



Universidad Alberto Hurtado  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Magister en Musicología Latinoamericana

# **CANCIÓN NUEVA**

Canciones y movimientos sociales en Chile. 2005-2015

**Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana  
de la Universidad Alberto Hurtado**

Estudiante: Alonso Núñez Lara  
Profesor Guía: Dr. Fernando Pérez Villalón  
Santiago de Chile - 2018



## AGRADECIMIENTOS

A Gladys mi madre, por creer y su apoyo incondicional siempre, a Sergio, mi padre y a mi hermano Felipe, por animarme, por estar, por exigirme, por ser mis referentes en todo lo que significa el esfuerzo, amor y coraje, por ser mi nido en cada regreso y mi tranquilidad, por abrir siempre las puertas de la casa del Sur.

Agradecer a mis profesores por tanta conversación de pasillo y de clase que me ayudaron a resolver y a crearme problemas, a Fernando Pérez, Juan Pablo González, Yael Bitrán, Egberto Bermúdez, Lorena Valdebenito, Jacob Rekedal y Javier Osorio.

A mis compañeros de la generación 2015, mis colegas Lito y José María, Gabi, Pablo, Nelia, Jaime, Miguel y Alcor, por esas sabrosas conversaciones y risas en nuestro centro de operaciones de la Alameda.

A la isla de Chiloé

Muchas Gracias.

Alonso Núñez Lara.

# INDICE

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>3</b>
<b>INDICE.....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
LAS CANCIONES EN EL DEVENIR HISTÓRICO .....	6
ANTONIO GRAMSCI: LOS CONCEPTOS DE IDEOLOGÍA Y HEGEMONÍA.....	9
LOS NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES. ....	12
LA CANCIÓN EN SU DIMENSIÓN ESTÉTICA .....	14
EL APORTE DE LA MUSICOLOGÍA.....	16
LAS CANCIONES.....	23
<b>LOS MOVIMIENTOS SOCIALES EN CHILE .....</b>	<b>26</b>
SAQUEANDO – JUAN CARLOS LABRÍN.....	31
“HERENCIA DE LO INNOMBRABLE” – NICASIO LUNA.....	38
<b>CONFLICTO CHILENO MAPUCHE.....</b>	<b>47</b>
“AFAFÁN” – COLELO IDENTIDAD MAPUCHE .....	58
<b>MOVIMIENTO SOCIAL DE AYSÉN .....</b>	<b>64</b>
EL MOVIMIENTO SOCIAL “AYSÉN TU PROBLEMA ES MI PROBLEMA” .....	68
ABRAN LOS OJOS SEÑORES – NICASIO LUNA.....	72
<b>CONCLUSIONES DEL ESTUDIO.....</b>	<b>80</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>86</b>

## INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo de investigación corresponde a una recopilación y análisis de canciones que han sido compuestas en contexto de las movilizaciones sociales ocurridas durante los años 2005 a 2015 en Chile. El análisis de estas canciones nos ha permitido ingresar en espacios geográficos, humanos y desde ellos, utilizando la canción como objeto principal de estudio, se ha buscado describir contextos y situaciones atravesadas por comunidades locales que han manifestado resistencia a un sistema político-económico que ha avalado prácticas estatales y empresariales que han intervenido el cotidiano en estos lugares.

La energía obtenida de los ríos, la extracción de minerales de la cordillera de Los Andes, la explotación del bosque nativo y del mar, han sido prácticas que, amparadas en las leyes del sistema económico implementado en Chile posteriormente al golpe de estado de Augusto Pinochet, se han manifestado en estos lugares apartados de la ciudad capital, Santiago.

Estas comunidades, afectadas por la llegada abrupta de este tipo de mega emprendimientos, han generado resistencia y esta, se ha plasmado en diferentes obras artísticas. En estos días es posible poder obtener material documental, fotográfico y registro de múltiples expresiones artísticas que han servido de canalizador de un testimonio de las formas de la resistencia en las comunidades, pero ¿de qué forma se ha manifestado esta resistencia en la canción?, ¿cuál es el vínculo que estas canciones mantienen con las problemáticas sociales que las contextualizan?, ¿cómo estas canciones dan cuenta de este vínculo y de estas prácticas? Estas son algunas de las preguntas que han guiado el estudio que aquí se presenta.

Me interesa comprender la canción como un espacio de testimonio, como una expresión que podría ser útil como un antecedente importante a la hora de construir espacios que han quedado en el pasado. Este tipo de canciones, escritas en estos contextos tan especiales y muchas veces poco ideales para lo que se conoce como producción musical, nos podrían ayudar a observar y escuchar las voces de quienes no han tenido acceso a ser parte de las historias oficiales o de los medios de comunicación masiva.

Me motiva poner a los ojos de la academia un espacio musical un poco más esquivo para los medios nacionales y la emergente industria musical chilena. Esta tesis aborda un conjunto de obras que no nacen con la intención de impactar en grandes medios, ni figurar en los rankings, han sido compuestas con una motivación distinta, aunque algunos de sus creadores sí han alcanzado revuelos mediáticos, son parte de un espacio en la música chilena situado al margen de las ambiciones de la industria.

## **Las canciones en el devenir histórico**

Una vez seleccionado el corpus de canciones, ha sido importante comprenderlas en el devenir de la historia de un género con larga data en Latinoamérica, comprenderlas como parte de una expresión que en la historia de nuestros pueblos ha aparecido constantemente: la canción latinoamericana, por emerger en este continente, pero también por la larga tradición en las que estas canciones se podrían insertar. Estamos hablando de un género que no tiene una sola etiqueta, sino que ha sido llamada de diferentes formas “canción nueva”, “canción protesta”, canción política” “comprometida”, “no alienada”<sup>1</sup>. Marisol García (2013) nos ayuda a comprender este tipo de canciones en su contexto histórico afirmando que existen:

---

<sup>1</sup> Ver en (García, 2013; Pág 10)

“ya en los inicios de nuestra república. Son cientos de cuecas, los cantos a lo humano y las tonadas anónimas –sin más registro que el recuerdo oral- que fustigan los conflictos del trabajador con su patrón, azuzan a autoridades indolentes, o saludan a determinados candidatos políticos confiando en sus promesas de justicia.” (García, 2013, pág. 10)

Nos referimos a la canción cuando nace como una herramienta para denunciar, o buscar un fin reivindicativo y comparto las reflexiones de Marisol García acerca de las canciones que ella estudia en su libro *Canción Valiente* cuando señala:

“late en casi todas las canciones mencionadas en este libro un mismo pulso de reivindicación colectiva y de indagación con nuestra profunda desigualdad” (García, 2013, pág. 13)

Este mismo pulso también atraviesa las canciones que he revisado y analizado para este estudio.

En el año 1972 en su texto *La nueva canción chilena*, Fernando Barraza entrega algunas pistas para poder comprender este movimiento en su contexto de la música popular:

“Una manera de identificar a determinadas canciones chilenas de los últimos años, que se diferencian sustantivamente de la música comercial. Hay temas que tienen un objetivo rotundo, vender miles de copias. [...] Determinadas reacciones políticas o ciertos sociales buscan y encuentran su modo de expresión a través de la canción” (Barraza, 1972, pág. 1972. Pág. 10)

En este mismo texto, Barraza aclara que en la música popular chilena de la época las preocupaciones son múltiples y que “siempre existieron ciertos temas que tradujeron una realidad social” (Barraza, 1972. Pág. 10). Señala esto en relación a las canciones que fueron construidas para testimoniar la realidad social por la que atravesaba el país en esa época y posteriormente para hacerse parte de la campaña política y el gobierno del presidente Salvador Allende.

Oswaldo Rodríguez Musso, el gitano, en su libro *La nueva canción chilena, continuidad y reflejo*, indica que las canciones que nacen de este movimiento son las que, desde sus orígenes en la poesía popular:

“reflejan, a través de la historia, las luchas sociales, los triunfos, derrotas y las tragedias colectivas, pues el pueblo a falta de historiadores, necesita perpetuar en su memoria sus momentos de dicha y de dolor” (Rodríguez, 1988).

Por su parte la musicóloga Patricia Díaz Inostroza en su libro *El Canto nuevo de Chile, un legado musical*, busca poner en valor el legado de un movimiento musical que, con bases en la Nueva Canción Chilena, aparece hacia fines de la década de 1970 y que se llamó *El Canto Nuevo*. En este libro aborda el vínculo que las obras que nacen en este contexto tienen con los procesos sociopolíticos de la época, al igual que las canciones analizadas nos estarían dando cuenta de la época estudiada, con sus conflictos, con sus vínculos multidireccionales presentes tanto en sus construcciones musicales y textuales, como en las diversas localidades en donde se han escrito y creado.

Ernesto Donas propone que la canción social o como él la llama “comprometida” tiene una característica especial que es la de poner a dialogar tres ámbitos importantes que la podrían relacionar directamente con su contexto histórico “música, texto escrito/vocalizado, e historia” (2015) lo que nos recordaría que sus autores “no solamente hay que tomarlos como

creadores de canciones, sino también como fuente teórica y de reflexión”. Además, citando a Fernando Reyes Matta, señala seis puntos en torno al discurso que se construiría en este dialogo de música-texto-historia:

- 1) Síntesis:** tornar textos e ideas complejas accesibles.
  - 2) ruptura:** generar espacios para expresiones opositivas;
  - 3) Anticipación:** expresiones de esperanza y visualización de cambios;
  - 4) convocatoria:** estimular la comunicación masiva;
  - 5) Denuncia:** denunciar al sistema dominante;
  - 6) Confrontamiento:** oposicionalidad tanto como expresión o acción
- (Donas, 2015, pág. 4)

Si bien es cierto que las reflexiones que hace en torno a estos puntos son relacionadas con la música y la canción comprometida de la década de 1960, nos ayudarían a relacionar u orientar la mirada en torno a las canciones con las que se trabajará en esta tesis y desde estos 6 puntos antes señalados poder levantar los argumentos necesarios como para vincular estas expresiones con un determinado proceso social, que a su vez se inserte así en un relato histórico mayor.

## **Antonio Gramsci: los conceptos de Ideología y Hegemonía**

Para la comprensión de la canción política como fenómeno social se ha querido abordar los planteamientos acerca de conceptos clave como lo son la ideología y la hegemonía desarrollados por el filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937).

Para el filósofo la ideología es el espacio en que “las clases sociales se hacen conscientes de su posición y rol histórico; es en y por la ideología, por lo tanto, que una clase puede ejercer hegemonía sobre otras clases”. (Gramsci en Larraín, pág. 108)

Pero a este concepto, Gramsci además aporta con el desarrollo de la idea de Hegemonía que describe como las estrategias utilizadas por una clase social para dominar a otra y que esta clase ahora dominada naturalice su dominación (Larraín Ibañez, 2008, pág. 110). Para esto, la clase dominante utilizará tres herramientas básicas de promoción de sus ideales, estos son la educación, la religión y los medios de comunicación.

Evidentemente al ser la hegemonía un proceso en constante movimiento, híbrido y dinámico, tendrá en algunos momentos algunas fracturas y complejidades, momentos en donde las clases subordinadas tomarán conciencia de la subordinación y comenzarán a expresar su disconformidad mediante actos “contra hegemónicos” que para el filósofo italiano serán todo tipo de expresiones que emanen desde estas clases sociales. Entre ellos se podrá encontrar las huelgas, la literatura, las obras de arte y las canciones de protesta. (Gruppi, 1978).

Al ser la hegemonía un proceso dinámico constante, podría abrir paso a momentos en donde la clase dominante entre en crisis producto de la falta de credibilidad o pérdida de autoridad:

“si ya no esta liderando, sino que es solo ‘dominante’, ejerciendo la fuerza coercitiva<sup>2</sup>, esto significa precisamente que las grandes masas se han separado de sus ideologías tradicionales y ya no creen en lo que acostumbraban a creer previamente”  
(Gramsci en Larraín, 2008, pág. 112)

---

<sup>2</sup> Coerción: Presión ejercida sobre alguien para forzar su voluntad o su conducta. Real Academia Española. (2014). Coerción. *Diccionario de la lengua española* (22ª edición). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=9eG7FU2>

Es en esta problemática entonces en donde podría concebirse la composición de estas canciones, en el proceso en donde la pérdida de autoridad generaría en las clases dominadas diferentes actos contra hegemónicos (Larraín Ibañez, 2008) como los mencionados anteriormente.

Los diferentes movimientos sociales desde donde se ha recopilado estas canciones cuentan con expresiones de este tipo, por parte de lo que podríamos considerar una clase dominada, acciones que van desde huelgas a diferentes expresiones artísticas y urbanas; además, en algunos casos las mismas canciones dan cuenta de actos en donde la coerción ha aparecido para validar la ideología de la clase dominante, como es el caso la canción “Abran los ojos Señores” (Luna, Abran los ojos señores, 2012) que será analizada más adelante.

Sería en estos espacios de comunidad en donde los seres humanos se desarrollan políticamente y toman conciencia de su rol en la sociedad y la particularidad de su historia y de ahí se podría desprender que existen dos posiciones en los lugares de producción de estas canciones, dos lugares en la sociedad en donde se estarían jugando estas ideologías, por una parte el estado y el sistema económico que ejerce su ideología por medio de la hegemonía y por otra parte las comunidades que se han hecho conscientes de su posición en la sociedad al verse enfrentados a estos mega proyectos que en el mismo afán de instalarse en estas zonas de conflicto, han emplazado a los ciudadanos y han provocado la activación y en ella, se podría comprender la aparición de estas canciones.

Un ejemplo de este emplazamiento y posterior “activación social” podría ser el del documentalista patagónico Martin Hartmann, que en su documental *Aysén Decide* (Hartmann, 2010) da cuenta de la primera protesta masiva que se hiciera en contra del proyecto Hidroaysén. En ella, pobladores, estudiantes y campesinos de la Patagonia cabalgaron durante 9 días por llanuras y

montañas sureñas para manifestar su descontento por la llegada de esta empresa. El documental termina agradeciendo a la transnacional “porque si ellos no se hubieran aparecido, todavía estaríamos echados viendo la tele” (Hartmann, 2010).

De esta forma es que se podría considerar la creación de estas canciones, en estos contextos, como actos contra hegemónicos, comprendiendo este concepto como los “elementos para la construcción de la conciencia política autónoma en las diversas clases y sectores populares” (Flor, 2008) y aparecen como una alternativa a la noción de progreso levantada desde las clases dominantes, al uniculturalismo –por ende, como validación de las identidades locales- y a la depredación de la naturaleza.

### **Los nuevos movimientos sociales.**

El retorno de la democracia en Chile a principios de 1990 trajo consigo un manto de calma, los efectos de haber derrotado a una de las dictaduras más sanguinarias de Latinoamérica se hicieron sentir en los principios de esa década. En el primer capítulo del análisis hecho a las canciones con las que se ha trabajado ahondaremos un poco más en la historia de los movimientos sociales en Chile, desde la mirada histórica y sociológica. En este apartado quisiéramos ofrecer un aporte teórico específico sobre el cómo se podrían comprender los movimientos sociales chilenos, de la década en que nos hemos concentrado.

Específicamente, de los años 2006 a 2013 se registraron movimientos sociales que impactaron tanto en los medios de comunicación nacional, como en la agenda política de la época. Recordadas son las imágenes de las protestas y un paro de estudiantes “que alcanzó 400 colegios en toma en todo el país y que partieron con la emblemática toma del Instituto Nacional el 19 de Mayo de 2006 y que terminaron, luego de haber cesado las masivas protestas que

exigían una educación pública y de calidad, con la aprobación de la Ley General de Educación, generadas gracias a un acuerdo general entre las fuerzas políticas en el Congreso” (Ramirez, 2016), acuerdo que no contó con la simpatía de los estudiantes.

Sin embargo, desde el año 2010 a 2013 hubo una proliferación de movimientos sociales estudiantiles, ecológicos y regionales, acompañados de una agudización del conflicto mapuche:

“Desde el 2011 ha habido cientos de manifestaciones estudiantiles con largas tomas de universidades y escuelas; movilizaciones y paralización de ciudades de regiones en rechazo del centralismo; grandes manifestaciones en defensa del ambiente; y cientos de acciones de los mapuches en recuperación y defensa de su territorio contra las grandes empresas madereras, acompañado de muchas huelgas en todos los sectores” (Vergara Estevez, 2014)

Para la teoría que se ha dedicado a estudiar los movimientos sociales las “acciones colectivas constituyen una extensión de las formas convencionales de acción política” (Amparán, 2000, pág. 80) y se señala que los actores involucrados en estos espacios de movilización, se comprometerían con estas acciones en pos de sus intereses.

