

Palimpsestos de la resistencia: memoria, intertextualidad y significación en las canciones políticas de América Latina

Noriko Manabe

Indiana University, Jacobs School of Music
nmanabe@iu.edu

En noviembre de 2023 viajé a Chile para impartir conferencias y talleres sobre música y movimientos sociales en la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso, por invitación de la Dra. Eileen Karmy.¹ Para el taller, propuse dos posibles temáticas: 1) el sonido en las manifestaciones callejeras, o 2) la semiótica y la intertextualidad en la música de protesta. Las y los participantes mostraron preferencia por esta última, y es fácil comprender por qué: América Latina posee una larga tradición de música de protesta que se presta especialmente bien a estas herramientas analíticas. Las metáforas, alegorías y otros recursos alusivos fueron instrumentos expresivos de uso frecuente durante las dictaduras de las décadas de 1960 a 1980, cuando la censura y la represión hacían peligrosa la expresión directa. Por mencionar solo dos ejemplos, la canción “Canción de Alicia en el país” (1980), del músico de rock argentino Charly García, aludía a figuras políticas a través de personajes de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, mientras que “Cálíce” (1973), de los músicos brasileños Chico Buarque y Gilberto Gil, se vale de la oración de Jesús en Getsemaní para referirse a la violencia estatal y la censura (Favoretto 2025; Manabe 2025). Estas canciones no solo están construidas como alegorías, sino que su anclaje en obras preexistentes ampliamente conocidas –es decir, su intertextualidad– ofrece la posibilidad de disimular retratos poco halagüeños de los políticos y de la opresión que imponen. A partir de una cita bíblica (“Pai, afasta de mim esse cálice”), “Cálíce” utiliza el pretexto de la historia bíblica para evocar la atmósfera de miedo y agonía propia de la oración de Jesús, estableciendo un paralelo con el Brasil de aquella época; sitúa al cantante en un momento similar de peligro inminente y persecución. A través de la imagen de beber de un cálíce, la canción alude a la violencia y la sangre (“vinho tinto de sangue”) y a la amargura de sobrevivir en una sociedad opresiva (“Como beber dessa bebida amarga / Tragar a dor, engolir a labuta”). Asimismo, la propia palabra “cálíce” funciona como homófono de “cale-se”, una referencia indicial al silenciamiento y la opresión.

1. Workshop “Significación en la música política”, impartido por Noriko Manabe y organizado por Eileen Karmy, en el marco del proyecto Fondecyt de Iniciación N°11221019 (ANID), en Valparaíso, el 23 de noviembre de 2023. En este workshop también participó Estefanía Urqueta, a quien agradecemos sus comentarios y retroalimentación sobre los trabajos. Luego, cada autor y autora presentó el desarrollo de sus trabajos como ponencias en la mesa temática “Himnos populares y movimientos sociales: (re)significaciones políticas, escuchas y prácticas” en el XII Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, realizado en La Serena, en octubre de 2024.

En efecto, la larga historia de la canción antihegemónica en América Latina ha dotado a estas culturas de un repertorio que opera como vehículo de memoria colectiva de los movimientos pasados. Algunas canciones de protesta contienen referencias líricas explícitas a eventos y movimientos históricos, pero con igual frecuencia crean significado mediante la cita musical, la alusión estilística o los sentidos acumulados a lo largo de sus historias de interpretación. Gracias a su capacidad de convocar memorias asociadas a movimientos y tradiciones, la música puede no solo portar el mensaje, sino también alinearlos con luchas pasadas. Sitúa la resonancia emocional entre las circunstancias pasadas y las presentes, estableciendo así una continuidad histórica entre movimientos y legitimando nuevas luchas al vincularlas con el pasado, rindiendo homenaje a músicos y activistas de antaño; o bien, haciendo un guiño cínico hacia ese pasado.

La música también invita a la participación a través del conocimiento compartido de una canción. Estos rescates y versiones de canciones preexistentes fueron especialmente evidentes durante el estallido social de 2019–2020 en Chile. Como ha señalado Daniel Party (2023), “El derecho de vivir en paz”, de Víctor Jara, se convirtió en un himno no oficial del movimiento; sin embargo, al regrabarla para un video, Musicxs de Chile eliminó las referencias procomunistas y antibelicistas de Vietnam de la versión original para crear una canción de unidad centrada en la violencia policial, la inequidad estructural y la reforma constitucional, con el propósito de preservar el espíritu de Jara, pero con un mensaje centrado en los derechos fundamentales. En otro ejemplo de intertextualidad, Manuel García se dirigió al presidente Piñera en un segmento hablado en la canción, donde evocaba un discurso que el propio cantautor dio en el contexto del movimiento estudiantil de 2011. Asimismo, “Hijo de la rebeldía”, de Ana Tijoux, cita el último discurso radial de Salvador Allende en Radio Magallanes el 11 de septiembre de 1973 –“que la historia es nuestra y la hacen los pueblos”–; al hacerlo, incorpora este enunciado histórico en la lírica del hip-hop contemporáneo y reactiva el discurso como una reivindicación política actual, colapsando la distancia temporal entre el gobierno de la Unidad Popular y las luchas de 2021 (Holas Alimant 2024). La semiótica y la intertextualidad son, pues, abundantes en la música de protesta, y su presencia se extiende a lo largo de toda la historia de América Latina hasta nuestros días. Como ilustra esta colección de ensayos, estos marcos conceptuales ofrecen perspectivas productivas desde las cuales analizar la música de protesta.

¿Por qué la semiótica peirceana?

Diversos modelos semióticos han sido aplicados al análisis musical, pero quizás los más frecuentemente referenciados son los de Ferdinand de Saussure y Charles Peirce. El modelo diádico de Saussure postula un signo compuesto por un significante y un significado, con una relación entre ambos de carácter arbitrario y convencional (Saussure 1986, 65–69). Teóricos musicales como Kofi Agawu (2014 [1991]; 2009) revelan la influencia del pensamiento saussureano en sus métodos. Agawu (2014), por ejemplo, define los tópicos como “signos musicales” compuestos por “un significante (una cierta disposición de dimensiones musicales) y un significado (una unidad estilística convencional, frecuentemente aunque no siempre de carácter referencial)” (Agawu 2014, 49). Asimismo, señala que los tópicos funcionan a lo largo de ejes tanto sintagmáticos como pragmáticos, operando respectivamente en combinación secuencial y como un conjunto de alternativas disponibles en un punto dado (2014, 50). Sin embargo, la insistencia de Saussure en que el signo sea arbitrario resulta problemática en relación con la música, en la que la semejanza sonora, la respuesta encarnada y la acumulación

de significado cultural a lo largo del tiempo desempeñan papeles fundamentales en la construcción de sentido.

Quizás por su capacidad de reconocer y diferenciar las aportaciones a la construcción de significado de la semejanza, la coincidencia y la acumulación histórica, los teóricos musicales y los etnomusicólogos han tendido a inclinarse más hacia los modelos de Charles S. Peirce (véanse, por ejemplo, Hatten 1994 y 2004; Cumming 2000; Curry 2017; Turino 1999, 2008 y 2014). El sistema semiótico de Peirce presenta un modelo triádico en el que el *signo* representa a un *objeto*, el cual a su vez forma un *interpretante* en la mente del observador. El interpretante puede convertirse a su vez en un signo, dando lugar a un proceso abierto de semiosis. El modelo es, por tanto, inherentemente dinámico, lo que lo hace especialmente útil para el análisis de la música en los movimientos sociales, ya que la acumulación, el desplazamiento y la estratificación del significado a lo largo del tiempo constituyen un aspecto clave de la cultura de protesta; cada nueva capa de una canción de protesta reinterpretada produce un nuevo interpretante, que se convierte en un nuevo signo disponible para una semiosis ulterior. El modelo triádico no solo es dinámico en el tiempo, sino que también admite múltiples interpretaciones. Al no ser específico del lenguaje verbal, sino operable entre diferentes registros, el modelo de Peirce también acomoda la naturaleza multimodal de gran parte de la música de protesta contemporánea, que involucra interpretación, videos, texto lírico, movimientos corporales y medios digitales.

Peirce desarrolló tres tricotomías para clasificar los signos: la primera, relativa al propio signo; la segunda, sobre cómo el signo refiere al objeto; y la tercera, acerca de la interpretación que genera el signo. La segunda tricotomía –la relación del signo con el objeto– resulta especialmente útil para vincular los signos con la música de protesta. Un ícono se asemeja al objeto mediante la similitud; un índice se relaciona con el objeto a partir de la coocurrencia, como en el caso de un evento; y un símbolo constituye una relación convencionalizada (Peirce 1955; Turino 1999). El modelo peirceano acomoda las interacciones entre íconos, índices y símbolos; los signos musicales con frecuencia funcionan como más de un tipo: una cita melódica es icónica dado que se asemeja al original, pero también puede ser indicial en virtud de su coocurrencia con un momento político. Curry (2017, 407–408) teoriza esta naturaleza superpuesta de las categorías peirceanas partiendo del concepto de Peirce de que todas las relaciones son monádicas (primeridad), diádicas (segundidad) o triádicas (terceridad), y señalando que las relaciones de ícono, índice y símbolo son respectivamente anidadas y jerárquicas, con los símbolos en la cima de la jerarquía. Sostiene que solo los índices pueden conectar un signo con una realidad, mientras que el significado solo es posible gracias al hábito y la convención de los símbolos.

Entre las extensiones de Peirce realizadas por estudiosos de la música, he encontrado que las interpretaciones de Thomas Turino son las más útiles para el análisis de la música de protesta. Como etnomusicólogo, Turino escribe con sensibilidad sobre el contexto cultural en el que se interpreta la música y cita ejemplos concretos de íconos, índices y símbolos. En particular, señala el poder emocional de los índices, en tanto que se relacionan con la coocurrencia en la experiencia real; los índices están conectados al objeto a través de la memoria y el hábito de manera directa y frecuentemente irreflexiva (Turino 2014, 195–196). Turino (2014) también toma la primeridad, la segundidad y la terceridad como punto de partida.

En la música de protesta, los ejemplos de semejanzas icónicas incluyen una melodía que fue utilizada anteriormente en otra canción de protesta. Así, "De colores", originalmente una canción folklórica, llegó a asociarse con el movimiento de los Cursillos de Cristiandad español y, posteriormente, con los United Farm Workers de los Estados Unidos, quienes la cantaron en huelgas y mitines (Ragland 2025). Otro tipo de semejanza icónica es la cita textual: las palabras "fight the power" dan título tanto a la canción de los Isley Brothers de 1975 como a la de Public Enemy de 1989. También puede tratarse de una cita musical, como la cita cantada irónicamente, "I love to live in America", de *West Side Story*, en "Pedro Navaja" de Rubén Blades. La semejanza icónica también puede manifestarse en la presentación visual. Por ejemplo, en su texto para este coloquio, Karmy señala que una ilustración en la portada del *Cancionero Revolucionario Ilustrado* (1905) se asemejaba al célebre cuadro de Eugène Delacroix *La Libertad guiando al pueblo*, que muestra a la diosa de la libertad enarbolando la bandera nacional francesa; la portada del cancionero también muestra a una mujer levantando una antorcha, que representa la luz y la libertad para el pueblo.

Dada la presencia de la música en los servicios religiosos, las ceremonias, los festivales y la vida cotidiana, la música está profundamente arraigada en eventos y contextos sociales reales, lo que la convierte en un índice poderoso que es utilizado con frecuencia en la música de protesta. Una canción como "El pueblo unido" indexa directamente el período del presidente Allende en Chile, el golpe de Estado, el exilio y la represión, lo que hace que su evocación durante el estallido social sea poderosa y potencialmente explosiva. Los himnos nacionales – ejecutados frecuentemente en competencias deportivas, ceremonias escolares, desfiles del día de la independencia y otros eventos– quedan asociados en la mente del oyente a esos eventos y a las emociones que evocan. Cuando Colin Kaepernick se arrodilló (en lugar de ponerse de pie) durante la interpretación de "The Star-Spangled Banner" en partidos de la Liga Nacional de Fútbol Americano como protesta en apoyo al movimiento Black Lives Matter, desencadenó una respuesta visceral e irreflexiva en los círculos conservadores, lo que derivó en ponerlo en la lista negra en la liga. Los índices también pueden ser marcadores sonoros de un entorno: en la canción "El baile de los que sobran", el sonido de un perro ladrando es un índice del entorno austero de las periferias urbanas abandonadas. Otro ejemplo de índice pueden ser las citas a las palabras de un político. Si bien dichas citas mantienen una relación icónica con estas palabras, son al mismo tiempo índices, ya que coocurren con un evento político sobre el que comenta la canción de protesta. Tras el accidente nuclear de Fukushima en 2011, varias canciones paródicas hacían referencia al secretario del gabinete japonés Edano Yukio, quien anunciaba reiteradamente que "no hay un impacto inmediato sobre la salud", declaración que dejó a muchos residentes preguntándose qué lapso de tiempo significaba "inmediato".

Los símbolos, en el sentido peirceano, son definidos por Thomas Turino como "signos conectados a aquello que representan mediante una definición lingüística". Además, "las personas deben acordar esa definición del signo dentro de un contexto dado", y ese signo debe ser un "signo general... que representa clases generales y concepciones de los fenómenos" (Turino 2014, 197–198). La palabra "plástico" en la canción de Rubén Blades y Willie Colón opera como ese tipo de símbolo general, representando el materialismo superficial que con frecuencia oculta la realidad subyacente. Como señala Emanuel Ramírez Jaramillo en su análisis, estos materiales artificiales –plástico, oropel, poliéster– son desplegados como metáforas de la superficialidad. Los versos describen a una chica de plástico, un chico de plástico y una pareja de plástico, enumerando características indiciales de tales personas: Chanel N.º 3 (quizás un índice de los sustitutos de imitación, porque el perfume es el N.º 5), un peine en el cabello de un joven. En la ciudad de plástico, el dólar metafóricamente ocupa el

lugar del sol. Como describe Ramírez, “plástico” funciona, pues, como símbolo de la falsedad, el consumismo y la artificialidad. De manera similar, Karmy señala que en el “Himno del Primero de Mayo”, Gori se vale de las formas en que mayo indexa la primavera (en su Italia natal), de que la Pascua coincide con la primavera, y de que ambas son símbolos de renacimiento, para imaginar el renacimiento de la clase trabajadora en un “bello y feliz porvenir”.

¿Por qué la intertextualidad?

Si bien la semiótica peirceana constituye un ancla teórica de gran utilidad para el estudio de la música de protesta, combinarla con el marco de la intertextualidad contribuye a fortalecer el análisis. Influenciada por los conceptos de dialogismo y discurso bivocal de Bajtín, Julia Kristeva (1986) acuñó el término “intertextualidad” para referirse al concepto de que todo texto es una permutación de textos preexistentes y se encuentra en diálogo con ellos. Como se ha señalado anteriormente, las referencias a canciones previas, discursos políticos e imágenes en la música de protesta son frecuentes, en particular en América Latina. Evaluar el método de la referencia intertextual y los significados que la sustentan ayuda a los analistas a descubrir las memorias culturales inscritas en dicha música. Para ello, he encontrado especialmente útil la taxonomía en cinco partes propuesta por Gérard Genette sobre las formas en que los textos se relacionan entre sí. Sus categorías son: la hipertextualidad (las relaciones de gran escala entre un texto A y un texto B, desarrolladas en *Palimpsestos* [Genette 1997a]); la intertextualidad, o las citas de menor alcance; la architextualidad, o la adopción de un estilo (en *El architexto* [1992]); la paratextualidad, o los textos que rodean al texto principal (en *Umbrales* [1997b]); y la metatextualidad, o el comentario. Serge Lacasse ha adoptado el marco de Genette para el análisis de grabaciones, abordando la hipertextualidad e intertextualidad (2000), la paratextualidad y la architextualidad (2008), así como un reexamen de estos elementos (renombrados como -fonografía en lugar de -textualidad) con algunas categorías adicionales (por ejemplo, la cofonografía; 2018).

Desde la década de 1970, se ha prestado una atención creciente al campo en expansión de los estudios intermediales. Sin embargo, según el *Palgrave Handbook of Intermediality* (Bruhn et al. 2024, 1), la intermedialidad es “el estudio de las interrelaciones e interacciones entre todos los tipos de medios comunicativos”; es decir, este campo tiende a ocuparse más de las interacciones entre tipos de medios distintos que de la referencia de una obra a otra obra preexistente. Si bien un enfoque intermedial resulta útil para abordar la naturaleza multimodal de gran parte de la música de protesta contemporánea, es precisamente esta última preocupación –la referencia a una obra preexistente– la que constituye la pregunta central de esta introducción y de la colección de ensayos.

En mi reformulación de Genette para crear un marco de análisis de la música de protesta –gran parte de la cual se transmite oralmente–, amplí el concepto de “texto” para incluir no solo las grabaciones informales (como las subidas a las redes sociales) sino también las interpretaciones; una formulación tan amplia se alinea con la práctica habitual entre folkloristas como Jeff Titon (1995), Richard Bauman y Charles Briggs (1990; Manabe 2025). En mi capítulo en el *Oxford Handbook of Protest Music*, esbozo las múltiples formas que puede adoptar la intertextualidad en la música de protesta, incluyendo las citas de música, letras e imágenes; los métodos hipertextuales como las versiones (*covers*), las canciones donde se

cambian unas pocas palabras (*zipper songs*), las *contrafacta*, las remezclas y re-interpretaciones del hip-hop, y las metáforas o alegorías conocidas; la architextualidad, o adaptación de género; la paratextualidad; y la metatextualidad.

La forma más común de intertextualidad en la música de protesta es el *contrafactum*, mediante el cual una canción conocida se interpreta con letras modificadas para adaptarse a la situación actual. Esta colección de ensayos ofrece varios ejemplos de *contrafacta*. El análisis de Eileen Karmy del "Himno del 1º de mayo" de Pietro Gori revela cómo el uso de la melodía de "Va, pensiero" de Verdi –asociada con la aspiración italiana de independencia nacional– vincula la canción con el anhelo de la clase trabajadora de liberarse de la explotación. Cristóbal Allende Pino explora otra forma de intertextualidad en la que la canción y la letra permanecen en gran medida inalteradas, pero se modifica la instrumentación. "El baile de los que sobran" (1986), que expresaba el resentimiento frente a la exclusión social perpetuada por el sistema educativo bajo la dictadura de Pinochet, fue interpretada por estudiantes en protestas en Chile en 2011 y en Colombia en 2018.

En "Himno del 1º de mayo" y en "El baile de los que sobran", la intertextualidad señala resonancias con movimientos anteriores. Pero en canciones ampliamente conocidas, esta convocatoria de la memoria puede apuntar a desconexiones entre el movimiento histórico y el contemporáneo. Este es el complejo caso que examina Martín Farías en "El pueblo unido, un nuevo amanecer", una versión del himno de la era de Allende "El pueblo unido jamás será vencido" realizada por el Colectivo Músicos IV REGIÓN durante el estallido social en Chile en 2019. Charles Briggs y Richard Bauman (1992, 149) señalan que la magnitud de una brecha intertextual –en la que minimizarla con respecto al original supondría el sostenimiento de los modos tradicionales, mientras que maximizarla podría indicar un distanciamiento de sus estructuras asociadas– es determinante. El Colectivo modificó "la luz de un rojo amanecer" por "un nuevo amanecer", borrando las asociaciones comunistas de los creadores originales (el compositor Sergio Ortega y los intérpretes Quilapayún e Inti-Illimani), mientras que la incorporación de elementos del pop y el jazz en su arreglo musical contribuyó a su despolitización. Para algunos oyentes, la versión encarnaría así el borramiento de la izquierda al tiempo que se apropiaba de una de sus canciones más icónicas, alterando su espíritu de manera irrespetuosa.

Gérard Genette (1992; 1997, 1) define la architextualidad como "el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios– de los que emerge cada texto singular"; es decir, la relación de un texto con un género. Los géneros pueden entenderse como una forma de intertextualidad, en tanto que establecen una asociación entre múltiples textos. Los géneros son significativos ya que a menudo se asocian con eventos, grupos sociales o períodos históricos específicos. El ensayo de Catalina Sentis examina cómo el "Himno a la moderna mujer", compuesto por María Luisa Sepúlveda para el Primer Congreso Internacional Femenino en Chile en 1925, evoca deliberadamente el ritmo marcial y el coro de fácil entonación característicos de los himnos nacionales latinoamericanos.

