídos.

Con relación a los testimonios del mundo popular como fuente y discurso de su trabajo cotidiano, Salazar y Pinto exponen:

“El mundo popular no ha dejado muchos testimonios directos, al menos en el plano del discurso, sobre sus verdaderas percepciones y autopercepciones. Hasta bien entrado el siglo XX, todo lo que sabemos sobre los sujetos populares emana de opiniones de terceros, a menudo descalificadoras u hostiles; de transcripciones, también hechas por terceros, de testimonios populares emitidos bajo condiciones no exentas de presión o temor (como las declaraciones judiciales); y de actos o costumbres suyas igualmente descritas por testigos no populares. Sólo podrían escapar a estos efectos distorsionantes ciertas expresiones culturales, como la poesía, la música o la religiosidad popular, que por su propia naturaleza han llegado hasta nosotros en estado más puro, pero que en Chile recién comienzan a estudiarse, sobre todo desde la antropología o los estudios literarios.”¹⁸⁸

Como se mencionó anteriormente, la canción se transforma en un artefacto literario de carácter histórico que por su origen se inserta como voz de los sin voz. Por último, esta composición no se refiere a un acontecimiento en particular, sino más bien, genera un discurso ausente del mundo obrero con una clara connotación de proponer la unión de la clase trabajadora para la construcción de una sociedad mejor.

En voz de Roberto Márquez:

“Está reflejando el mundo del salitre, del trabajo, el proyecto de la Unidad Popular que nosotros recién comenzábamos a conocer, éramos muy jóvenes y recién llegábamos a Santiago. Son nuestras primeras vinculaciones con la NCCh y comenzamos a buscar motivos para interpretar lo que buscábamos representar en nuestras letras, con el sello que

¹⁸⁸ *Ibíd.* p.101.

queríamos encontrar como identidad de grupo. Es una canción de esperanza hacia el mundo del trabajo y que tiene una connotación evidentemente política y social en una época en dónde una gran mayoría se sentía parte de un proyecto de país. Cuando tú estás en una dictadura y no tienes la posibilidad de hablar directamente de la problemática social, una canción como esta nos permite hablar de una realidad desde lo folclórico.”¹⁸⁹

Siguiendo con el análisis la segunda canción trabajada, ‘Las Obreras’ (1978), emana desde su raíz, con letra y canto en primera persona, episodios que refuerzan el trabajo, la disciplina y el esfuerzo de las mujeres obreras como entes activos en función de lo humano; al canto y sus formas elementales. En la misma línea de la composición anterior, incluyendo la problemática del trabajo de la mujer, las obreras representan el mundo del trabajo, principalmente desde el espacio femenino, el mundo cotidiano de la salitrera, específicamente, la pulpería.

Las obreras (1978- Disco Canto vivo). Autor: Desconocido, del folklore boliviano.

El día que yo me muera
como las estrellas
se acabará la alegría

¹⁸⁹ Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 28 de agosto 2022, Concepción, Chile.

qué alegres son las obreras

bailemos con ellas.

De luto estarán las yungas

como las estrellas

cerrada la pulpería

qué alegres son las obreras

bailemos con ellas.

Como las estrellas

Hermosas y bellas

qué alegres son las obreras

bailemos con ellas.

qué alegres son las obreras

bailemos con ellas.

Si supiera que cantando

como las estrellas

algún alivio tuviera

qué alegres son las obreras

bailemos con ellas.

De la Noche a la mañana

como las estrellas

cantando me amaneciera

qué alegres son las obreras

bailemos con ellas.

Como las estrellas
Hermosas y bellas
qué alegres son las obreras
bailemos con ellas.
qué alegres son las obreras
bailemos con ellas.

Luis Castro comenta sobre la mujer que en aquella época “socialmente, era la que tenía que hacerse cargo del hogar, procurando que en este no faltase el alimento, de ahí la relación directa de la mujer pampina con la pulpería, elemento concientizador de las injusticias socioeconómicas que le imponía el sistema productivo.”¹⁹⁰ En este sentido, la pulpería representa un espacio de trabajo, pero a su vez un espacio discriminador y que confina a la mujer pampina a una labor extenuante, limitando sus tiempos de vida cotidiana de manera extrema, no permitiendo su desarrollo en otros espacios de sociabilidad. En la misma línea, Elías Valdés caracteriza muy claramente este problema:

“La alimentación es muy costosa a causa de las pulperías que absorben el ochenta, el noventa y hasta el ciento por ciento de los jornales; y la tolerancia de las fondas para la venta de bebidas alcohólicas que fomenta el desarrollo de los vicios sociales. Mujeres profesionales no existieron en la pampa salitrera, sino con posterioridad al fin del ciclo expansivo (1930), donde producto de los avances sociales generados en el país, las mujeres logran ocupar roles vedados; así encontramos las primeras profesoras básicas,

¹⁹⁰ Castro, Luis. 1988. La vida cotidiana en la pampa salitrera 1830-1930. Chile. p. 34-40.

muchas de ellas serán realmente importantes para las reivindicaciones feministas, como su participación en el MEMCH.”¹⁹¹

Bajo esas circunstancias las mujeres pampinas comienzan a generar espacios de sociabilidad y reflexión, principalmente con el objetivo de organizar petitorios que fueran en favor de mejorar sus condiciones laborales. Castro expresa: “La acción de estos centros feministas se orientaban hacia la lucha laicista, contra la carestía de la vida (que en el caso de las mujeres pampinas apuntaban hacia el sistema de las pulperías), por el derecho al descanso dominical de las obreras.”¹⁹² Podemos encontrar un diálogo interesante entre la canción y su contexto, se expresa la alegría de las obreras ‘cerrada la pulpería, qué alegres son las obreras, bailemos con ellas’. También y a pesar de las condiciones de precariedad extrema, la composición representa esa alegría que tanto mujeres y hombres mantenían para hacer un poco más llevadera la vida en la pampa salitrera. Por último, el texto se transforma en un metalenguaje que confabula la noche y la mañana en torno a un mismo concepto, en dónde vuelve a subrayar la explotación laboral, expresada en eternas jornadas de trabajo, de sol a sol.

‘Canción del nuevo amanecer’ (1979) continúa abriendo el camino al tercer análisis de la obra. En ella se realiza un recorrido por la historia de los pueblos originarios de América Latina, reflejando un sentimiento latinoamericanista que se abre hacia la cosmovisión y culturas originarias en su relación con ‘la esperanza’. Antecedente importante, en cuanto a los conceptos centrales de la creación, es la canción de Violeta Parra ‘Los pueblos

¹⁹¹ *Ibíd.* p.36

¹⁹² *Ibíd.*

americanos' (1966), 'Si somos americanos' de Inti-Ilumani y 'Canto General' de Pablo Neruda, musicalizada por Aparcoa. En este sentido, problematiza sobre el concepto de 'descubrimiento de América' por parte de los españoles, en su primera frase 'América no estaba sola' proponiendo una clara postura de las civilizaciones existentes, las cuales ya poseían una macroestructura social, cultural, económica y religiosa. En esa línea, el desarrollo de América precolombina que era fructífero y pujante se vio devastado por la llegada del conquistador español. Existe en la obra, un discurso en torno al mundo Inca, Azteca y Maya, relacionado a sus sistemas de trabajo con una mirada esperanzadora de la mágica creación y de estadios culturales que alcanzaron nuestras civilizaciones que dieron vida a Latinoamérica.

El texto retrata la unidad y la solidaridad entre los pueblos indígenas de América y su lucha por un futuro mejor. Se menciona que los Incas, Mayas y Aztecas trabajaron juntos por la esperanza en el canto del mañana, al igual que los Araucanos, Lican Antai y Huilliches en Chile. Luego, se hace referencia al tiempo actual, en el que los pueblos se unen para elevar una voz de protesta y demanda, con el canto como herramienta. Al final, se reflexiona sobre la dificultad del camino hacia la esperanza, que requiere tiempo y esfuerzo, pero que debe seguir adelante, sin esperar que la esperanza camine sola. En general, el texto expresa la importancia de la unión y la lucha por un futuro mejor, y la necesidad de persistir en este camino a pesar de las dificultades.

Canción del nuevo amanecer (1979- Disco El grito de la raza) Autor: Osvaldo

Torres - Roberto Márquez.

América no estaba sola
estaba el hombre inca
estaba el hombre maya, el azteca
laborando la esperanza
en el canto del mañana.

Y Chile no estaba solo
estaba el araucano
estaba el Lican Antai, el huilliche
laborando la esperanza
en el canto de la mañana.

Aquí va tu tiempo el nuestro
Entrando cual vendaval
y vienen las sangres muy juntas
el grito se hace cantar.

Mientras más largo el camino
más lento se hace el andar
no esperemos la esperanza
que no sabe caminar.

¡Unamos todas las manos!
¡ Juntemos toda la sangre!
para llegar al final.
Aquí va tu tiempo el nuestro
Entrando cual vendaval
y vienen las sangres muy juntas
el grito se hace cantar.
Mientras más largo el camino
más lento se hace el andar
no esperemos la esperanza
que no sabe caminar.
¡Unamos todas las manos!
¡ Juntemos toda la sangre!
para llegar al final.
para llegar al final.

Este fragmento del texto refiere a aquel tiempo en el que las generaciones se mezclan y los pueblos se unen para luchar por su futuro. En la frase ‘aquí va tu tiempo el nuestro’, se expresa que las nuevas generaciones se hacen cargo de la lucha que comenzaron sus antepasados. Además, se utiliza la metáfora del vendaval para representar la fuerza y la rapidez del cambio que se está viviendo. Se dice que ‘vienen las sangres muy juntas’, lo que sugiere que hay una unión fuerte entre los pueblos.

Finalmente, se reflexiona sobre la dificultad del camino hacia la esperanza, indicando que mientras más largo es, más lento se hace el andar. Sin embargo, se hace hincapié en la necesidad de no esperar por la esperanza, ya que esta no sabe caminar sola. En general, este fragmento del texto destaca la importancia de la unión y la lucha persistente por un futuro mejor.

Posteriormente, el discurso avanza hacia un recorrido de los pueblos originarios en Chile, resignificando el trabajo de ellos del norte al sur del país. La canción, en suma, va generando connotaciones y tensiones a partir de la colonización y sus devastadoras consecuencias hacia el sistema sociocultural de nuestros pueblos en su estado puro de desarrollo.

En definitiva, el diálogo y reflexión con nuestra historia presente en la composición va en la línea de una puesta en valor de nuestros ancestros, su historia de sacrificio y trabajo por generar culturas con cosmovisiones particulares, con identidades definidas y repensar su actual estado, sobre todo para nuestro territorio. El concepto de unión de los pueblos originarios es una constante en el discurso de la canción, el tiempo, la sangre y el grito que se hace cantar, lo anterior hace alusión a la fuerza de la lucha indígena diaria para la concreción de sus culturas perdurables en el tiempo.

La última composición escogida del primer período creativo es extraída de una de las obras más importantes de Pablo Neruda, poeta chileno, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1971, denominada ‘Canto General’ creada en 1950. En ella, se encuentran presentes una serie de poemas con profundo contenido político y social, siendo el primero de ellos ‘Los muertos de la plaza’ (28 de enero de 1946, Santiago de Chile), referida a la masacre ocurrida en Plaza Bulnes, Santiago, bajo el gobierno de Juan Antonio Ríos. La figura de Alfredo Duhalde Vásquez, ministro de Hacienda, quién toma la presidencia debido a una grave enfermedad del presidente, cobra relevancia debido a las políticas que iban en contra de las asociaciones sindicales de la época. En ese contexto la CTCH (Confederación de trabajadores de Chile) convocó para el 28 de enero de ese año un mitin de solidaridad para ayudar a los obreros, en ella se precipitan los acontecimientos, en el cual participaron varios sindicatos y miles de obreros, los cuales fueron abordados por un insólito procedimiento de Carabineros, disparando a los obreros, resultando seis de ellos fallecidos. Es importante mencionar lo anterior debido a que el último poema del Canto General denominado ‘Siempre’, y renombrado como ‘Aunque los pasos toquen’ es interpretado por Illapu en 1981, en plena dictadura.

Aunque los pasos toquen (1981- Disco El canto de Illapu) Autor: Pablo Neruda -

Remasterizada por José Miguel Márquez.

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 caíste

Aunque miles de voces crucen 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

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 caíste
Aunque miles de voces crucen este silencio.

Se evoca la relatividad del tiempo, no importa cuánto tiempo pase, este lugar (Chile) siempre recordará a aquellos que lucharon por la justicia. Sus nombres y su legado seguirán resonando por siempre, para que las nuevas generaciones no olviden el pasado y construyan un futuro mejor.

Este viaje en el tiempo a través de la memoria histórica de nuestro pueblo, que ha sido víctima de la violencia estatal, va más allá de una temporalidad específica. Es una representación que abarca la recurrente naturaleza de la historia, con diferentes actores y en diferentes lugares. ‘Aunque los pasos toquen’ es un ejemplo de ello en el contexto de la profunda violencia ejercida por el estado durante la dictadura de Pinochet (1973-1990). Como bien expresa Roberto Márquez:

“Es un poema de Pablo Neruda, del Canto general, te permite hablar sobre una realidad que estamos viviendo y sobre la cual hay una censura muy muy fuerte, refleja una de las tantas matanzas en Chile, es un poema que está después de otros, siendo un poema que cierra esa etapa, llamado ‘Siempre’. Tomar ese poema te permite desde ahí retratar lo que

estaba ocurriendo en dictadura. La metáfora es importante, había que decir, sin decir, una sutileza enorme, en tiempos de una oscura y triste noche.”¹⁹³

La censura es contrarrestada justamente con la metáfora del canto y con algunos aspectos importantes, en palabras de Juan Pablo González:

“Si esto fuera así, postulamos que esta sobrevivencia estuvo ligada a funciones socio-musicales complementarias que se pueden sintetizar en tres nociones: divergencia, memoria y escuela. Esto es, la canción como forma de divergencia o resistencia simbólica ante el régimen; como vehículo de memoria y construcción de identidad colectiva; y como escuela para nuevas generaciones de músicos y audiencias.”¹⁹⁴

El tema en cuestión gira en torno al tiempo, a las circunstancias de un momento relevante, en donde la pena y el olvido parecen incuestionables. En este contexto, los pasos representan el avanzar del tiempo imbricado en la memoria histórica que rememora a quienes han caído bajos concepciones ideológicas intransables, acerca de una visión de sociedad que prioriza el sueño colectivo en contra del capitalismo reinante que propone sensaciones de individualismo extremo. Los elementos que se destacan son imposibles de eludir: sangre que chorrea por las venas, lluvias incesantes; piedra, fuego y viento, triada perfecta y magnífica, que representa vida y poesía. ‘Las mil noches que caerán con sus alas oscuras’, connota la muerte que ha llegado para instalarse bajo el sistema dictatorial. Como se mencionó, ‘Aunque los pasos toquen’ es un poema de la década de 1950, que viaja en el tiempo histórico para situarse en un contexto asociado a la muerte. Sin embargo, el paso del tiempo no hará olvidar a quienes han muerto. En este sentido, la metáfora trabaja de manera perfecta en la

¹⁹³ Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 19 de diciembre de 2022, Ñuñoa, Santiago, Chile.

¹⁹⁴ González, J. 2016. Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983), UAH. p.64.

representación de cómo el *modus operandi* primero de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) y luego la CNI (Central Nacional de Informaciones) ocultaban bajo un silencio inmenso sus circuitos de tortura y desaparición de quienes se oponían al régimen de Pinochet. En este sentido la canción evoca de manera magistral la inagotable fuerza de la memoria que no olvidará jamás a cada uno de ellos.

En síntesis, la primera etapa creativa de Illapu va desde la búsqueda de la representación del mundo salitrero, el mundo del trabajo y la mujer, ancestros, la dictadura junto con una conexión profunda con la poesía de Pablo Neruda. Respecto de esto último Juan Pablo González señala lo siguiente:

“La preocupación por elevar el nivel literario de las letras de la canción popular quedaría expresada desde los primeros manifiestos de la NCCh, como veremos más adelante, haciendo también que sus músicos recurrieron a la poesía de Pablo Neruda y de otros poetas chilenos y latinoamericanos. Al mismo tiempo, la necesidad de buscar nuevos recursos de expresión musical llevaba a los jóvenes aprendices de la NCCh a vincularse con el Conservatorio, ya sea asistiendo a sus cursos de extensión, sumando a músicos clásicos en sus montajes, trabajando directamente con compositores como Luis Advis, Celso Garrido- Lecca o Sergio Ortega en obras populares de largo aliento.”¹⁹⁵

¹⁹⁵ *Ibíd.* p. 68.

En este sentido, existe una constante preocupación por ir generando un discurso latinoamericanista y centrando las temáticas en lo social y político, dialogando con nuestra historia de manera profunda y con un paulatino sello ligado al pueblo sin voz, censurado y violentado.