Actualmente los intereses de los nuevos movimientos sociales, considerados así a partir de las movilizaciones estudiantiles de 1968, presentarían una diferencia con respecto a los movimientos sociales de principios del siglo XX:

“El enfoque de los nuevos movimientos sociales sostiene que el conflicto entre trabajo y capital ha decrecido en importancia en las sociedades avanzadas. De manera que estos nuevos movimientos

sociales constituyen la expresión de tensiones estructurales muy diferentes a las que enfrentó la sociedad industrial.”<sup>3</sup>

Entonces, entonces podríamos comprender las manifestaciones sociales ocurridas en el período que nos hemos dedicado a observar, como movimientos insertos en esta nueva lógica de comprensión, es decir, como expresiones insertas en una sociedad moderna que abogará por los intereses de su comunidad, pensando también en la distancia geográfica que existe entre el centro neurálgico del país y los lugares en donde se manifiestan estos descontentos.

### **La Canción en su dimensión estética**

También es necesario comprender estas canciones en sus aspectos estético-políticos. En este caso las propuestas del filósofo francés Jaques Rancière serán importantes. Es necesario considerar estas canciones como un hecho estético y una experiencia artística que contienen en sí dimensiones políticas. Rancière denomina reparto de lo sensible a

“un sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (Rancière, 2009)

y es en estos espacios en donde podríamos entender que las canciones son hechas en un espacio privado, el lugar en donde se crean, pero han sido escritas por seres humanos que habitan un espacio de una identidad común, y la labor que cumple esta “experiencia-canción” al ser cantada en público (o publicada en algún soporte), será la de poner en la esfera de lo público una sensibilidad en común, produciendo un hecho político al impactar en los demás

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

auditores y generando una identidad compartida con la problemática expresada.

Estas canciones, como recortes sensibles de estos espacios determinados, nos ayudarán a comprender también tanto las re significaciones de las problemáticas, como las relaciones de poder existentes en cada una de las comunidades en donde estas obras han sido creadas.

## El aporte de la Musicología

La musicología es sin duda una de las disciplinas que ha aportado a este estudio de una manera central y en esto los contenidos que nos ayudan a comprender la canción en sus intertextualidades son primordiales. En su texto *Pensar la música desde América latina* el profesor Juan Pablo González se detiene a observar tanto el aporte que ha significado el análisis de canciones populares para la apertura en los horizontes de la musicología, integrando en este ejercicio otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas, como también el cúmulo de textos que convergen en una canción popular. González señala:

El hecho de que la canción popular permita distintas formas de abordaje, es un claro índice de la presencia de diferentes textos en ella. De este modo, si para un crítico literario la canción es un poema, para un musicólogo será un plan armónico y formal, para un ingeniero será una mezcla sonora, para un sociólogo será una agenda de acción social, para un crítico cultural será la manifestación de un cuerpo valórico e ideológico, para un semiólogo será todas estas cosas juntas y ninguna en particular. (Gonzalez, 2013, pág. 197)

Para fines de este estudio nos remitiremos a observar lo que el mismo autor expone como el saber meta contextual que se entiende como el “saber cómo relacionar o connotar la música con la cultura y la sociedad que la produce y condiciona su práctica y consumo”. (Gonzalez, 2013, pág. 176)

En este sentido, se hará referencia y se observará los textos de las canciones recopiladas, también los planes armónicos y en algunos casos tomaremos en cuenta aspectos de la performatividad a través de la voz. Para poder posicionarnos desde la escucha y comenzar el análisis de las canciones se nos ha hecho importante comprenderlas como obras, pero también como una obra independiente de las intenciones del autor. Si bien al autor de las obras se le dará un lugar definido en este estudio, su testimonio no será una

interpretación definitiva de la obra, este será tomado en algunos casos en que su testimonio aporte a una comprensión mayor de la problemática.

Para la comprensión de la obra y relacionarla con el concepto del reparto de lo sensible, de una manera independiente, es decir, distanciada de las intenciones del autor, fue necesario revisar uno de los textos importantes de la producción del semiólogo francés Roland Barthes, en este sentido su artículo “La muerte del autor” señala principalmente que el autor al utilizar la escritura como lenguaje, pierde la voz propia como el cuerpo que escribe y adopta entonces, la escritura, diferentes voces que aportarán al desarrollo de la obra:

La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (Barthes, Cuba Literaria, 1968)

Es en este artículo y esta crucial propuesta en donde se señala y argumenta la muerte de la voz del autor, como *el cuerpo que escribe* y que sería el positivismo capitalista el que seguiría relevando su figura. Barthes en cambio señala que el sentido de la obra no estaría condicionado por el autor y que ese lugar le estaría siendo otorgado al lector, que sería él quien le da el sentido a la obra. Finalmente señala que “la muerte del autor se paga con el nacimiento del lector”. (Barthes, Cuba Literaria, 1968).

Entonces nos posicionaremos en el lugar del lector-auditor, en una perspectiva de escucha crítica. Este lugar nos ayudaría a entender las siguientes propuestas desde donde nos interesa abordar los análisis de las canciones, otorgando libertad de analizar e interpretar la obra sin necesidad de comprender el pensamiento del compositor, sus anécdotas, sino buscando comprender la canción como el espacio en donde diferentes textos se interrelacionan. Barthes señala que la escritura es la herramienta común que

el artista tiene con su público y que a través de ella comunicará su obra, pero si esto es así para un escritor, comprendemos que la fórmula funcionaría también para un compositor y en este caso, pensaremos la canción como una herramienta en común que el creador de ella tiene con el espacio público en donde entrega la creación.

Allan Moore, desde sus análisis de la música popular, plantea interrogantes similares a las de Barthes, incluso señalando que sería la escuela europea clásica de los siglos XIX y XX, la que daría al autor la importancia de ser él quien se expresaría a través de sus obras musicales, pero en los análisis de música popular esta mirada cambiaría. Moore es más claro aún y afirmaría que “el significado de la canción no está determinada por los productores de la canción, sino que es el del dominio exclusivo de sus usuarios” (Moore, 2013). Señala que generalmente la escucha de “los fans” tiende a identificar a “la persona” y “el artista” como uno solo y la misma; y que esto sería uno de los aspectos que le darían sustento a la música popular y su industria, aunque no necesariamente debiera existir una relación entre ellos.

Mediante estas reflexiones es que propone tres ejes metodológicos para análisis:

- Centrados en el personaje constituido por la grabación de un cantante situado en el entorno musical de la grabación.
- Ofrece una perspectiva alternativa sobre la antigua problemática de identificar la autenticidad de la grabación.
- Explorar fundamentos teóricos de la metodología en el conocimiento corporal y la percepción ecológica formuladas por Mark Johnson y Eric Clarke.

Propone entonces el entendimiento de la grabación y la voz como un personaje del track y con él un ambiente persónico<sup>4</sup> y sería en este ambiente

---

<sup>4</sup> íbid.

en donde este personaje se desenvolvería. Más allá de preguntarse qué es lo que suena, la pregunta sería ¿a quién estoy escuchando?, a partir de esto entonces identificaríamos hablantes dentro de las canciones analizadas, separados de lo que podría identificarse como un testimonio escrito de los autores.

En el análisis que hace a la canción de José Feliciano, otorga al personaje del track (representado en el *cuerpo que canta*) el nombre de “José”, para identificarlo a ese “quien” dentro de su ambiente persónico, la situación que vive, los personajes involucrados, la exploración del momento del personaje y la situación que este presenta. Aparece este personaje dentro de un ambiente de tres texturas que serían: las texturas consideradas acompañamientos, la armonía utilizada y el orden en que los factores se llevan a cabo (estructura narrativa):

“Así, los factores clave en la caracterización de la aparente distancia entre el personaje y el oyente (que divide en cuatro zonas: íntima, personal, social y pública) son: el volumen aparente de la voz de la persona; el grado de audibilidad de ruidos articulatorios; el grado de fuerza que participan en la proyección de la voz; y el grado de intervención entre el personaje y el oyente por otras fuentes sonoras”<sup>5</sup>

Sitúa entonces al oyente en la posibilidad de observar al hablante y a través de esta metodología invita a analizar e inmiscuirse en el ambiente persónico del protagonista y comprender toda relación y articulación que pueda haber entre los diferentes espacios y momentos de la canción y las texturas que proponen acordes, “fuentes sonoras” como llama a los instrumentos y la ubicación que se les da en lo que Moore llama “caja de resonancia” (en inglés, *soundbox*).

---

<sup>5</sup> Ibid. P. 6

La problemática estará entonces ubicada dentro del track y en relación a un aspecto considerado clave en la escucha de la música en una canción: **La voz**, en dos dimensiones, como parte del ambiente persónico y en su relación con la persona del track, que en sus diferentes formas de fonación nos permitirá identificar a cada uno de los personajes.

Cuatro años después de “La muerte del autor”, Barthes escribe “El grano de la voz”, considerado por algunos especialistas, uno de los artículos clave para iluminar desde esta perspectiva el análisis del canto y la interpretación musical. En este artículo el filósofo compara las interpretaciones de dos cantantes que él ha escuchado, propone una perspectiva de análisis del canto en un desplazamiento de la zona en donde se contactan la música y el lenguaje. Entregando a los aspectos corporales del cantante las atribuciones lo que él llama *el grano*: “El grano es eso, la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna” (Barthes, 1986) Citando a la lingüista Julia Kristeva adopta dos conceptos tomados desde esa disciplina y los aplica al entendimiento del canto, estos son el “Feno-Canto” y el “Geno-Canto”. El Feno canto, dice:

“cubre todos los fenómenos, todos los rasgos que proceden de la estructura de la lengua cantada, de las leyes del género, de la forma codificada del melisma, del idiolecto del compositor, del estilo de la interpretación, en resumen: todo lo que en la ejecución, está al servicio de la comunicación, la representación: aquello de lo que normalmente se habla, lo que forma el tejido de los valores culturales (gustos confesados, modas, discursos críticos), lo que se articula directamente sobre las coartadas ideológicas de una época (la “subjetividad”, la “expresividad”, el “dramatismo”, la “personalidad” del artista).”

Mientras que el “Geno-Canto”:

“Es el volumen de la voz que canta y que dice, el espacio en que germinan las significaciones “desde el interior de la lengua y en su propia materialidad; se trata de un juego significativo ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión: ese extremo (o ese fondo) de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras: explora como la lengua trabaja y se identifica con ese trabajo. Se trata, dicho con una palabra muy simple pero que hay que tomarse en serio, de la *dicción* de la lengua”.

Critica desde esta perspectiva el exceso de dramatismo que enturbia el significativo y compara al cantante Pánzera con Fischer-Diskau (F.D.) en ese sentido: “En F.D., me parece oír solamente los pulmones, nunca la lengua, la glotis, los dientes, los tabiques, la nariz”. Se entenderá entonces que la crítica que hace al cantante es, a su modo de escuchar, ser irreprochable en términos de técnica, pero cuestionable en términos de dicción, argumentando que “nada seduce, nada arrastra al placer; es un arte excesivamente expresivo (la dicción es dramática, las cesuras, las opresiones y las liberaciones del aliento intervienen como seísmos de pasión)”<sup>6</sup>.

Al comparar las muertes de Boris<sup>7</sup> y Méllisande<sup>8</sup> el autor da a entender mucho mejor este concepto. La muerte de Boris está cargada de dramatismo, al contrario de la muerte de Méllisande: “muere sin ruido: hemos de entender esta expresión en el sentido cibernético: nada enturbia el significativo y por tanto nada hace necesaria la redundancia; se produce una lengua-música cuya función es impedir que el cantante sea expresivo”.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* P.265.

<sup>7</sup> Protagonista en la Ópera *Boris Godunov* del compositor Modest Mussorgski.

<sup>8</sup> Uno de los personajes en la ópera *Pelléas y Méllisande* del compositor Claude Debussy.

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 269

Este artículo de Roland Barthes podría sentar precedentes en las reflexiones que posteriormente hará Simon Frith, quien reflexionando acerca de “La voz” y las complejidades de su uso en la música popular, buscará entender la relación de esta con el personaje que la canta.

“¿Cuál es la relación entre la “voz” que escuchamos en una canción y el autor o el compositor de la canción?, ¿Entre la voz y el cantante?” (Frith, 2014) son las preguntas que buscará responder en este artículo y señala, al igual que Barthes y Moore, que la primera complicación es la acción de los análisis de la música clásica, quienes han relevado la figura del compositor por sobre las obras. Acepta en este caso que sí será posible encontrar, por ejemplo, la voz de Schubert en sus obras “Pues en la música que él compone es posible rastrear aspectos y rasgos de su personalidad en su particular forma de **ocupar el lenguaje musical**”<sup>10</sup> .

Señala también una diferencia sustancial entre los cantantes de música clásica y música popular entendiéndose que el cantante de música clásica expresará según la mediación de la partitura y por ende, por las instrucciones del autor manifestadas allí: “un cantante clásico en la ópera va a interpretar a un personaje y las dificultades por las que atraviesa en el transcurso de una obra. La voz en este caso será la del personaje y su rol en el desarrollo de la obra”<sup>11</sup>, a diferencia de un cantante de música popular que podrá expresarse “personalmente”, incluso en el momento en que no está cantando sus propias canciones.

---

<sup>10</sup> Ibíd. 326. La similitud con Barthes aquí es que él también propone que será el lenguaje el medio de comunicación que tendrá el autor con su público. Será entonces que lo que nos otorga significado y posibilidad de interpretación, es finalmente el contenido en el uso del lenguaje.

<sup>11</sup> ibíd. p. 328

## Las canciones

A continuación, se presenta el listado de canciones que fueron recopiladas para este trabajo.

Los criterios para su selección fueron la cercanía o presencia geográfica de los autores con respecto al movimiento social vinculado, con excepción de Ana (Lastra, 2010), “Al sur del sur” (Lattus, 2012), “Copayapu” (Lattus, Copayapu, 2014) que son canciones escritas en Santiago de Chile, pero que en el caso de Ana, aportaron en la construcción de una visión global de la problemática chilena.

Las canciones que forman parte de esta recopilación son:

<b>TÍTULO DE OBRA</b>	<b>AUTOR - REGION</b>	<b>CONFLICTO</b>	<b>MODO DE PRODUCCION</b>
1. La pacha mamita	Polo Cortes Molle (37 años) – Huasco IV Región	Pascualama	Sello Parra 2014
2. Pobre mi tierra	Polo Cortés Molle (37 Años) Huasco IV Región	Pascualama	Sello Parra 2014
3. Puerto Victoria	Juan Carlos Labrín Huasco IV Región	Pascualama	Auto gestión – grabación casera 2014
4. Al sur del sur	José Manuel Lattus (43) años - Santiago	Represas en Patagonia	Autoproducción en estudio de grabación - 2015
5. Copayapu	José Manuel Lattus (43) - Santiago	Conflicto Río Copiapó	Autoproducción en estudio de grabación - 2015
6. Ana	Juan Francisco Lastra (34 años) - Santiago	Conflicto social chileno (Temática general)	Autoproducción en estudio de grabación - 2010
7. Afafán	Pablo Colelo Hueche (39 años)- -Araucanía	Conflicto chileno-mapuche /Asesinato de Alex Lemún	Autoproducción en estudio de grabación -

8. Desde una celda en resistencia	Pablo Colelo Hueche (37 años) Araucanía	Conflicto chileno-mapuche / Presos políticos mapuche.	Autoproducción en estudio de grabación
9. La lucha y la caleta	Esteban Sáez (28 años) Araucanía	Conflicto chileno-mapuche lafkenche – Ducto en Mehuin	Autoproducción grabación casera
10. Herencia de lo innombrable	Nicasio Luna (25 años) – Región de Aysén	Conflicto social chileno (temática general alusiva a la constitución 1980)	Auto producción – grabación casera
11. Abran los ojos señores	Nicasio Luna	Conflicto social Aysén 2012	Auto producción – grabación casera

Para efectos de abrir el análisis de canciones, se tomaron las obras “Saqueando” (Labrin, 2012) y Herencia de lo Innombrable (Luna, 2014) y a través de estas se buscó construir el primer capítulo de este trabajo y en él, a partir de una perspectiva histórica y sociológica buscamos construir el contexto nacional de la problemática de los movimientos sociales de los últimos años, que ambas canciones nos ayudan a comprender.