Los géneros también pueden funcionar como tópicos que invocan significados particulares. Danuta Mirka define los tópicos como "estilos y géneros musicales extraídos de su contexto propio y utilizados en otro" (Mirka 2014, 2). En el estudio de Ramírez Jaramillo sobre "Plástico" (1978), de Rubén Blades y Willie Colón, el disco y la bomba son referenciados dentro de la canción de salsa. Lanzada en el apogeo de la fiebre del disco, coronada por la

ubicuidad de *Saturday Night Fever* (1977), la apertura disco de “Plástico” opera como un índice musical del materialismo superficial y sin alma de un estilo de vida centrado en la apariencia en un club exclusivo como el Studio 54. Blades convoca a las y los latinoamericanos a mostrar orgullo por su herencia, interpelando a cada país en un llamado a la lista, con la bomba como telón de fondo –un género asociado con Puerto Rico, la resistencia política y la gente real y común–. A través de estos tópicos genéricos, Blades y Colón presentan un mensaje de orgulloso panamericanismo latinoamericano en oposición al consumismo vacío de la Norteamérica blanca.

Música participativa

Turino (2008) señala que la música tiende hacia lo participativo –donde las fronteras entre intérprete y público se minimizan– o hacia lo presentacional –donde el intérprete toca para el público, que escucha–. Al facilitar la interpretación colectiva a través de canciones conocidas o patrones repetidos simples, la música participativa involucra a las personas y fomenta la cohesión entre ellas. Esta característica hace que la música participativa resulte especialmente eficaz en los movimientos de protesta, ya que el ritual de cantar, bailar o tocar reúne a las personas en un momento de unidad y construye solidaridad. Los ensayos de esta colección señalan cómo la música de protesta invita a la participación. Los estudios sobre “El baile de los que sobran”, “El pueblo unido” y “Va, pensiero” refundida como “Himno del 1º de mayo” implican canciones conocidas con las que resulta más fácil unirse a cantar. Los coros repetidos, como en “El pueblo unido”, o las secuencias de llamada y respuesta, como el llamado a la lista de países al final de “Plástico”, también impulsan la participación (o permiten imaginarla).

La participación también se ve favorecida por los medios de comunicación de fácil acceso que difunden estas canciones. Karmy señala que los cancioneros de pequeño formato contribuyeron a hacer familiares canciones como el “Himno del Primero de Mayo” y fomentaron la participación entre los trabajadores, ya que podían transportarse fácilmente y la canción podía cantarse con facilidad a partir de la letra impresa. En las décadas de 1970 y 1980, la música de protesta se distribuía en casetes; en la década de 2000, con frecuencia se difunde a través de medios digitales, creando nuevas posibilidades intertextuales mediante remezclas, *samples*, videos de TikTok y similares. El intercambio de *performances* de protesta en las redes sociales acelera la circulación de las actividades del movimiento y las perpetúa en la memoria; en el caso de “El baile de los que sobran”, inspiró a estudiantes de otro país a utilizarla y recontextualizarla. Como muestra el análisis de Farías de los comentarios en YouTube sobre versiones de “El pueblo unido”, las plataformas en línea habilitan no solo la distribución, sino también el debate sobre los significados de las canciones y las tradiciones de los movimientos sociales. Sin embargo, los medios digitales también pueden tener un efecto distorsionador, ya que los clips pueden descontextualizarse y malinterpretarse; dada su naturaleza impredecible, algunos activistas pueden sentirse incentivados a limar las asperezas en un video, despolitizándolo.

Conclusión

Las canciones de protesta desempeñan un papel crucial en la articulación de las demandas políticas y en la construcción de identidades colectivas. El significado de las canciones de protesta no permanece fijo, sino que evoluciona a medida que se adaptan a nuevas circunstancias sociales y políticas. Como demostrarán los ensayos que siguen, la semiótica y la intertextualidad constituyen marcos analíticos de gran utilidad para el estudio de la música en contextos políticos. Estos métodos ayudan a analizar cómo la música de protesta funciona como artefacto de movimientos pasados, tradición viva adaptada a nuevas luchas, y sistema de signos que invoca la memoria cultural y genera significados políticos. La familiaridad derivada de la intertextualidad también favorece la *performance* participativa, que a su vez contribuye a la construcción de solidaridad y a la movilización de comunidades. En conjunto, los ensayos muestran cómo las canciones de protesta son complejos artefactos culturales que ayudan a los movimientos a recordar sus historias, articular sus aspiraciones e imaginar nuevas posibilidades de transformación social.

De la ópera a la canción protesta: las múltiples capas políticas del “Himno del 1° de mayo” de Pietro Gori

Eileen Karmy

Departamento de Artes Integradas de la
Facultad de Arte, Universidad de Playa Ancha
Núcleo Milenio en Prácticas Actuales de la
Música Clásica, Animupa
eileen.karmy@upla.cl

Introducción²

En 1905 se edita el *Cancionero revolucionario ilustrado* en Buenos Aires, con 56 canciones obreras en español e italiano.³ Entre ellas está el “Himno del 1° de mayo”, con texto de Pietro Gori y música de Giuseppe Verdi, que es parte del boceto dramático en un acto escrito por Gori en Italia, *Primo Maggio*, publicado por primera vez en 1896. Uno de los personajes de la obra teatral es un coro que interpreta el “Himno del 1° de mayo”, reivindicando el día de las y los trabajadores que se conmemora internacionalmente desde 1890 luego de que la Segunda Internacional llamara en 1889 a una manifestación obrera en favor de una ley que buscaba limitar el trabajo a ocho horas diarias (Hobsbawm 1998, 115). El carácter de esta conmemoración ha variado a lo largo del tiempo y según la ideología de cada grupo obrero. Por ejemplo, para algunos, es un día de celebración y para otros, un día de protesta, como para el mundo anarquista, que le dio al Primero de Mayo un sentido de conmemoración a los mártires de Chicago de 1886. Más allá de las diferencias internas del movimiento obrero, el Primero de Mayo representa “el único día feriado asociado exclusivamente a la clase trabajadora” y obtenido por su propia acción (Hobsbawm 1998, 123). Como intelectual anarquista, Gori buscaba una comunicación clara, simple y emotiva, para la cual el uso de elementos artísticos era crucial, usando “las palabras simples del buen corazón”, del “sentido común” y en el nombre de la “solidaridad humana” (Gori 1897). En este sentido, la inclusión de un canto coral en su boceto dramático *Primo Maggio*, con la melodía del aria “Va, pensiero” de Verdi, no es baladí.

Analizaré la versión del “Himno del 1° de mayo” publicada en el cancionero de 1905,⁴ desde una perspectiva intertextual. Para ello, entiendo al “texto” de una manera amplia que no solo incluye la letra y la música, sino que, siguiendo a Manabe (2025), también los aspectos gráficos, visuales y materiales de este cancionero. Respecto a los aspectos visuales del cancionero, será

2. Esta publicación es parte de los resultados del proyecto Fondecyt Regular 1251272, financiado por ANID, titulado “Cancioneros populares: artefactos para la práctica colectiva”. También forma parte de la investigación realizada en el Núcleo Milenio en Prácticas Actuales de la Música Clásica, Animupa (NCS2025_12, ANID).

3. Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín (Berlín), La Biblioteca Criolla del Fondo Lehmann-Nitsche, Fol. Arg xu 1536: 14,34 [8], “Cancionero revolucionario ilustrado. Colección de himnos y canciones libertarias en español é italiano, himnos revolucionarios. 1905. Buenos Aires: Fuego”. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836462939/>.

4. Ibid.

útil considerar los “viscursos” que articulan la intersección entre visualidad y musicalidad, haciendo hincapié en la integración de las representaciones visuales en los procesos de comunicación en curso (Knorr-Cetina 1999).

Esto permitirá develar relaciones intertextuales entre este himno obrero y otros textos – más allá de su noción logocéntrica– que pueden dar cuenta de su componente político, así como de su trayectoria de significaciones de exilio y de memoria para comprender de qué modo el “Himno del 1° de mayo” conecta con un panorama más amplio de la historia de los movimientos sociales. Asimismo, será posible develar cómo las cualidades musicales de esta pieza, así como las características materiales del cancionero facilitaron una práctica musical que potenció la participación política (Turino 2008, 26) por parte del movimiento obrero en el Chile del cambio de siglo.

La materialidad: el cancionero obrero de bolsillo

El *Cancionero revolucionario ilustrado*, como otros cancioneros de la época, era un impreso de pequeño formato, tamaño bolsillo, que permitía una fácil y económica circulación. En la portada (Figura 8) se indica su valor en llamativo color rojo: 15 centavos. Pese a su pequeño tamaño, este cancionero incluye más de cincuenta canciones e himnos del movimiento obrero de izquierda de comienzos del siglo XX, como “Canto de los trabajadores” (de Felipe Turatti) y la “Marsellesa Anarquista”. Es más, su subtítulo es bastante explícito: “colección de himnos y canciones libertarias en español é italiano, himnos revolucionarios”.

Bautista Fueyo, librero, editor e impresor español que llegó a Argentina en 1889 e instaló su primera librería en Buenos Aires en 1901, fue el editor de este cancionero (Tarcus 2023). También fue administrador del periódico *La Protesta Humana*, en cuyo primer número se ofrecía la obra de Gori como parte de los libros y folletos a la venta en la Librería Sociológica.⁵ En febrero de 1905 Fueyo fue deportado a Montevideo “durante la ola de arrestos y persecuciones desatada tras la rebelión militar radical” (Tarcus 2023), lo que indica que este cancionero se inscribe en una tradición editorial política de izquierda y, como se avisa en su contraportada, comparte catálogo con publicaciones como *Trabajo* de Zolá o *La conquista del pan* de Kropotkin.⁶ Así, se distingue de los cancioneros populares, producidos por editoriales musicales de carácter comercial, que incluían canciones de moda y contribuían a inculcar gustos, conformar audiencias y amplificar las industrias culturales a un público masivo (Ledezma y Cornejo 2020, 37-41). Los cancioneros revolucionarios, en cambio, fueron producidos por imprentas obreras que alcanzaban un tiraje acotado e incluían repertorio de carácter explícitamente político (Lagos Mieres 2013, 241-246). Como evidencia Goodman (2025), en cuanto impresos de bajo costo y tamaño bolsillo, los cancioneros han alimentado la cultura política de movimientos sociales a lo largo de la historia, tanto por su portabilidad como su durabilidad.

5. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas CEDINCI (Buenos Aires). El portal de revistas latinoamericanas, AméricaLee, “La Protesta Humana, 1, 13 de junio de 1897, p. 4” <https://americalee2.cedinci.org/portfolio-items/la-protesta/>.

6. Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín (Berlín), op. cit., p. 57.

Al igual que otros, este cancionero presenta el texto completo de cada canción, sin partitura, consignando el título y, en algunos casos, la autoría. En algunas canciones se señala si debe seguirse una melodía en particular para cantarla, como en el “Himno del 1º de mayo”, bajo cuyo título se indica: “Aria del coro de la ópera Nabucco del maestro Verdi” (Figura 1). Esto corresponde al recurso del *contrafactum*, es decir, cantar con una melodía anterior, un nuevo texto.



Figura 1 / Título e indicación de *contrafactum* del “Himno del 1º de mayo”.⁷

Esto da cuenta de tres asuntos. En primer lugar, el cancionero fue hecho para que personas que no necesariamente tenían lectura musical pudieran cantar las canciones e himnos fácilmente, siguiendo una referencia musical conocida. De esto se desprende lo segundo: esta aria de Verdi era lo suficientemente conocida como para servir de guía melódica, facilitando el aprendizaje de este himno. Esto, sumado a que, a comienzos del siglo XX, las ciudades sudamericanas eran parte del mercado más importante de la ópera en el mundo, por lo que esta aria, sin duda, era conocida por trabajadores y trabajadoras de las ciudades sudamericanas en las que se asentaron migrantes italianos desde principios del 1900 y donde se instalaron los principales empresarios de la ópera italiana, como Santiago, Valparaíso y Buenos Aires (Paoletti 2020, 7-9). Al interpretar repetidamente este canto, aunque fuera de manera sencilla, sin instrumentos ni grabaciones, de boca en boca, se facilitó su movilidad (Eyerma y Jamison 1998), potenciándose a su vez la acción participatoria de obreros y obreras que, en el sentido propuesto por Turino (2008), podían intervenir políticamente a través de la música. Por último, en cuanto canción protesta, una melodía pre-existente permite combinar la intertextualidad con otros signos que relacionan el pasado con el presente. Esto se ve facilitado especialmente con el uso del *contrafactum*, gracias a lo cual las personas reconocen la canción anterior y pueden capturar un ideal o la memoria de otro tiempo (Manabe 2025).

El *contrafactum* y la memoria de otro tiempo

Las *contrafacta* han sido un recurso muy común en la canción política a la vez que clave. Por una parte, facilitan el aprendizaje y permiten que las personas puedan interpretar rápidamente nuevas canciones con melodías conocidas, ayudando, a la vez, a la producción de canciones para responder a la contingencia. Por otra, suman capas de significado transmitiendo y proyectando ideales y memorias anteriores al tiempo presente.

Además del “Himno del 1º de mayo”, el *Cancionero revolucionario ilustrado* incluye 55 canciones e himnos, de las cuales veintiuna corresponden a *contrafacta* de melodías de

7. Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín (Berlín), op. cit.

himnos nacionales, canciones patrióticas, arias de óperas y canciones populares. Llama la atención que entre ellas se considere la melodía del "Himno del 1° de mayo" (en su versión italiana) para entonar "La canzone di Bresci" (Figuras 2 y 3). Lo interesante es que, aunque esta melodía es del aria "Va, pensiero" de Verdi, en el cancionero se la refiere como "Primero de Mayo", demostrando cómo el movimiento obrero disputó el patrimonio musical, dándole el mismo nivel de importancia a la melodía de referencia que a la original.

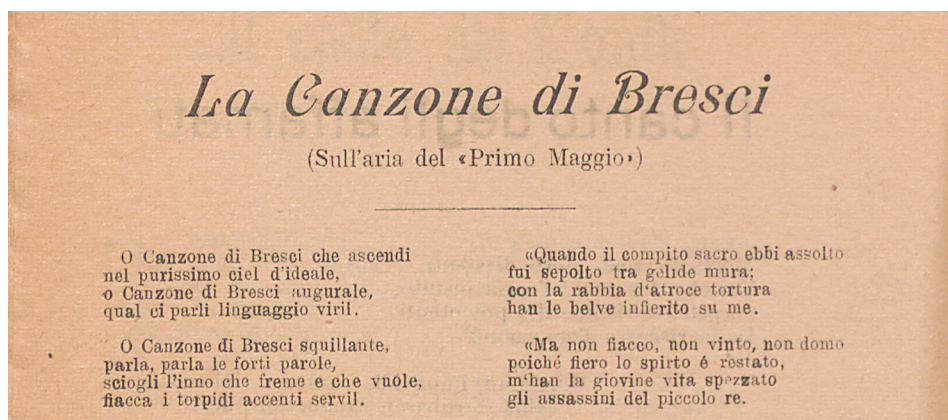


Figura 2 / "La Canzone di Bresci", con indicación de cantarse con la melodía de "Primo Maggio" que, a su vez, se basó en la melodía de "Va, pensiero" de la ópera *Nabucco* de Verdi.⁸



Figura 3 / "Il Primo Maggio", con indicación de cantarse con la melodía del aria de la ópera *Nabucco* de Verdi.⁹

"Va, pensiero" es el coro del tercer acto de la ópera *Nabucco* de Verdi, conocido como "La marcha de los esclavos". El texto escrito por Temistocle Solera, inspirado en el Salmo 137 "Super flumina Babylonis", trata sobre la expulsión del pueblo judío de Jerusalén por la conquista del rey de Babilonia, que recuerda la tierra con nostalgia. Sin embargo, luego de su estreno, en 1842, la audiencia italiana la interpretó como un signo de libertad propio, convirtiéndose en

8. Ibid., p. 28

9. Ibid., p. 49.

una especie de segundo himno nacional, especialmente por las y los patriotas que protestaban por la ocupación austríaca y buscaban la soberanía y la unificación del Estado-nación que se concretó en 1861 con la proclamación del reino de Italia.

Así, el aria de Verdi contiene dos significados que se resumen en el deseo de la libertad de un pueblo: el judío, en su contenido lírico textual, y el italiano, en el sentido figurado de la interpretación nacionalista. Por su parte, la nueva letra de Gori, establece un nuevo significado y un tercer nivel de relación de hipertextualidad, donde el deseo de libertad y unificación nacional de la burguesía italiana se resignifica en un anhelo de liberación y unidad de la clase trabajadora. Esta sumatoria de capas de significado funciona como una especie de “bola de nieve semántica” que adquiere nuevos sentidos mientras conlleva asociaciones anteriores (Turino 1999, 235).

Este himno, como los himnos nacionales, evoca sonoramente un ideal común que, al ser cantado al unísono, ayuda a experimentar “la realización física de la comunidad imaginada en forma de eco” (Anderson 1993, 204). A diferencia de los himnos patrios, el “Himno del 1º de mayo” no rinde homenaje a héroes ni batallas pasadas, sino que celebra la esperanza de un futuro próximo, desconocido, pero mejor (Hobsbawm 1998, 124). Esta esperanza se refuerza en el texto donde Gori reemplaza la nostalgia por la patria perdida por la esperanza futura de un renacer ideal, como se ve en la Tabla 1.

Va, pensiero	Va, pensiero (español)	Inno al Primo Maggio	Himno del 1º de mayo
Del Giordano le rive saluta, di Sionne le torri atterrate... Oh mia patria sì bella e perduta! Oh membranza sì cara e fatal!	¡Saluda las orillas del Jordán y las destruidas torres de Sion! ¡Oh, mi patria, tan bella y perdida! ¡Oh, recuerdo tan querido y fatal!	Squili un inno di alate speranze al gran verde che il frutto matura e la vasta ideal fioritura in cui freme Il lucente avvenir.	En los prados que el fruto sazonan hoy retumban del himno los sonos ensanchando, así, los corazones de los parias e ilotas de ayer.

Tabla 1 / Comparación de los versos de la segunda estrofa de “Va, Pensiero” y el “Himno del 1º de mayo”, en italiano y español publicadas en el citado cancionero. Nótese que la traducción no es textual ni estrófica, sino que traduce el sentido general a lo largo de toda la obra. Elaboración propia.

Del nuevo texto (Figura 7) distingo cuatro tópicos principales: 1) la unidad de la clase trabajadora (“y al unir nuestro esfuerzo fecundo”); 2) rebelión (“levantemos las manos callosas, elevemos altivos las frentes y luchemos, luchemos valientes”); 3) liberación en tres sentidos: liberar a otros (“desertad oh falanges de esclavos, de los sucios talleres y minas, los del campo, los de las marinas”), la liberación del trabajo (“tregua, tregua al eterno sudor!”) y de la explotación burguesa (“contra el fiero y cruel opresor, de tiranos del ocio y del oro”); y 4) renacer colectivo representado en el día Primero de Mayo: “Ven, oh, Mayo, te esperan las gentes, te saludan los trabajadores. Dulce Pascua de los productores...”. En la religión cristiana, la Pascua es el momento de la resurrección de Jesucristo, elemento que Gori usa como metáfora para el renacer de la clase trabajadora, libre de explotación.

Desde los inicios de las marchas del Primero de Mayo, a fines del siglo XIX, las y los “socialistas italianos, conscientes del espontáneo atractivo de la nueva fiesta del trabajo para una población

20

su - cios ta - lle - res de mi - nas, los del cam - po los de las ma -
ve - ra de_a-trac - ti - vo_ar - ca - no, ver - de ma - yo delgé - ne - ro_hu-

23

ri - nas, tre-gua, tre - gua_al e - ter - no su - dor. Le-van -
ma - no, dad al al - ma_e-ner-gí - a y va - lor. A - len -

Figura 5 / Extracto del “Himno del 1° de mayo” que representa un desarrollo del momento climático de la pieza.
Transcripción por Rosario Bravo para el Coro Chirihue.

En el desarrollo de esta melodía (Figura 5, desde compás 21) se utiliza un recurso similar, que comienza con un intervalo de sexta mayor, sobre un acorde mayor, comparando la diversidad de la clase trabajadora (“los del campo, los de las marinas”) con la fertilidad de la humanidad (“verde mayo del género humano”), equiparando la necesidad del descanso (“tregua, tregua al eterno sudor”) con la energía necesaria para la transformación social (“dad al alma energía y valor”).

Desarrollo: primera vez	Desarrollo: repetición
Los del campo, los de las marinas, Tregua, tregua al eterno sudor	Verde mayo del género humano Dad al alma energía y valor

Tabla 3 / Texto de la misma melodía que representa un desarrollo del momento climático de la pieza. Elaboración propia.

En la última estrofa (Figura 6, desde compás 25 y Tabla 4), se potencia una expresividad que rompe con el esquema general del “Himno del 1° de mayo”, que está en tonalidad mayor, con una melodía marcada por un intervalo de séptima menor (“levantemos”) sobre un acorde de La con séptima, que desemboca en un Re menor. Con un texto heroico y de protesta, esta melodía enuncia una tensión, una advertencia, acerca de la constante amenaza y dificultades que deberá sortear la clase trabajadora para conseguir sus derechos. Esta tensión se resuelve en el tercer verso que vuelve a la melodía inicial (“y luchemos”) y retoma la tonalidad mayor hasta concluir con el llamado a un alzamiento valiente de la clase obrera “contra el fiero y cruel opresor” y “para el bello y feliz porvenir”, retomando, al mismo tiempo, los dos sentidos del Primero de Mayo, tanto de lucha como de alegría.

