



**COMILLAS**  
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

**LOS MOVIMIENTOS CULTURALES  
EN EL CONO SUR LATINOAMERICANO  
DE 1960-1980  
¿PARALELISMOS O INTERRELACIONES?**

**El caso de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay**

Trabajo Fin de Grado en Relaciones Internacionales

Universidad Pontificia de Comillas, Madrid

Curso 2018/2019

**Alumno:** Mercedes García Vallejo, 5º de E5

**Tutor:** Ana Trujillo

## Contenido

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
• 1.1. Finalidad y motivos .....	3
• 1.2. Estado de la cuestión .....	3
• 1.3. Metodología de trabajo.....	5
• 1.4. Preguntas de investigación .....	7
<b>2. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>7</b>
• 2.1. Estado Burocrático autoritario: por qué surge y características.....	8
• 2.2. Arte como canal de expresión de la revolución.....	15
• 2.3. ¿Por qué es la música, en concreto, una forma adecuada de dar rienda suelta a esa necesidad de expresión? .....	16
<b>3. FORMAS GUBERNAMENTALES DE REPRESIÓN SOCIAL.....</b>	<b>18</b>
• 3.1. Plan Cóndor y violaciones de derechos humanos.....	18
• 3.2. Censura artística y la condena a la clandestinidad .....	20
<b>4. NUEVA CANCIÓN LATINOAMERICANA .....</b>	<b>23</b>
• 4.1. Chile.....	24
• 4.2. Argentina.....	27
• 4.3. Brasil.....	32
• 4.4. Uruguay .....	39
<b>5. ¿PARALELISMOS O INTERRELACIONES?.....</b>	<b>43</b>
<b>6. CONCLUSIÓN.....</b>	<b>48</b>
<b>7. REFERENCIAS .....</b>	<b>50</b>
• 7.1. Referencias bibliográficas.....	50
• 7.2. Videos de canciones .....	59
• 7.3. Letras de canciones .....	61
<b>8. APÉNDICES.....</b>	<b>63</b>
• 8.1. Apéndice 1. Gráficos e imágenes.....	63
• 8.2. Apéndice 2. Discografía .....	65

## **1. INTRODUCCIÓN**

### **1.1. Finalidad y motivos**

Los motivos para la elección de este tema se basan tanto en estudios previos relacionados con este trabajo como en mi campo de interés desde edades muy tempranas.

En la asignatura *Estudios Regionales de América Latina*, estudiada en esta universidad en tercer curso, me llamó la atención la capacidad de organización del gobierno de aparatos represivos clandestinos y el valor, por parte de los artistas, para superar el terror que estas estructuras transmitían. El mensaje esperanzador que difunden con sus canciones, a pesar de que la mayoría estaban censuradas, llevó a que me cuestionara si solo con la acumulación de poder político y económico se pueden llevar a cabo acciones coordinadas transnacionales o si, por el contrario, el poder cultural tiene el mismo peso y capacidad de movilización.

Junto a esta reflexión, mi formación musical, legal y de política de las relaciones internacionales es el marco que ha impulsado mi predilección por reflejar el valor de la combinación de la perspectiva artística y sociológica para el estudio de determinados fenómenos sociales.

### **1.2. Estado de la cuestión**

En el trabajo se puede diferenciar: un contexto político sobre el que existen importantes trabajos de investigación; una teorización sobre el arte y la cultura basada en autores clásicos de sociología, de la que también existe una amplia literatura; una reflexión sobre la idoneidad de la música para expresar ideas políticas, basada en estudios más relacionados con la psicología; una exposición de datos fácticos sobre la cantidad de víctimas de la represión del gobierno y sobre las leyes de censura; una selección de canciones realizada por diferentes métodos; y un análisis de la relación entre los distintos cantautores, que ha sido la parte más complicada de investigar por falta de fuentes directas.

En la primera parte, el marco teórico, los trabajos sobre el estado burocrático autoritario parten de una tesis principal, la de Guillermo O'Donnell, quien da nombre a esta categoría política, y la contrastan con críticas de otros autores estructuralistas (R. Kaufman, A.O. Hirshman, J. Serra y F.H. Cardoso). Sin embargo, tal como se advierte en los textos, estos autores no pretenden superar su tesis, sino complementarla. Todas las teorías se extraen del mismo libro, *El Nuevo Autoritarismo de América Latina*, una

compilación de textos y teorías sobre la política de América Latina en el siglo XX realizada por David Collier y publicada en 1985. Este libro, de carácter más economicista, se ha complementado con una perspectiva más sociológica, la del autor inglés Perry Anderson.

La segunda parte de este marco incluye una teorización sobre el arte revolucionario. Se parte del análisis de la filosofía marxista sobre la transmisión del sentimiento de revolución, y llega al análisis de estudios de arte conceptual para explicar el poder de este como agente transmisor. También se desarrolla un estudio más científico sobre el poder psicológico de la música, que se ha combinado con conocimientos propios. La investigación de esta parte ha sido quizá la más abstracta porque carecía de bibliografía específica que lo situara en el contexto de América Latina, por lo que ha terminado siendo más bien una reflexión sobre sociología de la cultura.

El segundo punto del trabajo es un estudio sobre las violaciones de derechos humanos. Se ha basado fundamentalmente en datos publicados por Comisiones de la Verdad latinoamericanas que, tras el fin de los regímenes militares, se impulsaron por parte de la sociedad y de los nuevos gobiernos democráticos latinoamericanos como parte de las políticas de memoria y reparación institucionales para resarcir a las víctimas de estos regímenes, aunque fuera, con la publicación de la verdad. Por eso, este estudio contaba con abundantes fuentes oficiales de bibliotecas o informes de gobiernos latinoamericanos. Sin embargo, algunos datos eran privados, y otros altamente criticados por fuentes periodísticas. Este trabajo incluye solo los datos de fuentes oficiales originales que han contado con el respaldo de otros medios de comunicación, latinoamericanos e internacionales. Por otro lado, la información sobre la censura ha sido fácil de extraer tanto de fuentes directas como indirectas, ya que había una amplia bibliografía de tesis doctorales sobre esta cuestión que citaban directamente las leyes donde se incluía esta censura. En el trabajo se incluyen ambas, especificando cuándo se ha realizado un estudio basado directamente en el cuerpo legal existente. A pesar de que eran leyes de regímenes autoritarios, no se han encontrado trabas para acceder a esta información.

El análisis de la Nueva Canción latinoamericana y la selección de temas musicales recoge un compendio de las canciones que la mayoría de autores que ya habían reflexionado sobre este tema consideran más ilustrativas para evidenciar la relación entre la represión del gobierno y las denuncias sociales a través de la música. Existe mucha variedad de estudios en este campo, tanto en español como en portugués, por lo que

algunos textos están traducidos. Sin embargo, la mayor dificultad en este punto ha sido que solo una minoría de estos textos reflexionan sobre el significado de estas canciones, por lo que también se han hecho aportaciones propias en este tema. Y, sobre todo, que cada estudio se dedica a un país concreto o un elemento concreto de la censura o de la música. De ahí la larga lista de fuentes bibliográficas en cada capítulo y la problemática de establecer relaciones entre estos elementos siguiendo un mismo esquema para cada país.

Por último, la parte denominada “paralelismos o interrelaciones”, que estudia la posible relación entre cantautores en diferentes ámbitos, se ha obtenido de textos de Gramsci y Bordieu y de tesis y revistas de universidades y centros culturales latinoamericanos. La primera relación, la ideológica, era fácil de extraer si se acudía a los textos de estos sociólogos. Mientras que la relación más “física” es la parte donde se aprecian mayores lagunas en la investigación académica, ya que no hay documentación sobre una lista de los participantes de los festivales mencionados. Esto se debe en parte a que muchos documentos están aún censurados, ya que muchos de estos festivales fueron prohibidos por el gobierno, y también a que son datos que se remontan a cinco décadas anteriores, cuando no había bases de datos como internet donde poder ofrecer esta información.

Por eso, es en esta parte sobre todo donde este trabajo pretende ser de aportación. Además de ser un texto que incluye una relación entre la política y la música de cada país latinoamericano objeto de estudio, que en otras fuentes solo se encuentra por separado.

### **1.3. Metodología de trabajo**

Este trabajo se ha desarrollado a partir del estudio y la revisión de fuentes primarias y secundarias, tras una investigación de varios meses para localizar todas estas fuentes en bibliotecas, bases de datos online, páginas web particulares de determinados organismos, e informes y tesis encontrados en internet. Por eso, aunque se partió de un planteamiento inicial, esta estructura se fue modificando a medida que avanzaba la investigación, hasta llegar a la estructura final del trabajo.

El trabajo parte del estudio del contexto político de Latino América entre los años 1960 y 1980, desarrollado en el apartado 2.1 Estado Burocrático autoritario: por qué surge y características. Se basa en una recopilación de textos de los autores estudiados como referencia en la asignatura *Estudios Regionales de América Latina*, apoyado de los datos

empíricos recogidos por informes oficiales. Por un lado, están los informes publicados por el Ministerio Público Fiscal de Argentina en 2016 sobre el Plan Cóndor, y por otro lado los informes de las ya mencionadas Comisiones de la Verdad (Comisión Nacional de Prisión, Política y Tortura o Comisión Nacional de la Verdad de Brasil) sobre las víctimas del estado burocrático autoritario y sobre sus leyes de censura. Estos informes se encuentran en las páginas web oficiales de los gobiernos de Chile, y Brasil, mientras que para Argentina Uruguay hubo que acudir a fuentes secundarias para recopilar estos datos, como el Centro de Estudios Legales y Sociales de Argentina.

Este contexto político es necesario ya que sirve como referencia para desarrollar el resto del cuerpo del trabajo, porque sin nociones de la realidad política de esa época no habría sido posible conectarla con la ideología que hizo nacer los movimientos culturales que se exponen en puntos posteriores.

La teorización sobre estos movimientos culturales (puntos 2 y 3 del marco teórico) se basa en el estudio de libros sobre arte conceptual y revolucionario, consultados en la biblioteca del Museo Nacional Reina Sofía, y en la tesis del psicólogo Koelsh (2014), encontrada online. Mientras que la explicación de la ideología sobre la que se sustentan esos movimientos culturales parte de textos clásicos de Marx, Engels, Gramsci y Bourdieu, obtenidos de bases de datos online y de bibliotecas particulares. Estos son los textos recuperados para la reflexión de la interrelación ideológica de los movimientos culturales latinoamericanos, expuesta en el punto 5 del trabajo *Paralelismos o Interrelaciones*.

La investigación llevada a cabo ha buscado conectar este marco teórico (político, artístico e ideológico) con canciones y autores concretos con el fin de evidenciar que todos ellos estaban interrelacionados porque protestaban contra el mismo sistema de opresión política. Es aquí donde se han utilizado la mayoría de las fuentes secundarias. Muchas de ellas son tesis de universidades latinoamericanas o artículos publicados en revistas musicales como *Revista Musical Chilena*. Algunos de estas fuentes tratan la conexión entre la música y la política de un país concreto, como los textos de Amarilla (2014), Cardoso (2010), Favoreto (2014), Ridenti (2009) y Vilatella (2017). Otros estudios, hablan exclusivamente de un movimiento musical, como el caso de Añón (2016), Jennings (s.f.), y Karmy, Ardito y Vargas (2010). Por último, el resto del punto 5 del trabajo, *Paralelismos o Interrelaciones*, explora la interrelación física de estos autores basándose en lo ya estudiado. Como se explica anteriormente, la información primaria

que se ha encontrado sobre este asunto era muy remota, pero su fundamentación se apoya, aunque sea de forma indirecta, por todas las demás fuentes utilizadas en este trabajo.

Por último, el trabajo cuenta con un apéndice donde se incluyen las letras completas de las canciones analizadas en el cuerpo del trabajo, así como un link a los audios en internet de estas canciones. Se ha considerado importante incluir este material en un apéndice, aunque alargue considerablemente el trabajo, para evidenciar que, aunque en el trabajo se ponga el foco en determinados versos de cada canción, en toda la letra se conserva el mismo estilo musical y el mensaje político estudiado.

#### **1.4.Preguntas de investigación**

La estructura del trabajo se ordena en torno a estas cuestiones:

Primero, se explicará: cómo actúa la coordinación de la represión sobre la sociedad civil entre los diferentes gobiernos latinoamericanos en un contexto político de estado burocrático autoritario. La segunda pregunta versa sobre el valor del arte, más concretamente la música, como canal de expresión de la revolución política. La tercera pregunta intenta responder a cómo los autores de la canción protesta latinoamericana superan la censura del gobierno, si es que lo hacen; y por último, tras analizar el desarrollo de esta música en cada país del Cono Sur analizado, se llegará a la pregunta principal del trabajo: ¿guardan relación estos movimientos culturales entre sí (como sí lo hacen los militares, por ejemplo, con el Plan Cóndor)? o ¿se desarrollan paralelamente sin influenciarse mutuamente?

## **2. MARCO TEÓRICO**

En este apartado se explican las bases que sustentan el resto del trabajo. Se puede diferenciar un marco político, que explica el nacimiento y características del régimen político de Brasil, Chile, Argentina y Uruguay entre 1960 y 1980 desde teorías estructuralistas; un análisis de la importancia del arte para impulsar revoluciones desde la sociedad civil, basado en teorías constructivistas; y un estudio de por qué la música, en particular, es un medio artístico adecuado para comunicar el ansia de revolución, que también responde a teorías constructivistas, pero combinadas con un análisis más científico-psicológico.

## **2.1. Estado Burocrático autoritario: por qué surge y características**

El análisis del nacimiento y características del régimen en el que se encuadra este momento de la historia política de Argentina (1976-1983), Brasil (1964-1985), Chile (1973-1988) y Uruguay (1973-1988) se va a realizar partiendo de la teoría de Guillermo O'Donnell y las críticas de otros autores, como Albert O. Hirschman, Fernando Henrique Cardoso, Robert R. Kaufman y José Serra, que la complementan. Todos estos autores se encuentran recompilados por David Collier en *El Nuevo Autoritarismo de América Latina*.

O'Donnell, politólogo argentino de base estructuralista, explica la aparición del régimen conocido como estado burocrático autoritario como una consecuencia inevitable de la búsqueda del desarrollo económico por la burguesía latinoamericana. Surge en la fase de industrialización que el autor denomina de “profundización industrial”, durante los años 60 y 70.

Para O'Donnell, cada fase de industrialización se identifica con un modelo político concreto, y se transita de uno a otro según cuál pueda responder mejor a las demandas de la industria de ese periodo. El autor clasifica estos modelos políticos en oligárquicos, populistas y burocráticos autoritarios, teniendo en cuenta su estructura, la composición de la coalición política dominante, y las políticas públicas principales (Collier, 1985, p. 29).

Así, en la primera fase de industrialización, basada en bienes de consumo, se transita del sistema oligárquico al populista, dando paso a la fase conocida como de sustitución de importaciones (ISI), asentada sobre la protección de la industria nacional y el fomento del consumo interno. Para ello, el gobierno debe ser inclusivo con los intereses de todas las clases de la sociedad latinoamericana, instaurándose como respuesta los populismos de los años 50 y los 60. Sin embargo, llega un momento en el que el mercado de productos simples producidos por la industria interna, que en Latinoamérica está en ese momento menos avanzada que en otros países capitalistas, ya está satisfecho. Además, por la protección que ha aislado a estos países populistas de la competencia internacional durante esa década, la importación de medios y productos extranjeros para diversificar la industria es muy costosa. Estos elementos conducen a un aumento del déficit, de la deuda externa y de la inflación, hasta producir una profunda crisis económica en los países del



Cono Sur y lo que O'Donnell denomina el "agotamiento" de la fase de ISI de bienes de producción (Collier, 1985, p.31).

Por tanto, en un contexto de alta inflación y desarrollo dependiente y retrasado, las élites civiles y militares buscan la fórmula para fomentar el crecimiento por medio de inyecciones a gran escala de inversión, sobre todo extranjera, para modernizar la industria y diversificar las exportaciones. Para ello, necesitan reestructurar y racionalizar las políticas económicas que se habían implementado durante la época populista y llevar a cabo medidas económicas mucho más ortodoxas. Sin embargo, estas políticas generan un alto grado de movilidad social, lo cual se aprecia por estas élites como un obstáculo para crear un ambiente de estabilidad que pueda atraer esa inversión extranjera (Collier, 1985, p.31).

Según la tesis de O'Donnell, la única solución que estas élites ven viable para acallar ese revuelo es organizar coaliciones golpistas de tecnócratas, burguesía nacional, empresarios extranjeros, y militares, que son quienes al final consiguen tomar el poder a partir de 1970 e instaurar en Argentina, Chile, Brasil y Uruguay los regímenes burocráticos autoritarios tintados de represión social y racionalidad económica (Kaufman, 1985, p. 170).

Hasta aquí la tesis principal de Guillermo O'Donnell que, tal como se anuncia anteriormente, debe ser complementada por las críticas de otros autores. Estas críticas, que no discuten sus elementos principales de lo anunciado por O'Donnell, sí que sugieren apreciaciones más concretas sobre algunos aspectos.

Hirschman comienza su crítica argumentando que no parece del todo apropiado explicar todos los fenómenos de los sistemas políticos basándose solo en la coyuntura económica, ya que si bien O'Donnell no deja fuera de su estudio los fenómenos sociales, sí que los presenta como dinámicas intrínsecas a esas transiciones entre las fases de industrialización (Hirschman, 1985, p. 75).

Por otro lado, la crítica de Kaufman y Serra se basa en que el análisis de O'Donnell solo se identifica en todos sus elementos con el contexto argentino, y defienden que también hay que juzgar otras realidades económicas a nivel nacional y mundial a parte de la necesidad de atraer capital extranjero para la profundización. Serra se centra principalmente en el caso de Brasil, y argumenta que su desarrollo económico durante los 1968-1974, "no fue por la habilidad de los burócratas de acumular capital, sino porque se

dieron las condiciones favorables en la economía nacional y las condiciones de comercio y capital en la economía mundial” (Serra, 1985, p.168). Mientras que Kaufman añade que no en todos los países burocratizados se da en el gobierno la alianza de empresarios multinacionales y de militares con la misma intensidad, sino que esa afirmación deriva por una incompleta generalización del modelo argentino (Kaufman, 1985, p. 253). Así, este autor analiza detenidamente las circunstancias de cada país, y concluye que el camino político hasta este régimen es diferente en cada estado del Cono Sur, por lo que la composición del gobierno en la primera fase del estado burocrático autoritario también cambia.

Sin embargo, a pesar de que la crítica de muchos autores se basa en la visión casi exclusivamente económica de la tesis de O’Donnell, muchos de ellos también caen en ese reduccionismo, por lo que parece necesario profundizar en las teorías sociológicas que se suman a las estructuralistas anteriormente analizadas.

La tesis más relevante es la propuesta por Perry Anderson, que encuentra como explicación de estos regímenes la relación diagonal entre una fuerte clase terrateniente y otra fuerte clase obrera. Argumenta que cuanto más fuerte es la clase obrera, más violenta e institucionalizada debe ser la respuesta del régimen que quiera combatirla. En los países analizados, gracias a las características de su forma de acumulación de capital tradicional, se desarrolla una clase obrera muy concentrada, combativa y con mucha conciencia de clase. De ello es ejemplo en Argentina el peronismo (Montoneros), en Chile el socialismo y comunismo (Allende, MIR, Unidad Popular, y Partido Socialista), y en Uruguay los Tupamaros, que eran socialistas, el CGT y Frente Amplio. En Brasil, aunque históricamente la clase obrera es más débil que en el resto del Cono Sur, con el rápido crecimiento industrial se fortalece rápidamente y crece el Partido Comunista, el Trabalhismo o la Confederación Nacional de Trabajadores. Con estas estructuras sociales tan enraizadas, los militares solo tienen la opción de una represión sin diálogo si quieren controlarlas (Anderson, 1988, pp. 43-69).

Una vez analizado su origen y objetivos, el análisis de las características de los estados burocráticos autoritarios es desarrollado en este libro (*El Nuevo Autoritarismo en América Latina*) por Guillermo O’Donnell, Henrique Cardoso y complementado por Robert R. Kaufman. Esta descripción es la base para el resto de autores que estudian este modelo político, por lo que este trabajo se centra exclusivamente en él, ya que el resto de textos de referencia no hacen más que repetir lo ya asentado por ellos.

Para empezar, según Cardoso, el gobierno militar en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay es una institución, no la dictadura de un líder, de carácter burocrático y tecnócrata, no político, por lo que no formulan sus políticas en respuesta a las demandas sociales. Los golpes militares contra los populistas son organizados, no respuestas esporádicas solo para mantener al mando a un caudillo o a una oligarquía civil (1985, pp. 39-62).

En el plano de la competencia política, no hay intervención de partidos ni de organizaciones sociales de ninguna clase, como sindicatos o vínculos corporativos entre la sociedad y el estado, aunque Cardoso defiende que, aunque se acallen durante la época autoritaria, los partidos políticos preexistentes en cada país tras la caída de este régimen surgen de nuevo más o menos con la misma forma. Durante el autoritarismo, los burócratas ponen freno a la pluralidad ideológica para no socavar la unanimidad nacional. Por tanto, no hay ni movilización ni representatividad real de la población, sino cooptación de las figuras civiles que puedan suponer mayor avance hacia la industrialización profunda. Los civiles tecnócratas seleccionados por los burócratas, aunque defiendan de vez en cuando intereses concretos, no se rigen como portavoces de grupos de presión de la sociedad civil, porque eso limita sus opciones a ser elegidos para participar dentro del sistema (Cardoso, 1985, p. 49). Este aislamiento pleno del sector popular del gobierno se manifiesta tanto en el plano político, ya que se elimina la apreciación de la población como clase, no hay canales para comunicarse con los dirigentes, como en el plano económico, ya que la acumulación de capital se produce sobre todo a favor de las grandes empresas, lo que exagera la desigual distribución de recursos entre las clases sociales (O'Donnell, 1985, p. 296).