En la segunda parte de los análisis presentados buscamos aproximarnos a la comprensión de un conflicto social antiguo, que data desde las primeras décadas del 1800, inicios de la república chilena y fue este el capítulo que probablemente nos dio más trabajo en su comprensión, debido a las diferentes aristas que presenta. En esta sección quisimos aproximarnos y analizar la canción “AFAFÁN” (Hueche, 2016) para comprender, también desde una

visión histórica, el conflicto que mantiene el estado chileno con la nación mapuche.

En la parte final de estos análisis, se presenta un conflicto social específico como lo fue el movimiento de febrero de 2012 “Aysén tu problema es mi problema”. En este espacio de análisis se aborda una potente movilización que duró aproximadamente 42 días. El análisis de la canción “Abran los ojos señores” (Luna, 2012) nos permite mirar desde un punto de vista histórico demandas antiguas del pueblo patagón que culminaron con un levantamiento unificado por parte de los pobladores de esa zona.

Mediante el análisis de las canciones en sus textos musicales y literarios buscaremos la forma de construir y comprender la problemática general que ha sido, postulamos, causa de los múltiples levantamientos sociales que se han originado en Chile en los últimos años, luego abordaremos la comprensión de una de las problemáticas, probablemente más antiguas que mantiene el estado chileno con el pueblo originario mapuche, específicamente la problemática mirada en un contexto capitalista de los últimos años, para terminar analizando una problemática más específica y reciente como en una lectura y comprensión más interna, como es la Patagonia central chilena y sus antiguas demandas.

## **Los movimientos sociales en Chile**

Desde los orígenes del estado chileno y su concepción, es que nuestro territorio ha padecido y sorteado diversos conflictos sociales. El descontento producto de múltiples decisiones políticas ha originado movimientos populares que se han organizado y levantado en resistencia a políticas y prácticas económicas, que de alguna u otra forma han afectado la vida de obreros, estudiantes, campesinos, mineros del salitre, pescadores artesanales, pueblos originarios, mujeres y minorías sexuales. La mayoría de estos movimientos han sido protagonizados por las clases sociales más pobres del país que han demandado, entre otras cosas, mayor influencia en las decisiones que se toman para el desarrollo y el futuro de Chile.

En su libro *Movimientos Sociales*, el historiador Gabriel Salazar busca comprender el desarrollo y el por qué de la “incubación” de estos movimientos en la historia del país y cuales han sido los contextos socio-políticos que los han provocado: “las anomalías anti cívicas derivadas del sistema económico mercantil y de las tres constituciones que han regido la república de Chile desde 1833 han provocado, en la clase política civil, distintos tipos de reacción crítico-reformista” (Salazar, 2012, pág. 113), señala. Aunque ninguno de estos movimientos ha llegado a incidir directamente en la constitución, han logrado modificar algunos aspectos mínimos de esta. Según señala Salazar, al menos algunos de los movimientos sociales que han quedado descritos en la historia, han sido interrumpidos violentamente por la oligarquía chilena apoyados en las fuerzas armadas, como por ejemplo el caso de 1833 cuando el país avanzaba en un proceso de autodeterminación regional, proceso que fue interrumpido por Diego Portales, representante de la clase empresarial de esa época, quien apoyado por las fuerzas armadas se tomó el poder político en un golpe de estado que buscó detener este proceso social e instaurar un sistema político-económico centralista basado en el “librecambismo”, que beneficiaba a la clase político-empresarial de la época e iniciaba entonces el comienzo de un desarrollo económico nacional basado en el fomento de la empresa privada.

Comenzando la segunda mitad del Siglo XX y luego de grandes movimientos de campesinos, estudiantes y obreros, el país avanzaba hacia profundas reformas sociales que fueron canalizadas a través de representatividad política en el Congreso Nacional y alcanzan el gobierno del país con la llegada de Salvador Allende a la presidencia. Este gobierno apuntaba a reformar sustancialmente el sistema político-económico con propuestas radicales como la nacionalización del cobre y otros minerales que hasta ese momento no dejaban las ganancias de su explotación dentro de las fronteras económicas del país.<sup>12</sup>

Las propuestas reformistas que bajo el gobierno de la Unidad Popular se ejecutaron encontraron nuevamente una fuerte oposición en la clase política conservadora de la época, esto, sumado a fuerte intervencionismo político y económico de Estados Unidos provocaría el término abrupto del gobierno de la Unidad Popular liderado por el presidente Allende el 11 de Septiembre de 1973 dando paso a una dictadura militar que tuvo como fin principal interrumpir el avance del socialismo en el país y posteriormente implantar en Chile un nuevo modelo económico.

Con la violenta llegada de la dictadura del general Augusto Pinochet y la junta de gobierno, se instala en el país la que fue conocida como la “transformación capitalista más extrema que jamás se halla llevado a cabo en ningún lugar” (Klein, 2007, pág. 24) que consistió en la aplicación de un paquete de medidas rápidas que buscaban reactivar la economía de un país que atravesaba un grave proceso de inflación, pero además en la instalación gradual de un modelo económico que había sido ideado en las aulas de la Escuela de Chicago y que proponía desde el poder político y el uso de la violencia militar,

---

<sup>12</sup> Ver discurso de Nacionalización del Cobre, en este texto Salvador Allende detalla con cifras la cantidad de dinero que el país perdía en la explotación del cobre que hasta entonces había sido ejecutada por empresas extranjeras. (Rosenmann, 2008)

la privatización de servicios públicos, recursos naturales, instalación del libre mercado y la disminución gradual de las facultades estatales para intervenir en materias económicas.<sup>13</sup> A grandes rasgos, fue el comienzo de la instalación en Chile de un modelo capitalista de libre mercado.

Para comprender, en primer lugar, en qué consiste un modelo económico y cómo este afectaría la vida de los ciudadanos, es que nos referiremos a algunas de las reflexiones y definiciones hechas por el sociólogo chileno Alberto Mayol que, en los últimos años, dentro de sus actividades académicas, ha teorizado acerca de la debacle del modelo económico actual, esto habiendo pasado 30 años de aplicación de este, lo primero será definir en qué consiste un modelo económico:

un modelo determinado fomenta ciertas actividades productivas, ciertas formas de empleo, genera una inercia en la distribución del producto que supone mayor o menor concentración, se establece el espacio de autonomía de la economía frente a la política y viceversa. El modelo estructura las relaciones y define sus rasgos, es el ADN que explica la configuración que adquieren las relaciones económicas.

(Mayol, 2012, pág. 40)

En este sentido, el modelo económico instaurado en Chile se ha preocupado de la creación y profundización de mercado, ha abierto las fronteras económicas del país a tal punto que mantendría un record en relación a la cantidad de tratados internacionales de libre comercio con casi sesenta países que representan más del 80% de la economía mundial.

Para el sociólogo, el desarrollo de este modelo capitalista ha tendido diferentes momentos a lo largo de su instauración desde el poder militar, señala por

---

<sup>13</sup> Ver más en Klein, N. 2007. *La doctrina del Shock. El auge del capitalismo del desastre*. Edición digital.

ejemplo que en 1982 fue absolutamente derrumbado por la crisis económica que afectó a la región y que fue nuevamente montado de manera más sofisticada a partir de 1985<sup>14</sup> “toda la operación aprovechó un escenario en donde la sociedad era incapaz de defenderse de las agresiones que el modelo supuso”, finalmente el modelo tuvo un tercer momento en 1994, en donde el arribo de la coalición política de la Concertación produce lo que él llama su “entrada en sociedad” adquiere “carta de ciudadanía” y comienza su proceso de legitimación. Pero un modelo económico que parecía hasta ese entonces exitoso, tiene en el año 2011 un quiebre en la sociedad debido a diferentes aristas sociales en las que el modelo impacta:

el corazón de nuestro modelo económico es una actividad donde se produce poco empleo, mucha inversión, grandes utilidades, enorme participación en el PIB, mediano aporte al fisco (en relación a su rentabilidad) y muy significativas externalidades negativas, es decir, las consecuencias medioambientales y sociales que deja su paso son muy negativas (Mayol, 2012)

Para el filósofo e historiador José Bengoa, la aplicación de este modelo durante la dictadura y su posterior profundización en democracia han traído como consecuencia un panorama más crítico para el desarrollo de comunidades y la sociedad chilena:

“Chile se ha modernizado de una manera excesivamente desigual y ahí reside el talón de Aquiles de su desarrollo. Detrás de cada uno de sus éxitos económicos hay un reguero de desastres humanos, sacrificios de miles de personas, catástrofes medioambientales y comunidades locales destruidas que han sido y son finalmente la retícula que ha reorganizado y organiza esta sociedad” (Bengoa, 2009)

---

<sup>14</sup> (Mayol, 2012, pág. 44)

En este contexto es que, tanto en dictadura como desde la llegada de la democracia, el país ha concentrado sus políticas económicas en la extracción de recursos naturales y materias primas para exportar a los más diversos mercados internacionales, pero también ha tenido una tónica de imposición dejando en posición de indefensión a la ciudadanía.

Las diversas comunidades alejadas de la capital han tenido que vivir el intervencionismo de su cotidiano desde la llegada a sus territorios de empresas transnacionales que han tenido políticas de puertas abiertas para el desarrollo de actividades extractivas a gran escala que han impactado de manera negativa en la vida de las personas y la naturaleza de estos espacios.

### **Saqueando – Juan Carlos Labrín**

En el Valle del Huasco, por ejemplo, se ha vivido la intervención, por parte de la empresa Barrick Gold, de un glaciar que alimenta de agua a todo el valle y por ende, ha sido vital para el desarrollo de las distintas actividades que a escala humana se han desarrollado en la cuenca. Esto ha traído consigo consecuencias para las comunidades que hasta ahora han desarrollado su vida en estos espacios.

Juan Carlos Labrín (Arica, 1980), profesor de filosofía y cantautor de oficio, ha desarrollado su trabajo artístico principalmente en la provincia del Huasco, Región de Atacama. En la actualidad y en conjunto con su trabajo musical, participa de organizaciones sociales que han denunciado el actuar de la minera canadiense Barrick Gold en el contexto del conflicto socio-ambiental del proyecto Pascualama. En este lugar compone en el año 2010 la canción “Saqueando” “luego de haber participado en la ciudad de Huasco de un encuentro de organizaciones que buscaban fortalecer la red de agrupaciones

ambientales del norte<sup>15</sup>”, en ese encuentro pudo escuchar a diferentes activistas del norte del país cuyas comunidades se encontraban enfrentando conflictos socio-ambientales producto de intervenciones mineras. “Además llegaron a ese encuentro algunos compañeros del sur y con ese collage de imágenes pude componer esta canción” (Labrín, 2016).

La canción, instrumentada por cajón peruano, bajo eléctrico y guitarra en su base rítmico armónica, tiene además como instrumento melódico el tiple. La guitarra lleva en la mano derecha un ritmo que podría acercarse a un joropo venezolano lento cuyo plan armónico en la introducción e interludio se mueve por los acordes de Bm, Em y F#M, para volver a la tónica que en este caso es Bm. Hacia el final del interludio realiza un paso desde Bm a Em y utiliza C#dim como función transitoria para pasar a F#7 y llegar a la tónica de Bm. La instrumentación utiliza en sus registros más agudos al tiple que lleva una melodía de introducción que se mueve dentro de la armonía de Bm, acompañada por los demás instrumentos. El cajón peruano acompaña con base que deambula entre un vals y una marinera peruana. Esta conjunción de rítmicas, estilos y timbres, (joropo en la guitarra, vals y marinera en la percusión) podría entregarnos reminiscencias sonoras de movimientos musicales importantes en el país como el de la Nueva Canción chilena, que a través de la figura de Violeta Parra y la utilización que la compositora daba a los diferentes instrumentos latinoamericanos, lograron una sonoridad característica de los grupos de la época. En su libro *La canción en el sombrero*, el compositor Horacio Salinas se refiere específicamente al uso y la apropiación de los estilos Latinoamericanos que la compositora daba a los diferentes instrumentos.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Sitio web: <http://redambientalnorte.blogspot.cl>

<sup>16</sup> Ver Salinas, H. 2013. *La canción en el sombrero. Historia del grupo Inti-Illimani*. Santiago, 2013. Catalonia. Pág. 67.

Luego de una introducción de 16 compases en métrica de 6/8 comienza a oírse la letra que parte con lo que se entendería como sección A de la canción o primera estrofa que luego repite:

¡Saqueando!  
Nuestra cordillera  
¡Saqueando!  
Empresas extranjeras  
¡Saqueando!  
Golpeando al que reclama, sin piedad

¡Saqueando!  
Todos nuestros valles  
¡Saqueando!  
Que nadie más lo calle,  
¡Saqueando!  
hay que gritar más fuerte la verdad.

La métrica de la canción se mantiene en la sección A y podemos escuchar que cuando se canta el verso “Saqueando” en voz del hablante, este es acompañado por intervalos de tercera superiores emitidas por el mismo cantante, que destacan la palabra que titula la canción por sobre el resto de los versos que contiene esta sección. Es importante resaltar que la insistente repetición del verbo “saquear” en gerundio, indicaría que esta situación estaría sucediendo en el presente.

Entre cada enunciación de la palabra “saqueando”, el hablante canta versos que se relacionan directamente con el verbo “saquear” que según la RAE significa “apoderarse violentamente de todo lo que se encuentra en un lugar”. Así es como el hablante, desde una primera persona plural podría aludir a un sentimiento colectivo y de propiedad sentida hacia los recursos naturales. Esto

se puede observar en los versos “Nuestra cordillera”, “Todos nuestros valles”. Llama la atención que luego de la segunda repetición de la palabra “saqueando” se oye el verso que dice “empresas extranjeras”, que se podría interpretar como el sujeto de la acción de saquear, desde ahí podemos interpretar que se devela una relación de antagonismo en el uso de un “nosotros” y un “ellos”, que serían los que ejecutan la acción de saquear.

El verso que concluye la primera parte A “Golpeando al que reclama, sin piedad” podría atribuirse al impacto que genera este tipo de intervenciones en las comunidades y entornos naturales, pero también a la respuesta que han tenido tanto el Estado como las empresas hacia las agrupaciones que han manifestado su descontento con la realización de este tipo de proyectos.

El verso con que concluye la segunda parte A, enuncia un imperativo “Hay que gritar más fuerte la verdad” y al no señalar directamente quién tiene que ejecutar esta acción podemos interpretarla como la tarea que asume el cantor popular, como un llamado a la acción de denunciar por parte de la comunidad afectada.

La entrada del estribillo está marcada por un cambio en el plan armónico y además por la entrada de un chimes que en la mezcla sonora se mueve de derecha a izquierda, justo en el momento en que la letra habla del agua y la vida. Esto podría atribuirse a la interpretación sonora del correr del agua que en los valles genera vida. La sensación cambia desde la entrada del chimes dando un carácter más tranquilo a esta parte B, que se expresa en el uso de otra armonía y una nueva utilización de lo “nuestro”, en la comparación con el carácter de denuncia que tendría la parte A. Como mencionábamos, el plan armónico cambia pasando al segundo y quinto grado de G, que sería el sexto grado de Bm, para luego llevar a cabo un intercambio modal minorizando el quinto grado para pasar a G que funcionaría como sexto grado y retardo del quinto grado de Bm. La intensidad de la canción cambia, bajando el volumen

de la interpretación y subiendo la línea melódica de la voz, esto genera un efecto que apoya la interpelación que el hablante hace al colectivo:

Am                    D7            Am            D7  
Es nuestra el agua, nuestra la vida  
G                            Dm    G            F#7  
Es nuestro el aire, la luz del día.

Aún tocando el V grado de la tonalidad se vuelve a repetir el mismo plan armónico para la segunda parte del estribillo. En la entrada de esta segunda parte, el chimes que anteriormente viajó de derecha a izquierda, ahora se escucha en la mezcla en un movimiento (paneó) de izquierda a derecha y como instrumento armónico se agrega un piano que marca acordes con rítmica similar a la de la guitarra. Interesante se torna el uso que en la letra se da al agua con la vida, en el primer verso y al aire con el día. Además, el uso de la rima y la palabra vida con la palabra día. Sin duda son sentimientos positivos dentro de la denuncia de la canción.

La enunciación del hablante sigue apelando a un colectivo y al subir la intensidad de la voz por efecto del cambio en la altura de la línea melódica y bajar la intensidad de los instrumentos, pero agregar un piano, la canción toma más fuerza y esta vez los versos cambian:

Es nuestra tierra, nuestra poesía  
Nuestros glaciares, nuestra energía.