Contradicción: primera vez	Contradicción: repetición
Levantemos las manos callosas Elevemos altivas las frentes	Alentad al rebelde vencido Cuya vista se fija en la aurora
Resolución: primera vez	Resolución: repetición
Y luchemos, luchemos valientes Contra el fiero y cruel opresor	Y al valiente que lucha y labora Para el bello y feliz porvenir

Tabla 4 / Texto de la misma melodía que representa una tensión y una resolución en la última estrofa de la pieza.
Elaboración propia.

23

ri - nas, tre-gua, tre - gua_al e - ter - no su - dor. Le-va-
ma - no, dad al al - ma_e-ner-gí - a y va - lor. A-len-

26

te - mos las ma - nos ca - llo - sas, e - le - ve - mos al-ti - vas las
tad al re-bel - de ven - ci - do, cu - ya vis - ta se fi - ja_en la au -

29

fren - tes, y lu - che - mos, lu-che - mos va - lien - tes, con-tra_el
ro - ra, y_al va - lien - te que lu - cha_y la - bo - ra, pa-ra_el

32

1. 2.
fie - ro y cruel o - pre - sor. Ju-ven - nir pa-ra_el be - llo_y fe -
be - llo y fe - liz por - ve - nir.

Figura 6 / Extracto de "Himno del 1º de mayo" que representa una tensión y una resolución en la última estrofa de la pieza.
Transcripción por Rosario Bravo para el Coro Chirihue.

El hecho de que el "Himno del 1º de mayo" se cantara con una melodía pre-existente y conocida, simplificaba su proceso de aprendizaje, pues no era necesario aprenderla desde cero, sino que solo cantar la melodía conocida con la nueva letra, impresa en cancioneros como este, de pequeño formato y portable. Este canto colectivo pudo haber contribuido a difuminar las diferencias entre las personas al momento de cantar, transmitiendo un sentido de unidad y comunidad, como se hiciera en ocasiones "de protesta o de formación", como "un símbolo sonoro que daba cuenta de la identidad y valores del proyecto político" (Lagos Mieres 2023, 272). En el sentido propuesto por Turino (2008), por sus características musicales, de enseñanza y sus significaciones, este himno potenció un tipo de práctica musical participatoria, donde las personas se vincularon de manera activa con la música, uniéndose no solo en la escucha, sino que sobre todo en el canto. En Chile, este himno se cantó tempranamente en las conmemoraciones del Primero de Mayo por sectores obreros anarquistas, como el grupo Regeneración que lo interpretó en una velada a beneficio del periódico *La Agitación* en abril de 1902 (Lagos Mieres 2012, 255). Pese a su origen anarquista, el himno trascendió a sectores obreros socialistas, como el Centro Obrero de Viña del Mar que interpretó esta obra en 1916, o el Cuadro Dramático Socialista Carlos Marx que la cantó en 1921 (Navarro 2023, 170, 173).

Las ilustraciones y el internacionalismo obrero

El cancionero incluye también ilustraciones afines. Aunque tiene por nombre "Ilustrado", solo seis de las 56 canciones vienen acompañadas de imágenes, lo que indica una intencionalidad

de destacar estas obras de manera especial a través de visursos políticos (Knorr-Cetina 1999). El “Himno del 1° de mayo” es una de ellas. Va acompañado de dos retratos (Figura 7): uno de Louise Michel (1830-1905) y otro de Anselmo Lorenzo (1841-1914).¹¹

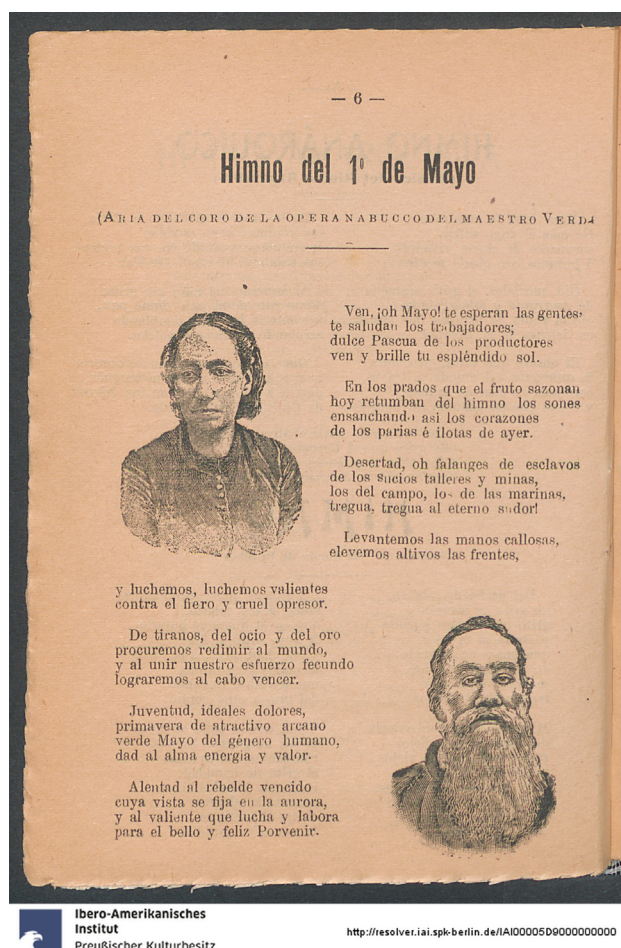


Figura 7 / Retratos de Louise Michel y Anselmo Lorenzo junto al texto del “Himno del 1° de mayo”.¹²

La educadora y escritora anarquista francesa Louise Michel fue una de las principales figuras de la Comuna de París y se estableció como un emblema del anarquismo francés y del movimiento obrero. Posiblemente este cancionero busque homenajearla, considerando que falleció el mismo año en que este se publicó. Por su parte, el intelectual anarquista y sindicalista español Anselmo Lorenzo, apodado “El abuelo”, contribuyó al movimiento anarquista internacionalista (Orobon 2018) divulgando las ideas de Proudhon, Kropotkin y Bakunin (Fernández y Tamaro 2004).

Además de los homenajes, estos retratos sirven para conectar afectivamente con momentos anteriores de la historia obrera, y, siguiendo a Eyerman y Jameson, funcionan como “canales de comunicación [...] entre distintos momentos e incluso, entre generaciones de movimientos

11. Agradezco este dato al historiador Manuel Lagos Mieres, quien generosamente me ayudó a reconocer el retrato de Anselmo Lorenzo.

12. Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín (Berlín), op. cit., p. 6.

sociales", reactivando una memoria colectiva y despertando estructuras afectivas olvidadas (1998, 161). En términos peirceanos, estos retratos funcionan como índices del anarquismo; establecen una relación paratextual con el movimiento obrero y su co-presencia con el anarquismo internacional se presenta como una metonimia de algo mayor: un movimiento obrero internacional y cosmopolita.

Este cosmopolitismo se refuerza con la ilustración de la portada del cancionero (Figura 8) que establece una relación de intertextualidad con dos obras anteriores. Por una parte, con la pintura de Eugène Delacroix de 1830 (Figura 9), y por otra, con el grabado de Walter Crane de 1895 (Figura 10). Respecto al primer caso, la portada del cancionero reinterpreta la imagen de Marianne, símbolo de la Revolución francesa, que, en vez de enarbolar la bandera de ese país, levanta una antorcha representando la luz, la idea y la libertad, que se eleva sobre las leyes y las cadenas de la nación, pero ya no de la burguesía, sino que del pueblo. Esta apropiación obrera de símbolos de la libertad burguesa en la imagen refuerza el recurso del *contrafactum*. Al entonarse el "Himno del 1º de mayo" con la melodía de "Va, pensiero", se establece un nuevo significado y una relación de hipertextualidad, donde la libertad de la burguesía francesa –en la imagen– o italiana –en el aria– se resignifica en el anhelo de liberación de la clase trabajadora internacional.

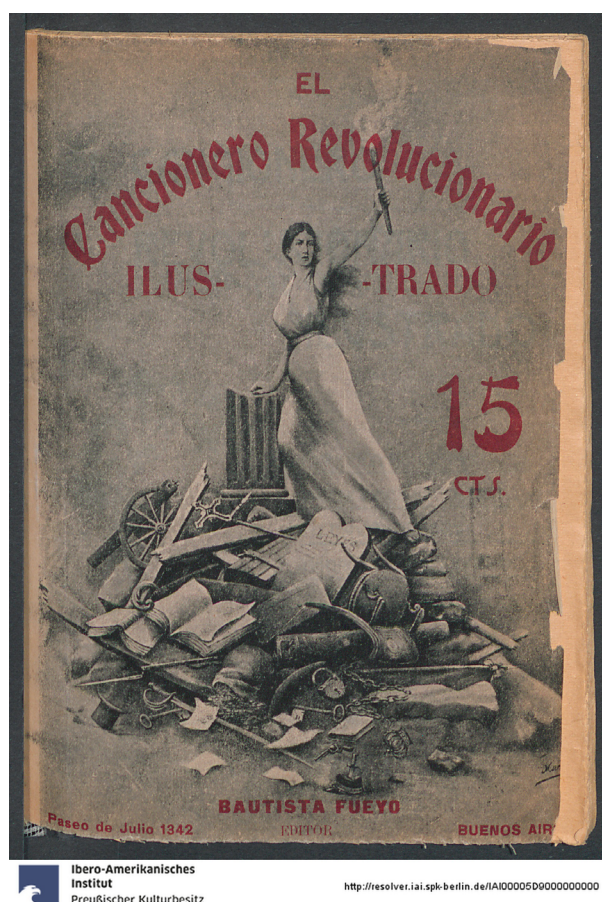


Figura 8 / Portada.¹³

13. Ibid.

Un himno obrero con múltiples capas de significados

Canciones obreras como esta, se difundieron en cancioneros de pequeño formato y alta circulación, haciendo el texto accesible y portable, para cantarse en cualquier momento, lo que, junto con el recurso del *contrafactum*, facilitaba su aprendizaje. A la vez, el texto de Gori, así como las ilustraciones del cancionero, significaron una apropiación obrera de los símbolos burgueses de la libertad funcionando, al mismo tiempo, como una metonimia de algo mayor: el movimiento obrero internacional.

El "Himno del 1° de mayo" sirve de ejemplo de cómo la música contribuyó a politizar el movimiento obrero y a conectarlo internacionalmente. Asimismo, el uso de los cancioneros de pequeño formato, con el recurso del *contrafactum* potenciaron la participación política de grupos obreros a través de la práctica musical, quienes pudieron apropiarse de los símbolos burgueses.

Con todo, el himno de Gori llama a la unidad y a la rebelión de la clase trabajadora para alcanzar su liberación, proponiendo al Primero de Mayo como un símbolo del despertar del movimiento obrero al tiempo que del renacer de la primavera. Así, conjuga la tradición simbólica del Primero de Mayo en cuanto protesta y en cuanto goce de una naturaleza fecunda.

“Himno a la moderna mujer”:¹⁴ Music and the Political Demand for Women’s Citizenship

Catalina Sentis

Pontificia Universidad Católica de Chile

cfsentis@uc.cl

Until 1949, Chilean women could not vote freely in elections. That moment marked a historic year, bringing to a close the political struggle that began to take shape in the second half of the nineteenth century. Women’s suffrage became an active cause, shaping women’s political agendas during the first half of the twentieth century. The feminist movement has taken different paths since women achieved suffrage in the country, distancing itself from the old schemes and questioning the socio-political structure that produces and reproduces inequality. In Chile, women are actively fighting for reproductive rights and protesting gender violence (De Fina et al. 2022). The performance *Un violador en tu camino* (*A Rapist in Your Path*) by LASTESIS collective in November 2019 illustrates urgent concerns regarding women’s rights at the time. The global reach of LASTESIS’s performance, which resonated with the struggles of the feminist movement around the world, puts still-pending demands, such as sexual and reproductive rights and the eradication of gender-based violence, at the center of the discussion. However, when we ask what the earlier Chilean suffrage movement sounded like, the available information is insufficient to characterize it. This paper analyses an earlier musical work from the Chilean suffrage period to understand how current music has elaborated on the feminist movement of the early 1900s the feminist movement at the beginning of the twentieth century.

“Himno a la moderna mujer” is a piece for voice and piano, with music composed by María Luisa Sepúlveda and lyrics written by Blanca Vanini.¹⁵ A note on the score states that the song was composed specifically for the First International Women’s Congress, which took place in Santiago, Chile, in November 1925. These annotations were essential to conduct a survey of contemporary periodicals for this research and understand in greater detail the context in which the song was created.¹⁶ The inscription to a particular moment illustrated in this score positions this piece in the service of a political goal: the pursuit of women’s right to vote in Chile. Music around the world, including numerous pieces that address women’s suffrage, has served similar roles in supporting civic causes. The most emblematic example is the anthem “The March of the Women” by Ethel Smyth, but there are many more; the Library of Congress collection Women’s Suffrage in Sheet Music contains around 200 pieces composed for this same purpose. Furthermore, the preservation of these documents reflects the assessment of

14. Translation by the author. All translations from Spanish to English are by the author, unless otherwise noted.

15. Música U. Chile, “Ellas por Ellas. Músicas del DMUS relevan a compositoras”. 8 March 2023, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jEQyaJZMgI8>.

16. The newspapers consulted were *Diario Ilustrado*, *El Mercurio* and *La Nación*.

an imagined sound in relation to the first feminist wave, in which multiple voices in the music, including adherents and detractors of the cause, are present. Although Sepúlveda's anthem can be inscribed within this broader universe, it also reflects a local reality that shows what the Chilean feminist movement sounded like.

Incorporating semiotics and intertextuality into musical analysis allows us to understand music as a complex system for the production of meaning. In this sense, the analysis of the "Himno a la moderna mujer" is approached from a perspective that interprets musical elements as signs referring to ideas, experiences, or historical contexts shared by a community. Semiotics, based on precepts that initially originated in linguistics, understands symbolic systems not only as means of communication intended to transmit meanings intentionally produced by an author to an audience, but also as part of a broader process of symbolic functioning. From this perspective, communication is only one possible outcome of the processes of symbolization and the various modes of exchanging meanings (Nattiez 2011, 24). In this sense, musical analysis can be oriented towards understanding how sound elements participate in these symbolic processes and generate interpretations within a given cultural context.

Peirce's conception of the sign is relevant, as it allows for the analysis of broader systems of meaning than verbal language. Unlike Saussure, who conceives of the sign as a binary relationship between signifier and signified, primarily focused on linguistic signs and their arbitrary nature, Peirce proposes a different structure for analyzing non-linguistic signs (Turino 2008, 6). The triad composed of representamen, object, and interpretant allows us to consider that signs can relate to their object in different ways, whether by resemblance, connection, or convention. Applied to musical analysis, this model enables understanding of how sound elements function as signs that generate interpretations and meanings for listeners (Turino 2008, 5–6).

Likewise, intertextuality allows us to identify the relationships a work establishes with other musical traditions, genres, or previous repertoires, generating multiple layers of meaning. In this sense, Genette developed a typology of relationships between texts called transtextuality, within which intertextuality corresponds to the direct presence of one text in another (Genette 1989). In the field of musical analysis, these relationships can manifest themselves through musical topics, understood as thematic materials shared by composers and conventionally associated with certain expressive or extramusical elements within a cultural context (Agawu 2012, 83). Musical semiotics has defined the topic as a type of sign that functions through a double reference process: on the one hand, it refers intertextually to other musical traditions or repertoires and, on the other, to the cultural meanings associated with them (López Cano 2005, 6). This approach allows us to analyze the anthem by identifying how certain musical resources establish links with the repertoire of Latin American national anthems and activate cultural meanings associated with republican discourse, linking them to the political demand for women's suffrage.

María Luisa Sepúlveda was a pianist, composer, teacher, and researcher who studied at the Conservatorio Nacional de Chile (National Conservatory of Chile), where she taught for the first two decades of the twentieth century. Her active career as a working musician stresses and questions the roles assigned to women of her time. Currently, her work, along with that of other composers, is a key reference for music composed by Chilean women. In recent years, her presence has inspired scholars, who are reconsidering the assumptions held by Chilean

musicologists during the twentieth century, to reread her work, contributing new findings (Bustos 2012; Sentis 2020; Vera et al. 2020; Andrade 2024). However, until now, her musical work has not been inscribed within the Chilean suffrage movement. Based on the context of “Himno a la moderna mujer”, it is possible to directly connect Sepúlveda’s work to a feminist partisan cause, which is not the case for other compositions of hers. Through this anthem, it is possible to access a political dimension that has not been considered in previous research on Sepúlveda. In this sense, it is pertinent to use the term “identification circuits,” as proposed by Madrid (2021). He points out that the spaces in which musical individuals develop their works are not only the locations in which they are received and acquire meaning, but “[also] relational spaces in which the subject literally is, in which he or she develops his or her subjectivity simply by being in them.” (Madrid 2021, 37). Following this, the anthem was created for a feminist space with a partisan focus. Hence, the composer is placed within a network of women who were questioning their roles, their position in society, and their political rights.

In the first decades of the twentieth century, a large variety of women’s associations of different political natures emerged across the country. These social groups advocated for the convergence of two initially contrasting currents that developed complementary projects (Sentis 2020, 65). On the one hand, there was a conservative, Catholic-oriented stance coming from the elites, who approached society through welfare and charity. On the other hand, a secular group of middle-class working and professional women with higher educational levels participated in the movement with a more demanding stance (Sentis 2020, 65). The need to improve the legal status of women began to emerge only gradually, since both groups agreed that women lack the same rights as men in the active construction of the social world (Huerta and Veneros 2013, 386).

The first demands materialized toward the end of the 1910s, without finding support from the ruling political elite. This disappointment led to the appearance of the first women’s political parties in the following decade. The Partido Cívico Femenino (Women’s Civic Party) emerged in 1922, and the Partido Demócrata Femenino (Women’s Democratic Party) was created in 1924. The president of the latter, Celinda Arregui, actively worked to transform women into citizens with the same conditions as men (Gaviola et al. 1986, 35). Arregui had participated in the cause for several years, having published her book entitled *Laborando* (Laboring) in 1921, in which she comments:

We believe it is human just to listen to each other, and that the opinion of the female community, which contributes a valuable contingent to the national wealth, is worthy of taking into consideration [...]. A large part of this community holds positions in public and private offices, in literature, in the liberal professions, in artistic work, in commerce, in the manufacturing industry, and in all household activities. This community makes contributions, pays patents, and complies with all the laws of the Republic. And yet, such an indispensable factor in national life [...] has neither voice nor vote when it comes to the future of the country. It is always claimed that to stop female advancement, most women are oblivious. Aren’t most men equally oblivious? (Arregui 1921, 74).

Arregui’s opinion, expressed years before the party’s creation, illustrates the space women occupied in public life. Her comment highlights their place at work and the active role they played in different spaces of society, while they were marginalized from expressing their

political voice. Consequently, the Partido Demócrata Femenino served as a platform for action, allowing them to connect directly with political groups. The following year, in 1925, they organized the First International Women's Congress (*La Nación*, 4 November 1925, 13), inspired by a previous event held in Buenos Aires in 1910 under the same name (Arregui 1921, 61-63). Despite the enthusiasm described by the press, this event did not take place as planned. The notes from November of that year, regarding the preparations and their suspension, were scarcely detailed. However, the Congress organizers used the platform as an opportunity to bond, meeting other women's associations and agreeing to manage political actions.

Rescheduled for the following year, the International Women's Congress took place from September 7 to September 9, 1926. National and foreign women's organizations joined to form a large audience. Associations from different regions participated, as well as delegations from other American and European countries (*La Nación*, 9 September 1926, 14). It had financial support from the state (*La Nación*, 7 September 1926, 4), and the work sessions were conducted at the Chilean National Library (*La Nación*, 10 September 1926, 8). A wide range of topics were discussed, reflecting the scope of action and attention of women; they included presentations on health, sexuality, education, childhood, culture, social problems, and politics, among other issues (*La Nación*, 9 September 1926, 14). Although these issues were approached in ways aligned with the first feminist wave, since they did not question gender roles, a strong political component was evident, especially in syndicalism and suffrage. At the closing of the event, an agreement was made to create the Unión Femenina de Chile (Chilean Women's Union), a union that would begin operating the following year in Valparaíso (Gaviola et al. 1986, 35), with a clearly feminist program to achieve equal political rights (*La Nación*, 13 September 1926, 8; *La Nación*, September 1926, 4; *La Nación*, 18 September 1926, 16). The Congress served as a congregating space for different positions, connecting women's groups throughout the nation and also with an international network (*La Nación*, 13 September 1926, 8).