En cuanto a la capacidad de control y represión del régimen, está condicionada en cada país a la situación política y de organización social preexistente al estado burocrático autoritario, así como al grado de profundidad de la crisis económica. En la primera fase del régimen, O'Donnell argumenta que los mecanismos institucionalizados de represión y terror no calan a todas las esferas de la vida cotidiana, sino que se centran más en grupos subversivos. Pero está fuera de su alcance, por ejemplo, las universidades. Sin embargo, según avanza el régimen, se restringe totalmente la protesta pública en todos los ámbitos y se despolitizan hasta organizaciones laborales con medidas como vigilancia, detenciones, leyes cooptativas, prohibición de huelgas, amenazas a los líderes sindicales (Kaufman, 1985, pp. 191-194). Además, aparece el Plan Cóndor, que será objeto de

análisis en los sucesivos capítulos. Aun así, desde el principio, en los países donde los grupos sociales están más organizados y son más desafiantes antes de la llegada de los militares, la violencia es mayor porque hay más protestas que reprimir, como sucede en Chile y Uruguay. Sin embargo, en Brasil la política siempre había estado reservada a las élites burocráticas, por lo que la sociedad civil no se moviliza tanto. En Argentina, la crisis durante los 60 es menos profunda y la reacción menos violenta, por lo que la primera coalición no resiste la presión popular y el primer estado burocrático autoritario de Onganía no tiene éxito, sucediéndole un nuevo movimiento peronista que lleva a una crisis más grave. Para salir de ella, la reacción del golpe militar de 1976 fue instaurar un régimen igual de represivo que el chileno (Cardoso, 1985, p. 48; Kaufman, 1985, p. 232-233).

La ideología política de los burócratas no es nacionalista, ya que se sustentan en la dependencia del capital extranjero. Solo existen matices conservadores (valores cristianos y occidentales) que inspiran sus políticas sociales como reacción a la creciente amenaza del comunismo. Lo que sí está claro es que, en el plano económico, el objetivo primordial es la apertura, racionalización y modernización de la economía en persecución del neocapitalismo y para aliviar de la balanza de pagos, reducir la inflación y recuperar confianza por parte de los inversores, sobre todo extranjeros (Cardoso, 1985, p. 43) (Kaufman, 1985, p. 172).

En referencia a la estructura institucional del régimen, es una estructura jerárquica inamovible en cuya cúspide se sitúa el poder ejecutivo, que controla el poder judicial y suprime el legislativo, y está formado por los altos mandos de las fuerzas armadas y agencias nacionales de seguridad. La toma de decisiones, una vez el régimen ya está organizado, no corresponde solo a las fuerzas armadas que, si bien tienen poder de veto, quedan supeditadas a las decisiones de los civiles tecnócratas cooptados por ellos y a las exigencias de los inversores extranjeros. De ello, Cardoso argumenta que pueden surgir enfrentamientos derivados del control que ejercen los militares al ejecutivo y por la fuerte represión de los militares hacia grupos subversivos con la excusa de la seguridad nacional, cada vez menos creíble por parte de los tecnócratas civiles (Cardoso, 1985).

Una vez presentadas las características generales de estos regímenes, se va a explicar brevemente su desarrollo en los países estudiados en este trabajo.

En el caso de Brasil, el autoritarismo comienza tras el golpe de estado de Castelo Branco, apoyado por EEUU, en 1964 contra el régimen izquierdista de Joao Goulart.

Posteriormente, fue sucedido por Artur da Costa e Silva, y los generales Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel y João Baptista Figueiredo. Según Kaufman, en Brasil, cuando se endurece por primera vez el aparato represivo para poder implementar políticas económicas más ortodoxas, se generan huelgas, terrorismo y actos de protesta pacifista, lo cual fue pretexto para que, en 1968, Costa (1967-1969) suprimiese el Congreso y concediese al presidente poderes ilimitados por decreto en favor a la seguridad nacional (Kaufman, 1985, p. 178). Con Medici (1969-1974), la represión va a más, pero se vuelve a reinstaurar el Congreso porque la resistencia ya estaba desmoralizada y no se perciben amenazas contra el sistema. Posteriormente, Geisel (1974-1979) rebaja el nivel de censura de la prensa y de opresión policial y vuelve cierta competencia de partidos oficiales (ARENA Y la oposición del MDB). Pero la represión continúa, y la victoria política del MDB en las elecciones al Congreso de 1974 reinstaura la prohibición de debates públicos a nivel municipal (p. 179). Esto lleva a que en 1977 las élites burguesas y los militares ya no toleren más esta inestabilidad, y comienza la época de mayor censura y represión, que culmina con la elección de Figueiredo en 1978. Durante su mandato se suprime el bipartidismo y la oposición va ganando terreno hasta que consigue conquistar la presidencia con Tancredo Neves en 1985, poniendo fin al gobierno militar.

En Brasil sí se consigue inversión extranjera directa, aunque la recuperación económica es tardía, y sí se da el trio gobernante de tecnócratas-empresarios extranjeros-militares (Kaufman, 1985, p. 190).

En Argentina, la represión comienza con Juan Carlos Onganía (1966-1970), también apoyado por Washington, con la intención de suprimir las políticas populistas y explotar la capacidad productiva de la economía argentina. Con ese fin, se suspenden las elecciones, los partidos, las huelgas, los sindicatos, y comienza la represión en las universidades (Kaufman, 1985, p. 180). Pero Onganía consigue que se recupere la economía antes que en el caso brasileño. La profundización fue un objetivo más claro en el estado burocrático autoritario argentino que en el brasileño. Sin embargo, el gobierno de Onganía acaba por la división interna de los militares y por el poder de la oposición social, sobre todo por los empresarios nacionales. Le suceden Marcelo Levingston (1970 y 1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971 y 1973). Durante el mandato de este último las insurrecciones eran tan constantes que se convocaron elecciones, las cuales se resuelven a favor de Perón, aunque ocupa el gobierno su mujer, María Estela Martínez de Perón (Valencia, 2015; Marín, 2015). Con la vuelta del peronismo se cae en una crisis

económica aún más profunda que enfrenta continuamente a militares y guerrilleros, tanto Montoneros (peronistas) como el Ejército Revolucionario del Pueblo (marxistas), hasta que en 1976 se da el golpe de la Junta Militar del Proceso de Reorganización Nacional por los militares Emilio Eduardo Massera, Orlando Ramón Agosti y el que fue el líder del golpe, Jorge Rafael Videla (De Riz, 2007, p. 35-59; Campione, 2007, pp. 85-111), instaurando el autoritarismo que se va a analizar en este trabajo.

En Argentina, también se consigue inversión extranjera directa pero no hay tanta participación de los empresarios nacionales en el gobierno.

En Chile, el estado burocrático autoritario se deriva del caos social y económico producido por la escalada de conflicto entre las clases nacionales tras terminar el régimen de Salvador Allende, sobre todo por el miedo de las clases medias altas a las fuerzas revolucionarias, y por las divisiones internas en la coalición de Unidad Popular que gobernaba. El régimen instaurado tras el golpe de 1973 que pone a Pinochet en el poder empieza con una represión fortísima porque la coalición militar está muy cohesionada y necesitan un gran impulso para eliminar los asentados vestigios de la izquierda chilena, a la cual se elimina de la vida pública. A partir de 1976, cuando la presión social crece, la represión llega a ser de las peores en la historia del Cono Sur. En 1988, Pinochet es expulsado del gobierno tras perder en un Plebiscito Nacional (Valencia, 2015; Marín, 2015).

En Chile no se consigue reunir tanta inversión extranjera en un principio, pero la participación de los inversores extranjeros en el diseño de las políticas económicas es fundamental (Kaufman, 1985, p. 183).

Por último, en Uruguay, la llegada de los militares, que pone en el poder a Juan María Bordaberry por medio de unas elecciones intervenidas, es más gradual, comenzando por operaciones de seguridad hasta que se introducen en diversas áreas del gobierno. Bordaberry, por enfrentamientos dentro del gobierno entre la Armada y el Ejército, impone su gobierno por la fuerza en 1973, suprimiendo las Cámaras legislativas y convocando un Consejo de Estado (Valencia, 2015; Marín, 2015). En 1973 controlan las universidades, se suprime la libertad de prensa e imponen políticas salariales que neutralizaron la acción de los sindicatos.

En Uruguay la inversión extranjera también se produce en menor medida y la especialidad del trio que forma gobierno es que los tecnócratas nacionales eran realmente burguesía dedicada al sector agrícola (Kaufman, 1985, pp. 187-188).

## **2.2. Arte como canal de expresión de la revolución**

En el contexto de este modelo político, la sociedad ve repetidamente violados sus derechos e inhibida su posibilidad de denuncia. Sin embargo, a pesar de la amenaza del Plan Cóndor y de otras prácticas gubernamentales, los artistas latinoamericanos están dispuestos a arriesgar su libertad, e incluso su vida, por desarrollar las actividades artísticas prohibidas. A continuación, se va a analizar el papel del arte, en general, y de la música, en particular, como canales de transmisión del sentimiento revolucionario.

A lo largo de la historia, contra todo sistema opresor, como es el latinoamericano de la época analizada, han aparecido movimientos revolucionarios que contrapesan el devenir de las sociedades oprimidas. Según la filosofía de Marx y Engels, es la revolución la que hace al revolucionario, y para ello, debe sentirse identificado con ella. “La identificación emocional con la revolución arranca de una noción de justicia frente a las ambiciones inmoderadas de los capitalistas, produciendo una brecha abismal que separa a los revolucionarios de los enemigos: si los últimos están dispuestos a cometer crímenes para satisfacer su ambición, los primeros se definen por estar dispuestos a inmolarsse para combatir el crimen” (Moscoso y Sánchez, 2017, p. 57). La argumentación de estos autores sobre la anterior afirmación se basa en que, bajo circunstancias de dominación, nace en los revolucionarios un sentimiento de moralidad distinto al que parece dirigir todas las prácticas abusivas del poder contra el que luchan. Este sentimiento es una “pasión por la justicia que solo puede vivirse colectivamente” (p. 57) y necesita de un sentimiento de entusiasmo sobre la transformación de la realidad para que los revolucionarios comiencen a sentirse parte de la revolución.

La transmisión de ese entusiasmo es una ardua tarea en épocas tan críticas como la latinoamericana de los años 60 a 80. La construcción de un imaginario colectivo con el que la sociedad revolucionaria pueda identificarse es un proceso tan necesario como peligroso. Pero también es un proceso de creatividad, una experiencia artística en sí misma. En épocas de censura, el lenguaje artístico posibilita mostrar mensajes que otras formas de comunicación no permiten, gracias a que estos pueden revestirse de formas estéticas que los escondan.

Se rompe por tanto el carácter pasivo, burgués e individualista del arte tradicional para convertirlo en un arma colectiva y revolucionaria, comprometida con la denuncia tanto de las prácticas del régimen, como del restringido espectro artístico permitido. El arte protesta se sitúa al margen de la propaganda artística oficial del gobierno y al margen de las instituciones tradicionales de promoción artística (Albornoz, 2017).

Y es por ello por lo que los artistas ven en el arte una causa por la que merece la pena perder la libertad, o incluso la vida. Porque el arte es, en última instancia, la propia revolución. Y su expresión es el propio sacrificio revolucionario.

### **2.3. ¿Por qué es la música, en concreto, una forma adecuada de dar rienda suelta a esa necesidad de expresión?**

A la hora de analizar el arte como forma de reivindicación, el papel de la música ha sido históricamente fundamental para animar la organización de grupos subversivos. Esto se debe principalmente a tres elementos: las letras de las canciones; el papel que la música juega en la sociedad; y el poder de las estructuras musicales para construir emociones.

Las letras rimadas son himnos que homogenizan ideologías o confrontaciones concretas. Normalmente, reflejan las quejas contra el entorno de conflicto social del que nacen e invitan a la movilización social, centrándose en el mensaje y abandonando la importancia del género o el intérprete (Alaminos, 2015). Por eso, en su mayoría se popularizan no porque las cante alguien conocido, sino porque quien las escucha se siente identificado con lo que cuentan. Sin embargo, de acuerdo con este autor, también hay que ser consciente de sus limitaciones, ya que las letras pueden “movilizar y activar emociones ya existentes, pero difícilmente crearlas” (Alaminos, 2015, 1226).

Por eso parece adecuado analizar el poder de movilización de la música de forma más holística, acudiendo a los otros dos elementos antes mencionados.

Para hablar del papel de la música en la sociedad, es necesario comenzar dejando constancia de que la música es una actividad que requiere reunión, orden y equilibrio para crear sonidos que solo con la complicidad de todos logran armonizarse. En un estudio sobre las correlaciones cerebrales de las emociones evocadas por la música, el psicólogo y músico Stefan Koelsch refleja cómo incide la música en las funciones sociales diarias de cualquier individuo (2014): con la música se consigue contacto social y comunicación que, como ya se ha tratado a lo largo de muchos siglos de estudio de filósofos y científicos, son necesidades básicas del ser humano. Además, la música afecta



directamente a la cognición social, ya que con el intento continuo de comprender las intenciones del compositor se fomenta el desarrollo de habilidades sociocognitivas. Afecta igualmente a la co-patía, la función social de la empatía, que promueve la disminución de los conflictos y la promoción de la cohesión grupal. Según Koelsch, la co-patía es fundamental para la identificación emocional de personas con estilos de vida particulares, subculturas, grupos étnicos o clases sociales.

Por tanto, queda patente la importancia que la música puede tener en el contexto objeto de análisis de este trabajo entre los grupos resistentes, sobre todo a la hora de construir discursos comunes y de alimentar las fuerzas para seguir luchando.

Por otro lado, hacer música también implica la coordinación de acciones, lo que se asocia con un sentimiento de placer, confianza, comportamiento cooperativo, e identidad grupal, sentimientos que parecen faltar en una vida acechada por un miedo institucionalizado. Por eso, la música va a jugar un rol fundamental en los campos de detención. Las canciones protesta son los rumores que se superponen a los ruidos de disparos, llantos y desarraigo con los que muchas víctimas de los regímenes militares tienen que convivir durante años.

En último lugar, la música no debe analizarse solo desde su contenido, sino también desde sus estructuras. Siguiendo con el estudio de Koelsch (2014), el psicólogo advierte que la música en sí misma produce respuestas emocionales, sin necesidad de recursos, conceptos, o recuerdos asociados a ella, y que ello se consigue principalmente en base a dos ideas: la tensión y expectativa musical, y el contagio emocional.

Desde un análisis musical, alejarse de un centro tonal, introducir disonancias, aumentar la dinámica o tocar ciertos instrumentos crea tensión, y volver al tono y estilo inicial la deshace. Es decir, todos los movimientos de la estructura musical que conduzcan a lo que el cerebro humano inconscientemente predice, producen calma, serenidad, mientras que la ruptura de esas expectativas es lo que evoca la tensión que se traduce en emociones como el miedo, la tristeza o la rabia. La importancia de ese juego es sobre todo metafórica. En corales religiosos, la calma después de esa tensión tiene valor para reflejar el arrepentimiento o el perdón después de un pecado, y en el caso de canciones reivindicativas, la falta en muchas ocasiones de la resolución de esa tensión armónica es síntoma de la falta de cese de la violencia del régimen (Jennings, s.f.). Este análisis se realizará más adelante sobre canciones concretas para no caer en generalidades que causen confusión.

Por todas estas características, la música juega un papel en los regímenes opresores, ya que se utiliza como un arma de doble filo. Por un lado, está la música oficial, con función por un lado propagandística del régimen (música nacionalista), y por otro de distracción para el pueblo de las masacres que se están produciendo (música extranjera sin contenido político); y por otro la música popular, de reivindicación, que fomenta sentimientos de comunidad, de participación y comunicación. Esta última es llamada la Nueva Canción o canción protesta latinoamericana (Jennings, s.f.).

### **3. FORMAS GUBERNAMENTALES DE REPRESIÓN SOCIAL**

#### **3.1. Plan Cóndor y violaciones de derechos humanos**

La base de todo el trabajo es comparar el poder político y económico del gobierno con el poder cultural de la sociedad civil oprimida para averiguar si ambos tienen la misma capacidad de coordinación dentro de su ámbito de influencia. Por eso, hay que realizar un estudio de las formas en las que esta coordinación es llevada a cabo entre los militares gobernantes de los países del Cono Sur. Desafortunadamente, para analizar estas acciones conjuntas, hay que hacer referencia al ámbito de las violaciones de derechos humanos.

Durante la época del estado burocrático autoritario en Argentina, Chile, Brasil y Uruguay, la represión llevada a cabo contra los grupos subversivos e ideológicamente contrarios al régimen protagoniza algunos de los episodios de mayores violaciones de derechos humanos de la historia mundial de los últimos cincuenta años. La violencia, tortura, asesinatos, desapariciones, persecuciones, manipulación de información y censura eran algunas de las prácticas más recurrentes por el régimen en la defensa de su Doctrina de Seguridad Nacional (Paredes, 2004).

En las primeras fases de cada régimen, los militares llevaban a cabo dentro de sus propias fronteras sus propios sistemas represivos, centrados fundamentalmente en asegurar su lugar al mando y dismantelar las organizaciones laborales y de izquierda política que más ruido podían hacer contra el nuevo sistema. Sin embargo, según se va asentando el régimen, los diferentes líderes aspiran a aumentar su capacidad de control también hacia fuera de su propia nación, y comienzan a activar medios de coordinación entre ellos para compartir información y estandarizar los medios de eliminación de esos grupos subversivos, principalmente de ideología marxista (Paredes, 2004).

En 1972, los países del Cono Sur comienzan a firmar acuerdos bilaterales de intercambios de información, repatriaciones forzosas, u operaciones militares conjuntas, como el Acuerdo Bilateral de Inteligencia de las Fuerzas Armadas de Paraguay con el Ejército Argentino. Según los documentos encontrados en diferentes archivos de la época y que fueron analizados por el fiscal de Argentina Pablo Ouviañe, la principal finalidad de estas alianzas era “desalentar a los elementos que desde uno de los países estén comprometidos o alienten a grupos subversivos en el otro, y en caso de persistir tales actividades proceder a la internación de los mismos en zonas alejadas de la frontera (500 km.)” (Ministerio Público Fiscal de Argentina, 2016). En el diseño de estos acuerdos los militares en el gobierno están especialmente preocupados por las denuncias de los exiliados contra las prácticas de los distintos regímenes (Ministerio Público Fiscal de Argentina, 2016). Inspirado por estos acuerdos, tras la VII Conferencia Bilateral de Inteligencia entre Paraguay y Argentina, el jefe de la Dirección Nacional de Inteligencia chilena, Manuel Contreras, inicia en 1975 el impulso el establecimiento del Plan Cóndor.

Así, convoca la que fue la "Primera Reunión Interamericana de Inteligencia Nacional", a la que acuden representantes de Argentina, Bolivia, Paraguay y Uruguay, y en la que declara, según los documentos analizados por el fiscal argentino, que los esfuerzos para frenar la subversión deben orientarse también internacionalmente, ya que algunos de los grupos contrarios a sus regímenes se habían transnacionalizado. Con esta intención, el 28 de noviembre de 1975 se firma el acta de fundación de la Operación Cóndor entre los países que acuden a esa reunión. En el acta se acuerda establecer un directorio con los datos de los servicios de inteligencia de cada país, incluidas las Embajadas, para coordinar las respuestas entre ellos, y de las organizaciones “conectadas directa o indirectamente con el Marxismo” (Ministerio Público Fiscal de Argentina, 2016). Brasil se incorpora en 1976, año que, en palabras del citado fiscal, la operación se consolida con el golpe en Argentina y extiende las persecuciones y asesinatos también a países europeos (Ministerio Público Fiscal de Argentina, 2016).

Este plan que, tal como explica Pablo Ouviañe “estandariza las prácticas de coordinación represiva presentes en la región” y que “implica la puesta a disposición de recursos humanos, materiales y técnicos entre las dictaduras, con el objetivo de facilitar la destrucción de sus opositores, fueran individuos u organizaciones” (Ministerio Público Fiscal de Argentina, 2015), desgraciadamente, tuvo mucho éxito. De acuerdo con diferentes informes de Comisiones Oficiales de estos países que estudian la violación de

los derechos humanos de esta época, se categorizan desde crímenes de lesa humanidad hasta secuestros en centros de detención, violencia sexual, torturas físicas y psicológicas... (Comisión Nacional sobre Prisión, Política y Tortura, 2004; CONADEP 1984).

En Chile, se considera un total de 27.255 víctimas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990 según datos de 2004 de la Comisión Nacional sobre Prisión, Política y Tortura, investigación oficial del Ministerio del Interior del Gobierno chileno (Ver imagen 1, Apéndice 1).

En Argentina la polémica es mayor. La mayoría de organizaciones de derechos humanos que investigan *ad hoc* los crímenes cometidos en Argentina, como las Abuelas de Plaza de Mayo, sitúan el número de víctimas en 30.0000. Sin embargo, estos datos se han puesto en duda desde otras organizaciones o incluso desde el gobierno de Macri (Centro de Estudios Legales y Sociales, 2017, p.149; Cué, 2016) (ver Imagen 2, Apéndice 1).

En Uruguay, el gobierno de José Mujica publica en 2011 una lista de 465 víctimas a partir de las denuncias presentadas en tribunales uruguayos (Europa Press, 2011).

Y en Brasil, la Comisión Nacional de la Verdad creada en 2012 por mandato de Dilma Rousseff publica un informe en cuyo Volumen III, Muertos y Desaparecidos Políticos, se datan 434 víctimas, pero se advierte que “el número no es definitivo y se recomienda la continuidad de las investigaciones” (Comisión Nacional de la Verdad de Brasil, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, p. 94).

### **3.2. Censura artística y la condena a la clandestinidad**

Una vez analizadas las violaciones de derechos humanos del gobierno, entre las que se incluye la violación de la libertad de expresión, y la importancia del arte para avanzar en luchas colectivas, se va a estudiar cómo actúa esta censura y cómo los artistas consiguen superarla.

De acuerdo con un estudio publicado por la Revista Musical Chilena, la clandestinidad supone ocultamiento y secreto con el fin de eludir ciertas normas. En la época de los regímenes militares del Cono Sur latinoamericano, la clandestinidad actúa en una doble dirección: contra la oposición y dentro de ella (Jordán, 2009).