Aquí es interesante observar el detalle de cómo el hablante se apropia del género de la poesía, para incluirlo entre los recursos naturales reclamados, al hacer rimar poesía, con energía, es probable que el hablante esté refiriéndose a estos recursos naturales como fuente de energía de los habitantes o también

de la creación. La palabra poesía tiene una carga importante relacionada con la creatividad y el acto artístico.

Para terminar la sección B vuelve a repetir el enunciado principal que da nombre a la canción acompañado de segunda voz femenina, para dar paso a un breve interludio musical en donde el tiple abandona la labor melódica y toma labores de acompañamiento armónico y es en este momento en donde el piano eléctrico ejecuta una melodía que repite por diez compases para volver a retomar la parte A, esta vez relatando las acciones de las empresas transnacionales que denuncia de manera general:

¡Saqueando!  
Van de río en río  
¡Saqueando!  
Aumentando el poderío  
¡Saqueando!  
Encarcelando al ser más natural

¡Saqueando!  
Dejándonos su mierda  
¡Saqueando!  
Levántate y despierta están  
¡Saqueando!  
Contaminando cielo, tierra y mar.

Luego de las repeticiones de la palabra “saqueando” que ya analizamos, aparecen los versos “van de río en río” y “aumentando el poderío”, probablemente aludiendo a los proyectos hidroeléctricos que avanzan en el sur de Chile, debido a que es hacia el sur (Ríos Copiapó, Río Achibueno, Río Biobío, Ríos Baker y Pascua) en donde empresas hidroeléctricas han intervenido o estarían por intervenir. En el verso que concluye la tercera sección A, “Encarcelando al ser más natural”, podría atribuirse a una alegoría

que se ha utilizado para denunciar el daño que provocan las represas en las zonas en donde han existido problemáticas por la construcción de estos mega proyectos hidroeléctricos, interpretándose “el ser más natural” como los ríos o los propios recursos naturales que al ser intervenidos o represados quedarían dentro de una cárcel. También podría extrapolarse esta imagen a la situación de presidio que cumplen comuneros mapuches en el sur de Chile, situación que describe también una de las canciones recopiladas titulada “Desde una celda en resistencia” (Sandoval, 2015).

Específicamente en el Valle del Huasco, lugar en donde vive Juan Carlos Labrín, una de las denuncias importantes que se ha hecho en contra del proyecto Pascua Lama, y en general de los proyectos mineros, es la cantidad de químicos que son arrojados a los ríos o que se cuelan a las napas de aguas subterráneas desde los tranques de relaves. Entre estos químicos se encontrarían principalmente Cianuro y Mercurio, altamente peligrosos para la vida humana y de la naturaleza. En relación a estas demandas es que podríamos interpretar el verso “Dejándonos su mierda”.

En los versos siguientes el hablante pasa de la denuncia a la interpelación de una segunda persona singular que podría interpretarse como el ciudadano que aún no se ha enterado de las catástrofes denunciadas “levántate y despierta, están ¡Saqueando!” concluyendo esta cuarta estrofa con el verso “Contaminando cielo, tierra y mar”.

En el análisis de esta canción se esbozan algunos aspectos en los se irá profundizando y que se irán repitiendo en el resto de las canciones de este estudio. Estos aspectos serán el sentimiento de propiedad colectivo que se demuestra por sobre los recursos naturales, las sonoridades que remiten a movimientos de música de denuncia social como lo fue el de la Nueva Canción chilena y además la aparición de una temática transversal específica que sería la denuncia de la problemática política y socio-ambiental que aqueja al país.

## **“Herencia de lo innombrable” – Nicasio Luna (Luna, 2014)**

Otra visión general que nos ayudaría a comprender las problemáticas desde las canciones recopiladas, es la obra del cantautor patagónico Nicasio Luna (Cochrane, 1993) quien ha desarrollado su trabajo artístico musical primordialmente en el sur del país. En general las temáticas de sus canciones han girado en torno a la denuncia y relato de las problemáticas ocurridas durante los últimos años en la Patagonia chilena. Además, musicalmente ha sido influenciado por la música de raíz folclórica argentina<sup>17</sup> y específicamente la relacionada con payadores, cantores y poetas populares. Esta influencia se debe básicamente a “un profundo vínculo de los pobladores de la región de Aysén con el territorio argentino debido a la continuidad sociocultural y a causa de las relaciones históricas de las comunidades locales que han generado el intercambio de expresiones musicales.” (Yañez Aguilar & Valenzuela, Milonguitas que denuncian en Aysén: Cantores campesinos jóvenes como agentes folcomunicacionales ante un conflicto socioambiental en la Patagonia chilena., 2014)

La canción está compuesta en su totalidad en una métrica de 4/4 y la tonalidad de Am. En su introducción y los primeros dos compases se pueden escuchar dos guitarras grabadas, una utilizando un cejillo en el quinto espacio y la otra sin cejillo, ambas arpegiando en la tonalidad de Am. El arpegio será característico de una milonga lenta, esto se puede distinguir en la utilización típica del bajo de la guitarra en este estilo que marcarían en el primer tiempo del compás una negra con punto en la nota A de la quinta cuerda, luego una negra que marcaría la nota C y justo en el tercer y cuarto tiempo del compas dos corcheas que marcarían las notas F y E, ligadas la primera con la segunda. Esta rítmica utilizada en contraposición con los arpegios hechos en las cuerdas más agudas de la guitarra serían típicas de una milonga.

---

<sup>17</sup> Se profundizará acerca de este aspecto identitario de la música de la región de Aysén en el capítulo en que se abordan las canciones recopiladas en la zona.

Hacia el tercer compás de la canción, la armonía pasa a A7 para ir a Dm, en este momento se unen dos guitarras melódicas que llevarían una melodía aguda que darían una sonoridad típica de la música argentina de este estilo.

Luego de diez compases en donde además la armonía realiza un paso por Dm, G7, C-E7, A, E7 y A, esta melodía vuelve a repetirse para quedar en dos compases de espera que hacen lo mismo que los dos primeros compases de la canción, marcando bajos y esperando la entrada de la voz.

Importante es señalar que es una canción cuya letra está escrita en estrofas de cuatro versos octosílabos con rimas alternadas A B A B asonantes y consonantes.

En los primeros versos se expresa una primera persona singular que manifiesta una acción a realizar "Yo no vengo a aparentar", situando al hablante en un lugar determinado que podríamos entender como un "acá", lugar en donde no se va a mentir, comprendiendo el uso del verbo "aparentar" como un giro popular en el que aparentar estaría relacionado a la falsedad. El hablante en estos primeros cuatro versos se situaría entonces en un espacio imaginario en donde podrá "decir verdades". Manifiesta entonces cantar por justicia, lo que nos daría a entender también que lo que se contará más adelante son situaciones consideradas injustas.

Yo no vengo a aparentar  
Vengo a cantar por lo justo

En los dos versos siguientes el hablante adopta una visión colectiva con sentimiento de apropiación similar al manifestado en la canción que hemos analizado anteriormente, pero esta vez indicando a "la gente" y estas injusticias cometidas como un sentimiento superior a la unión manifestada en

la lucha. Esto se puede observar en la utilización de la locución adverbial "más que", en donde estaría comparando "la lucha" con "nuestra gente".

Nos une más que luchar  
Es nuestra gente el asunto.

En la estrofa siguiente el hablante comienza a expresar críticas, señalando la "Patria grande" que indica o "anuncia" ambición por parte de la clase política, que en "diciendo ser patriota" ha vendido la nación. Aquí podemos encontrar de inmediato una contraposición entre el hablante y quien ha ejecutado la acción de "vender la nación", pues en los versos anteriores el hablante se adjudica la acción de "no venir a aparentar", en contraposición con quien "dice ser" y no cumple (yo no miento, ellos sí).

Las guitarras mantienen la armonía de Am, Dm y E, con la rítmica antes mencionada, en el último verso el plan armónico vuelve a Am. Al final de este verso las guitarras pasan directamente al acorde de G7, iniciando la seguidilla de acordes utilizada anteriormente en la introducción (C, E, Am, E7, Am), a esta sección le llamaremos parte B, esto mientras se enuncian los siguientes versos.

La tierra, el agua y el cobre  
No es cien por ciento chileno  
No hay recursos pa' los pobres  
Y hay unos pocos muy llenos.

En el primer verso enumera los recursos naturales que el hablante reclama como parte de "la nación" que en versos anteriores considera como "nuestra", negando la propiedad al decir que nos son de uso nacional en un "cien por ciento". Critica entonces que para las clases sociales más bajas "no hay recursos" en contraposición con "unos pocos" que tienen mucho. En esta

estrofa llama la atención la utilización de las contraposiciones, en particular como utiliza las rimas asonantes en los versos uno y tres, aludiendo al "cobre", considerado la mayor riqueza del país, con la palabra "pobres" que en su contexto generaría una contradicción metafórica que podría agudizar aún más la crítica.

La armonía de las guitarras acompañantes vuelve a pasar a Dm, G7, C, E y Am, mientras el hablante enuncia los versos:

Por el bien de nuestra nación  
Y por derecho ancestral  
La renacionalización  
Del agua es lo primordial.

Centra "lo primordial" de la problemática en la acción de re-nacionalizar el agua, reiterando los últimos dos versos, pero también argumentando en los dos versos anteriores, que será "por el bien" de la nación "y por derecho ancestral", probablemente por el hecho de que quienes han habitado a orillas de los ríos carecen de los derechos de uso de agua a diferencia de transnacionales como Hidroaysén, empresa que ha intervenido la zona del Río Baker, que es dueña de los derechos de uso de aguas en este sector y otros ríos de la zona.

Nicasio Luna nació en esa zona y su familia tiene campos heredados por sus "ancestros" en el lugar. Si bien es cierto la región de Aysén comenzó a poblarse a comienzos del 1900, muchos de los pioneros llegados al lugar se asentaron a orillas de los ríos obteniendo títulos de dominio por esos territorios hoy amenazados por la construcción de estas represas. En lo personal, Nicasio Luna vivió la intromisión en su campo de personas que trabajaban con Hidroaysén: "Mi padre vio gente (de la empresa) que andaba en los botes por la orilla del río Báker tratando de meterse sin permiso, también me tocó verlo

a mí, cuando se acercaba la gente de Hidroaysén a decirle a los vecinos que la cosa está lista, o sea, van a trabajar la conciencia"(LUNA N; en Yañez Aguilar & Valenzuela, 2014), pero la problemática mayor se vislumbró al comprender que una empresa como ENDESA, al ser privada y dueña de los derechos de uso de agua en este río, tenía la facultad de intervenir las cuencas, a diferencia de quienes habitaron esa zona, que no cuentan con derecho alguno por sobre el uso de las aguas del Río Baker. Es por eso que en esta estrofa en especial, el hablante y compositor podrían estar hablando de una problemática familiar, personal, pero que involucraría también a la mayoría de las personas en el país que han vivido a orillas de ríos cuyos derechos de agua pertenecen a empresas transnacionales.

Luego de un interludio similar a la introducción, a cuatro guitarras el hablante, enunciando parte de la problemática y toma en sus versos alusiones a la juventud que sería quienes estarían reclamando un cambio:

Ante el joven idealista  
El poder está asustado  
Pues se desnuda en la pista  
Su modelo, su mercado

Una de las características de los movimientos sociales que han surgido en Chile en los últimos años es que ha sido la juventud la que ha planteado los temas desde distintas formas de llamar la atención, han sido los estudiantes quienes han marcado la pauta en materia de discusiones acerca del sistema educativo chileno de los últimos años. En este sentido, el hablante señala que estas acciones han provocado "susto" en "el poder", que se podría interpretar como el sistema hegemónico que se estaría encargando de aplicar ciertos modelos en las materias principales en las que se ha observado problemáticas sociales (recursos naturales, salud, educación, economía) y estas protestas o nuevas formas que los movimientos sociales han adoptado estarían develando

en la práctica lo que ha sido centro de críticas, "su modelo, su mercado", pudiendo aludir aquí al modelo económico basado en el libre mercado. Las críticas en los versos siguientes se centrarán en el sistema económico y educacional.

Hoy lucran con nuestras vidas  
Herencia de lo innombrable  
Educar es la medida  
De criar seres manejables.

Una de las críticas más claras que los estudiantes han hecho al sistema educacional es que este ha sido permeado por el sistema económico permitiendo lucrar con recursos estatales entregados a los establecimientos educacionales particulares subvencionados. Comprendemos que al hablar de una "herencia de lo innombrable" se refiere a la constitución y a las leyes aprobadas en dictadura que permiten estas prácticas en el sistema educativo. También podríamos comprender que se refiere a una problemática general, pues en la constitución de Chile es que estaría cimentada la aplicación del modelo económico imperante.

Dentro del panorama que se describe en esta canción también el hablante enuncia críticas hacia una tercera persona plural a quienes llama "A-políticos" y nuevamente vuelve a utilizar el giro de la apariencia en el uso del "se dicen", la crítica la hace al decir "los que no quieren pensar / los que dejan que le pisen / lo que les cuesta ganar", en este sentido la crítica podría estar referida a un "ellos", que sería la masa que no participa de las elecciones y decisiones vinculantes con la sociedad chilena.

Luego de las estrofas pasadas en donde el hablante ha expresado y denunciado las diferentes problemáticas abordadas, es que realiza a modo de imperativo propuestas indicando que estas serían "la salvación" a los problemas que aquejan a la sociedad que habita.

Las guitarras y la armonía esta vez van a lo que denominamos como parte B.

¡Que cambie el binominal!

¡Que integre las minorías!

Si la lucha transversal

Es lo que nos salvaría.

Se destaca en estos versos que entre las propuestas, luego de criticar "la indiferencia" de ellos, hace su primera propuesta al cambio del sistema binominal de elecciones impuesto en la constitución de 1980, indicando además que debiera integrar a aquellas minorías comprendidas como los nuevos movimientos sociales relacionados a identidades en común. (mapuche, comunidad LGBT, ecología, estudiantes, por nombrar algunas).

En el contexto de esta estrofa como una estrofa de propuestas, es rescatable la utilización de la palabra "transversal" en conjunto con el sentimiento de apropiación en la utilización del "nos", pues en la primera estrofa define que la principal motivación para la lucha será la gente, pero en estos versos podría estar especificando que sería una lucha por cambiar el sistema impuesto desde un colectivo sin distinción de pensamientos ni colores políticos.

En la estrofa siguiente el hablante sigue manteniendo distancia con quienes administran el modelo adjudicándoles propiedad en la utilización de la palabra "Su", y critica el modelo económico desde la perspectiva del consumo, señalando además la crisis por la que el modelo económico atraviesa.

Interesantes se presentan los dos versos siguientes en donde contrapone la corrupción que "está a la vista" con el peligro que corre "lo natural", que podría encerrar todo lo proveniente de la tierra, recursos naturales y vidas de comunidades y el uso de la palabra "peligro" en gerundio, al igual que en la

canción de Juan Carlos Labrín, indicaría que es una situación que estaría/seguiría ocurriendo.

Su modelo consumista  
Crisis a nivel mundial  
lo corrupto está a la vista  
Peligrando lo natural.

Hacia el final, en las últimas dos estrofas el hablante vuelve a adoptar la primera persona singular y vuelve a aparecer el sentimiento colectivo, involucrando en este sentimiento la acción futura de escribir una nueva constitución, reformar las leyes y plantea esto como una solución para recuperar "lo perdido".

Finalmente, y volviendo al sentimiento de identidad nacional hace alusión a la bandera como símbolo patrio y señala de manera metafórica la estrella como signo de la unión, reiterando este sentimiento al señalar que la "unión de la gente obrera" sería la solución a las problemáticas, aludiendo al pueblo trabajador.

Llama la atención la capacidad del hablante de realizar una vista general acerca de las diferentes problemáticas sociales que afectan al país y el cómo se pueden expresar a través de la letra. También cómo utilizando diferentes metáforas el hablante puede aludir a lo que sociólogos e historiadores han sindicado como el centro del problema que ha originado movimientos sociales a lo largo de la historia de Chile. "Las anomalías anti cívicas y económicas", como las llama Salazar en la introducción a este capítulo, se pueden observar en estos versos.

Musicalmente resulta muy interesante cómo el autor utiliza rasgos aprendidos en territorio chileno, pero que cuentan con una carga importante de sonoridades propias de la música folclórica argentina.