The event opened at the Municipal Theater of Santiago, where the President of the Republic and various political authorities attended. The opening act included the singing of Sepúlveda's anthem, premiered by the female students of Escuelas Normales No. 1 and No. 2, accompanied by the Lautaro Regiment Band (*La Nación*, 3 September 1926, 8; *La Nación*, 5 September 1926, 32). The piece was the only musical work played with an explicit statement. The vision captured in the lyrics of this work is characteristic of the feminism of the time (Sentis 2020, 81). First, women are described as the center and basis of the family, while various metaphors describe the oppression in which they live. Icons like yoke and slavery refer to the inequality they find themselves in, while the figure of the path is invoked to reflect the process of transformation. The lyrics support the education of women, alluding to several lines of knowledge. The topics addressed illustrate how the role of women is perceived, along with the search for equal citizens' rights: "Horizontes magníficos abre/ el Progreso a la nueva mujer:/ ¡reconócele el Mundo el Derecho, / conquistado mediante el Deber!" (Sepúlveda and Vanini 1925).¹⁷

Musically, Sepúlveda's anthem can be inscribed in a similar tradition to that of Latin American national anthems. According to the classification proposed by the Grove Music Encyclopedia (2001), Latin American national anthems are strongly influenced by nineteenth-century

17. "Magnificent horizons are open / for the Progress by the new woman/ the World recognizes her Right, / won through Duty!" (Sepúlveda and Vanini 1925).

Italian opera, which is why they are catalogued as operatic anthems. These anthems are characterized as more extensive and elaborate. Rhythmically, they usually use a marching beat and present a ternary form that alternates between chorus and verse, preceded by an introduction. “Himno a la moderna mujer” fits in this category, since it presents such formal elements. The work opens with a martial indication at the beginning of the score, the introduction and the chorus present a marked rhythmic aesthetic, using sixteenth-note combinations, and triplets applied to a repeated note, which could iconically allude to the roll of the snare drum. Melodically, the voice uses similar rhythms, accompanied by the piano, which accentuates the quarter-note pulse. The march’s topic could invite the listener to adopt a position in defense of an ideal of progress (Agawu 2012), as expressed in demands for women’s rights, unity with others, and collective action.

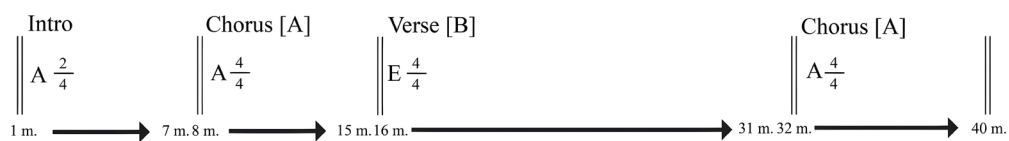


Figure 1 / “Anthem to the Modern Woman” (“Himno a la moderna mujer”). Diagram. Created by the author.

The musical score for "Himno a la moderna mujer" is presented in three systems. The first system is marked "Marcial" and is in A major, 2/4 time. It features a piano introduction with a steady quarter-note pulse in the bass and a melody in the treble. The second system is marked "Coro" and is in A major, 4/4 time. It features a vocal melody in the treble and piano accompaniment in the bass, both using triplets. The third system continues the vocal melody and piano accompaniment, also using triplets. The score is written for voice and piano.

Figure 2 / “Anthem to the Modern Woman” (“Himno a la moderna mujer”). First page.

Sepúlveda's piece contains an element that is repeated in several Latin American national anthems. The vocal melody begins the chorus with a pick-up, a dotted-eighth note followed by a sixteenth note in the last beat of the measure. This rhythmic motive appears at the beginning of the national anthems of Chile, Peru, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Honduras, Mexico, Panama, and Uruguay (Grove Music Encyclopedia 2001). Given how frequently this rhythm occurs in national anthems, it works as an iconic sign that Sepúlveda applies through repetition. It connects the ideals of feminist suffrage and women's equality as citizens to those of the nation and republicanism by evoking the same musical insignia. In the early decades of the twentieth century, Latin American republics experienced a period marked by the celebration of the first centenaries of their independence, processes that reinforced national identities. Within this context, this resource can be interpreted as an attempt to incorporate the demand for women's suffrage into the patriotic discourse and to participate in that national project.

"Himno a la moderna mujer" invites us to explore a broader sonic universe that includes the music of Chile's suffrage movement in the first half of the twentieth century. Although it is but one case, its formal elements coincide with the ideology of the society from which it arises. The anthem idealizes the modern woman as a full-fledged citizen who is educated and plays an active role in society. The Congress, in turn, through all its organization and performance, seeks to embody these ideals through the women who participate in the community. In these same spaces, a conservative vision coexists, in which women are assigned to the family sphere. Their actions in the public sphere sometimes manifest as an extension of that domain, in which women seek the protection of childhood and the most vulnerable. Sepúlveda's work identifies a community into which the composer inscribes herself at that moment in her life from her own subjectivity.

These tensions and ideals are also reflected in the anthem's musical dimension. From a semiotic perspective, the musical elements of the piece can be interpreted as signs that produce meaning within a cultural context, showing how certain rhythmic and formal resources contribute to the symbolic construction of the modern woman. Through intertextuality, the work connects to the repertoire of Latin American national anthems and to the march topic, showing how these elements link the demand for women's suffrage with republican and national imaginaries.

Chilean historiography has addressed the political aspect of the suffragist movement without considering its musical dimension. This historiographical gap limits the understanding of music's role as a political tool and a means of ideological expression in the struggle for women's rights. Identifying and analyzing musical practices associated with feminism in the first half of the twentieth century, and highlighting their role in articulating political and social discourses, remain unfinished tasks for Chilean musicology. The analysis of Sepúlveda's anthem seeks to contribute to this effort, not only by recovering previously unknown materials but also by offering a critical interpretation that demonstrates how these musical sources functioned as vehicles of ideological expression and political tools in the context of the feminist struggles of their time.

“Plástico”: himno de la salsa y canción de protesta, por medio de signos

Emanuel Ramírez Jaramillo

Pontificia Universidad Católica de Chile

ebramirez@uc.cl

Introducción

A fines de los años setenta, la salsa comenzaba a entrar en un periodo de decadencia debido al cambio en los gustos y las modas musicales. Fania Records, compañía disquera que albergaba a la mayoría de los artistas icónicos de la salsa y que por esos años fue absorbida por la multinacional Columbia, comenzó a lanzar producciones musicales dirigidas al público norteamericano enfocadas en la música disco. Sin embargo, a pesar de este panorama inestable para la salsa, el 7 de septiembre de 1978, sale al mercado el que sería el álbum más exitoso del género: *Siembra* de Rubén Blades y Willie Colón, que se transformó en uno de los álbumes salseros más relevantes de la historia. Por una parte, por medio del contenido de sus letras, con conciencia social, dirigidas a las comunidades latinas en los Estados Unidos, y, por otra, ya que este disco permitió abrir nuevas líneas creativas, redefiniendo los límites musicales del género.

Este disco incluye temas ahora clásicos de la salsa como “Pedro Navaja”, “Buscando Guayaba”, “María Lionza”, “Siembra” y “Plástico”. Las composiciones, de autoría del cantante panameño Rubén Blades,¹⁸ tienen un contenido lírico de carácter político, que incluye temáticas relativas a las tradiciones religiosas de Latinoamérica (“María Lionza”),¹⁹ las experiencias amorosas a través del discurso metafórico (“Buscando Guayaba”), la denuncia hacia las estructuras sociales que perpetúan la violencia y la desigualdad social (“Pedro Navaja”), la proyección de valores hacia la comunidad latina (“Siembra”), y la crítica antimaterialista (“Plástico”).

El presente texto se enfoca en un análisis de la obra “Plástico” por medio de la aplicación de la semiótica peirceana, específicamente de la segunda tricotomía, mostrando cómo la letra y la música de la obra hacen referencia y presentan metáforas sobre la artificialidad y superficialidad de la sociedad norteamericana, haciendo un llamado de conciencia a las comunidades latinas a través del uso de signos y objetos característicos de la época, cuyos significados se han mantenido en el tiempo.

Salsa como sello identificador

Uno de los aspectos fundamentales de la salsa durante la década del setenta en los Estados Unidos, fue el carácter de identificación que tuvo con las comunidades latinas. Esta manera

18. A excepción de la canción “Ojos” del compositor puertorriqueño Johnny Ortiz.

19. Deidad femenina perteneciente al espiritismo venezolano, proveniente del sincretismo de creencias católicas, indígenas y africanas.

de hacer música, profundamente enraizada en las tradiciones sonoras del Caribe, se fue conformando inicialmente, como movimiento expresivo, entre jóvenes del migrante mundo caribeño en Nueva York (Quintero Rivera 1998, 17). Si bien en estas comunidades ya había una identificación con la música de origen afrocubana, como el mambo, el chachachá y otras fusiones como el latin jazz y boogaloo, la salsa se diferenció del resto de estos géneros, ya que buscaba preservar la cultura de generaciones anteriores, al tiempo que trataba de satisfacer la necesidad de representación del “nuevo ciudadano” (Pinto de la Sotta 2009, 13).

Sin embargo, siguiendo a Deborah Pacini, la música latina lejos de estar definida o limitada por una estética musical asociada a grupos nacionales particulares, ha implicado cruces musicales, geográficos, raciales y fronteras étnicas, lo que permite un resultado variado en prácticas musicales (Pacini 2010, 2). Una muestra de esto se observa en algunas producciones de mediados de los años sesenta, cuando Fania Records lanzaba álbumes que contenían covers de canciones latinoamericanas,²⁰ reinterpretadas mediante la combinación de prácticas musicales provenientes del Caribe (principalmente de la música afrocubana y puertorriqueña) con el jazz norteamericano, lo que posteriormente fue denominado salsa. Por tanto, la salsa representa una manera de elaborar sonoridades que se define más por sus prácticas que por sus contenidos específicos, entendido esto como aquello que se dice –las temáticas, las narrativas y significados explícitos– (Quintero Rivera 1998, 21). Se trata de un estilo musical urbano híbrido que surge de las experiencias de la clase trabajadora puertorriqueña²¹ de segunda generación de migrantes en la ciudad de Nueva York y que adquiere una dimensión translocal dentro de un contexto pancaribeño (Aparicio y Jáquez 2003, 7).

La fusión entre las distintas músicas de las comunidades latinas afrocaribeñas arraigadas en las experiencias de inmigrantes latinoamericanos hizo que la salsa, principalmente en Nueva York, se convirtiera en una expresión de identidad cultural y resistencia social. Se generaron espacios comunitarios a través del baile y el encuentro social, lo que fomentó un sentido de pertenencia, y propició que la salsa se convirtiera en parte de la banda sonora de la construcción de una identidad latina/hispana de comienzos de la década del setenta.²²

Remisiones signícas de “Plástico”

En “Plástico” es posible advertir una crítica a la superficialidad de la sociedad estadounidense de la época. La canción se estructura en cinco estrofas, en cada una de las cuales el autor representa a un personaje distinto: una mujer, un hombre, una familia, la ciudad en la cual viven y, por último, la voz cantante, que invita a la comunidad latina a una reflexión crítica sobre la forma de vida de estos personajes.

La primera estrofa relata la vida de una mujer (“una chica plástica”) que, sin reparo alguno, sobrevive a expensas de las apariencias, persiguiendo su subsistencia a través de la búsqueda de comodidades materiales. Pero más allá de la individualidad, esta chica plástica es

20. Específicamente de Cuba y Puerto Rico.

21. Mayoritariamente, en comparación a inmigrantes mexicanos, cubanos y costarricenses.

22. Es importante comprender que el término *latino* en los movimientos sociales surge para enfatizar su intensa experiencia vivida como pueblos oprimidos y colonizados, y para señalar una herencia propia, con matices indígenas, desligado de la herencia hispana (ver Lacomba 2020).

representación de un grupo de mujeres “lindas, delgadas, de buen vestir. De mirada esquivia y falso reír”. Luego, en la segunda estrofa, la canción presenta a un hombre que, al igual que la “chica plástica”, busca ajustarse a los estándares impuestos por el sistema norteamericano. Este “muchacho plástico” representa a un grupo de hombres “que por tema de conversación discuten qué marca de carro es mejor”. En la tercera estrofa, en tanto, se desarrolla la dinámica de una pareja heteroparental, que, por mantener un estatus de prosperidad viven con deudas y criando a su hijo con orientaciones racistas: “Aparentando lo que son, viviendo en un mundo de pura ilusión, diciendo a su hijo de cinco años ‘no juegues con niños de color extraño’”. La ciudad en la que residen estos personajes se presenta, en la cuarta estrofa, como “una ciudad de plástico”, un entorno hostil donde las personas sacrifican su libertad con tal de mantener una fachada de prosperidad, “donde en vez de un sol, amanece un dólar”.

Finalmente, en un tono de manifiesto, la voz cantante envía un mensaje a la comunidad latina, en el que subraya la importancia de mantenerse firme frente a un sistema depredador. Esto lo hace por medio de una gradación retórica, de carácter ascendente, ubicando e interpelando a la persona singular (“oye latino, oye hermano, oye amigo”) para luego ampliar el foco hacia una dimensión colectiva e interpelar a la comunidad de la cual el autor es también parte (“vamos todos adelante, para juntos terminar con la ignorancia que nos tiene sugestionados”).

En este sentido, analizar “Plástico” desde un enfoque semiótico, nos invita a reflexionar sobre la trascendencia en el tiempo de la canción desde una perspectiva historiográfica, ya que Rubén Blades relata en modo de crónica las formas de vida de la sociedad norteamericana de la época, así como la inserción de las comunidades latinas en dicho contexto social mediante procesos de lucha y reivindicación social.

Para Turino (2008, 3), la música puede consistir en distintos tipos de actividades que satisfacen diferentes necesidades del ser humano. En este sentido, el autor señala que hay tres maneras básicas de conexión entre un signo y lo que representa (su objeto): ícono, índice y símbolo, refiriéndose a la segunda tricotomía de Peirce (Turino 2008, 6). Los procesos icónicos básicamente son la agrupación de fenómenos debido a algún tipo de similitud o semejanza. El índice, en tanto, corresponde a la relación directa de un signo con el objeto, en la medida que establezca una conexión de carácter afectivo, cuyo significado se experimenta en la vida real de los individuos. Por último, la tercera forma de relacionar un objeto y sus signos a través de la lingüística es el símbolo, en el cual las palabras “pueden crearse y definirse con otras palabras, pudiendo asignar un significado específico a todo tipo de signos mediante la definición lingüística” (Turino 2008, 10). En la misma línea, Noriko Manabe sugiere que los íconos incluyen semejanza textual, musical, sonora y visual. Los índices, por su parte, pueden incluir citas de políticos o medios de comunicación, e incluso sonidos asociados con acontecimientos y, por último, el símbolo tiene que ver con el objeto mediante convenciones que a menudo están definidas lingüísticamente (Manabe 2025).

En este sentido analizar la canción “Plástico” con las herramientas de la semiótica, permite identificar el sentido social de la composición, dialogando con el contexto en el cual se sitúa la trama de la narración y ayudándonos comprender la interpelación crítica que hace Blades a la sociedad norteamericana.

A partir de lo anterior, analizaré algunas estrofas de la canción “Plástico”, identificando los íconos, índices y símbolos que se encuentran en la composición lírica y musical de la obra.

Los diversos signos relacionados con la artificialidad o superficialidad que incluyen palabras como “plástico”, “oropel”, “poliéster” y “dólar” que utiliza Rubén Blades, nos sirven para proponer la hipótesis de que “Plástico” es una canción de contenido social y político dirigida a una comunidad de herencia latinoamericana que lucha por sus derechos en la sociedad norteamericana. A través de estos signos podemos concebir a “Plástico” como una canción de protesta que ha trascendido en el tiempo. A continuación, presento la primera y la última estrofa de la canción dando cuenta de la relación con cada uno de los objetos representados.

Nº	Estrofa	Ícono	Índice	Símbolo
1	Ella era una chica plástica de esas que veo por ahí / de esas que cuando se agitan, sudan Chanel Number Three / que sueñan casarse con un doctor, pues él puede mantenerlas mejor / no le hablan a nadie si no es su igual a menos que sea Fulano de Tal / Son lindas, delgadas, de buen vestir, de mirada esquiva y falso reír.	<i>Chica plástica</i> <i>Son lindas, delgadas, de buen vestir,</i>	<i>de mirada esquiva y falso reír.</i> <i>Chanel Number Three Doctor</i>	<i>Fulano de Tal</i> <i>Doctor</i>

Tabla 1 / Análisis sógnico de la primera estrofa de canción “Plástico”. Fuente: Elaboración propia.

En esta primera estrofa se condensa una serie de signos que permiten observar cómo Blades apunta al resguardo de las apariencias como elemento clave para denotar la superficialidad que critica de la sociedad norteamericana. Los signos como “lindas, delgadas, de buen vestir”, nos sirven como descripciones visuales para comprender las apariencias que la voz cantante trae como ejemplo para hablar de las “chicas plásticas”. Ambas analogías califican como ícono, ya que los objetos vinculados a través de ella tienen similitud y semejanza. Sin embargo, la frase “de mirada esquiva y falso reír”, se puede catalogar como índice ya que representa acciones realizadas por estas mujeres, y los gestos descritos remiten directamente a estados emocionales como la inseguridad, vergüenza y presión social. Asimismo, el objeto “Chanel Number Three” también funciona como índice de superficialidad, pues refleja el esfuerzo de estas personas por mantener una apariencia utilizando un perfume con el número 3, el cual sería una imitación, y el original es el número 5. Ocurre lo mismo con el concepto de “doctor”, con quien “la chica plástica” desea casarse, que sería un índice porque se asume que los médicos son ricos, lo que permitiría mantener las apariencias.

Por último, los símbolos que aparecen en esta estrofa como “plástico”, “fulano de tal”, “matrimonio” y “doctor” son signos de los valores culturales superficiales y materiales de la sociedad. La palabra “plástico” opera como símbolo de falsedad, consumismo y artificialidad, a partir de un uso metafórico en donde el significado se construye socialmente en diversos contextos culturales.

Los índices representados en “Plástico” son elementos como la estética, la vestimenta y representaciones de personajes. Además, muchos de los versos de la canción contienen relaciones entre los términos sógnicos del objeto. Un ejemplo de ello está en el verso de la primera estrofa, donde describe a las “chicas plásticas” que “sueñan casarse con un doctor,

pues él puede mantenerlas mejor”. El signo del “doctor” muestra la seguridad económica y prestigio profesional, debido a la asociación concreta y específica que tiene dicha ocupación, representando la estabilidad material y el reconocimiento de clase. No obstante, desde un análisis desde el símbolo, la expresión “casarse con un doctor” responde a una convención cultural tradicional relacionada a lo que puede significar el matrimonio como un mecanismo de movilidad social y como una vía al éxito económico y social.

En la última estrofa, en tanto, el autor dirige un discurso cargado de signos que hacen alusión a la canción de protesta como tal, debido a que va dirigido a las personas migrantes en los Estados Unidos, en paralelo de los movimientos de izquierda de Latinoamérica:

Oye latino, oye hermano oye amigo,
nunca vendas tu destino por el oro ni la comodidad,
nunca descanses, pues nos falta andar bastante,
vamos todos adelante para juntos terminar
con la ignorancia que nos trae sugestionados,
con modelos importados que no son la solución.
No te dejes confundir,
busca el fondo y su razón,
recuerda se ven las caras, pero nunca el corazón.

Aquí Blades menciona palabras comunes en las declaraciones de movimientos políticos latinoamericanos como “vamos todos adelante”, “modelos importados”, “no te dejes confundir”. Estas palabras actúan como índices que movilizan, en directa relación a la emotividad del oyente, quien, por ejemplo, al escuchar el verso “nunca descanses pues nos falta andar bastante, vamos todos adelante para juntos terminar con la ignorancia que nos trae sugestionados, con modelos importados que no son la solución”, conecta con los movimientos sociales de origen latinoamericano en los Estados Unidos.

Cabe destacar que “Plástico” no solo tiene relaciones sígnicas con el contenido del texto, sino también con lo musical. La canción no comienza con la introducción clásica de salsa, sino que con un *riff* de bajo eléctrico y orquesta de cuerdas que aluden a la música disco. Este signo puede ser catalogado como un ícono, ya que representa una semejanza audible a las características tímbricas, rítmicas y orquestales de la música predominante de la época, asociada a la onda disco. Sin embargo, el sonido de la música disco también actúa como un índice de aspiración a la superficialidad, al ser la música de discotecas frecuentadas por celebridades de la época, como la discoteca Studio 54.²³ No obstante, el uso de otros ritmos dentro de la obra, como la bomba puertorriqueña, puede ser entendida como índice y símbolo, ya que su sonoridad representa una forma específica de tocar en una región y, a la vez, sirve de conexión con las comunidades latinas, en su mayoría de origen puertorriqueño en los Estados Unidos. Para Andrés Espinoza (2021), estas transiciones de ritmos musicales, no se tratan de meras elecciones estéticas, sino que denotan una ubicación y definen cierta identidad. Los tres modos de acompañamientos de la pieza, reflejan la realidad compartida de la comunidad latina en la época, dado que la música disco nos sitúa en el contexto de los Estados Unidos, el son cubano representa un bastión de la música latinoamericana y la bomba puertorriqueña alude a la herencia y raíces de la cultura latina (Espinoza 2021, 178).

