

Memoria sonora juvenil de la dictadura cívico-militar chilena.

Patricia Castañeda Meneses

Escuela Trabajo Social - Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso
patricia.castaneda@uv.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2023-04-04
ACEPTADO: 2023-09-13



RESUMEN

El artículo presenta los resultados de una investigación orientada al rescate de la memoria sonora juvenil en el contexto de la dictadura cívico-militar chilena. Los resultados identifican las memorias sonoras asociadas al Canto Nuevo y al rock latino como experiencias generacionales enlazadas con los recuerdos de una vida cotidiana estrechamente custodiada y severamente limitada en su expresión musical. Esta base constituyó una unidad cultural de resistencia con himnos generacionales que trascienden el tiempo pasado y otorgan sentidos al tiempo presente, a través de la reactualización de una identidad juvenil que fue censurada, negada y estigmatizada por las autoridades dictatoriales.

PALABRAS CLAVE

Memoria sonora. Dictadura cívico militar chilena. Canto Nuevo. Rock Latino. Himnos Generacionales.

RESUMO

O artigo apresenta os resultados de uma pesquisa orientada ao resgate da memória sonora juvenil no contexto da ditadura cívico-militar chilena. Os resultados identificam as memórias sonoras associadas ao Canto Novo e ao rock latino como experiências geracionais conectadas com as lembranças de uma vida cotidiana estreitamente custodiada e severamente limitada em sua expressão musical. Esta base constituiu uma unidade cultural de resistência com hinos geracionais que transcendem o tempo passado e outorgam sentidos ao tempo presente, através da reatualização de uma identidade juvenil que foi censurada, negada e estigmatizada pelas autoridades ditatoriais.

PALAVRAS-CHAVE

Memória sonora. Ditadura cívico-militar chilena. Canto Novo. Rock latino. Hinos geracionais.

ABSTRACT

The article presents the results of a research aimed at the rescue of the juvenile sound memory in the context of the Chilean civic-military dictatorship. The results identify the sound memories associated with New Song and Latin rock as generational experiences linked to memories of a daily life closely guarded and severely limited in its musical expression. This base constituted a cultural unit of resistance with generational hymns that transcend past time and give meaning to the present time, through the updating of a youth identity that was censored, denied and stigmatized by dictatorial authorities..

KEYWORDS

Sound memory. Chilean civic military dictatorship. Singing new. Latin Rock. Generational hymns..

1.- MEMORIA SONORA Y DICTADURA CÍVICO MILITAR CHILENA.

El Golpe de Estado sucedido en Chile el 11 de Septiembre de 1973 dio origen a un cruento período dictatorial que se extendió formalmente hasta el 11 de marzo de 1990, fecha en que se inició el proceso de transición a la democracia. En estos oscuros años se realizaron sistemáticas violaciones a los Derechos Humanos de la población a través de ejecuciones sumarias, detenciones ilegales, torturas, desapariciones forzadas, represión, uso indebido de la fuerza, abusos de poder, actos terroristas y exilio (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1996; Comisión Nacional sobre la Prisión Política y Tortura, 2005). A lo anterior se sumaron las decisiones cupulares de grupos de poder civiles, que impulsaron profundos cambios estructurales institucionales orientados a la reconversión económica del país hacia un modelo de libre mercado que redefinió al Estado desde un rol benefactor a un rol subsidiario. Este modelo pulverizó la industria nacional y entregó los medios productivos de propiedad pública a grupos económicos afines a las autoridades de facto por medio de sucesivos procesos de privatización (República de Chile, 1980; Lavín, 1987). Las condiciones críticas del cambio de modelo sumado a períodos recesivos internacionales afectaron duramente a la población debido al incremento de la cesantía derivada de la quiebra de la industria nacional tradicional, la privatización de los servicios sociales y la disminución de los presupuestos sectoriales destinados a las políticas sociales (French-Davis y Stallings, 2001). La situación económica alcanzó niveles críticos impulsando durante la década de 1980 a masivas manifestaciones de protesta social que fueron duramente reprimidas a través de fuerzas de orden público y militares (Bravo, 2017).

Específicamente en el ámbito de las comunicaciones, durante el período dictatorial la División Nacional de Comunicación Social (DINACOS) dependiente de la Secretaría General de Gobierno fue la encargada de aplicar censura sobre los contenidos de noticias, informaciones, opiniones, editoriales, publicaciones de libros, ediciones de música y emisiones de imágenes fotográficas y audiovisuales, por medio de la aplicación de la Ley de Seguridad Interior del Estado (República de Chile, 1975a). El organismo tenía la potestad de suspender el funcionamiento de los medios de comunicación y requisar sus medios de publicación (República de Chile, 1975b). La censura y control político de contenidos se inició junto con el Golpe de Estado, ocasión en que cinco radioemisoras fueron bombardeadas. Asimismo fueron allanadas las oficinas del sello discográfico DICAP (Discoteca del Cantar Popular perteneciente al Partido Comunista), IRT (industria de Radio y Televisión del Estado) junto con las dependencias de Chilefilms y Editorial Quimantú, ambas asociadas a CORFO. Durante los primeros años del régimen siete diarios cerraron sus ediciones, las revistas de tendencia de izquierda desaparecieron y los canales de televisión debieron ajustar sus pautas de transmisión a los lineamientos impuestos por las nuevas autoridades. Esta tendencia se mantendría invariable a lo largo de diecisiete años, siendo desafiada cada cierto tiempo por nuevas publicaciones y radioemisoras de oposición, las que fueron respaldadas por la Iglesia Católica o por organizaciones no gubernamentales, sufriendo igualmente persecución por censura y amenazas de clausura de sus funciones informativas (Cavallo et al, 1988; Donoso, 2013).

En este marco represivo la población nacional ajustó su vida cotidiana a las adversas condiciones del país, en donde los derechos individuales y sociales de la ciudadanía se encontraban conculcados y la libre expresión se custodiaba férreamente dentro de los estrechos límites de orden y seguridad internos definidos por el régimen. Así entonces la juventud de la época contó con una escasa y controlada disponibilidad de expresiones musicales y de eventos artísticos o culturales, fenómeno que fue definido como *apagón cultural* (Cavallo et al, 1988; Donoso 2013). Se sumaba a su oscuridad la expulsión de cuadros académicos y estudiantiles en las universidades, la censura o destrucción de fondos bibliográficos, el exilio y autoexilio de artistas de diversas disciplinas y la disminución del gasto público en educación y en investigación científico tecnológica (Valdivia, 1977).