Dentro de la categoría denominada “contra la oposición” se pueden observar a su vez dos vertientes. La primera es la censura gubernamental que empuja a la clandestinidad, ya sea por vías “legales” o por actos materiales. Y la segunda la clandestinidad en sí misma, en la forma de llevar a cabo esta censura, ya que el gobierno también actúa por medio de aparatos represivos secretos presentados como “no oficiales”.

En la categoría de clandestinidad “dentro de la oposición”, se va a analizar cómo circulan las producciones artísticas y cómo los artistas permanecen ocultos.

La censura actúa por la vía legal por medio de decretos gubernamentales que dejan constancia de las únicas expresiones artísticas permitidas, o que directamente prohíben otras en concreto. Por ejemplo, en Chile, el prólogo del Diario oficial del 19 de noviembre de 1974 sobre la Política Cultural del Gobierno pone en relevancia por qué buscan estos regímenes una manifestación artística oficial:

Es un hecho que las manifestaciones culturales se expresan espontáneamente y surgen independientes de la administración política de un país; pero también es cierto que la motivación interior de una persona o de un grupo social está muy vinculada a la orientación filosófica a la que adhiera un gobierno, (...) por lo que le es lícito, y constituye su obligación ineludible, velar porque los valores morales que inspiran a los individuos, así como las metas que mueven a la comunidad nacional, estén encaminados a la consecución de los grandes ideales que dicho gobierno se ha trazado en beneficio de la Nación. Los medios de comunicación social, especialmente la televisión, por su efecto multiplicador inconmensurable; las editoriales, el cine, la literatura, la prensa y la radio, todos ellos son vehículos a través de los cuales deberá proyectarse la acción cultural del Gobierno (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, s.f.).

De acuerdo con este documento, Pinochet argumenta que “la gran embestida marxista anterior a la implantación de esta doctrina en el poder fue dirigida a corroer el espíritu de la Nación, a través de las más diversas manifestaciones culturales (...) a la par que se incrementaban (por los marxistas) los esfuerzos para enrolar a escritores, músicos, artistas plásticos, folkloristas y otros en el arte comprometido con consignas violentistas”. De ahí que en este país también se decreta que “el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas”, que “se orientará la política cultural hacia el redescubrimiento del territorio chileno por sus habitantes”, o que “se prohíbe la música andina por su identificación con el activismo político” (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, s.f.). Además, se crea un Asesor Cultural de la Junta de Gobierno e Institutos Culturales

Comunales, que analiza cada propuesta artística y monopoliza la divulgación solo de aquellas coherentes con los valores del régimen. Así mismo, se nombran catedráticos afines al régimen, ya que el gobierno considera que “es un buen augurio de la colaboración estrecha que debe existir entre el Ejecutivo y las universidades” (Jordán 2009). En esta línea, el 18 de septiembre de 1979 Pinochet declara por medio del Decreto 23 la Cueca como danza oficial de Chile (Albornoz, 2017, p.86) y por medio del Decreto Ley 804 establece que será el asesor cultural de la Junta de Gobierno, quien deberá proponer "las medidas, políticas y programas que deban adoptarse para difundir, armonizar, perfeccionar y, en general, incentivar el desarrollo cultural del país y dignificar sus medios de difusión" (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, s.f.).

Otra forma de controlar las expresiones artísticas fue la radio, evidentemente también monopolizada por las expresiones artísticas oficiales del gobierno. Las canciones que se hicieron populares por este medio, aparte de ser en una mayoría música extranjera popular sin contenido político (Albornoz, 2017, p.88), también fue propaganda al régimen encargada a artistas, es decir, himnos aprobados por decreto.

Dentro de esta lógica, Argentina publica en 1980 la Ley 22.285, que en su artículo 3 enuncia que “la administración de las frecuencias y la orientación, promoción y control de los servicios de radiodifusión son competencia exclusiva del Poder Ejecutivo Nacional”, por lo que se crea el Comité Federal de Radiodifusión. Así mismo, el artículo 33 a) 1 de esta ley establece una única estación de radiodifusión sonora y una de televisión. Además, en el artículo 14.B) aprueba solo contenidos que “contribuyan al afianzamiento de la unidad nacional y al fortalecimiento de la fe y la esperanza en los destinos de la Nación Argentina” (Universidad de Buenos Aires, s.f.).

En Brasil este control se materializa con la creación de la División de Censura y Diversiones Públicas, el “organismo de la Policía Federal responsable de la censura política de las producciones culturales, como obras teatrales, letras de canciones y películas” y con el dominio de las tres instituciones culturales más importantes del país: la Academia Brasileña de Letras, el Instituto Histórico y Geográfico Brasileño y el Consejo Federal de Cultura. Además, la cadena Globo monopoliza el sector audiovisual y actúa como portavoz de la propaganda del gobierno (INFORME CNV, pp. 59-81).

En el Uruguay de Bordaberry, el decreto presidencial que acompaña su golpe de Estado también deja claro desde el principio la tónica del nuevo régimen, ya que en su artículo 3 prohíbe “la divulgación por la prensa oral, escrita o televisada de todo tipo de

información, comentario o grabación que, directa o indirectamente, mencione o se refiera a lo dispuesto por el decreto atribuyendo propósitos dictatoriales al Poder Ejecutivo o pueda perturbar la tranquilidad y el orden público” (LaRed21, 2008).

Si bien es cierto que todas estas leyes prohíben manifestaciones artísticas de oposición al régimen, en ningún momento se deja por escrito que su consecuencia será la persecución, desaparición o violencia contra aquellos que las llevan a cabo. Aquí es donde actúa la comentada clandestinidad del aparato represivo de la Doctrina de Seguridad Estatal. Ya se han dado pinceladas de sus implicaciones con el Plan Cóndor, por tanto, no va a suponer nada nuevo imaginar cómo actúan para frenar estas producciones artísticas. La actuación principal es por medio de los servicios de inteligencia y la elaboración de listas negras, que llevan a intimidaciones, allanamientos, secuestros y torturas. Pero también por medio de actos más sutiles como trabas burocráticas o impuestos exorbitados a la difusión de determinados contenidos, o por la destrucción física de algunas producciones, cierres de vías alternativas de difusión o incluso la inevitable autocensura por los propios artistas, atemorizados por esta caza de brujas (Jordán, 2009).

Los artistas revolucionarios quedan, por tanto, condenados al exilio o la clandestinidad. Y es en este contexto donde surge la Canción Protesta o la Nueva Canción Latinoamericana.

#### **4. NUEVA CANCIÓN LATINOAMERICANA**

La canción protesta latinoamericana surge en la década de los 60 y termina de coger forma en 1967 con el primer Encuentro mundial de la Canción Protesta en La Casa de las Américas, Cuba. En esta reunión, cantautores internacionales reflejan su inconformismo con el contexto sociocultural de la época, aunque algunos también manifiestan su disconformidad con ser catalogados como cantautores “protesta”, pues limitaba su campo de actuación artística (Díaz Castro, s.f.). Es en ese momento en el que este género adquiere el nombre de Nueva Canción latinoamericana, aunque luego se populariza con diferentes nombres en cada país: Nuevo Cancionero en Argentina, Canto Nuevo en Chile, Nuevo Canto en Uruguay y Música Popular brasileña y Tropicalismo en Brasil (Casa América, s.f.). Sin embargo, toda esta música tiene en común que renueva el canto folklórico latinoamericano (con especialidades en el caso brasileño) y lo combina con denuncia social (Biblioteca Nacional Chilena, 2018). Los temas más recurrentes de estas

obras se componían de mensajes contra el imperialismo, las injustas diferencias sociales y económicas generadas por el sistema, y a favor de la concienciación de “lo que era y debía ser Latinoamérica” (Galarce; Di Salvo, 2016, p. 131).

La imagen de la portada del LP grabado a raíz de ese encuentro (ver Imagen 3, Apéndice 1) es el mejor resumen para explicar el pretexto de esta reunión. En palabras de su autor, Alfredo Rostgaard, el cartel es un imaginario de “la rosa transformada en símbolo universal que integra la belleza y la cultura, así como expresa la disposición del hombre a defender lo justo y lo bello” (La Ventana, 2004). Y esa misma disposición es la que tenían los artistas de la música popular latinoamericana durante los años de los regímenes analizados.

La siguiente parte del trabajo se dedicará a conectar las diferentes características estéticas de la Nueva Canción en Argentina, Chile, Brasil y Uruguay con el contexto histórico y el ánimo revolucionario ya descrito.

La elección de las canciones se basa en la selección realizada por la mayoría de los documentos académicos que sirven como fuentes para este tema. Se trata, por tanto, del estudio de los hitos musicales con los que mejor se puede explicar tanto el contexto político como la actuación de la censura entre 1960 y 1980 en el Cono Sur latinoamericano.

#### **4.1. Chile**

En Chile, la música folklórica está inmersa en inevitables connotaciones políticas ya desde la época de Allende. Gracias al legado de artistas como Víctor Jara y Violeta Parra, que no llegan a vivir la época del régimen militar, el movimiento de la Nueva Canción Chilena asume el folklore andino como símbolo de la resistencia.

Desde la llegada de Pinochet, el régimen identifica oficialmente esta música con movimientos de izquierda, ya que la música tradicional que Pinochet utiliza como “oficial” es folklore de la zona central hispano-criolla y no reconoce las tradiciones andinas como lo “puramente chileno”. Además, por la función social de la música descrita en capítulos anteriores, el sentimiento de comunidad que se crea en torno a las interpretaciones de estas canciones se ve contraproducente para la consolidación de un régimen que utiliza el terror y el desamparo para tomar el control sobre toda la sociedad (Jennings, s.f.). Por eso, durante los años del régimen autoritario burocrático de Chile, la



Nueva Canción solo se desarrolla en la clandestinidad. Desde el Gobierno se prohíben tanto canciones típicas andinas como nuevas composiciones que utilizaran el bombo andino, la quena (flauta de tubo abierto), el charango (guitarra de cinco cuerdas dobles) y la zampoña (flauta de pan), instrumentos típicos de este género.

Al principio, la Nueva Canción solo podía escucharse en espacios de reunión de artistas y activistas conocidos como “peñas” (Memoria Chilena, 2018). Sin embargo, cuanto más represión existe, mayor es la necesidad de los oprimidos de encontrar una válvula de escape. Así, la Nueva Canción chilena comienza a trasladarse desde las peñas a sellos discográficos que aparecen a mitad de los 70, como Alerce o Dicap, y a revistas como *La Bicicleta* (Jennings, s.f.). Estas plataformas contribuyen al lanzamiento de casetes clandestinos y a la organización de conciertos secretos de canciones de contenido explícitamente crítico. Y por las constantes amenazas que reciben por parte del Gobierno, acaban condenadas al mismo exilio que los autores de las canciones protesta. En este contexto aparece el Canto Nuevo, que se aleja más de la música andina y cuyas letras son más moderadas (González, 2016) e introduce sonidos internacionales, como el *rock*, la *bossa nova* o el *jazz* (Memoria Chilena, 2018). Sin embargo, seguía estando censurado.

Por ser el estilo más ilustrativo del contexto social del régimen de Pinochet, el análisis de la música chilena de esta época se centrará en los grandes hitos de la Nueva Canción Chilena.

### *El pueblo unido jamás será vencido*

Esta canción, interpretada por Quilapayún e Inti-Illimani, fue compuesta por Sergio Ortega en 1973, autor de la también famosa *Venceremos*, un himno a la revolución socialista. *El pueblo unido jamás será vencido*, aparte de por sus connotaciones subversivas, se convirtió en un símbolo de la resistencia de izquierdas porque fue escrita en la época de Salvador Allende en homenaje a su ideario político. Hace referencias a su partido, Unidad Popular, en versos como “que vamos a triunfar, avanzan ya banderas de unidad” (Jennings, s.f.), así como a la unión de los trabajadores chilenos, punto gravitacional del socialismo de Allende.

Estas referencias son relevantes en el momento histórico de los regímenes militares porque muchos de los elementos de la música popular chilena se habían construido a partir del imaginario de Allende, en parte por impulso de cantantes como

Víctor Jara y Violeta Parra. Por tanto, muchos de los símbolos de la identidad chilena y de la lucha del movimiento obrero tienen su raíz en lo ocurrido durante las épocas precedentes a Pinochet (de Mélo, 2014, p. 195) y, con la llegada del autoritarista, las canciones que reflejan estos símbolos quedan censuradas de raíz solo por razón de su origen, sin llegar a veces a hacer un análisis profundo de su mensaje.

La melodía de esta canción es sencilla y rítmica, y el mensaje y la forma de cantarlo muy contundentes, casi al estilo de una marcha militar (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Chile):

*Mil voces de combate se alzarán/ Dirán/ Canción de libertad/ Con decisión/ La patria vencerá/  
Y ahora el pueblo/ Que se alza en la lucha/ Con voz de gigante/ Gritando: ¡adelante!  
El pueblo unido, jamás será vencido/ El pueblo unido jamás será vencido.*

Entre las dos versiones, la diferencia principal es que en la de Inti-Illimani se pueden observar más elementos del folklore andino, en especial el charango.<sup>1</sup>

Los dos grupos mencionados son de los más significativos de este género musical. Inti-Illimani, nombre compuesto por términos quechuas, y Quilapayún, de etimología mapuche, se encontraban de gira en Europa en el momento de la llegada de Pinochet, y al haberse consagrado ya como grupos de música andina, les fue prohibido regresar a su Chile natal (Córdoba, 2017).

#### Illapú- *Candombe para José*

Esta canción es el ejemplo perfecto de que no toda simbología se construye solo con palabras. Sin una letra aparentemente subversiva, por lo que supera la censura, ni una tensión armónica que evoque emociones angustiosas como otras canciones de este género, *Candombe para José* se vuelve un mensaje de fraternidad y comprensión entre las víctimas de la represión política. El ya mencionado estudio de Jennings incluye una entrevista a la musicóloga Katia Chornik al líder del grupo Illapu, que expresa con profundidad la importancia de este tipo de canciones:

---

<sup>1</sup> Quilapayún - El Pueblo Unido Jamás Será Vencido (<https://www.youtube.com/watch?v=Krk3lgpuC7w>); Inti Illimani - El Pueblo Unido ([https://www.youtube.com/watch?v=7F\\_9FEx7ymg](https://www.youtube.com/watch?v=7F_9FEx7ymg)) (ver Apéndice 2. Discografía. Chile. Archivo de Video 1 y 2).

la música era un mecanismo de supervivencia en los centros de detención y proporcionaba un sentido resistencia comunal, mientras que los opresores esperaban deshumanizar a los detenidos. (...) Candombe para José fue cantado frecuentemente por prisioneros en distintas ocasiones, como la llegada de un nuevo preso, la liberación de un preso o para consolar a un recluso que acababa de sobrevivir a una tortura o interrogatorio (Chornik, 2005).

La canción comienza con formas típicamente andinas, apreciándose charangos y zampoñas, pero toda su basa se compone de los ritmos tamboriles del candombe (Jennings, s.f.). Esta influencia viene de que Illapú versiona esta canción de autores argentinos en 1976, país hacia donde se extiende el candombe uruguayo, como se expondrá en el epígrafe dedicado a la música uruguaya.

Aquí se muestra un fragmento que pone en evidencia que, en esta canción, para buscar un mensaje subversivo, es necesario leer entre líneas. Lo que sí queda claro es el mensaje sobre el alivio que supone sentirse en compañía en situaciones adversas, una sensación que queda más patente si se atiende al contexto en que se cantaba esta canción, que no era otro que el de los campos de detención del gobierno chileno (Jennings, s.f.). Estas referencias se observan sobre todo en el uso recurrente de la palabra “amigo”, y en la poca importancia que dan los versos al origen diverso de las víctimas, ya que a final todas comparten el mismo destino (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Chile):

*No tienes ninguna pena al parecer/ Pero las penas que sobran negro José/ Que tú en el baile  
las dejas yo se muy bien/ Amigo negro José*

*Perdóname si te digo negro José/ Eres diablo pero amigo negro José/ Tu futuro va conmigo  
negro José/ Yo te digo porque se/ Amigo negro José/ Yo te digo porque se/ Amigo negro José<sup>2</sup>*

## **4.2. Argentina**

El folklore argentino, compuesto por ritmos de zamba, chacarera, vidala, gato, cueca o milonga entre otros, proviene de las provincias campestres de las distintas regiones (Instituto Nuestra Señora de Loreto de Argentina, 2018). Se populariza en la capital con las migraciones internas a partir de los años treinta y, sobre todo, por la relevancia como actores sociales que les otorga el peronismo a estos migrantes (Vila, 1987). Según explica

---

<sup>2</sup> Illapú - Candombe para José (<https://www.youtube.com/watch?v=NFGQz0ybhCY>) (ver Apéndice 2. Discografía. Chile. Archivo de Video 3).

este autor, con el tiempo, las clases más urbanas aumentan su grado de identificación con esta música, entre otras razones, porque se van integrando elementos de otros ritmos folklóricos más populares en las ciudades. Este acogimiento, junto con las posibilidades que brinda para el canto colectivo y la introducción de letras más políticas, conducen hasta el “boom” del folklore argentino en los años 60. En esa época comienza la rivalidad del folklore con *rock* extranjero y con el tango. Este último, aunque también proveniente de clases populares, en oposición al folklore, sí había nacido en Buenos Aires, además de que en ese momento se veía como una forma musical más conservadora (Greco, García y Bravo, 2014).

Alarmados por la absurda rivalidad entre estos estilos, algunos cantautores populares convienen la publicación del Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino de 1963. Su autor, Armando Tejada Gómez, con la colaboración de los cantautores Mercedes Sosa, Oscar Matus, Tito Francia y Eduardo Aragón pretende con este texto hacer una llamada a la unificación de la música popular para ponerla en manos del pueblo argentino (Jáuregui, 2016) ya que, tal como expresa el propio documento, “el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y, por eso, busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas”.

Así comienza en Argentina, paralelamente a todos los movimientos de Nueva Canción Latinoamericana, un género musical que se consolida casi como género político: el Nuevo Cancionero. Este canaliza las demandas populares y les da fuerza por medio de ritmos cantados por una colectividad. Una colectividad que, a su vez, el régimen de Videla considera descaradamente subversiva. Tras el golpe militar de 1976, muchos cantautores seguidores del Nuevo Cancionero comienzan a recibir misteriosas llamadas con amenazas tan poco sutiles como, según relata el cantante Daniel Toro, “o te callás o sos tierra de cementerio” (Sosa y Zapata, 1999). Pero, afortunadamente, no todos lo hicieron.

#### Horacio Guarany, *Coplera del Prisionero*

En esta canción del famoso folklorista argentino Horacio Guarany, incluida en su álbum *Si Se Calla El Cantor* (1973), se utiliza el miedo como epicentro del mensaje y, metafóricamente, compara la falta de libertad de un preso con la de un guarda que no puede protestar contra esa misma situación:

*Estamos prisioneros, carcelero/ Yo de estos torpes barrotes/ ¡Tú del miedo!*  
*Es cierto, muchos callaron/ cuando yo fui detenido/ vaya con la diferencia/ yo preso,*  
*ellos sometidos.*<sup>3</sup>

Esta coplera es prohibida por el Comité Federal de Radiodifusión argentino (COMFER) en 1978. Pero no es la única prohibida de este autor. El cantante de la también censurada *La guerrillera*, es uno de los artistas más abiertamente opuestos al régimen militar argentino. Por ello, tiene que exiliarse en varias ocasiones y, al volver a Argentina, es víctima de varios ataques de los militares contra su casa de Buenos Aires (Vitella, 2017). Aun así, su producción musical no cesa ya que, según una entrevista que el cantautor concedió al Canal Encuentro en 2009, su compromiso con la revolución era su forma de vida:

Si el pueblo te apoya y cree en vos, ¿cómo vos no vas a decir las cosas que crees que son injustas para el pueblo, si no las decís vos que tienes micrófono, hasta cierta inmunidad por tu nombre, qué quieres que diga el obrero, el luchador, el político... Entonces yo tengo que hablar, yo tengo que decirla y como tanto me acosaban de que no hable más fue cuando hice: Si se calla el cantor, calla la vida (5:06-5:52).

Y a raíz de esta idea compone su famosa *Si se calla el cantor, calla la vida*<sup>4</sup> (1972) que da nombre a la película de 1973 que el mismo cantante protagoniza.

#### Mercedes Sosa, *Canción con todos*

Esta autora es censurada desde el comienzo del régimen por sus conocidas afiliaciones políticas comunistas (Perasso, s.f.). El primer impulso para su exilio se produce por un recital en La Plata donde, según una entrevista concedida a un diario argentino por la directora del almacén donde se llevó a cabo el concierto, a petición del público, Sosa cantó *Cuando tenga la tierra*, de los cantautores argentinos Daniel Toro y Ariel Petrocelli, incluido en su álbum *Traigo un pueblo en mi voz* (1973), y *Canción con todos*, de Tejada Gómez, incluida en su álbum *El grito de la tierra* (1970). Este acto es la razón por la cual ella, y todo el público, acaban arrestados en comisaría. Mercedes Sosa

---

<sup>3</sup> Horacio Guarany- Coplera del Prisionero (<https://www.youtube.com/watch?v=cHoXBTdL18Q>) (ver Apéndice 2. Discografía. Argentina. Archivo de Video 4). (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Argentina)

<sup>4</sup> Horacio Guarany- Si Se Calla El Cantor (<https://www.youtube.com/watch?v=pmtKpKIE5r0>) (ver Apéndice 2. Discografía. Argentina. Archivo de Video 5); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Argentina).

a partir de ese momento no deja de recibir continuas amenazas de los militares hasta que abandona su país de origen (Mazzoleni, 2018). *Canción de todos* es uno de los temas que Mercedes consagró como himno de Latinoamérica (Notimérica, 2017). Su mensaje de unidad popular y de necesidad de elevar la voz para proteger la tierra adquiere especial importancia en las épocas más duras de la represión de los gobiernos del Cono Sur. Pero supone también un lema de nostalgia para muchos autores en el exilio. La letra es un canto desgarrado a la amada tierra perdida que hace referencia al patrimonio natural más destacable de cada país latinoamericano, un tema al que muchos autores en el exilio dedican innumerables canciones y razón por la cual muchos intentan volver a pesar de las sabidas consecuencias:

*Salgo a caminar/ por la cintura cósmica del sur/ piso en la región/ más vegetal del viento y de la luz/ siento al caminar/ toda la piel de América en mi piel/ y anda en mi sangre un río/ que libera en mi voz su caudal.*<sup>5</sup>

El escenario folklórico relevante durante esta época podría ser objeto de un estudio casi interminable. Destacan también Jorge Cafrune, cantante de *Zamba de mi esperanza* y asesinado por la Triple A, organización paramilitar del gobierno argentino, en 1978 (El País, 1983); Los Chalchaleros, que también popularizaron esta canción; o Teresa Parodi (*Pedro Canoero*) entre muchos otros.