23. Discoteca neoyorkina inaugurada en 1977 por Steve Rubell e Ian Schrager, epicentro de la música disco, conocida por sus estrictas políticas de admisión.

Remisiones sígnicas de la carátula del disco

Es necesario también analizar desde la perspectiva semiótica la carátula del álbum *Siembra*. En esta se presenta una serie de signos que tienen relación directa con los ideales representados por Rubén Blades en esta producción musical. La carátula del disco (Figura 1) fue ideada por Rubén Blades y diseñada por Irene Perlicz. En ella se presenta a cuatro bebés con distintos tonos de piel, en un fondo blanco, rodeados por un jardín floreciente, nubes y un arcoíris con los colores de los cuatro tonos de piel de los niños y niñas.

Desde la perspectiva de los símbolos, los bebés, el jardín y el arcoíris representan valores relacionados a la diversidad, a la paz y al crecimiento. Estos símbolos remiten a ideales del movimiento *hippie* en boga desde la década del sesenta en los Estados Unidos, que promovía el pacifismo, el amor, el ecologismo, el rechazo al consumo capitalista y la armonía entre los distintos seres vivientes.

Tanto la diversidad racial de los íconos de personas reales, como el entorno natural simbolizan un ambiente seguro de crecimiento y de respeto por la diversidad, destacando el fondo blanco, que puede ser un indicio de la creación de una nueva identidad en la que se promueva una visión unida de América Latina. Sin embargo, esta carátula fue transformada para la publicación del álbum en Chile en 1991 (Figura 2), que fue distribuida por Sony Music Entertainment Ltda., bajo licencia de Prodisc. En esta edición, el diseño de la carátula es similar a la original, pero con un solo bebé al centro, siendo este el que tiene el tono de piel más claro. Esta alteración puede ser interpretada de distintas maneras desde la perspectiva semiótica, ya que la reducción de cuatro a un solo bebé elimina la representación visual de la diversidad racial y la confluencia de las múltiples identidades culturales. La representación del bebé de piel más clara contradice el símbolo de la diversidad cultural. Por último, la manipulación de la imagen se puede interpretar como una negación a los valores representados en la producción musical. Sin embargo, queda la pregunta abierta de si esta decisión puede deberse a presiones sociales y comerciales que buscaban una publicación menos controvertida, considerando que Chile, en esa época, recién se estaba restableciendo democráticamente después de una dictadura de diecisiete años, lo que explica la diferencia de trece años en la publicación de *Siembra* en Chile. Una posible hipótesis es que si bien la sociedad chilena estaba en un proceso de apertura cultural con la llegada de la democracia, las discográficas seguían operando bajo un modelo de autocensura y cautela dirigido a un público más bien conservador.



Figura 1 / Portada álbum *Siembra*.
Fuente: colección privada.

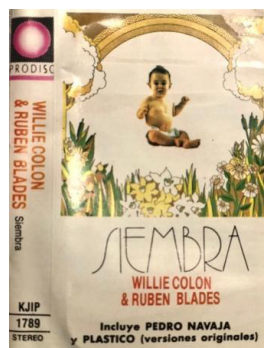


Figura 2 / Portada álbum *Siembra* - Edición chilena 1991.
Fuente: colección privada.

Conclusiones

En este análisis dimos cuenta de la gran cantidad de signos que presenta la canción “Plástico”, la cual emplea íconos por medio de descripciones visuales exactas, índices a través de alusiones a las realidades sociales y símbolos para hablar de conceptos críticos de la superficialidad de la sociedad norteamericana y los vínculos con las comunidades latinas. Pero lo específico de este análisis es que muestra que un signo puede tener doble lectura, así como diversas interpretaciones según lo que se quiera señalar, en este caso, dirigidas a un público que está en búsqueda de una identidad y de reconocimiento social. En este sentido, Rubén Blades, a través de la sonoridad de la canción y la presentación de diversos signos, remarca la lucha social de las comunidades latinas y critica el descanso banal de las apariencias promovidas por el sistema norteamericano.

Si bien las historias relatadas en “Plástico” y el resto de las canciones del álbum *Siembra*, vienen de inspiraciones de la vida cotidiana de la comunidad latina, Rubén Blades hace, a través de signos específicos, que la salsa lleve una crítica hacia el sistema social y político norteamericano. Esto además permite que esta música sea vista más allá de su gozo, incorporando una perspectiva social y provocando un cambio en su consumo. Así, la salsa se comienza a disfrutar como signo de lucha social no solo en los Estados Unidos, sino también en América Latina.

El análisis semiótico de “Plástico” nos ayuda a comprender la construcción de sentido de la canción, a través del uso de signos, índices y símbolos, así como de sus conexiones. En esta canción Rubén Blades sitúa al oyente en las problemáticas sociales vividas por la comunidad latina en los Estados Unidos a cuyo círculo social pertenecían los músicos salseros de la época. Esto también permite evidenciar que los signos y problemáticas presentes en la canción, hoy, cuarenta años después, siguen presentes, habilitando una lectura histórica de la obra.

Lo anterior, ejemplifica la fuerza que puede tener un signo en una canción y cómo la música puede ser una forma especial de comunicación con una función integradora (Turino 2008, 2). Así, podemos plantear que “Plástico” no solo fue un éxito como canción de salsa, sino también un acierto en cuanto canción de protesta. De este modo, se produjo una apertura a nuevas líneas de creación con esta manera de hacer música, por medio de la salsa consciente. Asimismo, a partir del análisis realizado, es posible proyectar para futuras investigaciones la relevancia del análisis semiótico del álbum *Siembra* en su totalidad, abordando su dimensión cultural y política, desde una mirada académica que articule música, identidad y sociedad.

Únanse al baile de los que sobran. Intertextualidades de una canción protesta

Cristóbal Allende

Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales,
Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile
cristobalallendepino@gmail.com

Introducción

La canción “El baile de los que sobran” del grupo de rock chileno Los Prisioneros no fue creada con la intención de ser convertida en un himno de masas, sin embargo, poco tiempo después de su lanzamiento en 1986, fue considerada como un himno del rock latinoamericano. Desde entonces, ha traspasado generaciones y, en tiempos recientes, su canto colectivo ha sido utilizado como táctica organizada y/o espontánea de protesta.

El presente texto se pregunta cómo una canción originada hace cuarenta años mantiene su significación política, siendo parte del repertorio musical desplegado en movilizaciones sociales recientes, tanto en Chile como en otros países de la región. Su trayectoria puede ser entendida desde la noción de “biografía social de las canciones”, refiriendo con ello a “las distintas interpretaciones y adaptaciones que pueden ser adjudicadas a una canción cuando, más allá de su condición de mercancía, es insertada en historias de vida colectivas” (Mendívil 2013, 6). Para este trabajo, la propuesta de Mendívil se complementa con la perspectiva semiótica (Turino 1999) y el análisis transtextual (Genette 1989; Manabe 2025).

La perspectiva semiótica permite considerar a “El baile de los que sobran” como signo en relación con otros signos, entendiéndolo más allá del “signo lingüístico” de Saussure y concibiéndolo, en cambio, como “algo que representa otra cosa para alguien en algún sentido” (Turino 1999, 222). La tesis de Turino (1999) es que los signos musicales tienen la particularidad de actuar más en un nivel indexical (índice) que simbólico (símbolo), es decir, tienden a producir interpretantes (efectos) energéticos o emocionales más que interpretantes basados en el lenguaje (explicaciones, argumentos). Por su parte, la transtextualidad se entiende en el sentido planteado por Genette, es decir, “el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (1989, 9). Por su parte, en el terreno de la música de protesta, Manabe sugiere que “si bien la intertextualidad en la música de protesta suele evocar recuerdos del pasado, a menudo se combina con otros signos para relacionar ese pasado con el presente” (2025, 4).

Tanto la inter o transtextualidad como la semiótica musical resultan herramientas productivas para comprender los procesos de significación desplegados por la canción “El baile de los que sobran”. Lejos de cualquier esfuerzo por fijar un significado específico a la canción, las perspectivas teóricas mencionadas permiten reflexionar con mayor profundidad acerca de los modos en que la canción interactúa con otros signos, es decir, cómo las versiones de la canción remueven redes sociales de significación que permiten su persistencia en el tiempo.

“Únanse al baile...”. Introducción transtextual de la canción

En el marco de la dictadura cívico-militar encabezada por el general Augusto Pinochet que rigió a Chile desde el 11 de septiembre de 1973, se desarrollaron las Jornadas Nacionales de Protesta, entre 1983 y 1986 (Bravo 2019, 130). En la etapa final de este período, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez realizó un atentado fallido en contra del dictador en las afueras de Santiago. Alrededor de una semana después de este hecho, el 15 de septiembre de 1986, se lanzó la canción “El baile de los que sobran” como parte del segundo disco del grupo Los Prisioneros, *Pateando piedras*.

Los Prisioneros fue una banda chilena de rock formada en 1982 por tres jóvenes de la comuna de San Miguel, ex barrio industrial ubicado en la periferia sur de la ciudad de Santiago. Desde su primer disco (*La voz de los '80*, Fusión, 1984), el repertorio de la banda consistió en música con letras críticas al sistema social y político de la época, en un contexto dictatorial de represión y censura de las expresiones culturales contestarias. La banda sanmiguelina se diferenció estética y políticamente de la Nueva Canción Chilena y del Canto Nuevo (Depetris 2016; Arrey 2020), movilizandando a la juventud chilena identificada con una nueva música de protesta. A pesar de, en sus inicios, no haber sido admitidos en la radio oficial chilena, rápidamente se transformaron en uno de los grupos musicales más escuchados del país (Vilches 2004, 205).

En su segundo álbum (*Pateando piedras*, EMI, 1986), la lírica disidente del grupo se mantuvo, a lo que se sumó el uso de instrumentos electrónicos y un fortalecimiento de sus estrategias de difusión y producción (Osses 2002; Stock 1999). Sin embargo, “no eran días fáciles esos para hacer tocatas” (Stock 1999, 117) y en 1988 el grupo fue excluido de distintos espacios públicos debido a su pronunciamiento a favor de la opción “No” en el plebiscito que consultó la continuidad de Pinochet en el poder (Aguayo 2005; González 2021).

A pesar de sus escasas presentaciones en vivo en el país debido a la censura impuesta por la dictadura militar, su popularidad en Sudamérica iba en ascenso (Tapia 2024). A fines de 1988, Los Prisioneros estaban en el punto más alto de su carrera (Tapia 2024). Habían publicado tres álbumes de estudio con EMI, obteniendo un doble platino por *La voz de los '80*, triple platino por *Pateando piedras* (1986) y platino por *La cultura de la basura* (1987); además, recibieron un premio por ser los artistas de mayores ventas en Chile.

“El baile de los que sobran” tuvo una positiva recepción en Chile y América Latina, convirtiéndose en una de las canciones más emblemáticas del grupo y cantada, durante la década de 1980, de manera masiva en sus conciertos alrededor del continente (González 2021; Tapia 2024). A pesar de su persistencia en el tiempo (Sánchez 2022) y de sus escuchas y recepciones contemporáneas (Allende 2025), no es hasta 2011 que se tiene registro de una primera versión organizada y presentada públicamente en un contexto de protesta social. Se trata de la *performance* realizada por estudiantes el 20 de julio de 2011 en el Paseo Bulnes en Santiago de Chile. A esta versión le siguieron otras en distintos países y contextos. De ellas se destaca la realizada durante las movilizaciones estudiantiles de 2018 en Colombia, pero también se han registrado otras como las de los estallidos sociales en Chile (2019-2020),²⁴

24. El Universo, “‘El baile de los que sobran’, himno de la protesta en Chile”, 27 de octubre de 2019, YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/9rzOA58nm9l>.

Colombia (2019²⁵ y 2021²⁶) y Perú (2020).²⁷ En el siguiente apartado se profundiza en dos de estas versiones.

En la grabación de Los Prisioneros se advierte que la letra de "El baile de los que sobran" expresa un sentir colectivo de exclusión social por parte del sistema educativo impuesto en dictadura, que reproduce oportunidades desiguales para ricos y pobres: "El futuro no es ninguno, de los prometidos en los doce juegos. A otros le enseñaron secretos que a ti no, a otros dieron de verdad esa cosa llamada educación...", es un fragmento de la canción que simboliza los doce años del sistema educativo chileno, metáfora en que "la crítica no se enuncia desde una ideología determinada, sino que constituye una relación emotiva de desencanto y resentimiento de los que eran 'dejados afuera'" (Depetris 2016, 64). Musicalmente, la canción se desmarca de los ritmos coléricos de otras canciones del mismo álbum como "Muevan las industrias" o "Quieren dinero". Instrumentalmente, presenta una particular yuxtaposición entre una guitarra acústica, melódica, baterías electrónicas y *sampleos*, entre los que destaca el del ladrido de un perro al inicio de la canción.

El *sampleo* de un ladrido de perro, en el contexto latinoamericano y particularmente chileno, enuncia un imaginario de barrio que alude "al ambiente de la periferia, a esas calles de 'barro más cemento' por donde los jóvenes van 'pateando piedras'" (Depetris 2016, 68). Este sonido, siguiendo a Peirce, es un índice, según la conexión física y la semejanza entre el ladrido y el animal, identificada, en términos de Barthes, en el "grano en la voz" (1986), es decir, la presencia de un cuerpo en la vocalidad.

Al mismo tiempo, podemos entender este *sampleo* como un *rhema* (Peirce 1994), según su posibilidad de ser un objeto sin corresponder a un perro en particular, lo que permite distintas significaciones posibles asociadas a su escucha. Por ejemplo, además de aludir a la periferia santiaguina de la década de los ochenta, durante el estallido social chileno (2019-2021) el sonido fue relacionado con el perro callejero "Negro Matapacos", símbolo de las protestas estudiantiles de 2011, y que vuelve a surgir en un nuevo contexto de manifestación social (Sánchez 2022, 316). Así, el *sampleo* es reinterpretado como un perro callejero que defiende la protesta. Frente a la amenaza y hostigamiento de las instituciones del poder (Estado, policía), las y los manifestantes se reconocen a través de un sonido periférico (Depetris 2016) representativo de una voz popular, la de un perro sin raza (quiltro) como forma de ser en el mundo, callejera y "sobrante", retomando la metáfora de la canción.

Por otro lado, la guitarra acústica confiere a la canción un cariz nostálgico y su simplicidad armónica²⁸ "permite que las personas puedan sentirse familiarizadas con el canon melódico" (Sánchez 2022, 321), además de centrarse en la contundente crítica social presente en la

25. "Manifestantes colombianos entonaron el baile de los que sobran en el marco del paro nacional en el país". 2019. *El Mostrador*, 21 de noviembre. <https://www.elmostrador.cl/noticias/2019/11/21/manifestantes-colombianos-entonaron-el-baile-de-los-que-sobran-en-el-marco-del-paro-nacional-en-el-pais/>.

26. Sardiña, Marina. 2021. "Las voces diversas del estallido social en Colombia". *La Marea*, 2 de junio. <https://www.lamarea.com/2021/06/02/colombia-voces-diversas-del-estallido-social/>.

27. "Cantan 'El Baile de los que sobran' en Perú en medio de masivas protestas contra gobierno del presidente interino". 2020. *El Mostrador*, 15 de noviembre. <https://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2020/11/15/cantan-el-baile-de-los-que-sobran-en-peru-en-medio-de-masivas-protestas-contra-gobierno-del-presidente-interino/>.

28. La cadencia de acordes repite la estructura DoM-SolM-DoM-FaM, solo con una variación o "puente" en la parte "¡Hey! Conozco unos cuentos...", con una estructura Lam-SolM-FaM-ReM-MiM.

letra. Este tipo de guitarra se diferencia de las guitarras eléctricas representativas del primer álbum de la banda y de otras canciones del segundo, constituyéndose como un signo que permite una relación indexical con la intención de crear una imagen particular de una unidad composicional nueva (Turino 1999). De esta manera, y siguiendo a Genette (1989), podemos identificar la presencia de la guitarra acústica como una *architextualidad*, un tipo de *hipertextualidad*, definida como un “modo de enunciación” (Genette 1989, 9) que muestra una relación “de pura pertenencia taxonómica” que no está obligada “a conocer, y mucho menos declarar, su cualidad genérica” (Genette 1989, 13). Así, sin explicitarlo, la canción enuncia un género característico de la canción de autor y de la música de raíz folklórica, en la que la guitarra “de palo” tiene una presencia gravitante, cuyo referente chileno políticamente más potente es la Nueva Canción Chilena, sobre todo después del asesinato del cantautor Víctor Jara en septiembre de 1973. Este vínculo posible entre la canción “El baile...” y la canción folklórica y de autor se replica, por ejemplo, en las distintas iconografías (carteles, murales) que ponen juntos a Jorge González con Víctor Jara o Violeta Parra, como es el caso del mural creado por Jonathan “Seco” Sánchez el año 2018.²⁹

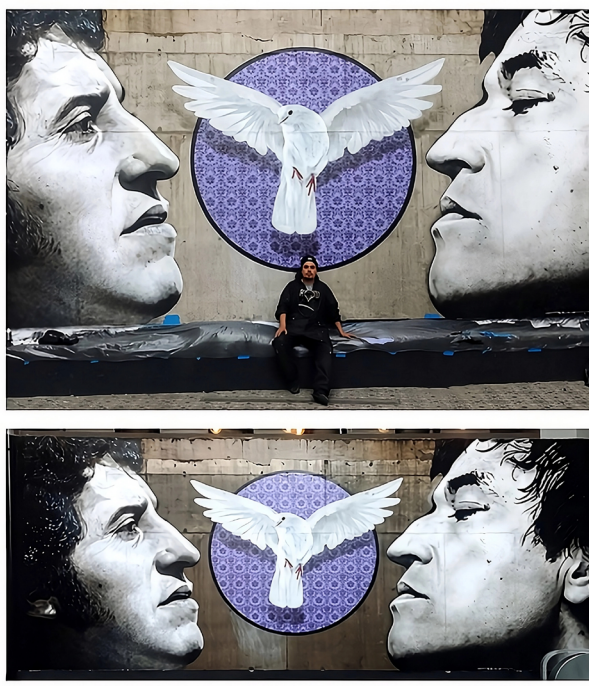


Figura 1 / Mural de Víctor Jara y Jorge González en el Bar Liguria del Barrio Lastarria, Santiago de Chile. Autor: Jonathan “Seco” Sánchez. Fuente: Instagram @secosanchezoriginal <https://www.instagram.com/p/CiGGIG4OR3I/>.

De Chile a Colombia: sinfonías protesta de dos movimientos estudiantiles

El año 2011 marcó un hito en las protestas estudiantiles en Chile cuando jóvenes universitarios protagonizaron las manifestaciones sociales, hasta entonces, más relevantes en el país desde

29. Barrios, Alondra. 2018. “Artista responsable del mural de Víctor Jara y Jorge González en el Barrio Lastarria: ‘Refleja una fantasía musical entre ambos’”. *El Mercurio online*, 26 de septiembre. <https://www.emol.com/noticias/Espectaculo/2018/09/26/921754/Artista-responsable-del-mural-de-Victor-Jara-y-Jorge-Gonzalez-en-el-Barrio-Lastarria-Es-una-dupla-perfecta-y-refleja-una-fantasia-musical-entre-ambos.html>.

el regreso de la democracia en 1990 (Bellei et al. 2014), demandando gratuidad y calidad en la educación superior (Jara 2021). En el transcurso de estas movilizaciones, el 20 de julio de 2011 en el Paseo Bulnes, en Santiago centro, un grupo de estudiantes interpretó una nueva versión de "El baile de los que sobran".³⁰ Al compás de una directora de orquesta, los estudiantes dieron vida a la canción con guitarras acústicas, violines, violonchelos, trombones y flautas traversas, entre otros instrumentos, frente a un segundo grupo vestido con uniforme escolar que realizó una coreografía de ballet sincronizada con la canción. Al mismo tiempo, jóvenes que se encontraban alrededor de los músicos sostenían globos blancos y azules y coreaban con entusiasmo la canción.



Figura 2 / Fotogramas del video de YouTube de la *performance* de la canción en la protesta estudiantil de 2011 en Chile.