La censura apuntaba directamente a la difusión de la música latinoamericana asociada ideológicamente con el derrocado gobierno de Salvador Allende y que había demostrado un fuerte compromiso con las transformaciones estructurales im-

pulsadas en el continente durante la década de 1960, tales como reforma agraria, sindicalización campesina, reforma educacional y participación comunitaria. Así entonces, la censura se extendió a movimientos como la Nueva Canción Chilena y a sus exponentes más reconocidos como Víctor Jara – asesinado en el Estadio Chile por fuerzas militares el 16 de Septiembre de 1973 -, Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Rolando Alarcón y Osvaldo “Gitano” Rodríguez. Asimismo, se vetó a los representantes de la música andina como Quilapayún, Inti Illimani, a los que se sumó Illapu en 1981. La censura también afectó a la Nueva Trova Cubana, identificando a Silvio Rodríguez y a Pablo Milanés como sus principales figuras. Se incluía a la fusión del canto latinoamericano con las influencias del rock anglosajón, que incluyeron a Congreso, Los Blops y Los Jaivas (García, 2013). Lo anterior debido a que el rock era considerado una expresión de cultura extranjerizante que había sido integrado a los movimientos estudiantiles de reformas de la década de 1960, aportando cuestionamiento y rebeldía frente a las normas sociales vigentes, especialmente desde la propuesta pacifista del movimiento hippie que redefinió los límites para el ejercicio de la sexualidad, el consumo de sustancias y la disidencia política (Garibaldo y Bahena, 2015).

El enfrentamiento de la creación musical con la censura política generó en los años siguientes dos circuitos independientes (Fuenzalida, 1985). Por una parte el sistema de difusión realizado a través de la radio y la televisión consolidó un circuito masivo sobre la base de artistas nacionales e internacionales, cuyas obras no representaban una amenaza real o potencial a la estabilidad del régimen y en donde su difusión estaba orientada a una audiencia genérica. Por otra parte, emergió un segundo circuito de características privadas con rasgos de clandestinidad denominado Canto Nuevo, heredero de la influencia matricial de Violeta Parra y de la Nueva Canción Chilena. Se sostuvo a partir de la ejecución directa de obras de artistas solistas o agrupaciones musicales nacionales que utilizaron la metáfora y la poesía para referirse al Chile dictatorial, buscando evitar la censura, la persecución política y la represión. Destacaron como exponentes Santiago del Nuevo Extremo, Schwenke y Nilo, Grupo Ortiga, Aquelarre, Eduardo Peralta y Payo Grondona (Fernández, 2023; Osorio, 2011). Sus obras fueron caracterizadas en los siguientes términos por la revista musical *La Bicicleta* (1983):

“Cantautores que hoy día participan en una búsqueda común de formas melódicas y poéticas que identifiquen al hombre actual, así como a la época en que éste se desenvuelve. Hacer canciones hoy día significa ser testigo de su tiempo, de su historia. Y entregar este testimonio enriquecido con la creación es una responsabilidad de la cual ningún artista de hoy se resta” (Navarro, 1983, p. 19).

Su estética se desarrolló ligada a la ropa artesanal actualizando la imagen hippie de los años 60, por lo que eran identificados como *lanas* o *artesas*. Sus principales escenarios fueron los eventos universitarios o poblacionales tales como peñas, café-concert, festivales, cantatas o actos de homenaje. Dado que no eran parte de las programaciones radiales sus sistemas de difusión se apoyaron principalmente en autoediciones y copias piratas de sus obras, siendo el Sello Alerce la discográfica a cargo de sus restrictivos lanzamientos (Alerce, 1990).

A partir de los inicios de la década de 1980 el rock nacional emergió con una creciente valoración e impacto en las audiencias, siendo resignificado como medio de expresión de la demanda política juvenil en forma transversal (Garibaldo y Bahena, 2015). Conocido como rock latino o rock en español, poseía influencias del punk, pop, heavy metal y new wave; y los nombres de bandas como Los Prisioneros, Los Pinochet Boys, Emociones Clandestinas, Aparato Raro, UPA, Valija Diplomática o Aterrizaje Forzoso evocaban conceptos e imágenes de una realidad juvenil definida a partir de la represión y la censura (Jofre, 2021; Sierra, 2022). Sus principales características fueron reseñadas por la revista musical *La Bicicleta* (1986) en los siguientes términos:

“Medio huérfanos y sin historia, estos jóvenes pertenecen a una generación en tránsito, crecida y formada en dictadura y disparada hacia la nada, hacia la recuperación de esa libertad que no conocen ni entienden, hacia la vuelta a la democracia y la política de escaños que no pescan porque no están en sus recuerdos” (Gálaz, 1986; pp.2-3)

A diferencia del circuito del Canto Nuevo sus letras eran directas y de abierta protesta, alegando contra el sistema social que sostenía la desigualdad y la represión dictatorial, trayendo como consecuencia el permanente hostigamiento a sus integrantes y a su público. Recibieron la atención de los sellos desde una lógica de mercado discográfico y sus obras tuvieron la oportunidad de ser difundidas en los circuitos radiales, combinadas con otros exponentes de rock nacional y latinoamericano de contenidos banales (García, 2013).

Esta realidad musical chilena en dictadura conformada a partir de las vertientes de Canto Nuevo y rock latino, fue elaborada a pesar de la censura y la represión que le afectó.

La mayoría de los exponentes del llamado canto nuevo y de los cantautores ya consagrados tiene actualmente alrededor de 30 años, vivieron y sufrieron el golpe del 73 y tienen influencias muy diversas que van desde Violeta Parra, Silvio Rodríguez, por una parte; y Los Beatles, los Rolling Stones y Yes, por otra. El nuevo pop promedia los veintitantos, no recuerda otra cosa que la dictadura y sus influencias están mucho más centradas en el rock y el pop anglosajón que en ningún otro género. Generalizar siempre lleva a error, pero resulta evidente que en este momento coexisten dos generaciones que de un modo u otro, conforman el actual panorama de nuestra música popular (Godoy, 1986, p. 11).

La evocación de ambas vertientes como manifestaciones musicales de resistencia social puede realizarse a partir de la memoria colectiva, concepto que reconoce el relato biográfico y a la tradición oral como bases de la memoria y que aporta en la estabilización de los contenidos históricos que se construyen a través del recuerdo y el olvido (Moniot, 1985). La memoria colectiva permite dotar de sentido y de referencia a los recuerdos, contextualizándolos dentro de un orden de realidades y de conocimientos que trascienden a la persona individual, elaborando las vivencias como contenidos que aportan los significados de los procesos de identidad grupal o generacional en el marco de la acción pública social, cultural y política (Aróstegui 2004; Mendoza, 2005).

Sobre esta base es posible avanzar en el rescate de la memoria sonora juvenil de la dictadura chilena, dado que constituyó un grupo de interés que valorizó los esfuerzos musicales realizados para evadir la censura y privilegiar su expresión generacional. La memoria sonora puede ser comprendida como un proceso de interpretación de los patrones de reconocimiento de eventos sonoros, que adquieren diversos significados en función de las experiencias socioculturales de cada individuo y que derivan del recuerdo emocional asociado a dichos patrones (Cornejo et al, 2022). En ese mismo sentido, Rojas *et al* (2012) plantean que la evocación de sonidos está asociada a las emociones, siendo cada sonido identificado por su representación de un acontecimiento o actividad que dejó huellas en las personas en forma física y en el contexto específico en el que tuvo valor para su vivencia.