Finalmente, en el análisis de estas dos canciones es que se ha querido ilustrar las diferentes problemáticas generales que afectan, desde la aplicación de un sistema económico y político, a las diferentes comunidades en cuestión y cómo estos cantautores han podido retratar estas situaciones incluso aportando desde el testimonio y los hechos ocurridos en zonas tan alejadas de la capital, pero con una visión clara y crítica acerca del por qué de las problemáticas.

Llama la atención el sentimiento de apropiación que desde la letra se enuncia, cabe recordar que estas canciones se escriben desde sentimientos colectivos y desde demandas basadas en la propiedad que emerge desde las comunidades al ver sus entornos amenazados. La temática recurrente en estas canciones será la defensa del entorno natural desde un sentimiento de propiedad por parte de las agrupaciones y personas que se declaran en abierta defensa de los recursos naturales.

## **Conflicto chileno mapuche**

## **Tayul**

*Tatay anay, tatay. Tatay anay Tatay.*

*Los árboles de pellín han sido derribados.*

*¡Cuánto sufre el corazón cuando recuerda!*

*Tatay, anay, tatay. Tatay, anay, tatay.*

*Pero los árboles de pellín han dejado raíces de pellín*

*Que jamás se secarán, aunque hayan sido quemados.*

*Tatay, anay, tatay. Tatay, anay, tatay.*

*Cuando transcurran los días y los meses*

*Las raíces de pellín renacerán.*

*Tatay, anay, tatay. Tatay, anay, tatay.*

*Cuando hayan renacido ¡qué hermosos se verán!*

*Cuando ya estén firmes ¡cuán apreciados serán!<sup>18</sup>*

---

<sup>18</sup> Canción mapuche del tiempo de la “pacificación” (siglo XIX), en Salazar, 2012.

En este capítulo abordaremos una de las problemáticas más antiguas que el estado chileno mantiene con algún grupo social, un conflicto que se ha desarrollado, como señalábamos en el capítulo anterior, desde los inicios de la república (Salazar, 2012), pero además un conflicto que puede ser abordado en su análisis, desde diversas perspectivas que van desde la construcción de la identidad hasta problemas relacionados con el afán expansionista de la economía nacional (Tricot, 2013). En esta sección haremos un esfuerzo por resumir y tomar aspectos referenciales que nos aporten en la comprensión de un conflicto actual y vigente, para otorgar un contexto y lectura histórica a la canción será analizada, cuya aparición se produce en el periodo correspondiente a la última etapa o “la historia corta” (Bengoia, 2009) que guarda relación con el enfrentamiento entre el pueblo mapuche y el estado en democracia.

Desde el Siglo XVII es que la resistencia que el pueblo mapuche hizo al avance español, delimitó en el Pacto de Quilín de 1641 “una frontera que se instaló en el río Biobío, separando conflictiva y pacíficamente a dos pueblos, los criollos y los mapuches” (Mella Seguel, 2007, pág. 28) frontera que significó una relación bi lateral “semi formal” que consideraba aspectos de intercambio económico, de reuniones conjuntas entre gobernadores de ambos pueblos y que se mantuvo por aproximadamente doscientos años.<sup>19</sup>

Una vez ganada la independencia de la corona española, la naciente república enfrenta aspectos importantes para las relaciones con el pueblo mapuche y que radicaban en el reconocimiento de los pactos adquiridos entre los españoles y mapuches, cuya relación se había basado en parlamentos “el último de los cuales, realizado en el período colonial en Llanos de Negrete, en el año 1803, continuaba reconociendo la frontera territorial del Biobío como

---

<sup>19</sup> Ver más en Seguel, 2007:28.

delimitación entre dos fronteras soberanas”<sup>20</sup>, pero llegada la independencia los patriotas reconocen en el mapuche excelentes cualidades para la guerra y buscan “construir con él y sus territorios el nuevo país que surgía de las ruinas del mundo colonial”<sup>21</sup>

Para el profesor Daniel Marimán podría producirse en esta construcción identitaria el primero de los conflictos entre el estado chileno y el pueblo mapuche:

“desde ese punto de vista se reconocen “chilenos” u originarios de Chile, descendientes de la mezcla entre hispano-europeos y *mapuche*, aunque la minoría blanca en el poder se enorgullece más bien de su estirpe blanca europea “pura”, y valoran su herencia cultural hispano-europea occidental por sobre la indígena” (Marimán, 2012, pág. 36)

Marimán señala además que la base de la identidad chilena estaría en estos tres elementos (hispano-europeo-mapuche), pero que la predominancia de los primeros dos generarían una autoconstrucción identitaria “(un estado psicológico) que permite a los chilenos sentirse no indios o diferente a los indios”.<sup>22</sup>

Por su parte, los mapuche aún conservarían elementos de una cultura pre hispánica-europea y pre-Estado chileno como por ejemplo una lengua, sus ceremonias religiosas, espacios sagrados “juegos y otras manifestaciones retocadas por todos los eventos que significó la relación con los hispano-europeos primero, y con el Estado chileno y la sociedad estado-nacional

---

<sup>20</sup> Ver en Seguel, E. 2007: 29.

<sup>21</sup> Pinto en Seguel, E. 2007:30.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

chilena después (hasta el presente)”<sup>23</sup> señalando que a diferencia de los chilenos, los mapuche no parecieran renegar de su condición indígena.

Para el sociólogo Tito Tricot, la construcción de “lo chileno” se produjo desde una fuerte influencia de las élites que gobernaron los primeros años de la república, caracterizadas por la violencia con que impusieron sus ideas a toda una nación que comenzaba a caminar en la independencia: “podría argumentarse que Chile nació por la violencia, se nutrió de la violencia, y los grupos conservadores impusieron su proyecto de país en 1830 también por medio de la violencia” (Tricot, 2013, pág. 81). Élite que utilizaron esta violencia para llevar adelante sus ideas de “progreso y modernidad” que incluía las “anexiones” de territorio mapuche al estado chileno para la explotación empresarial de los abundantes recursos naturales que existían y existen en la zona.

Para Tricot:

“la manufacturación del Estado-nación como de la novel identidad se cimentaron en la afirmación de la chilenidad y en la negación de la mapuchidad. Han variado las formas, pero el objetivo central se ha mantenido inalterable, pues siempre se ha buscado la asimilación forzada del mapuche al estado y a la sociedad chilena” (Tricot, 2013, pág. 81)

El reconocimiento que se le daba al indígena era “en la seguridad de la distancia”, levantándolo desde el pensamiento de O’Higgins como un ejemplo de lucha y resistencia: “la mirada respetuosa era hacia atrás (...) porque la mirada deferente en el presente y hacia delante conflictuaba y atemorizaba a la élite”<sup>24</sup> quienes, aún reconociendo al pueblo mapuche como una nación diferente, la trataron de incorporar al proyecto nacional pero diluyendo su

---

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem página 82.

identidad. Y desde múltiples aristas se construyó un imaginario nacional con respecto a “lo mapuche” como un ente que “debía” ser parte de la construcción de la nación chilena, tal como lo ejemplifica un documento firmado por Bernardo O’Higgins quien señalaba que los indios:

“nacían esclavos, vivían sin participación de los beneficios de la sociedad y morían cubiertos de oprobio y miseria. El **sistema liberal que ha adoptado Chile no puede permitir** que esa porción de **nuestra especie** continúe en tal estado de abatimiento. Por tanto declaro que para lo sucesivo deben ser llamados ciudadanos chilenos, y libres como los demás habitantes del estado, con quienes tendrán igual voz y representación, concurriendo por si mismos a la celebración de todo contrato, a la defensa de sus causas, a contraer matrimonio, a comerciar, a elegir las artes a que tengan inclinación y a ejercer a carrera de las letras o de las armas, para obtener empleos políticos o militares correspondientes a su actitud.”<sup>25</sup>

No es menor que desde la oficialidad, en un contexto independentista y de construcción identitaria, se levante una idea acerca de la otredad mapuche como faltos de modernidad o habitantes de la “miseria”, se puede deducir en las palabras de O’Higgins una intención por ayudar, desde la incorporación a “lo chileno” aludiendo a aspectos como la libertad (siendo mapuches nacen esclavos, siendo chilenos son libres) según señala, y será la nación chilena quienes otorguen la posibilidad de desarrollarse en materias de artes, letras y carrera militar.

La prensa de la época también jugó un rol importante en la construcción de una mirada deferente con lo mapuche, sobre todo en tiempos en que se reclamaba desde el estado chileno la anexión de esos territorios por “las

---

<sup>25</sup> O’Higgins, en *Boletín de Leyes y Decretos del Gobierno 1819-1823*: 190, en (Tricot, 2013, Página 83)

necesidades del modelo de desarrollo imperante y sustentada en la estigmatización del indígena” (Tricot, 2013):

“la política, la industria, la colonización, **todos los grandes intereses demandan la anexión de Arauco**. La dignidad del país ofendida por los salvajes, la necesidad de ensanchar el territorio, la inmigración, las industrias que **deben explotarse allí**, todo eso pide la reducción de Arauco. La prensa, las Cámaras, el Comercio y **la opinión de toda la nación entera están conformes**<sup>26</sup> con el proyecto de anexión de Arauco”. (Diario *El Correo del Sur* 1854 en Tricot, 2013)

En este contexto, el sociólogo Tito Tricot también cita a uno de los medios importantes de la época y que hasta hoy ha jugado un rol primordial en la construcción de la opinión pública desde la ideología de la élite:

“los hombres no nacieron para vivir inútilmente como los animales selváticos, sin provecho del género; y una asociación de bárbaros, tan bárbaros como los pampas o los araucanos, no es más que una horda de fieras que es urgente encadenar o destruir en el interés de la humanidad y en bien de la civilización”  
(*El Mercurio*, 1859, citado en *Ibíd.*: 93)

Podemos leer entonces diferentes situaciones que nos llevan a pensar que, primero: el territorio araucano era considerado independiente pues se reclama una urgencia de anexión; segundo: que el trato recibido por parte de los gobiernos que iniciaron la república chilena era de reconocimiento a la lucha de resistencia en un principio, adoptando esta característica para aportar al sentimiento chileno de las clases más bajas, pero también desde esas esferas se le intentaba anexar no solo territorialmente sino identitariamente a un

---

<sup>26</sup> Texto en negrita ha sido destacado por el autor de esta tesis.

proyecto emergente de nación; y tercero: que tanto el oficialismo de la época y los medios de comunicación cuyos dueños eran también las élites, jugaron un papel preponderante en la construcción de una opinión pública acerca de la otredad indígena.

### **El conflicto en la actualidad.**

En la actualidad, las razones por las cuales el estado chileno mantiene un conflicto con lo mapuche son similares a las que guiaron esta problemática en los inicios de la república. José Bengoa en su libro *La comunidad fragmentada* (Bengoa, 2009), hace la diferencia entre una “historia larga” que definiría el conflicto que el estado mantiene con el pueblo mapuche desde los inicios de la república y una “historia corta” que define como la problemática que se ha dado en los últimos 20 años de historia o la relación con un estado cuyo modelo económico adoptado desde la dictadura ha girado abiertamente a lo capitalista-neoliberal. (Bengoa, 2009, pág. 133)

Reconoce también los conflictos que el pueblo mapuche ha enfrentado en su historia larga con los intentos de dominación sobre su cultura que ha ejercido invasores desde tiempos previos a la invasión española, época de la colonia y época post independencia chilena:

“La historia larga se remonta a los inicios de la historia de Chile. Es una historia de guerra, masacres, intentos de paz, rupturas, conflictos, aprecios y desprecios, de héroes y tumbas” señala, pero además concluye que esta larga historia es imposible concluirla con algún hecho o momento en particular “por eso probablemente la cuestión indígena va a acompañar de forma permanente la sociedad chilena” (Bengoa, 2009)

La historia corta se referiría a las medidas que el estado ha tomado con la sociedad mapuche para canalizar el conflicto y aportar a un avance que lleve

a acuerdos que pongan fin o al menos la resolución de parte de los conflictos que componen esta problemática con el estado chileno. Los lineamientos han sido el llevar “los problemas del pasado” al olvido, discurso producido desde lo que Bengoa llama una “modernización compulsiva” que consistiría en “considerar el pasado, y todos los traumas productos de la historia reciente” en un acelerado proceso de cambios cuyo objetivo sería “dar vuelta la página” (Bengoa, 2009).

Esta historia corta tendría lugar en los últimos 30 años<sup>27</sup>, en donde el estado ha jugado un rol importante en el desarrollo económico del país, pero por otro lado ha pagado grandes costos en materia de derechos humanos y relación con el mundo indígena. Bengoa señala que en los últimos 18 años hemos visto cómo ha comenzado a destruirse aspectos trascendentales de la cultura mapuche como lo son “sus formas tradicionales de convivencia.”<sup>28</sup>

El análisis que hace Bengoa, en relación a los últimos años de conflicto que los denomina en un estado de “desencuentro”, señala que es el periodo en el que se han radicalizado posiciones, lo que ha producido una alerta en la zona que se reconoce como una región económica importante en América Latina, entonces el estado ha reaccionado mediante la criminalización y la represión. Se ha llevado el conflicto a la justicia y “se lo saca de su carácter político, tratándolo desde sus dimensiones delictuales tomando como referencia leyes chilenas y aplicándolas al mapuche:

“Se lo acusa de terrorista” y es tratado bajo leyes especiales creadas en dictadura.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Tomando como referencia el año de escritura del libro.

<sup>28</sup> *Ibidem*. Página 134.

<sup>29</sup> Ver más en Bengoa, J. 2009. *La comunidad fragmentada*. Editorial Catalonia, Santiago de Chile.

La lectura que se hace acerca de esta problemática se puede insertar en la región latinoamericana como una problemática común, el traslado desde el aspecto político al judicial las demandas y acciones de los movimientos reivindicativos mapuche, ha sido una estrategia adoptada en la región, por los estados latinoamericanos para con los pueblos originarios, esto debido a que el Consejo de Inteligencia Nacional de Estados Unidos en su informe 2005 declarara que estos movimientos indígenas constituyen “un peligro para la estabilidad política de la región” (Mella Seguel, 2007, pág. 11) . Esta declaración influye en las decisiones en materia de seguridad de los estados de Latinoamérica y llevan el conflicto a la esfera judicial, lo que en la práctica “se ha traducido en Chile en la aplicación de leyes de excepción, tales como Leyes de Seguridad Interior del Estado y Leyes Antiterroristas, destinadas a reprimir a los movimientos sociales e indígenas y sus respectivos dirigentes.”<sup>30</sup>

Finalmente estamos frente a una problemática histórica que ha enfrentado al aparataje estatal, desde las aristas históricas, identitarias, comunicacionales y judiciales, con una sección de la sociedad que reclama el uso de las tierras que han sido usurpadas por el estado, que en un principio presentó la ocupación de esos territorios como una necesidad imperante para desarrollar industrias nacionales en la zona, pero que en la actualidad mantiene el hostigamiento a comunidades criminalizando las formas y demandas que el movimiento mapuche ha tenido a lo largo de la historia de relación con el estado.

En este sentido lo que se ha aplicado como “tratamiento” a la problemática que el estado mantiene con el mapuche, podría comprenderse en el concepto de violencia estructural<sup>31</sup>, debido a que desde la estructura hegemónica (estado, medios de comunicación principalmente) se ha presentado a la opinión pública una visión unilateral de un conflicto histórico de ocupación de tierras, un estado

---

<sup>30</sup> Ibídem. Página 11.

<sup>31</sup> Habermas J. En Lanata, 1990

que ha buscado “chilenizar” desde múltiples aristas a un pueblo, siempre y cuando acceda a respetar los márgenes del derecho y la seguridad nacional. Las comunidades y dirigentes que no han adoptado las propuestas estatales y que se han manifestado en rebeldía, han tenido que enfrentar engorrosos procesos judiciales, juzgados bajo leyes especiales que apuntan a criminalizar la protesta social.<sup>32</sup>

En este contexto es que ha desarrollado su trabajo el cantautor nacido en la comunidad mapuche Wintramalal ubicada en la zona rural de la comuna de Padre las Casas, IX Región de la Araucanía, Pablo Sandoval Hueche (1981). Sandoval se ha desenvuelto en la música y la creación desde un rol de activista de la causa mapuche, líder de movimientos sociales comunitarios y productor musical, activista al punto de considerarse una “Herramienta de la Ñuke Mapu, madre tierra” una manifestación, dice, “de lo que nuestro universo nos quiere decir” (Sandoval, 2017)

Musicalmente lideró el proyecto de rock fusión llamado Peumayén que finalizó su trabajo con una gira por Europa en el año 2013 y desde ese momento comienza a trabajar en su actual proyecto solista llamado “Colelo Identidad Mapuche”, en total ha publicado seis discos cuya música se ha clasificado dentro de un nuevo movimiento musical llamado “Canto de la tierra” que para el etnomusicólogo Jacob Rekedal indicaría “un cambio de paradigmas, en el cual la tierra misma se manifiesta mediante un poderoso activismo musical arraigado en sonidos indígenas pero extendiéndose a públicos y artistas de varios otros sectores de la sociedad. (Rekedal, 2016)

---

<sup>32</sup> En (Mella Seguel, 2007)

## **“Afafán” – Colelo Identidad Mapuche** (Hueche, 2016)

En general la música de Colelo Identidad Mapuche se origina en una fusión de fuertes elementos del rock, expresados en el uso de guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería, con instrumentación mapuche basada en instrumentos de viento como pifilkas, kul-kul y trutruca. Colelo, el líder de esta banda, utiliza su voz y guitarra electroacústica de cuerdas de nylon.