Sin embargo, aunque este trabajo se centre en la Nueva Canción Latinoamericana, en el caso de Argentina, sería injusto ceñirse solo al estudio del folklore para relatar la música protesta de los años 70 y 80. Por eso se va a hacer una breve referencia al *rock* argentino de esta época.

Tras la Guerra de las Malvinas con Reino Unido en 1982, todo el *rock* cantado en inglés es fulminantemente prohibido en Argentina, por lo que el *rock* nacional adquiere más protagonismo. Muchos de los músicos de esa época ven en este apoyo del gobierno una oportunidad para esconder sus mensajes subversivos en canciones que sabían que se iban a hacer populares, y para generar espacios de reunión tras años de aislamiento y reclusión un espacio privado y controlado (Favoretto, 2014). El éxito de este nuevo movimiento se consolida principalmente por la participación de los jóvenes, a los que se

---

<sup>5</sup> Mercedes Sosa- Canción con todos (<https://www.youtube.com/watch?v=KfM3EgPdmPw>) (ver Apéndice 2. Discografía. Argentina. Archivo de Video 6); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Argentina).

les había arrebatado tras el golpe de estado una identidad revolucionaria, casi inherente a la juventud argentina. Sin embargo, el *rock* les devuelve el espíritu revolucionario gracias a la posibilidad que brinda de crear espacios protagonizados por una colectividad con una actitud rupturista (Amarilla, 2014).

En esta tesitura se puede hablar, como mayor referente, de Charly García y de dos de sus canciones: *Canción de Alicia en el país* (1980) y *Los dinosaurios* (1983).

La primera, cantada con su grupo Serú Girán, equipara mediante originales alegorías al pueblo con el personaje de Alicia y a los militares con diferentes animales que coinciden con el nombre con el que López Rega, Onganía o Illia eran referidos popularmente. El pueblo se presenta como un personaje impotente, al que se le agotan las formas de denuncia, mientras que los militares son personajes tiránicos y crueles, que “*juegan al cricket con las cabezas que aplastan bajo un mismo pie*”, el del gobierno (Favoretto, 2015):

*Se acabó ese juego que te hacía feliz/ No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó/  
Ya no hay morsas ni tortugas/ Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie juegan cricket  
bajo la luna/ Estamos en la tierra de nadie, pero es mía.*

*No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo/ no tendrás poder ni abogados, ni testigos./  
Enciende los candiles que los brujos piensan en volver/ a nublarnos el camino.<sup>6</sup>*

Por otro lado, la letra de *Dinosaurios* es mucho más directa: habla de desapariciones y compara a los militares con dinosaurios. Por ello, tal como anuncia Favoretto, aunque el autor al principio tuvo otra intención con este mensaje, el público tinta el mensaje de protesta nada más escuchar la canción, y la convierte en otro de los himnos censurados (Cosoy, 2014):

*Los amigos del barrio pueden desaparecer/ los cantores de radio pueden desaparecer/  
los que están en los diarios pueden desaparecer/ la persona que amas puede desaparecer/  
los que están en el aire pueden desaparecer en el aire/ los que están en la calle pueden*

---

<sup>6</sup> Serú Girán, *Canción de Alicia en el país* (<https://www.youtube.com/watch?v=AveFU7jMPR0>) (ver Apéndice 2. Discografía. Argentina. Archivo de Video 7); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Argentina).

*desaparecer en la calle/ los amigos del barrio pueden desaparecer/  
pero los dinosaurios van a desaparecer*<sup>7</sup>

Desafortunadamente, esos dinosaurios no desaparecen hasta 1983.

### **4.3. Brasil**

A pesar de que este trabajo se focalice en la década de los 70 por ser el momento en el que los militares latinoamericanos internacionalizan su sistema de represión, la dictadura militar brasileña se remonta a épocas anteriores. Por tanto, la música protesta brasileña va a estar en boga casi desde el golpe de Castelo Branco en 1964 y, aunque en este estudio se intenta acotar para hacerlo coincidir históricamente con Argentina, Chile y Uruguay, las referencias a años anteriores son inevitables.

La música brasileña desde la segunda mitad del siglo XX presenta como eje central un afán de evolución, de renovación. De la *samba* a la *bossa nova*, de ella a la Música Popular Brasileña (MPB) y de esta al Tropicalismo. Por eso, a diferencia del resto de movimientos musicales que cogen forma durante la época de los regímenes militares latinoamericanos, Brasil no recurre a formas folclóricas andinas como sustento de sus canciones protesta. A partir de la herencia de formas musicales típicamente brasileñas ya nacidas en las décadas anteriores, los cantantes revolucionarios de la década de los 70 desarrollan un estilo musical autónomo: la llamada Música Popular Brasileña (MPB) y dentro de ella, el Tropicalismo.

La MPB surge a partir de la llamada “segunda ola de la *bossa nova*”, y se aleja de las temáticas más superficiales que este género populariza en sus inicios para plasmar temas de la cotidianidad política de la década de los 60 y 70 en Brasil. De acuerdo con el estudio Galarce y Di Salvo (2016, p.132), la MPB “canaliza la necesidad social de formación de colectivo, de participación de la juventud y de debate público a través de festivales, conciertos y discos”. Por otro lado, el Tropicalismo es introducido conceptualmente por el vanguardista plástico Helio Oiticica como impulso para la renovación de la escena artística brasilera, y es desarrollado posteriormente por Caetano Veloso. Desde la perspectiva musical, se trata de una mezcla de *samba*, *bossa nova* y *rock psicodélico*,

---

<sup>7</sup> Charly García, Dinosaurios (<https://www.youtube.com/watch?v=UILQU0VEWII>ver Apéndice 2. Discografía. Argentina. Archivo de Video 8); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Argentina).



aparentemente más desenfadado y rítmico que los otros estilos de música protesta analizados, pero igualmente cargado de reivindicación e ironía (Ganora 2018).

Tal como se explica en la siguiente figura, varios géneros de diferentes características confluyen durante las décadas analizadas y, aunque los autores se encasillen dentro de uno solo, la realidad es mucho más fluida. Cada autor está influenciado por todos los estilos de la escena musical de la época, y sus discografías varían de uno a otro por cuestiones creativas o incluso para alejarse de la persecución política:

<b>ESTILOS</b>	<b>CARACTERÍSTICAS MUSICALES</b>	<b>TEMAS</b>	<b>PRINCIPALES COMPOSITORES</b>
<b><i>Bossa Nova</i></b>	- Influencia del <i>jazz</i> - Ritmo del violín de J. Gilberto	Amor, naturaleza	- Joao Gilberto - Vinicius de Moraes - Tom Jobim
<b>MPB</b>	Retorno a la <i>samba</i> y a las raíces brasileñas	Crítica social	- Chico Buarque - Edu Lobo
<b>Tropicalismo</b>	Influencias eclécticas	Eclécticos	- Caetano Veloso - Gilberto Gil

Tabla elaborada a partir de los datos de Kirschbaum y Vasconcelos (2017), p. 16. *Perfiles de la Bossa Nova, Joven Guardia, MPB y Topicalia*. (ver Apéndice 1, Imagen 4)

En todo caso, los músicos brasileños buscan en sus formas musicales nacionales, sin acudir ni a la influencia extranjera ni a la industria propuesta por el gobierno, una identidad nacional de unión entre todos los brasileños. Por eso, en un momento de desarraigo social a causa de las represivas políticas de sus gobernantes, vuelven a sus raíces para romper con el subdesarrollo, a la vez que cuestionan el orden político establecido (Ridenti, 2009).

Sin embargo, quizá por asociar el nacimiento del Tropicalismo con un artista de ideología anarquista, quizá por la explícita dureza de la crítica contra el gobierno de alguna de sus letras, al igual que de las de la MPB, o quizá por percibir la innovación artística como un acto de sublevación, el régimen militar brasileño, ya desde el golpe de estado de 1964, hace actuar la censura y la represión contra los artistas que popularizan estos géneros.

A continuación, se van a analizar alguna de las canciones más relevantes de los artistas mencionados en el cuadro de referencia (imagen 4) y la actuación de la censura sobre ellas.

Comenzando con la Música Popular Brasileña, el mayor referente de este género es Chico Buarque. De él se analizarán dos obras: *Roda Viva* y *A pesar de você*.

### Chico Buarque, *Roda Viva*

Esta canción<sup>8</sup> se compone para el III Festival de Música Popular Brasileira de TV Record. Como puede escucharse, a pesar de no ser una canción de melodía “alegre”, los brasileños no se alejan de sus formas tradicionales más rítmicas ni para escribir canciones cargadas de pesimismo y crítica. En este caso, la elección es la *samba* (Galarce, Di Salvo, 2016). El mensaje de la letra no es excesivamente evidente. De hecho, la temática es el recurrente juego del destino, la nostalgia y el paso del tiempo ya utilizado desde las épocas más clásicas de la literatura. Chico Buarque parece reflejar con estos versos cómo los brasileños son marionetas de un destino que no pueden controlar, ya que todo está controlado por el gobierno, y cómo la censura les aleja aún más de ese control sobre sus propias palabras:

*A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar/ Mas eis que chega a roda viva/  
E carrega o destino prá lá  
Roda mundo, roda gigante/ Roda moinho, roda pião/ O tempo rodou num instante/  
Nas voltas do meu coração  
O samba, a viola, a roseira/ Que um dia a fogueira queimou/ Foi tudo ilusão passageira/  
Que a brisa primeira levou<sup>9</sup>*

*Roda Viva* adquiere fama tras dar nombre a la obra teatral compuesta también por Chico Buarque y estrenada un año más tarde que la canción. En esta obra se ve más claramente la intención crítica del autor. Trata de un personaje brasileño popularizado por la industria cultural norteamericana que, tras agotarse el consumo de su música, deja de estar de moda. Por tanto, los americanos le recomiendan que se vista con trajes típicos y

---

<sup>8</sup> Chico Buarque - Roda Viva (<https://www.youtube.com/watch?v=10tWCBYwQvU>). (ver Apéndice 2. Discografía. Brasil. Archivo de Video 9); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Brasil).

<sup>9</sup> *Uno quiere tener voz activa/ En nuestro destino mandar/ Pero he aquí que llega la rueda viva/ Y carga el destino para allá/ Rueda mundo, rueda gigante/Rueda molino, rueda peón/ El tiempo rodó en un instante/ En las vueltas de mi corazón/La samba, la guitarra y el rosal/ Que un día la fogata quemó/ Fue todo ilusión pasajera/ Que la primera brisa llevó.* Traducción obtenida de Tu Portugués, 2019.

cante canciones folklóricas, que es, irónicamente, la única expresión de arte nacional que tolera un régimen brasileño que pretende homogeneizar la ideología y la expresión artística además de hacer de la cultura un negocio. Sin embargo, tras volver a pasar al anonimato, su única salida es la muerte, una metáfora también del declive cultural que está sucediendo en esta época (Calasans, s.f.).

Como era de esperar, las instituciones de censura no están nada de acuerdo con este tipo de propaganda, y *Roda Viva* acaba protagonizando uno de los episodios más violentos de la represión artística brasileña. El teatro en Sao Paulo es asediado y destruido, los actores sufren graves lesiones, parte del público es arrestado y la actriz principal es secuestrada (Calasans, s.f.).

Por mucho que luchara contra la censura con la polisemia de sus letras, este acto le cuesta a Buarque el arresto y posterior exilio a Italia. En 1970 vuelve a Brasil y recupera la batalla donde la dejó y aún con más fuerza, publicando *A pesar de você* (A pesar de usted)<sup>10</sup>, que se convierte en un himno del movimiento democrático (Ruiz, 2014).

#### Chico Buarque, *A pesar de você*

Este tema consigue superar en un primer momento la censura, pero tras vender cien mil copias, el gobierno acaba con su difusión y retira todos los discos que contengan la canción (Ganora, 2018). Toda su letra describe la vida de los brasileños bajo el yugo del régimen militar. Sin embargo, el mensaje es más esperanzador que en *Roda Viva* y, consecuentemente, la música más festiva y cantada por varias voces. Es una llamada a la unión de fuerzas contra un enemigo común, una forma de recordar al pueblo brasileño que hay cosas que, por mucho que lo intente, el gobierno nunca les podrá arrebatar:

*Você que inventou esse estado(...)/ Apesar de você/ Amanhã há de ser/ Outro dia/ Eu pergunto  
a você/ Onde vai se esconder/ Da enorme euforia/ Como vai proibir/ Quando o galo insistir/*

*Em cantar*

*Quando chegar o momento/ Esse meu sofrimento/ Vou cobrar com juro, juro/ Todo esse amor  
reprimido/ Esse grito contido/ Este samba no escuro*

*Você vai pagar e é dobrado/ Cada lágrima rolada/ Nesse meu penar*

---

<sup>10</sup> Chico Buarque – A pesar de você (<https://www.youtube.com/watch?v=tjhiGRvv1G0>) (ver Apéndice 2. Discografía. Brasil. Archivo de Video 10); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Brasil).

*Como vai abafar/ Nosso coro a cantar/ Na sua frente*<sup>11</sup>

Otro ejemplo relevante de canciones con mensajes políticos controvertidos es *Cálice*, compuesta por Buarque junto con Gilberto Gil en 1973. Es un caso relevante también porque esta canción consigue superar la censura por su título y su aparente mensaje religioso.

### Gilberto Gil

En el caso de este artista, Gilberto Gil, es necesario hablar de su paso al Tropicalismo gracias a su colaboración con Caetano Veloso. En palabras de Veloso:

Gil y yo fuimos los primeros en ponernos un traje de otro color. Después pasamos a utilizar ropas africanas, arte plumaria indígena brasileña amarrada al brazo, cabellos larguísimos... Cantábamos tangos porteños, *rock and roll* inglés, canciones brasileñas de prostíbulo; cualquier cosa con intención de provocar. Fue el inicio del Tropicalismo (...) Se formó una mezcla de supuesto buen gusto musical y de posición política nacionalista populista de izquierda. El Tropicalismo fue una reacción contra ese binomio, intentando reencontrar en los orígenes de la *bossa nova* la carga de violencia estética que ésta tenía cuando surgió” (Galilea, 1991).

Sin embargo, por la constante provocación que suponía este nuevo estilo, ambos artistas son detenidos y encarcelados en Río de Janeiro. En 1969 se marchan juntos al exilio en Londres, regresando posteriormente a Brasil en 1972.

El exilio de Gilberto Gil inspira la canción *Aquele Abraço* (1969), que se convierte en otro símbolo de la lucha contra la dictadura (El Universal, 2017). Como se puede escuchar, la sencillez de su melodía y la sugerente *samba* están pensadas para que esta obra pueda ser cantada por oyentes populares, lo cual, como ocurre con *A pesar de Você*, la sitúa en un escenario ideal para que se convierta en un himno. También guarda similitud con la obra de Buarque por el mensaje melancólico pero esperanzador. *Aquele Abraço* habla de un poder que “comandando a massa,

---

<sup>11</sup> *Usted que inventó ese estado (...)/ A pesar de usted/ Mañana ha de ser/ Otro día/ Yo quisiera saber/ dónde se va a esconder/ de esa enorme alegría/ Cómo le va prohibir/ a ese gallo insistir en cantar/Cuando llegue ese momento/ todo el sufrimiento/ cobraré seguro, juro/ Todo ese amor reprimido/ ese grito mordido/ este samba en lo oscuro./Usted va a pagar/ y bien pagada/ cada lágrima brotada/ desde mi pesar/ Cómo va a silenciar/ nuestro coro al cantarle/ bien de frente.* Traducción obtenida de Trianarts, 2018.

continua dando as ordens no terreiro”, pero que no deixa de hacer que “Rio de Janeiro continua lindo, Rio de Janeiro continua sendo”<sup>12</sup>.

### Caetano Veloso

Por otro lado, Caetano Veloso es sin duda el mayor representante del Tropicalismo. Se retrata como cantante subversivo en la edición brasileña del Festival Internacional de la Canción de 1968 con la canción *É Proibido Proibir*<sup>13</sup>, cantada junto con Os Mutantes. Por la letra directamente crítica contra el régimen de Da Costa e Silva, los tropicalistas reciben la hostilidad del público, que les da la espalda mientras actúan (Schumaker, 2016, p. 182). Fue el cúmulo de los sonidos e instrumentos vanguardistas, junto con el contenido y el estilo musical de *É Proibido Proibir*, lo que hizo que Caetano Veloso se ganara la antipatía del régimen. Pero, sobre todo, es el discurso progresista e incendiario del cantante ante el desplante del público lo que comienza a convertirle en leyenda de la música brasileña:

As é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada (...) Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada (...). O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira (...). Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não (...) Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! (De Oliveira, 2007)<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *mandando a la masa, continúa dando las órdenes en la plaza/ Rio de Janeiro continua lindo, Rio de Janeiro continua siendo.* Traducción obtenida de Ancha es mi casa, 2018

<sup>13</sup> Gilberto Gil – Aquel abraço (<https://www.youtube.com/watch?v=HB8vbB5ILUU>)(ver Apéndice 2. Discografía. Brasil. Archivo de Video 11); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Brasil).

<sup>14</sup> *¿Pero eso es lo que es la juventud que dice que quiere tomar el poder? Ustedes tienen el coraje de aplaudir, este año, una canción, un tipo de música que ustedes no tendrían el coraje de aplaudir el año*

Con este discurso, Veloso deja clara su opinión de que las cuestiones de estética están casi siempre relacionadas con las cuestiones políticas. A finales de los años 60, la defensa de la música nacional más purista reaccionaba contra el nuevo estilo de *rock and roll* anglosajón. Como compositor de música popular, declara Veloso en la entrevista de Geneton Moraes Neto reportada por Borim, que su actitud con el Tropicalismo era de "enfrentarse" y al mismo tiempo "deconstruir" la cuestión de la identidad nacional (2005, p.132), ya que en ese momento significa dar validez al régimen autoritarista que la monopoliza. Esta dialéctica se materializa también en la propia *É Proibido Proibir*<sup>15</sup>. Para empezar, por ser una canción atonal y asonante, que por tanto genera en los oyentes cierta inquietud, tal como genera la constante amenaza de los militares. Jugando con los cambios a modos mayores y menores, Veloso también parece reflejar la contención con la que el pueblo es obligada a vivir, que sin embargo contrasta con ese deseo de destrucción que aparece explícitamente en la canción con versos como “*Os automdveis ardem em chamas/Derrubar as prateleiras/ As estantes, as estatuas/ As vidraiças, Iouças, livros, sim*”<sup>16</sup>. Además, el caos que parece gobernar toda la composición no está muy lejos del modo de vida del pueblo brasileño durante esas décadas, sobre todo, de los artistas. Y finalmente, porque la parte central del mensaje de la canción es una clara crítica a la censura:

*A mãe da virgem diz que não/ E o anúncio da televisão/ E estava escrito no portão/ E o maestro ergueu o dedo/ E além da porta há o porteiro, sim./Eu digo não/Eu digo não ao não/ Eu digo/ É proibido proibir.*<sup>17</sup>

---

*pasado! ¡Son la misma juventud que siempre van a matar mañana al viejo enemigo que murió ayer! Usted no está entendiendo nada, nada, nada, absolutamente nada (...). ¿Pero qué juventud es esa? ¿Qué juventud es esa? Ustedes nunca contendrán a nadie. ¿Ustedes son iguales saben a quién? ¿Son iguales saben a quién? ¿Tiene sonido en el micrófono? ¿Ustedes son iguales saben a quién? A los que fueron en la Roda Viva y golpearon a los actores! Ustedes no difieren en nada de ellos, ustedes no difieren en nada (...). El problema es el siguiente: ustedes están queriendo policia la música brasileña (...). Gilberto Gil está conmigo, para que acabemos con el festival y con toda la imbecilidad que reina en Brasil. Acabar con todo esto de una vez. Sólo entramos en el festival para eso. ¿No es Gil? No fingimos. No fingimos aquí que desconocemos lo que sea festival, no(...). Nosotros, yo y él, tuvimos el coraje de entrar en todas las estructuras y salir de todas. ¿Y usted? Si ustedes son ... si ustedes, en política, son como están en estética, vamos listos! Traducción propia.*

<sup>15</sup> Caetano Veloso – É proibido proibir (<https://www.youtube.com/watch?v=-xkxIpeGVMc>) (ver Apéndice 2. Discografía. Brasil. Archivo de Video 12); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Brasil).

<sup>16</sup> *Coche arden en llamas/Rompiendo las estanterías/ Los estantes, estatuas/ Las ventanas, vajilla, libros, sí.* Traducción Lyrics feacts, 2018.

<sup>17</sup> *La madre de la Virgen dice que no/ Y el anuncio de televisión /Y estaba escrito en la puerta/ Y el conductor levantó el dedo/ Y más allá de la puerta, el portero Sí/ yo digo no/ yo no digo al no/yo digo/ está prohibido prohibir.* Traducción obtenida de Lyrics feacts, 2018.

De acuerdo con el artículo de Schumacker (2016), el porqué de esta canción bebe del ansia de revolución ya iniciada por las juventudes parisinas de ese mismo año, al igual que de sus eslóganes surrealistas; de las influencias musicales de Gilberto Gil, especialmente de la guitarra de blues al más puro estilo Hendrix; y de la estética tradicionalmente colorista y tropical de Brasil (p.185).