La evocación que se hace de la memoria sonora no corresponde a un mensaje específico que se ha escuchado una sola vez; sino al acumulado de sentido que le otorgan como unidad cultural a un conjunto de estímulos perceptivos. La relación entre memoria y sonido despliega la dimensión del recuerdo, ya que el sonido tiene la capacidad de reconstituir el tiempo pasado

“(…) en tanto el sujeto que escucha, entra y sale de un presente al que puede volver a ingresar sin perder el sentido, aun cuando lo escuchado sea ya un pasado, porque logra hilvanar un recorrido no necesariamente lineal, pero que si es continuo, puesto que el individuo que escucha se vuelve consciente – reflexiona y recuerda – que ha estado escuchando (en el pasado)” (Estrada, 2017, pp. 20-21)

Para Lituwicz (2012), los sonidos que son percibidos a lo largo de la vida adquieren significados que exceden el sonido por sí mismo y la fuente de producción del sonido, generando en cada individuo asociaciones diversas que dependerán de sus vivencias. Como contrapunto Jordan (2010), plantea que la memoria sonora reconoce en la música la relevancia para la difusión de discursos de resistencia que permiten la expresión de identidades censuradas, negadas o estigmatizadas. En este sentido, Farías (2021) valoriza el aporte que realizan los documentales musicales a las memorias de la dictadura militar por medio de la visibilización de historias específicas de violencia estatal que permiten discutir el impacto del Golpe Militar y de la dictadura en la música chilena.

Con todo, los estudios sobre la memoria sonora son escasos (Lituwicz, 2012) siendo considerados un campo de interés para las ciencias sociales, la comunicación social y las disciplinas artísticas. En este marco el presente artículo expone los resultados de una investigación cualitativa, cuyo objetivo está orientado al rescate de la memoria sonora juvenil en el contexto de la dictadura cívico militar chilena, con el fin de valorizar y visibilizar las experiencias musicales generacionales realizadas en medio de la represión y la violencia política que afectó al país por casi dos décadas.

2.- METODOLOGÍA PARA EL RESCATE DE LA MEMORIA SONORA.

Se realizó una investigación cualitativa con enfoque biográfico en 25 personas adultas y 15 personas mayores domiciliadas en el territorio de Valparaíso Metropolitano, las que suman un total de 40 personas participantes en total. La muestra cualitativa posee representatividad estructural intencionada definiendo como sujetos de interés a las personas que tenían entre 15 a 29 años en el período dictatorial, esto es entre el 11 de Septiembre de 1973 y el 11 de Marzo de 1990. La representatividad socio estructural cualitativa representa las relaciones que configuran socialmente el objeto de estudio, en donde cada unidad seleccionada expresa la posición diferencial que ocupa en la estructura social y reproduce en su composición y dinámica las situaciones sociales del objeto. Lo anterior, debido a que la muestra cualitativa interesa la profundidad del conocimiento del objeto de estudio y no la extensión basada en la cantidad de personas consultadas. Es decir, importa ¿quiénes? y no ¿cuántos? (Mejía, 2000) Los criterios de inclusión correspondieron a personas adultas y personas mayores que en el período definido de interés para el estudio permanecieron preferentemente en el país, desarrollando sus actividades cotidianas en entornos poblacionales, laborales o educacionales en la enseñanza secundaria o superior; y desearan participar del estudio en forma libre y voluntaria.

La técnica de levantamiento de información utilizada correspondió a entrevista cualitativa con enfoque biográfico, comprendida como una narrativa centrada en eventos vitales con fines de análisis científico (Valles, 2002). Las entrevistas fueron realizadas en el domicilio de cada persona participante. Se aplicó consentimiento informado personal para resguardar voluntariedad y ofrecer garantías de anonimato en el tratamiento de los datos. El guion temático estuvo organizado en torno a preguntas abiertas asociadas a las siguientes categorías definidas para el estudio: a) Principales características de los contextos social, económico y político en los que se inscribe la experiencia infantil y juvenil vivenciada durante la etapa dictatorial; b) Experiencia personal de la etapa juvenil en dictadura; c) Principales recuerdos de las expresiones musicales vigentes en la etapa dictatorial; y, d) Valoraciones respecto a su experiencia personal como joven en etapa dictatorial. Las entrevistas tuvieron un promedio de 90 minutos de duración y fueron grabadas en audio y transcritas in extenso para fines de análisis cualitativo.

Los relatos fueron segmentados en unidades significativas y organizados en sistemas de categorías y subcategorías, los que aportaron fragmentos representativos con fines de ilustración del análisis. Para pesquisar y evitar la manifestación de potenciales sesgos de memoria selectiva y atribuciones significativas a eventos cotidianos, se definieron los criterios de rigor correspondientes a recogida de abundante información y triangulación de fuentes, los que garantizan validez y confiabilidad del estudio (Avello *et al*, 2019). Específicamente en la triangulación de fuentes, se realizó análisis de convergencia por medio de matrices que permiten cotejar la información recopilada desde los relatos biográficos y las canciones significativas referidas directamente por las personas participantes de la investigación o inferidas desde sus testimonios. La inclusión de canciones tiene como propósito ilustrar los análisis y validar los resultados del estudio y no pretende ser una revisión exhaustiva de la amplia variedad

de expresiones musicales realizadas en el período comprendido por la dictadura cívico-militar chilena.

3.- RESULTADOS. MEMORIA SONORA JUVENIL EN DICTADURA.

3.1.- MEMORIA SONORA JUVENIL ASOCIADA AL CANTO NUEVO.

La dictadura cívico militar instala en Chile la represión política como garantía de estabilidad institucional, situación que es evocada por las personas entrevistadas en forma permanente.

“Cuando salió Pinochet yo tenía unos 12, 13 años. En la población donde yo vivía todos se oponían al dictador. De todas maneras, no podíamos hablar nada, nos llevaban al tiro presos. ¿Cómo nos podíamos oponer? ¿Cómo podíamos hablar? No podíamos decir nada, menos siendo adolescentes” (Mujer, 64 años).

Como consecuencia todas las expresiones musicales previas al Golpe de Estado que se relacionaban con el gobierno de Allende son prohibidas, lo que instala la noción de riesgo vital inminente y ocasiona la destrucción inmediata de los discos de dichos artistas como medida preventiva para la protección personal y familiar ante eventuales allanamientos.