El segundo período creativo en la obra de Illapu y su conexión profunda con la historia se da en el exilio, principalmente en Francia y México (1981 a 1989), comprende una serie de acontecimientos históricos marcados por las maniobras de la junta militar en todos los aspectos de la sociedad. Se puede observar en lo político la creación de la Constitución de 1980 como precedente la cual comienza a regir el 11 de marzo de 1981 y que dotó de amplios poderes al régimen, expresados, por ejemplo, en un período presidencial de 8 años, con un posterior plebiscito al término de dicho período para una continuidad de 8 años más. La inamovilidad de los comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas (en adelante FF.AA.) junto con el congreso con un tercio de los senadores designados, que además podía ser disuelto ante cualquier amenaza a la institucionalidad, por la figura presidencial, fueron una clara señales de la institucionalización del régimen. En definitiva, se puso sobre la mesa y en términos legales a las FF.AA. como garantes de la institucionalidad. En el plano socioeconómico, la figura de los denominados Chicago Boys (economistas asesores del régimen militar) comienzan a establecer un estado fuertemente neoliberal, algunos ejemplos ilustrativos de ello son la creación de las Administradoras de fondos de pensiones ¹⁹⁶ (AFP),

¹⁹⁶ Sistema de capitalización individual obligatoria, que comienza a operar en Chile en mayo de 1981. Este consiste en que las y los trabajadores deben depositar cada mes un porcentaje de su remuneración, sueldo o ingreso imponible en una cuenta personal en una administradora de fondos de pensiones (AFP). Esos recursos

Instituciones de Salud Previsional ¹⁹⁷ (Isapres), el fortalecimiento y expansión de la banca por medio de múltiples créditos de consumo. Hacia 1982, Chile vive una crisis económica y social profunda, la cual despertó y llevó nuevamente a los sectores populares a manifestarse en las calles, recibiendo una profunda violencia del régimen, centralizada en las fuerzas de orden y la CNI. Lo anterior es importante tenerlo en cuenta, ya que, las estructuras sociopolíticas creadas en el período serán el comienzo del fin de la dictadura, no así del sistema económico neoliberal que nos acompaña hasta hoy y que se podrá visualizar en las composiciones a analizar.

Cabe mencionar que el exilio de Illapu, a diferencia del resto de músicos de la NCCh, fue un ‘exilio tardío’ ya que su ingreso fue negado al país por decreto, tal como se mencionó en el capítulo II. En esa línea y en palabras de Roberto Márquez: “nos detuvieron en el Aeropuerto el 07 de octubre del año 1981, nos detuvieron en la escalerilla del avión, nos tuvieron como tres o cuatro horas, la policía política de Pinochet y nos subieron al avión y nos expulsaron de Chile.”¹⁹⁸ Lo anterior en el entendido que Illapu fue el grupo más joven

tienen como objetivo financiar la pensión futura que recibirá la persona en la etapa de retiro y, en caso de fallecimiento, una pensión de sobrevivencia para sus beneficiarios.

¹⁹⁷ Las Instituciones de Salud Previsional (Isapres) son entidades privadas que funcionan en base a un esquema de seguros, las cuales están facultados para recibir y administrar la cotización obligatoria de salud (7% de su remuneración imponible) de los trabajadores y personas, que libre e individualmente optaron por ellas en lugar del sistema de salud estatal (FONASA). A cargo de estas cotizaciones las Isapres financian prestaciones de salud y el pago de licencias médicas. Estas prestaciones de salud se otorgan mediante la contratación de servicios médicos financiados por las Isapres.

Las Isapres fueron creadas en 1981 en virtud de la dictación del DFL N°3 del Ministerio de Salud y desde el año 2005 son supervisadas por la Superintendencia de Salud. Hoy otorgan servicios de financiamiento de la salud a un 19% de la población de Chile y permitieron en nuestro país la expansión de la actividad médica privada y el auge de la inversión en clínicas, centros médicos, laboratorios, entre otros.

¹⁹⁸ Documental: Músicos: El sentido de la vida. Roberto Márquez Bugueño. Entrevista realizada por el canal VÍA X. 09 de noviembre de 2013. Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=UNDDTPsYXvQ> (consultado el 03 de marzo de 2023).

de la NCCh y sus primeros éxitos en la música fueron recién hacia 1976, con el famoso ‘Candombe para José’, canción contenida en el disco Despedida del pueblo, paradójicamente.

Como expone Roberto Márquez:

“En plena dictadura nosotros somos número uno en Chile y nos tocan en la radio, estamos en la televisión, estamos en el canal nacional todas las semanas, es una cuestión muy contradictoria por lo que los Illapu estábamos en nuestro primer apogeo. La canción es una canción que rompe cualquier barrera que hubiese, se hace tan popular en la gente que los milicos no son capaces de parar una cuestión que surge de manera espontánea, la canción es la que abre las puertas, en pleno oscurantismo, no hay productoras, no hay sencillos, no hay una casa de discos un planeamiento, nada, eso surge con la fuerza del grupo y la canción.”¹⁹⁹

Debido al contexto anterior y al éxito de la canción antes mencionada, en la cual se nombra muchas veces la palabra ‘pueblo’, es lo que motivó a la junta militar a poner los ojos en ellos e incluirlos en la lista de los próximos exiliados hacia el año 1981.

En lo que sigue, se presenta el análisis del discurso del segundo periodo con la finalidad de establecer una relación dialógica con el contexto expuesto. Las canciones escogidas para el análisis del segundo periodo corresponden al eje temporal antes mencionado, se explicitan en la tabla 02:

¹⁹⁹ *Ibidem.*

III.III Tabla 02: Segundo período – 1981 a 1989.

CANCION / AÑO / DISCO	DIMENSIÓN / ES	CONCEPTOS CLAVES	EJE TEMPORAL
1. De libertad y amor (1984 – Disco De libertad y amor)	Política	Exilio	1981 - 1989
2. Algún día borraré esta página (1984 – Disco De libertad y amor)	Social y política	Exilio- violencia política.	1981 - 1989
3. Que va a ser de ti (1989- Disco - Para seguir viviendo)	Social y política	Dictadura – sociedad – Pinochet.	1981 - 1989
4. Para seguir viviendo (1988 Disco – Para seguir viviendo)	Política	Rodrigo Rojas de Negri – violencia política.	1981 - 1989
5. Se están quedando solos (1989 – Disco – Para seguir viviendo)	Política	Dictadura – plebiscito.	1981 - 1989

Fuente: elaboración propia.

La primera canción analizada de este período se titula ‘De Libertad y Amor’ (1984). Esta canción apunta a sentimientos profundos de tristeza y melancolía. Desde el alma creadora, del romance y pasión descarnada en torno a la libertad y el amor que viven y perviven en calles de un Santiago atiborrado de conflictos que afectan directa o indirectamente a los sectores populares, pobreza, hacinamiento, cesantía, crisis económica y nulas políticas públicas en ayuda a ese contexto de carencias.

De libertad y amor (1984 – Disco De libertad y amor) Autor: Osvaldo Torres.

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
Allá en Barranca, en San Miguel,
O sobre el barro de Pudahuel
Entre los pasos del hombre fiel.

La canción expresa una sensación de tristeza y soledad después de que el sol se haya ido, esto en clara referencia al Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. El narrador se siente abandonado y quizás perdido, pero al mismo tiempo está en un lugar donde puede morir y renacer de nuevo.

Las referencias a lugares específicos, como Barrancas, San Miguel y Pudahuel sugieren una conexión personal del autor con estos lugares y con Víctor Jara. Tal vez sean lugares que evocan recuerdos o emociones fuertes. La mención del ‘hombre fiel’ puede sugerir la presencia de alguien en la vida del narrador que es leal y confiable, pero también puede ser un recordatorio de las muchas personas que se quedan y trabajan duro en sus comunidades a pesar de los desafíos y las dificultades. En general, refleja una sensación de melancolía y nostalgia, pero también un sentido de esperanza y posibilidad.

También posee, transversalmente, versos cruzados que apuestan en su imagen poética embellecida sobre el amor: ‘de andar, de andar por andar por el amor’. Las cuotas de expresión, sentimientos y el acontecer político de la época, sumado a la nostalgia que provocó el exilio, en sus autores, son variables que tienen mucho en común.

A través de sus versos, invita a reconocer temas sociales, políticos y económicos que afectan duramente a un Chile totalmente segregado, recordar y subrayar que aquellas condiciones no son sólo de la década de 1980 sino desde siempre. La metáfora apunta, también, a Pinochet en esa figura de patriota que recalcó en gran parte de sus discursos como salvador de la patria ante la tesis del ‘cáncer marxista’ y el enemigo interno como se puede leer a continuación:

Canción de ayer, canción de hoy
Que va golpeando a mi población
Antigua y cruel como el dolor
Del hambre frío de la nación
Pues un patriota, un gran señor
Me está apuntando en el corazón,
Para tildarme de Juan traidor.

Aquel patriota o un gran señor que lo está apuntando al corazón para acusarlo de traición,

también refiere al control social del ejército hacia aquellos que han sido críticos o disidentes. En términos generales, la canción parece tener un tono de protesta y resistencia contra las injusticias y desigualdades que afectan a la población. Es un llamado a la lucha por la justicia y por un cambio en la situación actual del país.

Sintetiza un texto cargado de sustantivos apelativos, de admiración y denuncia en contextos que apuntan a la razón, el sentimiento y la dignidad. Otro aspecto destacable, es que la canción apunta a un futuro de liberación, generando un discurso esperanzador en torno a la caída del régimen dictatorial. Asoma la Alameda, como un espacio de sociabilidad histórico en coyunturas de unión y protesta. El texto expresa una negación a vivir en dictadura, pero a su vez, el paso a paso reflejado en la palabra ‘gota’, podrá romper el sistema político imperante y la ‘gran canción’ sería el fin.

Y en el fragor de decir no
De nuevo veo que sale el sol
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.

En síntesis, la canción busca transmitir un mensaje de esperanza, unidad y lucha por la libertad y la justicia. Roberto Márquez complementa y profundiza el análisis anterior:

“Es el primer disco en exilio, refleja lo que estamos viviendo y sabiendo lo que está pasando en Chile. Lo que sí nos permite estar en el exilio es que la poesía sea mucho más explícita, que no rehúya las palabras o las situaciones como lo tuvimos que hacer antes, ir buscando mucho en la metáfora. Nos empezamos a relacionar con un gran ‘exilio cultural’ vamos ampliando la mirada de lo que va ocurriendo en Chile, también desde lo poético, creciendo en profundidad en los temas desde lo musical hacia lo histórico. Las canciones del período van más allá que solo pensar en Chile, la mirada también se amplía hacia América Latina, ya que varios países están viviendo situaciones parecidas, Argentina, por ejemplo.”²⁰⁰ En este sentido, la mirada desde Europa siempre estuvo apuntando hacia Chile y América Latina en su conjunto, lo cual, sin duda, fue nutriendo la obra, otorgándole consistencia cargada de elementos históricos.

En una temática similar la segunda canción analizada de este período, ‘Algún día borraré esta página’ (1984), implica la representación de un deseo profundo de poder retornar al país basado en la esperanza, en la caída del régimen militar, la libertad a recuperar de la vida cotidiana representada en el juego de los niños. La expresión de ‘la larga noche pasará’ evoca la tristeza del exilio, represión, tortura y control social en Chile.

²⁰⁰ Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 19 de diciembre de 2022, Ñuñoa, Santiago, Chile.

Algún día borraré esta página (1984 – Disco De libertad y amor) Autores: Quilo

Martínez - Roberto Márquez.

Un día en la mañana saldrá el sol
Y habrá pan en la mesa y tal vez,
Una esperanza en la casa del hombre
Una esperanza en la casa del hombre
El fusil caerá, el niño saldrá a correr
En su caballo de madera
Galopando relámpagos y remontando
Vientos
Galopando relámpagos y vientos
Un día en la mañana cuando salga el sol
Para alumbrar de nuevo
La larga noche pasará y todos
Aprenderemos a cantar de nuevo
A sonreír, a sonreír
A mirar el futuro
Con los ojos sembrados de esperanza
Un día en la mañana cuando salga el sol
Para alumbrar de nuevo
Entonces
Yo borraré esta página algún día

Entonces
Yo arrancaré estas letras algún día
Para que nadie te recuerde
Cizaña ya quemada
Destruida y olvidada
Una vez arado nuevamente el campo.

Esta composición expresa una visión optimista y esperanzadora del futuro. Describe un día en el que el sol sale por la mañana y trae consigo una serie de transformaciones positivas. Se menciona la presencia de pan en la mesa, lo que sugiere una superación de la escasez o dificultades económicas, propia de los coletazos de la crisis económica en Chile hacia 1982, la cual se venía gestando ya desde 1974 a 1975, en palabras de Tironi:

“Las actividades propiamente productivas experimentaron un progresivo deterioro (y dentro de ellas se contrajo la participación del sector secundario en beneficio del primario), lo que debilitó la capacidad de la clase obrera para agregar demandas y presionar sobre la economía del país. De otra parte, el modelo económico acentuó sus heterogeneidades internas: desde el punto de vista salarial, por ejemplo, la desigualdad entre los obreros de las industrias pequeñas afectadas por las importaciones y los empleados de las grandes industrias exportadoras.”²⁰¹

²⁰¹ Tironi, Eugenio. 1990. Autoritarismo, modernización y marginalidad: El caso de Chile 1973-1989. Ed. SUR, Santiago, Chile. p. 163.

Mencionado lo anterior, se destaca en la canción la aparición de una esperanza renovada en el hogar de los seres humanos, lo cual indica un cambio en la mentalidad y una visión más positiva de la vida. En este sentido el texto moviliza sentimientos positivos hacia el futuro.

Alude al concepto que el ‘fusil caerá’, idea utilizada por Víctor Jara en su disco ‘Una guitarra, un fusil’ editado en 1973. Lo anterior, implica un fin de la violencia y los conflictos armados. Se describe a un niño que sale a correr en su caballo de madera, simbolizando la inocencia y la libertad de la infancia. Se menciona que galopará relámpagos y vientos, lo cual sugiere un futuro lleno de energía y dinamismo. La larga noche que ha pasado hace referencia a un período de dificultades y oscuridad que finalmente llega a su fin. Todos aprenden a cantar de nuevo, sonreír y mirar hacia el futuro con ojos llenos de esperanza.

Se expresa la voluntad de borrar la página y arrancar las letras algún día, para que nadie recuerde la discordia y la adversidad. Esto representa el deseo de dejar atrás los conflictos pasados y avanzar hacia un futuro de paz y reconciliación. Al arar nuevamente el campo, se alude a la idea de reconstruir y cultivar un terreno fértil para un nuevo comienzo. En general, la composición transmite un mensaje de esperanza, renovación y superación de los obstáculos, pintando un cuadro de un futuro mejor en el que las personas encuentren la felicidad y la armonía.

En síntesis, sus matices hacen eco y fuerte es el sonido que acompaña la letra en su tema original, fidedigno que visualiza un sentimiento de deseo del fin de la dictadura. Las representaciones de sus tonalidades, donde la imagen del sol nace y renace y busca sus respuestas. ‘El pan sobre la mesa’, ‘arar nuevamente la tierra’ y las circunstancias del nuevo día nos abre y limpia su significado, ‘con los ojos sembrados de esperanzas’ que intenta resignificar el valor de la dignidad de un pueblo que sufre un silenciamiento total en todas las esferas de participación del tejido social. Esa larga noche relatada, connota el silencio y oscurantismo en el cual cae Chile el 11 de septiembre de 1973. La figura del sol y la mañana en la cual alumbrará de nuevo representa la esperanza cargada de positividad, entendiendo que, la colectividad chilena exiliada, miraba hacia el futuro con ansias de retornar una vez caído el régimen.

El tercer análisis versa sobre ‘Que va a ser de ti’ (1989) una composición dirigida a Augusto Pinochet en tono de advertencia y reflexión, utilizando la metáfora del cazador.

Que va a ser de ti (1989- Disco - Para seguir viviendo) Osvaldo Torres - Roberto

Márquez.

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

Que va a ser de ti

Si te sorprende la mañana.

Que 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 sonríen, si te siembran el amor

Y de amor no sabes nada.

Que va a ser de ti. Que 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.

Que va a ser de ti. Que 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.

¡Si te sorprende la mañana! Que va a ser de ti

Y todo el sol entre en tus venas! Que va a ser de ti

Si te saludan y sonríen! Que va a ser de ti

Y del amor no sabes nada! Que va a ser de ti,

Que va a ser de ti, Que va a ser de ti,

Si no sabes nada, qué va a ser de ti

Que va a ser de ti, que va a ser de ti.

¡Si se acabaron las palabras! Que va a ser de ti
Y si los desaparecidos! Que va a ser de ti
Si eres culpable y te ponemos! Que va a ser de ti
De espaldas contra la muralla. Que va a ser
Que va a ser de ti, si te ponemos
Contra la muralla. Que va a ser de ti,
Que va a ser de ti, que va a ser de ti.
Que va a ser de ti”.