Fuente: Lucho Romadi, "EL BAILE DE LOS QUE SOBRAN POR LA EDUCACIÓN GRATUITA, PÚBLICA Y DE CALIDAD", 22 de julio de 2011, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S5dnCelMxuo>.

Los signos presentes en la *performance* expresan una interacción sonora (música) y kinésica (danza) que, siguiendo a Turino (1999), afecta y es afectada por los signos de los otros, es decir, por el conocimiento de qué significa un sonido o un movimiento específico. El carácter sinfónico de la canción puede interpretarse como un juego a nivel architextual (modos o estilos de enunciación), siguiendo a Genette (1999) y Manabe (2025). Por un lado, su interpretación en el espacio público trastoca la idea de la música como espectáculo enclaustrado en ciertos espacios, a los cuales se accede, generalmente, por el pago de una entrada. Para el caso de la *performance* de 2011, la convocatoria parece ser abierta y quien circule en aquel momento por el Paseo Bulnes podría sumarse a la presentación. Aunque podría asumirse un grupo más organizado (el que se articula alrededor de la orquesta y la danza), lo cierto es que el canto masivo tiende a diluir la distinción tradicional entre "artista" y "público". Como indica Turino, "las artes performativas suelen ser pilares de identidad, permitiendo a las personas sentirse íntimamente parte de la comunidad a través de la comprensión de conocimientos y estilos culturales compartidos y mediante el mero acto de participar juntas en una *performance*" (2008, 3). Se genera, con ello, una prefiguración, a través de la *performance*, de los valores de participación social que se enunciaban desde el movimiento social.

30. Lucho Romadi, "EL BAILE DE LOS QUE SOBRAN POR LA EDUCACIÓN GRATUITA, PÚBLICA Y DE CALIDAD", 22 de julio de 2011, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S5dnCelMxuo>.

Por otro lado, esta significación adquiere mayor fuerza al tratarse de una versión sinfónica. Tanto los instrumentos orquestales como la *performance* de la danza son “sacados” de las salas de concierto y llevados a la calle, al espacio público, para interpretar una canción del repertorio popular. Esta interpretación orquestada, realizada en colectivo, reviste de cierta solemnidad a la canción, la que hubiera sido difícil de conseguir si solo se tratase de una persona con una guitarra, o mediante la reproducción de la melodía a través de una bocina o parlante. A través de esta solemnización de la canción, esta se resignifica y pasa de ser “una canción más de la banda” a una suerte de himno o emblema que incluso ha traspasado generaciones. Como advertí en otro escrito, luego de los estallidos sociales en Chile y Colombia, varios comentarios del video de la canción en YouTube se refieren a esta como “himno latinoamericano” (Allende 2025). Sugiero entonces que la presentación sinfónica ha reforzado la solemnidad en torno a la canción, permitiendo su canonización y su estabilización como “himno del despertar sudamericano”, citando uno de los comentarios del video.

Siete años después de la movilización de estudiantes chilenos, el 10 de octubre de 2018, las universidades públicas de Colombia se unieron en un paro estudiantil que exigía un aumento del presupuesto de la educación superior pública (Gutiérrez 2020). En este contexto, una nueva versión sinfónica y rock de “El baile de los que sobran” tuvo lugar en el Parque Santander en la ciudad de Bogotá. Estudiantes de música de distintas universidades interpretaron la canción con instrumentos musicales clásicos y guitarras eléctricas, al compás de un director de orquesta Camilo Suárez, comunicación personal, 2024.³¹

Posterior a una introducción instrumental, voces de jóvenes ubicados alrededor de la orquesta se unieron a la melodía sinfónica. La letra de la canción se mantuvo igual a la original hasta que en el coro se escuchó “Únete al paro de los que sobran, nadie nos va a echar jamás, Duque no quiso ayudar de verdad”, en reemplazo de “Únanse al baile de los que sobran, nadie nos va a echar de más, nadie nos quiso ayudar de verdad”, como versa la canción original.



Figura 3 / Fotogramas del video en YouTube de la *performance* realizada en las protestas en Colombia de 2018. Fuente: Doña Hemeroteca, “El Baile de los Que Sobran (protestas estudiantiles de Colombia)”, 11 de noviembre de 2018, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VWF1zJ9CxjM>.

31. Doña Hemeroteca, “El Baile de los Que Sobran (protestas estudiantiles de Colombia)”, 11 de noviembre de 2018, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VWF1zJ9CxjM>.

El cambio en la letra del estribillo de la canción se puede entender como un *contrafactum*, un tipo de hipertextualidad (Genette 1989) que se refiere a la sustitución en una canción de una melodía o texto diferente al original (Manabe 2025). Este recurso puede ser observado en expresiones artísticas que están relacionadas con un género o tradición pasada, utilizadas para dar forma a nuevas fuentes de identidad colectiva (Salerno y Van de Warenburg 2023), inspiradas, en este caso, en un himno del rock latinoamericano. El *contrafactum* permite a la nueva versión ser creada con rapidez y, de esta manera, responder a la urgencia de los hechos, además de capturar una amplia atención al convocar a un público que la reconoce desde tiempos previos (Manabe 2025).

La figura de Iván Duque en la lírica de la canción, presidente de Colombia durante el período de protestas, manifiesta el carácter identitario de la *performance*, en la que el gobierno colombiano es destinatario de la crítica social formulada por los estudiantes. El pronombre indefinido "nadie" en la versión primigenia permite una nueva posibilidad de interpelación y enunciación, en un país que presenta una identificación con la canción desde la década de 1980, a través de una versión que, como la de estudiantes chilenos en 2011, propone diferencias y nuevos significados respecto a la versión de referencia.

Además del cambio de letra, la versión de los estudiantes colombianos de 2018 reemplaza los elementos electrónicos y la guitarra acústica de la versión original por instrumentos clásicos y guitarras eléctricas, ambos íconos representativos de dos géneros musicales que, de forma tradicional, podrían considerarse opuestos entre sí.

El conocimiento compartido respecto a los signos presentes en la música clásica y el rock podemos relacionarlo, siguiendo a Genette (1989), con una architextualidad presente en estos géneros que, de acuerdo con Manabe (2025), usualmente se vinculan a lugares, eventos, propósitos, rituales y comunidades específicas. En este sentido, la *performance* utiliza el signo icónico presente en la cultura popular que significa a Los Prisioneros como un grupo de rock, versionando una canción que, aun cuando su grabación original no presenta las guitarras eléctricas características del género, estas aparecen por medio de la figura del ícono que, como plantea Turino (2008), crea un espacio para realizar conexiones imaginativas. Es así como este himno de rock latinoamericano no es sonoramente una canción de rock, sin por esto dejar de ser identificado con el género a partir de su iconicidad.

Los procesos icónicos, según Turino (2008), "son fundamentales para el significado musical en términos de reconocimiento de estilo (tipo de símbolo) y son básicos para nuestras clasificaciones culturales de la mayoría de las cosas, incluidas las identidades de las personas" (6). En el caso de la *performance* de la canción durante las protestas estudiantiles de 2018 en Colombia, el estilo rockero (con guitarras eléctricas no incluidas en la versión de referencia) permiten actualizar la canción apelando al mismo tiempo a la identidad disruptiva del movimiento estudiantil colombiano.

En las versiones presentadas, las guitarras son instrumentos centrales que significan el diálogo de la orquesta con géneros disruptivos. En el caso chileno, la multiplicación de la guitarra acústica original de la canción mediante el rasgueo de numerosas guitarras acústicas enfatiza un carácter musical tradicional y local, propio del género de "canción de autor", el cual en Chile, como ya he mencionado, se vincula con los movimientos de la Nueva Canción y el Canto Nuevo. Por otra parte, la orquesta de estudiantes colombianos, al utilizar guitarras

eléctricas, instrumento no presente en la versión de Los Prisioneros, convoca con su sonido la rebeldía juvenil del rock latinoamericano durante la década de 1980, época en la que este género expresa una crítica a la realidad social y política de la región (González 1991). Así, la intervención de la música clásica permite desplegar una potencia emocional entre el pasado y el presente, permitiendo a ambos grupos de estudiantes transmitir una identidad colectiva subversiva respecto a las problemáticas sociales de este tiempo. Por su parte, el cambio de la letra, apelando directamente al presidente Duque, permite una actualización de la canción a través de su adaptación a un contexto específico. Lo que hace este *contrafactum*, más que “alejar” a la versión de 2018 de la “versión original”, es actualizar la canción y su significación (López Cano 2012).

Conclusiones

Las *performances* analizadas de “El baile de los que sobran” son la continuación de una cadena de producción intertextual, versiones sinfónicas como manifestaciones sociales y artísticas que unen música clásica y popular para crear experiencias colectivas de afectividad e identidad social, significadas, como plantea Fuentealba (2021), en el conocimiento común respecto a movimientos sociales pasados.

La estructura musical de la versión de Los Prisioneros presenta una yuxtaposición de elementos electrónicos con una guitarra acústica. La presencia de la guitarra acústica, recurso inusual si se compara con las demás canciones del álbum y con la trayectoria de la banda, abrió en este escrito la pregunta acerca de la relación de la canción con otros géneros y movimientos como la canción de autor, la Nueva Canción Chilena o el Canto Nuevo. Lejos de cualquier intento taxonómico de ubicar a la canción dentro de las categorías mencionadas, es posible, al menos, sugerir que la guitarra acústica y el rasgueo de la canción, en cuanto signos discentes (Turino 1999), permiten a la canción apelar a una transtextualidad más amplia (no es solo una canción de rock de los años ochenta), en la que aparecen imaginarios como el de Víctor Jara o Violeta Parra, relación que ha sido sugerida en distintas iconografías (afiches, murales). Se propone que la transtextualidad eliciteda por la guitarra acústica es fundamental en la biografía social de la canción (Mendívil 2013), en su traspaso generacional y en sus utilizaciones y versiones posteriores.

La actualización de la canción se produce tanto por sus elementos más representacionales (la letra) como por sus aspectos indexicales (guitarra, rasgueo, ladrido, etc.), retomando la propuesta de Turino (1999). No es solo que la letra puede ser sentida y compartida en distintos contextos; es también una apelación indexical y emotiva, eliciteda por elementos no necesariamente mediados por el lenguaje, como el ladrido del perro, el rasgueo y la cadencia de acordes de la guitarra acústica, que apelan a un imaginario social más amplio. En esto, la acción de las y los manifestantes en las interpretaciones públicas de la canción adhiere nuevos elementos y abona a la trayectoria de la canción.

En suma, el análisis transtextual y semiótico permitió profundizar en los modos en que la canción, mediante sus distintas versiones, transita a lo largo de la historia. No es posible entender los signos de la canción (guitarra, ladrido, cadencia de acordes) sin referir a otros signos, es decir, a las relaciones de significación que promueve la canción tanto a

nivel referencial como indexical. Por su parte, las versiones no replican "exactamente" la "versión original", sino que suman otros elementos o modifican aspectos de la versión de referencia, sin por ello dejar de ser la canción. En palabras de Rubén López Cano: "Las diferentes interpretaciones de la misma música son todas manifestaciones de la misma obra. Cada interpretación se constituye en un objeto sonoro con propiedades físicas y estéticas diferentes a otros que brotan de otras interpretaciones. Pero todas las interpretaciones son la obra" (2012, 92). Con las versiones analizadas, la canción adquiere solemnidad y comunidad, convirtiendo una pieza del repertorio popular en un "himno" latinoamericano.

El pueblo unido: recontextualización y despolitización de un himno de lucha

Martín Farías

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

martin.farias@pucv.cl

Introducción³²

En 2023 la canción “El pueblo unido jamás será vencido”, compuesta en 1973 por Sergio Ortega y Quilapayún, cumplió cincuenta años desde su creación en el contexto de los últimos meses de gobierno de la Unidad Popular.³³ Concebida como un llamado a la unidad de las fuerzas progresistas, su circulación se intensificó tras el golpe de Estado, especialmente a través de Quilapayún e Inti-Illimani durante su exilio. Con el tiempo, la canción fue adaptada y reinterpretada en diversos contextos, consolidándose como un himno político de alcance internacional, presente en hitos como la Revolución de los Claveles en Portugal o el movimiento antinuclear japonés. En un estudio anterior identificamos más de 150 versiones grabadas y traducciones a veinticinco idiomas (Karmy y Farías 2023).

Durante la revuelta social de 2019 en Chile, la canción reapareció con fuerza en manifestaciones, conciertos de apoyo a las protestas y grabaciones, muchas de las cuales circularon masivamente en redes sociales. Si bien varias de estas versiones fueron ampliamente celebradas otras suscitaron fuertes controversias.

En este trabajo analizo la versión titulada “El pueblo unido, un nuevo amanecer”, realizada por el Colectivo Músicos IV REGIÓN, que se viralizó semanas después del inicio de las manifestaciones.³⁴ La canción fue cantada por una veintena de intérpretes de la región de Coquimbo, en un formato que recuerda a los llamados *charity singles* por su énfasis en la reunión de una diversidad de artistas en torno a una causa. La producción y dirección musical estuvo a cargo de Cristian Monreal, mientras que el video fue dirigido por Diego Rojas Sastre, producido por Latente Films y publicado el 21 de noviembre de 2019 a través del canal de YouTube de Elquina TV, perteneciente a la Municipalidad de Vicuña.³⁵

32. Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto Fondecyt de Iniciación 11261341, “Cartografía global de versiones y resignificaciones de la obra de Víctor Jara” financiado por ANID.

33. La primera grabación de estudio por Quilapayún en 1974 se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kTLrFjYt8tA>.

34. El video está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HFQuC1jfsWg>. Durante esta investigación no hallé testimonios de sus intérpretes respecto a las motivaciones y decisiones que dieron forma a esta versión.

35. Elquina TV es un canal que promueve contenidos relacionados con la cultura y contingencia local. Durante la revuelta de 2019 divulgó registros de las manifestaciones.

En un contexto de gran convulsión política las versiones de la canción funcionaron como expresiones de apoyo al movimiento social y como espacios de reflexión sobre la situación del país, generalmente recibidas con entusiasmo. No obstante, esta versión en particular fue foco de duras críticas debido a sus modificaciones en la letra y la música, así como por su propuesta audiovisual, pues en conjunto tensionan los significados comúnmente asociados a esta canción. Sostengo que esta versión no opera solo como una recontextualización de la canción de base, sino que articula un proceso de despolitización que la desplaza de su asociación histórica con la izquierda hacia un relato de unidad desideologizada.

¿Un rojo amanecer?: cambios en el texto

La versión mantiene la estructura general de la letra, pero introduce dos significativas modificaciones: la sustitución de “rojo amanecer” por “nuevo amanecer” y de “ardiente batallón” por “valiente corazón”. Como veremos, ambos cambios fueron duramente criticados por el público.

Texto original	Colectivo Músicos IV REGIÓN
y así verás tu canto y tu bandera florecer, la luz de un rojo amanecer	y así verás tu canto y tu bandera florecer, la luz de un nuevo amanecer
millones ya imponen la verdad, de acero son, ardiente batallón	millones ya imponen la verdad, de acero son, valiente corazón

Tabla 1 / Cambios en el texto.

La eliminación de “rojo”, con su consabida asociación con el comunismo, se anuncia ya en el título de la versión y se materializa también en la letra. De igual forma, la sustitución de “ardiente batallón” por “valiente corazón” sugiere un intento de moderar el carácter confrontacional del discurso, en un momento en que se debatía sobre el carácter pacífico o violento de las manifestaciones.

Un detalle revelador al respecto se aprecia en el video: uno de los intérpretes canta “ardiente” en lugar de “valiente”, aunque lo que escuchamos es la grabación con la nueva letra (02:55). Parece ser que los cambios no fueron del todo orgánicos para sus intérpretes. A esto se suma la incorporación de una sección de rap cantada por un dúo con una letra elocuente:

No somos de derecha ni de izquierda
No somos esa mierda
Sigamos en la lucha, que esto no se pierda
El pueblo unido jamás será vencido
Vamos decididos como humanos, sin partidos

Estas alteraciones buscan distanciar la canción de su histórica asociación con el mundo de la izquierda, especialmente con el Partido Comunista de Chile, del que sus creadores e intérpretes fueron militantes en los años sesenta y setenta (Schmiedecke 2022, 61).

Aunque podría parecer un cambio inocuo, la expresión “nuevo amanecer” conlleva también fuertes asociaciones con la historia reciente del país. Una de las poblaciones emblemáticas surgidas durante la Unidad Popular fue la Nueva Habana, que albergó a cerca de nueve mil personas en la comuna de La Florida, al suroriente de Santiago. Luego del golpe de Estado, los militares cambiaron su nombre a Nuevo Amanecer, con el que se conoce hasta el día de hoy (Garcés 2005, 73). Este renombramiento de calles y poblaciones formó parte de una amplia operación de “limpieza” simbólica que buscó “erradicar el pasado que había representado la Unidad Popular” (Errázuriz 2009, 144). Por tanto, el cambio del texto fácilmente podría interpretarse en línea con aquella política de borrado del imaginario de la izquierda y del gobierno de Salvador Allende impulsada por la última dictadura.

Entre las diversas versiones de la canción, han sido principalmente las traducciones las que han modificado el texto original, ya sea para ajustarlo a la melodía o para adaptarlo a la coyuntura política específica (Karmy y Farías 2023, 56-58). En contraste, las versiones en español, por lo general, han mantenido el texto intacto. Si bien existen antecedentes de la sustitución de “rojo” por “nuevo”, en el contexto de la revuelta social este cambio adquiere una resonancia política particular.

Una nueva sonoridad: cambios en la música

Al versionar una canción, esta se somete a un proceso de recontextualización en el que gran parte de su valor o atractivo radica en la interpretación propuesta, en cómo se transmite “el espíritu de la original” y en los cambios que se introducen (Plasketes 2010, 27). En este caso, la interpretación se aleja de la solemnidad con que la canción fue conocida en los años setenta y adopta elementos del jazz y el pop que, en el contexto local, no remiten a una tradición política como la Nueva Canción Chilena. Este giro se manifiesta en el cambio de instrumentación, donde destaca la introducción de una trompeta con sordina, que sitúa el inicio de la canción en el universo del jazz (00:16-01:01).

A nivel melódico se escuchan pequeñas pero significativas variaciones que refuerzan este distanciamiento estético y político respecto de las versiones más conocidas de esta canción. Uno de los cambios más evidentes es la alteración del ritmo de la melodía inicial (Figuras 1 y 2):



Figura 1 / Melodía original. Transcripción propia.



Figura 2 / Cambios en el ritmo. Transcripción propia.

En el segundo compás, las dos negras con punto son modificadas: la primera se reduce a una negra y la segunda se liga con la corchea del tiempo anterior. Estos cambios diluyen el ritmo de marcha característico de la versión de base. A esto se suma la interpretación vocal que tiende a suavizar los acentos en los tiempos fuertes, como se aprecia especialmente en la frase "un nuevo amanecer" (00:31-01:01). En conjunto, estos recursos suavizan el impulso rítmico y la fuerza colectiva que caracteriza a las versiones más conocidas.

Más adelante, uno de los cantantes despliega una exacerbada expresividad vocal que parece evocar el estilo asociado a los *shows* de talento televisivos (01:21-01:42). Posteriormente, una intérprete incorpora una segunda voz con claras reminiscencias del pop estadounidense al tiempo que extiende la última sílaba de la frase "gritando adelante" superponiéndose al coro que ya está gritando la consigna (01:50-01:54). Ambos gestos pueden leerse como estrategias de estilización que acercan la *performance* vocal hacia el pop.

Otra transformación relevante es la inclusión de un grupo de flautas de bailes chinos, sonoridad vinculada a la festividad de Andacollo en la región de Coquimbo (Pérez de Arce 2014). El característico vaivén entre dos notas de estas flautas reemplaza el ritmo de marcha acompañando la canción de principio a fin. Su incorporación propone una reivindicación de la identidad local al tiempo que aporta un sentido de religiosidad popular que difícilmente podemos percibir en versiones anteriores. Se promueve así, un desplazamiento hacia la espiritualidad y lo ritual que, junto con transformar la sonoridad de la canción, redefine el tipo de comunidad convocada y el horizonte simbólico de las manifestaciones.

El vínculo con las identidades locales se refuerza en el video a través de la presencia de banderas del pueblo mapuche, las únicas que se distinguen, además de la chilena. Esta selección contrasta marcadamente con la diversidad de banderas y símbolos presentes en las protestas de 2019.

Manos al cielo: la realización audiovisual

El video, filmado en una de las calles principales de la comuna de La Serena, propone la escenificación de una marcha que, como veremos, difiere significativamente de la realidad de las protestas en Chile durante esos días. En términos formales, está construido a partir de un único y extenso plano secuencia, recurso poco frecuente en el video musical, que suele privilegiar el montaje rápido. Su uso puede interpretarse como un intento de acercarse a la energía y al impulso rítmico de la canción (Vernallis 2004, 35).