“No podías escuchar a Los Jaivas. Ni aunque te gustaran. ¿Cómo íbamos a escuchar a Los Jaivas? Si estábamos reprimidos, Ni Illapu, Ni Silvio Rodríguez. Porque había represión. Y si escuchabas música nacional eras comunista. Y si eras comunista te metían presa y no volvías. Y eso daba mucho miedo. La gente comenzó a romper los discos y enterraban los restos en el patio o los hacían desaparecer en la basura o los quemaban. Así, si allanaban las casas, no iban a encontrar nada” (Mujer, 62 años).

No obstante, algunas de estas piezas fueron resguardadas y eran escuchadas ocasionalmente en forma encubierta con importantes cautelas en su emisión doméstica.

“Se escuchaba Illapu, Inti Illimani, Quilapayún. Y se escuchaban bien bajito, porque te podían llevar preso” (Hombre, 62 años).

Los primeros años dictatoriales silencian completamente a la Nueva Canción Chilena. Sin embargo, a poco andar comienzan a emerger nuevas propuestas musicales que expresan los sentimientos de miedo, rabia, tristeza e impotencia ante los eventos sucedidos en el país a partir del Golpe de Estado y que son identificados como Canto Nuevo. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al Canto Nuevo con la letra de canciones de dicho movimiento.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°1 FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTOS MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p><i>“Recuerdo que la música era muy triste, todo era muy gris. Me acuerdo especialmente de los Schwenke y Nilo y Santiago del Nuevo Extremo. Las canciones eran mucha poesía, mucha metáfora, para poder decir las cosas, pero sin decirlas. Porque no se podían decir”.</i></p> <p>(Mujer, 64 años)</p>	<p><i>“Preguntando dolorido entre el nicho y la cesárea, me sostengo con la risa que me traje del abismo. Si me ayudas yo podría hacer un sol con esta luna. Luna negra que circula en torno de mi cabeza, que no sabe lo que piensa por las verdades sufridas, en las pobres alamedas de un país sin avenidas”.</i></p> <p>“Entre el nicho y la cesárea” Nelson Schwenke y Marcelo Nilo</p> <p>Álbum <i>Schwenke y Nilo Vol. 1</i> Sello Alerce, 1987</p> <p><i>“Simplemente que estas cosas son de todo el que las sienta y es mi voz la que las dice mas es de todos la conciencia. Simplemente las verdades se van haciendo una sola. Y es valiente quien las dice, más valiente en estas horas”</i></p> <p>“Simplemente” Luis Le Bert</p> <p>Santiago del Nuevo Extremo Álbum <i>A mi ciudad</i>. Sello Alerce, 1981</p>

Fuente: Elaboración propia.

Estas canciones encontraron en las peñas folclóricas organizadas en poblaciones, parroquias, sindicatos y universidades las instancias para ser interpretadas y divulgadas en audiencias juveniles. Estas actividades se realizaban en condiciones riesgosas, debido a la amenaza permanente de allanamiento o detención. No obstante, fueron progresivamente instalándose como instancias de encuentro para la reflexión social y política. A continuación se presenta la matriz de convergencia que permite cotejar el fragmento ilustrativo juvenil asociado al Canto Nuevo con la letra de canciones de dicho movimiento.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°2
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTOS MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Nosotros anunciábamos la peña por todos lados. Y venía gente de distintas poblaciones. De Valparaíso, Forestal, Chorrillos, Achupallas, de todas partes venían. Buscábamos por ejemplo la fecha de nacimiento de Violeta Parra. O la muerte de Pablo Neruda o Víctor Jara. Venían cantores populares, artistas, poetas, cantautores. Había vino navegado y se ponían velitas en las mesas. Todo oscuro para que no se viera de afuera”.</p> <p>(Hombre, 64 años)</p>	<p>“En mi ciudad murió un día el sol de primavera, a mi ventana me fueron a avisar. Anda toma tu guitarra, tu voz será de todos los que un día tuvieron algo que contar”.</p> <p>“A mi ciudad” Luis Le Bert</p> <p>Santiago del Nuevo Extremo Álbum <i>A mi ciudad</i>. Sello Alerce, 1981</p> <p>“Mi canto se hizo estrella, se hizo arena y roca en el mar, para que el hombre de mi pueblo de nuevo vuelva a cantar”.</p> <p>“Mi Canto” Nelson Schwenke y Marcelo Nilo Álbum <i>Schwenke y Nilo Vol. 1</i> Sello Alerce, 1987</p>

Fuente: Elaboración propia.

La difusión de estas canciones en las radioemisoras era prácticamente inexistente, siendo ocasionalmente emitidas en programas que se atrevían a transmitir discretamente algunas de estas piezas.

“Yo me acuerdo que había programas como “Dimensión Latinoamericana” en Radio Recreo con Thelmo Aguilar o “Hecho en Chile” en Radio Galaxia con (Sergio) “Pirincho” Cárcamo. Duraban justo una hora y teníamos que esperar todo el día para escucharlos. Ahí tocaban algo de música alternativa. Pero no podía ser muy puntuda, si no podían cerrar la radio” (Mujer, 59 años).

La memoria sonora asociada al Canto Nuevo evoca las adversas condiciones que enfrentaba la juventud en su vida cotidiana en las poblaciones, centros de estudios o de trabajo. El solo hecho de ser jóvenes imponía sospecha y represión, dado el potencial de transformación y resistencia social que representaban, impronta distintiva heredada desde las generaciones noveles de las décadas de los años sesenta e inicios de los setenta. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al Canto Nuevo con la letra de una canción que refleja los eventos relatados por la persona entrevistada.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°3
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTOS MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“En las esquinas estábamos los jóvenes, siempre los mismos, sin trabajo. Pero eso sí, podíamos estar un rato no más, antes que llegaran los carabineros y nos metieran dentro del furgón. Cuando avanzaba la hora andábamos todos perseguidos, si veíamos a un furgón de carabineros, o sencillamente se bajaba una camioneta y te ponían contra la pared, te revisaban y te echaban dentro de la camioneta. Si no eran carabineros, eran personas de civil”.</p> <p>(Hombre, 61 años)</p>	<p>“Y si el hombre es flecha, ¿Por qué lo vigilan? ¿Por qué le mutilan su carrera loca? ¿Por qué le tapan la boca? ¿Por qué le apagan la fe? Las almas hechas de roca. ¿Por qué? Díganme ¿Por qué?”</p> <p>“El hombre es una flecha” Eduardo Peralta Álbum <i>Eduardo Peralta</i> Sello Alerce, 1983</p>

Fuente: Elaboración propia.

El Canto Nuevo se mantuvo presente a lo largo de los años dictatoriales en circuitos artísticos protegidos. Su música fue difundida por medios alternativos y valorada por la juventud, aunque en ocasiones enfrentaron la paradoja de que a pesar que sus canciones eran conocidas, no lo eran los nombres o los rostros de quienes las ejecutaban. Fueron cantautores que dejaron sus huellas de memoria sonora en el contexto del Chile represivo que debieron enfrentar (Rojas et al, 2012).