En las primeras estrofas, se habla del cazador y cómo llegará su tiempo, cómo el ciervo finalmente lo alcanzará. Esto puede interpretarse como una metáfora de las consecuencias o retribución que llegará a aquellos que causan daño o ejercen violencia sobre otros. Se plantea la pregunta de ¿qué le sucederá al cazador cuando la mañana lo sorprenda? como si sugiriera que tendrá que enfrentar las consecuencias de sus acciones. Luego, se menciona cómo otros, como poetas, pintores y madres, reconocen la existencia del cazador y lo retratan de diversas formas. Aunque se le ignora, se insinúa que las palabras y las murallas que lo protegen se desvanecerán. Se sugiere que el cazador tendrá que enfrentarse a su propia realidad y lidiar con el hecho de que su poder y estatus podrían desvanecerse. Luego continúa cuestionando qué pasará con el cazador cuando su ‘hierro’ se convierta en nieve, haciendo referencia posiblemente a su fuerza y violencia disminuyendo con el tiempo. Se señala su comportamiento tanto en el ‘cuartel’ como en un ‘burdel’, insinuando una dualidad moral o una falta de integridad en su carácter.

La parte final plantea una serie de preguntas retóricas, enfatizando que las palabras se agotan y se mencionan los desaparecidos. También se expone que el cazador será considerado culpable y confrontado, poniéndolo de espaldas contra la muralla. En términos generales, la composición realiza un cuestionamiento al destino y el juicio del cazador, advirtiéndole sobre las consecuencias inevitables de sus acciones y sugiriendo que su poder y protección eventualmente se desvanecerán. También plantea la idea de la justicia y la responsabilidad que la persona debe asumir por sus actos.

Para concluir, ‘Que va a ser de ti’, recalca el concepto no menor de la venida de la nueva puerta que nos abre los cerrojos de un nuevo cambio evolutivo social y político en Chile hacia fines de la década de 1980. Illapu en su esencia incuestionable, intenta dar una vista panorámica: no perder el norte de nuestros propósitos, ‘la palabra’, en suma, toma esa fuerza que se convierte en poder y discurso. El contexto del plebiscito de 1988, un año antes de la creación de la canción, evoca el destino final de la dictadura, con una derrota para los sectores conservadores de derecha del país y para las Fuerzas Armadas. La derrota fue total, según datos obtenidos de la Biblioteca Nacional de Chile:

“Luego de una corta campaña electoral, que legalmente tuvo una duración de 30 días, los resultados fueron los siguientes: De un universo electoral total de 7.236.241 de votos escrutados, válidamente emitidos, el Sí obtuvo 3.111.875 sufragios, equivalentes al 43% de las adhesiones ciudadanas, en tanto la opción No obtuvo 3.959.495 votos, equivalentes al 54,70% de los votos válidamente emitidos. Con ello, el general Augusto Pinochet debió

convocar a elecciones presidenciales y parlamentarias, para finalmente entregar el mando del país el 11 de marzo de 1990.”²⁰²

El título de la composición es decidor en cuanto a que pregona lo que pasaría más adelante con Pinochet y su detención en Londres hacia el año 1998:

“Estando de viaje en Londres, Augusto Pinochet fue detenido en virtud de una orden de captura emanada por el juez español Baltasar Garzón, quien buscaba someterlo a juicio por los asesinatos de varios ciudadanos españoles ocurridos durante la dictadura. Las apelaciones presentadas por la defensa de Pinochet corrieron diversa suerte, hasta que el 2 de marzo de 2000, el ministro del Interior británico resolvió liberarlo por razones humanitarias, debido a su estado de salud. Ese mismo año, ya de regreso en Chile, el senador debió enfrentar un proceso de desafuero por el caso Caravana de la Muerte que llevaba el juez Juan Guzmán. Aunque finalmente fue desaforado, el proceso fue sobreseído por razones de demencia senil en 2002. Revocado el sobreseimiento en 2004, el procesamiento fue dejado sin efecto en 2005. Ese mismo año, fue nuevamente procesado, esta vez por el caso Operación Colombo.”²⁰³

²⁰² Datos oficiales extraídos de:

https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63196&periodo=1973-1990. Consultado El 30 de mayo de 2023.

²⁰³ Extraído de la Biblioteca Nacional de Chile y su Sitio Web: Memoria Chilena, “Augusto Pinochet Ugarte. Detención en Londres” <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92414.html>, visitado el 30 de mayo de 2023.

La cuarta canción analizada para este período lleva por nombre ‘Para seguir viviendo’ (1989). Esta composición es una obra que retrata, según la historiografía reciente, uno de los hechos más crueles de violación a los derechos humanos bajo el régimen dictatorial, ‘el caso quemados.’

Para seguir viviendo (1988 Disco – Para seguir viviendo) Autores: J. M. Márquez - V.

Tapia.

Las hojas rojas que crecen que crecen
llenas de espanto sofocan mis movimientos
ahogan mi corazón y queman mi sentimiento
ahogan mi corazón y queman mi sentimiento.
Las hojas ya no son hojas son llamas que trae el viento
que crecen llenas de espanto ahogan mi corazón
y queman mi sufrimiento ahogan mi corazón
y queman mi sufrimiento.
Las llamas que trae el viento
y que mi sudor no apaga
levantan una muralla
con bencina y con metralla
Las hojas ya no son hojas son llamas
Que trae el viento y en el medio de esas hojas

mi voz seguirá viviendo, mi voz seguirá viviendo,
Rodrigo Rojas en llamas tu voz seguirá viviendo.

El fotógrafo, Rodrigo Rojas De Negri y Carmen Gloria Quintana, fueron rociados vivos, con bencina y posteriormente quemados. Hacia el 22 de julio de 2015, se rompe el pacto de silencio, el cual por 29 años ocultó la verdad de los acontecimientos. El ex conscripto Fernando Guzmán Espíndola ante el juez Mario Carroza señala: “lo primero que debo indicar es que todas las declaraciones dadas en la Segunda Fiscalía Militar son todas mentiras, porque me obligaron a aprenderme esas declaraciones. Me correspondió quedarme arriba del camión a cargo de la radio. Hago presente que la radio la podía utilizar en la espalda como mochila, por lo que me podía mover por todo el alrededor del camión, siendo un testigo de cómo ocurrieron los hechos. Vi dos personas detenidas que estaban cerca de una muralla, el hombre tendido sobre el suelo y la mujer mirando hacia la pared. El teniente Castañer, quien vestía de civil, recuerdo que, con una chaqueta negra, ordenó a un conscripto que vestía de forma militar, del cual desconozco su identidad, pero sí sé que era uno de los que andaban en el vehículo del teniente Fernández, rociarlos con combustible que estaba en un bidón. A la mujer la roció desde la cabeza a los pies y al hombre por la espalda ya que estaba de boca al suelo”.²⁰⁴ La metáfora como figura literaria es utilizada durante toda la composición; en la primera estrofa, los tintes de tristeza son claros. La melancolía de una situación descarnada está presente fuertemente.

²⁰⁴ Nota de Prensa, publicada en www.cooperativa.cl el miércoles 22 de julio de 2015. Consultada el 02-01-2021. <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/judicial/caso-quemados-la-declaracion-del-conscripto-que-rompió-el-pacto-de/2015-07-22/113110.html>

La canción posee una función de denunciar la sensación de opresión y dolor causada por ‘hojas rojas’ que simbólicamente se convierten en llamas que ahogan el corazón y queman el sufrimiento. Las hojas, que deberían ser símbolo de vida y renovación, en este caso se transforman en algo amenazante y sofocante.

‘Las hojas rojas que crecen’ representan un elemento natural que se vuelve opresivo y aterrador. La imagen de las llamas que trae el viento implica que esta opresión y angustia se propagan y se intensifican, consumiendo emocionalmente al autor. Describe una situación en la que los sentimientos se ven sofocados y los sufrimientos se intensifican. La repetición de las líneas ‘ahogan mi corazón y queman mi sentimiento’ y ‘ahogan mi corazón y queman mi sufrimiento’ enfatiza el peso y la intensidad de estas emociones negativas. En general, transmite una sensación de agobio, angustia y sufrimiento causados por estas hojas rojas convertidas en llamas. La imagen poética utiliza elementos naturales para expresar el impacto emocional y el dolor que se siente.

En la segunda parte, vuelve aparecer la connotación de saudade sumada a una apelación al concepto de memoria histórica. En la tercera frase la connotación simbólica de la metralla evoca la represión latente que las FF.AA., ejercieron en actos de extrema violencia hacia la sociedad civil. El asesinato en menos de diecisiete horas de doce opositores al régimen, en una verdadera cacería desencadenada por la CNI entre el 15 y el 16 de junio de 1987, muestran, la acción abierta de fuerzas regulares lanzadas a la represión. En este contexto, la

canción retrata con una propuesta cargada de metáforas, la situación mortuoria del fotógrafo Rodrigo Rojas de Negri, despertando y apelando al recuerdo histórico, insertado en la memoria, de lo que fue este crudo episodio.

En síntesis, la canción evoca un sentimiento de valentía y determinación en medio de la adversidad. A pesar de las llamas y la violencia, la voz y el legado de aquellos que luchan por la libertad y la justicia persistirán, como un recordatorio de la resistencia y la búsqueda de un mundo mejor.

‘Se están quedando solos’ (1988) es la quinta y última composición analizada en este segundo período creativo. En ella se abordan temas como corrupción, injusticia y resistencia. Se divide en dos partes con enfoques contrastantes.

Se están quedando solos (1989 – Disco – Para seguir viviendo) Autor: Osvaldo Torres.

“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

Siii, se están quedando solos muy solos

Se están quedando solos muy solos

Los que viven y sonríen 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

Siii, se están multiplicando

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

Como chacal sin cervatillo si

Se están quedando solos

Como ratón sin ratonera si

Se están multiplicando

Como jazmín de primavera si

Se están multiplicando

Como la luz salvadoreña si si si si si si”.

En la primera parte, se critica a aquellos que, a pesar de presenciar los problemas del país, el maltrato a la ‘abeja que defiende su panal y la traición en su moral’, continúan predicando con la espada y el encarcelamiento. Estos individuos no escuchan a la gente que comienza a proclamar que hay ‘un tiempo que termina y otro que vendrá’. Se describe en el texto la soledad del dictador, expresada en las siguientes frases: ‘como chacal sin cervatillo’, ‘ratón sin ratonera’, ‘novia sin anillo’ y ‘Colón sin carabelas’. Lo anterior connota la idea de que la junta militar está perdiendo apoyo y quedándose aislada profundamente. En contraste, la segunda parte elogia a aquellos que, a pesar de la ‘impiedad’, llevan en su esencia la virtud del amor. Aquellos sujetos históricos se enfrentan a la ‘ira de Goliat’ haciendo alusión a la violencia estatal.

El texto critica a aquellos que perpetúan la corrupción y la opresión, mientras exalta a aquellos que resisten y luchan por la justicia y la libertad. Se sugiere que los primeros están perdiendo apoyo y quedando aislados, mientras que los segundos se multiplican y se fortalecen en su causa. Al respecto Roberto Márquez expone:

“Hay un gran exilio que está tratando de buscar cambiar las cosas que pasan en Chile, la dictadura está en un muy mal pie frente a la ciudadanía. Hay muchos deseos de que el régimen militar se termine y la gente deje de sufrir lo que estaba viviendo. Lo que pasa es que son poemas muy amplios, se superponen a toda América Latina y en distintas partes del mundo. En la composición de ‘Se están quedando solos’ cohabita un texto de levantar las ideas de un pueblo que busca respuestas y, cansado de la represión que impacta a nivel local y latinoamericano, se redobra y ejerce potencia. En sus elementos centrales, nos indica una reiteración no menos trascendental: Y es que el pueblo, como identidad, se está iluminando, a raíz del cambio, sus procesos con miras a la transición del nuevo paradigma, social y político.”²⁰⁵

Finalmente, se presenta el análisis del discurso del tercer periodo de la línea temporal estudiada. En esta etapa se escogieron nueve composiciones que se exponen en la tabla 03:

²⁰⁵ Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 19 de diciembre de 2022, Ñuñoa, Santiago, Chile.

III.IV Tabla 03: Tercer período: 1990-2021.

CANCION / AÑO / DISCO	DIMENSIÓN / ES	CONCEPTOS CLAVES	EJE TEMPORAL
1. Vuelvo amor, vuelvo vida (1992 – Disco Vuelvo amor, vuelvo vida)	Social y política	Exilio – Amor – retorno.	1989 - 2021
2. Tres versos para una historia (1992 -Disco Vuelvo amor, vuelvo vida)	Política	Tortura – violencia política.	1989 - 2021
3. Lejos del amor (1993 – Disco En estos días)	Social	Niños – pobreza.	1989 - 2021
4. Sincero positivo (1995 – Disco Multitudes)	Social	VIH – sociedad.	1989 - 2021
5. Ojos de niño (2002. Disco Ojos de niño)	Social	Niños – sociedad de consumo.	1989 - 2021
6. Voces nuevas (2006 – Disco Vivir es mucho más)	Política	Cosmovisión mapuche.	1989 - 2021
7. Nuestro mensaje (2014 – Disco Con sentido y razón)	Política	Cosmovisión mapuche.	1989 - 2021
8. Los estudiantes (2014 – Disco Con sentido y razón)	Política y social	Educación pública.	1989 - 2021
9. La vida volverá (Sencillo 2021)	Política y social	Estallido social – Pandemia.	1989 - 2021

Fuente: elaboración propia.

En este último período de análisis, la obra de Illapu se sitúa en el contexto sociopolítico chileno entre 1989 y 2021, un período caracterizado por una serie de transformaciones y acontecimientos significativos. A continuación, se detallan algunos aspectos relevantes de esta etapa:

a) Transición democrática: En 1989, se llevó a cabo un plebiscito que puso fin a la dictadura de Augusto Pinochet y abrió paso a la transición hacia la democracia. Patricio Aylwin asumió la presidencia en 1990, marcando el inicio de un nuevo período político. En palabras de la historiadora Cristina Moyano en el contexto de transición, es fundamental comprender: “que la reconstrucción histórica del bienio 87-89 resulta clave para la comprensión de los significados del pacto, el consenso y la gobernabilidad, que están en la trama política de la Transición a la democracia, aglutinados en torno al acontecimiento plebiscitario. Dicho acontecimiento se entiende como “un cambio que sobreviene en el ordenamiento de las cosas, que modifica este orden sin por ello transformarlo.”²⁰⁶

b) Reformas políticas y económicas: Durante la década de 1990, se implementaron importantes reformas políticas y económicas en Chile. Se promovió la apertura económica, la privatización de empresas estatales y se adoptaron políticas neoliberales. Estas medidas generaron un crecimiento económico sostenido, pero también profundizaron las desigualdades sociales. En palabras de Juan Carlos Gómez:

²⁰⁶ Moyano, C. 2022. Transición chilena a la democracia. El tiempo histórico del acontecimiento plebiscitario entre 1987-1988. Izquierdas, Santiago, Chile.

“A lo largo de estos últimos 30 años, el “neoliberalismo” ha dejado ser una determinada política económica o forma de acumulación para transformarse en un tipo específico de sociedad capitalista: la sociedad neoliberal. En estas sociedades la concepción neoliberal se ha vuelto dominante y hegemónica no sólo a nivel de las elites y sectores capitalistas, sino que también ha logrado permear a todos los grupos sociales que viven en ella. Produciendo de esa manera una cultura, una economía, una política, una ciudadanía y un estilo de vida, profundamente, neoliberal.”²⁰⁷

c) Movimientos sociales y demandas ciudadanas: A lo largo de este periodo, se manifestaron diversos movimientos sociales y demandas ciudadanas en Chile. Estos incluyeron movimientos estudiantiles, movimientos por los derechos humanos, reivindicaciones indígenas, luchas feministas y protestas por la desigualdad socioeconómica. En palabras de Martín Retamozo:

“El estudio de las demandas tiene una dimensión que es iluminada desde el psicoanálisis. En esta orientación Frederic Jameson (1995) en referencia al esquema ‘L’ de Jacques Lacan distingue entre la ‘necesidad’ como hecho puramente biológico y la ‘demanda’ que indefectiblemente está mediada por el lenguaje. En este plano (descartando el acceso a un hecho biológico puro o a una necesidad objetiva), se abre un importante campo de estudio sobre los discursos que constituyen la demanda. El abordaje de la constitución discursiva de esa ‘falta’ que se vincula con el deseo conduce, como dice Castoriadis, a reubicar la importancia de los imaginarios sociales. Los elementos que intervienen en la construcción

²⁰⁷ Gómez, J. 2007. Chile:1990-2007 Una Sociedad Neoliberal Avanzada. Revista Chile hoy, Santiago, Chile.

de la demanda tienen un carácter productivo de una nueva situación que además instituye un umbral para la acción.”²⁰⁸

d) Gobiernos de la Concertación y la Nueva Mayoría: Durante gran parte de este periodo, los gobiernos estuvieron liderados por coaliciones de centroizquierda, como la Concertación de Partidos por la Democracia y la Nueva Mayoría. Estos gobiernos implementaron políticas sociales y amplían los derechos ciudadanos, pero también se mantuvo la matriz económica neoliberal. En palabras de Claudio Olmos y Rodrigo Silva:

“Esta nueva fase de desarrollo buscó potenciar el tema social mediante una nueva relación entre Estado, mercado y sociedad, cimentando una nueva visión sobre las políticas sociales: “se inserta como un componente de la estrategia de crecimiento con equidad cuya función es asegurar la igualdad de oportunidades, superando la visión básicamente asistencial de las políticas sociales implementadas durante esta estrategia corresponde a un modelo de desarrollo económico, que se sustenta en dos ejes fundamentales: el mercado como principal forma de organización económica y un Estado esencialmente regulador de las imperfecciones del mercado. Este sistema constituye un modelo mixto -o híbrido- de Estado/Mercado, en que el Estado no pretende garantizar el bienestar de las personas, sino que busca maximizar las oportunidades para que los individuos alcancen su bienestar sea cual sea la visión individual de bienestar que tenga.”²⁰⁹

²⁰⁸ Retamozo, M. 2009. Las demandas sociales y el estudio de los movimientos sociales, Cinta Moebio N°35:110-127. Santiago, Chile.