Durante la *performance*, la cámara se desplaza hacia atrás mientras las personas que se manifiestan avanzan hacia adelante. Es un gran desafío en términos técnicos, pues quien opera la cámara debe desplazarse de espaldas mientras ajusta continuamente el encuadre. Aunque el uso del plano secuencia suele asociarse a la espontaneidad y autenticidad, pues se filma en tiempo real y sin cortes, en este caso la complejidad de su ejecución revela una puesta en escena cuidadosamente planificada y coreografiada, que está lejos de ser espontánea.

A diferencia de prácticas más horizontales como el *flash mob*, que tuvo un papel destacado en las manifestaciones de 2019 (Bronfman 2022, 384), aquí el protagonismo recae en quienes

participaron de la grabación previa en estudio mientras que las demás personas cumplen un rol secundario.

La gestualidad de quienes aparecen en pantalla es otro elemento clave. Si bien algunas personas levantan el puño, la mayoría opta por otros gestos como alzar ambos puños en paralelo o extender las manos hacia el cielo (Figura 3).



Figura 3 / Gestos de reemplazo al puño en alto (01:56).

Esta sustitución oblitera uno de los gestos más característicos del imaginario de la izquierda y de la propia canción: el puño en alto, símbolo que ha sido parte fundamental de su *performance*. En su lugar, la gestualidad propuesta parece estar más en sintonía con la religiosidad popular o el culto de las iglesias evangélicas que con las manifestaciones político-sociales en Chile.³⁶

Por otra parte, resulta significativo lo que el video omite. Durante la revuelta de 2019, la represión policial alcanzó niveles de brutalidad extremos, manifestándose en distintas formas: violencia político-sexual, detenciones ilegales, secuestros, torturas, montajes y el uso permanente de armas antidisturbios (Vallejos, Retamal y Concha 2021, 141). En ese contexto, era habitual ver a manifestantes usando cascos y antiparras para protegerse de los disparos. Sin embargo, en esta escenificación de la protesta, ninguno de estos elementos aparece en pantalla. En su lugar, se construye una representación idílica de una manifestación, completamente desligada de la violencia documentada en numerosos registros de aquel periodo. Este contraste acentúa la idea de una reconfiguración del universo simbólico propuesto y contribuye al proceso de despolitización que atraviesa la versión en su conjunto.³⁷

36. Se observan gestos similares en otros momentos como cuando uno de los cantantes interpreta la frase “imponen la verdad” al tiempo que su mirada y sus manos apuntan al cielo (02:51).

37. El Museo del Estallido Social recopila en su web una serie de registros audiovisuales, entrevistas y documentales sobre el fenómeno. Se encuentra disponible en <https://museodelestallidosocial.org/videos/>. Para un análisis de cortometrajes sobre la revuelta social, ver Iturriaga y Pinto (2020).

“Edulcorante a un himno”: la recepción

Los 120 comentarios disponibles en el video de YouTube permiten aproximarse a la recepción pública de esta versión. El análisis que propongo considera la totalidad de los comentarios al momento de la revisión, posteriormente agrupados según su contenido y valoración de la canción. Un primer rasgo que emerge con claridad es la marcada polarización entre entusiastas elogios y severas críticas. Asimismo, llama la atención que más del 90 % de las publicaciones daten de 2019, es decir que son reacciones expresadas en el contexto inmediato de la revuelta social, lo que explica el tono vehemente e incluso abiertamente agresivo de muchos comentarios.

Parte importante de los comentarios críticos califica la interpretación y a sus responsables como “apolíticos” o “amarillos”, aludiendo a una supuesta tibieza o falta de posicionamiento. Por ejemplo, el usuario @WinterBirdd expresó: “Si son apolíticos, no usen canciones que son claramente de izquierda, menos cambiarle letra, dan vergüenza”, mientras que @katralastark3297 añade “No les da para crear algo propio? Tienen que faltar el respeto de esta forma a un himno de la clase trabajadora???”. En ambos casos, la molestia radica en lo que se percibe como una apropiación indebida de un símbolo de la izquierda por parte de quienes declaran literalmente no ser “de derecha ni de izquierda”.

En esta misma línea, @manu0513 reclama “Si quieren su propia canción amarilla que no ofenda a nadie hagan una nueva”. Este emplazamiento, recurrente en varios comentarios, sugiere la existencia de un límite normativo sobre lo que se considera legítimo al versionar una canción política. La idea subyacente es que, si se discrepa de aspectos centrales de la canción de referencia, quizá sería más apropiado componer una canción nueva que represente de manera adecuada los valores e ideas que se busca reivindicar.

Sin embargo, como señala Noriko Manabe (2025), la repetición es un elemento central en la cultura de protesta, ya que la familiaridad de ciertas canciones facilita la participación y contribuye a la conformación de un espíritu colectivo.³⁸ En esta línea, recurrir a “El pueblo unido” permite alcanzar visibilidad y evocar un conjunto de significados compartidos que difícilmente se lograrían con una composición completamente nueva.

Otra de las críticas evoca un antiguo conflicto: @andreamunozmartinez, ácidamente apunta: “La destrozaron, malditos jipis”, haciendo eco de una desconfianza de larga data dentro de la izquierda chilena hacia el hippismo de los años setenta, que promovía un discurso de unidad por sobre las diferencias políticas y de clase. Estas tensiones se expresaron, por ejemplo, en el rechazo de ciertos sectores de la izquierda hacia el rock y la sicodelia (Farías 2014).

Los cambios en el texto fueron otro foco de controversia. @Lufebulla señala: “Una falta de respeto cambiar la letra original”, postura con la que varias personas coincidieron. En contraste, @yuliazarat8934 defiende las modificaciones argumentando: “es una hermosa canción; que tenía esa parte que no era buena. La mejoraron”, abogando así por la libertad creativa a la hora de versionar.

38. Algunas de las canciones más relevantes en el contexto de la revuelta fueron “El pueblo unido jamás será vencido”, “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara y “El baile de los que sobran” de Los Prisioneros (Party 2023, 13).

La mayoría de los comentarios positivos no ofrecen muchos argumentos y se limitan a expresiones breves de aprobación como: “Emocionante”, “Maravillosa interpretación” o “hermoso” junto con felicitaciones al equipo y a personas específicas dentro de este. No obstante, algunos de estos comentarios dejan entrever lecturas más específicas sobre la versión. Por ejemplo, @MyMisscat describe el arreglo como “Bello, poderoso y lleno de unidad” sugiriendo que su principal valor es, precisamente, la construcción de un sentido de unidad más amplia. Esto permite inferir que quienes valoraron positivamente la versión lo hicieron justamente por las modificaciones propuestas y no a pesar de ellas.

Los cambios musicales son el aspecto menos abordado de manera explícita, aunque aparecen de forma subyacente en algunas críticas. Por ejemplo, @evelink2011 sostiene que “falta armonía en los instrumentos” y que la interpretación “carece del espíritu guerrero en las voces”. El primer comentario puede ser leído como un cuestionamiento a la combinación de timbres e instrumentos poco habituales en esta canción, mientras el segundo subraya el contraste entre el estilo vocal propuesto y el de interpretaciones más conocidas como la de Quilapayún. En la misma línea, @secoguerrero cuestiona el hecho de “cantarla como si la estuviera interpretando Luis Miguel”, en clara alusión al estilo de balada pop que predomina en la *performance* vocal.

El comentario con mayor número de aprobaciones, publicado por @MsPablobar, articula una crítica más amplia a la despolitización generada por la dictadura al tiempo que reivindica el carácter político de las manifestaciones de 2019. En relación con la versión, expresa su rechazo al cambio de letra, calificándolo como un intento de poner “edulcorante a un himno solo para no enojar a otros, solo para que no los tilden de ‘comunachos’”. Desde esta perspectiva, los cambios propuestos no responderían a una búsqueda de actualización estética o contextual, sino a un esfuerzo por desmarcarse de la asociación con el comunismo y evitar su estigmatización. A modo de cierre, el comentario propone irónicamente la creación de una nueva canción: “No sé, Un amarillo amanecer o algo así”.

En su conjunto, estos comentarios nos ofrecen una interesante ventana a la recepción de esta versión que deja ver una profunda división en torno a su propuesta estética y política. A su vez, pone de manifiesto los límites simbólicos que distintos sectores establecen y esperan respecto al uso y resignificación de un repertorio de canción política.

Consideraciones finales

La versión analizada conserva ciertos significados asociados con la canción “El pueblo unido jamás será vencido”, como el llamado a la unidad y la reivindicación de derechos sociales, pero se distancia de su vínculo histórico con el comunismo y de su carácter confrontacional. Más que una simple actualización, articula un proceso de despolitización que funciona de manera transversal: en el plano de la letra, obliterando referencias ideológicas explícitas; en lo musical, a través de una estilización que diluye el carácter de marcha y la fuerza de la *performance* vocal; y en lo audiovisual, mediante la escenificación de una protesta idealizada y despojada de elementos explícitos de politicidad. En su conjunto, la versión configura un relato unificador que busca posicionarse fuera de la dicotomía izquierda-derecha.

El análisis sugiere que la controversia generada por esta versión no puede atribuirse únicamente a las modificaciones en la letra, ni tampoco a un alejamiento del estilo de la Nueva Canción Chilena, algo frecuente en diversas versiones que han sido recibidas con entusiasmo. Su recepción responde a la convergencia de varios factores.

Por una parte, la escasa visibilidad pública de sus intérpretes a nivel nacional pudo haber facilitado que la versión se convirtiera en un blanco de críticas en contraste con otras producciones similares, como la controvertida versión de "El derecho de vivir en paz" de Víctor Jara, cuya recepción estuvo mediada por la notoriedad de sus participantes.³⁹ Por otra parte, la coyuntura política resultó decisiva: su aparición tuvo lugar solo días después del acuerdo del 15 de noviembre de 2019, que generó un clima de desconfianza y descontento en sectores de la ciudadanía ante las intenciones de apaciguar la protesta y negociar una salida institucional.⁴⁰

Finalmente, aunque las transformaciones musicales no difieren radicalmente de las presentes en otras versiones, en este caso son interpretadas como intervenciones que afectan el sentido histórico y político de la canción. El rechazo, por tanto, no depende tanto del grado de transformación respecto de la versión de base, sino de la percepción de que esas modificaciones alteran la memoria colectiva que la canción encarna.⁴¹ Este caso evidencia que las versiones de canciones políticas no se evalúan solo en términos estéticos sino también en función de su capacidad de preservar o reactualizar los significados históricos que las sostienen.

39. Eileen Karmy (2021) sostiene que esta versión "difumina el discurso político de la canción original" y si bien potencia la identificación por parte de un público amplio, se traduce en un sentido de moderación del discurso propuesto por Víctor Jara. La grabación de esta versión está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wlfAf2AibA8&list=RDwlfAf2AibA8>.

40. El llamado Acuerdo Por la Paz Social y la Nueva Constitución fue un pacto firmado el 15 de noviembre de 2019 por representantes de las principales fuerzas políticas con representación parlamentaria, a excepción del Partido Comunista, para encauzar institucionalmente las movilizaciones ciudadanas. Su objetivo central fue convocar a un plebiscito que definiría si el país quería una nueva Constitución y qué órgano debería redactarla.

41. Para una discusión sobre la memoria colectiva en torno a la historia de "El pueblo unido jamás será vencido" ver Farías y Karmy (2025).

Palabras al cierre

Eileen Karmy

Departamento de Artes Integradas de la
Facultad de Arte, Universidad de Playa Ancha
Núcleo Milenio en Prácticas Actuales de la
Música Clásica, Animupa
eileen.karmy@upla.cl

En este coloquio, que nació a partir de un trabajo de discusión colectiva sobre la significación en la música política, abordamos distintos estudios de caso que abarcan un amplio espectro de periodos históricos y estilos musicales. Cada estudio de caso desarrolló un análisis desde perspectivas teóricas de la semiótica y la intertextualidad respondiendo a la pregunta general sobre cómo la música transmite un significado político. De manera más específica, abordamos preguntas acerca de las relaciones que establece la música con los movimientos sociales, con sus objetos de protesta y crítica, así como sobre los procesos y estrategias a través de los cuales la música explota íconos, índices o símbolos. También abordamos cuestiones metodológicas para desarrollar el análisis, indagando en las formas en que la música recuerda o evoca eventos del pasado, y en los modos en que las circunstancias de las o los artistas, el lugar y la situación política impactan en cómo la música transmite un significado político.

Fue a partir de estas inquietudes que se desarrollaron los cinco análisis que presentamos aquí. Abordamos la intertextualidad y la significación política en piezas musicales de y en América Latina. Cuatro de las cinco obras analizadas tienen un origen local y podrían, por lo tanto, considerarse parte del repertorio latinoamericano de música política. Aunque el “Himno del 1º de mayo” tiene un origen europeo, por su amplio uso, arraigo y adaptación en América del Sur, también lo consideramos parte del repertorio latinoamericano.

La diversidad de las piezas musicales analizadas nos habla de la capacidad de la música de transmitir discursos políticos, más allá de si se trata de géneros populares o clásicos, o de obras de tradición oral o escrita. Esta capacidad la pudimos advertir desentrañando las obras, desplegando una a una sus capas de significado y oyendo las conexiones que establecen con otros textos. Aquí usamos el concepto de “texto”, poniendo de relieve la metodología analítica de la intertextualidad, aun cuando, al provenir de los estudios literarios, esta podría resultar limitante para el análisis musical (Stein 2008). Incluimos los aspectos iconográficos, visuales y audiovisuales, complementando distintas perspectivas analíticas que resultaron útiles para el estudio de la significación musical, como aquellas provenientes de los estudios sobre *performance* en los movimientos sociales (Bronfman 2022), sobre videos musicales (Vernallis 2004) y sobre los “viscursos” políticos en la música (Knorr-Cetina 1999).

Haciendo una crítica al logocentrismo que puede conllevar la noción de texto, Wolf (1999) reflexiona sobre la utilidad de otros conceptos, concluyendo que la noción de “medio”

puede ser aún más vaga. Usa "texto" para referirse "en un sentido amplio, a un mecanismo distintivo de comunicación, especificado no solo en canales particulares (o un solo canal) de comunicación, sino también por el uso de uno o más sistemas semióticos que sirven a la transmisión de 'mensajes' culturales" (35-36). Además, los estudios de la intermedialidad han priorizado por las relaciones que los distintos medios puedan establecer entre sí, y no tanto por sus referencias al pasado y a medios (o textos) preexistentes (Bruhn et al. 2024). En nuestro coloquio nos interesó más centrarnos en las conexiones con el pasado que puedan gatillar una memoria colectiva mediante la referencia a textos anteriores. Por eso, usamos la noción amplia de texto, yendo más allá de lo literario, como plantea Genette (1997), y de la grabación musical, en el sentido de Lacasse (2000; 2008; 2018). Siguiendo a Manabe (2025), para analizar la música política, y, en particular, la canción protesta, el "texto" no siempre está escrito ni se presenta en una grabación definitiva, sino que también se presenta en vivo y se transmite de forma oral. Por ello, consideramos "no solo letras y música, materializadas en partituras y grabaciones, sino también la *performance*, la narrativa y los aspectos visuales; los videos, vestuarios y escenografías [que] pueden contribuir al mensaje" (Manabe 2025, 3). Entendiendo así el texto, la intertextualidad demostró ser una herramienta analítica útil para nuestro coloquio, ya que sirve a diversos propósitos en la música política, como "captar la atención, acceder a la memoria colectiva, homenajear, eludir la censura mediante alusiones". Tiene "el potencial de evocar las luchas y éxitos de movimientos sociales anteriores, relacionándolos con las nuevas circunstancias políticas" (Manabe 2025, 20).

En cuanto método analítico, la intertextualidad no solo permitió evidenciar los vínculos que la música establece con otros textos, sino también develar sus sentidos políticos en relación con la cultura, el contexto social y la historia. Como plantea Stein, las preguntas sobre la dimensión cultural y la *performance* musical ponen en tensión el paradigma centrado en lo textual (2008, 182). Por ello, la amplitud de la noción de texto ha servido para advertir las relaciones intertextuales de las piezas analizadas, evidenciando cómo estas conectan con la memoria colectiva, la historia social y activan movimientos sociales. En este ejercicio advertimos cómo las músicas analizadas establecen una resonancia emotiva a través de la intertextualidad y el despliegue de íconos e índices, siguiendo la conceptualización peirceana.

En nuestro coloquio hemos podido comprobar la vida perenne de la música política, que ha mantenido su vigencia en distintos momentos sociohistóricos. Los cinco análisis desarrollados abordan períodos temporales diversos en los que han tenido lugar acontecimientos sociopolíticos con los que las piezas musicales analizadas se interrelacionan.

El análisis semiótico del "Himno del 1° de mayo" nos permitió advertir no solo que el movimiento obrero de principios del siglo XX usó la música para comunicar y transmitir ideas, sino que también recurrió a usos intertextuales de la música y la iconografía que conectan con movimientos sociales anteriores, que agregan nuevas capas de significado y permiten una apropiación de símbolos entendidos como propiedad de otras clases sociales. Por otro lado, el "Himno a la moderna mujer" muestra cómo la composición de Sepúlveda disputa un lugar nuevo para las mujeres, en cuanto sujetos de derecho y de acción política, al tiempo que acerca al feminismo de la segunda década del siglo XX a los nacionalismos latinoamericanos. Ambos himnos, aunque en distintos estilos musicales, pueden ser entendidos como un tipo de música militante (Vila 2014, 2-3), que, en su momento, proyectaron y canalizaron demandas sociales, y hoy, nos permiten acercarnos con mayor complejidad a aquel período histórico.

De manera similar, el análisis de “Plástico” permitió desentrañar las estrategias intertextuales que emplea Rubén Blades para transmitir tanto una crítica al modelo consumista y superficial de los Estados Unidos de los años setenta, como un llamado a la unidad y a la conciencia de clase de la comunidad latina residente en ese país. A diferencia de las anteriores, esta es una canción bailable, que combina varios géneros musicales asociados a la fiesta y la alegría, y puede entenderse como una canción protesta que, a través del uso de signos, índices y símbolos, cumple una función integradora, como concluye Ramírez.

Dos canciones tuvieron nuevos usos décadas después de su creación: “El baile de los que sobran” y “El pueblo unido jamás será vencido”, con reversiones que resignificaron, tensionaron y ampliaron su sentido original. La primera de ellas, al versionarse fuera del país, con cambios instrumentales y de letra, y al situarse simbólicamente en otros territorios, conecta movimientos sociales de geografías y épocas distintas a través de la memoria colectiva que evoca la canción. La segunda, en la versión del Colectivo Músicos IV REGIÓN durante la revuelta de 2019 en Chile, al desprenderse del contenido militante de la versión de base a través de diversas estrategias intertextuales como los cambios en la letra, la interpretación vocal e instrumental y la *performance* del videoclip, provoca profundas controversias que conectan las disputas políticas de la revuelta con la memoria colectiva sobre la Unidad Popular y la última dictadura.

En todos los casos, los análisis trascendieron la letra y la música, incluyendo otros elementos. La perspectiva intertextual para el análisis de la música política resultó productiva, especialmente, al relevar la capacidad que tiene la música de transmitir elementos y mensajes políticos, ya sean transformadores o conservadores. En todos los casos, evidenciamos cómo la música conecta con aspectos del pasado que le hacen sentido a un grupo de personas, gatillando una memoria colectiva que puede insertarse, y, eventualmente, impactar en los movimientos sociales del presente.

En una época de restauración de la ideología conservadora y de los autoritarismos en América Latina y en las principales potencias del mundo, cuando resurgen “el racismo, la xenofobia, el desprecio hacia el Estado de derecho, los ultranacionalismos” y se potencia una relación compleja “entre el neofascismo y el neoliberalismo” (Gelacio 2024, 23), es relevante constatar cómo la música política puede cumplir un rol en este contexto. Cuando la participación democrática y los derechos sociales están en riesgo (Paulsen 2025), la música política puede ofrecer un espacio de acción, de comunicación e, incluso, de proyección de ideales.

Parafraseando a Finlayson (2022) cuando reflexiona acerca de si sirve de algo la canción protesta, aquí nos preguntamos sobre la capacidad transformadora de la música política. Con los análisis realizados nos aventuramos a plantear que esta tiene diversas capas, unas más concretas y evidentes que otras, pero, en tiempos como los que corren, consideramos que el hecho de que contribuya a informar, denunciar, recordar, movilizar ideas, e incluso imaginar nuevos modos posibles de habitar el mundo, es más que suficiente.

