



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN**

**“LA MÚSICA COMO HERRAMIENTA CONTESTATARIA AL  
NEOLIBERALISMO EN EL CONTINENTE AMERICANO (1950-2016).  
ESTUDIO DE CASO: RAGE AGAINST THE MACHINE”**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN RELACIONES INTERNACIONALES**

**P R E S E N T A:  
EDGAR LÓPEZ DE LARA ANDUIZA**

**A S E S O R:  
MTRO. ALEJANDRO MARTÍNEZ SERRANO**



**2019**

**Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	3
<b>1 El Neoliberalismo</b> .....	10
1.1 Los orígenes del modelo neoliberal (1950-1970).....	11
1.2 La llegada del neoliberalismo a América Latina (1970-1990).....	20
1.3 Los efectos del neoliberalismo en América Latina (Brasil, Argentina y México).....	31
<b>2 Herramientas contestatarias al neoliberalismo: La música</b> .....	51
2.1 La música como unificadora cultural entre naciones.....	52
2.2 La música y su relación con el ámbito político.....	62
2.3 Música de protesta como herramienta contestataria.....	76
2.4 Definición de protesta social.....	78
2.5 La música de protesta.....	81
2.6 Música de protesta en América Latina: La Nueva Canción en América Latina (Chile, Argentina, Brasil y Uruguay) y el caso mexicano.....	100
<b>3 Estudio de caso: <i>Rage Against the Machine</i></b> .....	119
3.1 Los orígenes de la ira.....	120
3.2 El rol político de <i>Rage Against the Machine</i> (1991-2016).....	126
3.3 La identidad de <i>Rage Against the Machine</i> .....	150
<b>Conclusiones</b> .....	160
<b>Fuentes de consulta</b> .....	167

## **Introducción**

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial surgió un nuevo modelo económico enmarcado dentro de las doctrinas del liberalismo económico, el llamado neoliberalismo, el cual fomenta el libre comercio a partir de una desregulación de los mercados; además, tiene como característica fundamental la privatización, por la idea de que la administración privada es más eficiente que la administración pública; de este modo, disminuye la intervención del Estado en lo referente a la regulación de mercados y en el gasto e inversión pública en cuestiones de infraestructura, educación, salud, etc.

El neoliberalismo fue definido en los años ochenta del siglo pasado como una ofensiva del capital sobre el trabajo para recomponer la tasa de ganancia; posteriormente, en la década siguiente se constató la hegemonía ideológica alcanzada por dicho modelo. En América Latina, en esa misma década se adoptó el Consenso de Washington, que consistía en un listado de políticas económicas que recomendaba el gobierno estadounidense a los gobiernos de los países latinoamericanos con el objetivo de impulsar el crecimiento de estos últimos; el programa fue aplicado por distintos países de América Latina como Argentina, Brasil, Colombia, México, Perú y Chile.

Sin embargo, las transformaciones neoliberales generaron un modelo que desencadenó crisis muy específicas; este esquema intensificó la competencia global por aumentos de la productividad desasociados del salario, lo cual amplificó todas las tensiones de la producción, el consumo y las finanzas. Esto significó, a su vez, que se profundizaran los atropellos contra los trabajadores, debido a las medidas precarias en las cuales debían desempeñar su labor y la baja remuneración que recibían como pago; al mismo tiempo, la desigualdad social alcanzó niveles sin precedentes, la pobreza se expandió en las economías centrales y la precarización laboral se masificó en América Latina; aunado a esto, el neoliberalismo contrajo los ingresos populares, afectó la capacidad de consumo, incrementó la sobreproducción de mercancías, agravó varias modalidades de sobre acumulación de capital y acentuó el deterioro del medio ambiente.

Es por eso que, a finales de la década de los noventa, surgieron diferentes acciones colectivas de resistencia y lucha, inscribiéndose éstas en diversos movimientos sociales contenidos en un amplio espectro que va desde el Ejército

Zapatista de Liberación Nacional de México, el Movimiento Sin Tierra de Brasil, hasta los casos de Bolivia, Ecuador y Argentina. De la mano de todos estos movimientos estaba la necesidad de estudiantes, trabajadores y de la sociedad en general de levantar la voz y protestar en contra del modelo económico que tantas dificultades les había ocasionado; y una de las maneras más importantes de hacerlo fue mediante la música.

Una gran cantidad de compositores, cantantes y bandas de distintos países se dedicaron a escribir canciones y organizar eventos con el objetivo de protestar e incluso lograron convertirse en grandes actores del activismo político, papel que aún hoy en día sigue teniendo un gran peso en materia económica y política. Son muchos los ejemplos que se pueden dar sobre músicos cuyo trabajo era herramienta de protesta; desde artistas argentinos como Mercedes Sosa, Piero de Benedictis, Facundo Cabral y Nacha Guevara; uruguayos como Tabaré Etcheverry, Alfredo Zitarrosa y Los Olimareños; chilenos como Víctor Jara y el grupo Inti-Illimani; bolivianos como Nilo Soruco y Jenny Cárdenas; hasta mexicanos como Molotov.

No obstante, es importante mencionar que no solo músicos latinoamericanos fueron partícipes en los movimientos sociales, sino que también bandas estadounidenses se movilaron en apoyo de los movimientos sociales en contra del neoliberalismo, grupos como *Rage Against the Machine*, quienes tuvieron contacto directo con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional y con grupos de trabajadores argentinos, y que actualmente siguen luchando por causas políticas y por los derechos de las personas latinoamericanas en Estados Unidos, después de las elecciones presidenciales del año 2016 en dicho país. Por lo tanto, la presente investigación tiene como objetivo general:

- Analizar el papel que ha desempeñado la música en el escenario político y social internacional y, específicamente en América, como herramienta contestataria al modelo neoliberal que prepondera en la región.

Mientras que los objetivos particulares se formulan de la siguiente manera:

- Explicar las razones por las cuáles fue adoptado el modelo neoliberal en América y los efectos que ha tenido el mismo en la región en ámbitos políticos, económicos y sociales;

-Examinar la participación que ha tenido la música en las Relaciones Internacionales y cuales han sido sus contribuciones a esta disciplina y;

-Dar a conocer la importancia de la participación de la música como disciplina y de los músicos como sus representantes en el contexto político y social en los países de América Latina y Estados Unidos desde la adopción del neoliberalismo en dichas regiones.

-Explicar la importancia del papel que desempeñó *Rage Against the Machine* mediante la lírica de su música y como participantes activos en distintos movimientos sociales en América Latina y Estados Unidos.

Dichos objetivos tienen la finalidad de respaldar la siguiente hipótesis: “Los músicos latinoamericanos y estadounidenses han logrado influir, mediante las canciones de protesta, en la sociedad, llevándola a movilizarse o adoptar cierta ideología en contra de determinada situación que genera descontento en varios sectores sociales, en este caso, en contra del neoliberalismo en América Latina”.

Con la finalidad de desarrollar la investigación, se ha empleado una metodología analítica del discurso, aplicando al objeto de estudio sus diferentes procesos (entendimiento, crítica y contrastación), los cuales permiten descomponer el fenómeno de la música de protesta y analizar sus elementos constitutivos, como lo son el contexto en el cual se origina, sus autores, sus canciones y su influencia.

En primera instancia, Lopera, Ramírez, Zuluaga y Ortiz explican que el proceso de entender *“implica darse cuenta de qué dice el autor del discurso, independientemente de si se comparte o no su postura”*;<sup>1</sup> así, este proceso posibilita comprender el contexto en el cual se originan determinados artistas, agrupaciones o canciones y el por qué la música resulta una herramienta útil al ser un medio para expresar una opinión o el sentir de ciertos grupos sociales; todo esto mediante la lectura y la interpretación del contenido lírico de las canciones.

El segundo proceso de la metodología empleada es la crítica, la cual es definida como *“una comparación que se establece entre las diferentes partes del discurso que se está analizando y entre éste y otros discursos, bien sean del mismo autor o de otros*

---

<sup>1</sup> Lopera, Juan Diego et al, *El método analítico como método natural* en *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, Vol. 25, No. 1, Universidad Complutense de Madrid, España, 2010, p. 344

*autores*”;<sup>2</sup> dicho proceso es empleado a lo largo de la investigación y permite identificar diferencias y similitudes entre los casos expuestos en los distintos temas abordados: los efectos que tuvo el neoliberalismo en diferentes países latinoamericanos, los diversos usos que se le ha dado a la música en el ámbito internacional, las letras de distintas composiciones y las acciones que han realizado los músicos a manera de protesta.

En el último proceso, la contrastación, se evalúa el discurso según los efectos que tiene en los sujetos a los que se expone; de esta manera, dicho proceso permite analizar cuál es la utilidad que llega a tener la música al ser utilizada como herramienta contestataria, así como cuál es la identidad creada o adoptada por aquellos actores que la crean y los que la escuchan.

Del mismo modo, para entender la temática a estudiar, se utiliza la teoría constructivista expuesta por Alexander Wendt a inicios de la década de 1990, la cual aborda sus estudios con un enfoque más social, brindando importancia al individuo y afirmando que es la interacción entre los actores la que va a definir su identidad y sus intereses, debido a que en toda interacción existe un proceso de señalización, interpretación y respuesta hacia las acciones que realice alguno de los actores involucrados.

Este proceso constituye un acto social, el cual se vuelve parte de un mecanismo de acción-reacción: ante cualquier acto de uno de los actores, habrá una respuesta por parte del otro y de esta forma, la interacción reforzará las ideas que tiene uno sobre el otro; es por eso que Wendt señala que “(...) *el proceso social consiste en construir y reconstruir el yo y las relaciones internacionales.*”<sup>3</sup> Igualmente, el enfoque constructivista explica la forma en que se reproduce históricamente la sociedad internacional, la manera en que afectan las normas e instituciones internacionales el comportamiento de los Estados y los cambios de las características fundamentales de los sistemas de Estados.

Es por eso mismo que autores como Martha Finnemore abordan casos de estudio como el papel de las organizaciones internacionales en los procesos de reconfiguración de intereses de los Estados, a partir de los cuales se introduce un

---

<sup>2</sup> *Ídem*

<sup>3</sup> Wendt, Alexander. *Anarchy is What States Make of it: The social Construction of Power Politics en International Organization*, Volumen 46, No. 2. Abril 1992, p. 405

concepto que será de gran utilidad en el presente trabajo, el concepto de "emprendedor moral"; que ha sido usado para explicar por qué determinada norma surge en determinado momento, argumentando que los emprendedores morales son individuos comprometidos que se encuentran en el momento y en el lugar adecuado para conseguir transmitir sus creencias a estructuras sociales más amplias, dando de esta forma, mayor importancia al papel de los individuos en la difusión de las normas.