Por tanto, tras las pinceladas de este análisis, queda evidenciada la diferencia entre los dos estilos musicales que confluyen en Brasil en la época de los 60 y 70: por un lado, la MPB, con melodías menos transgresivas, más cantables, que las hace idóneas para convertirse en himnos, y por otro la tentativa de renovación del Tropicalismo, que hace de la música que rompe con esquemas melódicos tradicionales un símbolo de revolución también política.

#### **4.4. Uruguay**

En Uruguay, tal como ocurre en Brasil, no se puede comenzar a hablar del régimen militar en 1973, ya que la agitación social es palpable desde la mitad de los 60, por lo que el Canto Popular uruguayo también se remonta a esta década. En todo momento, la brújula de su composición ha sido el renacer de la identidad uruguaya. Esta búsqueda se apoya no solo en poemas populares (poesía “guachesca”), sino también en los ritmos más arraigados entre las clases populares uruguayas. Así, aunque innovan con la introducción de nuevos sonidos y temáticas, los cantantes protesta uruguayos recurren siempre a las formas musicales más típicas de la región para ser la base de su discurso de la nueva identidad. Estas formas, el candombe y la murga, son prohibidas por el régimen, que solo acepta el folklore más vinculado con el nacionalismo, como el canto payadoresco uruguayo (Fornaro, 2014).

Para entender lo expuesto con mayor profundidad, se va a desarrollar el análisis de la incidencia de estos géneros en la música protesta uruguaya.

El candombe, de descendencia africana y protagonizado por tambores (Añón, 2016), convive en las calles de Montevideo durante el siglo XX con la murga, con la que se va fusionando en algunos elementos. La murga es un género popular que integra música y teatro de forma carnavalesca y que encuentra sus raíces en la música gaditana tradicional del siglo pasado. Actualmente, se compone de un director escénico y coral, trece coristas y tres percusionistas para bombo, platillo y redoblantes (Ministerio de Turismo de Uruguay, s.f.). La ascendencia extranjera de ambos géneros evidencia por qué el régimen

de Bordaberry censura duramente su expresión. De hecho, en 1978, por medio de un decreto de ley se desalojan los tres barrios tradicionales donde crece el *candombe* uruguayo, lo que hace que los afrodescendientes extiendan más este género y sus reivindicaciones contra el régimen (Añón, 2016). Así, poco a poco, estos géneros musicales adquieren un nuevo significado, más social, y van ocupando un lugar fundamental como base de las canciones protestas y la búsqueda de identidad uruguaya. Además, el hecho de que ambos necesiten ser tocados por un conjunto de personas y que suele hacerse como ritual de un Carnaval, los hace un canal perfecto de manifestación para la protesta.

Durante los 60, estos géneros confluyen con otros dos estilos dentro del Canto Popular Uruguayo: el folklore rural y la música *beat*. La mezcla con el primer estilo se carga de letras subversivas, música protesta, y es consolidada principalmente por Daniel Viglietti, Los Olimareños y Alfredo Zitarrosa. Sin embargo, estos artistas quieren quedar desvinculados del folklore tradicional, que era el utilizado por la propaganda del régimen. Tal como argumenta Zitarrosa en 1966 en uno de sus conciertos:

Consideramos sencillamente que no somos folkloristas sino intérpretes populares (...), como autores reivindicamos también el principio de la libertad de creación. En ese ejercicio de la creación, por añadidura, bien podemos violar los moldes tradicionales, variarlos, usarlos a nuestro antojo (Picún, 2010, p.138).

En lo referido al estilo *beat*, cuyos mayores representantes son Rubén Rada, Eduardo Mateo, el Kinko o Tótem, el discurso del músico uruguayo Jaime Roos es importante para entender cómo se introduce esta música en estos ritmos tradicionales:

la generación del 73 estuvo marcada por una reivindicación musical de nuestras raíces latinoamericanas. Durante una época, yo compartí esa mentalidad. Pero, luego (...) me convencí de que los uruguayos tenemos que hacer nuestra propia música y dejarnos de buscar falsos perfiles latinoamericanos (...). Basándome en la influencia *beat* en el modo de concebir una canción (...) pretendo trabajar utilizando los elementos más fuertes dentro mío que son: la murga, el *candombe* y el *rock and roll* (Picún, 2010, p. 141).

Sin embargo, en este punto los artistas también eran cuidadosos con la catalogación de su estilo, y rechazan que se denomine *candombe beat* por la misma lógica por la que quieren constituir un estilo nuevo. De acuerdo con uno de los miembros de la banda uruguaya Tótem, “lo que intentamos hacer podría decirse que es algo similar a lo



que los brasileños hicieron con su música, con la *samba* tradicional. Con el *candombe* puede hacerse algo parecido, enriqueciéndolo armónicamente y cambiándole también la temática. Hay que hacerle entender al público que el *candombe* puede ser mucho más que algo exclusivo para el carnaval” (Picún, 2010, p. 144).

Una vez analizado el estilo musical, en Uruguay es igualmente importante hacer referencia a la letra de las canciones protesta más emblemáticas. En este apartado se han seleccionado los dos artistas internacionalmente más reconocidos de esta época que además jugaron un papel fundamental en el activismo político durante el régimen militar uruguayo: Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti.

Ambos son considerados los padres de la revolución de la música uruguaya de los 60, ya que comienzan la búsqueda de la comentada identidad uruguaya, y suman el latinoamericanismo y los temas sociales (Cardozo, 2010, p. 60). Ambos participan en movimientos de izquierdas opuestos al régimen (MLN en el caso de Viglietti y Partido Comunista Uruguayo, F.I.D.E.L. y Frente Amplia en el caso de Zitarrosa) (Cardozo, 2010, p.84).

### Alfredo Zitarrosa

Zitarrosa es un buen ejemplo para ver la intercesión de los ritmos tradicionales uruguayos con la música protesta. En su canción *Candombe del Olvido*, compuesta ya en el exilio del autor (1979), utiliza el *candombe* como metáfora de la nostalgia por su tierra. De hecho, el ritmo de los tambores toma más protagonismo dentro de la canción cuando se hace referencias al “barrio Sur”, uno de los nichos de afro-uruguayos de Montevideo (Picún, 2010, p.180). También se puede ver su influencia en los versos corales, fundamentales en estos géneros carnavalescos, que repiten el estribillo de la canción, una clara expresión de dolor por el exilio: *El candombe del olvido, tal vez si yo le pido un recuerdo, me devuelva lo perdido*<sup>18</sup>.

### Daniel Viglietti

En lo referente a Viglietti, él mismo divide su producción artística en dos etapas, aunque, tal como explica el estudio de Cardozo (2010), ambas comparten los temas del

---

<sup>18</sup>Alfredo Zitarrosa – Candombe del Olvido, (<https://www.youtube.com/watch?v=bxjLgz31v3Q>) (ver Apéndice 2. Discografía. Uruguay. Archivo de Video 13); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Uruguay).

antiimperialismo, Hombre Nuevo, guerrilla y revolución, propiedad de la tierra y trabajadores rurales, movimientos sociales, y Fuerzas Armadas (p.141). En la primera etapa, Viglietti simplemente denuncia la situación de Uruguay, mientras que en la segunda (*Canciones para el Hombre Nuevo*) sí hace “canciones de protesta y también canciones de propuesta” (p.125). Esta etapa comienza tras acudir al Encuentro de la Canción Protesta en Cuba en 1967, momento en el que Viglietti asume su papel de portavoz como músico revolucionario y saca el disco *Un Hombre Nuevo*. En él se incluye la canción *A desalambrar*<sup>19</sup>, causa de que, en 1969 en el programa televisivo Musicanto 69, cuando la estaba cantando de repente cortaran la transmisión, dada la crítica explícita de su letra:

*Yo pregunto a los presentes/ si no se han puesto a pensar/ que esta tierra es de nosotros/  
y no del que tenga más.*

*Yo pregunto si en la tierra/ nunca habrá pensado usted/ que si las manos son nuestras/  
es nuestro lo que nos den.*

*¡A desalambrar, a desalambrar! / que la tierra es nuestra, tuya y de aquel,/de Pedro, María, de  
Juan y José.*

*Si molesto con mi canto/ a alguien que ande por ahí/ le aseguro que es un gringo/ o un dueño  
del Uruguay.*

Este hecho, sumado al contenido del programa de radio “Nuevo Mundo”, considerado subversivo, hace que sea detenido en 1972. Por la movilización internacional es liberado, pero queda condenado al exilio en 1973 hasta 1984.

Viglietti estuvo siempre en contacto con toda la red de la canción protesta latinoamericana. Así, cuando tiene que dejar Uruguay, acude a Cuba a grabar su álbum *Trópicos* (1973), donde incluye canciones de otros artistas brasileños y cubanos. En concreto, Viglietti gana mucha popularidad por su versión de la canción *Construcción*<sup>20</sup>, de Chico Buarque. Es una de las letras de protesta más cruda y abierta de todas las de esta época, por lo que merece especial atención:

---

<sup>19</sup> A Desalambrar - Daniel Viglietti (<https://www.youtube.com/watch?v=u2SKr2nNusk>) (ver Apéndice 2. Discografía. Uruguay. Archivo de Video 14); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Uruguay).

<sup>20</sup> Construcción - Daniel Viglietti (<https://www.youtube.com/watch?v=T1SwPzhqSsg>) (ver Apéndice 2. Discografía. Uruguay. Archivo de Video 15); (ver letra completa en Apéndice 2. Discografía. Uruguay).

*Amó aquella vez como si fuese última/ besó a su mujer como si fuese última/  
y a cada hijo suyo cual si fuese el único/ y atravesó la calle con su paso tímido/  
subió a la construcción como si fuese máquina/ alzó en el balcón cuatro paredes sólidas/  
ladrillo con ladrillo en un diseño mágico/ sus ojos embotados de cemento y lágrimas  
Sentóse a descansar como si fuese sábado/ comió su pan con queso cual si fuese un príncipe/  
bebió y sollozó como si fuese un náufrago/ danzó y se rio como si oyese música*

*Y tropezó en el cielo con su paso alcohólico/ y flotó por el aire cual si fuese un pájaro/ y  
terminó en el suelo como un bulto flácido/ y agonizó en el medio del paseo público/  
murió a contramano entorpeciendo el tránsito.*

En conclusión, toda la música protesta de Chile, Argentina, Brasil y Uruguay está profundamente comprometida con la crítica a los regímenes gubernamentales que reprimían a la sociedad civil. Las canciones analizadas muestran cómo se utilizan las letras para mandar mensajes, a veces explícitos y otras veces camuflados para superar la censura, contra los militares o como apoyo para continuar y unificar la resistencia. Son mensajes apoyados por estilos musicales innovadores, que se construyen a partir de géneros folklóricos propios de cada país mezclados con tintes de música moderna. Este nuevo estilo sitúa estas canciones al margen de la música propagandística del régimen, y ha supuesto un gran hito en la historia cultural de estos países del Cono Sur latinoamericano.

## **5. ¿PARALELISMOS O INTERRELACIONES?**

Una vez expuesto todo el contexto político y artístico de la época analizada en la historia de Latinoamérica, en este último apartado se va a intentar responder a la pregunta eje de este trabajo: ¿son los movimientos culturales no oficiales del Cono Sur latinoamericano paralelos entre sí, sin que guarden interrelación?, o ¿se relacionan de alguna forma sus autores, tal como lo hacen los gobernantes militares en el diseño de operaciones de represión supranacionales?

La estructura de este punto del trabajo se basa en un análisis personal de los hechos expuestos. Por tanto, se ha considerado necesario introducir a qué se refiere el interrogante planteado: se entiende en este análisis sobre la relación entre los movimientos culturales que son “paralelos” aquellos simultáneos en el tiempo, con posibles elementos comunes en su estética o estructura, pero sin que exista comunicación

entre ellos. Mientras que “interrelacionados” hace referencia a movimientos que cuentan con contacto tanto ideológico como físico entre sus autores.

Para desarrollar la respuesta, se van a considerar los siguientes criterios: en primer lugar, desde un punto de vista sociológico y más abstracto, la definición de folklore como cultura enfrentada a la cultura oficial. Y, en segundo lugar, desde la constatación de los hechos expuestos, la autoría compartida de algunas canciones por artistas de diferentes países, así como los encuentros y festivales internacionales de música en los que participan los autores de la Nueva Canción latinoamericana durante los años de estado burocrático autoritario.

En primer lugar, como se ha expuesto anteriormente, la música protesta latinoamericana se desarrolla como un movimiento alejado de las formas e instituciones culturales oficiales impuestas desde el gobierno (ver capítulos 3 y 4). Los militares quieren transmitir a la sociedad, a través de la cultura, la única moral que ellos consideran aceptable. Esta cultura oficial es el término que Gramsci acuña como “cultura hegemónica” (*Cuadernos de la cárcel*, 1929-1935) y a la que Pierre Bourdieu denomina “cultura dominante” (*Poder, derecho y clases sociales*, 2000).

Este último, sociólogo estructuralista francés de la segunda mitad del siglo veinte cuyo campo de investigación central es la sociología de la cultura (Castón, 1996), desarrolla en sus estudios las consecuencias de esta imposición. Bourdieu defiende que esta cultura oficial contribuye a “la legitimación del orden establecido mediante el establecimiento de distinciones (jerarquías) y la legitimación de estas distinciones (...) obligando a todas las (otras) culturas (denominadas como subculturas) a definirse por su distancia respecto a la cultura dominante” (Bourdieu, 2000, p. 93). Cuando se ejerce esta forma de dominación cultural, a la que el autor denomina “violencia simbólica”, se está también imponiendo una cosmovisión con la que los que pertenecen a la clase dominada no están de acuerdo, por lo que no se sienten identificados con ella.

En cuanto a Gramsci, contra esa hegemonía cultural y esa falta de identificación, las clases dominadas, el pueblo, deben luchar por implantar su propia cultura, la cultura popular o folklórica. Esta es una nueva forma de vida moral, una crítica a las costumbres, a los sentimientos y a las concepciones del mundo hasta el momento dominantes para llegar a una nueva forma de ver la realidad (Sacristán, 2015, pp. 431- 432). Por eso, para

Gramsci, “el folklore tiene la utilidad de ofrecer al pueblo los elementos de un conocimiento más profundo de sí mismo” (Sacristán, 2015, pp. 437).

Siguiendo esta línea, el folklore se identifica con la cultura de una determinada clase social popular, siendo esta, en todo el Cono Sur latinoamericano, la clase que desarrolla la música protesta. Y entre todos los autores populares se comparte, como motivación para componer estas canciones, lo ya descrito como falta de identificación y desarraigo ideológico y emocional con respecto a las propuestas culturales del gobierno. Y de esto se deduce la primera interrelación.

La Nueva Canción latinoamericana no es solo un instrumento de denuncia de las violaciones físicas de derechos humanos, sino que, en todos los países del Cono Sur analizados, es también un intento de reconducir la desolación de esa apatridia hacia una construcción simbólica de identidad. La necesidad popular de protestar y tener un espacio cultural se produce de forma simultánea en Chile, Argentina, Brasil y Uruguay. Por tanto, podría afirmarse que los movimientos culturales, y más concretamente musicales, de la década de los setenta guardan, según este análisis, una interrelación ideológica.

En segundo lugar, se van a analizar los contactos directos entre los artistas de la música protesta.

Se ha podido observar en el capítulo dedicado a la música de cada país que las canciones que algunos artistas popularizan son compuestas por otros autores del mismo movimiento, pero nacionales de otro país. Un ejemplo es la canción *Candombe para José* que, como se ha relatado, se populariza por Illapú en 1976 pero que fue compuesta por un autor argentino, Roberto Ternán en 1973. Según el estudio de Karmy, Ardito y Vargas (2010), en ese mismo año, otro grupo de folklore argentino, Los Tucu Tucu, la incluyeron en uno de sus discos, y la canción comenzó a extenderse por el norte de Argentina. Allí, en la región de Jujuy, Illapú asiste a una peña, que eran los lugares de reunión para cantantes de la Nueva Canción latinoamericana, donde conoce el *Candombe* y lo exporta a Chile, añadiendo a la canción una sonoridad más andina. Por tanto, viaja desde ritmos afro-uruguayos (el candombe) hasta Argentina, y de allí a la zona geográfica más en contacto con Chile, donde los integrantes de Illapú se ponen en contacto directo con esa canción hasta llevarla a los campos de detención chilenos.

Lo mismo ocurre con *A pesar de você y Construcción*, de Chico Buarque, cantadas por Daniel Viglietti. La tesis de Passos (2016) relata cómo ambos artistas se habían

conocido en el primer encuentro en Cuba de la Nueva Canción latinoamericana, y el uruguayo toma la iniciativa para traducir los temas más populares del brasileño al español y dar a conocer su obra en países de habla hispana. *Construcción* aparece como el tema más inédito del álbum de Viglietti *Trópicos* (1973), que fue grabado en Cuba con el Grupo de experimentación Sonora del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAC), y difundido por España y Uruguay hasta que lo prohibió la censura en el país latinoamericano. La relación entre los dos artistas no acaba ahí ya que, mientras ambos estaban en el exilio, coinciden en Francia en 1976, donde Buarque vuelve a pedir a Viglietti que seleccione otras de sus canciones para también traducirlas. Así nace el álbum de Viglietti *Chico en español*, de 1982, donde además de *Construcción* se incluye la canción *A pesar de você*.

Una vez demostradas la interrelación ideológica entre autores y su interrelación más personal, al compartir la autoría de algunas canciones, se va a exponer qué interrelación física pueden guardar. Este análisis se basa en los festivales o conciertos donde todos estos artistas latinoamericanos coincidieron durante esta época.

El primer evento que reúne a los artistas latinoamericanos más relevantes de la Nueva Canción fue el Encuentro organizado por la Casa de las Américas en Cuba en 1967, al que acudieron artistas de Argentina, Chile, Uruguay, Perú, Paraguay, México, Cuba, Haití, Estados Unidos, Inglaterra, Francia, España, Portugal, Italia, Australia y Vietnam (Pérez, 2012). La reunión se realizó casi paralelamente a la Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de América Latina (1966), lo cual refuerza la connotación política de los objetivos de este Encuentro, entre los que se encontraban definir las características de la canción protesta y darla a conocer por medio de conciertos al aire libre, teatros, radio y televisión (De Souza, 2013). Según este autor, estos objetivos se asientan con el Encuentro de Música Latinoamericana de 1972 también en la Casa de las Américas, donde los artistas revolucionarios inciden en la necesidad de la reivindicación política por medio del arte.

Por otro lado, Brasil no pudo enviar representantes a ninguno de los encuentros porque afrontaba uno de los tiempos más radicales de la dictadura militar de 1964 (Ribeiro; Messina, 2018). Pero enseguida fue introducida en el contexto de la canción protesta cuando el director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, que toma fuerza a partir de ese Primer Encuentro, viaja a este país en 1968 y consigue que los

artistas brasileños comiencen a colaborar con otros cantantes latinoamericanos (De Souza, 2013).

La iniciativa de reunión entorno al folklore se trasladó a algunos festivales de la época, como el Festival de la Nueva Canción Chilena, la Gran Noche del Folklore o el Festival Internacional Viña del Mar en Chile, Festival Nacional de Folklore de Cosquín en Argentina, Festival del Treinta y Tres en Uruguay, donde participaban artistas de la Nueva Canción de diferentes países latinoamericanos (Rodríguez, 2017; Patiño, 2016; Fairley, 1984). Sin embargo, a medida que avanzaba la consolidación de los regímenes burocráticos autoritarios, esta tendencia cambió.

Con los militares, los festivales se convirtieron en otro medio de propaganda de la cultura oficial del gobierno. El primer país que sufre este cambio fue Brasil que, como ya se ha mencionado, ya llevaba casi una década lidiando con un gobierno militar autoritario cuando estos comenzaron en el resto del Cono Sur. Su festival nacional, el Festival de Música Popular Brasileira de TV Record, estaba ya bajo el control gubernamental incluso cuando se dieron a conocer Caetano Veloso y otros impulsores del Tropicalismo (Galarce; Di Salvo, 2016). Y el resto de festivales que no se vieron dominados por este control gubernamental fueron directamente suprimidos por decreto. (Jordán, 2009; Patiño, 2016).

Ante estas dificultades, los artistas de la Nueva Canción vieron como única posibilidad de reunión asistir a otros eventos durante su exilio en Europa. La mayoría de ellos, como Mercedes Sosa, Chico Buarque, Caetano Veloso, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti o Quilapallún coincidieron entre Francia, Italia y España y realizaron conciertos y actos conjuntos. El objetivo de estos artistas era que, por medio de estos eventos, se realizara una llamada a la solidaridad con los pueblos del Cono Sur y sus nacionales exiliados. Además, se pretendía apoyar a otros movimientos socialistas y comunistas organizados en Europa durante los años 70 y, sobre todo, denunciar todo lo que no consiguieron denunciar en sus países de origen por culpa de la censura (García, 2012).

Por tanto, la conclusión que puede extraerse de este estudio añade al análisis anterior sobre la interrelación ideológica que los movimientos culturales de los setenta también guardan una interrelación física, pues todos los artistas se reunían entre ellos para consolidar la dirección de sus protestas políticas.

## 6. CONCLUSIÓN

Tras todo este análisis, la conclusión lleva a responder las preguntas de investigación introducidas al comienzo del trabajo una por una.

Primero, sobre cómo actúa la coordinación de la represión sobre la sociedad civil entre los diferentes gobiernos latinoamericanos, se puede concluir que, por las características y objetivos comunes del estado burocrático autoritario latinoamericano, los militares de cada país cuentan con gran capacidad de coordinación entre ellos, sobre todo en lo referente a las violaciones de derechos de la sociedad civil. Articulan el Plan Cóndor para hacer desaparecer a personas contrarias a sus regímenes que hayan cruzado las fronteras de uno de estos países. Esto lleva a masivas violaciones de derechos humanos, publicados por Comisiones de la Verdad Latinoamericanas, incluida la supresión de la libertad de expresión.

La segunda pregunta, sobre el valor del arte, y concretamente la música, como canal de expresión de la revolución política, en el trabajo se evidencia que este es un medio perfecto para crear un imaginario político colectivo. En el caso latinoamericano, el arte otorga al pueblo la identidad que los gobernantes le habían arrebatado, y que sirve de contrapeso a la ideología opresora de los militares. La música refuerza ese poder del arte por su capacidad de poder jugar con letras y melodías, que influyen la psicología y el comportamiento social hacia el impulso de las reuniones de masas y, por ende, de la creación de esa identidad común.