Referencias

- Agawu, Kofi. 2009. *Music As Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Agawu, Kofi. 2012. *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Agawu, Kofi. [1991] 2014. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Aguayo, Emiliano. 2005. *Maldito Sudaca. Conversaciones con Jorge González. La voz de los '80*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Allende, Cristóbal. 2025. "'El baile de los que sobran' (Los Prisioneros, 1986): tres momentos de sus recepciones y escuchas". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 24: 117-132. <https://doi.org/10.7203/KAM.24.27654>.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Andrade Schnettler, Paulina. 2024. "Canon, Gender, Power: On the Creation of a Male Canon and Female Strategies of Authorship and Self-Representation in Chilean Classical Music of the 20th Century". En *Musikalische Schrift und Gender, Praktiken – Diskurse – Perspektiven*, editado por Gesa Finke y Julia Freund, 135-191. Bielefeld: Transcript.
- Aparicio, Frances R. y Cándida F. Jáquez, eds. 2003. *Musical Migrations. Transnationalism, and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Arregui, Celinda. 1921. *Laborando*. Tomo primero. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Arrey, Rodrigo. 2020. "Los Prisioneros: entre la new wave y la Nueva Ola". *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular* 2 (2): 49-63. <https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.21>.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Richard y Charles L. Briggs. 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life." *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.
- Bellei, Christian, Cristian Cabalin y Víctor Orellana. 2014. "The 2011 Chilean Student Movement Against Neoliberal Educational Policies". *Studies in Higher Education* 39 (3): 426-440. <https://doi.org/10.1080/03075079.2014.896179>.
- Bravo, Viviana. 2019. "Etnografía histórica de la protesta urbana: las jornadas nacionales contra la dictadura, Santiago de Chile, 1983-1986". *Antropologías del Sur* 6 (12): 129-148. <https://doi.org/10.25074/rantros.v6i12.1547>.

- Briggs, Charles L. y Richard Bauman. 1992. "Genre, Intertextuality, and Social Power". *Journal of Linguistic Anthropology* 2 (2): 131–72.
- Bronfman, Paulina. 2022. "Performing Art as a New Form of Youth Participation and Engagement in Politics: The Case of Chileans' Social Outburst". *Citizenship Teaching & Learning* 17 (3): 381-397. https://doi.org/10.1386/ctl_00099_1.
- Bruhn, Jørgen, Asun López-Varela Azcárate y Miriam De Paiva Vieira, eds. 2024. *The Palgrave Handbook of Intermediality*. Cham: Springer International Publishing.
- Bustos, Raquel. 2012. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Cumming, Naomi. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Curry, Ben. 2017. "Valency–Actuality–Meaning: A Peircean Semiotic Approach to Music". *Journal of the Royal Musical Association* 142 (2): 401–43. [Doi: https://doi.org/10.1080/02690403.2017.1361177](https://doi.org/10.1080/02690403.2017.1361177).
- De Fina, Débora, Silvia Lamadrid, Francisca Figueroa Vidal y Cecilia Loaiza Cárdenas. 2022. "De la revuelta al encierro: organización, resistencia y solidaridad feminista en Chile en tiempos de pandemia". *Polis* 21 (61): 154–180. <https://dx.doi.org/10.32735/s0718-6568/2022-n61-1667>.
- Depetris, Irene. 2016. "De Electrodomésticos a Los Prisioneros: la música electrónica, el pop y la crítica del 'milagro chileno'". *Studies in Latin American Popular Culture* 34: 56–77. <https://doi.org/10.7560/SLAPC3403>.
- Espinoza Agurto, Andrés. 2021. *Salsa consciente: Politics, Poetics, and Latinidad in the Meta-Barrio*. East Lansing, Michigan: Michigan State University Press.
- Eyerman, Ron y Andrew Jamison. 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Farías, Martín. 2014. "Cueca Beat: diálogos entre el rock y la Nueva Canción Chilena". En *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 139-162. Santiago: Ceibo.
- Farías, Martín y Eileen Karmy. 2025. "Conversaciones en torno a 'El Pueblo unido': por una memoria alternativa de los cincuenta años". *Revista Musical Chilena* 79 (244): 176-86. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/77068>.
- Favoretto, Mara. 2025. "Argentine Rock: From Castaways to Allegorists". En *The Oxford Handbook of Protest Music*, editado por Noriko Manabe y Eric Drott. Nueva York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190653866.013.0002>.

- Fernández, Tomás y Elena Tamaro. 2004. "Biografía de Anselmo Lorenzo". En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona: Editorial Biografías y Vidas. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/1/lorenzo_anselmo.htm.
- Finlayson, Alan. 2022. "'But Does it Work?' Politics, Rhetoric and the Protest Song". En *Our Subversive Voice. The History and Politics of the English Protest Song*. <https://oursubversivevoice.com/case-study/but-does-it-work-politics-rhetoric-and-the-protest-song/>.
- Fuentealba, Aníbal. 2021. "'Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles'. Música y acción colectiva en las movilizaciones chilenas de octubre de 2019". *Contrapunto - Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular* 3(1): 66-82. <https://doi.org/10.53689/cp.v3i1.89>.
- Gaviola Artigas, Edda, Ximena Jiles Moreno, Lorella Lopresti Martínez y Claudia Rojas Mira. 1986. *Queremos votar en las próximas elecciones. Historia del movimiento femenino chileno 1913-1952*. Santiago de Chile: Centro de Análisis y Difusión de la Condición de la Mujer.
- Gelacio, Juan David. 2024. "El auge de las extremas derechas y la derechización del malestar". *Revista Ratio Juris* 19 (39): 19-34 <https://doi.org/10.24142/raju.v19n39a1>.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo orden*. Madrid: Taurus.
- Genette, Gérard. 1992. *The Architext: An Introduction*. Oakland: University of California Press.
- Genette, Gérard. 1997a. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard. 1997b. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- González, Cristóbal. 2021. *Latinoamérica es grande. La ruta internacional de Los Prisioneros*. Santiago de Chile: Ander Editorial.
- González, Juan Pablo. 1991. "Hegemony and Counter-Hegemony of Music in Latin-America: The Chilean Pop". *Popular Music and Society* 15 (2): 63-78. <https://doi.org/10.1080/03007769108591435>.
- Gutiérrez Caicedo, Laura. 2020. *¿Educar para reprimir o reprimir para educar?: la respuesta del Estado frente al paro estudiantil 2018*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: With NetLibrary, Inc. Advances in Semiotics. Indiana University Press.
- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.

- Hobsbawm, Eric. 1998. "Chapter 8: Birth of a Holiday: The First of May". En *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz*, editado por Eric Hosbsawm, 113-127. Nueva York: The New Press.
- Holas Allimant, Israel. 2024. "El trabajo de la memoria en la música popular chilena: espectros, horizontes perdidos, estéticas y sonoridades retro". *Journal of Iberian and Latin American Research* 30 (1): 4-16.
- Huerta, María Antonieta y Diana Veneros. 2013. "Mujeres, democracia y participación social. Las múltiples representaciones del contrato social". En *Historia de las mujeres en Chile*, Tomo 2, editado por Ana María Stiven y Joaquín Fernandois, 385-429. Santiago de Chile: Taurus.
- Iturriaga, Jorge e Iván Pinto. "Hacia una imagen-evento. El 'estallido social' visto por seis colectivos audiovisuales (Chile, octubre de 2019)". *Cine Documental* (22): 28-56.
- Karmy, Eileen. 2021. "El derecho de vivir en paz y sus resignificaciones post 18 de octubre". *Revista Rosa*, 15 de marzo. <https://www.revistarosa.cl/2021/03/15/el-derecho-de-vivir-en-paz-y-sus-resignificaciones-post-18-de-octubre/>.
- Karmy, Eileen y Martín Farías. 2023. "Un himno de los pueblos: 50 años de la canción 'El pueblo unido jamás será vencido'". *REVUELTAS. Revista Chilena de Historia Social Popular* (8): 40-66. <http://revistarevueltas.cl/ojs/index.php/revueltas/article/view/156>.
- Knorr-Cetina, Karin. 1999. "'Viskurse' der Physik. Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen". En *Konstruktionen Sichtbarkeiten: Interventionen*, editado por Jörg Huber y Martin Heller, 246-263. Viena: Springer.
- Kristeva, Julia. 1986. "Word, Dialogue, and Novel." En *The Kristeva Reader*, editado por Toril Moi, 35-61. Oxford: Blackwell.
- Lacasse, Serge. 2000. "Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music". En *The Musical Work: Reality or Invention?*, editado por Michael Talbot, 35-58. Liverpool: Liverpool University Press.
- Lacasse, Serge. 2008. "La Musique Pop Incestueuse". *Circuit: Musiques Contemporaines* 18 (2): 11-26.
- Lacasse, Serge. 2018. "Toward a Model of Transphonography." En *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, editado por Lori Burns y Serge Lacasse, 9-60. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lacomba, Cristina. 2020. *Hispanos y/o latinos en Estados Unidos: la construcción social de una identidad*. Estudios del Observatorio. Instituto Cervantes at the Faculty of Arts and Sciences of Harvard University.
- Lagos Mieres, Manuel. 2013. *Experiencias educativas y prácticas culturales anarquistas en Chile 1890-1927*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Sociales Inocencio Pellegrini Lombardozzi.

Lagos Mieres, Manuel. 2023. *Bajo el sol de la anarquía. Ritos, símbolos y valores de la cultura libertaria en Chile (1890-1940)*. Santiago de Chile: Editorial Lux.

Ledezma, Ana y Tomás Cornejo. 2020. *Cancioneros populares de Chile a Berlín: 1880-1920*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

López Cano, Rubén. 2005. "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 21(1): 59-76.

López Cano, Rubén. 2012. "Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana". *ArtCultura* 14 (24): 81-98. <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/22121>.

Madrid, Alejandro. 2021. "Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical". *Revista Argentina de Musicología* 22 (1): 19-43. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/347/375>.

Manabe, Noriko. 2016. "The Unending History of Protest Music: Responses to Peter Manuel's 'World Music and Activism Since the End of History [sic]'". *Music & Politics* XI (1). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0011.102>.

Manabe, Noriko. 2025. "Intertextuality in Protest Music. A Typology". En *The Oxford Handbook of Protest Music*, editado por Noriko Manabe y Eric Drott. Nueva York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190653866.013.0045>.

Mendívil, Julio. 2013. "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". *El Oído Pensante* 1 (2): 23-49. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7075>.

Minuto, Emanuela. 2017. "Pietro Gori's Anarchism: Politics and Spectacle (1895-1900)". *International Review of Social History* 62: 425-450.

Mirka, Danuta. 2014. "Introduction". En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 1-57. Nueva York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.002>.

"National anthems". 2001. *Grove Music Online*. <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19602>.

Nattiez, Jean-Jacques. 2011. "De la semiología general a la semiología musical: el modelo tripartito ejemplificado en *La Cathédrale engloutie* de Debussy". En *Reflexiones sobre semiología musical*, editado por Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz, 15-49. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Navarro, Jorge. 2023. *Por la emancipación obrera. Clase política, arte y entretenimiento en la cultura socialista-comunista en Chile, 1912-1927*. Santiago de Chile: Planeta.

- Orobon, Marie Angéle. 2018. "Anselmo Lorenzo Asperilla". *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/12377/anselmo-lorenzo-asperilla>.
- Osses, Julio. 2002. *Exijo ser un héroe. La historia (real) de Los Prisioneros*. Santiago de Chile: Edición Aguilar.
- Pacini Hernández, Deborah. 2010. *Oye Como Va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press.
- Paoletti, Matteo. 2020. *A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Party, Daniel. 2023. "The Right to Live in Peace: Musical Responses to Violence in the 2019 Chilean Uprising". *Latin American Perspectives* 50 (3): 37–52. <https://doi.org/10.1177/0094582X231176781>.
- Peirce, Charles S. 1955. *Philosophical Writings of Peirce*. Editado por Justus Buchler. Nueva York: Dover Publications.
- Peirce, Charles S. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Peirce, Charles S. 1994. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pérez de Arce, José. 2014. "Flautas de piedra combarbalita morada de Chile central y norte semiárido". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 19 (2): 29–54. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942014000200003>.
- Pinto de la Sotta, Rodrigo. 2009. *La música Salsa como medio de construcción de identidades en los hispanohablantes de toda América en las décadas del 70 y del 80*. Estudios generales Letras: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Plasketes, George. 2010. "Further Re-flections on 'The Cover Age': A Collage and Chronicle". En *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, editado por George Plasketes, 11-39. Surrey: Ashgate.
- Quintero Rivera, Ángel. 1998. *Salsa, sabor y control!: sociología de la música "tropical"*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Ragland, Cathy. 2025. "Seguimos en la lucha: The Continuing Narrative of Mexican Immigrant and Chicano Protest Music". En *The Oxford Handbook of Protest Music*, editado por Noriko Manabe y Eric Drott. Nueva York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190653866.013.0033>.
- Salerno, Daniele y Marit van de Warenburg. 2023. "'Bella ciao': A Portable Monument for Transnational Activism". *International Journal of Cultural Studies* 26 (2): 164–181. <https://doi.org/10.1177/13678779221145374>.

- Sánchez, Roberto. 2022. "El baile de los que sobran: una canción que no perece". En *XV CONGRESO IASPM-AL. SIMPOSIO 6 Música y poder. Música popular, dictaduras y resistencia*, coordinado por Darío Tejeda, Laurisabel María de Ana, Renan Ruiz y Antonio Carlos Araújo, 315–325. Valparaíso: IASPM-AL.
- Saussure, Ferdinand de. 1986. *Course in General Linguistics*. Editado por Charles Bally, Albert Sechehaye y Albert Riedlinger. Traducido por Roy Harris. Chicago y La Salle, Illinois: Open Court.
- Sentis, Catalina. 2020. "La compositora María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958): discursos historiográficos, exoneración y feminismo". Tesis de Magíster en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://doi.org/10.7764/tesisUC/ART/38494>.
- Schmiedecke, Natália Ayo. 2022. *Chilean New Song and the Question of Culture in the Allende Government. Voices for a Revolution*. Londres: Lexington Books.
- Stein, Daniel. 2008. "From Text-Centered Intermediality to Cultural Intermediality; or, How to Make Intermedia Studies more Cultural". En *American Studies as Media Studies*, editado por Frank Kelleter y Daniel Stein, 181-190. Heidelberg: Winter.
- Stock, Freddy. 1999. *Corazones rojos: biografía no autorizada de Los Prisioneros*. Santiago de Chile: Editorial Aguilar.
- Tapia, Alejandro. 2024. *Ya viene la fuerza. Los Prisioneros 1980-1986*. Santiago de Chile: Clubdefans.
- Tarcus, Horacio. 2023. "Fueyo, Bautista." En *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas. <http://diccionario.cedinci.org>.
- Titon, Jeff Todd. 1995. "Text". *Journal of American Folklore* 108 (430): 432–48.
- Turino, Thomas. 1999. "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircean Semiotic Theory for Music". *Ethnomusicology* 43 (2): 221–255. <https://doi.org/10.2307/852734>.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turino, Thomas. 2014. "Peircean Thought as Core Theory for a Phenomenological Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 58 (2): 185–221.
- Vallejos, Camilo, Karen Retamal y Felipe Concha. 2021. "La represión durante la revuelta popular de octubre: prácticas y discursos en torno a la policialización del conflicto social en Chile". *Contemporánea* 14 (1): 127-45. <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/article/view/1118>.
- Vera, Fernanda, Dania Sánchez e Isidora Mora. 2020. "María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el 'desvanecimiento historiográfico' hasta la presencia actual de una

compositora y música chilena". *Neuma* 13 (2): 40–77. <https://www.scielo.cl/pdf/neuma/v13n2/0719-5389-neuma-13-02-40.pdf>.

Vernallis, Carol. 2004. *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. Nueva York: Columbia University Press.

Vila, Pablo. 2014. "Introduction". En *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, editado por Pablo Vila, 1-17. Lanham, Maryland: Lexington Books.

Vilches, Patricia. 2004. "De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida". *Latin American Music Review* 25 (2): 195–215. <http://www.jstor.org/stable/3598728>.

"Women's Suffrage in Sheet Music". *Library of Congress*. <https://www.loc.gov/collections/womens-suffrage-sheet-music/about-this-collection/>.

Wolf, Wener. 1999. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.

Fuentes de prensa y audiovisuales

"Ayer se inauguró el Congreso Internacional Femenino". 1926. *La Nación*, 10 de septiembre, 8.

"Ayer terminó el Congreso Internacional Femenino". 1926. *La Nación*, 18 de septiembre, 16.

Barrios, Alondra. 2018. "Artista responsable del mural de Víctor Jara y Jorge González en el Barrio Lastarria: 'Refleja una fantasía musical entre ambos'". *El Mercurio on line*, 26 de septiembre. <https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2018/09/26/921754/Artista-responsable-del-mural-de-Victor-Jara-y-Jorge-Gonzalez-en-el-Barrio-Lastarria-Es-una-dupla-perfecta-y-refleja-una-fantasia-musical-entre-ambos.html>.

"Cantan 'El Baile de los que sobran' en Perú en medio de masivas protestas contra gobierno del presidente interino". 2020. *El Mostrador*, 15 de noviembre. <https://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2020/11/15/cantan-el-baile-de-los-que-sobran-en-peru-en-medio-de-masivas-protestas-contra-gobierno-del-presidente-interino/>.

"Congreso Femenino Internacional". 1926. *La Nación*, 7 de septiembre, 4.

"Congreso Internacional Femenino". 1926. *La Nación*, 5 de septiembre, 32.

Doña Hemeroteca. "El Baile de los Que Sobran (protestas estudiantiles de Colombia)". Video de YouTube, 11 de noviembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=VWF1zJ9CxjM>.

El Universo. "'El baile de los que sobran', himno de la protesta en Chile". Video de YouTube, 27 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/shorts/9rzOA58nm9I>.

"El Congreso Internacional Femenino. Asistirán a la primera sesión el presidente de República y señora". 1926. *La Nación*, 3 de septiembre, 8.

Gori, Pietro. 1897. "All'opera". *L'Agitazione*, 4 de junio.

"Hoy se inaugura el Congreso Internacional Femenino". 1926. *La Nación*, 9 de septiembre, 14.

Jara, Camila. 2021. "A 10 años del movimiento estudiantil de 2011: Especialistas U. de Chile analizan sus repercusiones en la actualidad." *Universidad de Chile*, 27 de mayo. <https://uchile.cl/noticias/176399/especialistas-analizan-el-movimiento-estudiantil-de-2011-y-sus-efectos>.

"Las finalidades del próximo Congreso Internacional Femenino que se reunirá en Santiago. Entrevista a la señora Blanca Tejada de Ruiz". 1925. *La Nación*, 4 de noviembre, 13.

"Manifestación de ayer a las delegaciones al Congreso Femenino Internacional". 1926. *La Nación*, 13 de septiembre, 8.

"Manifestantes colombianos entonaron el baile de los que sobran en el marco del paro nacional en el país". 2019. *El Mostrador*, 21 de noviembre. <https://www.elmostrador.cl/noticias/2019/11/21/manifestantes-colombianos-entonaron-el-baile-de-los-que-sobran-en-el-marco-del-paro-nacional-en-el-pais/>.

Paulsen, Bárbara. 2025. "Ultraderecha y grupos conservadores: Una amenaza sobre los derechos de las mujeres y diversidades sexuales y de género. Entrevista a Claudio Nash y Hilary Hiner". *Universidad de Chile*, 11 de julio. <https://uchile.cl/u230143>.

Romadi, Lucho. "EL BAILE DE LOS QUE SOBRAN POR LA EDUCACIÓN GRATUITA, PUBLICA Y DE CALIDAD". Video de YouTube, 22 de julio de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=S5dnCelMxuo>.

Sardiña, Marina. 2021. "Las voces diversas del estallido social en Colombia". *La Marea*, 2 de junio. <https://www.lamarea.com/2021/06/02/colombia-voces-diversas-del-estallido-social/>.

"Se acordó fundar la Unión Femenina de Chile". 1926. *La Nación*, 14 de septiembre, 4.

Fuentes documentales

Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín (Berlín), La Biblioteca Criolla del Fondo Lehmann-Nitsche, Fol. Arg xu 1536: 14,34 [8], "Cancionero revolucionario ilustrado. Colección de himnos y canciones libertarias en español é italiano, himnos revolucionarios. 1905. Buenos Aires: Fuego". [Acceso en línea] <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836462939/>.

Biblioteca Santiago Severin (Valparaíso), "La Federación Obrera, 2 de agosto de 1923, p. 2".

Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas CEDINCI (Buenos Aires), El portal de revistas latinoamericanas, AméricaLee, “La Protesta Humana, 1, 13 de junio de 1897” [Acceso en línea] <https://americalee2.cedinci.org/portfolio-items/la-protesta/>.

Gori, Pietro. 1897. *Primero de mayo: boceto dramático en un acto: con prólogo é himno coral*, traducción de J. Prat y versificación de G. de la Fuente. La Coruña: El Progreso.

Sepúlveda, María Luisa y Blanca Vanini. 1925. *Himno a la moderna mujer*. Santiago y Valparaíso: Casa Amarilla.

Discografía

Willie Colón y Rubén Blades. *Siembra*. Fania Records, 1978, cassette.

R