Por lo tanto, se puede analizar a la música como herramienta contestataria al neoliberalismo utilizando la ideología constructivista: como se ha mencionado, esta teoría se centra en los aspectos sociales de los actores internacionales y en cómo sus interacciones generan identidades, las cuales definen la forma en la que se desenvuelven los actores en la sociedad internacional.

Aunado a esto, tomando como base la idea expuesta por autores como Martha Finnemore y Kathryn Sikkink sobre los emprendedores morales, es posible estudiar las acciones de ciertas instituciones musicales, tales como la *Academia Barenboim-Said* de Berlín, que busca impartir clases de música, Ciencia Política y Relaciones Internacionales a estudiantes originarios de Medio Oriente, con la finalidad de acercar a la población proveniente de dicha región y a la población de origen europeo; o bien, estudiar las acciones de grupos y conjuntos musicales tales como *U2* con su activismo y su fundación caritativa "*One*", o *Rage Against the Machine* con su colaboración con distintas organizaciones y movimientos sociales latinoamericanos. Tanto las instituciones, como los grupos musicales son emprendedores morales debido a que logran transmitir sus ideas y convencer a las masas por medio de su música, creando así una misma identidad que, en su búsqueda de defender un interés común, logra hacer una crítica a los esquemas y estructuras sociales, políticas y económicas (tal como lo es el neoliberalismo) y de esta manera, tener gran influencia en el escenario internacional.

El primer capítulo de la presente investigación explicará los orígenes del modelo neoliberal y sus efectos en algunos países de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos, a partir de la adopción del mismo, haciendo mención especial de los casos de los gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Thatcher; posteriormente se explica la manera en la que el neoliberalismo fue adoptado en América Latina



mediante el planteamiento del Consenso de Washington, cuyos puntos expuestos por John Williamson también serán analizados. Por último se exponen los efectos causados por la aplicación de las medidas previstas por el Consenso de Washington en la región latinoamericana, haciendo mención de algunos casos como Brasil, Argentina y México; y cómo esto último dio origen a diversos movimientos sociales en diferentes países de la zona.

En el segundo capítulo se explica el papel que ha tenido la música en las Relaciones Internacionales como un elemento fundamental de la identidad cultural de las naciones (manifestada en los conservatorios y los himnos nacionales) y como una herramienta primordial de la Diplomacia Cultural. Aunado a esto, se expone el uso que han dado diversos gobiernos a la música en situaciones bélicas, haciéndose énfasis en la diplomacia musical aplicada por Estados Unidos durante el inicio de la segunda mitad del siglo pasado; por último, se señalan algunos ejemplos de organizaciones que utilizan la música como un medio para promover la paz y apoyar a los sectores sociales más necesitados.

Posteriormente se expone una breve descripción de la protesta social y se aborda la música de protesta, sus orígenes, su relación con las tradiciones y la política, sus elementos, su clasificación y su funcionalidad política; de igual forma, se abordan ejemplos de canciones de protesta surgidas durante la época en la que Estados Unidos se encontraba en guerra con Vietnam, en voz de diversos cantautores que van desde Thomas Paxton y Nina Simone, hasta Bob Dylan, uno de los principales exponentes de la música de protesta.

Seguidamente se examina el caso de la Nueva Canción en América Latina y sus representaciones en Chile, Argentina, Brasil y Uruguay, haciendo un detallado análisis de las condiciones políticas y sociales que permitieron su surgimiento y que inspiraron su contenido lírico. Cabe mencionar que los casos de Chile y Uruguay son mencionados y analizados debido a que son países en los que el movimiento de la Nueva Canción tuvo una gran importancia, además de brindar a importantes exponentes de la música latinoamericana en general (como lo fueron Víctor Jara y Alfredo Zitarrosa); aunado a esto, en estos países es posible identificar la polaridad que llegó a encontrar este movimiento: por un lado la erradicación por parte del régimen

militar (caso chileno) y por otro, el triunfo sobre la represión y la censura (caso uruguayo).

Para el desarrollo del segundo capítulo, se analizan diferentes canciones, las cuales han sido seleccionadas debido a su contenido lírico: las composiciones que se refieren funcionan como ejemplo de la manera en la que la música puede ser utilizada para la protesta o como herramienta contestataria, al exponer el descontento que tienen sus autores sobre determinada circunstancia, manifestado ya sea mediante la simple descripción de la situación, una crítica directa, la exhortación al levantamiento o bien, al referirse a dicho escenario con tonos cínicos y burlones. Por último, se hace una breve mención de algunos ejemplos de música de protesta en América Latina durante las últimas dos décadas del siglo pasado e inicios del siglo XXI, mencionando el caso de México y algunos de sus exponentes y sus contribuciones.

Finalmente, el capítulo cuatro desarrolla el estudio de caso, el papel de *Rage Against the Machine* y su activismo político como agente de protesta en Estados Unidos y América Latina; explicando los orígenes de la banda, la naturaleza de sus composiciones, su participación y colaboración con movimientos sociales latinoamericanos como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México o *FaSinPat* en Argentina, la contribución de sus miembros a distintas organizaciones no gubernamentales y sus recientes actividades en el contexto de transición electoral en Estados Unidos.

## Capítulo 1 El Neoliberalismo

Para entender la situación actual política, económica y social de diversos países, sobre todo de América Latina, se recurre al neoliberalismo, el cual ha generado un arduo proceso de análisis y debate desde su surgimiento, debido a que el discurso que presenta está sólidamente estructurado y epistemológicamente fundamentado. Sus bases se encuentran en el interior del sistema-mundo capitalista en el que el poder financiero y económico permite sistematizar, legitimar y racionalizar la regulación de dicho sistema mediante la administración de recursos y decisiones sociales en cuanto a la producción, la distribución y el consumo.

La trascendencia del neoliberalismo se desarrolla en distintos ámbitos: Político, porque asienta una de las bases del Estado moderno, la democracia; económico, debido a que estudia la regulación económica y la asignación de recursos, respaldando al libre mercado; jurídico, porque establece un modelo de contrato social que regula y administra a las sociedades y; psicológico y simbólico, al crear una imagen determinada del éxito individual sustentada en el consumo. Con estos aspectos, se da a entender que el neoliberalismo busca mercantilizar el conjunto de ámbitos de la vida cotidiana de las sociedades.

Este modelo surgió después de la Segunda Guerra Mundial, como resistencia a las ideas defendidas por la planificación centralizada del estado socialista y por la planificación descentralizada del estado de bienestar, siendo adoptado por países como Estados Unidos y el Reino Unido; posteriormente, el neoliberalismo ganó mayor influencia en América Latina durante la crisis de la deuda externa a partir de finales de la década de los setenta, los países asiáticos a fines de la década de los ochenta, y los ex países socialistas a partir de la década de los noventa; de tal manera que para inicio del siglo XXI la mayor parte del mundo estaba ya signada bajo los principios del neoliberalismo.

Sin embargo, el proceso de instauración del modelo neoliberal ha sido un camino con altibajos que se ha basado en el ensayo y error, el cual ha presentado resultados hasta cierto punto cuestionables debido a que pareciera aumentar la riqueza de las clases altas y perjudicar la situación de las clases bajas, por lo que en distintas

ocasiones ha ido acompañado de violencia debido a la oposición que han presentado algunas sociedades hacia la adopción de dicho modelo.

A continuación, se explica más a detalle qué es el neoliberalismo, de dónde surge, cómo fue adquiriendo importancia a nivel internacional y cuáles fueron las medidas con las cuales se implementó, haciendo énfasis en América Latina y en el Consenso de Washington, así como en los efectos que tuvo en distintos países de la región y la respuesta que tuvieron algunas sociedades (mediante movimientos sociales) al ver los resultados negativos obtenidos en los ámbitos económicos y sociales.

### **1.1. Los orígenes del modelo neoliberal (1950-1980)**

Alrededor del mundo las sociedades siempre se ven influenciadas por distintos fenómenos que las afectan de diversas maneras, tales como nacionalismos, religiones, descubrimientos, revoluciones políticas o ideológicas, crisis económicas, entre otros, los cuales tienen efectos en las instituciones políticas, en los medios de producción y en la manera de pensar y de vivir de las mismas sociedades. El neoliberalismo es uno de estos fenómenos, el cual es un principio de política económica que establece a los precios como el indicador fundamental para entender la asignación de los factores productivos (el capital, el trabajo, la tierra y la tecnología); aunado a esto, como en las sociedades capitalistas todo tiende a venderse y comprarse, los precios ayudan a identificar cuáles son las preferencias de los productores y de los consumidores.

A partir de esto, se entiende al neoliberalismo como un principio de política económica que busca acabar con el proteccionismo en los mercados nacionales e internacionales<sup>4</sup>, que, por lo tanto, justifica la liberalización económica y financiera, afirmando que la indebida intervención del Estado tiende a incrementar el gasto público, creando así el llamado déficit fiscal<sup>5</sup>, el cual busca ser financiado por medio del aumento de impuestos (que disminuye las tasas de inversión y la capacidad de consumo privado), el endeudamiento estatal (que compromete la capacidad de

---

<sup>4</sup> El proteccionismo se refiere a los aranceles, impuestos y barreras regulatorias que, desde el punto de vista neoliberal, pervierten los precios reales de producción y la circulación de mercancías.

<sup>5</sup> Vito Tansi define el déficit fiscal como la diferencia entre el gasto del gobierno y los ingresos del mismo. Véase: Tansi, Vito., *How to Measure the Fiscal Deficit.*, International Monetary Fund, Estados Unidos, 1993, p. 13.

inversión y reduce el gasto público destinado al desarrollo económico y social), o la emisión monetaria (con la que se pone en circulación una cantidad de moneda que no corresponde a la cantidad de bienes y servicios producidos, generando a mediano plazo inflación).

De esta forma, el neoliberalismo establece que las tareas e instituciones que quedan a cargo del Estado deben someterse a los principios de las reglas del sector privado para que tanto empresas privadas como estatales compitan en condiciones iguales (dichas condiciones estarán definidas por el principio de la eficiencia y rentabilidad financiera, la autofinanciación y la expresión de los precios reales). El Estado entonces tiene como principal función, desde el punto de vista neoliberal, generar medidas para que la sociedad produzca y consuma; además de defender la moneda, la propiedad y los derechos de las personas, siempre y cuando todas las políticas que este ejerza cedan el paso al mercado.