²⁰⁹ Olmos, C. & Silva, R. 2010. El Rol del Estado Chileno en el Desarrollo de las Políticas de Bienestar, Economía y Desarrollo. Santiago, Chile.

e) Descontento y estallido social de 2019 y proceso constituyente: En octubre de 2019, Chile experimentó un estallido social masivo, caracterizado por protestas multitudinarias en todo el país. Las demandas incluyeron mayor equidad, acceso a servicios básicos, reformas al sistema de pensiones, mejor educación y una nueva Constitución. Estas manifestaciones evidencian el descontento acumulado por las desigualdades sociales y la falta de respuesta política. Como respuesta al estallido social, se acordó realizar un proceso constituyente para redactar una nueva Constitución en Chile. En mayo de 2021, se eligieron los miembros de la Convención Constitucional encargada de redactar la nueva Carta Magna, lo que representa un hito importante en el proceso político y social del país. En este contexto y en palabras de Tereza Spyer y Vania Alvarado:

“El Nuevo Constitucionalismo Latinoamericano es un conjunto de constituciones que se desarrollan en América Latina a partir de los años 90 y se caracteriza por cimentarse en exigencias populares, que conlleven procesos amplios, plurales, participativos y democráticos. Entendiendo esto como una ‘forma mediante la cual la voluntad constituyente es trasladada a la voluntad constituida’ Esta corriente se basa en la generación de nuevas Cartas Fundamentales mediante Asambleas Constituyentes. Ecuador (2008) y Bolivia (2009) son los ejemplos más recientes y que trajeron a tono los conceptos de: ‘plurinacionalidad’, ‘buen vivir’ y el entendimiento de ‘la naturaleza como sujeto de derechos’. Estas constituciones son fruto de luchas de mayorías indígenas y campesinas, desde donde nace un pensamiento político que invoca a quienes carecen de lugar en las altas esferas de poder.”²¹⁰

²¹⁰ Spyer, T. & Alvarado, V. 2021. El Estallido Social en Chile: ¿rumbo a un Nuevo Constitucionalismo? R. Katál, Florianópolis, v. 24, n. 1, p. 43-52.

Esta breve contextualización sociopolítica de Chile, abarcando el periodo comprendido entre 1989 y 2021, revela la complejidad y las transformaciones que ha experimentado el país a lo largo de este lapso temporal. Es crucial destacar que esta descripción no agota todos los aspectos y matices de la realidad chilena; sin embargo, ofrece una visión panorámica de los eventos y tendencias más relevantes, en consonancia con los objetivos de la investigación.

La primera composición analizada de este último período es ‘Vuelvo amor, vuelvo vida’ (1992), la cual se transformó, sin duda, en un himno en el contexto del retorno al país por parte de quienes fueron exiliados por la dictadura.

Vuelvo amor, vuelvo vida (1992 – Disco Vuelvo amor, vuelvo vida) Autor: Andrés

Márquez.

“Vuelvo a casa, vuelvo compañera
Vuelvo mar, montaña, vuelvo puerto
Vuelvo sur, saludo mi desierto
Vuelvo a renacer amado pueblo
Vuelvo, amor vuelvo
A saciar mi sed de ti

Vuelvo, vida vuelvo
A vivir en ti país
Traigo en mi equipaje del destierro
Amistad fraterna de otros suelos
Atrás dejo penas y desvelos
Vuelvo por vivir de nuevo entero
Vuelvo, amor vuelvo
A saciar mi sed de ti
Vuelvo, vida vuelvo
A vivir en ti país
Olvidar por júbilo no quiero
El amor de miles que estuvieron
Pido claridad por los misterios
Olvidar es triste desconsuelo
Vuelvo, amor vuelvo
A saciar mi sed de ti
Vuelvo, vida vuelvo
A vivir en ti país
Bajo el rostro nuevo de cemento
Vive el mismo pueblo de hace tiempo
Esperando siguen los hambrientos
Más justicia, menos monumentos

Vuelvo, amor vuelvo
A saciar mi sed de ti
Vuelvo, vida vuelvo
A vivir en ti país.”

El texto describe el regreso a casa y la conexión emocional de la agrupación con el país y su gente. El autor expresa su alegría y anhelo al volver a su tierra natal. En los primeros versos, menciona que regresa al mar, a las montañas y al puerto, elementos que simbolizan la identidad geográfica y cultural de su país. Saluda su desierto y renace en su amado pueblo.

Expresa la sed de estar nuevamente en su país y su deseo de vivir plenamente en él. También hace referencia a la experiencia del exilio o destierro, llevando consigo la amistad fraterna de otros lugares. Deja atrás el sufrimiento y las preocupaciones, buscando renacer y completarse nuevamente al volver a casa. El autor resalta la importancia de no olvidar el amor de aquellos que estuvieron presentes en tiempos difíciles. Pide claridad en los misterios, refiriéndose claramente a los casos no resueltos asociados a la tortura, muerte y desaparición de ejecutados políticos. También, señala que olvidar sería un ‘triste desconsuelo’ relevando la importancia de mantener presentes estos graves acontecimientos.

En la última parte, se menciona que, a pesar de los cambios y el crecimiento urbano representado por el rostro nuevo de cemento, el mismo pueblo sigue esperando y luchando por justicia y menos monumentos. El autor vuelve para satisfacer su sed de amor y vivir plenamente en su país. En general, la canción expresa un profundo amor, conexión y

compromiso con la tierra natal y su gente. Refleja el anhelo de regresar y contribuir al bienestar y la justicia de la comunidad, dejando atrás el exilio y encontrando una nueva plenitud en el regreso al país. En este sentido María Dolores Béjar expresa:

“El exilio masivo de opositores o personas sospechadas de participar de actividades consideradas ‘subversivas’, fue una de las consecuencias de las políticas represivas de las dictaduras del Cono Sur. El caso de Chile es uno de los más significativos. Se calcula que alrededor de cuatrocientos mil chilenos vivieron exiliados en distintos países durante la dictadura de Augusto Pinochet. Pero no sólo el número de exiliados resulta relevante en el caso de Chile. La experiencia del destierro estuvo atravesada por una intensa producción artística, que hizo trascender la obra de numerosos músicos y escritores. El caso de la música chilena es particularmente relevante debido a que resulta significativo el impacto del exilio en la producción cultural latinoamericana.”²¹¹ La presencia de Illapu y su exilio generó un impacto significativo en la escena latinoamericana, potenciando la riqueza cultural que ya se encontraba presente en su música. Este efecto se intensificó aún más con su llegada a México, lo que permitió una apreciación más amplia del folklore latinoamericano. Asimismo, en su repertorio se incorporaron ritmos mexicanos y centroamericanos, enriqueciendo aún más su propuesta artística.

La segunda canción analizada, ‘Tres versos para una historia’ (1992) narra la historia de un hombre que ya no está presente físicamente pero que sigue vivo en el corazón y la

²¹¹ Béjar, M. 2015. Historia del mundo contemporáneo: Relato histórico, cine, arte y literatura. UNLP-FaHCE, Ciudad de La Plata, Argentina.

memoria de su hijo, Manuel. El hijo busca respuestas sobre la partida de su padre y pregunta dónde puede encontrar consuelo para su llanto.

Tres versos para una historia (1992 -Disco Vuelvo amor, vuelvo vida) Autores:

Andrés. Márquez - Osvaldo Torres - Patricio Valdivia - Roberto Márquez.

“Aquí vivía un hombre ayer
Hoy vive solo su hijo Manuel
Busca a su padre quiere saber
¿A dónde puede su llanto arder?
Tenía cinco años el día aquel
Su madre dijo, de viaje fue
Nada ha cambiado del cuarto aquél
Sobre la cama yace un clavel
A cada noche y amanecer
Corre hasta el cuarto buscándole
Su madre dice, hijo Manuel
Tal vez mañana, tengamos fe
Creció soñando el día ver
El de su cuento de anochecer

Su madre entonces dijo, Manuel
Solo lo cierto lo ha de traer
Desde esta celda donde el odio a confinado
La sonrisa, amada mía
Yo me desangro en la ausencia de tus manos
Y me duermo, con tu Universo
Que es fuerza y vida en la esperanza de los hijos
Que quedaron
Pero si muero en la desdicha de no verte más
Levántate, recógeme
No ha sido en vano el sacrificio de la carne
Levántate, recógeme
No ha sido en vano el sacrificio de mi cuerpo
Hasta siempre amor... hasta siempre
Usted me busca y no me encuentra
Pero yo estoy aquí soy como usted
No he desaparecido, yo soy reflejo vivo
Escucho trenes de prisa y gritos de vendedores
Usted me busca y no me encuentra
Pero yo estoy aquí, jamás me fui
Juan terminó la escuela y aunque muy tarde sea
Irá buscando la verdad, usted y él me encontrarán

Ves yo estoy aquí donde jamás me fui

Estoy aquí y a veces canto

Te puedo ver sola bailando

Para que nadie pierda la memoria

Porque soy parte de esta historia

Están mis hijos, mi mañana

Mi mañana

Mi mañana

Mi mañana”.

La canción describe como el hijo tenía cinco años cuando su madre le dijo que su padre se fue de viaje. A pesar del paso del tiempo, nada ha cambiado en el cuarto donde solía vivir, y un clavel yace sobre la cama como un recordatorio de su ausencia. ‘Cada noche y al amanecer’, Manuel corre hasta el cuarto en busca de su padre, pero su madre le dice que tal vez mañana, con fe, puedan encontrar respuestas. Manuel crece soñando con el día en que se cumpla el cuento de su padre al anochecer. Luego, el texto cambia de perspectiva y presenta la voz del padre, que parece hablar desde alguna forma de confinamiento. Expresa que, a pesar de la separación física, su sonrisa y su espíritu siguen presentes. ‘Aunque se desangra en la ausencia de las manos’ de su amada, ‘se duerme con su universo’, que representa la fuerza y la vida en la esperanza de los hijos que quedaron. Si muere sin volver a verla, le pide que se levante y lo recoja, que su sacrificio no haya sido en vano. Lo anterior representa una situación de dolor, desprendimiento, amor y trascendencia.

El texto continúa con la voz del padre diciendo que, aunque no sea visible, está presente y ‘escucha los trenes y los gritos de los vendedores’. Menciona que Juan, probablemente el hijo de Manuel ha terminado la escuela y seguirá buscando la verdad. El padre afirma que tanto Manuel como él lo encontrarán. La composición concluye con el padre asegurando que está presente donde nunca se fue y que a veces canta. Menciona que puede ver a su amada bailando sola y enfatiza la importancia de no perder la memoria y ser parte de la historia a través de sus hijos y el futuro.

En síntesis, retrata la ausencia física de un padre, pero destaca su presencia inmaterial y el impacto duradero que tiene en la vida de su hijo y de aquellos que lo amaban. Expresa el deseo de encontrar respuestas, el dolor de la separación y la importancia de mantener viva la memoria y el legado familiar. La historia de Manuel se enmarca en los más de 2.000 casos documentados y expuestos en el Informe Rettig. Dicho informe presentado en 1991, luego de un largo trabajo de la Comisión Nacional de verdad y reconciliación, también se identificaron a las instituciones responsables de estas violaciones, como la DINA y la CNI. La fragmentación de miles de familias chilenas fue una de las graves consecuencias del régimen dictatorial, las cuales se situaron entre septiembre de 1973 a 1989.

El análisis de la obra continúa con la tercera canción escogida para este periodo, ‘Lejos del amor’ (1993), composición que evoca una serie de preguntas sobre la presencia inusual de diferentes elementos y personas en un entorno que parece extraño para ellos. Las gaviotas

se encuentran lejos del mar, los pequeños están lejos de su hogar, los amantes están en un lugar inesperado y los desvelos y la falta de consuelo son evidentes.

Lejos del amor (1993 – Disco En estos días) Patricio Valdivia - Roberto Márquez.

¿Qué hacen aquí?

Estas gaviotas

Tan lejos del mar

¿Qué hacen aquí?

Entre piedras y rincón

En este río marrón

¿Qué hacen aquí?

Tan lejos del mar

¿Qué hacen aquí?

Estos pequeños

Lejos del hogar

¿Qué hacen aquí?

Entre piedras y dolor

En este sucio balcón

¿Qué hacen aquí?

Lejos del hogar

¿Qué hacen aquí?, estos amantes

En este lugar, ¿qué hacen aquí?

Entre hierbas y candor

En este parque de amor

¿Qué hacen aquí?, lejos de la razón

Lejos del amor

Lejos del cielo

Como un alma perdida

Un sol sin vida

¿Qué hacen aquí, estos desvelos?

¿Qué hacen aquí, sin un consuelo?

¿Qué hacen aquí?, estos amantes

En este lugar, ¿qué hacen aquí?

Entre hierbas y candor

En este parque de amor

¿Qué hacen aquí?, lejos de la razón

Lejos del amor

Lejos del cielo

Como un alma perdida

Un sol sin vida

¿Qué hacen aquí, estos desvelos?

¿Qué hacen aquí, sin un consuelo?

¿Qué hacen aquí? (¿qué hacen aquí?)

¿Qué hacen aquí? (¿qué hacen aquí?)

¿Qué hacen aquí? (¿qué hacen aquí?)

¿Qué hacen aquí?

A través de las repeticiones de la pregunta ‘¿Qué hacen aquí?’, la canción busca reflexionar sobre la falta de sentido en la situación descrita. Por un lado, menciona elementos como piedras, ríos marrones, sucios baldones y hierbas, creando una atmósfera de desolación y extrañeza; y por otro, destaca la lejanía de la razón, el amor y el cielo, representando una sensación de pérdida y falta de vitalidad. Los desvelos y la ausencia de consuelo añaden un tono de angustia y desconcierto. Al respecto de la canción Roberto Márquez menciona que: "Es una canción que recrea el micro mundo alrededor del Mapocho, niños mendigando alimento o una moneda, desamparados y parejas llenas de amor buscando felicidad en una sociedad que ya comenzaba a dar luces de un individualismo brutal."²¹² En este sentido, el Neoliberalismo se profundizó hacia la década de 1990 acrecentando las brechas de desigualdad desde varias aristas, por ejemplo, durante esa periodo, Chile experimentó un momento de profunda transformación económica bajo el modelo neoliberal, que se implementó durante la dictadura militar y continuó después de la transición a la democracia. El neoliberalismo se caracteriza por la promoción de la liberalización económica, la reducción de la intervención estatal en la economía y la promoción del libre mercado.

²¹² Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 19 de diciembre de 2022, Ñuñoa, Santiago, Chile.

Algunos elementos claves del neoliberalismo y su impacto en la desigualdad y la distribución del ingreso en Chile en la década de 1990 fueron:

- A. Apertura económica y liberalización comercial: Chile implementó políticas de apertura económica fomentando la eliminación de barreras comerciales y la firma de acuerdos de libre comercio con otros países. Esto permitió una mayor entrada de inversión extranjera y aumentó las exportaciones chilenas. Sin embargo, esta apertura también significó una mayor competencia para las empresas locales, lo que condujo a la desaparición de algunas industrias nacionales menos competitivas y a la concentración de la economía en sectores más dinámicos, lo que podría haber exacerbado la desigualdad económica.

- B. Privatización de empresas estatales: Durante la década de 1990, se llevó a cabo un proceso masivo de privatización de empresas estatales en Chile, abarcando áreas como la minería, la energía, las telecomunicaciones y las pensiones. La privatización tuvo como objetivo fomentar la eficiencia y mejorar la gestión de estas empresas, pero también generó una mayor concentración de la riqueza en manos de algunos actores económicos y contribuyó a la desigualdad.

- C. Reforma laboral: Se implementaron reformas laborales que buscaron flexibilizar el mercado de trabajo y reducir la intervención estatal en las relaciones laborales. Se

promovieron contratos de trabajo más flexibles y se debilitaron los derechos laborales y sindicales. Esto llevó a una precarización del empleo, con un aumento de la contratación temporal y la disminución de la sindicalización, lo que afectó negativamente los ingresos y las condiciones laborales de los trabajadores, especialmente los más vulnerables.