La fusión de elementos del rock y la instrumentación mapuche se presenta en esta canción desde la introducción, con una guitarra tocando un riff en tonalidad de Em, batería llevando una rítmica lenta en métrica de 6/8 acentuando los tiempos uno, tres y cuatro, bajo eléctrico marcando la rítmica igual que la batería y como instrumentos melódicos se destacan la guitarra eléctrica a partir del compás 5 marcando en la nota E la misma base rítmica pero sumando una apoyatura en la nota F.

Los instrumentos de viento marcan un carácter mapuche desde el comienzo, desde la mitad del primer compas comienzan a sonar pifilkas en las notas E paneada a la derecha de la mezcla y la nota G paneada a la izquierda<sup>33</sup>. Esto simulando las presentaciones en vivo de la banda en donde se ubican dos músicos, uno a cada costado del escenario, que a dúo y en algunos pasajes, como en este, tocan la pifilkas en los tiempos uno y dos del compas. Una marca importante en la construcción de esta sonoridad es la trutruca que suena generalmente en esta sección, a partir del tiempo cuatro del compás, pero en rítmica indefinida. Destaca el sonido más agudo en mezcla y altura.

Todas estas sonoridades, en conjunto nos trasladan de inmediato a una atmosfera que podríamos considerar de ritual mapuche que, sumando el toque del Kul-kul que se reconoce como un instrumento de llamada que suena

---

<sup>33</sup> La nota no es exacta y varía según el soplido, esto debido a la construcción de los instrumentos que no es perfectamente temperada, sino artesanal.

libremente desde el tiempo cuatro del tercer compás, hasta el final del compás once que es en donde se detiene esta primera introducción para dar paso a una nueva sección. La sección descrita hasta acá, tiene una duración de 11 compases.

Esta sección igual es en métrica de 6/8, pero esta vez mucho más rápida en ritmo de la danza ancestral que imita el al avestruz llamada choike purrún que marcan la batería, el bajo eléctrico, las guitarras eléctricas y electroacústica. Las pifilkas siguen tocando en las mismas notas, debido a su construcción son las únicas notas que sonarán en toda la canción y se mantienen sonando en los tiempos uno y dos del compás. El instrumento que llevará en esta sección la línea melódica superior será la trutruca que llevará una melodía que se moverá entre la nota E alta, hasta un B inferior en la misma octava. Si bien es cierto estas notas podrían relacionarse con la armonía empleada en esta sección, que cambia de Em, a D y a C, al ser la trutruca un instrumento no temperado y funcionar por armónicos, pareciera que suena por sobre la armonía base y en notas que escucharían fuera de los acordes, generando tensiones en el comienzo de esta canción. Esta sección tiene una duración de 38 compases hasta comenzar el canto.

Comienza aquí el canto del hablante que adopta una posición de relator, observando situaciones y describiéndolas. La instrumentación se mantiene en la rítmica de la danza de choike purrún. En esta sección las pifilkas bajan la intensidad, calla la trutruca para dar paso a la voz cantada que ocupará el rango armónico que hasta ahora ocupaba este instrumento, la progresión armónica será de Em – D – C, como se señala más abajo:

Em	D	C	Em
Estalló un Afafán, se mezcló en el azul de los cielos			
Em	D	C	Em
Adquirió la eternidad en la voz de aquel peñi guerrero			

Para poder comprender esta canción es necesario poder definir cierta terminología utilizada por el hablante.

Afafán es un rito del pueblo mapuche que se utiliza para invocar fuerzas de todo ser natural, “un cordón umbilical del mapuche con la energía y materia del universo, mas que un grito, una manifestación ceremonial que invita a nuestros antepasados, a estar presentes en este mundo” (Sandoval Hueche, 2017). Entonces podríamos comprender que en esta sección el hablante comienza invocando a los antepasados desde un rito ancestral, que coincidiría con la visión mapuche de que lo eterno se encuentra sobre la tierra, señala el hablante que este Afafán se mezcla en “el azul de los cielos” y adquiere “eternidad” en la voz del peñi<sup>34</sup> guerrero, relacionando este rito con un hermano que lucha y con una resistencia general, debido al uso del adjetivo “guerrero”.

En la sección siguiente, que musicalmente se podría considerar como un puente para ir al estribillo, cambia la armonía y se describe la siguiente situación:

G	D
Cada vez que alza su vuelo llega la liberación	
C	G
De la histórica y eterna rebeldía	

En el primer verso de esta sección sigue refiriéndose al Afafán que viaja “alzando el vuelo”, describiendo una relación horizontal desde la tierra y desde el grito grupal que invoca, podríamos decir, a la historia completa del pueblo mapuche que como hemos descrito en la introducción de este capítulo, se conoce desde tiempos de invasiones Incas hasta la actualidad (Salazar, 2012)

---

<sup>34</sup> El significado de la palabra *peñi* se le asigna a un ser humano “que piensa y siente como yo, como nosotros” (Sandoval, 2017)

en la que la insurrección y “rebeldía” ha sido, como se señala de manera metafórica “eterna”.

De garganta en impotencia, puño firme a pecho y voz  
humano planta y animal se desata un Afafán

La armonía en los segundos dos versos de este puente se repite y el hablante hace referencia al acto mismo de entonar el Afafán señalando primero acto ritual de gritar “de garganta” y luego, al sentimiento que podría generar este resistir histórico, utilizando el concepto de historia para pero que en actitud rebelde sigue manifestándose

¡YAYA YA YAYA YAYA!

Por un peñi asesinado, del presente y del pasado

¡YAYA YA YAYA YA YA!

Por nuestro pueblo mapuche al weichafe pa que luche

YAYAYAYAYAA

Por nuestro pueblo mapuche

Por nuestra tierra mapuche

por nuestro pueblo mapuche

La entonación del grito Afafán es grupal, lo que podría referirnos a la resistencia grupal que el pueblo mapuche realiza y ha realizado a lo largo de los años. Musicalmente se percibe que la métrica podría cambiar a una métrica de 1/8 o bien, solo acentuar y destacar cada una de las sílabas acompañada de toda la instrumentación y las voces de quienes componen la banda.

Desde este grito y rito se estaría convocando la presencia de los antepasados por diferentes razones conectadas con la preposición “por” y las razones serían por un hermano asesinado en la época actual, pero también los que han caído en la resistencia a las diferentes invasiones, otra razón del grito el

convocar al pueblo mapuche entero y al guerrero que defiende su tierra, para entregar fuerzas en la lucha; y luego vuelve a repetir que las razones de este Afafán son el pueblo mapuche y “nuestra” tierra mapuche, asignando propiedad al territorio y al pueblo en sí.

Luego de esta sección se mantiene el ritmo de choike purrún por 22 compases, en esta sección reaparece la trutruca como instrumento más agudo y destacado en la mezcla sonora, otorgando un carácter de fuerza al mantener, junto a la banda la energía que no decae. Más atrás se escuchan constantemente las pifilkas acentuadas en las corcheas 1-2-4 y 5 del compás.

Al terminar esta sección de interludio baja la intensidad para dar paso a una nueva estrofa:

Estalló un Afafán en el viento y se alzó poderoso  
Y buscó entre collam<sup>35</sup> sobre el cemento al peñi orgulloso  
Y le dijo hay injusticias y le dijo hay maldad,  
en forestales que reprimen nuestros peñi  
Preguntó si era mapuche y le dijo qué harás  
Le subió sobre su lomo  
convertido en Afafán

En esta estrofa retoma la imagen del estallido de un Afafán y el vuelo con poder, pero además incluye una situación que se podría atribuir al momento en que se encuentra un cuerpo en el cemento, es probablemente la imagen de una situación de resistencia utilizando el “collam” como el símbolo de la juventud que antes de volverse también Afafán le declara que hay explícitamente forestales que participan de la represión de quienes se han levantado en contra de una invasión. Al preguntar sobre su identidad

---

<sup>35</sup> Que en mapudungun significa “hualle, yerba joven” (Sandoval, 2017)

(“preguntó si era mapuche”) y las acciones a seguir podemos imaginar la fuerza del grito que sube por el “lomo” o espalda convertido en la energía invocada en el grito de Afafán.

En las secciones siguientes vuelve a repetir el estribillo con la misma instrumentación que en la primera vez que se canta. Luego, como una pausa, se mantiene la instrumentación base sin bajo, solo percusiones que incluyen una guitarra rasgueada, trutruca y pifilkas, se oyen voces gritando Afafán que se repite por cuatro veces, esta vez de manera desfasada en el tiempo hasta el momento en que vuelve a entrar el Afafán, pero coordinado de igual manera que en el estribillo. Esta vez se utiliza hasta terminar con un Afafán grupal y cerrar la canción.

En general las canciones de Colelo Identidad Mapuche poseen esta energía y en otras obras suele utilizar rítmicas de danzas como el choike purrún que en el público de la zona logran impactar y hacer danzar, es posible vivenciar la simpatía que su trabajo tiene en el público que lo sigue y además la solidaridad que la gente manifiesta con las causas de su pueblo que en las canciones invoca. Es una expresión de la evolución de la música mapuche en la urbanidad al tomar, por ejemplo, un sonido rockero con guitarra eléctrica y distorsión, pero mantener una sonoridad rústica y muy ligada a su cultura.

**MOVIMIENTO SOCIAL DE AYSÉN  
FEBRERO DE 2012**

La Región de Aysén se encuentra ubicada geográficamente como región contigua a la Región de Los Lagos, entre la frontera con Argentina, la Cordillera de Los Andes, los archipiélagos y fiordos del sur austral, hacia el sur limita con la región de Magallanes. Es “sin duda alguna el territorio, política y administrativamente hablando, más joven del Chile” (Ortiz Barria, 2011)

La ocupación de este territorio por parte del estado comenzó a principios del Siglo XIX y fue protagonizada en su mayoría por colonos que, o venían de regiones ubicadas al norte de la Patagonia e hicieron su llegada desde Chiloé para trabajos en extracción de madera, riquezas del mar y se asentaron en las regiones del litoral, o bien llegaron a poblar, desde o pasando por Argentina, provenientes del norte del país, grandes extensiones de tierras ofrecidas por el estado en ese entonces para la explotación de ganado y lana. Estos últimos se ubicaron en regiones fronterizas. (Osorio Pefaur, 2016)

A pesar del esfuerzo de ambos Estados por “argentinizar y chilenizar” a las poblaciones que se establecieron en ambos lados de la frontera a comienzos del Siglo XIX, “los resultados no fueron efectivos ni rápidos, ya que tanto las políticas desplegadas como los discursos nacionalistas elaborados fueron apropiados y resignificados por los distintos grupos en formas diversas” (Baeza, 2009) encontrándonos un grupo de cultura homogénea que comparte rasgos identitarios similares.

Esta cercanía geográfica produce que en este territorio chileno se compartan rasgos identitarios de la cultura campesina argentina, es así como en ese lugar es posible observar estilos de vida similares a los que se encuentra en el campo argentino, campesinos vestidos a la usanza gauchesca y estilos de vida similares de lo que podríamos llamar una región cultural común, separada por una frontera.

En su libro *La Ranchera, una danza tradicional de Aysén y la Patagonia* el Ricardo Ortiz Barriá, se refiere al cercano período de poblamiento de esta región. Las miles de personas que llegaron desde Argentina traían dentro de su “equipaje cultural”, formas de vida, costumbres y entre ellas la música y esta danza que, siendo heredera de la mazurca europea, pasó por los salones de la alta alcurnia río platense y tal como pasó con muchas de las danzas de estos círculos sociales, fue adoptada por peones y bautizada como “ranchera” debido a que se tocaba y bailaba en las fiestas de los ranchos al terminar las jornadas de arduo trabajo ganadero y agrícola, pero también en las reuniones sociales en donde, según el autor, cumplió un importante rol social debido a que presentaba a las parejas y en muchos casos desde estas reuniones sociales se generaban vínculos afectuosos que originaban familias, institución importante que ayudó de alguna forma a que la gente se mantuviera en una entonces inhóspita región (Ortiz Barria, 2011, pág. 34)

La finalidad con la que el estado propone la exploración, poblamiento y anexión de este territorio a la nación chilena hacia fines del siglo XIX, es única y exclusivamente por intereses económicos y de explotación extractivista:

“la exploración de Aysén, buscará consolidar el control sobre los espacios interiores para la explotación de sus recursos naturales a través de la fundación de colonias y enclaves desde los cuales establecer rutas trans patagónicas que conecten por tierra o por vía fluvial los extensos territorios ubicados entre los océanos Atlántico y Pacífico” (Bello Maldonado, 2017)

Es así como la mayoría de las personas que llegaron desde el sur de Chile por el litoral o Argentina, llegaron para trabajar en estancias dedicadas a la explotación ganadera y exportación de la lana en las zonas cercanas a Argentina y también a la explotación de las maderas nativas abundantes en los fiordos australes.

“El aislamiento ha sido una de las características que han definido históricamente el territorio de Aysén” señala la antropóloga Catalina Amigo y define este imaginario del aislamiento como una de las problemáticas que los pobladores de estas regiones han tenido que enfrentar (Amigo, 2017).

El historiador patagónico Mateo Martinic señala:

“era niño todavía cuando en nuestro hogar puntarenense oí mentar por primera vez al Áysen y aunque no lo entendía con propiedad, desde entonces para mí ya la imperfecta noción de un territorio que sabía lejano estuvo revestida de un aura legendaria” (Martinic en Amigo, 2017)

Es así como este territorio ha sido concebido desde diversos imaginarios de la lejanía, el aislamiento, “la desconexión, el desconocimiento”<sup>36</sup>.

En este sentido, al plantear una relación histórica de lejanía se debe comprender que se manifiesta una distancia con respecto a un “otro”, que en este caso es el estado y las políticas públicas con las cuales ha buscado fomentar el desarrollo socio económico local, pero con desconocimiento de las diferentes realidades que entre la distancia, la geografía y el clima, los habitantes de esta región han tenido que vivir. Como señala Amigo,

“Finalmente, es el ordenamiento centralista del Estado chileno el que busca imponer a todos los espacios de “su” territorio una misma racionalidad: una racionalidad que considera el aislamiento – entendido como separación e incomunicación –

---

<sup>36</sup> Ibídem Pág. 169

como algo negativo, algo que hay que remediar para poder desarrollar este territorio.” (Amigo, 2017)

Es así como de esta forma se va dando origen a las demandas que por años han levantado los pobladores que habitaron esta zona y que fueron capaces de levantar sus vidas en medio de una región hostil. En la actualidad han sido estas mismas demandas históricas las que le han dado argumento a levantamientos de pescadores artesanales y en el año 2012 a uno de los movimientos sociales más grandes que ha contado la zona, el cronista Justo Muñoz, en su crónica del movimiento social de Aysén señala lo siguiente:

Es en esta distancia y “abandono”, concibiendo esta lejanía como un aspecto negativo, es en donde nacen las principales demandas de uno de los más grandes movimientos sociales ocurridos en Febrero del año 2012 en la zona de Aysén, movimiento que desde las bases sociales planteaba la reivindicación y el “pago de una deuda” por parte del estado con el territorio. (Muñoz, 2012)

### **El movimiento social “Aysén tu problema es mi problema”**

En febrero del 2012 la Región de Aysén se vio envuelta en uno de los movimientos sociales más grandes de su historia, las condiciones de aislamiento y lo que los habitantes denominaban un “abandono del estado” llevó a pescadores artesanales y pobladores a parar sus trabajos, cortar las principales vías de acceso a la región sitiándola por más de 40 días.