3.2.- MEMORIA SONORA JUVENIL ASOCIADA AL ROCK LATINO.

A partir de 1980, la situación de violencia política que afectaba al país sumada a las profundas crisis que afectaban a la economía nacional se tradujo en el incremento de la protesta social en los espacios públicos. Con ello, la expresión de rabia juvenil tuvo una oportunidad de asumir su protagonismo generacional en medio de las asonadas y disturbios que se desarrollaban en las poblaciones.

“Ya estábamos aburridos de estar dominados por Pinochet y la gente empezó a protestar. Nosotros salíamos todos los chiquillos a las calles y empezábamos a golpear las tapas de las ollas. Los cabros empezaban a tirar piedras al alumbrado público y se hacían cortes de luz y quedaba todo a oscuras. Y llegaban los pacos o los milicos disparando. Y todos arrancábamos a las casas. Y cuando veíamos que no había más disparos, salíamos de nuevo a la calle. Así nos manifestábamos” (Mujer, 58 años).

En ese marco, las inquietudes juveniles encontraron una nueva vía de expresión musical a través del rock nacional. Su aparición en la escena musical definió profundas diferencias con el Canto Nuevo, declarando abiertamente una posición de ruptura respecto de los referentes creativos desarrollados en la década anterior. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al rock latino con la letra de canciones de dicho movimiento.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°4 FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTOS MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p><i>“Un acontecimiento que marcó mucho a mi generación fue la aparición de Los Prisioneros, como enemigos número uno del gobierno. Sus canciones iban de frente y marcaron notablemente lo que sucedía con la juventud. Fueron un vivo reflejo del pensar de esta generación. Hablaron del descontento y la rabia que se venía acumulando. Hasta ese momento las canciones que escuchábamos eran las del Canto Nuevo. Esas tenían más poesía. No decían las cosas tan explícitas ni tan directas”.</i></p> <p><i>(Hombre, 68 años)</i></p>	<p><i>“Oye, tú me dices que protestas, Pero, tu postura no molesta. Dime, si tu fin es algo atacar o ganar aplausos (...). Me aburrió tu postura intelectual Eres una mala copia de un gringo hippie Tu guitarra oye imbécil barbón! Se vendió al aplauso de los cursis conscientes Contradices toda tu protesta famosa Con tus armonías rebuscadas y hermosas Eres un artista, y no un guerrillero. Pretendes pelear Y solo eres un mierda buena onda”</i></p> <p><i>“Nunca quedas mal con nadie”</i> Los Prisioneros. Álbum <i>La voz de los 80</i>. Sello Fusión/EMI Music, 1984</p>

Fuente: Elaboración propia.

De manera convergente, la prohibición de las autoridades militares argentinas de difundir rock anglosajón debido al conflicto con Inglaterra por las islas Malvinas en 1982, catapultó el rock latino en las listas de éxitos en el Cono Sur, con Soda Stereo, GIT, Virus, Miguel Mateos, Charly García, Los Abuelos de la Nada y Sumo como sus principales expo-

nentes. Con ello, las bandas chilenas amplificaron sus audiencias y escalaron en su difusión hasta ser consideradas en las programaciones radiales. En medio del ritmo y las armonías, las bandas nacionales instalaban códigos en sus letras que permitían evadir la censura en sus contenidos y difundir sus creaciones en los circuitos de radio y televisión oficiales. Sin embargo, las pistas eran rápidamente decodificadas por sus pares juveniles e interpretadas en espacios protegidos, permitiendo a las canciones reconstituirse desde sus líricas originales. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al rock latino con la letra de canciones que refleja el relato de la persona entrevistada.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°5 FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTOS MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p><i>“La música de Aparato Raro era bien de sintetizadores y de muchos efectos especiales. Pero nos gustaba mucho la canción “Calibraciones” (la, la, la) (canta) porque era una canción puntuda. Claro que tenía algo de decepción también, por luchar y luchar tanto y seguir donde mismo. Obvio que el grupo no pudo grabar la canción con la letra original, para que la pudieran pasar en las radios, pero todos sabíamos la letra alternativa. Así que cuando estábamos en las fiestas, le cambiábamos la letra y la cantábamos bien fuerte, gritando”.</i></p> <p><i>(mujer, 55 años)</i></p>	<p><i>“¿Estás cansado, cansado de luchar, por la justicia, el hambre y la libertad?, ¿Sientes de pronto que no hay nada en que creer? ¿Y te cansaste de gritar y nunca ver? (y va a caer).</i></p> <p><i>(...)Se acabó el tiempo del paraíso soñado. No hay más que ver a esos locos almidonados (uniformados). O te preparas a morir en las trincheras, o esperas en tu cuarto la tercera guerra.</i></p> <p><i>(...) No trates ya de disfrazar tu temor, Haciendo yoga e invocando al Señor, Si eres sofista (marxista) irás derecho al infierno, Si eres ciclista (fascista) eres peor que un cerdo”</i></p> <p><i>“Calibraciones”</i> Aparato Raro Álbum <i>Aparato Raro</i> Sello Fusión/EMI Music, 1985</p>

Fuente: Elaboración propia.

Esta situación era igualmente advertida en canciones cuyas letras presentan amplios rangos de interpretación para evadir la censura, pero simultáneamente dan pistas específicas que sugieren eventos vinculados a la represión dictatorial ejercida a lo largo del país. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al rock latino con la letra de la canción aludida.

**MATRIZ DE CONVERGENCIA N°6
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA**

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Había canciones que decían las cosas que estaban pasando, pero en código. Por ejemplo, la canción de UPA “Ella está llorando”. Cuando la escuchas por primera vez, parece que es una canción de una niña sufriendo por amor. Pero se decía que era una canción de una niña en medio de una protesta con gases lacrimógenos. Y también hablaba de una casa de torturas de la CNI”.</p> <p>(Hombre, 54 años)</p>	<p>“Ella está llorando, desgarrada en una esquina. En el centro, nadie mira su cara. (...) Hay una casa con las ventanas rotas. Un jardín desolado. Hay una sombra en el camino. Un grito se desgarró, nadie escucha. Ella está llorando, desgarrada en una esquina, porque ya no cree en nadie, porque ya no tiene nada. Ella está llorando, ella está llorando. Llorando “</p> <p>“Ella llora” UPA Álbum <i>Que nos devuelvan la emoción</i> EMI Odeon, 1988</p>

Fuente: Elaboración propia.

La asistencia a conciertos representaba rangos de riesgo acotados en la medida que podían iniciarse en forma tranquila, pero no se contaba con certezas respecto de su término, más aun cuando la audiencia participaba en forma activa coreando las consignas prohibidas. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al rock latino con la letra de una canción de dicho movimiento.