- D. Reforma del sistema de pensiones: Durante la década de 1980, se estableció en Chile un sistema de pensiones basado en cuentas individuales de capitalización, administradas por entidades privadas. Aunque esta reforma no se realizó específicamente en los años 90, sus efectos se hicieron más evidentes en esa década. El sistema de pensiones neoliberal ha sido objeto de críticas, ya que ha generado bajas pensiones para gran parte de la población, especialmente para aquellos que no pudieron cotizar lo suficiente durante su vida laboral.

Los cuatro puntos anteriores se reflejan en las palabras de Gómez:

“La política democrática como la democracia liberal representativa van hacia la baja mientras que la actividad mercantil, el individualismo, el conformismo, la desigualdad social y la fragmentación ciudadana como la desprotección social y los riesgos van en alza. En ese sentido, se puede sostener que mientras más se consolida la sociedad neoliberal más innecesaria resulta la política, especialmente, la democrática y la democracia liberal representativa pierde completa y total validez e interés para la ciudadanía. Quedando ambas actividades (la política) en manos de los traficantes de la palabra y el poder, o sea, de las elites políticas. La política queda encapsulada en los

partidos políticos “conformes con el sistema.”²¹³ El impacto de estos elementos del neoliberalismo en la desigualdad y la distribución del ingreso en Chile durante la década de 1990 fue mixto. Si bien la economía chilena experimentó un crecimiento notable durante este período, la desigualdad económica aumentó significativamente. Según datos del Banco Mundial, el coeficiente de Gini, que mide la desigualdad, aumentó de aproximadamente 0.48 en 1990 a 0.57 en 2000, lo que indica un incremento en la desigualdad de ingresos.

En este sentido, ‘Lejos del amor’ cuestiona la presencia de diferentes elementos y personas en un entorno inadecuado, transmitiendo una sensación de desorientación, desolación y falta de sentido con respecto a la situación actual. Lo anterior es provocado por el incesante ritmo de vida que comienza a dejar, cada vez, menos espacios para el desarrollo de emociones, apegos, momentos de sociabilidad, en definitiva, de construcción de espacios en dónde la sociedad pueda desarrollarse desde el punto de vista humano.

En síntesis, si bien el modelo neoliberal implementado en Chile durante la década de 1990 contribuyó al crecimiento económico y a la apertura del país, también generó profundas desigualdades y una distribución desigual del ingreso. Los efectos de estas políticas siguen siendo objeto de debate en la sociedad chilena actual.

²¹³ Gómez, Op.Cit. p 54.

Al continuar con el análisis de las canciones se presenta una cuarta composición titulada Sincero positivo (1995). La letra de esta canción aborda temáticas poco trabajadas en aquella época (y en la actualidad) poniendo de manifiesto la necesidad de actuar y enfrentar la situación de salud a la cual hace referencia.

Sincero positivo (1995 – Disco Multitudes) Luis A. Valdivia - José Miguel Márquez.

“Ya no basta moralizar
Ya no basta pontificar
Porque para fin de siglo
Millones perecerán
De nada me sirve
Vendarme los ojos
De nada me sirve
Creer que es para otros
Y cerrar la puerta
De nada me sirve
Porque va creciendo
El mal de fin de siglo
Síndrome de muerte
Cuido mis amores
Síndrome de muerte

Libre y protegido
Mis amores
Sincero positivo
Nos malquiere y acecha
El más duro enemigo
El dolor más odioso
Al amor conferido
Siembra crueles designios
Infectando cariños
Da al amor un delirio
Al horror nos margina
De caer un día mal herido
Hipodérmico y fatal
Quiero que estés a mi lado
Porque muchos me abandonarán
Síndrome de muerte
Cuido mis amores
Sincero positivo”.

La composición expresa una sensación de urgencia y preocupación por la situación del mundo a finales del siglo. Se menciona que ya no es suficiente ‘moralizar’ o ‘pontificar’, en clara alusión y crítica al papel de la Iglesia católica en temas que mantuvo siempre ocultos o

que más bien propendían a no ser tratados de manera abierta en sociedad. Luego el texto reconoce que no sirve cerrar los ojos o creer que los problemas son sólo para otros. Se destaca la ‘creciente presencia del mal’ y se menciona el ‘síndrome de muerte’ que representa la amenaza del VIH. El texto afirma que cuida de sus amores y busca protegerlos, pero reconoce que enfrenta un enemigo duro y un dolor odioso. El texto sugiere que el mal y el horror están presentes y pueden marginar al amor, infectar los afectos y llevar al delirio. Lo anterior refleja la estigmatización de una condición de salud que para la época era poco conocida y difundida, en términos de prevención, por los estamentos gubernamentales correspondientes.

A pesar de todo, el protagonista de la canción expresa el deseo de tener a alguien a su lado, ya que anticipa que muchos lo ‘abandonarán’. El ‘síndrome de muerte’ se menciona nuevamente, pero también se enfatiza el cuidado de los amores y una actitud sincera y positiva.

Se puede identificar el diálogo entre texto y contexto principalmente en lo referido al VIH, en ese sentido Chile en la década de 1990 experimentó un aumento significativo en los casos de VIH y el impacto de la epidemia del VIH/SIDA comenzó a ser más evidente en el país. Aunque la situación no fue tan grave como en otros países de la región, el VIH tuvo un impacto significativo en la salud pública y en la sociedad chilena en general.

Durante esa época, el acceso a la información sobre el VIH y las medidas preventivas era limitado, lo que contribuyó a la propagación del virus. La educación sexual y la prevención del VIH no eran prioridades en el sistema educativo, y existía un estigma social y una discriminación hacia las personas que vivían con el virus. Esto dificultaba la prevención, la detección temprana y el acceso al tratamiento.

En términos de salud pública, el sistema de atención médica se enfrentó a desafíos significativos debido al aumento de los casos de VIH. Los servicios de atención y tratamiento del VIH estaban insuficientemente desarrollados, lo que limitaba el acceso a la atención adecuada para las personas afectadas. Además, el estigma asociado al VIH dificultaba que las personas buscaran atención médica y revelaran su estado serológico.

A medida que avanzaba la década, las organizaciones de la sociedad civil y los grupos comunitarios comenzaron a movilizarse para abogar por una respuesta más efectiva al VIH/SIDA. Se llevaron a cabo campañas de concientización, se establecieron programas de prevención y se fortaleció la capacidad de atención médica para enfrentar la epidemia.

A finales de la década de 1990, el gobierno chileno comenzó a tomar medidas más contundentes para abordar el problema. Se implementaron políticas públicas de prevención y se fortalecieron los programas de atención y tratamiento del VIH. Se promovió la educación

sexual en las escuelas y se trabajó para reducir el estigma y la discriminación asociados al VIH.

En síntesis, la década de 1990 fue un período en el que el impacto del VIH en Chile se hizo más evidente. La falta de acceso a la información, la limitada disponibilidad de servicios de atención médica y el estigma social contribuyeron a la propagación del virus y dificultaron la respuesta a la epidemia. Sin embargo, a medida que avanzaba la década, se tomaron medidas para abordar estos desafíos y se fortaleció la respuesta al VIH en el país. La canción propone una función comunicativa que refleja una preocupación por los desafíos y peligros del fin de siglo, entre ellos, el VIH y el exponencial aumento de contagios hacia la década de 1990.

Continuando en este camino de análisis una quinta canción llamada ‘Ojos de niño’ (2002) retrata otra problemática social importante: el desamparo de los niños debido al vertiginoso ritmo de los nuevos tiempos.

Ojos de niño (2002) refleja de manera transversal las consecuencias visibles de un sistema neoliberal que privilegia el capital y la sociedad de consumo por sobre un paradigma asociado al cuidado de los niños y el ser humano en general.

Ojos de niño (2002. Disco Ojos de niño) Roberto Márquez - Carlos Elgueta.

“Con tus ojos de niño tienes la confusión
Entre la realidad y la ciencia ficción
El entorno no ayuda a entender lo esencial
Las oportunidades, casi ya no las hay
Casi ya no las hay
Vives el abandono de tus padres igual
Porque desde temprano tienen que trabajar
Ellos prometen cambios, y regalos comprar
No han entendido nunca que falta solo amar
Que falta solo amar
Un arma no hace al hombre, solo causa dolor
Y la muerte segura de los sueños de amor
La calle es tu enseñanza, la escuela no da más
Compleja es la existencia de nuestra sociedad
De nuestra sociedad
Con tus ojos de niño tienes la confusión
Entre la realidad y la ciencia ficción
Vives el abandono de tus padres igual
Porque desde temprano tienen que trabajar
Tienen que trabajar

Un arma no hace al hombre, solo causa dolor
Y la muerte segura de los sueños de amor
La calle es tu enseñanza, la escuela no da más
Compleja es la existencia de nuestra sociedad
De nuestra sociedad
Un arma no hace al hombre, solo causa dolor
Y la muerte segura de los sueños de amor
La calle es tu enseñanza, la escuela no da más
Compleja es la existencia de nuestra sociedad
De nuestra sociedad”.

La canción aborda la perspectiva de un niño que se encuentra confundido entre la realidad y la ficción, y cuya vida se ve afectada por el abandono de sus padres debido a la necesidad de trabajar. El texto propone una crítica al énfasis hacia la ciencia ficción y la falta de oportunidades en el entorno del niño. En general, la letra destaca la complejidad de la existencia en la sociedad actual y la falta de amor y comprensión en ella.

Resalta que un arma no define a una persona, sino que solo causa dolor y destruye los sueños de amor. Lo anterior pone en relieve la crítica hacia las FF.AA. en el entendido del alto gasto de recursos en ese ítem, no siendo necesario para construir una sociedad ligada a otros valores, principalmente a aquellos asociados a la paz y lejos de guerras. Se menciona

que la calle se convierte en una fuente de enseñanza más significativa que la escuela, y se reflexiona sobre la complejidad de la existencia en la sociedad actual. En este sentido el discurso es punzante en términos de representar la deserción escolar y cómo esta es tratada o pasada por alto, sin tener, el estado, políticas claras en torno a aquello.

En definitiva, la canción pone de manifiesto las dificultades y desafíos que enfrenta un niño en un entorno donde la realidad se mezcla con la ficción, la falta de oportunidades y el abandono parental. También critica el papel de las armas y la falta de enfoque en valores como el amor y la importancia de una educación más significativa, tema que hasta el día de hoy no se ha podido resolver.

La sexta canción analizada en este periodo, “Voces nuevas” (2006) evoca una celebración de la memoria y la conexión con la naturaleza y las tradiciones ancestrales. Desde lo más profundo de los siglos, se escuchan voces nuevas que invitan al festejo. El maíz iluminado y los tambores despiertan al quetzal del infinito, símbolo de libertad.

Voces nuevas (2006 – Disco Vivir es mucho más) Autor: Roberto Márquez.

“Desde el fondo de los siglos
donde todo es memoria
voces nuevas como flechas
nos invitan al festejo.
En la danza de los ojos
del maíz iluminado
el quetzal del infinito
se despierta en tus tambores.
El quetzal del infinito
se despierta en tus tambores.
Desde el mundo de los bosques
en diez lenguas hermanadas
un murmullo de ternura
ilumina las montañas
Si te abres como el cielo
a la ciencia de lo antaño
el volcán de tu existencia
cantará tus libertades.
El volcán de tu existencia
cantará tus libertades.
¡Danza! En los brazos de la tierra
Danza! Emplumado de paciencia
Danza! Con el trueno de tus sueños

Danza! Con la vida en tu cuerpo.
Danza! Con el trueno de tus sueños
Danza! Con la vida en tu cuerpo.
Desde el sol de mi desierto
donde el agua es un diamante
voces nuestras nerudianas
se despiertan solidarias.
Bebiendo de las corolas
de tus flores mis hermanas
con el ritmo más guerrero
saludamos tu esperanza.
Con el ritmo más guerrero
saludamos tu esperanza.
¡Danza! En los brazos de la tierra
Danza! Emplumado de paciencia
Danza! Con el trueno de tus sueños
Danza! Con la vida en tu cuerpo.
Danza! Con el trueno de tus sueños
Danza! Con la vida en tu cuerpo”.

Esta composición hace referencia al mundo de los bosques y a las diversas lenguas hermanadas que iluminan las montañas con un murmullo de ternura. Se insta a abrirse a la sabiduría del pasado y a dejar que el volcán de la existencia cante las libertades.

La danza se presenta como una expresión de conexión con la tierra, emplumada de paciencia y llena de sueños y vida. Desde el sol del desierto, las voces solidarias se despiertan y saludan la esperanza. Bebiendo de las flores, se celebra la hermandad y se saluda la esperanza con un ritmo guerrero. La canción se inspira en un contexto de ‘voces nuevas’ centrando su poder creativo en la lucha estudiantil de 2005, proponiendo una connotación ligada a la juventud y a la fuerza que ella propone en el sentido de la lucha social hacia el orden establecido.

En síntesis, la canción exalta la importancia de la memoria, la conexión con la naturaleza y las tradiciones, y la celebración de la vida a través de la danza y la esperanza. Se reconoce la riqueza de la diversidad cultural y se invita a abrazarla en armonía.

En el análisis discursivo de la séptima composición titulada “Nuestro mensaje” (2014) se observa como los autores ponen de manifiesto la lucha y la resistencia del pueblo mapuche, destacando su sabiduría, conexión con la tierra y la cosmovisión ancestral. Se hace referencia al werkén, Matías Catrileo líder mapuche, quien emprende un viaje hacia el sur con el propósito de descubrir y enfrentar la injusticia arraigada que aqueja a su pueblo.

Illapu.

“Sabedor caminante el werkén
echó rumbo a su casa en el sur,
descargó su equipaje de más
el saber lo llevaba con él.
El propósito de descubrir
la enraizada injusticia sin fin
lo llevó a la determinación
de desgarrar de la tierra el dolor.
Nuestra raza, la lengua ancestral,
kamaruko, purrum, nguillatún, el kimun,
la machi mineral, el entorno,
la vida, la cosmovisión.
Desde lo alto está bajando,
baja el amor de la mapu
el purrum de sus hijos
los hijos del viento, la vida y el sol
puel, puel la vida.

Que en gulu mapu se enciende la vida
puel mapu se enciende la vida en mi raza
se enciende la vida, el amor de la mapu
Ñuke mapu es la vida, ñuke mapu es la vida,
nuestra tierra es la vida.

¡Marichiwew! ¡Marichiwew!

Nuestro peñi Matías Catrileo
gulu mapu, su vida por los ventisqueros
escupió con su garganta el fuego
que quemó la mentira.

Que nos junte las ganas de ir contra el reino
el fusil que sigue aniquilando
entrando a mi casa, violando,
matando de codicia, su ira.
Es mapuche el suelo que pisas,
mis hijos, los hijos que pisas,
se acaba tu risa de cobre pintada,
de soledad tu risa.

Allá en lo alto está pasando,
nada somete al amor en mi casa
el amor con la lucha que existe
el amor por la vida
puel, puel la vida.

Que en gulu mapu se enciende la vida,
puel mapu, se enciende la vida en mi raza
se enciende la vida, el amor de la mapu.

Ñuke mapu es la vida,
ñuke mapu es la vida,
nuestra tierra es la vida”.

La situación de Matías Catrileo se convierte en un acontecimiento clave que Illapu utiliza para revitalizar y poner en primer plano la lucha del pueblo mapuche, que a lo largo de los siglos ha sufrido el despojo social y económico, pero ha logrado levantarse una y otra vez frente al menosprecio, primero por parte del mundo español y posteriormente por parte del Estado chileno. El pueblo mapuche, desde su kimun (saber) y sus ceremonias sagradas, ha mantenido una conexión profunda con la tierra, que persiste en su lucha incansable, el Estado no ha reconocido las tierras usurpadas, lo cual ha agudizado el conflicto.

Desde la llegada de los españoles a América Latina, surgió el conflicto por la posesión de tierras, y Chile no fue una excepción, lo que ha generado una problemática histórica que perdura hasta nuestros días. En esta línea, el caso de Matías Catrileo se transforma en un acontecimiento histórico que vuelve a mostrar el estado de la problemática. Sin duda la canción releva la importancia de la lengua y la cultura mapuche, que se refleja en términos como kamaruko, purrum, nguillatún, kimun y machi mineral, los cuales representan

elementos fundamentales de su identidad. Se enfatiza la vida, la cosmovisión y el amor por la mapu (tierra) como fuerzas que descienden desde lo más alto y se manifiestan en la lucha de los hijos del viento, la vida y el sol.