El neoliberalismo, como una ideología tecnocrática y macroeconómica recomienda ciertas medidas a los Estados entre las que se pueden encontrar: Políticas fiscales restrictivas que consiste en aumentar los impuestos sobre el consumo y reducir los impuestos sobre la producción y la renta, eliminar regímenes especiales y disminuir el gasto público<sup>6</sup>; políticas monetarias restrictivas que consisten en aumentar tasas de interés o reducir la oferta de dinero para disminuir la inflación y que así se reduzca el riesgo de una devaluación; la liberalización que permite una participación más amplia de los actores del mercado, mayor productividad mediante economías de escala, el abaratamiento de bienes y servicios y el aumento en los niveles de consumo y bienestar; y la privatización, al considerarse que los agentes privados tienden a ser más eficientes y productivos que los públicos.

Otro factor que está estrechamente relacionado con el neoliberalismo y que no puede ser ignorado es el cambio tecnológico y los avances científicos, debido a que, como Darío Restrepo señala: *“(...) quien produce o se apropia del conocimiento científico y aprovecha sus posibilidades financieras para promover la investigación y la*

---

<sup>6</sup> Sin embargo, estas políticas fiscales no toman en consideración que los niveles de ingresos de los contribuyentes no son los mismos y que unos pueden pagar menos impuestos que otros; y tampoco reconoce que el gasto público es necesario para la protección de sectores vulnerables de la economía y de la población.

*transformación de mercancías, bienes y servicios, garantiza una posición dominante en el mercado internacional*<sup>7</sup>. Del mismo modo, existe una relación directa entre las políticas neoliberales y el cambio tecnológico; por ejemplo, el desarrollo de la informática permite la circulación de inversiones financieras entre países sin importar a qué distancia se encuentre uno del otro; otro ejemplo es el desarrollo tecnológico en el área de comunicaciones, el cual, por medio de satélites y medios masivos de comunicación como la televisión han transformado al mundo en una aldea global de comunicaciones; además, los avances tecnológicos en el transporte y su infraestructura han llevado a una apertura aérea, terrestre y marítima que ha logrado reducir tiempos en la circulación de bienes y mercancías, facilitando así la apertura económica.

Para saber de dónde provienen todas las ideas antes mencionadas es imperativo entonces conocer las fuentes ideológicas, políticas y sociales del neoliberalismo. Son tres referencias básicas en la evolución del pensamiento neoliberal las que ayudan a describir y a entender sus principales perspectivas: La primera es la Escuela Neoclásica Anglo-Americana representada por la Escuela de Chicago con Milton Friedman como líder; la segunda es la Escuela Austriaca encabezada por Friedrich von Hayek; y la tercera es el Neoliberalismo Alemán que, junto con la Escuela de la Economía Social de Mercado<sup>8</sup>, descartan el restablecimiento del laissez-faire del antiguo liberalismo optando por una economía regulada mas no dirigida.

Son las primeras dos escuelas, la Neoclásica Anglo-Americana y la Austriaca las que tienen mayor relevancia gracias a que sentaron las bases del neoliberalismo tal como el autor Perry Anderson lo establece en su artículo “Historia y Lecciones del Neoliberalismo”:

*“El neoliberalismo nace después de la Segunda Guerra Mundial en el oeste de Europa y en Norteamérica. Esta corriente surge como una vehemente reacción teórica y política contra el intervencionismo de Estado y contra el Estado de bienestar social. Friedrich August von Hayek publica en 1944 The Road to Serfdom (La ruta hacia la servidumbre). Esta obra constituyó, de alguna manera, la carta de fundación del neoliberalismo, y desarrolló un*

---

<sup>7</sup> Restrepo, Darío, *De la Falacia Neoliberal a la Nueva Política* en *La Falacia Neoliberal: Crítica y Alternativas.*, Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 2003, p.28.

<sup>8</sup> La Economía Social de Mercado tiene como objetivo encontrar la relación entre la libertad de mercado y los problemas generados por las lógicas mercantiles (el Estado se encarga de garantizar el funcionamiento del libre mercado corrigiendo sus fallos mediante medidas sociales).

*ataque apasionado contra toda limitación impuesta por el Estado al libre funcionamiento de los mecanismos del mercado.”<sup>9</sup>*

Algunos años más tarde, en abril 1947, en los Alpes Suizos, en el *Hôtel du Parc*, el mismo von Hayek junto con Milton Friedman reunieron a un grupo de empresarios y políticos entre los cuales se encontraban Maurice Allais, Walter Lippman, Salvador de Madariaga, Ludwig von Mises, Michael Polanyi, Karl Popper, William Ranpard, Wilhelm Röpke y Lionel Robbins, con el objetivo de sentar las bases ideológicas para una reducción del aparato estatal que desde la revolución del economista John Maynard Keynes había cobrado gran importancia en el liderazgo del desempeño económico; en otras palabras, buscaban combatir el keynesianismo y establecer los fundamentos de un nuevo capitalismo, estable y libre de toda norma.

Es importante mencionar que las críticas planteadas por el grupo naciente de neoliberales, conocido como la *Société du Mont-Pèlerin*, iban dirigidas principalmente a los Estados socialistas de Europa del Este, quienes eran considerados como una influencia negativa y una amenaza para las democracias liberales de occidente. A este tenor, el individualismo <sup>10</sup>, la propiedad privada y el mercado estructuraron la corriente de pensamiento liberal que, a su vez, sirvió como sustento ideológico de políticas públicas dentro de una nueva fase de acumulación de capital, catalogada como tal porque los miembros de la *Société du Mont-Pèlerin* consideraban que existía una disfuncionalidad sistémica dentro del capitalismo, los medios de producción y el consumo fundamentados en la intervención estatal, por lo que en esta nueva fase de acumulación el capital debía tener las menores restricciones posibles.

No obstante, el crecimiento económico fue considerablemente rápido y constante durante las décadas de 1950 y 1960, por lo que las ideas expresadas por la *Société du Mont-Pèlerin* (más concretamente por Hayek y Friedman), fueron poco creíbles; y, como señala el escritor chileno Marco Antonio Moreno, “*tuvo que pasar un cuarto de*

---

<sup>9</sup> Anderson, Perry, *Historia y Lecciones del Neoliberalismo* en Hotart, François y Polet, *El otro Davos: Globalización de Resistencias y de Luchas*, François Editores, Estados Unidos, 2001, p. 13.

<sup>10</sup> Hayek critica todo tipo de colectivismo, bajo el supuesto de que éste desconoce al individuo, además de afirmar que el colectivismo reúne los valores negativos de la sociedad, mientras que el individualismo reúne los positivos.

Véase: Hayek, Friedrich von, *Los Fundamentos de la Libertad.*, Folio, Barcelona, 1996.

*siglo para que las ideas de Hayek y Friedman pudieran relucir*".<sup>11</sup> Si hubo un evento que fue detonante para que las tesis neoliberales empezaran a ganar popularidad, fue el conflicto bélico de Vietnam; el costo de la guerra dejó al gobierno de Richard Nixon con un enorme déficit fiscal en un momento en el que había mucha liquidez en dólares en los países europeos, cuyos bancos centrales intentaban cambiar dicha moneda por el oro correspondiente solo para encontrarse con que la Reserva Federal de los Estados Unidos no contaba con oro para entregarles.

Ante esta situación, el 15 de agosto de 1971, el entonces presidente Nixon decretó la inconvertibilidad del dólar en oro, generando una crisis generalizada en la que, para el año 1974, los países capitalistas desarrollados entraron en una profunda recesión, la cual combinó una elevada inflación y una baja de crecimiento, dando lugar a una estanflación.

Esto favoreció a las ideas planteadas por los neoliberales, quienes, al ver las condiciones de la situación, afirmaron que las raíces de la crisis se encontraban en el poder excesivo de los sindicatos, que minaron las bases de la acumulación de la inversión privada al reivindicar los salarios y presionar al Estado para aumentar sin cesar los gastos sociales. Todo esto recortó los márgenes de ganancia de las empresas y desencadenó procesos inflacionarios; los neoliberales afirmaban que era necesario mantener un Estado fuerte que tuviera una política monetaria adecuada, por medio de disciplina presupuestaria, restricción de gastos sociales y la creación de reservas de asalariados (los cuales debilitan a los sindicatos); pero que se abstuviera de cualquier intervención económica.

Sin embargo, aún tuvieron que pasar algunos años para que el programa neoliberal se impusiera en distintos Estados, debido a que recién comenzada la crisis de 1974, gran parte de los países miembros de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) <sup>12</sup> intentaron aplicar remedios keynesianos, sin resultado positivo alguno; fue hasta 1979, con el inicio del régimen de Margaret Thatcher en Inglaterra, que comenzó una nueva configuración política.

---

<sup>11</sup> Moreno, Marco Antonio, *El Origen del Neoliberalismo*, Tercera Información, 2014. en <http://www.tercerainformacion.es/antigua/spip.php?article63658>, Consultado el 20 de junio de 2017

<sup>12</sup> En aquel entonces los países miembros de la OCDE eran Canadá, Estados Unidos, Reino Unido, Dinamarca, Islandia, Noruega, Turquía, España, Portugal, Francia, Irlanda, Bélgica, Alemania, Grecia, Suecia, Suiza, Austria, Países Bajos, Luxemburgo, Italia, Japón, Finlandia, Australia y Nueva Zelanda.



La administración de Thatcher fue el primer gobierno de un país capitalista que se comprometió abiertamente a poner en marcha el programa neoliberal; comenzó por refrenar la emisión de la masa monetaria, elevó las tasas de interés, redujo drásticamente los impuestos sobre los ingresos más altos, abolió los controles sobre la entrada y salida de capital, puso en vigor legislaciones antisindicales, combatió todo tipo de huelgas, elevó la tasa de desempleo e impuso recortes en los gastos sociales; no obstante, aun cuando todas estas medidas eran fundamentales para el programa neoliberal, fue a principios de la década de 1980 cuando Thatcher llevó a cabo el paso faltante para convertirse al neoliberalismo en su totalidad: comenzó una ola de privatizaciones de empresas estatales de industrias básicas como el acero, la electricidad, el petróleo y la distribución de agua. Como señala el economista brasileño Pedro Cezar Dutra Fonseca: *“Thatcher tuvo impacto por su firmeza y por los resultados positivos a corto plazo que hubo en el Reino Unido, razón por la cual su revolución privatizadora se extendió por el mundo”*.<sup>13</sup>

Por otro lado, en 1980 Ronald Reagan fue elegido presidente de los Estados Unidos, país en el cual la variante neoliberal fue diferente pues el país le daba prioridad a la competencia militar con la Unión Soviética. En el ámbito de la política interior, Reagan redujo los impuestos en favor de aquellos cuyos ingresos eran mayores, elevó las tasas de interés y sofocó la huelga de los controladores aéreos, la única que se presentó durante su mandato.<sup>14</sup> Sin embargo, el entonces presidente de Estados Unidos no tuvo disciplina en lo concerniente al presupuesto, ya que se lanzó en una carrera armamentista que significó un enorme gasto militar, que a su vez se tradujo en

---

<sup>13</sup> Dutra, Pedro citado en Fajardo, Luis, *Las Privatizaciones: Parte del Polémico Legado de Thatcher.*, BBC, 2013, en [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/04/130408\\_Thatcher\\_america\\_latina\\_privatizacion\\_lf](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/04/130408_Thatcher_america_latina_privatizacion_lf), Consultado el 29 de junio de 2017.