**MATRIZ DE CONVERGENCIA N°7
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA**

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Yo iba a los recitales en ese tiempo. Íbamos a cantar contra la dictadura. Cuando entrábamos no había nadie afuera. Pero apenas salíamos, nos estaba esperando el guanaco afuera. Ahí nos daban con todo, así que había que salir corriendo a todo dar”.</p> <p>(Mujer, 62 años)</p>	<p>“¿Por qué no se van? ¿No se van del país?” (Audiencia: Pinochet-CNI)“</p> <p>“¿Por qué no se van” Los Prisioneros Álbum <i>Pateando Piedras</i>. EMI Music, 1986</p>

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, se realiza una mención especial al conjunto Sol y Lluvia, que practicaba la fusión entre el rock, folk y la música andina. La agrupación aportó melodías y consignas a la juventud opositora de la época, las que acompañaron sus actos de protesta, marcando con su música el icónico momento del triunfo del NO en el plebiscito de 1988. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja la letra de una canción con las referencias señaladas en el fragmento ilustrativo seleccionado.

**MATRIZ DE CONVERGENCIA N°8
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA**

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Siempre me acuerdo de la portada del Fortín Mapocho con el triunfo del NO. Decía: Adiós Carnaval. Adiós General, como la canción de Sol y Lluvia. Que increíble que en ese momento lo logramos, aunque se veía muy difícil y siempre estaba el temor de que iba a haber fraude en los resultados”.</p> <p>(Hombre, 63 años)</p>	<p>“No puedo creer la cosa que veo. Por las calles de Santiago veo. ¡Adiós Carnaval! ¡Adiós General!”</p> <p>“Adiós General” Jaime Roos. Adaptación Amaro Labra Álbum <i>Canto + Vida</i>. Autoedición. Sol y Lluvia, 1986.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Así entonces el rock latino aportó canciones que se transformaron en la nueva banda sonora de la juventud en dictadura. Su difusión pública la enlazó con el fenómeno latinoamericano del rock en español, proyectando a las generaciones de los años ochenta más allá de los rígidos límites físicos y simbólicos impuestos unilateralmente por las autoridades de la época. Con ello, se rescató la identidad juvenil como protagonista de procesos de transformación social, rol que había sido estigmatizado y forzosamente abandonado en la década anterior (Jordan, 2010).

3.3.- MEMORIA SONORA JUVENIL E HIMNOS GENERACIONALES.

El amplio repertorio musical generado a lo largo de casi dos décadas quedó profundamente enlazado con los eventos sucedidos en el período, reflejando las particulares condiciones que debió enfrentar la juventud en el Chile de la dictadura. En ese marco, la información recopilada en la presente investigación ha permitido identificar cuatro hitos constitutivos de la memoria sonora y que han perdurado en el tiempo, transformándose en himnos juveniles generacionales.

El primer himno generacional está asociado a la banda de rock Los Prisioneros y su tema “La voz de los ochenta”, que es considerado un referente identitario epocal que ha sido capaz de trascender el paso del tiempo. Rememorar su letra y música devuelve a su audiencia al momento germinal en que su biografía se cruzó con la canción y redefinió su presente y su potencial de futuro, más allá de los estrechos límites especificados por el régimen. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al rock latino con la letra del himno generacional referido en el fragmento ilustrativo seleccionado.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°9
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Los Prisioneros eran nuestros Beatles. Y Jorge González era nuestro John Lennon. Cuando escuchamos sus canciones por primera vez, nos volaron la cabeza. Nos hicieron recordar que éramos jóvenes y que estábamos vivos.” (Mujer, 57 años)</p>	<p>“Deja la inercia de los setenta. Abre los ojos, ponte de pie. Escucha el latido, sintoniza el sonido, agudiza tus sentidos, date cuenta que estás vivo. Ya viene la fuerza, la voz de los 80”</p> <p>“La voz de los 80” Los Prisioneros. Álbum <i>La voz de los 80</i>. Sello Fusión/EMI Music, 1984.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Un segundo himno corresponde a la canción “El baile de los que sobran” de la misma agrupación nacional Los Prisioneros. La obra alude al desencanto generacional con la educación, la que debido a su progresiva privatización traiciona su promesa de movilidad social dando paso a la falta de oportunidades y a la pérdida de nuevos talentos. La canción se ha mantenido vigente hasta la actualidad, debido al descarnado diagnóstico que aporta respecto a la calidad que ofrece la educación chilena. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja la letra del himno generacional con el fragmento ilustrativo seleccionado.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°10
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Lo que más recuerdo eran Los Prisioneros. Eran los mejores. Eran ídolos. Representaban lo que en ese momento se estaba viviendo. Todas las demandas sociales. La falta de trabajo, el problema de la educación. Mucho joven desocupado, cesante, sin tener que hacer o donde trabajar”. (Mujer, 54 años)</p>	<p>“Oías los consejos, los ojos en el profesor, había tanto sol sobre las cabezas. Y no fue tan verdad, porque esos juegos al final, terminaron para otros con laureles y futuro y dejaron a mis amigos pateando piedras. Únanse al baile de los que sobran Nadie nos va a echar de más, Nadie nos quiso ayudar de verdad”</p> <p>El baile de los que sobran Los Prisioneros Álbum <i>Pateando Piedras</i>. EMI Music, 1986.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Igualmente se declara como hito generacional la visita del Papa Juan Pablo II a Chile en 1987, dando origen a dos vertientes de himnos. Por una parte, la participación juvenil que se suma a la preparación y desarrollo de la visita papal a través de la canción “Mensajero de la Vida” promovida por la Iglesia Católica chilena; y por otra, se evoca la iniciativa a modo de homenaje de la Radio Cooperativa denominada “Voces sin Fronteras”, que convoca a diversos cantantes chilenos y argentinos entre los que se cuenta a Piero, León Gieco, Gervasio, Fernando Ubierno, Oscar Andrade, Eduardo Gatti y Cecilia Echeñique, quienes interpre-