El caso de Matías Catrileo, un peñi (hermano) mapuche que perdió la vida defendiendo la tierra y enfrentando la opresión hacia su pueblo ocurre el año 2008 en la localidad de Vilcún. De manera preliminar Radio Cooperativa informó:

“Como Matías Catrileo Quezada fue identificado el estudiante mapuche que murió este jueves durante un enfrentamiento con Carabineros en la comuna de Vilcún en la Región de la Araucanía. Cerca de las 06:40 horas, el joven alumno de la Universidad de la Frontera en Temuco, junto a otros 14 encapuchados, ingresó al fundo Santa Margarita, propiedad de Jorge Luchsinger, para incendiar 550 fardos que se encontraban al interior del lugar. Tras el incidente, la Policía de Investigaciones y Carabineros se constituyeron en el lugar a la espera del fiscal del Ministerio Público para iniciar las pericias correspondientes, aunque la muerte no ha sido confirmada aún por fuentes oficiales. Tras una seguidilla de incidentes, la fiscalía decidió mantener una tenencia temporal de Carabineros en la zona, quienes aún no confirman los hechos.”²¹⁴

²¹⁴ Nota de Prensa, publicada en www.cooperativa.cl el miércoles 03 de enero de 2008. Consultada el 11-07-2023. <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/estudiante-mapuche-murio-en-enfrentamiento-con-carabineros-en-vilcun/2008-01-03/085125.html>

Es importante aclarar que cuando se habla de ‘ocupación’ se hace referencia a las recuperaciones pacíficas de tierras usurpadas por el Estado y por privados desde la perspectiva del pueblo mapuche. La reivindicación de tierras se ve como una legítima lucha ancestral por la propiedad de la tierra. El lenguaje impuesto por la dictadura presenta el conflicto como una situación en donde el pueblo Mapuche vulnera la seguridad nacional, provocando una inestabilidad de la patria por lo que la idea de enfrentamiento armado no tendría sustento debido a que en este acontecimiento en particular la muerte de Matías Catrileo los comuneros que ingresan al fundo Luchsinger, lo hicieron en forma desarmada. Así relató la prensa de la época dicha característica:

“Uniformados y mapuches comenzaron un enfrentamiento: los primeros con balas, los segundos con piedras. El carabinero Walter Ramírez Inostroza abrió fuego contra el grupo, hiriendo por la espalda a Catrileo, quien cayó abatido con el pulmón derecho destrozado, antes de morir en el bosque.”²¹⁵

En síntesis, la canción refleja la resistencia, el amor por la tierra y la lucha del pueblo mapuche contra la injusticia y la opresión. Se exalta la importancia de la identidad cultural y la conexión con la naturaleza como pilares fundamentales de su existencia.

²¹⁵ Nota de Prensa, publicada en TelesurTv: publicada el 03 de enero de 2018. Consultada el 11-07-2023. <https://www.telesurtv.net/news/Chile-10-anos-del-asesinato-del-joven-mapuche-Matias-Catrileo-20180103-0013.html>

Siguiendo con el análisis de la obra, en la octava canción estudiada, ‘Los estudiantes’ (2014) versión remasterizada de ‘Móvil Oil Special’ de Víctor Jara que realizó un homenaje a los estudiantes de la década de 1970, se hace referencia a la lucha estudiantil en Chile y en Latinoamérica. Los estudiantes se unen y toman acción contra la opresión y las injusticias que enfrentan. Utilizan el verso ‘Matatiretirundín’ como una expresión de solidaridad y fuerza colectiva.

A lo largo del siglo XX, Chile fue testigo de diversos movimientos estudiantiles que jugaron un papel fundamental en la historia del país. Estos movimientos estudiantiles se caracterizaron por su lucha por la democracia, la justicia social y la defensa de los derechos estudiantiles. En palabras de Víctor Muñoz y Carlos Durán:

“En el caso específico de los movimientos juveniles, cabe destacar que éstos se han caracterizado por la ocurrencia en su interior de permanentes disputas por su conducción que involucran enfrentamientos entre diferentes formas de entender lo político, de configurar su propia identidad en torno a ello y de vincularse con las expresiones institucionales de la política. Es decir, la política en los movimientos juveniles ha operado como una dimensión problemática en torno a la cual se elaboran definiciones, prácticas, sentidos y lógicas de acción en permanente mutación. Sin lugar a duda, hay en ello condicionantes estructurales definidas principalmente desde la configuración del Estado y el sistema político, un campo institucionalizado cuyas relaciones determinan oportunidades y restricciones para los movimientos. Pero, al mismo tiempo, la historia también nos muestra que los movimientos sociales generan oportunidades y acceden a transformar las condicionantes asociadas al

amplio campo de la política, sus sentidos y significados otorgados.”²¹⁶ A continuación, se detallan algunos de los movimientos estudiantiles más destacados en Chile durante ese período:

A. Reforma Universitaria de 1920: Aunque no exclusivamente un movimiento estudiantil, este movimiento se originó en la Universidad de Córdoba, Argentina, y tuvo un gran impacto en Chile. Los estudiantes chilenos se sumaron a la lucha por una educación más democrática y participativa, exigiendo cambios en el sistema educativo y en las estructuras universitarias.

B. Movimiento Estudiantil de 1968: Durante la década de 1960, los estudiantes chilenos se unieron a las protestas mundiales contra la guerra de Vietnam y el autoritarismo. En Chile, este movimiento estudiantil se enfocó en la demanda de una educación más democrática y en oposición al gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva.

C. Movimiento Estudiantil de 1981: En respuesta a las políticas educativas implementadas por la dictadura militar de Augusto Pinochet, los estudiantes chilenos se organizaron para protestar por la falta de libertad académica, la represión y la privatización de la educación. Estas protestas fueron duramente reprimidas por el régimen militar.

²¹⁶ Muñoz, V. & Durán, C. 2019. Los jóvenes, la política y los movimientos estudiantiles en el Chile reciente. Ciclos sociopolíticos entre 1967 y 2017. Izquierdas no.45. Santiago, Chile.

D. Protestas estudiantiles de 2006: Conocido como el ‘Movimiento Pingüino’ debido a los uniformes escolares que usaban los estudiantes, este movimiento se originó en el sur de Chile en respuesta a las desigualdades en el sistema educativo y las condiciones precarias de las escuelas públicas. Las protestas se extendieron por todo el país y se convirtieron en una de las movilizaciones estudiantiles más grandes y significativas en la historia de Chile.

E. Movimiento Estudiantil de 2011: También conocido como el ‘Movimiento Estudiantil Chileno’ o ‘Revolución de los Pingüinos’, este movimiento fue liderado por la Confederación de Estudiantes de Chile (CONFECH) y se enfocó en la demanda de una educación pública gratuita y de calidad. Las protestas y manifestaciones masivas se prolongaron durante varios meses y tuvieron un amplio apoyo popular.

La esencia de dichos movimientos tiene elementos de continuidades que persisten en el tiempo. En palabra de Francesco Penaglia y Silvania Mejías:

“En ese sentido, se puede establecer que los antecedentes directos de la movilización estudiantil durante 2011, son las características estructurales del sistema educativo chileno, el cual acumuló tensiones configurando un escenario conflictivo que no se inició de forma muy distinta a las movilizaciones protagonizadas en años anteriores desde el retorno a la democracia, pero que rápidamente dio un salto cualitativo hacia demandas que encerraron anhelos y perspectivas de transformación profunda en educación, reabriendo de algún modo, la posibilidad de instalar temas en agenda, tal como aconteció el año 2006 con el ‘movimiento pingüino’. A partir de ello, se puede establecer que

emergió un debate en torno a la educación y su sentido, incorporando temas como “quién enseña, qué se enseña y cómo fiscaliza el Estado en ambas dimensiones.”²¹⁷

Cada uno de ellos desempeñó un papel importante en la lucha por la democratización de la educación y la sociedad chilena en su conjunto. Cabe destacar que los movimientos estudiantiles en Chile han sido la punta de lanza para relevar las problemáticas sociales y políticas de uno de los pilares fundamentales de la sociedad, su desarrollo y la calidad de la educación y por consiguiente el devenir en la formación de sus ciudadanos.

En este sentido, los estudiantes tanto secundarios como universitarios, han jugado un papel preponderante en las luchas sociales y políticas asociadas a las transformaciones que el país necesita en el ámbito educativo y ciudadano, entendiendo la problemática de base: la educación como factor fundamental para el desarrollo de los pueblos en ámbitos de equidad, acceso y calidad.

**Los estudiantes (2014 – Disco Con sentido y razón) Autores: Víctor Jara - adaptación
texto y música Roberto Márquez.**

²¹⁷ Penaglia, F. & Mejías, S. 2020. El conflicto estudiantil chileno y sus efectos políticos. Polis, vol.15. México.

“Los estudiantes chilenos
Y latinoamericanos
Se tomaron de las manos
Matatiretirundín.
En este hermoso jardín
A momios y dinosaurios
Los jóvenes revolucionarios
Han dicho basta por fin.
¡Basta!
Que viene el guanaco
Y detrás los pacos
La bomba adelante
La paralizante
También la purgante,
Y la hilarante.
¡Ay qué son cargantes
Estos vigilantes!
El joven secundario
Y el universitario,
Con el joven proletario,
Quieren revolución.
En la Universidad
Se lucha por la reforma

Para poner en la horma
Al beato y al nacional.
Somos los reformistas,
Los revolucionarios,
Los antiimperialistas,
De la Universidad”.

Se critica a los ‘momios’ (personas privilegiadas y conservadoras) y a los ‘dinosaurios’ (personas obsoletas y retrógradas) que se oponen al cambio y a la transformación social. Los jóvenes se autodenominan de manera irónica ‘revolucionarios’ y declaran que han dicho ‘basta’ finalmente, en señal de que están cansados de la situación actual.

La canción avanza hacia la presencia policial y la violencia que se emplea para reprimir a los manifestantes utilizando términos como ‘guanaco’ (vehículo antimotines), ‘pacos’ (policías) y nombres coloquiales de diferentes tipos de bombas. Se critica la actitud de los vigilantes y se destaca la persistencia de los jóvenes en su lucha.

En el ámbito universitario, se menciona la lucha por la reforma y la resistencia contra las instituciones y las fuerzas conservadoras. Los estudiantes se autodenominan ‘reformistas’, ‘revolucionarios’ y ‘antiimperialistas’, dejando en claro su compromiso con la

transformación social y la justicia. En síntesis, se destaca la unidad y determinación de los estudiantes en su lucha por la justicia, la reforma y la transformación social. Se denuncia la represión y se exalta la resistencia de la juventud en su búsqueda de un cambio profundo en la sociedad.

Para finalizar este recorrido de análisis a través de las obras escogidas, se analizó una novena canción titulada ‘La vida volverá’ (2021) esta composición expresa la esperanza de un futuro mejor y el regreso de tiempos felices y llenos de vida. Menciona la superación de las sombras, el miedo, la opresión y la enfermedad. A pesar de los momentos difíciles representados por el otoño pedregoso, se espera que surjan mariposas y flores que simbolizan un renacer y una nueva oportunidad.

La vida volverá (Sencillo 2021) Autores: Marcelo Jara - Roberto Márquez.

“Cuando las sombras se vayan
El miedo, el azote, la peste
Este Abril de flores de muerte
Este Abril de las calles silentes
Cuando el otoño pedregoso
En lluvia de mariposas germine

De la mano saldremos de nuevo
A regar las flores que ayer sembramos
Volverán (volverán) las risas de primavera
Volverán (volverán) por miles buscando dignidad
Volverán (volverán) las manos para compartir el pan
Volverán (volverán) las voces de mi pueblo a cantar
Volverán (las risas de primavera)
Volverán (por miles buscando dignidad)
Volverán (las manos para compartir el pan)
Volverán (las voces de mi pueblo a cantar)
Renacerán las esperanzas
El Sol que alumbre la ronda de los niños
La inocencia que fue traicionada
Vendrá de nuevo señalando el camino
Pondré en tus manos mis anhelos
Y estrellas tendrán su cielo en tu boca
Para mi serás la vida que nace
Y serán tus besos mi firmamento.
Volverán (volverán) las risas de primavera
Volverán (volverán) por miles buscando dignidad
Volverán (volverán) las manos para compartir el pan
Volverán (volverán) las voces de mi pueblo a cantar

Volverán las voces de mi pueblo a cantar

(Volverán)

Volverán las voces de mi pueblo a cantar”.

El texto avanza hacia el concepto de libertad, tomar las manos y regar las flores que fueron sembradas en el pasado, simbolizando la construcción de un futuro mejor y la búsqueda de dignidad. Se espera el regreso de las risas de primavera, la alegría y la esperanza, así como la solidaridad y la generosidad representadas por las manos que comparten el pan. También se menciona el retorno de las voces del pueblo, la capacidad de expresión y el canto colectivo asociado al concepto de dignidad. Lo anterior, está estrechamente ligado a uno de los conceptos fundantes de las demandas del estallido social ²¹⁸ ocurrido en Chile en octubre del

²¹⁸ El estallido social en Chile se refiere a una serie de protestas y manifestaciones que comenzaron el 18 de octubre de 2019 y se extendieron por varias semanas en todo el país. Estas protestas fueron impulsadas por una amplia gama de demandas y descontentos sociales acumulados a lo largo de los años, incluyendo la desigualdad económica, el alto costo de la vida, la falta de acceso a servicios básicos, el sistema de pensiones, la educación y la salud, entre otros. El detonante directo del estallido social fue el aumento del precio del pasaje del metro en Santiago, la capital de Chile. Esto generó una respuesta masiva por parte de los estudiantes, quienes comenzaron a evadir el pago y realizar manifestaciones dentro de las estaciones del metro. Estas manifestaciones se extendieron rápidamente a través de las redes sociales, convocando a una serie de protestas en todo el país. Las protestas se caracterizaron por su magnitud y la participación de amplios sectores de la sociedad chilena. Las demandas de los manifestantes incluían cambios profundos en el sistema político y económico, como una nueva Constitución, una reforma al sistema de pensiones, mejoras en la calidad de la educación y la salud, y medidas para abordar la desigualdad social. El gobierno chileno respondió inicialmente con represión policial, lo que generó más indignación y aumentó la intensidad de las protestas. Sin embargo, posteriormente se estableció una agenda para responder a las demandas de los manifestantes. Esto incluyó la realización de un plebiscito para una nueva Constitución, que finalmente se llevó a cabo el 25 de octubre de 2020. El plebiscito resultó en un amplio apoyo a la redacción de una nueva Constitución, lo que llevó a la convocatoria de una Asamblea Constituyente para redactar. La Asamblea Constituyente está compuesta por ciudadanos elegidos democráticamente y tiene la tarea de redactar una nueva Constitución que refleje las demandas y aspiraciones de la sociedad chilena. El estallido social de 2019 en Chile marcó un punto de inflexión en la historia del país, generando un profundo debate sobre las desigualdades y la necesidad de reformas estructurales. Aunque las protestas disminuyeron en intensidad a medida que se avanzaba en el proceso constitucional, las demandas de cambio siguen siendo importantes en la agenda política chilena.

año 2019. En el último verso, se destaca que las voces del pueblo volverán a cantar, lo cual sugiere la resistencia y la fortaleza de la comunidad en su lucha por la justicia y la libertad. En síntesis, existe una evocación a la idea de un renacimiento, la esperanza de un futuro mejor y el anhelo de unión, dignidad y alegría en la sociedad. Expresa la creencia en la capacidad de superar las adversidades y el regreso de la voz y la vida en comunidad.

La pandemia de COVID-19 tuvo un impacto significativo en Chile, al igual que en otros países alrededor del mundo. A continuación, se aborda una descripción general de la situación de la pandemia en Chile. El primer caso confirmado de COVID-19 en Chile se registró el 3 de marzo de 2020. Desde entonces, el país ha enfrentado múltiples olas de contagio y ha implementado diversas medidas para contener la propagación del virus. A lo largo de la pandemia, las autoridades chilenas han seguido las recomendaciones de la Organización Mundial de la Salud (OMS) y han implementado medidas como el uso obligatorio de mascarillas, el distanciamiento social y restricciones en la movilidad. Durante 2020, Chile experimentó una primera ola importante de casos, lo que llevó a la implementación de cuarentenas, cierres de fronteras y la suspensión de clases presenciales.

A medida que avanzaba el año, se implementaron estrategias de trazabilidad y testeo masivo para detectar y controlar los casos. Sin embargo, a fines de 2020 y principios de 2021, el país enfrentó una segunda ola más severa, que llevó al sistema de salud al límite de su capacidad y obligó a imponer medidas más restrictivas. En este sentido, la obra releva

mediante la metáfora, la peste y las sombras provocadas por ella. Sin embargo, plantea un ciclo vital de las estaciones, en las cuales en cada una de ellas la esperanza por un futuro mejor puedan generar el retorno de la vida y de la felicidad que la libertad puede provocar en el ser humano.

En el próximo capítulo se trabajarán ideas fundamentales para el análisis y reflexión final, tales como: Destacar la ‘función’ de la canción como artefacto cultural de transmisión de realidades históricas identificadas, relevar la importancia de dichos diálogos, resignificar la obra y su puesta en valor para la disciplina histórica.

IV. CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES:

Trascendencia de la obra de Illapu y reflexiones finales en perspectiva histórica.

El cuarto y último capítulo tiene por objetivo discutir la trascendencia de la obra de Illapu como música de resistencia en perspectiva histórica.