<sup>14</sup> El 3 de agosto de 1981, 13,000 controladores aéreos representados por la Organización de Controladores Profesionales de Tráfico Aéreo (PATCO) abandonaron sus puestos de trabajo debido a que la Administración Federal de Aviación (FAA) de Estados Unidos no aceptó sus demandas, las cuales consistían en un aumento salarial de 10,000 dólares, mejores pensiones y una reducción de jornada laboral hasta las 32 horas de trabajo semanales; estas demandas se traducían en 770 millones de dólares, sin embargo la FAA solo ofreció 40 millones. Ronald Reagan acusó la huelga como ilegal y planteó un ultimátum: que los operadores volvieran al trabajo en 48 horas o serían despedidos. Para el 5 de agosto, Reagan cumplió su palabra y cesó a por lo menos 11,000 controladores, además de imponer sanciones millonarias a la PATCO, la cual, para octubre de ese mismo año, perdió su certificación para actuar como sindicato. Véase: Rodríguez, Pedro, *El momento en que Reagan se convirtió en Reagan*, ABC, 2010, en <https://www.abc.es/20101204/archivo/momento-reagan-convirtio-reagan-201012041741.html>. Consultado el 29 de junio de 2017.

un déficit en las finanzas públicas; Perry Anderson describe dicha situación como un *“desenfreno causado por una especie de keynesianismo militar y que solo Estados Unidos, gracias a su peso en la economía mundial, podía darse el lujo de semejante déficit de la balanza de pagos”*.<sup>15</sup>

Mientras tanto, en el continente europeo, los gobiernos de derecha implementaron las medidas neoliberales de una manera más paulatina, optando por la disciplina monetaria y las reformas fiscales y no tanto en los recortes drásticos de los gastos sociales. Anderson describe el caso de Francia, *“cuyo presidente François Mitterrand se esforzó en realizar una política de redistribución, de pleno empleo y de protección social, una alternativa progresista apoyada por el movimiento obrero y popular”*<sup>16</sup> (y en oposición a las orientaciones reaccionarias de los gobiernos de Reagan y Thatcher).

Sin embargo, para 1983, la administración francesa se vio sofocada por la presión de los mercados financieros internacionales, obligándola a tener una orientación más próxima a la ideología neoliberal, dando prioridad a la estabilidad monetaria y el control del déficit de las finanzas públicas y las concesiones fiscales a los detentadores de capitales, dejando a un lado la política enfocada al pleno empleo.

Con todo lo mencionado, la hegemonía del neoliberalismo comenzaba a mostrarse en diversos países, aún en aquellos cuyos gobiernos tenían tendencias izquierdistas (la ideología neoliberal había declarado ya a la socialdemocracia como su mayor rival). Esto gracias a que el nuevo programa mostraba resultados positivos; por lo tanto, para ver el triunfo del neoliberalismo es necesario analizar los porcentajes de inflación, puesto que las políticas neoliberales tenían como principal objetivo contener la inflación de la década de 1970. En la Tabla 1 se observan los cambios en dichos porcentajes en algunos países miembros de la OCDE (Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Países Bajos y Reino Unido),<sup>17</sup> dentro del período de 1970 a 1990.

---

<sup>15</sup> Anderson, Perry, *Op. cit.*, p. 16

<sup>16</sup> Ídem

<sup>17</sup> Estos países fueron elegidos debido a que son Estados fundadores de la OCDE (miembros desde 1961), cuyos cambios en sus variables macroeconómicas (tasa de inflación, tasa de desempleo y crecimiento del PIB) permiten conocer cuáles fueron los resultados, tanto positivos como negativos, obtenidos tras la implementación del modelo neoliberal.

**Tabla 1 Tasa de inflación en países de la OCDE en los años 1970 y 1990**

País	Tasa de inflación en 1970 (%)	Tasa de inflación en 1990 (%)
Canadá	6.1	3.4
Dinamarca	10.7	2.6
Estados Unidos	2.2	3.7
Francia	7.0	2.7
Países Bajos	13.2	1.6
Reino Unido	9.5	7.9

Fuente: Elaboración propia con información de la Base de datos del Banco Mundial y de la OCDE, en <https://datos.bancomundial.org/indicador/NY.GDP.DEFL.KD.ZG>, consultado el 30 de junio de 2017

La tabla muestra que durante esas dos décadas las tasas de inflación tendieron a disminuir: en Canadá disminuyó de 6.1% a 3.4%; en Dinamarca y en Países Bajos la disminución fue más considerable, pasó de 10.7% a 2.6% y de 13.2% a 1.6% respectivamente; en Francia fue de 7.0% a 2.7%; y en Reino Unido de 9.5% a 7.9%; únicamente Estados Unidos presentó un incremento en su tasa de inflación del 2.2% a 3.7%.

Por otro lado, existe el factor que es positivo para el programa neoliberal pero negativo para las sociedades de los países que lo aplican, la elevación de la tasa de desempleo, que es considerada como mecanismo natural y necesario para el funcionamiento eficaz de toda economía de mercado; esto ocurrió debido a la derrota de los movimientos sindicales y a la congelación o reducción de salarios. En la Tabla 2 se observa el incremento de la tasa de desempleo en los mismos países de la Tabla 1, durante el mismo periodo de 1970 a 1990.

En este aspecto, la tasa de desempleo aumentó en los países que optaron por aplicar el programa neoliberal; aunado a eso, la inequidad de ingresos entre los diferentes sectores sociales se profundizó. Este es uno de los factores que incita a cuestionar los verdaderos resultados de la aplicación de las políticas neoliberales a partir de la crisis de la primera mitad de la década de 1970: aunque el neoliberalismo había triunfado en la cuestión de reducción de la inflación, de empleos y de salarios y el aumento de las tasas de ganancias, los países que aplicaron el programa no lograron

restaurar las tasas de crecimiento estables que existían antes de la crisis; esto debido a que, a pesar de las medidas tomadas para contener los gastos sociales, el peso financiero del Estado de Bienestar no disminuyó notablemente: al aumentar las tasas de desempleo, los presupuestos y gastos sociales de los Estados crecieron.

Nuevamente, tomando como muestra los seis países miembros de la OCDE de la Tabla 1 y 2, en la Tabla 3 se puede observar que el crecimiento del Producto Interno Bruto de dichos países disminuyó durante el periodo de la década de 1970 a 1990.

**Tabla 2 Tasa de desempleo en países de la OCDE en los años 1970 y 1990**

<b>País</b>	<b>Tasa de desempleo en 1970 (%)</b>	<b>Tasa de desempleo en 1990 (%)</b>
Canadá	5.9	8.1
Dinamarca	0.7	8.3
Estados Unidos	4.9	5.6
Francia	2.4	9.4
Países Bajos	1.1	7.7
Reino Unido	4.4	7.0

Fuente: Elaboración propia con información de la Base de datos del Banco Mundial y de la OCDE, en <https://datos.bancomundial.org/indicador/SL.UEM.TOTL.NE.ZS>, consultado el 30 de junio de 2017

**Tabla 3 Crecimiento del PIB en países de la OCDE en los años 1970 y 1990**

<b>País</b>	<b>Crecimiento del PIB en 1970 (% anual)</b>	<b>Crecimiento del PIB en 1990 (% anual)</b>
Canadá	3.3	0.2
Dinamarca	2.7	1.5
Estados Unidos	3.2	1,9
Francia	5.7	2.9
Países Bajos	5.7	4.2
Reino Unido	6.0	0.7

Fuente: Elaboración propia con información de la Base de datos del Banco Mundial y de la OCDE, en <https://datos.bancomundial.org/indicador/NY.GDP.MKTP.CN>, consultado el 30 de junio de 2017

No obstante, a pesar de esta última observación sobre uno de los fallos del programa neoliberal, en general se considera que el neoliberalismo tuvo un triunfo en Europa que le permitió extenderse a lo largo del mundo, teniendo grandes impactos en regiones tan importantes como América Latina, considerada como el epicentro de la primera experiencia neoliberal aplicada de manera sistemática.

## **1.2 La llegada del neoliberalismo a América Latina (1970-1990)**

En la historia de América Latina existe una época que los partidarios de la liberalización económica conocen como la "Edad de Oro" del desarrollo Latinoamericano, durante la cual ocurrió una integración regional nunca antes vista, liderada y concebida por Raúl Prebisch y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).

Esta integración fue utilizada como una herramienta para salir del subdesarrollo por medio de la industrialización sustitutiva de importaciones, cuyo principal argumento era que para producir bienes intermedios, de capital y de consumo durables, eran necesarios mercados más amplios que los nacionales; por lo tanto, se buscaba crear economías de escala y así estimular la industrialización y adquirir experiencia exportando entre países vecinos y poco a poco adentrarse en los mercados de los países desarrollados. Con estos fundamentos se creó la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC) en 1961<sup>18</sup>, que sería sustituida por la Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI) en 1980, y se negoció el Acuerdo Subregional Andino en 1967.<sup>19</sup>

Sin embargo, como ya se mencionó con anterioridad, a partir de la crisis a principios de la década de 1970 se produjo una ofensiva para imponer un nuevo modelo de acumulación; dicha ofensiva fue aplicada en América Latina y estuvo constituida de procesos sociales contradictorios y complejos. Esta ofensiva se divide en fases; Antonio Elías señala que *"(...) en la primera, comprendida de principios de los setenta a*

---

<sup>18</sup> Fundamentada en el Tratado de Montevideo, la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC) establecía una zona de libre comercio entre sus miembros, los cuales eran Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.

<sup>19</sup> También conocido como Acuerdo de Cartagena, el Acuerdo Subregional Andino buscaba promover el desarrollo equilibrado y armónico de Perú, Colombia, Ecuador y Bolivia.