A cuatro días de intensas movilizaciones las demandas de la ciudadanía se basaban en un mayor apoyo del estado que se viera reflejado en:

- Equidad laboral: un sueldo mínimo regionalizado que aplicara a empresas privadas e instituciones estatales.

- Un plebiscito vinculante que permitiera debatir acerca del futuro de la construcción de mega centrales hidroeléctricas en las zonas de los ríos Baker y Pascua.
- Una Universidad Pública que aportara a los intereses y necesidades de los aiseninos.
- Regionalización de los recursos Naturales (agua, recursos hidrobiológicos, mineros, silvo-agropecuarios).
- Tomar medidas urgentes para no permitir que siga sucumbiendo la pesca artesanal, en este caso los pescadores artesanales reclamaban que las políticas públicas orientadas a fomentar el área habían sido erradas debido a que beneficiaban a las empresas industriales y exterminaban recursos hidrobiológicos.
- Rebaja sustantiva en el costo de la canasta básica (electricidad, agua, alimentos esenciales).
- Pensión regionalizada para adultos mayores y personas con capacidades diferentes que viven en Aysén.
- Rutas de acceso para el pequeño y mediano campesino.<sup>37</sup>

Dentro de las medidas adoptadas por los pobladores para llamar la atención y ser escuchados por las autoridades de turno<sup>38</sup> fueron los cortes de importantes arterias locales, como por ejemplo la ruta que une Puerto Chacabuco, principal puerto de la región, con dos ciudades importantes como lo son Puerto Aysén y la capital regional Coyhaique.

La respuesta de las autoridades de turno fue la represión física a los manifestantes:

“una huella desoladora ha dejado la llegada de más Fuerzas Especiales (FFEE) de Carabineros a la Región de

---

<sup>37</sup> Ver en (Cooperativa, 2012)

<sup>38</sup> 2010-2014 Gobierno de Sebastián Piñera, cuyo ministro del Interior era Rodrigo Hinzpeter y la intendente de la Región de Aysén era Pilar Cuevas Mardones. (Wikipedia, 2006)

Aysén. Desde que en horas de la tarde descendieron buses y guanacos en la ciudad de Puerto Cisnes la estela de lacrimógenas y heridos entre los patagones se ha acrecentado. Para los aiseninos Carabineros entró a la región como fuerza de ocupación” (Becerra, 2012)

La represión llegó a tal punto que en la zona se constituyeron observadores de derechos humanos quienes se hicieron parte de las demandas por violaciones de estos derechos:

“No podemos permanecer indiferentes ni mucho menos callar ante la cruenta represión, la mutilación de los ojos a los que han sido objetos ya tres vecinos, los disparos realizados por carabineros directamente a la cabeza y a la cara” (Cisterna, 2012)

La región de Aysén se encontraba paralizada y en este contexto todos los actores locales funcionaban coordinadamente para poder ir en ayuda de las víctimas de la represión y para apoyar las demandas de los pobladores, es así como un colectivo de artistas chilenos decide viajar a la Patagonia y unirse a artistas de la región para realizar manifestaciones culturales en apoyo a las demandas locales:

“la noticia más relevante de este fin de semana es que hoy llega a la región el colectivo Cancionero Chileno con: Illapu, Schwenke y Nilo, algunos representantes de Sol y Lluvia, Inti-Ilumani, Santiago del Nuevo Extremo y la Fundación Víctor Jara” (Rosas, Rompiendo el cerco informativo desde Patagonia, 2012)

Artistas que manifestaban estar concentrando sus esfuerzos en dos iniciativas:

“la primera tiene que ver con organizar un viaje lo antes posible, pensamos en este fin de semana, de representantes de los grupos que

hacen parte del Cancionero Chileno a la región de Aysén, para apoyar a los aiseninos con una o más presentaciones que les hagan sentir el aliento y la cercanía de tantos chilenos y chilenas que como ustedes luchan por un país más justo y digno para todos [...] la segunda se refiere a organizar junto a los artistas de Chile una gran jornada cultural de solidaridad con la lucha de Aysén, en el Teatro Caupolicán de Santiago, sitio históricamente ligado a las grandes reivindicaciones del pueblo chileno”<sup>39</sup>

Fue así como estos artistas hicieron su arribo a la región de Aysén y se unieron a una caravana cultural que hasta hace unos días estaba recorriendo la zona llevando canciones y algunos víveres para apoyar la resistencia especialmente en las barricadas.

Este sería el contexto en que el cantautor Nicasio Luna habría escrito la canción “Abran los ojos señores”<sup>40</sup> situación que nos relata en entrevista.

“ esta canción la compuse inmediatamente después de escuchar la Radio Santa María, donde en vivo se transmitía el enfrentamiento de la gente con las Fuerzas Especiales en Puerto Aysén, en tiempos del movimiento social del 2012 [...] la escribí por la impotencia de verme inservible para mi gente, por no estar con ellos en esos momentos de injusticia y tanta tapadera en los medios nacionales, y la única herramienta que tuve a mano fue el canto” (Luna Arratia, 2016)

---

<sup>39</sup> Roberto Márquez, líder de Illapu en (Rosas, M. 2012)

<sup>40</sup> (Luna, 2012)

## **Abran los Ojos Señores – Nicasio Luna (Cochrane, 22 años)<sup>41</sup>**

Nicasio Luna junto a otros artistas nacionales y locales se hicieron parte de grupos de artistas que visitaron barricadas y puestos en donde la gente de la Patagonia estaba se encontraba movilizada. En días en que el movimiento social de Aysén Nicasio Luna compone y graba la canción “Abran los ojos señores” que incluye en su disco *Con legítima razón* (Luna, Abran los ojos señores, 2012):

“a horas de escribirla la grabé con el Gato Burgos<sup>42</sup>, recuerdo solo haberla escrito con rabia y grabarla con el mismo sentimiento.”<sup>43</sup>

La canción está compuesta en estilo de milonga campera, estilo de origen argentino, esta mixtura se da debido a que diversos cultores de la poesía popular gauchesca, que habitan territorio chileno han adoptado estas formas por influencias familiares y sobre todo por la cercanía que existe entre ambos países en la zona, situación explicada anteriormente.

“Abran los ojos señores” es una canción escrita en cuartetos de rimas asonantes y ejecutada con gran destreza en la guitarra, que en su introducción esboza el arpegio clásico de una milonga argentina y cuya armonía transita entre los acordes de Gm primeramente, luego Cm6/G, se mantiene la nota G como pedal grave, luego va a Dm7 con el bajo en F natural que mueve gradualmente hacia F# transformando ese paso por Dm7 en el V grado de la tonalidad. Al ser arpegiada en las últimas cuatro cuerdas de la guitarra, otorga una sonoridad oscura y tensa, emotiva, que introduce y prepara al auditor para

---

<sup>41</sup> Canción analizada desde la grabación original disponible en la plataforma de YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=Ubth191\\_UD0](https://www.youtube.com/watch?v=Ubth191_UD0)

<sup>42</sup> Refiriéndose a Mario Burgos, músico coyhaiquino quien tiene artefactos para realizar grabaciones en su casa.

<sup>43</sup> *Ibidem* (Luna Arratia, 2016)

las primeras estrofas de la canción en donde el hablante presenta la problemática.

En las estrofas de la canción, la armonía transitará entre Gm y D7, moviendo el bajo de la sexta cuerda de manera gradual (de G a F# y viceversa) acompañando intercaladamente cada verso de la cuarteta. Así el hablante parte posicionándose del lado de lo que considera la “rebeldía”, del lado de los manifestantes que en esos momentos se encontraban en cortes de caminos y movilizados:

Me declaro en rebeldía  
sin dar cancha ni un segundo  
Que lo sepa todo el mundo  
Aysén lo viene a gritar

Y prosigue interpelando al gobierno de turno:

Pues mientras viven tranquilos  
Inútiles gobernantes  
Nuestro sur amenazante  
Ya se dispone a luchar.

En los dos segundos versos de esta cuarteta utiliza por primera vez una primera persona plural para demostrar apropiación de la zona geográfica “sur” que amenaza, aludiendo a la gente que se encontraría alerta para resistir la represión y en la estrofa siguiente explicaría el “por qué”:

Pues ya se ha sobrepasado  
El límite de paciencia  
Y tienen la consecuencia  
De la unión de nuestra gente.

En la estrofa siguiente hace alusión a características que han formado parte de la identidad de colonos y descendientes de colonos en la Patagonia, como

lo es la resistencia a los duros inviernos de la zona y lo difícil de la vida en los primeros años de poblamiento:

    Mi gente tan aguerrida  
    Curtida por los inviernos

La canción utiliza la palabra “Guarda” para advertir e interpelar al gobierno de la posición adoptada ante las demandas y el movimiento social:

    Guarda le digo al gobierno  
    El patagón va de frente.

Se refleja en los próximos versos la contraposición entre el trato histórico del gobierno hacia la zona y la gente que ahí habita, base de los reclamos del movimiento y el sentimiento de ingratitud por parte del estado ante la acción de “hacer patria” en un lugar donde el estado demora en llegar:

    Nos cansamos del olvido  
    Las migajas recibiendo  
    Si patria estamos haciendo  
    Con nuestra bandera izada

Es posible observar acá la condición de abandono y aislamiento, que inspiraban las demandas del movimiento social en la época y llama la atención cómo en una primera estrofa utiliza la primera persona singular, en esta, la quinta estrofa, utiliza una primera persona plural para aludir al colectivo nuevamente, un colectivo cansado de recibir “migajas”, que se podrían comprender como la distancia que existe entre las políticas públicas aplicadas a la región y la realidad que los patagones viven a diario, estrofa en donde además utiliza el gerundio del verbo recibir y hacer, aludiendo a situaciones que ocurren en el presente:

si doblemente chileno,  
el corazón lo discierno  
le damos tanto al Gobierno  
y el Gobierno nos da nada.

En esta sección es posible observar con claridad la sensación de ingratitud de parte del estado que está lejos, pues se adjudica la condición de “doblemente chileno” dando además la condición honorable de estar realizando acciones por las que el estado no se ha preocupado.

El hablante comprende esto como hacer el trabajo para el gobierno, adjudicarse a los ciudadanos la tarea de construir la nación, hacer presencia en una zona tan aislada y tener retribuciones, pero vacías: “el gobierno nos da **nada**”.

En este sentido, la figura de “hacer patria” o ser “doblemente chilenos” podría asociarse a “la experiencia de colonización de un territorio profundamente complejo en términos geográficos y que en la actualidad no tiene conectividad terrestre con el resto del territorio chileno” (Yañez Aguilar & Valenzuela, 2014)

Utiliza la parte central de la obra, el estribillo, para interpelar en su primer verso tanto a la ciudadanía como al estado, se levanta aquí la idea principal de la canción que sería la de abrir y generar conciencia debido a las problemáticas y demandas del movimiento, aludiendo también en el plural a otros levantamientos sociales que se daban en la época:

Abran los ojos señores  
No pararán los caudales  
De movimientos sociales

Esa idea no la *dueblo*<sup>44</sup>

Y agrega una pregunta apelando a la ausencia de justicia y los derechos ganados o que todo ser humano debiera tener. Para finalizar este estribillo contraponiendo cantidades al hablar de “un par de mal paridos” contrapuestos a “un pueblo”, hay una alusión a lo masivo de un movimiento:

¿Dónde andará la Justicia  
y los derechos habidos?  
Pues un par de mal paridos  
No puede ganarle a un pueblo.

El verso “Abran los ojos señores” podría interpretarse también como una interpelación a las autoridades de turno, pero también como una alusión a observar el momento que se vivía con atención, una interpelación a los mismos movilizados.

En los siguientes versos y segunda parte de la canción mantiene la misma forma que describíamos al iniciar este análisis. En esta segunda parte el hablante alude directamente a las máximas autoridades gubernamentales de la época, el presidente de la República Sebastián Piñera y la intendenta regional Pilar Cuevas a quien se le atribuía la responsabilidad política directa en el manejo del conflicto y la represión:

Recuerde al pueblo le debe  
Su mandato presidencial,  
Recuerde a mi tierra austral,  
Compromiso usted contrajo

---

<sup>44</sup> Forma coloquial de “doblo”, que en este caso podría referirse a no poner en duda una idea tan presente como la de los levantamientos sociales de la época, que sería una idea irrefutable.

Empresario en su ambición  
Quería historia y más brillo  
Más piensa usted en su bolsillo  
Que en la gente de trabajo.

Como mujer la respeto  
A la Señora Intendente,  
Pero a nadie representa  
Por más que sea locuaz

Y en los siguientes versos toma una demanda que se hizo eco en casi toda la región que era la de solicitar la renuncia de la Intendente (se llegaron a reunir cerca de catorce mil firmas exigiendo su renuncia) (Rosas, 2012):

Hoy queremos soluciones  
Trabaje para nosotros  
O déjele el puesto a otro  
Que sea un poco más capaz.

En la última parte de la canción hace mención a una de las graves consecuencias que tuvo para la ciudadanía este movimiento que fue la represión ejercida por la policía y que entre los muchos torturados y golpeados, además dejó a cuatro personas mutiladas por el uso indebido de balines por parte de las Fuerzas Especiales de Carabineros (Rosas, 2012) :

No ganan nada señores  
Ejerciendo represión  
Pues mi pueblo patagón  
No se doblega con nada

Hacia el final de la canción vuelve a hacer alusión a la cultura gauchesca:

Traigo la sangre gauchesca  
De mis paisanos robustos  
Sabiendo que por lo justo  
Están las manos alzadas

Y finaliza tomando en sus versos el anhelo expresado en 11 puntos de quienes en esos momentos estaban en las calles y discutiendo en mesas de diálogo con el gobierno, además lanza en sus versos una crítica al considerado mal manejo de conflicto que tuvieron las autoridades, enviando emisarios 5 veces que no lograron llegar a acuerdo alguno con los líderes del movimiento:

La suerte ya está jugada  
Entre mi gente aguerrida  
No queremos más medidas  
Ni que pongan condiciones

Cortemos los paseítos  
Y las promesas baratas  
Dejémonos de bravatas  
Y traigamos soluciones.

En los últimos se expresa de manera imperativa ya exigiendo respuestas a la gente de la cual se apropia o se siente parte, levanta una crítica a la cantidad de viaje que las autoridades realizaron a la zona de conflicto y utiliza un diminutivo, probablemente para restarle importancia a estos viajes, debido a que se enviaban emisarios gubernamentales, pero no se llegaba a acuerdo alguno (“y el gobierno nos da nada”), lo mismo al denominar de “baratas” las promesas que no lograban convencer a la gente movilizada.

Presentamos en esta parte del trabajo una canción que se acercaría a un testimonio, como dijimos antes, Nicasio fue testigo y estuvo presente en las movilizaciones y barricadas, es probablemente la canción que nos aproximaría o insertaría en el “interior” de una problemática social como la ocurrida en Aysén en febrero de 2012.

## **CONCLUSIONES DEL ESTUDIO**

En el año 2014, exponiendo en la Universidad Autónoma de Querétaro, México, invitado por la facultad de Sociología que celebraba 50 años, presentaba a los estudiantes mi trabajo de investigación de pregrado que versa sobre una primera observación desde estudios académicos que hacía a la aparición de muchos cantautores y cantautoras que, junto a sus obras, comenzaban a sonar en los circuitos nacionales en los comienzos de la década del 2000. En esa investigación terminaba contando el que me había llamado la atención la cantidad de “canciones sociales” que los cantautores estudiados estaban produciendo y a grandes rasgos al tratamiento que cantautores de los años 80 daban a la naturaleza, visualizándola como un lugar ameno en donde poder escapar, a diferencia de los cantautores que había estudiado, quienes hacían un llamado a defender la naturaleza en sus canciones. Las temáticas de denuncia por violaciones a los Derechos Humanos me llamaban profundamente la atención, sobre todo porque vivíamos en un país en democracia y la imagen que tenía de este país era totalmente diferente a la que aparecía en canciones que provenían, para ese estudio, desde la Araucanía, desde el Valle del Huasco, desde Santiago, desde Talca y otras ciudades. En esa exposición terminaba invitando a quienes estaban ahí, estudiantes de sociología y profesores de la universidad, a preguntarse el ¿por qué?, ¿por qué si ya se había derrotado la dictadura de Pinochet, parte de la cantautoría joven, emergente volvía a levantar temáticas alusivas a las violaciones a los derechos humanos?, ¿por qué se canta a jóvenes asesinados en la Araucanía?, ¿qué pasaba en Pascualama, zona cercana al desierto, que se le cantaba a la defensa de los glaciares?, ¿existe un vínculo entre la cantautoría de provincia y las problemáticas de sus regiones, les interesa?, ¿por qué los cantautores que comenzaban a ocupar espacio en los medios de comunicación masiva no tocaban mayoritariamente estos temas?, entre otras preguntas.