La tarea de narrar y representar el pasado, a través de la música popular como fuente para la historia, requiere un trabajo arduo y sistemático, en dónde el lente del historiador debe estar puesto en múltiples focos, que le permitan observar el pasado y sus escenarios para reconstruirlo, paso a paso, identificando de manera aguda las conexiones que entrelazan las interpretaciones entre texto y contexto desde una mirada crítica y reflexiva. Lo anterior, se conjuga con lo expuesto por David Oviedo: “la base de todo esfuerzo de investigación radica en los enlaces narrativos, que, vía retrodicción, permiten asignar relevancia a eventos o procesos, e incluso los constituyen como tales.”²¹⁹ En tal dirección, la labor investigativa debe proponer un viaje al pasado mediante criterios de selección que avalen la relevancia del objeto de estudio a investigar y su condición histórica propiamente tal.

²¹⁹ Oviedo, D, 2017, Metodologías de acceso a la verdad en la reflexión histórico- contemporánea: consideraciones a partir de John Gaddis. p. 216.

Los cuestionamientos al estado de la cuestión deben proponer un salto creativo a nuevas huellas del pasado que podamos indagar con la finalidad de generar nuevos conocimientos históricos y utilidades para el lector.

Para la historiografía el rol de la canción como ‘artefacto cultural’ se ha transformado en un aspecto fundamental en el estudio de la música y su relación con la historia. Las canciones han sido utilizadas a lo largo del tiempo como una forma poderosa de transmitir información, valores, creencias y experiencias de generación en generación. En suma, son el motor que genera memoria histórica y un imaginario colectivo valioso.

Regresando a la música popular como fuente y específicamente al fenómeno de la Nueva Canción chilena, dónde Illapu se posiciona como la savia más joven de dicho movimiento y desde el punto de vista de obtener el máximo provecho interpretativo, es necesario en palabras de Flores:

“Reconstruirla como práctica performativa y escénica. Con ello, estaremos produciendo una triple acción, pues para reconstruir la fuente musical del pasado debemos establecer conjeturas informadas sobre sus datos ausentes, es decir, estaremos construyendo una interpretación de ella. Así mismo, como esta reconstrucción posee una dimensión artística, también estaremos comunicándonos mediante ella. Finalmente, la reconstrucción performática de la música popular del pasado es también una acción

político-cultural, pues estamos contribuyendo al rescate patrimonial, a la construcción de memoria, y a la articulación de identidades y subjetividades colectivas.”²²⁰

Es esta acción política-cultural, la que se evidencia en la totalidad de la obra de Illapu desde sus orígenes a la actualidad, puesto que se define como con un claro carácter popular y de raíz folklórica, ciudadano y comprometido con la lucha ideológica orientada al cambio y a la denuncia de justicia social. Desde aquella definición se puede analizar que la música popular ha sido pensada, al menos, desde tres vertientes: interpretación, reconstrucción comunicativa y reconstrucción performática.

La primera de ellas devela un ejercicio histórico profundo en relación con las influencias del contexto en la creación musical y viceversa. En palabras de Joaquín Piñeiro:

“De esta forma, la producción musical de cada período histórico puede reflejar valores de la clase dominante y argumentos legitimadores de su poder. Asimismo, paralelamente a esto, pueden localizarse obras en las que, por el contrario, se realiza una crítica al sistema, convirtiéndose en preconizadoras de grandes transformaciones político-sociales.”²²¹ La obra del grupo Illapu, como ejemplo, ésta se inserta en la segunda categoría expuesta por Piñeiro, realizando una profunda crítica al neoliberalismo y sus

²²⁰ Flores. E., Díaz. J. 2009, La respuesta emocional a la música: atribución de términos de la emoción a segmentos musicales, Scielo Salud Mental, México. Pp. 21-34.

²²¹ Piñeiro. J. 2004, La música como elemento de análisis histórico: La Historia actual, Dialnet, Cádiz, España.

efectos en el sistema social y a coyunturas específicas en el espacio de tiempo entre 1971 a 2021 en Chile.

También lo cotidiano aparece fuertemente marcado en sus composiciones al igual que la persistente denuncia hacia la problemática Mapuche. Asimismo, se pueden interpretar las raíces de las sonoridades de una ‘chilenización tardía’ de la música andina o de un ‘lento sincretismo musical’ en el traslado de sonoridades, principalmente, bolivianas y peruanas en los inicios de su obra y que se mantienen hasta el día de hoy. En cuanto a la reconstrucción comunicativa de ella, en el marco del constructivismo narrativo, en análisis de White, Ankersmit y Munslow, los desafíos pueden dividirse en dos: “desafío epistemológico que implica la investigación del pasado y la construcción lingüística que tiene lugar en la representación de este pasado. Lo anterior, da énfasis en la historia como representación literaria y no en cuanto a una forma de comunicación.”²²² Dentro de las preocupaciones generales, Pihlainen puntualiza: “el establecimiento de la escritura de la historia como una actividad figurativa y subjetivamente ordenada.”²²³ Aquí nuevamente aparece en el horizonte la objetividad, en la reconstrucción narrativa del pasado, en que el autor deja ver que aquella idea ya no debería seguir justificándose, en el entendido que la historia como ciencia social, comprende situaciones y transita por ‘estados emocionales’ movedizos.

²²² Pihlainen. K. 2017. La obra de la historia. Constructivismo y política del pasado. Palidonia, Londres, Inglaterra. p. 159.

²²³ *Ibíd.* p.161.

La tercera vertiente referida a la representación performática puede ser abordada mediante la historia oral, “ya que nos brinda elementos para comprender las maneras en que la gente recuerda y construye sus memorias. Se trata de un método que crea sus propios documentos, documentos que son por definición diálogos explícitos sobre la memoria, con el entrevistado, triangulando entre las experiencias pasadas y el contexto presente y cultural en el que se recuerda.”²²⁴ Dar vida a través del movimiento de los pensamientos (enfoque ontológico) es una acción fundamental para resignificar y dotar al proceso narrativo de riqueza conceptual apegada a las emociones de la memoria y configurar una narrativa como modo de ser en el mundo.

Para el caso de la obra de Illapu, se realizó un análisis del discurso, que profundizó en la codificación y recodificación, ejercicios metodológicos que juegan un papel fundamental. En palabras de White: “La narrativa en general y, por lo tanto, la historiografía puede ser caracterizada en términos del tropo dominante que sirve como paradigma de todas las relaciones significantes cuyas existencias pueden concebir cualquiera que desee representar esas relaciones en el lenguaje.”²²⁵ La metáfora en la obra estudiada es un recurso literario constante, por ende, la representación del pasado estaría estrechamente ligada, también, a una narrativa poética como método para comprender la realidad. Más aún, superar los márgenes precarios, trasladándose de un límite a otro para comprender las intenciones que emergen de ella, su connotación ideológica y sus características conceptuales que permiten

²²⁴ Schwarzstein. D. 2001. La historia oral, memorias e historias traumáticas. Sao Leopoldo RS, Brasil.

²²⁵ White. H. 1974, El texto histórico como artefacto literario, Yale, New Haven, EE. UU.

interpretar el mundo, en definitiva ¿Cómo la conciencia comprende el sentido de la canción?
En una aproximación a la respuesta, se entiende que las manifestaciones de la cultura popular representan convergencias de la historia, su ideología y experiencia subjetiva.

Fundamentado en lo anterior, se establecen funciones claves que tributan directamente a lo que el artista, a través de su poesía y puesta en escena, busca comunicar y provocar en sus audiencias. La canción busca generar una narrativa sobre coyunturas históricas relevantes que destacan las identidades de la sociedad en sus dimensiones sociales y políticas que se insertan en marcos de tiempos de corta y larga duración. Estas narrativas histórico-musicales transmiten relatos detallados sobre acontecimientos importantes, llevando consigo elementos de la historia reciente, así como sus valores y narrativas compartidas por los sujetos históricos. De esta manera es posible preservar la memoria histórica ya que, a través de sus letras y melodías, las canciones pueden resignificar el pasado y evitar el olvido de las huellas que la historia va generando. A su vez, la creación musical genera un impacto significativo en la conciencia colectiva de una sociedad. Al reflejar realidades históricas y emociones compartidas, las canciones pueden fortalecer el sentido de pertenencia hacia contextos específicos de gran importancia para quienes lo han vivido, generando una especie de ‘continuidad cultural’ la cual confluye en una comprensión profunda de la ‘herencia histórica’ de una sociedad, como se explica en lo que sigue.

Una vez realizado el análisis, se identificó en el primer momento de la creación, ‘diálogos’ direccionados hacia el mundo del trabajo, específicamente en el contexto del mundo salitrero, poniendo en el foco a la mujer como sujeto histórico y su relación con la vida cotidiana. Esto queda de manifiesto en las primeras dos composiciones analizadas. Luego, en la misma línea social y política la tercera composición retrata las raíces de los pueblos originarios de América Latina, poniendo énfasis en su historia y su devenir. Finalmente, la última obra destaca aspectos políticos vinculados a la dictadura y violaciones a los derechos humanos.

En el segundo período creativo queda de manifiesto la profundización de lo político de la obra, asociada principalmente a dos factores. El primer factor, está asociado a la experiencia de la agrupación en el exilio causado por su evidente rechazo a la dictadura. El segundo factor, está ligado a su resistencia desde el exilio a los procesos políticos y sociales que se vivían en América Latina y principalmente en Chile, transformando su producción artística en un evidente mensaje de protesta a las coyunturas vividas en la región.

El último período creativo entrelaza profundamente lo social y político. Abordando temáticas como el exilio, la violencia de estado, la pobreza, niñez, educación, salud, sociedad de consumo, cosmovisión mapuche, estallido social y pandemia. En este momento creativo es posible observar una profundización y ampliación de su discurso, en un contexto sin censura y con una mayor sensibilidad a temáticas complejas de abordar por una sociedad que comenzaba el proceso de transición a la democracia, el avance a la década del año 2000 y

finalmente hacia la ruptura de las estructuras sociales conservadoras y un estado progresista reflejado en la revuelta social.

En cuanto a la relevancia en la relación dialógica texto-contexto y en el entendido de su puesta en valor desde la historia estos están tejidos entre temas históricos y sociales, lo que ha llevado a una conexión significativa entre sus composiciones y la historia del país. Dicha conexión, se comienza a establecer de manera más profunda cuando Illapu se enfrenta a la censura y represión por parte del régimen militar que los lleva al exilio. Esto queda expresado en la obra en su conjunto en la que manifiestan el deseo de regresar a Chile y la valentía para dar a conocer sus ideas en un contexto de opresión. En este entendido, muchas de las canciones de Illapu reflejan la resistencia y la lucha del pueblo chileno por la libertad y la justicia. De este modo, rinden homenaje a líderes y activistas que perdieron la vida en la búsqueda de un Chile mejor.

En referencia a la identidad cultural y folklórica, Illapu representa la cultura del norte grande y el altiplano andino siendo reconocida por su compromiso, consecuencia y coherencia en los distintos momentos de los últimos 50 años de la historia de Chile y sus raíces. En palabras de Roberto Márquez: “Llegamos a Santiago y nos encontramos con toda la Nueva Canción chilena muy ligada al proyecto cultural del gobierno Salvador Allende, nosotros que ya tenemos la simpatía, nuestra canción es una canción mucho más vinculado

a lo andino, al mundo Aymara y Quechua”.²²⁶ Gracias a esto la agrupación ha mantenido y revitalizado la memoria histórica de manera sistemática, traspasando al menos tres generaciones.

En lo social y político, Illapu ha destacado por poner de manifiesto, en términos semánticos, temas como la desigualdad y la búsqueda de justicia. Su obra ‘dialoga’ con las luchas del pueblo chileno por la equidad y los derechos humanos a lo largo de su historia. Por ello cabe problematizar la conexión en cuanto al contenido y la interpretación que las canciones provocan en sus audiencias, generando en ellas una reflexión focalizada dependiendo en los momentos históricos vividos por los sujetos y el momento en que la canción es creada.

También es posible conceptualizar si la conexión tejida, en términos discursivos y pragmáticos, que la agrupación quiere generar con su música logra provocar en la audiencia el efecto esperado, es decir, ¿es la música de Illapu comunicacionalmente efectiva en la transmisión de su mensaje sociopolítico? De acuerdo con el análisis en los párrafos anteriores es posible concluir que las canciones de Illapu han sido un reflejo de los acontecimientos históricos y sociales de Chile. Esta conexión entre su música y la historia de Chile ha hecho que Illapu sea una agrupación vigente y respetada en el país y el extranjero, como referentes de la música popular latinoamericana.

²²⁶ Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 28 de agosto de 2022, Concepción, Chile.

El valor histórico de la obra de Illapu, es posible dimensionarlo en la profundidad y fuerza de sus letras, temáticas y puesta en escena de su propuesta, las cuales generan un sello característico e irrepetible. Los significantes giran en un discurso histórico hilado de manera cohesiva entre el tejido social y el devenir de la historia. En este sentido, las continuidades y rupturas en la historia de Chile se encuentran representadas en una narrativa clara, diversa y contemporánea. Es así como también lo reconoce Roberto Márquez:

“La metáfora es muy importante en toda nuestra creación, yo siento que la importancia principal del grupo hoy en día es estar inserto en la historia de nuestro país, en la historia de nuestro pueblo y su devenir y que por lo mismo tenemos esa conexión tan fuerte, la gente en nosotros, siente un referente que hemos hablado muchas veces por ellos y que nosotros nunca nos planteamos hacerlo, pero el hecho de ir empapándonos en la historia que íbamos viviendo siento que nos dio esa herramienta.”²²⁷

Otro valor que se le puede atribuir a la obra de Illapu es que puede ser utilizada como una herramienta educativa para recordar y transmitir la historia reciente de Chile y otros países latinoamericanos. Utilizar su obra en programas de estudio o eventos culturales puede ayudar a mantener viva la memoria y promover la reflexión sobre los acontecimientos del pasado y actuales. Al poner en perspectiva histórica la obra de Illapu, se reconoce su legado lo que implica adaptar sus canciones a los desafíos y contextos actuales. Al realizarlo, se puede mantener viva su música y mensaje, y conectar con nuevas generaciones, manteniendo la relevancia y trascendencia de su obra en el tiempo.

²²⁷ Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 28 de agosto de 2022, Concepción, Chile.

En síntesis, la obra de Illapu posee, indiscutiblemente, un valor histórico y cultural. Ha sido un factor de unión y solidaridad entre el pueblo chileno y latinoamericano al expresar la identidad y la realidad de Chile y América Latina, transmitiendo mensajes de resistencia, justicia y esperanza a lo largo de los años. A través de sus canciones, la agrupación ha abordado diversos contextos históricos y sociales que marcaron la historia del país. Sus canciones han sido cantadas en protestas y manifestaciones, fortaleciendo los lazos de comunidad y resistencia. La trayectoria de discursos y contextos entregados por Illapu representan una profunda conexión con las trayectorias históricas vividas. A través de su música, han sido protagonistas y han entregado testimonios de momentos históricos importantes. Su legado musical y su compromiso social han dejado una huella indeleble en la cultura y memoria colectiva de la región.

Las proyecciones hacia nuevas investigaciones que plantea esta problemática, podrían apuntar, a priori, en dos direcciones: por un lado analizar nuevos diálogos (texto-contexto) en una perspectiva de tiempo mayor con las nuevas composiciones que la agrupación pueda generar a partir de hoy y por otro lado, generar una narrativa histórica en torno a la obra y su impacto en los sectores marginados, mediante la historia oral, poder examinar sentimientos, vivencias y significados que las audiencias que siguen a Illapu le otorgan a su obra.

Esta investigación, en última instancia, amplía las perspectivas de estudio en ámbitos culturales, sociales y políticos de gran relevancia. Su premisa fundamental radica en la función intrínseca del arte como una invaluable fuente de riqueza histórica y transformación a lo largo del tiempo.