*mediados de los ochenta, se intenta desarrollar el nuevo modelo de acumulación por medio de la destrucción o reducción al mínimo de los estados de bienestar”<sup>20</sup>.*

Era claro que este objetivo no podía ser alcanzado en un contexto democrático, por lo que se recurrió a gobiernos autoritarios e incluso a dictaduras militares con la finalidad de minar la capacidad de resistencia de los trabajadores, haciendo cualquier organización sindical ilegal, además de perseguir a intelectuales e intervenir en las universidades. En este contexto, se redujo el salario real, se bajaron los impuestos al capital y se abrieron las economías al exterior de forma unilateral, lo que significó una considerable reducción de los aranceles a las importaciones.

Perry Anderson menciona el ejemplo más claro de esta situación, dándole el mérito de haber anunciado el desencadenamiento del ciclo neoliberal: La dictadura chilena bajo el mando de Augusto Pinochet, cuyo régimen *“aplicó de manera contundente un programa basado en la desregulación, desempleo masivo, represión a los sindicatos, redistribución de la riqueza en favor de los ricos y la privatización del sector público”*.<sup>21</sup>

Un factor que contribuyó a la aplicación de las medidas mencionadas fue que el gobierno de Pinochet era asesorado por un grupo de tecnócratas llamados los Chicago Boys, que eran economistas chilenos que, una vez cursados sus estudios de pregrado en la Pontificia Universidad Católica de Chile o en la Universidad de Chile, continuaron perfeccionando sus conocimientos en la Universidad de Chicago, esto gracias a un convenio entre la Universidad de Chicago y la Universidad Católica de Chile puesto en vigor en marzo de 1956.<sup>22</sup> Los autores chilenos Traslaviña y Délano hablan de los Chicago Boys y su papel en el gobierno de Pinochet:

*“Los Chicago Boys creían firmemente en la posibilidad de emprender cambios radicales en las estructuras económicas para afirmar el sistema capitalista. Por eso se dieron a la tarea de elaborar un proyecto global, el cual coincidía con la toma del poder por parte de un régimen de fuerza, cuyo máximo exponente, el general Augusto Pinochet, hizo suyos - mientras pudo- dos sentencias que en su fuero interno compartían los Chicago Boys: que el*

---

<sup>20</sup> Elías, Antonio., *La Ofensiva del Capital Impulsa el Libre Comercio en América del Sur en Neoliberalismo En América Latina. Crisis, Tendencias y Alternativas.*, CLACSO, Paraguay, 2015, p. 46

<sup>21</sup> Anderson, Perry, *Op.cit.*, p. 18

<sup>22</sup>Traslaviña, Hugo y Délano, Manuel, *La Herencia de los Chicago Boys*, La Ediciones del Ornitorrinco, Chile, 1989, p. 14

*régimen militar tenía metas pero no plazos, y que el modelo económico neoliberal era un viaje sin retorno.*"<sup>23</sup>

Entonces, la inspiración teórica de la experiencia del general Pinochet fue más directamente norteamericana y los logros de su régimen fueron elogiados por los seguidores del neoliberalismo: la economía chilena conoció un ritmo de crecimiento relativamente rápido durante esta época; aunado a esto, los consejeros ingleses de Thatcher y el mismo Hayek mostraron gran interés en las medidas impuestas por Pinochet, al grado de que Hayek las recomendó a Thatcher como un modelo de lo que podrían lograr sus políticas privatizadoras en el Reino Unido <sup>24</sup>. Por estas razones, Chile es considerado como una experiencia piloto para el neoliberalismo en general.

Retomando las fases de la ofensiva del capital, la segunda fase es comprendida desde mediados de los ochenta hasta fines de los noventa y una de sus características es que las dictaduras fueron desplazadas; pero, definitivamente uno de sus aspectos principales es que las políticas económicas implementadas en ese periodo, tomaron como punto de referencia el Consenso de Washington.

Se debe tomar en cuenta que, para finales de la década de 1980, se percibía un fracaso del Estado como titular de las actividades y responsabilidades de política económica; aunado a esto, el papel de los mercados financieros internacionales crecía cada vez más, por lo que era necesario encontrar una nueva coexistencia en donde ambos actores, los Estados y los mercados, pudieran hacer lo que le corresponde a cada uno respectivamente. Manuel Guitián menciona que: *"(...) el Consenso de Washington busca constituir un ancla de estabilidad en un mundo azotado por crisis sistémicas (...)"*<sup>25</sup>; sin embargo esa estabilidad tiene ciertas limitaciones, por lo que es necesario comprender lo que es la cultura de la estabilidad.

Antonio Argandoña explica la cultura de la estabilidad como *"(...) un conjunto de condiciones que, cuando se cumplen, constituyen un marco estable, que resulta*

---

<sup>23</sup> Traslaviña, Hugo y Délano, Manuel, *Op. cit.*, p. 27

<sup>24</sup> Fajardo, Luis., *Las Privatizaciones: Parte del Polémico Legado de Thatcher.*, BBC, 2013, en [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/04/130408\\_thatcher\\_america\\_latina\\_privatizacion\\_lf](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/04/130408_thatcher_america_latina_privatizacion_lf), consultado el 30 de junio de 2017.

<sup>25</sup> Guitián, Manuel y Muns, Joaquim, *La cultura de la estabilidad y el consenso de Washington*, La Caixa, Barcelona, 1999, p. 12

*apropiado para el desarrollo de la actividad económica en un país moderno y abierto*"<sup>26</sup>; dichas condiciones son una tasa de inflación baja, estable y predecible, un volumen de deuda sostenible, un déficit público moderado, un tipo de cambio nominal estable, una política monetaria diseñada para ejercer un control suave y predecible de las variables nominales, y una política fiscal coordinada con la monetaria y cambiaria, así como políticas de liberalización y desregulación, competencia, privatización, reformas fiscales y moderación salarial. Todos estos factores constituyen el "buen sentido" económico del que habla el arquitecto del concepto denominado Consenso de Washington, John Williamson.

El Consenso de Washington coincide con el periodo de máxima hegemonía del neoliberalismo; sin embargo, esta hegemonía es la última etapa de un largo proceso estratégico de expansión ideológica y cultural del capitalismo de orden anglosajón llevado a cabo por Estados Unidos. David Llistar afirma que: *"Washington utilizó tres estrategias para implementar el neoliberalismo en América Latina"*<sup>27</sup>.

Una de estas estrategias es el uso coercitivo de la fuerza que incluye las intervenciones de Estados Unidos en la generación de guerras de baja intensidad (la Contrarrevolución en Nicaragua, la paramilitarización en Guatemala y Colombia, los Escuadrones de la Muerte en El Salvador, etc.) y el apoyo encubierto a golpes de Estado para dar paso a regímenes dictatoriales (como el ya mencionado régimen militar de Augusto Pinochet en Chile). Otra estrategia fue la atracción ejercida sobre la clase dirigente y la intelectualidad latinoamericana para sumergirlas en las doctrinas predicadas por Washington mediante el bombardeo mediático de la *"American way of life"* que, a su vez, transculturizó a la población; mientras que la última estrategia consistió en una serie de medidas que establecían multilateralmente Estados Unidos, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial que se traducirían en el Consenso de Washington.

Entonces, ¿qué es lo que plantea el Consenso de Washington en sí? Primero se debe entender que por Washington se refiere tanto al Congreso de

---

<sup>26</sup> Argandoña, Antonio. *La evolución de la «cultura de la estabilidad» en España* en Guitián, Manuel y Muns, Joaquim, *Op. cit.*, p. 189.

<sup>27</sup> Llistar, David. *El Consenso de Washington Una Década Después* en Ramos, Laura. *El Fracaso del Consenso de Washington. La Caída de su Mejor Alumno: Argentina.*, Icaria, Barcelona, 2003, pp. 15-16



Washington y a los altos cargos de la administración, como al Washington tecnocrático de las instituciones financieras internacionales, las agencias económicas del gobierno norteamericano, el Consejo de la Reserva Federal y los grupos de expertos; y que el Consenso busca establecer lo que se considera (en Washington) fundamental para constituir un conjunto deseable de reformas de política económica.

Así, John Williamson establece diez temas que considera “*instrumentos de política más que objetivos o resultados*”<sup>28</sup>, los cuales deben tomarse en cuenta para alcanzar el bienestar económico; en otras palabras, los temas son expuestos como recomendaciones de Washington hacia los países de América Latina, esto con el objetivo de atender los intereses políticos y estrategias de Estados Unidos, justificándolas mediante la afirmación de que el gobierno de Washington se preocupa por la situación de los países vecinos.

Los diez temas que aborda Williamson en el Consenso de Washington son: Déficit presupuestarios, las prioridades del gasto público, la reforma fiscal, los tipos de interés, la política comercial, la inversión extranjera directa, las privatizaciones, la desregulación y los derechos de propiedad. A continuación, se explican más a detalle cada uno de los puntos del Consenso:

El primer tema, el déficit presupuestario, es importante porque el Fondo Monetario Internacional (FMI) ya había establecido la disciplina presupuestaria como un elemento fundamental de las condiciones que negocia con los miembros que desean pedir un préstamo; sin embargo, la disciplina presupuestaria resulta subjetiva dependiendo de la perspectiva con la que se le observe, pues Williamson menciona que *existen puntos de vista en los que un déficit es aceptable mientras no desemboque en un aumento de la ratio deuda-PNB*”<sup>29</sup>.

De cualquier forma, se deben cuestionar ciertas prácticas como lo son: los gastos contingentes (como las garantías dadas a las instituciones de ahorro y crédito); los subsidios de intereses y otros gastos que a veces son proporcionados por el Banco Central; y que el producto de las privatizaciones a veces se registra como ingresos en lugar de como medio para financiar el déficit fiscal. También es necesario tomar en

---

<sup>28</sup> Williamson, John. *Lo que Washington quiere decir cuando se refiere a reformas de las políticas económicas* en Guitián, Manuel y Muns, Joaquim, *Op. cit.*, p. 68

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 70

cuenta que en Washington se cree que los grandes y persistentes déficit fiscales constituyen una fuente básica de trastornos macroeconómicos en forma de inflación, déficit en la balanza de pagos y evasión de capitales, y que esto puede ser el resultado de la falta de valor u honestidad políticos para igualar el gasto público y los recursos disponibles para financiarlo; por lo tanto, un déficit presupuestario es una prueba del fracaso de la política.

Para reducir el déficit presupuestario existen dos opciones, hacerlo mediante el aumento de ingresos o bien recortando los gastos; para Washington la opción más efectiva es reducir los gastos en lugar de incrementar la recaudación tributaria; es ahí donde entra el segundo punto del Consenso, las prioridades del gasto público.