La tercera pregunta versa sobre la censura instaurada por estos gobiernos. Se publican leyes de censura y se instauran “culturas oficiales” por los militares, conscientes del valor del arte como medio de incitación de revoluciones. Muchas de estas canciones no superan la censura, y sus autores deben exiliarse. Sin embargo, aun en el exilio, continúa la labor de sus autores como portavoces de denuncias sociales, y también comienzan a incluir en sus canciones tintes más melancólicos como canto a la patria perdida. Por otro lado, las canciones que sí superan la censura lo hacen revistiéndose de mensajes aparentemente no políticos, pero igualmente útiles para aquellos que los comparten. Todos estos autores tienen en común que consolidan un nuevo género musical, la Nueva Canción Latinoamericana. Este género recurre a las formas folklóricas andinas, en el caso de Chile y Argentina, y a la música popular, en el caso de Brasil y Uruguay, introduciendo nuevos elementos sonoros que refuerzan su mensaje de crítica



política. Por eso, durante las fases intermedias y al final del régimen militar, muchas de estas canciones se consagran como himnos de la revolución popular e incluso del latinoamericanismo.

Por último, en cuanto a la relación que guardan todos los movimientos culturales entre ellos, se llega a la conclusión de que no son paralelos, sino que están íntimamente interrelacionados. Guardan una conexión ideológica, ya que es un movimiento que nace por circunstancias sociales similares en cada país y que cuenta con la misma intención en todos ellos de ser la voz que contradiga la cultura hegemónica impulsada por el gobierno. Además, sus autores guardan también una conexión más material, ya que este movimiento cultural nace de una reunión donde artistas de todos estos países están presentes, excepto Brasil, que se une poco después al discurso. También se desarrollan siguiendo el mismo camino ideológico, y acaban encontrándose de nuevo, ya en el exilio, para unir fuerzas a favor de la lucha que desde el comienzo es su razón de ser.

Por tanto, este trabajo evidencia que no es necesario acumular poder político para poder difundir una cultura, una moral o un modo de vida concreto. Sino que también las clases que se sitúan como receptores oprimidos por esa hegemonía cultural tienen capacidad para diseñar un ideario político y cultural alternativo que le haga frente. En palabras de Gramsci, “el Estado no es agnóstico, sino que tiene una concepción de la vida y está obligado a difundirla, educando a las masas nacionales, y el hecho de ignorar actividades artísticas al margen de esta supone ignorar las otras concepciones del mundo que intervienen en la formación intelectual y moral de algunas generaciones” (Sacristán, 2015, p. 437). Por eso, hay que reconocer el valor del arte popular para expresar esas actividades al margen y dejarlo actuar sin que las élites lo conciban como una amenaza. Así, toda la sociedad podrá sentirse identificada con el contexto cultural que direcciona su desarrollo.

## 7. REFERENCIAS

### 7.1. Referencias bibliográficas

- Alaminos, A.F. (2015). 15M. La expresión del conflicto en las canciones protestas. En E. Nos Aldás, Á. I. Arévalo Salinas y A. Farné (Eds.). *#comunicambio: Comunicación y Sociedad Civil para el Cambio Social / #com4change: Communication and Civil Society for Social Change* (pp. 1217-1231). Madrid: Fragua.
- Albornoz, C. (2017). Música popular y mujeres bajo la dictadura de Pinochet (1973-1980). En D. Martín López, (Ed.). *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX* (pp. 85-99). Granada, España: Libargo.
- Amarilla, Y. S., (2014), Hablar en Tiempos ee Silencio: el Rock Nacional Durante La Dictadura. *Questión 1* (43), pp 1-16. Recuperado el 23 de febrero de 2019 de [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40524/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40524/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Anderson, P. (1988). *Democracia y socialismo. La lucha democrática desde una perspectiva socialista*. Buenos Aires, Argentina: Tierra del Fuego.
- Añón, A. (2016, diciembre 25). El Candombe en Uruguay: Un patrimonio resignificado y expandido. *Amerika* (15). Recuperado el 9 de febrero de 2019 de <https://journals.openedition.org/amerika/7766>
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (s.f.) *Política Cultural de Chile*. Recuperado el 12 de febrero de 2019 de <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf>
- Biblioteca Nacional de Chile. (2018). *Memoria Chilena*. Recuperado el 12 de febrero, 2019, de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96421.html>
- Bourdieu, P., (2000). *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Bilbao, España: DESCLÉE DE BROUWER.
- Borim, D. (2005). Rolando a lingua de Camoes: Reverencia e dessacralizaçao do idioma portugues em Caetano Veloso. *Luso-Brazilian Review*, 41(2), pp.126-143.
- Calasans, S. (1983). El Teatro de Chico Buarque De Holanda. *Revista de la Universidad de México* (21), pp. 21-24. Recuperado el 7 de febrero de 2019 de [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/11608/public/11608-17006-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/11608/public/11608-17006-1-PB.pdf)

- Campione, D. (2007). La izquierda no armada en los años setenta: tres casos 1973-1976. En C. E. Lida, H. Gutiérrez Crespo, P. Yankelevich (Eds.). *Argentina, 1976: estudios en torno al Golpe de Estado* (pp. 85-111). México D.F.: El Colegio de México AC.
- Canal Encuentro (2009). *Cómo hice / Si se calla el cantor, entrevista a Horacio Guarany [Archivo de video]*. Recuperado el 25 de febrero de 2019 de <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8037/473?temporada=1>
- Cardoso, F.H (1985). Sobre la caracterización de los regímenes autoritarios en América Latina. En D. Collier (Ed.), *El Nuevo Autoritarismo en América Latina* (pp. 39-62). México: Fondo de Cultura Económica.
- Cardoso, J. F. (diciembre 2010). “Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron”. *Poesía política, engajamento e resistêcia na música popular uruguaia-o cancionero de Daniel Viglietti. 1967-1973* [tesis de posgrado]. Porto Alegre, Brasil: Universidad Federal do Rio Grande do Sul. Recuperado el 9 de febrero de 2019 de <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/30597/000778805.pdf?sequence=1>
- Casa América. (s.f). *La nueva canción latinoamericana*. Recuperado el 12 de febrero de 2019, de <http://www.casamerica.es/nos-gusta/la-nueva-cancion-latinoamericana>
- Castón, P., (1996). La Sociología de Pierre Bourdieu. *Revista Española Sobre Investigaciones Sociológicas*, (76), pp.75-97. Recuperado el 4 de marzo de 2019 de [http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_076\\_06.pdf](http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_076_06.pdf)
- Centro de Estudios Legales y Sociales (2017). Memoria, verdad y justicia. Rasgos de un cambio de época en el discurso, las sentencias y las políticas. En CELS, *Derechos humanos en la Argentina: Informe 2017*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Recuperado el 25 de enero, 2019, de <https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2017/12/IA-CELS-2017.pdf>
- Centro de Estudios Legales y Sociales (2018, marzo 15). *El 24 de marzo: ¡todos y todas a la plaza!* Recuperado el 25 de enero, 2019, de <https://www.cels.org.ar/web/2018/03/el-24-de-marzo-todos-y-todas-a-la-plaza/>
- Chornik, K., (2005, septiembre 06). BBC Mundo | América Latina | La historia del "negro José". Recuperado el 11 de febrero de 2019 de [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin\\_america/newsid\\_4174000/4174846.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4174000/4174846.stm)

- Collier, D., O'Donnell, G., Hirschman, A. O., Kaufman, R. R., Cardoso, F., Cotler, J., . . . Serra, J. (1985). *El Nuevo Autoritarismo en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Collier, D. (1985). Visión global del modelo burocrático autoritario. En D. Collier (Ed.). *El Nuevo Autoritarismo en América Latina* (pp. 25-39). México: Fondo de Cultura Económica.
- Comisión Nacional de Brasil, (2017). *Informe de la Comisión Nacional de la Verdad de Brasil*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperado el 25 de enero de 2019 de <https://edicionesusal.com/wp-content/uploads/2018/04/978-84-9012-744-5.pdf>
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura de Chile (2004). *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura de Chile*. Recuperado el 25 de enero de 2019 de <http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2011/12/Informe.pdf>
- CONADEP. (1984). *Nunca Más- Informe CONADEP*. Recuperado el 25 de enero, 2019, de <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas001.htm>
- Córdoba, J. (2017). La música y resistencia en la dictadura chilena. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* 8, pp. 14-18. Recuperado el 2 de febrero de 2019 de <https://iberoamericasocial.com/la-musica-resistencia-la-dictadura-chilena/>
- Cosoy, N. (2014, 23 de marzo). *La música que liberó a Argentina- BBC News Mundo*. Recuperado el 23 de febrero de 2019, de [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/03/140318\\_musica\\_libertad\\_argentina\\_nc#parodi](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/03/140318_musica_libertad_argentina_nc#parodi)
- Cué, C. E. (2016, enero 28). *Polémica en Argentina por las cifras de desaparecidos de la dictadura*. Recuperado el 25 de enero, 2019, de [https://elpais.com/internacional/2016/01/27/argentina/1453931104\\_458651.html](https://elpais.com/internacional/2016/01/27/argentina/1453931104_458651.html)
- De Mélo, M. A. (2014). Comparación de canciones de protesta: un camino para entender la actuación de hispanoamericanos y brasileños durante las dictaduras. *Revista Digital INTERSEMIOSE* 3 (5), pp. 185-198

- De Oliveira, A. (2007). *É proibido Proibir*. Recuperado el 20 de febrero de 2019 de <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>
- De Riz, L., (2007). De la Movilización popular al aniquilamiento (1973.1976). En C. E. Lida, H. Gutiérrez Crespo, P. Yankelevich (Eds.). *Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de estado* (pp. 39-59). México D.F.: El Colegio de Mexico AC.
- De Souza, C., (2013). *“Quando um muro separa, uma ponte une”*: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70) [tesis de maestría]. São Paulo, Brasil: Universidad de São Paulo.
- Díaz Castro, F. (s.f.). *Primer Encuentro de la Canción Protesta: Peleando aprendió a cantar*. Recuperado el 12 de febrero de 2019 de, <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/8316/primer-encuentro-de-la-cancion-protesta-peleando-aprendio-a-cantar>
- El País. (1978, 1 de febrero). *Muere atropellado Jorge Cafrune*. Recuperado el 23 de febrero de 2019 de [https://elpais.com/diario/1978/02/02/cultura/255222003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/02/02/cultura/255222003_850215.html)
- El Universal. (2017, junio 25). *Gilberto Gil ya hizo su testamento*. Recuperado el 7 de febrero de 2019 de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/farandula/2017/06/25/gilberto-gil-ya-hizo-su-testamento>
- Europa Press. (2011, septiembre 01). *Presidencia publica un listado con los nombres de 465 víctimas de la dictadura*. Recuperado el 25 de enero, 2019, de <https://www.europapress.es/internacional/noticia-uruguay-presidencia-publica-listado-nombres-465-victimas-dictadura-20110901073212.html>
- Fairly, J., (1984). La Nueva Canción Latinoamericana. *Bulletin of Latin American Research*, 3 (2), pp. 107-115
- Favoretto, M. (2014). La dictadura argentina y el *rock*: enemigos íntimos. *Resonancias*, 18 (34) pp. 69-87. Recuperado el 23 de febrero de [http://resonancias.uc.cl/images/articulos\\_N34/N34/PDF\\_cada\\_articulo/Mara\\_Favoretto.pdf](http://resonancias.uc.cl/images/articulos_N34/N34/PDF_cada_articulo/Mara_Favoretto.pdf)
- Favoretto, M. (2015). 2015 “Charly García: el “Lewis Carroll” del rock and roll argentino”. En Levi Sala, Luca (ed.) *Protest Music in the Second Half of the Twentieth Century*. Turnhout, Belgium: Brepols. *Protest Music in the Twentieth*

- Century edited by Roberto Illiano, Turnhout, Brepols, 2015 (Music, Criticism & Politics, general editor Luca Lévi Sala, 1) pp. 277-300.
- Fornaro, M. (2014, enero-junio). Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973 – 1985). *Resonancias*, 18(34), pp. 49-67.
  - Galarce, C., & Di Salvo, L. (2016, junio). La construcción poética del trabajador en el disco Construção, de Chico Buarque de Hollanda. *Revista De Investigaciones Artísticas Panambí*, 2(0719-630X), 129-156. Recuperado el 7 de febrero 2019 de <https://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/544/1162>
  - Galilea, C. (1991, julio 16). "Renuncio a cualquier intento de perfección". Recuperado el 7 de febrero de 2019 de [https://elpais.com/diario/1991/07/17/cultura/679701606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/07/17/cultura/679701606_850215.html)
  - Ganora, E. (2018, octubre 28). *Brasil en horas críticas: Siete canciones emblemáticas que expresaron el malestar de una época*. Recuperado el 7 de febrero 2019 de <http://culto.latercera.com/2018/10/28/brasil-en-horas-criticas-bolsonaro/>
  - García, D., (2012). La nueva canción latinoamericana en *El Socialista y Mundo Obrero*. Música y discurso político durante la Transición (1973-1982). *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 24, pp.113-142. Recuperado el 4 de marzo de 2019 de <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/viewFile/58991/53038>
  - Gonzalez J.P. (2016). Nueva canción chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983) *E.I.A.L.*, 27 (1) 64-82
  - Instituto Nuestra Señora de Loreto de Argentina. (2018, julio 9). *Géneros musicales originarios de Argentina*. Recuperado el 25 de febrero de 2019, de <https://loretoatr.jimdo.com/generos-musicales-argentina/>
  - Greco, M.E., García M.I., y Bravo, N. (2014) Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta. *Resonancias*, 18 (34): 89-110. Recuperado el 23 de febrero de 2019 de <https://core.ac.uk/download/pdf/158833151.pdf>
  - Hirshman, A.O. (1985). El paso al autoritarismo en América Latina y la búsqueda de sus determinantes económicos. En David Collier (Ed.). *El Nuevo Autoritarismo en América Latina* (pp. 65-103). México: Fondo de Cultura Económica.
  - Jáuregui, E. (2016). Manifiesto del nuevo Cancionero. Vigencia e influencia en la carrera de Música Popular. *Clang* (4), pp. 78-84, ISSN 2524-9215. Recuperado el 23 de febrero de 2019 de

- [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53876/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53876/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1)
- Jennings, G. M. (s.f.). La construcción emocional de la sociedad chilena a través de la música durante la primera mitad de la dictadura militar (1973-1981). *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Recuperado el 11 de febrero de 2019 de <https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2018/05/grace-jenning.pdf>
  - Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 77-102.
  - Karmy E., Ardito, L. y Vargas, A. (2010). Tiesos pero cumbiancheros: Perspectivas y paradojas de la cumbia chilena. En R. López Cano (coord.); H. de A. DuarteValente; O. Hernández, C. Santamaría-Delgado y H. Vargas (eds.). *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*. Montevideo: IASPM-AL y Escuela Universitaria de Música. ISBN: 978-9974-98-282-6, pp. 398-413.
  - Kaufman, R.R. (1985). Cambio industrial y gobierno autoritario en América Latina: un análisis concreto del modelo burocrático autoritario. En David Collier (Ed.). *El Nuevo Autoritarismo en América Latina* (pp. 169-258). México: Fondo de Cultura Económica.
  - Kirschbaum, C., & Vasconcelos, F. (2017, julio/septiembre). Tropicalia: Manobras Estrategicas Em Redes De Musicos. *RAE: Revista De Administração De Empresas*, 47(3), pp.10-26. Recuperado el 20 de febrero de 2019 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=155116031001>
  - Koelsch, S. (2014). Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews*, 15, pp. 170-18.
  - LARED21. (2008, junio 27). *Calendario*. Recuperado el 12 de febrero de 2019, de [http://www.lr21.com.uy/comunidad/317423-calendario-1017?utm\\_source=redirects&utm\\_medium=www.larepublica.com.uy&utm\\_campaign=301\\_Redirects](http://www.lr21.com.uy/comunidad/317423-calendario-1017?utm_source=redirects&utm_medium=www.larepublica.com.uy&utm_campaign=301_Redirects)
  - La Ventana (diciembre 2004). *Rosas para Rostgaard*. Recuperado el 12 de febrero de 2019 de <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2004/12/27/rosas-para-rostgaard/>

- Mazzoleni, M. (2018, 23 de octubre). *40 años después: La noche que detuvieron a "La Negra" Sosa en La Plata por cantar "canciones prohibidas"*. Recuperado el 23 de febrero de 2019 <http://infoblancosobrenegro.com/noticias/22320-40-anos-despues-la-noche-que-detuvieron-a-la-negra-sosa-en-la-plata-por-cantar-canciones-prohibidas>
- Memoria Chilena- Biblioteca Nacional de Chile. (2018). *La Nueva Canción Chilena*. Recuperado el 11 de 2019, de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-702.html> Ministerio de Turismo de Uruguay. (s.f.). *Murga*. Recuperado el 9 de febrero de <https://turismo.gub.uy/index.php/uruguay-es/item/448-murga>
- Ministerio de Turismo de Uruguay. (s.f.). *Murga*. Recuperado el 9 de febrero de <https://turismo.gub.uy/index.php/uruguay-es/item/448-murga>
- Ministerio Público Fiscal de Argentina. (2015, agosto 12). *La fiscalía reconstruyó en el alegato el nacimiento y las bases de la Operación Cóndor*. Recuperado el 23 de enero de 2019, de <https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/la-fiscalia-reconstruyo-en-el-alegato-el-nacimiento-y-las-bases-de-la-operacion-condor/>
- Ministerio Público Fiscal de Argentina. (2016, febrero 08). *Las dictaduras del Cono Sur planificaron la Operación Cóndor como una Interpol "dedicada a la subversión"*. Recuperado el 23 de enero de 2019, de <https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/las-dictaduras-del-cono-sur-planificaron-la-operacion-condor-como-una-interpol-dedicada-a-la-subversion/#>
- Moscoso, A.; Sánchez, P. (2017). Encrucijadas del entusiasmo: la transmisión de la experiencia revolucionaria, 1789-1917. En Andrade, J y Hernández, F., *1917. La revolución rusa cien años después* (p.53-83). Madrid, España: Akal
- Notimérica. (2017, 21 de abril). *¿Es 'Canción con todos' el himno de América Latina?* Recuperado el 23 de febrero de 2019 de <https://www.notimerica.com/cultura/noticia-cancion-todos-himno-america-latina-20170421072541.html>
- O'Donnell, G. (1985). Las tensiones en el Estado Burocrático Autoritario y la cuestión de la democracia. En David Collier (Ed.). *El Nuevo Autoritarismo en América Latina* (pp. 289-321). México: Fondo de Cultura Económica.
- Paredes, A. (2004). La Operación Cóndor y la guerra fría. *Universum*, *1*(19), pp. 122-137. Recuperado el 15 de enero de 2019 de



[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-23762004000100007&lng=en&tlng=en#](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762004000100007&lng=en&tlng=en#)

- Passos, T., (2016). *Essa canção não é mais que mais uma tradução? Análise de versões de canções da Nova Trova Cubana por Chico Buarque* [tesis de posgrado]. São Paulo, Brasil: Universidad de São Paulo,
- Patiño, L. (2016). *Historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín 1973-1977. Para una historia cultural de la última dictadura militar argentina* [tesis de maestría]. Argentina: Universidad Nacional de Lanús. Recuperada el 4 de marzo de 2019 de [http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/descarga/Tesis/MAMIC/Pati%C3%B1o\\_L\\_Historia\\_2016.pdf](http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/descarga/Tesis/MAMIC/Pati%C3%B1o_L_Historia_2016.pdf)
- Perasso, V. (s.f.). *Cultura y Sociedad - Argentina despide a Mercedes Sosa*. Recuperado el 23 de febrero de 2019, de [https://www.bbc.com/mundo/cultura\\_sociedad/2009/10/091004\\_1659\\_mercedes\\_sosa\\_velatorio\\_rb.shtml](https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2009/10/091004_1659_mercedes_sosa_velatorio_rb.shtml)
- Perrerac. (2019, enero 02). *Obra colectiva: Canción Protesta. Casa de las Américas / Cuba (1967)*. Recuperado el 12 de febrero de 2019, de <https://perrerac.org/obras-colectivas/obra-colectiva-cancin-protesta-casa-de-las-amricas-cuba-1967/1951/>
- Pérez, H. (2012). La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960- 1970). *Humania del Sur*. 7, (3), pp. 139-154. Recuperado el 3 de marzo de 2019 de <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/humaniadelsur/article/viewFile/5055/4912>
- Picún, O. (2010). *El candombe y la música popular uruguaya: Un estudio aproximativo sobre el proceso de apropiación de la música afro-uruguaya, efectuado por los músicos populares, durante el periodo dictatorial en Uruguay*. Recuperado el 9 de febrero de 2019 de [http://www.academia.edu/32403110/El\\_candombe\\_y\\_la\\_música\\_popular\\_uruguaya\\_un\\_estudio\\_aproximativo\\_sobre\\_el\\_proceso\\_de\\_apropiación\\_de\\_la\\_música\\_afro-uruguaya\\_efectuado\\_por\\_los\\_músicos\\_populares\\_durante\\_el\\_periodo\\_dictatoria\\_l\\_en\\_Uruguay](http://www.academia.edu/32403110/El_candombe_y_la_música_popular_uruguaya_un_estudio_aproximativo_sobre_el_proceso_de_apropiación_de_la_música_afro-uruguaya_efectuado_por_los_músicos_populares_durante_el_periodo_dictatoria_l_en_Uruguay)