V. Fuentes y Bibliografía.

V.I Fuentes Primarias. Textos analizados:

1. Manos obreras. (1972 – Disco Música andina) Autores: F. Sepúlveda – Roberto Márquez.
2. Las obreras (1978- Disco Canto vivo) Autor: Desconocido, del folklore boliviano.
3. Canción del nuevo amanecer (1979- Disco El grito de la raza) Autor: Osvaldo Torres - Roberto Márquez.
4. Aunque los pasos toquen (1981- Disco El canto de Illapu) Autor: Pablo Neruda - Remasterizada por José Miguel Márquez.
5. De libertad y amor (1984 – Disco De libertad y amor) Autor: Osvaldo Torres.
6. Algún día borraré está página (1984 – Disco de libertad y amor) Autores: Quilo Martínez - Roberto Márquez.
7. Que va a ser de ti (1989- Disco Para seguir viviendo) Autores: Osvaldo Torres - Roberto Márquez.
8. Para seguir viviendo (1988 Disco – Para seguir viviendo) Autores: J. M. Márquez - V. Tapia.
9. Se están quedando solos (1989 – Disco – Para seguir viviendo) Autor: Osvaldo Torres.
10. Vuelvo amor, vuelvo vida (1992 – Disco Vuelvo amor, vuelvo vida) Autor: Andrés Márquez.
11. Tres versos para una historia (1992 -Disco Vuelvo amor, vuelvo vida) Autores: Andrés. Márquez - Osvaldo Torres - Patricio Valdivia - Roberto Márquez.
12. Lejos del amor (1993 – Disco En estos días) Autores: Patricio Valdivia - Roberto Márquez.
13. Sincero positivo (1995 – Disco Multitudes) Autores: Luis A. Valdivia - José Miguel Márquez
14. Ojos de niño (2002. Disco Ojos de niño) Autores: Roberto Márquez - Carlos Elgueta.
15. Voces nuevas (2006 – Disco Vivir es mucho más) Autor: Roberto Márquez.
16. Nuestro mensaje (2014 – Disco Con sentido y razón) Autores: Grupo Che Joven - Illapu.
17. Los estudiantes (2014 – Disco Con sentido y razón) Autores: Víctor Jara - adaptación texto Roberto Márquez.
18. La vida volverá (Sencillo 2021) Autores: Marcelo Jara - Roberto Márquez.

V.II Entrevistas.

1. Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 28 de agosto 2022, Concepción, Chile.
2. Roberto Márquez Bugueño, comunicación personal, 19 de diciembre de 2022, Ñuñoa, Santiago, Chile.

V.III Revistas.

Ramona. Santiago: Sociedad Impresora Horizonte, 1971-1973 (Santiago: Quimantú) 2 v., N° 94, (14 ago. 1973), p.11-13.

V.IV Bibliografía.

Alburquenque. G, 1992. Los intelectuales latinoamericanos, la Guerra Fría y la revista América Latina de Moscú (1967-1992) Revista Universum. Talca, Chile. p. 12.

Aróstegui, Julio. 2004. La historia vivida. Sobre la Historia del presente, Editorial Alianza Ensayo. p.21.

Álvarez, Luciano. 2004. “Más justicia, Menos monumentos”: La creación de un canto

Latinoamericano a través de tres grupos chilenos Quilapayún, Inti-Illimani e Illapu. UNAM, México.

Ascensio, S. 2011. "Sobre la música en la política y la política en la música", ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura Vol. 187-751. España. p. 811-816.

Azéma, Jean-Pierre. 2004. Para una historia del tiempo presente, En: Rémond René, Hacer la Historia, p. 32.

Barzuna, G. 1993. Del contexto y los desplazamientos de la Nueva Canción Latinoamericana, Universidad Nacional, Letras. Costa Rica. p.9.

Barraza, F. 1972. La Nueva Canción Chilena, colección Nosotros los chilenos. Ed. Quimantú. Santiago.

Barraza, F. 2000. Chile, breve imagería política 1970 – 1973. Abacq, Santiago.

Baumann, Max. 1996. Cosmología de la música en los Andes. Ed. Vervuert. Iberoamericana. Bonn, Alemania.

Bédarida, François. 1998. Definición, método y prácticas de la Historia del Tiempo Presente, En: Cuadernos de Historia Contemporánea, París. p.20.

Béjar, M. 2015. Historia del mundo contemporáneo: Relato histórico, cine, arte y literatura. UNLP-FaHCE, Ciudad de La Plata, Argentina.

Burke, P. 2003. Formas de hacer historia, Alianza, Madrid, España.

Burke, Peter. 2006. ¿Qué es la historia cultural? Paidós, Barcelona. p.40-99.

Castro, Luis. 1988. La vida cotidiana en la pampa salitrera 1830-1930. Chile. p. 34-40.

Calderón Opazo, R. 2013. El sueño revolucionario a través de una lectura histórica de la creación musical de Víctor Jara (1965 – 1973). UMCE. Santiago, Chile. p.125.

Chapleau, L. 2003. La cultura chilena bajo Augusto Pinochet, Chrestomathy: Annual Review

of Undergraduate Research at the College of Charleston Volume 2: p. 45-83.

Claro, S. Peña, C & Quevedo. 1994. M. Chilena o Cueca Tradicional. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, p.9.

Cuñat Giménez, Rubén J. 2007. Ed. Decisiones Globales. Aplicación de la teoría fundamentada. Valencia, España.

Da Costa, Tânia. 2009. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. Santiago. Revista musical chilena N° 21. p. 23.

Díaz González, Francisco. 2014. La reducción naturalista de lo popular en la Nueva Historia Social. Renovación historiográfica en tiempos de Dictadura, en Revista www.izquierdas.cl, N°21, p .152.

Dosse, François. 2012. El giro reflexivo de la historia, Ediciones Universidad Finis Terrae. Santiago. p.117.

Errázuriz, L. 2006. Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976), PUC. Santiago. Pp. 62-78.

Epple, Armando, J. 1994. Violeta Parra: una memoria poético musical. Proyecto Patrimonio. CEME, Chile. p.2.

Flores, A. en Poderti, A. 2008. La Nueva Historia Sociocultural, Convergencias, Filosofías y Culturas en Diálogo Año VI, Número 17, Buenos Aires.

Flores. E., Díaz. J. 2009, La respuesta emocional a la música: atribución de términos de la emoción a segmentos musicales, Scielo Salud Mental, México. Pp. 21-34.

Foucault, Michel. 1999. Microfísica del poder: una arqueología de las ciencias humanas, Siglo XXI editores S.A., México.

García, Canclini N. 2005. Todos tienen cultura: ¿Quiénes pueden desarrollarla? Conferencia

para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington.

García, M. 2013. Canción Valiente, Ediciones B, Santiago, Chile.

Giro, Radamés. 1997. Visión panorámica de la Guitarra en Cuba. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba. p.8.

González, J. 2016. Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983), UAH. p.64.

González, Juan Pablo. 2011. Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena. ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura. Santiago, Chile. p.938.

González, Juan Pablo. 2012. Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada. Cuadernos de música iberoamericana. Santiago, Chile. p.184.

González, Juan Pablo. 2022. Música popular chilena de autor: Industria y ciudadanía a fines del siglo XX. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

González, C. y Bravo, G. 2008. Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). LOM, Santiago, Chile. Pp. 17.

González, J. y Rolle, C. 2004. Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

González, J. y Rolle, C. 1986. Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana, Revista Musical Chilena, XL, 165, pp. 59 – 84.

Hermosilla, N. 2015. “Hay que comprometerse, compañero” La Nueva Canción Chilena y el gobierno de la Unidad Popular: Tensiones frente a la construcción de un discurso en conjunto. (1970-1973), UAH, Santiago. P.6.

Herrera, Silvia. 2011. Una aproximación a la relación música-política a través de la Cantata la Fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003) NEUMA, Talca, Chile. Pp. 10 a 42.

Hobsbawm, Eric. 1998. Sobre la historia, Ed. Crítica, Barcelona. p.23. Hobsbawm, Eric, Sobre la historia, Ed. Crítica, Barcelona, 1998.

Iggers, Georg. 2012. La historiografía del siglo XX: desde la objetividad científica al desafío posmoderno, Santiago, FCE.

George IGGERS: «Desde la macro a la microhistoria: historia de la vida cotidiana», en id.: La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno, México, FCE, 244, pp. 167-191, esp. p. 171.

Gómez, J. 2007. Chile:1990-2007 Una Sociedad Neoliberal Avanzada. Revista Chile hoy, Santiago, Chile.

Díaz-Inostroza. P. 2007. El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical. Santiago de Chile: Editorial Universidad Bolivariana, 270 pp.

Jordán, L. 2009. Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986). Revista Musical Chilena. Santiago.

Maingueneau, Dominique. 2004. ¿Situación de enunciación o situación de comunicación?, Université Paris XII, Francia. p.1

Mamani, A. 2012. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978), Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Menanteau, Álvaro. 2007. El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical. Revista musical chilena, Santiago. p. 98.

Muñoz, V. & Durán, C. 2019. Los jóvenes, la política y los movimientos estudiantiles en el

- Chile reciente. Ciclos sociopolíticos entre 1967 y 2017. Izquierdas no.45. Santiago, Chile.
- Nacevich, E. 2020. El manifiesto cancionero. Ser argentino. Mendoza, Argentina. p.2
- Navarrete, Micaela. 1993. Balmaceda en la poesía popular 1886 – 1896. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Santiago, Chile. p.105.
- Niño Vásquez, Nelson. 2020. ¿Qué hacen aquí? La música de los hermanos Márquez Bugueño (1971 – 2021) RIL, Santiago. p.5.
- Olmos, C. & Silva, R. 2010. El Rol del Estado Chileno en el Desarrollo de las Políticas de Bienestar, Economía y Desarrollo. Santiago, Chile.
- Osorio, J. 1996. Ricardo García. Un hombre trascendente. Pluma y Pincel, Santiago.
- Oviedo, D, 2017, Metodologías de acceso a la verdad en la reflexión histórico-contemporánea: consideraciones a partir de John Gaddis. p. 216.
- Pereira Salas, E. 1941. Los orígenes del arte musical en Chile. Publicaciones Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Penaglia, F. & Mejías, S. 2020. El conflicto estudiantil chileno y sus efectos políticos. Polis, vol.15. México.
- Pihlainen. K. 2017. La obra de la historia. Constructivismo y política del pasado. Palidonia, Londres, Inglaterra. p. 159.
- Piñeiro. J. 2004, La música como elemento de análisis histórico: La Historia actual, Dialnet, Cádiz, España.
- Ponce, D. SongBook. 2020. Illapu: Nuestras creaciones han caminado por la vida de este pueblo. Proyecto financiado por el fondo para el fomento de la música nacional. p.13.
- Ramos, I. 2011. Música típica, Folklore de proyección y Nueva Canción chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. Revista

Neuma, Chile. p.13.

Retamozo, M. 2009. Las demandas sociales y el estudio de los movimientos sociales, Cinta Moebio N°35:110-127. Santiago, Chile.

Reymer, S., & Gabriela, L. 2018. La construcción de comunicación política en los discursos de Víctor Jara y Charly García a través del recurso de la canción de autor en relación a la situación política y social en Chile (1970-1973) y Argentina (1976 - 1983). Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Lima, Perú. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10757/623352>

Rolle, C. González, J. 2007. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular, Dossiê História e Música, Universidade de São Paulo. P.36.

Rolle, C. 2002. La Nueva Canción chilena. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende. Revista de Frente. Santiago, 2002.

Robayo Pedraza, Miryam Ibeth. 2015. La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. Calle14: Consultado el 10 de octubre de 2021. Disponible en: www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458005

Rodríguez, O. 1986. La Nueva Canción Chilena. Continuidad y Reflejo, Casa de Las Américas, La Habana, Cuba.

Rodríguez, J. La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973) Resonancias vol. 20, n°39, julio-noviembre 2016, pp. 63-91, UC, Chile.

Salazar, G. & Pinto, J. 2022. Historia contemporánea de Chile. LOM Ediciones, Vol. V: Niñez y juventud (Construcción cultural de actores emergentes) / María Stella Toro, Víctor Muñoz. 304 p.

Salazar, G. & Pinto, J. 1999. Historia contemporánea de Chile I, Estado, legitimidad,

ciudadanía. Santiago, LOM. p.20.

Salas, F. 2003. La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción chilena. Cuarto propio, Santiago. p.55.

Saloma, M. 2009. De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX. Estudios históricos, México.

Santander, Ignacio. 1984. (Eduardo Carrasco). Quilapayún. Ediciones Júcar, Barcelona. p.21.

Sauvage, Pierre. 1998. "Una historia del tiempo presente." Historia Crítica, no. 17:59-70.

Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81111329005>, p.65.

Schwarzstein. D. 2001. La historia oral, memorias e historias traumáticas. Sao Leopoldo RS, Brasil.

Spener, D. 2015. Un canto en movimiento: "No nos moverán" en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX, TU, Estados Unidos. p.62.

Spyer, T. & Alvarado, V. 2021. El Estallido Social en Chile: ¿rumbo a un Nuevo Constitucionalismo? R. Katál, Florianópolis, v. 24, n. 1, p. 43-52.

Solar L. 2012. La Nueva Canción Chile como posibilitadora de conciencia social y política en los sectores populares entre 1695 y 1973. Universidad del Bío-Bío. Chillán, Chile. p.29.

Subercaseaux, B. 2007. Historia de las ideas y la cultura en Chile, Editorial Universitaria, Santiago, Chile. p.215.

Tala Ruiz, P. 2016. Género y memoria en la Lira popular. Editorial Universidad de Chile. Santiago, Chile p.2.

Thompson, E. P.1995. Ed. Crítica, Costumbres en común. Barcelona, España.

Tironi, Eugenio. 1990. Autoritarismo, modernización y marginalidad: El caso de Chile 1973-1989. Ed. SUR, Santiago, Chile. p. 163.

- Trebitsch, Michel. 1998. El acontecimiento, clave para el análisis del tiempo presente, Cuadernos de Historia Contemporánea. París. p.29.
- Torres, R. 2005. «Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico, Cuadernos de historia contemporánea. La Rioja, Argentina. p. 223-246.
- Uribe Echeverría, J. 1974. Flor de canto a lo humano. Editorial Nacional Gabriela Mistral. Santiago, Chile, p. 6.
- Van Dijk, Teun. 2003. La multidisciplinariedad del análisis del discurso: un alegato en favor de la diversidad en: W. Ruth and M. Meyer, Métodos de análisis crítico del discurso, 1st ed. Barcelona: Gedisa. p.144.
- Vega, C. 1936. Danzas y canciones argentinas. Buenos Aires, p.69.
- Velasco, Fabiola. 2007. La Nueva Canción Latinoamericana: Notas sobre su origen y definición. Presente y Pasado. Revista de historia. Santiago, Chile. p.140.
- Venegas, F. 2016. Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío, 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo. Concepción: Universidad de Concepción, Chile.
- Weeks, Jeffrey. 1993. Foucault y la Historia, en Dominique Lecourt et al., Disparen sobre Foucault. Buenos Aires: El Cielo por Asalto. p.85.
- White. H. 1974, El texto histórico como artefacto literario, Yale, New Haven, Estados Unidos
- Wodak, Ruth. 2003. De qué trata el Análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos en: W. Ruth and M. Meyer, Métodos de análisis crítico del discurso, 1st ed. Barcelona: Gedisa. p.17-34.

V.V Prensa.

Nota de Prensa, publicada en TelesurTv: publicada el 03 de enero de 2018. Consultada el 11-07-2023. <https://www.telesurtv.net/news/Chile-10-anos-del-asesinato-del-joven-mapuche-Matias-Catrileo-20180103-0013.html>

Nota de Prensa, publicada en www.cooperativa.cl el miércoles 22 de julio de 2015. Consultada el 02-01-2021. <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/judicial/caso-quemados-la-declaracion-del-conscripto-que-rompió-el-pacto-de/2015-07-22/113110.html>

Nota de Prensa, publicada en www.cooperativa.cl el miércoles 03 de enero de 2008. Consultada el 11-07-2023. <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/estudiante-mapuche-murio-en-enfrentamiento-con-carabineros-en-vilcun/2008-01-03/085125.html>

V.VI Páginas Web.

Audio extraído del Concierto realizado por Illapu el año 2018 en el Festival de Viña del Mar, Chile. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=ARoYNT-u2zo> el 04 de agosto de 2022.

Biblioteca Nacional de Chile y su Sitio Web: Memoria Chilena, “Augusto Pinochet Ugarte. Detención en Londres” <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92414.html>, visitado el 30 de mayo de 2023.

Chartier, Roger. 2005. Entrevista en la Universidad de Chile “La Nueva Historia Cultural”, Santiago. Consultado en <http://www.uchile.cl/noticias/8762/roger-chartier-hablo-sobre-la-nueva-historia-cultural>, 15-12-2021.

Documental: Músicos: El sentido de la vida. Roberto Márquez Bugueño. Entrevista realizada por el canal VÍA X. 09 de noviembre de 2013. Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=UNDDTPsYXvQ> (Consultado el 01 de agosto de 2022).

https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63196&periodo=1973-1990. Consultado el 30 de mayo de 2023.

Música popular. La Enciclopedia de la Música chilena. Recuperado de <https://www.musicapopular.cl/grupo/illapu/> (Consultado el 01 de agosto de 2022).

Página oficial grupo Illapu, recuperado de <https://www.illapu.cl/historia/> (consultado el 1 de agosto de 2022).

Perrera. Enciclopedia del cantar popular. Recuperado de <https://perrera.org/album/illapu-vivo-parque-la-bandera-1989/9799/> Consultado el 5 de agosto de 2022.

Pincheira Albrecht, R. (2021). Iván Patricio Eugenio Manns de Folliot (Nacimiento, 3 de agosto de 1937-Viña del Mar, 25 de septiembre de 2021). *Revista Musical Chilena*, 75(236), 201–203. Recuperado el 27 de diciembre de 2023, a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/65351>

Roberto Márquez, entrevista realizada por Eduardo Fuentes Silva. 23 de septiembre de 2021. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oZtK9_0_V_8&t=690