tan un repertorio de canciones alusivas. Esta obra es recordada por el valioso aporte que representó, contribuyendo a mantener la esperanza en las golpeadas generaciones juveniles. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja la letra de los himnos generacionales con el relato juvenil seleccionado.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°11
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Lo mejor para mí fue la visita del Papa, porque la gente pudo hablar y nos sentimos protegidos. Porque éramos muchos jóvenes los que íbamos. Porque no sabíamos que hacer, quién nos podía escuchar. Nos apoyábamos en la religión, en los curas buena onda de las poblaciones. Porque no teníamos a nadie. No podíamos hablar, no podíamos decir nada o te metían preso altiro. Y cómo el Papa vino a escuchar a los jóvenes, todos fuimos a verlo. Me acuerdo que se hizo un casete con cantantes de Chile y Argentina como homenaje de la visita del Papa. Esos cantantes iban a cantar en el Estadio Nacional en el acto con los jóvenes, pero los milicos no dejaron entrar a los argentinos. No dejaron entrar a Piero”. (Hombre, 59 años)</p>	<p>“Mensajero de la vida, peregrino de la paz, danos el pan de la palabra, el pan de la esperanza, el pan de la verdad. Mensajero de la Vida, peregrino de la paz Vamos juntando nuestras manos, cantando como hermanos un canto de unidad”</p> <p>Mensajero de la vida Himno Oficial Visita Juan Pablo II a Chile</p> <p>Letra y música Eugenio Rengifo Intérprete Los Huasos de Algarrobal</p> <p>Himno basado en la oración de preparación de la venida del Santo Padre a Chile. Conferencia Episcopal de Chile</p> <p>“Igual que el sol, que ilumina sin pedir explicación. Igual que Dios, Dios sos vos y es esa flor que se durmió Ojalá. Ojalá. Ojalá. Ojalá. Y de la mentira, necesito siempre ir a la verdad, de la locura a la paz De mi carne a la libertad”</p> <p>“Con amor...Ojalá” Piero y varios artistas Álbum <i>Voces sin Fronteras</i> Radio Cooperativa, 1987.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, el último himno generacional que emerge de las memorias sonoras juveniles corresponde a la canción de la opción por el NO en el plebiscito del 5 de Octubre de 1988. Su música y letra fue rápidamente incorporada en sus actividades de campaña y de celebración del resultado final obtenido en el referendo, inicio del proceso de transición a la democracia por el que avanzaría el país en los años venideros. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja la letra del himno generacional con la memoria sonora de la persona entrevistada.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°12
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Vivíamos cantando la canción del NO en mi casa, en la calle y con los amigos. Lo aprendimos al tiro (...) Cuando ganó el NO, ese fue el día más importante para mí. Salimos a festejar con los vecinos. Hicimos rondas en la población y todos cantábamos: Vamos a decir que No- o – o (canta)”. (Mujer, 59 años)</p>	<p>“Vamos a decir que NO, con la fuerza de mi voz. Vamos a decir que NO, yo lo canto sin temor. Vamos a decir que NO, todos juntos a triunfar. Vamos a decir que NO, por la vida y por la paz. Vamos a decir que NO. Chile, la alegría ya viene”</p> <p>Chile, la alegría ya viene Letra Sergio Bravo Música Jaime de Aguirre</p> <p>Intérpretes Claudio Guzmán y Rosa Escobar</p> <p>Himno de la Campaña del NO Plebiscito 5 de Octubre 1988 Concertación de Partidos por el NO.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Los himnos generacionales referidos se reconocen transversalmente en las generaciones juveniles dictatoriales de las décadas de 1970 y 1980, evocando recuerdos emocionales basados en la remembranza de las canciones que marcaron sus biografías en forma imperecedera (Cornejo et al, 2022).

4.- REFLEXIONES FINALES, MEMORIAS SONORAS COMO CANTOS Y SILENCIOS DE LAS GENERACIONES JUVENILES EN DICTADURA.

A partir de los antecedentes analizados se confirma que el Canto Nuevo y el rock latino aportan las bases desde donde se despliegan los significados de la memoria sonora juvenil en dictadura (Aróstegui, 2004; Mendoza, 2005). Desde esa posición, el Canto Nuevo es rememorado como el medio de expresión de las generaciones juveniles asociadas a la década de 1970. Es reconocido como heredero de la Nueva Canción Chilena y la música andina, que llegó a ocupar la posición del bando vencido. Sus circuitos de expresión se esforzaron por superar la represión, el exilio y la clandestinidad, para salvaguardar la tradición del que se asumieron custodios. Sus metáforas reflejaron un país que sufrió las consecuencias de la derrota política y militar que representó el Golpe de Estado (*en mi ciudad murió un día el sol de primavera*), pero eludiendo la confrontación directa (*me sostengo con la risa que me traje del abismo*). Con ello, asumieron el aprendizaje generacional derivado de la traumática fractura del proyecto de país en el que creían y que fue devastado en medio de sus años adolescentes. El Canto Nuevo es paradójicamente la expresión del silencio de una generación juvenil que fue despojada de la legitimidad de su canto.

Como contraparte, la memoria sonora del rock latino asociado a las generaciones juveniles de la década de 1980 confrontó a la dictadura de manera directa. Al igual que las protestas sociales disputaron el control de la calle a las fuerzas militares, el rock latino disputó los medios de difusión y las listas de éxitos oficiales, desplazando los límites de los espacios reservados exclusivamente a los artistas nacionales e internacionales considerados no amenazantes para el régimen. Su estrategia fueron las letras directas (*únete al baile de los que sobran*) y las letras parciales (*ella está llorando*) que buscaban ser completadas por sus audiencias en vivo o en fiestas juveniles, creando un diálogo generacional que canalizaba la rabia y la proyectaba a las manifestaciones sociales y político-culturales de la década. Su asociación a la tradición del rock anglosajón aportó a la profunda contradicción de formar parte de la principal expresión musical juvenil del mundo libre, definido en esos términos desde la geopolítica polarizada de la postguerra que avalaban las autoridades del régimen. Se volvió atractivo para el negocio musical dado el potencial de ventas de sus discos y las recaudaciones de sus recitales, lo que hizo en ocasiones tambalear a la censura, al ser avalado por los intereses comerciales de un país que se encontraba girando abiertamente hacia las lógicas de la ganancia y el mercado. El rock latino se construyó desde el aprendizaje generacional de una infancia transcurrida en dictadura, reconociéndose en jóvenes que memorizaron una nueva estrofa del himno nacional en el patio de su escuela y conocieron las lógicas de la represión en las calles de sus poblaciones. En consecuencia, sabían circular hábilmente por las rutas oficiales y por las rutas alternativas que les ofrecía una sociedad reprimida en sus derechos fundamentales, orientada por el consumo económico y sostenida desde la pobreza y la exclusión. Cantaron a viva voz porque no tenían nada que perder porque ya lo habían perdido todo, en un país que privatizó todas sus oportunidades de futuro. El rock latino de la dictadura se vinculó con la rebeldía hippie del rock de los años 60, reconociendo la legitimidad de su canto generacional en los sueños truncados de sus padres

que buscaron reparar a través de la protesta social, definida como medio privilegiado para expresar sus propios sueños.

De este modo la memoria sonora juvenil de la dictadura chilena se expresa a través de la añoranza de los cantos y los silencios de las generaciones noveles de las décadas de 1970 y 1980. Las canciones evocadas están enlazadas con los recuerdos de una vida cotidiana estrechamente custodiada y severamente limitada en su expresión musical; y está asociada a emociones ligadas al miedo, la rabia y la desesperanza. Sobre esta base se constituyó una unidad cultural de resistencia con himnos generacionales que trascienden el tiempo pasado y otorgan sentidos al tiempo presente, a través de la reactualización de una identidad juvenil que fue permanentemente censurada, negada y estigmatizada por las autoridades dictatoriales.