- Ribeiro, L., Messina, M., (2018). A Canção De Protesto “Latino”- Americana Das Décadas De 60 E 70: Trânsitos E Dissoluções Fronteiriças. En G. Rodrigues, R. Alves, M. Messina (organizadores), *Anais da XIII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, (pp. 737- 759). Rio Branco, Brasil: Nepan. Recuperado el 4 de marzo de 2019 de [https://www.academia.edu/37328060/Anais\\_da\\_XIII\\_Jornadas\\_Andinas\\_de\\_Literatura\\_Latinoamericana](https://www.academia.edu/37328060/Anais_da_XIII_Jornadas_Andinas_de_Literatura_Latinoamericana)
- Ridenti, M. (2009, julio/diciembre). Artistas de la revolución brasileña en los años sesenta. *Prismas, Revista De Historia Intelectual*, 13(1852-0499), pp. 211-223. Recuperado el 7 de febrero 2019 de <http://www.scielo.org.ar/pdf/prismas/v13n2/v13n2a06.pdf>
- Rodriguez, J., (2017). El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, DOI : 10.4000/nuevomundo.70611
- Ruiz, A. (2014). *Chico Buarque, ícono de la música brasileña, cumple 70 años*. Recuperado el 7 de febrero de 2019 de <https://vanguardia.com.mx/chicobuarqueinconodelamusicabrasilenacumple70anos-2087494.html>
- Sacristán, M., (2015). *Antología. Antonio Gramsci*. Madrid, España: Akal.
- Schumacker, J. (mayo/agosto 2016). As Dialéticas Presentes no Pensamento Social Brasileiro: breves notas reflexivas a partir do Tropicalismo e de Belchior. *Revista Café com Sociologia*, 5 (2), pp. 179-195
- Serra, J. (1985). Tres tesis erróneas con respecto a la relación entre industrialización y regímenes autoritarios. En David Collier (Ed.). *El Nuevo Autoritarismo en América Latina* (pp. 104-168). México: Fondo de Cultura Económica.
- Sosa C., Zapata G. (1999). “Daniel Toro. La leyenda continúa”. *Voces del Folklore*. Recuperado el 23 de febrero de <https://web.archive.org/web/20090323041059/http://www.vocesdelfolklore.com.ar/mp03-001.php>
- Universidad de Buenos Aires (s.f.) Radiodifusión: Ley N ° 22.285. recuperado el 11 de febrero de 2019 de <http://www.uba.ar/radiodifusion/download/ley22285.pdf>

- Valencia, J.F.& Marín, M.S. (2016, enero/junio). Elementos que describen una dictadura en América Latina. *Kavilando*, 8 (1), pp. 43-56.
- Vila, P., (1987). Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Musiques populaires et identités en Amérique latine*. (48) pp. 81-93. Recuperado el 23 de febrero de 2019 de [https://www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1987\\_num\\_48\\_1\\_2303](https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2303)
- Vitella, D. (2017). Resistencia, cambio y memoria: los desafíos de la música argentina durante la última dictadura militar (1976-1983) [tesis de grado]. Venecia, Italia: Università Ca' Foscari. Recuperado el 25 de febrero de 2019 de <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/10613/835992-1208809.pdf?sequence=2>

## 7.2. Videos de canciones

- A desalambrar, [Intérprete: Daniel Viglietti]. Obtenido de: Insurgente07. (2009, junio 23). *A Desalambrar- Daniel Viglietti* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=u2SKr2nNusk>
- A pesar de você, [Intérprete: Chico Buarque]. Obtenido de: Le Chat Braillard (18 de diciembre de 2015). *Chico Buarque- A pesar de você (subtítulos en español)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tjhiGRvvlG0>
- Aquele Abraço, [Intérprete: Gilberto Gil]. Obtenido de: Gil, G. [Gilberto Gil]. (26 de noviembre de 2106). *"Aquele Abraço" - Gilberto Gil (1969)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HB8vbB5ILUU>
- Canción de Alicia en el país, [Intérprete: Serú Girán]. Obtenido de: MultiLeitoo. (22 de mayo de 2012). *Canción de Alicia en el país - Serú Girán* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AveFU7jMPRO>
- Canción con todos, [Intérprete: Mercedes Sosa]. Obtenido de: Santicatalan. (10 de marzo de 2010). *Mercedes Sosa en Argentina- Canción con todos* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KfM3EgPdmPw>
- Candombe del Olvido, [Intérprete: Alfredo Zitarrosa]. Obtenido de: Calvo, G. [Guillermo Calvo]. (28 de octubre de 2008). *Alfredo Zitarrosa- Candombe del*

- Olvido* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bxjLgz31v3Q>
- Candombe para José, [Intérprete: Illapú]. Obtenido de: Tony Amaya .R. (30 de agosto de 2009). *Illapú - Candombe para José 1976* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NFGQz0ybhCY>
  - Construcción, [Intérprete: Daniel Viglietti]. Obtenido de: Geo Nauta. (25 de septiembre de 2012). *Daniel Viglietti- Construcción (Chico Buarque)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=T1SwPzhqSsg>
  - Coplera del Prisionero, [Intérprete: Horacio Guarany]. Obtenido de: Barboza, M. [Matías Barboza] (24 de marzo de 2015). *Coplera del Prisionero- Horacio Guarany* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cHoXBTdL18Q>
  - E proibido proibir, [Intérprete: Caetano Veloso]. Obtenido de: Svanelicorne. (23 de julio de 2010). *Caetano Veloso- E Proibido Proibir* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-xkxIpeGVMc>
  - El pueblo unido jamás será vencido, [Intérprete: Inti Illimani]. Obtenido de: THANASiTO. (9 de septiembre de 2008). *Inti Illimani- El Pueblo Unido* [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=7F\\_9FEx7ymg](https://www.youtube.com/watch?v=7F_9FEx7ymg)
  - El pueblo unido jamás será vencido, [Intérprete: Quilapayún]. Obtenido de: Pablennon1. (19 de abril de 2012). *Quilapayún- El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Krk3lgpuC7w>
  - Los dinosaurios, [Intérprete: Charly García]. Obtenido de: Chekoslovakia. (8 de junio de 2007). *García, Charly- Los dinosaurios* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UILQU0VEWII>
  - Roda Viva, [Intérprete: Chico Buarque]. Obtenido de: Gustavo B. L. (28 de enero de 2015). *Chico Buarque- Roda Viva* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=10tWCBYWQvU>
  - Si se calla el cantor, [Intérprete: Horacio Guarany]. Obtenido de: Patricio zippo. (11 de abril de 2014). *Horacio Guarany Si Se Calla El Cantor* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pmtKpKIE5r0>

### 7.3. Letras de canciones

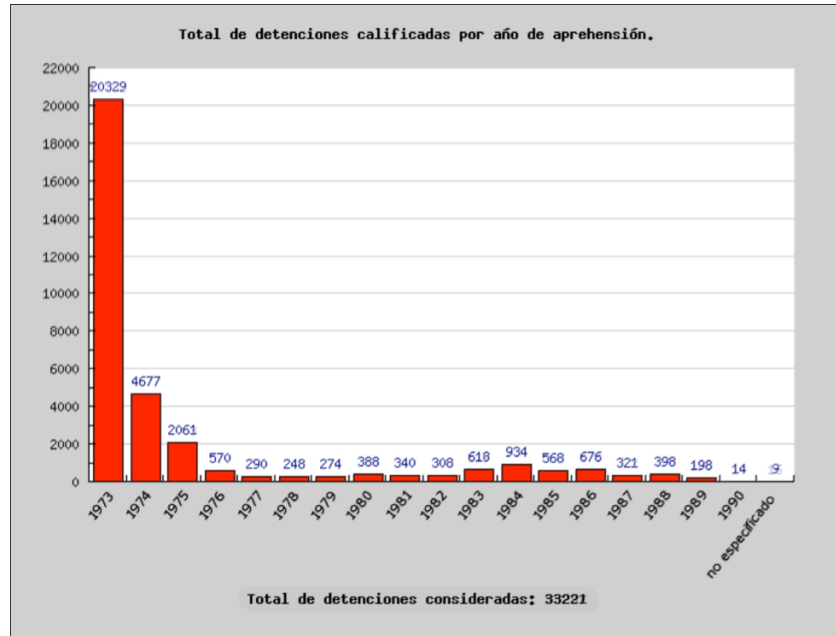
- Ancha es mi casa (2018). *Canciones estupendas (50) – Aquele abraço (Gilberto Gil)*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://anchaesmicasa.wordpress.com/2018/03/27/canciones-estupendas-50-aquele-abraco-gilberto-gil/>
- *Construcción. Chico Buarque - Daniel Viglietti (1982)*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de [http://www.chicobuarque.com.br/letras/versoes/construcesp\\_82.htm](http://www.chicobuarque.com.br/letras/versoes/construcesp_82.htm)
- CMTV (2019). *Letra Coplera Del Prisionero de Horacio Guarany*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de [https://www.cmtv.com.ar/discos\\_letras/letra.php?bnid=129&banda=Horacio\\_Guarany&DS\\_DS=1126&tmid=40381&tema=COPLERA\\_DEL\\_PRISIONERO](https://www.cmtv.com.ar/discos_letras/letra.php?bnid=129&banda=Horacio_Guarany&DS_DS=1126&tmid=40381&tema=COPLERA_DEL_PRISIONERO)
- CMTV (2019). *Letra Si Se Calla El Cantor De Horacio Guarany*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de [https://www.cmtv.com.ar/discos\\_letras/letra.php?bnid=129&banda=Horacio\\_Guarany&DS\\_DS=1126&tmid=40402&tema=SI\\_SE\\_CALLA\\_EL\\_CANTOR](https://www.cmtv.com.ar/discos_letras/letra.php?bnid=129&banda=Horacio_Guarany&DS_DS=1126&tmid=40402&tema=SI_SE_CALLA_EL_CANTOR)
- Genius (2019). *Charly García- Los dinosaurios*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://genius.com/Charly-garcia-los-dinosaurios-lyrics>
- Lyrics feacts (2018). *Letra De Caetano Veloso - É Proibido Proibir Traducción en Español*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <http://es.lyricsfeast.com/letra-%C3%A9-proibido-proibir-de-caetano-veloso-en-espanol.html>
- Musica.com (2019). *Letra Candombe Para El Negro José – Illapú*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://www.musica.com/letras.asp?letra=843945>
- Música comienza con letras (2003 – 2019). *Candombe Del Olvido - Alfredo Zitarrosa*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://www.letras.com/alfredo-zitarrosa/966171/>
- Música comienza con letras (2003 – 2019). *É Proibido Proibir - Caetano Veloso*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://www.letras.com/caetano-veloso/395621/>
- Música comienza con letras. (2003 – 2019). *Apesar De Você - Chico Buarque*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://www.letras.com/chico-buarque/7582/>

- Música comienza con letras. (2003 – 2019). *A Desalambrar* - Daniel Viglietti. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://www.letras.com/daniel-viglietti/516948/>
- Música comienza con letras (2003 – 2019). *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido- Quilapayún*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://www.letras.com/quilapayun/230756/>
- Música comienza con letras (2003 – 2019). *Canción con todos- Mercedes Sosa*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://www.letras.com/mercedes-sosa/63291/>
- Música comienza con letras (2003 – 2019). *Canción de Alicia en el País- Serú Girán*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://www.letras.com/seru-giran/483592/>
- Tu Portugués (2019). *Roda Viva - Chico Buarque (Traducción de la letra)*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://www.tuportugues.com/musica/chico-buarque/roda-viva>
- Trianarts (2018). *Chico Buarque: A Pesar De Usted*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://trianarts.com/mi-recuerdo-a-chico-buarque-a-pesar-de-usted/#sthash.CKnxhDK3.dpbs>

## 8. APÉNDICES

### 8.1. Apéndice 1. Gráficos e imágenes

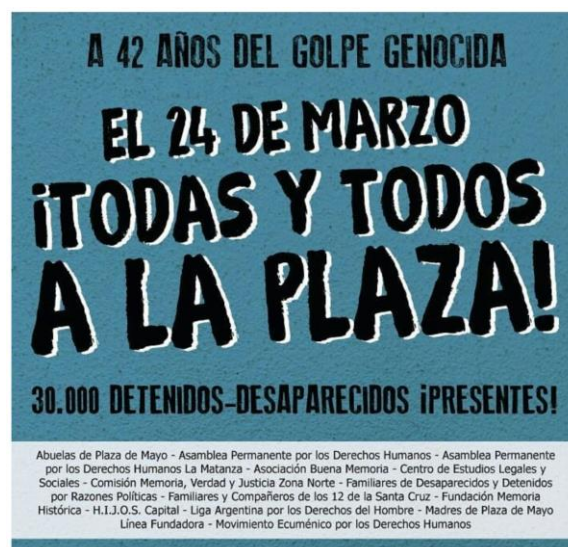
IMAGEN 1



Comisión Nacional sobre Prisión, Política y Tortura de Chile (2004, p. 191) Total de detenciones calificadas por año de aprehensión (Imagen 1). Recuperado de:

<http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2011/12/Informe.pdf>

IMAGEN 2



Centro de Estudios Legales y Sociales (2018). El 24 de marzo: ¡todos y todas a la plaza!  
 (Imagen 2). Recuperado de: <https://www.cels.org.ar/web/2018/03/el-24-de-marzo-todos-y-todas-a-la-plaza/>

### IMAGEN 3



Perrerac, 2019. Obra colectiva: Canción Protesta. Casa de las Américas / Cuba (1967)  
 (Imagen 3). Recuperada el 20 de enero de 2019 de <https://perrerac.org/obras-colectivas/obra-colectiva-cancin-protesta-casa-de-las-amricas-cuba-1967/1951/>

### IMAGEN 4

Quadro 2 – Perfis da Bossa Nova, Jovem Guarda, MPB e Tropicália.

ESTILOS	CARACTERÍSTICAS MUSICAIS	TEMAS	PRINCIPAIS COMPOSITORES
Bossa Nova (BN)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Influência do jazz</li> <li>Ritmo de violão de J.Gilberto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Amor, natureza</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>João Gilberto</li> <li>Vinicius de Moraes</li> <li>Tom Jobim</li> </ul>
MPB	<ul style="list-style-type: none"> <li>Retorno ao samba e às raízes brasileiras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Crítica social</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Chico Buarque</li> <li>Edu Lobo</li> </ul>
Jovem Guarda (JG)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Guitarra elétrica</li> <li>Influência do rock</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Temas da juventude</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Roberto Carlos</li> <li>Erasmu Carlos</li> </ul>
Tropicália	<ul style="list-style-type: none"> <li>Influências ecléticas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ecléticos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Caetano Veloso</li> <li>Gilberto Gil</li> </ul>

Kirschbaum y Vasconcelos (2017). *Perfiles de la Bossa Nova, Joven Guardia, MPB y Tropicália*, p. 16. (Imagen 4). Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=155116031001>



## 8.2. Apéndice 2. Discografía

### El Pueblo Unido Jamás será vencido, Sergio Ortega (1973)

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

*De pie, cantar que vamos a triunfar.  
Avanzan ya banderas de unidad.*

*Y tú vendrás marchando junto a mí  
y así verás tu canto y tu bandera  
florecer.*

*La luz de un rojo amanecer  
anuncia ya la vida que vendrá.*

*De pie, luchar el pueblo va a triunfar.  
Será mejor la vida que vendrá  
a conquistar nuestra felicidad  
y en un clamor mil voces de combate se  
alzarán, dirán  
canción de libertad, con decisión  
la patria vencerá.*

*Y ahora el pueblo que se alza en la  
lucha con voz de gigante  
gritando: ¡adelante!*

*El pueblo unido, jamás será vencido,*

*el pueblo unido jamás será vencido...*

*La patria está forjando la unidad.*

*De norte a sur se movilizará  
desde el salar ardiente y mineral  
al bosque austral unidos en la lucha y el  
trabajo irán, la patria cubrirán.  
Su paso ya anuncia el porvenir.*

*De pie, cantar el pueblo va a triunfar.  
Millones ya, imponen la verdad,  
de acero son ardiente batallón,  
sus manos van llevando la justicia y la  
razón.*

*Mujer, con fuego y con valor,  
ya estás aquí junto al trabajador.*

*Y ahora el pueblo que se alza en la  
lucha con voz de gigante gritando:  
adelante!*

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

### ARCHIVO DE VIDEO 1



## ARCHIVO DE VIDEO 2



### Candombe para José, Illapú (1976)

<i>En un pueblo olvidado no se porque</i>	<i>Y el tamboril de sus ojos parece hablar</i>
<i>Y su danza de moreno la hace mover</i>	<i>Y su camisa endiablada quiere saltar</i>
<i>En el pueblo lo llamaban negro José</i>	<i>Amigo negro José</i>
<i>Amigo negro José</i>	<i>No tienes ninguna pena al parecer</i>
<i>Con mucho amor candombea negro</i>	<i>Pero las penas que sobran negro José</i>
<i>José</i>	<i>Que tú en el baile las dejas yo se muy</i>
<i>Tiene color de la noche sobre la piel</i>	<i>bien</i>
<i>Es muy feliz candombeando dichoso el</i>	<i>Amigo negro José</i>
<i>Amigo negro José</i>	<i>Perdóname si te digo negro José</i>
<i>Perdóname si te digo negro José</i>	<i>Eres diablo pero amigo negro José</i>
<i>Eres diablo pero amigo negro José</i>	<i>Tu futuro va conmigo negro José</i>
<i>Tu futuro va conmigo negro José</i>	<i>Yo te digo porque se</i>
<i>Yo te digo porque se</i>	<i>Amigo negro José</i>
<i>Con muchos las miradas cuando al</i>	<i>Yo te digo porque se</i>
<i>bailar</i>	<i>Amigo negro José</i>

### ARCHIVO DE VIDEO 3

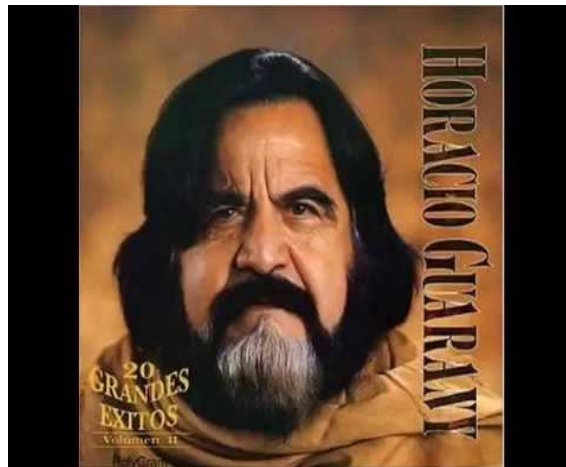


#### **Copla del Prisionero, Horacio Guarany (1973)**

*Estamos prisioneros carcelero  
Estamos prisioneros carcelero  
Yo de estos torpes barrotes tu del miedo  
Adónde vas que no vienes conmigo a  
empujar la puerta  
Adónde vas que no vienes conmigo a  
empujar la puerta  
no hay campanario que suene como el  
río de allá afuera  
como el río de allá afuera  
Como el que se prende fuego andan los  
presos del miedo  
Como el que se prende fuego andan los  
presos del miedo  
de nada vale que corran el incendio va  
con ellos  
el incendio va con ellos  
No sé. No recuerdo bien  
que quería el carcelero  
creo que una copla mía  
para aguantarse el silencio*

*para aguantarse el silencio  
No hay quien le alquile la suerte al  
dueño de los candados,  
No hay quien le alquile la suerte al  
dueño de los candados  
murió con un ojo abierto y nadie pudo  
cerrarlo y nadie pudo cerrarlo  
Le regalé una paloma al hijo del  
carcelero cuentan que le dejó ir tan  
sólo por verle el vuelo  
Que hermoso va a ser el mundo del hijo  
del carcelero del hijo del carcelero  
Es cierto, muchos callaron cuando yo  
fui detenido vaya con la diferencia yo  
preso ellos sometidos  
yo preso ellos sometidos  
Estamos prisioneros carcelero Estamos  
prisioneros carcelero  
Yo de estos torpes barrotes, tu del  
miedo*

## ARCHIVO DE VIDEO 4



### **Si Se Calla El Cantor, Horacio Guarany (1972)**

*Si se calla el cantor, calla la vida,  
porque la vida misma es toda un canto.  
Si se calla el cantor, muere de espanto,  
la esperanza, la luz y la alegría.  
Si se calla el cantor, se quedan solos  
los humildes gorriones, de los diarios.  
Los obreros del puerto, se persignan,  
quién habrá de luchar, por sus salarios.  
Qué ha de ser de la vida, si el que  
canta, no levanta su voz en las tribunas.  
Por el que sufre, por el que no hay  
ninguna razón que lo condene a andar  
sin manta.  
Si se calla el cantor, muere la rosa,*

*de qué sirve la rosa, sin el canto.  
Debe el cantor ser luz, sobre los  
campos, iluminando siempre, a los de  
abajo.  
Que no calle el cantor porque el  
silencio cobarde, apaña la maldad, que  
oprime.  
No saben los cantores de agachadas,  
no callarán jamás de frente al crimen.  
Que se levanten todas las banderas  
cuando el cantor se plante con su grito.  
Que mil guitarras desangren en la  
noche, una inmortal canción al infinito.  
Si se calla el cantor, calla la vida.*

## ARCHIVO DE VIDEO 5



### **Canción con todos, Mercedes Sosa (1970)**

*Salgo a caminar*

*Por la cintura cósmica del sur*

*Piso en la región*

*Más vegetal del viento y de la luz*

*Siento al caminar*

*Toda la piel de América en mi piel*

*Y anda en mi sangre un río*

*Que libera en mi voz*

*Su caudal*

*Sol de alto Perú*

*Rostro Bolivia, estaño y soledad*

*Un verde Brasil besa a mi Chile*

*Cobre y mineral*

*Subo desde el sur*

*Hacia la entraña América y total*

*Pura raíz de un grito*

*Destinado a crecer*

*Y a estallar*

*Todas las voces, todas*

*Todas las manos, todas*

*Toda la sangre puede*

*Ser canción en el viento*

*¡Canta conmigo, canta*

*Latinamericano*

*Libera tu esperanza*

*Con un grito en la voz!*

*Todas las voces todas*

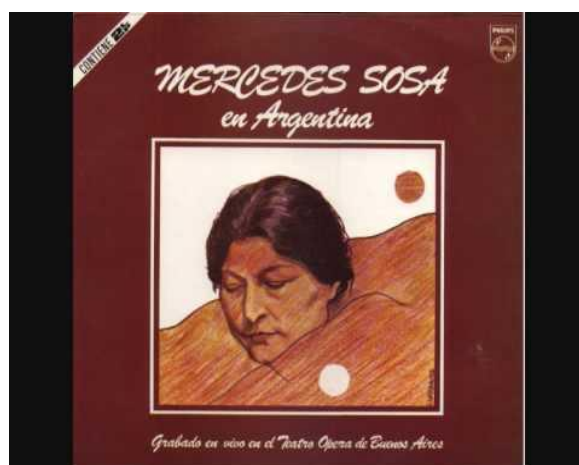
*Todas las manos todas*

*Toda la sangre puede, ser canción en el  
viento*

*Canta conmigo canta, hermano  
americano*

*Libera tu esperanza con un grito en la  
voz*

## ARCHIVO DE VIDEO 6



### **Canción de Alicia en el país, Charly García (1980)**

*Quién sabe Alicia éste país  
no estuvo hecho porque sí.*

*Te vas a ir, vas a salir  
pero te quedas,  
¿dónde más vas a ir?*

*Y es que aquí, sabes  
el trabalenguas trabalenguas  
el asesino te asesina  
y es mucho para ti.  
Se acabó ese juego que te hacía feliz.*