Para entender en qué consiste el gasto público, es necesario analizar sus tres categorías: Las subvenciones, que son consideradas como los principales candidatos a la reducción o preferentemente a la eliminación debido a que significan un despilfarro y una asignación inadecuada de los recursos (Williamson menciona casos de países *“en los que la gasolina subvencionada es más barata que el agua potable, o donde el pan subsidiado es tan barato que sirve para alimentar a los cerdos”*<sup>30</sup>); la educación y la sanidad, considerados como los gastos más adecuados del gobierno gracias a que tienen carácter de inversión y también de consumo, además de ayudar a los menos favorecidos (aquí es importante determinar qué ayuda suponen estos gastos, pues es claro que la educación básica es más importante que la universitaria, o bien que la asistencia sanitaria primaria da más beneficios a las personas con bajos recursos que los hospitales en una ciudad, pero eso no significa que no sean necesarias las universidades o los hospitales sofisticados); y la inversión pública, que debe ser grande dentro del sector de la infraestructura.

Entonces, las reformas políticas concernientes al gasto público deberán enfocarse en desviar el gasto de los subsidios hacia la educación, la sanidad y la inversión en infraestructura. Sin embargo, en Washington existen ciertas partes que piensan que incrementar la recaudación tributaria es una alternativa también efectiva para reducir el déficit presupuestario, siendo esta la razón por la cual se recomienda una reforma fiscal, el tercer punto del Consenso. Dicha reforma deberá tener como

---

<sup>30</sup> Ibídem, p.73

principio que la base imponible íntegra sea amplia y los tipos impositivos marginales sean moderados. Sobre este aspecto, la cuestión específica que se plantea en América Latina, desde el punto de vista de Williamson, es: *“definir si habría que realizar algún intento para incluir en la base imponible las rentas de intereses de los activos que se tienen fuera del país (evasión de capitales) debido a que esta sería una muy ardua tarea.”*<sup>31</sup>

El cuarto tema que aborda el Consenso es el de los tipos de interés, los cuales en América Latina, debido a la crisis, eran altos; por esta razón Washington propone dos principios relacionados con este tópico: El primero es que los tipos de interés deben ser determinados por el mercado, para evitar la asignación inadecuada de los recursos derivada de la restricción del crédito por parte de los burócratas; el segundo es que los tipos de interés reales deben ser positivos y moderados para estimular la inversión productiva.

De igual manera, los tipos de cambio, el quinto punto del Consenso, pueden ser determinados por las fuerzas del mercado; sin embargo, en Washington se cree que es más importante alcanzar un tipo de cambio competitivo que la forma de determinarlo. Entonces, en el caso de los países de América Latina, considerados en vías de desarrollo, el tipo de cambio debe ser competitivo para impulsar una tasa de crecimiento de las exportaciones que facilite a la economía crecer al máximo ritmo que le permita su potencial de la oferta, al tiempo que mantenga el déficit por cuenta corriente en un tamaño que pueda ser financiado de manera sostenible; así, el tipo de cambio competitivo, se convierte en un elemento esencial de una política económica orientada hacia el exterior, en la que la restricción de la balanza de pagos se supera básicamente por el crecimiento de las exportaciones más que por la sustitución de las importaciones; dicha orientación hacia el exterior y expansión de las exportaciones eran, para Washington, pilares fundamentales en la recuperación de América Latina.

Del mismo modo, el acceso a las importaciones de factores de producción intermedios a precios competitivos promueve las exportaciones, haciéndolo un elemento importante de una política orientada hacia el exterior; por lo tanto, en lo que se refiere al sexto tema del Consenso de Washington, la política comercial, se

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, pp. 75-76

considera que una política de protección de las industrias nacionales frente a la competencia extranjera crea distorsiones costosas que penalizan las exportaciones y empobrecen la economía nacional; el Consenso establece que la peor forma de protección es el otorgamiento de licencias de importación debido a que crea oportunidades para la corrupción, por lo que es preferible que la protección la ofrezcan los aranceles.

Aunado a esto, se establece que para alcanzar el ideal de la libertad comercial se deben cumplir con dos requisitos: El primero consiste en brindar protección temporal a las industrias nacientes, además de utilizar aranceles moderados como mecanismo para ofrecer una tendencia hacia la diversificación de la base industrial sin amenazar con serios costes; y el segundo es ir aplicando estas medidas paulatinamente: una economía no se puede deshacer de toda la protección de manera inmediata.

El séptimo punto del Consenso establece que una actitud restrictiva que limite la entrada de la inversión extranjera directa es considerada como algo insensato, debido a que esas inversiones aportan capital, tecnología y experiencia mediante la producción de bienes necesarios para los mercados nacionales o fomentando las exportaciones. Williamson explica que: *“en Washington se desaprueba el nacionalismo (cuando lo practican otros países que no son Estados Unidos) porque es la principal razón para restringir la inversión extranjera directa; y se da como alternativa fomentarla por canjes de obligaciones por acciones”*.<sup>32</sup>

Estos canjes de obligaciones por acciones no implican presión monetaria cuando la acción adquirida por el inversor extranjero es comprada al gobierno durante el curso de privatización de una empresa, haciendo esto uno de los atractivos de la privatización, el octavo tema del Consenso. La privatización ayuda a aliviar la presión en el presupuesto del gobierno tanto a corto plazo (por los ingresos adquiridos por la venta de la empresa), como a largo plazo (gracias a que la inversión necesaria ya no será financiada por el gobierno, sino por el sector privado). En Washington se cree que el sector privado es más eficiente debido a los incentivos más directos que se le presentan a un directivo que tiene un interés personal directo en los beneficios de la

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p, 80

empresa, o bien que es responsable ante aquellos que lo tienen; y desde la proclamación del Plan Baker en 1985 <sup>33</sup>, la privatización ha sido impulsada en todo Estados Unidos y, con ayuda del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, en América Latina.

Así mismo, el noveno punto del Consenso explica que en Washington se establece que otra manera de fomentar la competencia es por medio de la desregulación, la cual fue iniciada en el periodo del presidente Carter y fue desarrollada por el presidente Reagan; así, basándose en el éxito obtenido en Estados Unidos con esta medida, se cree que en América Latina podría tener beneficios mucho mayores, debido a que gran parte de las economías de esta región son estrictamente reguladas (a través de los controles del establecimiento de nuevas compañías y de las nuevas inversiones, las restricciones a las entradas de inversiones extranjeras y a los flujos de salida de transferencia de beneficios, el control de los precios, las barreras a la importación, la asignación discriminatoria de crédito, los elevados niveles de impuestos sobre la renta de las empresas combinados con mecanismos discrecionales de reducción fiscal, y también las limitaciones al despido) por administradores mal pagados, lo que ofrece oportunidades de corrupción, además de discriminar a las pequeñas y medianas empresas.

Finalmente, el Consenso de Washington aborda el tema de los derechos de propiedad, los cuales están establecidos tan firmemente en Estados Unidos, que tienen una importancia clave en el funcionamiento satisfactorio del sistema capitalista, siendo esta la razón por la que se busca asegurar dichos derechos y la creación de sistemas legales, de contabilidad y regulación eficientes, para estimular el desarrollo de un sector privado eficiente.

---

<sup>33</sup> En la Asamblea conjunta del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, en octubre de 1985 en Seúl, el entonces Secretario del Tesoro de Estados Unidos, James Baker, presentó un documento titulado "Programa para el Crecimiento Sostenido" en el que se establecía que los deudores debían lograr una tasa más alta de ahorro y de inversión internos a fin de propender al crecimiento sostenido, para lo cual debían continuar aplicando los ajustes de corto plazo indicados por el Fondo Monetario Internacional junto con políticas macroeconómicas aperturistas y de libre mercado, para que la inversión privada encontrara condiciones propicias; los organismos financieros internacionales y los bancos comerciales, por su parte, debían proveer el apoyo financiero necesario a estas políticas. Véase: García, Alfredo y Junco, Silvia. Banco *Mundial y Plan Baker. (Análisis del caso argentino)*, Boletín informativo Techint. Ene-Feb. 1989, no 256, p. 33-64.

De esta forma quedó conformado el Consenso de Washington, que salió a la luz en 1989, con la finalidad de, como se mencionó, aliviar los problemas económicos en los que se encontraba sumergida América Latina por medio de recomendaciones, cuyos promotores aseguraban que nadie estaba obligado a seguirlas o implementarlas en sus políticas económicas; aunque, si se analizan con detalle, es claro que las medidas recomendadas conforman el listado de condiciones que los organismos internacionales exigen para acceder a los préstamos y rescates financieros (respondiendo a los intereses de los países industrializados).

El economista Stanley sintetiza los diez puntos del Consenso de Washington en cuatro títulos de aplicación: El primero es un sólido marco macroeconómico en el que la política fiscal recibe mayor importancia, seguida por la búsqueda de un tipo de cambio competitivo para el desarrollo de las exportaciones y el crecimiento industrial; el segundo es un Estado eficiente y más reducido por medio de reformas fiscales que consistan en revisiones del gasto público, sin quitar la debida atención a la construcción y mantenimiento de infraestructuras físicas; el tercero es un sector privado eficiente y en expansión fundamentado en una economía orientada hacia el exterior tanto en la promoción de las exportaciones, como en la liberalización de las importaciones (reducción de aranceles); y el cuarto son las políticas de lucha contra la pobreza refiriéndose a subsidios alimenticios dirigidos a grupos específicos, y a los programas médicos y educativos.<sup>34</sup>

Las propuestas del Consenso de Washington fueron adoptadas por los países que se encontraban en una situación complicada durante la primera mitad de los noventa, debido a que el estancamiento con alta inflación que padecían era una señal clara de que debía haber un cambio en las políticas de corte populista y de amplia y desordenada intervención estatal; sumado a esto, cualquier préstamo que pudiera ser otorgado por el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial era fundamental para poder cumplir con el financiamiento de sus obligaciones internacionales, por lo que debían cumplir con las condiciones a las que estos organismos financieros sometían sus créditos.

---

<sup>34</sup> Fischer, Stanley, *Comentario*, en Guitián, Manuel y Muns, Joaquim, *Op. cit.*, pp. 97-98

Por otro lado, un hecho que influyó mucho en el éxito del Consenso de Washington es la caída del muro de Berlín en 1991; como Felipe Morandé explica, “significó la muerte de los socialismos reales y el derrumbe de la promesa del socialismo comunista, dejando a las ideologías de izquierda y del progresismo sin ningún discurso que estuviese centrado en la búsqueda de una sociedad diferente al capitalismo”<sup>35</sup>; siendo esta la razón por la que se creía que las medidas propuestas por el Consenso de Washington eran un camino inevitable, haciendo al esquema capitalista moderno, el único sistema viable en el largo plazo gracias a que conllevaba una promesa de mayor bienestar siempre y cuando se formara parte de la globalización.