REFERENCIAS

- ALERCE (1990) *Gran catálogo. Alerce. La otra música*. Alerce Producciones Fonográficas.
- AROSTEGUI, J. (2004). *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. (1ª Edición) Madrid: Alianza Editorial.
- AVELLO, R., RODRÍGUEZ, M., RODRÍGUEZ, P., SOSA, D., COMPANIONI, B., Y RODRÍGUEZ, R. (2019). ¿Por qué enunciar las limitaciones del estudio? *MediSur*, 17(1), 10-12. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-897X201900010010&lng=es&tlng=es.
- BRAVO, V. (2017). *Piedras, barricadas y cacerolas. Las jornadas nacionales de protesta. Chile 1983-1986*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- CAVALLO, A., SEPÚLVEDA, O. Y SALAZAR, M (1988). *La historia oculta del régimen militar*. Ediciones La Época.
- COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN (1996) *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Andros Impresores.
- COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA (2005) *Informe de la Comisión Nacional sobre la Prisión Política y Tortura*. Editorial La Nación.
- CORNEJO, F.; LUTOWICZ, A. Y POLTI, V. (2022). Memorias sonoras, prisión política y dictaduras en el Cono Sur: Reflexiones trasandinas sensibles. *Aletheia*, 12 (24), e134 1-15. En Memoria Académica. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.14767/pr.14767.pdf.
- DONOSO, K. (2013) El “apagón cultural” en Chile: Políticas culturales y censura durante la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Otros tiempos: Investigación en foco - Historia*, 10 (16). <https://doi.org/10.18817/ot.v10i16.285>.
- ESTRADA, A. M. (2017). Residencia: La memoria de Chile está en el mar. Instalación sonora. *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*, (4), 19–24. <https://doi.org/10.22370/panambi.2017.4.829>.
- FARIAS, M. (2021). “Con la memoria, con el olvido”: documental musical y dictadura en Chile. *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*, (12). <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2754>.
- FERNÁNDEZ, M. (2023) Reflexiones en torno al Canto Nuevo chileno entre 1973 y los 80: dos tipos de crítica musical. Santiago del Nuevo Extremo y Fernando Ubiergo. *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América*, 4(7), 147-170. <http://dx.doi.org/10.22370/syt.2023.7.3645>.
- FFRENCH-DAVIS, R. Y STALLINGS, B. (2001). *Reformas, Crecimiento y Políticas Sociales en Chile desde 1973*. LOM
- FUENZALIDA, V. (1985). *La industria fonográfica chilena*. CÉNECA. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-338662.html>.
- GALAZ, C. (1986) Punk. Los hijos de Pinochet. *Revista La Bicicleta* 8 (70) 2-4.
- GARCÍA, M. (2013) *Canción valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Grupo Zeta.
- GARIBALDO, R., & BAHENA, M. (2015). El ruido y la nación: cómo el rock iberoamericano redefinió el sentido de comunidad en América Latina. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 16 (1), 191-214. https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2015000100006.

- GODOY, A. (1986) Pop y canto nuevo frente a frente. *Revista La Bicicleta* 8 (73) 11-15.
- JOFRÉ, R. (2021). *La juventud prisionera en el convulsionado contexto político, social, cultural y económico del Chile de los ochenta*. *Revista Notas Históricas y Geográficas*, 187-202. <https://revistanotashistoricasygeograficas.cl/carga/wp-content/uploads/2021/01/n15-16-11.pdf>.
- JORDÁN, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: La represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 77-102. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902009000200006>.
- LAVÍN, J. (1987) *Chile: Revolución silenciosa*. Empresa Editora Zig-Zag.
- LUTOWICZ, A. (2012). Memoria sonora, una herramienta para la construcción del relato de la experiencia concentracionaria en Argentina. *Sociedad y Equidad*, (4), 133-152. <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/viewFile/20941/22739>.
- MENDOZA J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y el olvido social. *Athenea Digital* 8, pp.1-26. <http://antalva.uab.es/athenea/num8/mendoza.pdf>.
- MEJÍA, J. (2000). El muestreo en la investigación cualitativa. *Investigaciones Sociales* N°4.
- MONIOT, HENRI (1985). La historia de los pueblos sin historia. *Hacer la Historia*. Le Goff, J. y Nora, P. (comp.). (2a Edición). Barcelona: Editorial Laia S.A, pp.117:134.
- NAVARRO, M. (1983) Primer Encuentro Nacional de Cantautores. *Revista La Bicicleta* 35(5) 19.
- OSORIO, J. (2011). El Canto Nuevo y la disidencia de la juventud. Música popular, identidad y política en Chile durante la dictadura militar, 1976-1983. *A Contracorriente: Una Revista De Estudios Latinoamericanos*, 8 (3), 255-286. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/33>.
- REPÚBLICA DE CHILE (1980) *Constitución Política de la República de Chile. Texto promulgado por Decreto Supremo N° 91.150 del Ministerio de Interior de 21 de Octubre de 1980*. Editorial Jurídica de Chile.
- REPÚBLICA DE CHILE (1975A) *Decreto 890 Fija texto refundido de la Ley 12.927, sobre Seguridad del Estado*. Ministerio del Interior. <https://bcn.cl/2m2jo>.
- REPÚBLICA DE CHILE (1975B) *Decreto Ley 1.281 Introduce modificaciones a la Ley 12.597, de 1958, sobre Seguridad de Estado*. Ministerio del Interior. <https://bcn.cl/3bpna>.
- ROJAS, D. SUAREZ, CY BETANCOUR, C. (2012). Evocando la memoria Sonora de Bogotá. *Música, Cultura y Pensamiento*. Vol. 04 (4) 13-28. http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP4/Musica_cultura_y_pensamiento04_D.pdf.
- SIERRA, DANIEL. (2022). Cierta efervescencia rebelde: conciertos y festivales de rock en Santiago durante la dictadura, 1973-1983. *Neuma (Talca)*, 15(2), 70-115. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892022000200070>.
- VALDIVIA, T. (1977). En torno al apagón cultural. *Revista Mensaje* 26(264) 618-621. <https://www.mensaje.cl/archivo-historico/>.
- VALLES M. (2002) *Entrevistas cualitativas*. Centro de Investigaciones Sociológicas. Ediciones CIS. Serie Cuadernos Metodológicos.
- Canciones de Memoria Sonora Juvenil de la dictadura cívico-militar chilena- <https://open.spotify.com/playlist/37LhDVWfU41EHbpdiumzAc>.