*No cuentes lo que viste en los jardines,  
el sueño acabó.  
Ya no hay morsas ni tortugas  
Un río de cabezas aplastadas por el  
mismo pie juegan cricket bajo la luna*

*Estamos en la tierra de nadie, pero es  
mía*

*Los inocentes son los culpables, dice su  
señoría, el Rey de espadas.*

*No cuentes lo que hay detrás de aquel  
espejo, no tendrás poder  
ni abogados, ni testigos.*

*Enciende los candiles que los brujos  
piensan en volver  
a nublarnos el camino.*

*Estamos en la tierra de todos, en la  
vida. Sobre el pasado y sobre el futuro,  
ruinas sobre ruinas, querida Alicia.*

*Se acabó ese juego que te hacía feliz.*

## ARCHIVO DE VIDEO 7



### **Los dinosaurios, Charly García (1983)**

*Los amigos del barrio pueden  
desaparecer*

*Los cantores de radio pueden  
desaparecer*

*Los que están en los diarios pueden  
desaparecer*

*La persona que amas puede  
desaparecer.*

*Los que están en el aire pueden  
desaparecer en el aire*

*Los que están en la calle pueden  
desaparecer en la calle.*

*Los amigos del barrio pueden  
desaparecer,*

*Pero los dinosaurios van a desaparecer.*

*No estoy tranquilo mi amor,*

*Hoy es sábado a la noche,*

*Un amigo está en cana.*

*Oh mi amor*

*Desaparece el mundo*

*Si los pesados mi amor llevan todo ese  
montón de equipajes en la mano*

*Oh mi amor yo quiero estar liviano.*

*Cuando el mundo tira para abajo  
es mejor no estar atado a nada*

*Imaginen a los dinosaurios en la cama*

*Cuando el mundo tira para abajo*

*es mejor no estar atado a nada*

*Imaginen a los dinosaurios en la cama*

*Los amigos del barrio pueden  
desaparecer*

*Los cantores de radio pueden  
desaparecer*

*Los que están en los diarios pueden  
desaparecer*

*La persona que amas puede  
desaparecer.*

*Los que están en el aire pueden  
desaparecer en el aire*

*Los que están en la calle pueden  
desaparecer en la calle.*

*Los amigos del barrio pueden  
desaparecer,*

*Pero los dinosaurios van a desaparecer.*

## ARCHIVO DE VIDEO 8



### **Roda Viva, Chico Buarque (1968)**

#### **PORTUGUÉS**

*Tem dias que a gente se sente  
Como quem partiu ou morreu  
A gente estancou de repente  
Ou foi o mundo então que cresceu  
  
A gente quer ter voz ativa  
No nosso destino mandar  
Mas eis que chega a roda viva*

#### **ESPAÑOL**

*Hay días en que uno se siente  
Como quien partió y murió  
Uno se estancó de repente  
O fue el mundo entonces que creció  
  
Uno quiere tener voz activa  
En nuestro destino mandar  
Pero he aquí que llega la rueda viva*



*E carrega o destino prá lá*

*Y carga el destino para allá*

*Roda mundo, roda gigante*

*Rueda mundo, rueda gigante*

*Roda moinho, roda pião*

*Rueda molino, rueda peón*

*O tempo rodou num instante*

*El tiempo rodó en un instante*

*Nas voltas do meu coração*

*En las vueltas de mi corazón*

*A gente vai contra a corrente*

*Uno va contra la corriente*

*Até não poder resistir*

*Hasta no poder resistir*

*Na volta do barco é que sente*

*En la vuelta del barco es que se siente*

*O quanto deixou de cumprir*

*Cuánto dejó de cumplir*

*Faz tempo que a gente cultiva*

*Hace tiempo que uno cultiva*

*A mais linda roseira que há*

*El más lindo rosal que hay*

*Mas eis que chega a roda viva*

*Pero he aquí que llega la rueda viva*

*E carrega a roseira prá lá*

*Y carga el rosal para allá*

*Roda mundo, roda gigante*

*Rueda mundo, rueda gigante*

*Roda moinho, roda pião*

*Rueda molino, rueda peón*

*O tempo rodou num instante*

*El tiempo rodó en un instante*

*Nas voltas do meu coração*

*En las vueltas de mi corazón*

*A roda da saia mulata*

*La rueda de la saya/falda mulata*

*Não quer mais votar não senhor*

*No quiere más votar en el señor*

*Não posso fazer serenata*

*No puedo hacer serenata*

*A roda de samba acabou*

*La rueda de samba acabó*

*A gente toma a iniciativa*

*Viola na rua a cantar*

*Mas eis que chega a roda viva*

*E carrega a viola prá lá*

*Roda mundo, roda gigante*

*Roda moinho, roda pião*

*O tempo rodou num instante*

*Nas voltas do meu coração*

*O samba, a viola, a roseira*

*Que um dia a fogueira queimou*

*Foi tudo ilusão passageira*

*Que a brisa primeira levou*

*No peito a saudade cativa*

*Faz força pro tempo parar*

*Mas eis que chega a roda viva*

*E carrega a saudade prá lá*

*Roda mundo, roda gigante*

*Roda moinho, roda pião*

*O tempo rodou num instante*

*Nas voltas do meu coração*

*Uno toma la iniciativa*

*Guitarra en la calle a cantar*

*Pero he aquí que llega la rueda viva*

*Y carga la guitarra para allá*

*Rueda mundo, rueda gigante*

*Rueda molino, rueda peón*

*El tiempo rodó en un instante*

*En las vueltas de mi corazón*

*La samba, la guitarra y el rosal*

*Que un día la fogata quemó*

*Fue todo ilusión pasajera*

*Que la primera brisa llevó*

*En el pecho la nostalgia cautiva*

*Hace fuerza para el tiempo parar*

*Pero he aquí que llega la rueda viva*

*Y carga la nostalgia para allá*

*Rueda mundo, rueda gigante*

*Rueda molino, rueda peón*

*El tiempo rodó en un instante*

*En las vueltas de mi corazón*

## ARCHIVO DE VIDEO 9



### A pesar de você, Chico Buarque (1978)

#### PORTUGUÊS

*Hoje você é quem manda  
Falou, tá falado  
Não tem discussão*

*A minha gente hoje anda  
Falando de lado  
E olhando pro chão, viu*

*Você que inventou esse estado  
E inventou de inventar  
Toda a escuridão*

*Você que inventou o pecado  
Esqueceu-se de inventar  
O perdão*

*A pesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia*

#### ESPAÑOL

*Hoy es usted el que manda,  
lo dijo, está dicho,  
es sin discusión, ¿no?*

*Toda mi gente hoy anda  
hablando bajito  
mirando en el rincón, ¿vio?*

*Usted que inventó ese estado  
e inventó el inventar  
toda la oscuridad.*

*Usted que inventó el pecado  
olvidose de inventar  
el perdón.*

*A pesar de usted  
mañana ha de ser  
otro día.*

*Eu pergunto a você  
Onde vai se esconder  
Da enorme euforia*

*Como vai proibir  
Quando o galo insistir  
Em cantar*

*Água nova brotando  
E a gente se amando  
Sem parar*

*Quando chegar o momento  
Esse meu sofrimento  
Vou cobrar com juros, juro*

*Todo esse amor reprimido  
Esse grito contido  
Este samba no escuro*

*Você que inventou a tristeza  
Ora, tenha a fineza  
De desinventar*

*Você vai pagar e é dobrado  
Cada lágrima rolada  
Nesse meu penar*

*Inda pago pra ver  
O jardim florescer  
Qual você não queria*

*Yo quisiera saber  
dónde se va a esconder  
de esa enorme alegría.*

*Cómo le va prohibir  
a ese gallo insistir  
en cantar.*

*Agua nueva brotando  
y la gente amándose  
sin parar.*

*Cuando llegue ese momento  
todo el sufrimiento  
cobraré seguro, juro.*

*Todo ese amor reprimido,  
ese grito mordido,  
este samba en lo oscuro.*

*Usted que inventó la tristeza  
tenga hoy la fineza  
de desinventar.*

*Usted va a pagary bien pagada  
cada lágrima brotada  
desde mi penar.*

*Daría tanto por ver  
el jardín florecer  
como usted no quería.*

*Você vai se amargar  
Vendo o dia raiar  
Sem lhe pedir licença*

*Cuánto se va a amargar  
viendo al día rayar  
sin pedirle licencia.*

*E eu vou morrer de rir  
Que esse dia há de vir  
Antes do que você pensa*

*Cómo voy a reír  
que el día ha de venir  
antes de lo que usted piensa.*

*Você vai ter que ver  
A manhã renascer  
E esbanjar poesia*

*Tendrá entonces que ver  
al día renacer  
derramando poesía.*

*Como vai se explicar  
Vendo o céu clarear  
De repente, impunemente*

*Cómo se va a explicar  
ver al cielo clarear  
de repente, impunemente.*

*Como vai abafar  
Nosso coro a cantar  
Na sua frente*

*Cómo va a silenciar  
nuestro coro al cantarle  
bien de frente.*

## ARCHIVO DE VIDEO 10



**Gilberto Gil, Aquele Abraço (1969)**

**PORTUGUÊS**

*O Rio de Janeiro continua lindo  
O Rio de Janeiro continua sendo  
O Rio de Janeiro, Fevereiro e Março*

*Alô, alô, Realengo  
Aquele Abraço!  
Alô torcida do Flamengo  
Aquele abraço*

*Chacrinha continua  
balanceando a pança  
E buzinando a moça  
E comandando a massa  
E continua dando  
As ordens no terreiro*

*Alô, alô, seu Chacrinha  
Velho guerreiro  
Alô, alô, Terezinha  
Rio de Janeiro  
Alô, alô, seu Chacrinha  
Velho palhaço  
Alô, alô, Terezinha  
Aquele abraço!*

*Alô, moça da favela  
Aquele abraço!  
Todo mundo da Portela  
Aquele abraço!*

*Todo mês de Fevereiro*

**ESPAÑOL**

*Río de Janeiro sigue siendo hermoso  
Río de Janeiro sigue siendo  
Río de Janeiro, febrero y maro*

*¡Al, al, Realengo  
Aquel abrao!  
¡Al, hinchada del Flamengo  
Aquel abrazo!*

*Chacrinha sigue  
balanceando la pana  
Y bocinando la muela  
y comandando la masa  
Y continúa dando  
las órdenes en el terreiro*

*Al, al, su Chacrinha  
viejo guerrero  
Al, al, Terezinha,  
Río de Janeiro  
Al, al, su Chacrinha  
viejo palhao  
¡Al, al, Terezinha  
Aquel abrazo!*

*¡Al, moa de la favela  
aquel abrao!  
¡Todo el mundo de Portela  
aquel abrazo!*

*Todo el ms de febrero*

*Aquele passo!*

*Alô Banda de Ipanema*

*Aquele abraço!*

*ese paso!*

*¡Al, Banda de Ipanema*

*aquel abrao!*

*Meu caminho pelo mundo*

*Eu mesmo traço*

*A Bahia já me deu*

*Régua e compasso*

*Mi camino por el mundo*

*mismo tramo*

*La Bahía me dio*

*Régua y compás*

*Quem sabe de mim sou eu*

*Aquele Abraço!*

*Pra você que me esqueceu Rum!*

*Aquele Abraço!*

*¡Quién sabe de mí soy yo*

*aquel abrazo!*

*Para ti que mi olvidó*

*aquel abrazo!*

*Alô Rio de Janeiro*

*Aquele Abraço!*

*Todo o povo brasileiro*

*Aquele Abaçõ!*

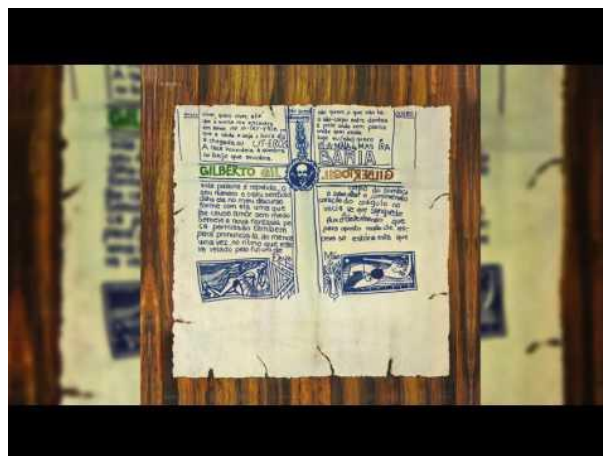
*¡Al, Río de Janeiro*

*aquel abrazo!*

*¡Todo el pueblo brasileñ*

*aquel abrazo!*

## ARCHIVO DE VIDEO 11



**Caetano Veloso- E Proibido Proibir (1968)**

**PORTUGUÊS**

*A mãe da virgem diz que não  
E o anúncio da televisão  
Estava escrito no portão  
E o maestro ergueu o dedo  
E além da porta  
Há o porteiro, sim...*

*E eu digo não  
E eu digo não ao não  
Eu digo:  
É! -- proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir...*

*Me dê um beijo, meu amor  
Eles estão nos esperando  
Os automóveis ardem em chamas  
Derrubar as prateleiras  
As estantes, as estátuas  
As vidraças, louças, livros, sim...*

*E eu digo sim  
E eu digo não ao não  
E eu digo:  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir...  
(falado)*

**ESPAÑOL**

*La madre de la virgen dice que no  
Y el anuncio de televisión  
Estaba escrito en la puerta  
Y el maestro levantó su dedo  
Y más allá de la puerta  
Ahí está el portero, sí*

*Y yo digo que no  
Y yo digo que no a no  
Yo digo  
Es! — prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir*

*Dame un beso, mi amor  
Nos están esperando  
Los automóviles se queman en llamas  
Derribar los estantes  
Las estanterías, las estatuas  
Los cristales, los platos, los libros, sí*

*Y yo digo que sí  
Y yo digo que no a no  
Y yo digo  
Es prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir  
(hablado)*



*Caí no areal na hora adversa que Deus concede aos seus  
para o intervalo em que esteja a alma imersa em sonhos  
que são Deus.*

*Caer en la arena en la hora adversa que Dios concede a los suyos  
para el intervalo en el que el alma está inmersa en sueños  
que son Dios*

*Que importa o areal, a morte, a desventura, se com Deus  
me guardei  
É o que me sonhei, que eterno dura  
É esse que regressarei.*

*Lo que importa la arena, la muerte, la desgracia, si con Dios  
Me salvé a mí mismo  
Es lo que soñé, que dura eternamente  
Este es el que regresaré*

*Me dê um beijo meu amor  
Eles estão nos esperando  
Os automóveis ardem em chamas  
Derrubar as prateleiras  
As estátuas, as estantes  
As vidraças, louças, livros, sim...*

*Dame un beso, amor  
Nos están esperando  
Los automóviles se queman en llamas  
Derribar los estantes  
Las estatuas, las estanterías  
Ls cristales, los platos, los libros, sí*

*E eu digo sim  
E eu digo não ao não  
E eu digo: É!  
Proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir  
É proibido proibir...*

*Y yo digo que sí  
Y yo digo que no a no  
Y yo digo: “Sí  
Prohibida la prohibición  
Está prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir  
Está prohibido prohibir*

## ARCHIVO DE VIDEO 12



### **Alfredo Zitarrosa - Candombe del Olvido (1979)**

*Dónde estarán los zapatos aquellos  
que tuve y anduve con ellos,  
dónde estarán mi cuchillo y mi honda,  
el muchacho que fui que responda.*

*El candombe del olvido,  
tal vez si yo le pido un recuerdo,  
me devuelva lo perdido.*

*El candombe del olvido,  
tal vez si yo le pido un recuerdo,  
me devuelva lo perdido.*

*Ya no recuerdo el jardín de la casa,  
ya nadie me espera en la plaza.  
Suaves candombes, silencios y nombres  
de otros; se cambian los rostros.*

*El candombe del olvido,  
corazón dividido en candombes,  
no recuerda haber nacido.*

*El candombe del olvido,*

*tal vez si yo le pido un recuerdo,  
me devuelva lo perdido.*

*Quién me dará nuevamente mi voz  
inocente, mi cara con lentes.*

*Cómo podré recoger las palabras  
habladas, sus almas heladas.*

*El candombe del recuerdo  
le pone un ritmo lerdo al destino  
y lo convierte en un camino.*

*El candombe del olvido,  
tal vez si yo le pido un recuerdo,  
me devuelva lo perdido.*

*Qué duros tiempos, el ángel ha muerto,  
los barcos dejaron el puerto.*

*Tiempo de amar, de dudar, de pensar y  
luchar, de vivir sin pasado.*

*Pero el candombe no olvida,  
y renace en cada herida  
de palo del tambor, con alma y vida.*

*El candombe del olvido,  
tal vez si yo le pido un recuerdo,  
me devuelva lo perdido.*

*Tiempo raudal, una luz cenital  
cae a plomo en la fiesta de Momo,  
tiempo torrente que fluye;  
por Isla de Flores llegan los tambores.*

*Fuego verde, llamarada,  
de tus rancos tambores  
del Sur, techos de seda bordada.*

*Fuego verde, llamarada,  
de tus rancos tambores  
del Sur, techos de seda bordada.*

*Rueda y rueda al infinito,  
el candombe no es un grito,  
se canta y no se baila, lailaraila...*

*Que se baila y no se canta,  
el candombe es una planta que crece,  
y hasta el cielo se estremece.*

*Sólo canta porque puede  
y olvida lo que quiere,  
la copla no lo mata ni lo hiere.*

*Flor azul en una lata,  
relámpago de plata,  
la vida no lo hiere ni lo mata.*

*Vuelve a amar y no se cansa,  
la vida no le alcanza,  
la muerte es una ingenua adivinanza.*

*Fuego verde, llamarada,  
de tus rancos tambores del Sur,  
techos de seda bordada.*

*Lalalailala, lailaraila ...*

### ARCHIVO DE VIDEO 13



#### **Viglietti- A desalambrar (1968)**

*Yo pregunto a los presentes  
Si no se han puesto a pensar*

*Que esta tierra es de nosotros  
Y no del que tenga más*

*Yo pregunto si en la tierra  
Nunca habrá pensado usted  
Que si las manos son nuestras  
Es nuestro lo que nos den  
A desalambrar, a desalambrar  
Que la tierra es nuestra, es tuya y de  
aquel  
De Pedro y María, de Juan y José  
Si molesto con mi canto  
A alguno que ande por ahí  
Le aseguro que es un gringo  
O un dueño del Uruguay  
A desalambrar, a desalambrar  
Que la tierra es nuestra, es tuya y de*

*aquel  
De Pedro y María, de Juan y José  
Yo pregunto a los presentes  
Si no se han puesto a pensar  
Que esta tierra es de nosotros  
Y no del que tenga más  
A desalambrar, a desalambrar  
Que la tierra es nuestra, es tuya y de  
aquel  
De Pedro y María, de Juan y José  
Que la tierra es nuestra, es tuya y de  
aquel  
De Pedro y María, de Juan y José*

#### ARCHIVO DE VIDEO 14



#### **Daniel Viglietti- Construcción (1973)**

*Amó aquella vez como si fuese última  
besó a su mujer como si fuese última  
y a cada hijo suyo cual si fuese el único  
y atravesó la calle con su paso tímido  
subió a la construcción como si fuese  
máquina*

*alzó en el balcón cuatro paredes sólidas  
ladrillo con ladrillo en un diseño  
mágico  
sus ojos embotados de cemento y  
lágrimas  
Sentóse a descansar como si fuese  
sábado*

*comió su pan con queso cual si fuese un príncipe*

*bebió y sollozó como si fuese un náufrago*

*danzó y se rió como si oyese música*

*y tropezó en el cielo con su paso alcohólico*

*y flotó por el aire cual si fuese un pájaro*

*y terminó en el suelo como un bulto flácido*

*y agonizó en el medio del paseo público*

*murió a contramano entorpeciendo el tránsito*

*Amó aquella vez como si fuese el último*

*besó a su mujer como si fuese única*

*y a cada hijo suyo cual si fuese el pródigo*

*y atravesó la calle con su paso alcohólico*

*subió a la construcción como si fuese sólida*

*alzó en el balcón cuatro paredes mágicas*

*ladrillo con ladrillo en un diseño lógico*

*sus ojos embotados de cemento y tránsito*

*Sentóse a descansar como si fuese un príncipe*

*comió su pan con queso cual si fuese el máximo*

*bebió y sollozó como si fuese máquina*

*danzó y se rió como si fuese el próximo*

*y tropezó en el cielo cual si oyese música*

*y flotó por el aire cual si fuese sábado*

*y terminó en el suelo como un bulto tímido*

*agonizó en el medio del paseo náufrago*

*murió a contramano entorpeciendo el público*

*Amó aquella vez como si fuese máquina*

*besó a su mujer como si fuese lógico*

*alzó en el balcón cuatro paredes flácidas*

*sentóse a descansar como si fuese un pájaro*

*y flotó en el aire cual si fuese un príncipe*

*y terminó en el suelo como un bulto alcohólico*

*murió a contromano entorpeciendo el sábado*

## ARCHIVO DE VIDEO 15