Cabe mencionar que Chile realizó una demostración que también tuvo gran influencia en la adopción del Consenso de Washington pues después de diecisiete años del inicio de la dictadura militar y las medidas que ya se mencionaron anteriormente, a principios de la década de 1990 se instauró un régimen democrático con la elección del presidente Patricio Aylwin, quien estableció un gobierno de centro izquierda que respetó escrupulosamente la mayor parte de las reformas hechas por Pinochet, con gran éxito tanto económico como político; es factible pensar que esta renovación de la izquierda chilena, producto de las políticas económicas de libre mercado, acompañadas de medidas para disminuir la pobreza, tuvo cierta influencia en los países vecinos y el resto del continente.

En definitiva, la formulación del Consenso de Washington significaba un gran reto para Estados Unidos: su aplicación parecía marcar un momento importante en los momentos económicos mundiales, debido a que la mano "muerta" del Estado comenzaba a retirarse de las economías de los países pobres y muchos inversores comenzaban a ser conscientes de los beneficios que estas economías podían traerles; no obstante, de la teoría a la práctica hay una enorme diferencia y los resultados del Consenso generaron bastante controversia entre las sociedades de los países que adoptaron las medidas que recomendaba.

---

<sup>35</sup> Morandé, Felipe. *A casi tres décadas del Consenso de Washington ¿Cuál es su legado en América Latina* en *Estudios Internacionales 185*, Instituto de Estudios Internacionales - Universidad de Chile, Chile, 2016, p. 39

### **1.3. Los efectos del neoliberalismo en América Latina (Brasil, Argentina, y México)**

Con todo lo anterior, surge la pregunta sobre cuál fue el verdadero efecto del Consenso de Washington y del neoliberalismo en los países que optaron por seguir sus recomendaciones; es importante tener en cuenta que incluso cuando el Consenso vio la luz por primera vez, las críticas no se hicieron esperar y con el tiempo fueron aumentando según los resultados positivos o negativos que se obtuvieron. Pero antes de abordar las críticas, es necesario analizar cómo es que afectó a los países latinoamericanos individualmente y como un conjunto.

En Brasil por ejemplo, la implementación de políticas en línea con lo recomendado por el Consenso de Washington comenzaron durante el gobierno de Collor de Melo, quien en 1990 comenzó la aplicación de la Política de Industrialización y Comercio Exterior que buscaba la apertura de la economía brasileña por medio de la inversión de empresas locales en innovación, la reducción gradual de las tarifas y otras restricciones a las importaciones, la instauración de mecanismos anti-dumping, la creación del Banco Exterior para financiar exportaciones, y el uso de compras del Estado de productos de alta tecnología hechos en Brasil; al mismo tiempo, se instauró el Plan Nacional de Desestatización que consistía en llevar un registro de empresas susceptibles a ser privatizadas para eliminar monopolios estatales; este plan recolectó aproximadamente cuatro mil millones de dólares con la privatización compañías del sector petroquímico, aceros y fertilizantes.

Sin embargo, Collor de Melo fracasó en reducir la inflación y fue destituido de su cargo en 1992 por acusaciones de corrupción; fue entonces cuando se puso en marcha el Plan Real desarrollado por Fernando Henrique Cardoso (que era ministro de Hacienda del presidente que sucedió a Collor de Melo, Itamar Franco, y que posteriormente también sería presidente), con el cual se estableció una nueva moneda, el real, fijándose una paridad uno a uno con el dólar estadounidense y quedando el tipo de cambio al arbitrio del Ministerio de Hacienda y el Banco Central, esto con la finalidad de lidiar con la inflación y combatir la principal causa de la misma, el déficit fiscal (a través de un nuevo impuesto a las transacciones financieras)<sup>36</sup>; además, el mercado

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 42-44



financiero fue ordenado con el cierre de varios bancos estatales, y la privatización o fusión de otros, significando esto una reestructuración de la banca privada que propició la entrada de bancos extranjeros, siendo esto una clara muestra de que las medidas enunciadas por Washington estaban teniendo gran influencia en el país.

Otro caso es el de Argentina, donde el hecho más trascendental en cuestión de política económica durante la década de los noventa fue la aprobación e implementación de la Ley de Convertibilidad en 1991; esta ley fue apoyada por el entonces Ministro de Economía Domingo Cavallo y otorgaba un tipo de cambio del nuevo peso argentino (que recién había reemplazado al austral) de uno a uno con el dólar estadounidense apoyándose de un Banco Central que solo alteraba la cantidad de dinero conforme subían o bajaban las reservas internacionales.

Esto significa que el tipo de cambio era fijo por ley (lo que significa que su modificación era bastante compleja) y no competitivo (como lo recomienda el Consenso de Washington), sin embargo, esta era la única opción para frenar la inflación y que, de una forma u otra, seguía la dirección sostenida por el Consenso. Además, para lograr mantener esta paridad de uno a uno en el mediano y largo plazo, Cavallo consideraba necesario disciplinar la política fiscal, promover la flexibilidad de precios y salarios y asignar más eficientemente los recursos, lo que incluía la desregulación, la apertura comercial y las privatizaciones.

En este último aspecto, para mediados de los noventa, se habían privatizado treinta y tres empresas argentinas y se habían otorgado más de ochenta concesiones petroleras, lo que significó un ingreso de más de cinco mil millones de dólares. Al mismo tiempo, Cavallo eliminó una amplia gama de regulaciones en transporte, puertos, comercio y servicios profesionales, además de reducir los aranceles considerablemente, dejando a Argentina lista para la apertura económica que tanto recomendaba el Consenso de Washington.<sup>37</sup>

Por otro lado, en México, fue durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) que se implementó un plan que coincidía en muchos puntos con el Consenso de Washington. Salinas aceleró el plan de privatizaciones que había iniciado el presidente anterior, Miguel de la Madrid, de tal manera que de las más de quinientas

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 40-42

empresas en manos del Estado que había en 1988, para el final del sexenio quedaron solamente poco más de ciento cincuenta y entre las privatizaciones más emblemáticas se encontraban las de Aeroméxico, Mexicana de Aviación y Telmex (es importante mencionar que la electricidad y el petróleo quedaron en manos del Estado); de igual manera, se privatizó la banca, permitiendo la entrada de bancos extranjeros a la propiedad de bancos mexicanos, generando, como es de esperarse, mucha controversia. Este arduo proceso de privatización que se materializó en más de veinte mil millones de dólares fue presentado como necesario para pagar la deuda interna e incrementar el gasto social.

Es claro que Salinas de Gortari hizo de la integración de la economía mexicana a la globalización un pilar fundamental de su programa de transformación económica y el ejemplo más claro de esto es la incorporación de México al Tratado de Libre Comercio de América del Norte en el que también participaban Canadá y Estados Unidos (esto facilitó la entrada de la inversión extranjera directa y un incremento en el flujo comercial con Estados Unidos); así mismo, México fue el primer país latinoamericano en ingresar al Foro de Cooperación Económica Asia-Pacífico (APEC) en 1993 y a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) en 1994. Otra medida importante aplicada durante el mandato de Salinas fue la abolición del régimen de ejidos (que socializaba la propiedad agrícola), creando un mercado de tierras que promoviera la inversión en el sector agrario.

Además, la integración de México al Plan Brady<sup>38</sup> y el ingreso de inversión extranjera gracias a las reformas liberalizadoras significó la llegada de grandes cantidades de capital externo, lo cual ayudó a establecer un tipo de cambio rígido que conllevó una apreciación real del peso y una reducción de la inflación interna. Como en los casos mencionados con anterioridad, igualmente hubo reformas tributarias que simplificaron la estructura de los impuestos, racionalizaron el IVA y redujeron la carga tributaria al sector privado.

---

<sup>38</sup> El 10 de marzo de 1989, el secretario del Tesoro estadounidense, Nicholas F. Brady, dio a conocer una nueva iniciativa para mejorar la situación de la deuda de los países en vías de desarrollo, conocida como Plan Brady. Este plan formula propuestas políticas, financieras y jurídicas, afirmando que es necesario aplicar reformas que fomenten la inversión y el ahorro internos y promover el retorno de capitales; en pocas palabras, considera que se debe crear una atmósfera de confianza para los inversionistas nacionales y extranjeros. Véase: Carsten, Thomas, *El Plan Brady y la negociación de la deuda mexicana* en *Comercio Exterior*, vol. 40, núm. 4, México, 1990, pp. 303-308

Como región, América Latina en general dio pasos hacia la apertura económica justo como lo estipulaba el Consenso de Washington. Esta apertura estuvo caracterizada por tratados regionales y los caminos del multilateralismo. En la cuestión de tratados regionales, en 1991 se estableció el Mercosur, una unión aduanera que tiene como miembros a Paraguay, Uruguay, Argentina y Brasil; también se actualizó el Pacto Andino, convirtiéndose en la Comunidad Andina de Naciones, cuyos miembros son Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú. El común denominador de este proceso de integración regional era, como menciona Antonio Elías, *“la política de apertura económica adoptada por la mayoría de los países de la región para hacer frente a sus problemas de endeudamiento externo y que esas políticas impulsaron el comercio recíproco y permitieron la liberalización del mismo entre los países miembros del Mercosur y la Comunidad Andina de Naciones.”*<sup>39</sup>

En el ámbito de los caminos del multilateralismo, destaca las negociaciones de la Ronda de Uruguay en el periodo de 1986 a 1994, con las cuales se consiguieron desgravaciones arancelarias, se consagró la apertura en el sector de servicios y la protección de la propiedad intelectual y lo más importante, el Acuerdo General Sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) se transformó en la Organización Mundial de Comercio (OMC).

Lo anterior se dio bajo la concepción del regionalismo abierto, entendido como un proceso que busca conciliar la interdependencia nacida de acuerdos comerciales preferenciales con la interdependencia impulsada por la liberalización comercial en general, donde las políticas de integración sean compatibles con las políticas a favor de la competitividad internacional; al mismo tiempo debe considerarse que el regionalismo abierto es diferente a la apertura del comercio, debido a que existen elementos preferenciales que son producto de los acuerdos de integración, los cuales se refuerzan por la ubicación geográfica y la afinidad cultural de los países involucrados.