Gracias a este estudio, es que se pudo profundizar a través de la búsqueda efectuada en las canciones recopiladas y asumirlas como un “racimo de textos”<sup>45</sup> separados de las intenciones del autor, que podían otorgar información vinculada a la respuesta a estas preguntas.

Musicalmente me fue posible observar, a la luz de importantes movimientos como la Nueva Canción Chilena, el Canto Nuevo y la canción protesta latinoamericana, un espacio de emergencia que mantiene aspectos similares, pero a su vez renovados, tanto en la producción musical y las diferentes formas en que estas canciones han sido grabadas, en las estéticas sonoras que al ser en algunos casos auto gestionadas, mantienen un sonido rústico que evoca la urgencia con que se cantaba canciones en dictadura. La misma utilización de instrumentos latinoamericanos para poder ordenar los acompañamientos de las canciones, giros armónicos como los escuchados en “Saqueando” de Juan Carlos Labrín, podrían mantener una conexión estética (además de la política) con estos movimientos importantes en la historia musical de nuestro país.

Llama la atención cómo en un espacio de 3 minutos, que es lo que dura la canción “Afafán” de Pablo Colelo, se pueda construir un discurso, al menos para su entendimiento, de uno de los conflictos más antiguos que mantiene hasta hoy el estado chileno como lo es el conflicto con la Araucanía, sorprende en los testimonios y las conversaciones con el autor, el actuar contraproducente de un estado demócrata en estos reductos.

Llama la atención el sentimiento general de apropiación que existe hacia los espacios de naturaleza, recordemos que estas canciones son concebidas desde la resistencia a las intervenciones, espacios únicos de sentimientos comunes, además esta condición se reitera en las canciones sobre todo en los momentos en donde se hace alusión al colectivo. Llama la atención esta

---

<sup>45</sup> (González, 2017; Pág. 65)

alusión al colectivo en medio de un sistema económico político que ha dejado en libertad la decisión de la participación política, que ha fomentado el individualismo, el emprendimiento, el solitario por sobre el colectivo.

Pareciera ser que la distancia y la lejanía del centro neurálgico del país y de los medios de comunicación cubrieran con un manto de silencio las provincias en donde se mantienen estos conflictos. Como observamos, a través de la canción de Nicasio Luna, pareciera ser que la “lejanía” del estado reclamada por los pobladores de la Patagonia no es solo geográfica y es más profunda.

Me llama la atención en la bibliografía revisada con respecto a los movimientos culturales de la música nacional, y en general, a la producción de información con respecto a ellos, la distancia que existe con la provincia por ejemplo, el movimiento de la Nueva Canción se originó, comenzó y terminó entre Santiago de Chile y Valparaíso principalmente, los exponentes de provincia que se nombran en estas literaturas tuvieron que dar a conocer su trabajo en la capital, quiero decir, que este concepto de lejanía o distancia también podría aplicarse a la producción de la literatura e información acerca de la música chilena. Juan Pablo González hace una observación interesante con respecto a esto:

De este modo, estamos ante un repertorio que se ha constituido como tal en Santiago y desde allí ha sido impuesto al resto de Chile, generando modelos, apropiaciones y réplicas. Ha sido la industria musical situada en la capital la que ha sustentado la música popular chilena abordada en este libro, una capital que sufrió profundas transformaciones entre las décadas de 1970 y 1980 y en la cual músicos nacionales y extranjeros también encontraron inspiración para su canto. “ (González, 2017, pág. 317)

Es interesante cómo el profesor asume el carácter de “imposición” y otorga un espacio geográfico específico a una industria musical que “modela”.

Es por eso que humildemente me parece relevante poder poner ante los ojos de la academia, la producción musical de la provincia, y buscar en estos casos y este tipo de obras, características similares a las que ayudan a comprender movimientos importantes como lo fueron la Nueva Canción chilena y el Canto Nuevo, cuyos contextos históricos particulares hicieron de estos movimientos el sustento de su trabajo artístico, la denuncia desde la metáfora, la denuncia desde el sencillo hecho de describir la vida de los mineros en el norte del país.

Poner a la vista pública las diferentes situaciones, desde una descripción, interpelan al auditor y remueven valores, conceptos de justicia, de injusticia y generan una mejor comprensión de las problemáticas, para eso también sirve el arte, para eso también sirve la canción.

En la misma línea es que hemos querido llamar a este estudio “Canción Nueva”, por los aspectos estético políticos mencionados en el marco teórico de esta tesis, que corresponden a la sensación común que producen en las comunidades estas canciones de protesta, de lucha, estas canciones “valientes”, pienso que para las comunidades hay canciones que no envejecen o que a la luz de nuevos conflictos pareciera que vuelven a ser nuevas, adquieren frescura, porque motivan a las comunidades, las inspiran al sentir que su problemática alcanza la esfera de lo público y puede generar conciencia y ayuda en el conseguir los anhelos comunitarios.

Estas canciones, al interpelar a los auditores podrían entonces producir reflexiones que aporten al ser humano a tomar conciencia del espacio que habita, del momento de la historia de una comunidad, de una región o un país, en qué parte del abanico social se encuentra, ¿molestan estas canciones?, ¿gustan?, ¿por qué no alcanzan revuelo mediático?, ¿por qué en algunos casos son discriminadas de los medios de comunicación masiva?.

En relación a la metodología de análisis, trabajo de recopilación y construcción de los contextos situacionales específicos, puedo decir que se vuelve interesante el modelo para aplicar como otra forma de aproximarse al entendimiento de espacios a construir, podríamos abordar desde esta metodología aspectos relacionados con la memoria y la construcción de la historia en común. Junto con las grabaciones, el levantamiento de información acerca de los autores, el análisis de canciones y la construcción de sus contextos a través de ellas podría ser un aporte al conocimiento de nuevos espacios geográfico-sociales.

Este trabajo se me ha presentado como una oportunidad para enriquecer conocimientos y formas de pensamiento en el ejercicio de partir de algo que me ha sido absolutamente cercano, la Música, hacia una búsqueda y aprendizaje en otras disciplinas como la filosofía del arte, la sociología, la historia y la semiótica.

Finalmente me parece posible poder visualizar en la canción un espacio en donde construir desde su deconstrucción, poder observar todas las aristas posibles que sirvan para dejar un registro de la historia que aún no se ha contado o que muchas veces las estructuras de poder, industrias culturales incluidas, prefieren pasar por alto, hay un espacio musical de poca exploración y que está dando cuenta de la debacle de un sistema económico que comienza a causar estragos ambientales y humanos.

## Bibliografía

- Salazar, G. (2012). *MOVIMIENTOS SOCIALES EN CHILE. Trayectoria histórica, proyección política*. Santiago de Chile, Chile: Uqbar Editores.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre* (Electronica ed.). (I. Fuentes Garcia, A. Santos Mosquera, & A. Dieguez, Trads.) Minicaja.
- Mayol, A. (2012). *El derrumbe del modelo. La crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*. Santiago, Chile: LOM ediciones.
- Bengoa, J. (2009). *La comunidad fragmentada*. Santiago, Chile: Catalonia.
- Labrín, J. C. (5 de Junio de 2016). (A. N. Lara, Entrevistador)
- Yañez Aguilar, C., & Valenzuela, V. (2014). Milonguitas que denuncian en Aysén: Cantores campesinos jóvenes como agentes folcomunicacionales ante un conflicto socioambiental en la Patagonia chilena. *RUNA*.
- Luna, N. (2014). Herencia de lo innombrable [Grabado por N. Luna]. De *Señores ¿Qué tiene el Baker?* Cochrane, Región de Aysén, del General Carlos Ibañez del Campo, Chile.
- Rosenmann, M. R. (Ed.). (2008). *Presente* (1ª edición ed.). México DF, México, México: Diario Público.
- Tricot, T. (2013). *AUTONOMÍA. El movimiento Mapuche de Resistencia*. Santiago, Chile: CEIBO Ediciones.
- Mella Seguel, E. (2007). *Los mapuche ante la justicia. La criminalización de la protesta indígena en Chile*. (1ª edición. ed.). Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Marimán, J. A. (2012). *Autodeterminación, ideas políticas mapuche en el albor del siglo XXI*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Sandoval, P. (10 al 12 de Noviembre de 2017). Viaje a la Araucanía. (A. N. Lara, Entrevistador)
- Rekedal, J. (Octubre de 2016). *Etnomusicología en el Sur, desde 2009*. Recuperado el 12 de Octubre de 2017, de Music search south: [www.musicsearchsouth.com](http://www.musicsearchsouth.com)

- Hueche, P. S. (2016). Afafán [Grabado por Colelo Identidad Mapuche]. De *Tengo más de lo que puedo poseer*. Padre Las Casas, Araucanía.
- Sandoval Hueche, P. (5 de Noviembre de 2017). Conversación con Colelo Identidad Mapuche. (A. N. Lara, Entrevistador)
- Ortiz Barria, R. (2011). *La Ranchera, una danza tradicional de Aysén y la Patagonia* (1ª Edición ed.). (M. d. Coyhaique, Ed.) Coyhaique, Chile: I Municipalidad de Coyhaique.
- Osorio Pefaur, M. (2016). *LA TRAGEDIA OBRERA DE BAJO PISAGUA. RÍO BAKER 1906. Origen del cementerio Isla de los Muertos, comuna de Tortel, Patagonia Occidental*. Coyhaique, Chile: Ñire Negro Ediciones.
- Baeza, B. (2009). *Fronteras e identidades en la Patagonia central (1885-2007)*. Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones.
- Bello Maldonado, A. (2017). Exploración, conocimiento geográfico y nación: La "creación" de la Patagonia Occidental y Aysén a fines del siglo XIX. En A. Nuñez, E. Aliste, A. Bello, & M. Osorio, *Imaginario Geográfico, prácticas y discursos de frontera. Aysén-Patagonia desde el texto de la nación* (pág. 330). Santiago, Chile: Ñire Negro Ediciones.
- Amigo, C. (2017). "No estamos lejos, allá están lejos". Perspectivas locales sobre el aislamiento en Aysén: discurso estatal y aislamiento como territorialidad. En A. Nuñez, E. Aliste, A. Bello, & M. Osorio, *Imaginario geográfico, prácticas y discursos de frontera. Aysén-Patagonia desde el texto de la nación* (pág. 330). Santiago, Chile: Ñire Negro Ediciones.
- Muñoz, J. W. (2012). *AYSEN EN MOVIMIENTO, EL VALOR DE LA GENTE*. Valdivia, Chile: Ediciones Kultrun.
- Becerra, M. (21 de Marzo de 2012). *El Puelche*. Recuperado el 14 de Febrero de 2018, de El Puelche: <http://www.elpuelche.cl/2012/03/21/aysen-violenta-represion-policial-en-la-region/>
- Cisterna, M. (28 de Febrero de 2012). *Londres 38*. Recuperado el 14 de Febrero de 2018, de Londres 38: <http://www.londres38.cl/1937/w3-printer-92865.html>

- Rosas, M. (14 de Marzo de 2012). *Rompiendo el cerco informativo desde Patagonia*. Recuperado el 14 de Febrero de 2018, de RCIP:  
[http://desdepatagonia.tumblr.com/post/20562583687/d%C3%ADa-27-de-movilización-social](http://desdepatagonia.tumblr.com/post/20562583687/d%C3%ADa-27-de-movilizaci3n-social)
- Luna Arratia, N. (3 de Diciembre de 2016). Conversación con Nicasio Luna. (A. N. Lara, Entrevistador)
- Luna, N. (2012). Abran los ojos señores. De *Con legítima razón*. Cochrane, Patagonia, Chile: Independiente.
- Yañez Aguilar, C., & Valenzuela, V. (Julio de 2014). Milonguitas que denuncian en Aysén: Cantores campesinos jóvenes como agentes folkcomunicacionales ante un conflicto socioambiental en la Patagonia chilena. *RUNA*, 2(35), 16.
- Rosas, M. (12 de Marzo de 2012). *COYUNTURA POLÍTICA*. Recuperado el 18 de Febrero de 2018, de COYUNTURAPOLITICA:  
<https://coyunturapolitica.wordpress.com/2012/03/12/aysen-resiste-3-escribe-magdalena-rosas-desde-coyhaique/>
- García, M. (2013). *CANCION VALIENTE. 1960-1989 Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago, Chile: Ediciones B .
- Barraza, F. (1972). *La Nueva Canción Chilena* (1ª Edición ed.). Santiago, Chile: Editorial Quimantú Ltda.
- Larraín Ibañez, J. (2008). *El concepto de ideología. El marxismo posterior a Marx: Gramsci y Althusser*. (1ª edición ed., Vol. II). Santiago, Santiago de Chile, Chile: LOM Ediciones.
- Gruppi, L. (1978). *1978 El concepto de hegemonía en Gramsci*. Obtenido de Antonio Gramsci: <http://www.gramsci.org.ar/GRAMSCIOLOGIAS/gruppi-heg-gramsci.htm>
- Hartmann, M. (Escritor), & Hartmann, M. (Dirección). (2010). *Aysén Decide* [Película]. Chile.

- Flor, F. H. (2008). *El concepto de hegemonía y contra hegemonía*. (CECIES)  
 Recuperado el 3 de Febrero de 2018, de Pensamiento Latinoamericano y  
 Alternativo: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=167>
- Ramirez, F. (2016). *2006-2016: Las transformaciones en la escena educacional  
 chilena*. Recuperado el 12 de Febrero de 2018, de Universidad de Chile:  
[http://www.uchile.cl/noticias/121706/2006-2016-las-transformaciones-en-  
 la-escena-educacional-chilena](http://www.uchile.cl/noticias/121706/2006-2016-las-transformaciones-en-la-escena-educacional-chilena)
- Vergara Estevez, J. (30 de Enero de 2014). *Movimientos sociales y cambio de  
 subjetividad política en Chile*. Recuperado el 16 de Enero de 2018, de Piensa  
 Chile: [http://piensachile.com/2014/01/movimientos-sociales-y-cambio-de-  
 subjetividad-politica-en-chile/#\\_ftn1](http://piensachile.com/2014/01/movimientos-sociales-y-cambio-de-subjetividad-politica-en-chile/#_ftn1)
- Amparán, A. C. (Diciembre de 2000). Melucci: La teoría de la acción colectiva.  
*Argumentos*, 79-92.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. (H. P. Cristobal Durán, Trad.) Santiago,  
 Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Gonzalez, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina, problemas e  
 interrogantes*. Santiago, Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto  
 Hurtado.
- Barthes, R. (1968). *Cuba Literaria*. Recuperado el 6 de agosto de 2016, de La letra  
 del escriba:  
<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Moore, A. (2013). An interrogative hermeneutics of popular song. *El oído pensante*.  
 Obtenido de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Barthes, R. (1986). El "grano" de la voz. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*.  
*Imágenes, gestos y voces*. (C. F. Medrano, Trad., págs. 262-272). Barcelona,  
 España: Editorial Paidós Ibérica, S.A.
- Frith, S. (2014). La voz. En S. Frith, *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la  
 música popular* (F. Rodriguez, Trad., págs. 321-354). Buenos Aires, Argentina:  
 Paidós.

- Lastra, J. F. (2010). ANA. De *ANA*. Santiago, Chile.
- Lattus, J. M. (2012). Al sur del sur. De *Guitarra, Flor y Canto*. Santiago, Chile: Independiente.
- Lattus, J. M. (2014). Copayapu. De *En Blanco*. Santiago, Chile: Independiente.
- Labrin, J. C. (2012). [Grabado por J. C. Labrin]. De *Puerto Victoria*. Huasco, Ill Huasco, Chile: Independiente.
- Luna, N. (2014). Herencia de lo Innombrable. De *Señores, ¿Qué tiene el Baker?* Cochrane, Patagonia, Chile: Independiente.
- Hueche, P. S. (2016). Afafán. De *Tengo más de lo que puedo poseer*. Padre Las Casas, Araucanía, Chile: Independiente.
- Sandoval, P. H. (2015). Desde una celda en resistencia. De *Sentir Vivir*. Padre las casas, Chile: Independiente.
- González, J. P. (2017). *Des/encuentros de la música popular chilena 1970-1990*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Donas, E. (2015). Problematizando la canción popular: Un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana "Comprometida" desde los años 1960. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação para o Estudo da Música Popular*, 15.