No obstante, los problemas que buscaba resolver el Consenso de Washington y el neoliberalismo en América Latina no mostraron resultados positivos en su totalidad e incluso se tornaron un tanto más complejos; la interacción entre los

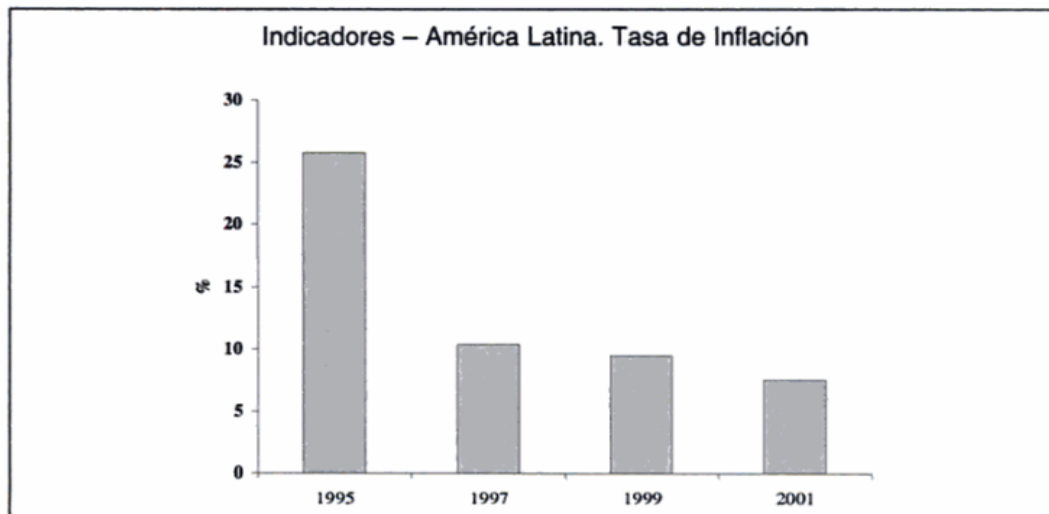
---

<sup>39</sup> Elías, Antonio., *Op. cit.*, p. 47

mercados no ha sido armónica, debido a que los numerosos factores de orden interno y externo han agravado las tensiones sociales y políticas, poniendo en vulnerabilidad a las economías.

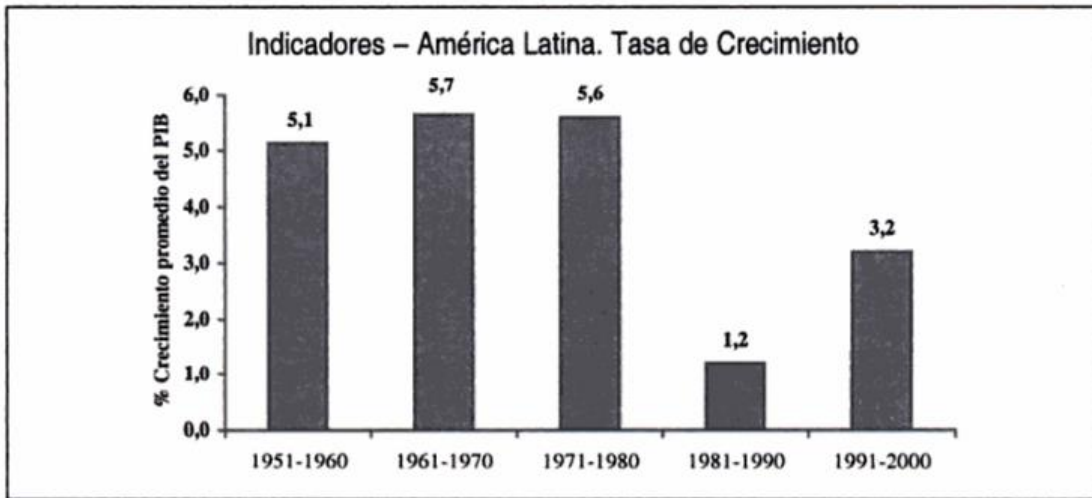
Primero se debe establecer que las políticas económicas en la década de los noventa estuvieron orientadas hacia la estabilidad macroeconómica, pero al dar prioridad a la política monetaria y a la reducción de la inflación, descuidaron la generación de empleo y la sostenibilidad del crecimiento; por lo tanto, los resultados obtenidos en la reducción de la inflación si son positivos (sobre todo en la segunda mitad de la década de 1990, como lo muestra la Gráfica 1); mas los resultados en cuestión de crecimiento económico no fueron los esperados, pues no se logró alcanzar la tasa de crecimiento que se tenía antes de la crisis (Gráfica 2).

**Gráfica 1 Tasa de inflación en América Latina 1995-2001**



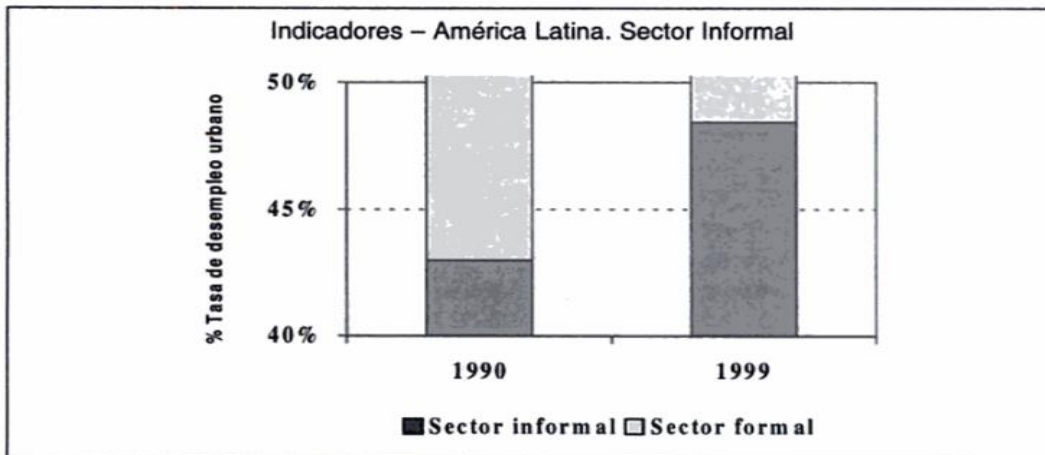
Fuente: CEPAL. José Antonio Ocampo. *Una década de luces y sombras. América Latina y el Caribe en los noventa* en Restrepo, Darío, *De la Falacia Neoliberal a la Nueva Política en La Falacia Neoliberal: Crítica y Alternativas.*, Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 2003, p.

**Gráfica 2 Tasa de crecimiento en América Latina 1951-2000**



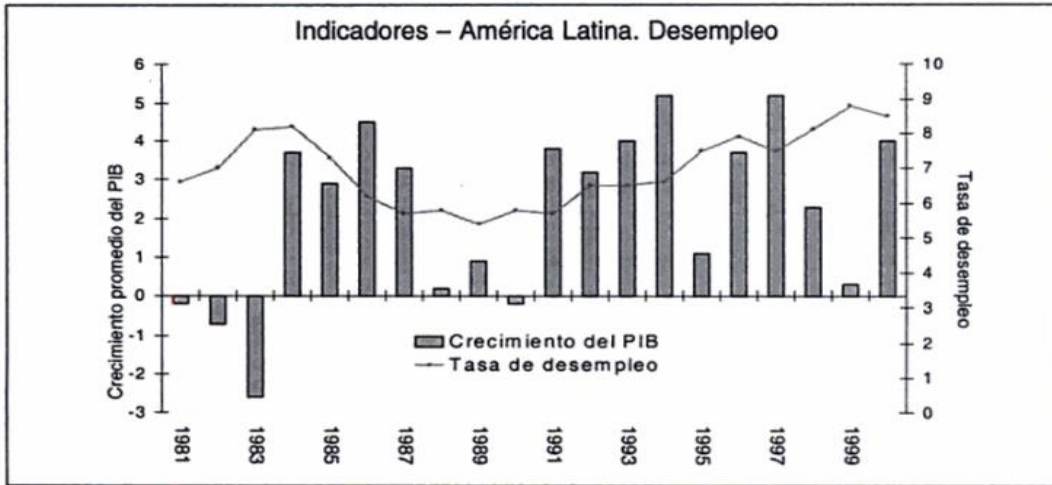
Fuente: CEPAL. José Antonio Ocampo. *Una década de luces y sombras. América Latina y el Caribe en los noventa* en Restrepo, Darío, *De la Falacia Neoliberal a la Nueva Política en La Falacia Neoliberal: Crítica y Alternativas.*, Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 2003, p. 71

**Gráfica 3 Sector informal en América Latina 1990-1999**



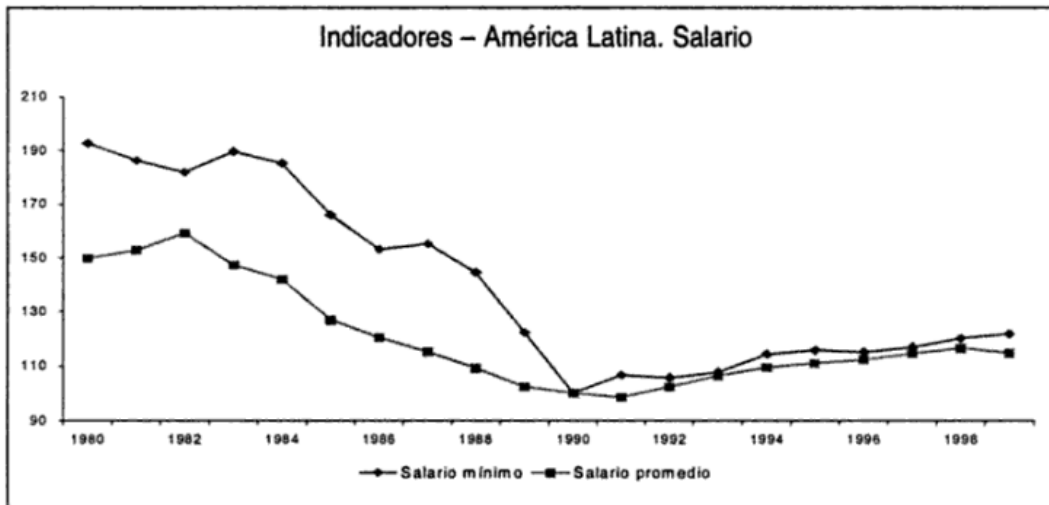
Fuente: CEPAL. José Antonio Ocampo. *Una década de luces y sombras. América Latina y el Caribe en los noventa* en Restrepo, Darío, *De la Falacia Neoliberal a la Nueva Política en La Falacia Neoliberal: Crítica y Alternativas.*, Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 2003, p. 67

**Gráfica 4 Tasa de desempleo y su relación con el PIB en América Latina 1981-1999**



Fuente: CEPAL. José Antonio Ocampo. *Una década de luces y sombras. América Latina y el Caribe en los noventa* en Restrepo, D., *De la Falacia Neoliberal a la Nueva Política en La Falacia Neoliberal: Crítica y Alternativas*, Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 2003, p. 67

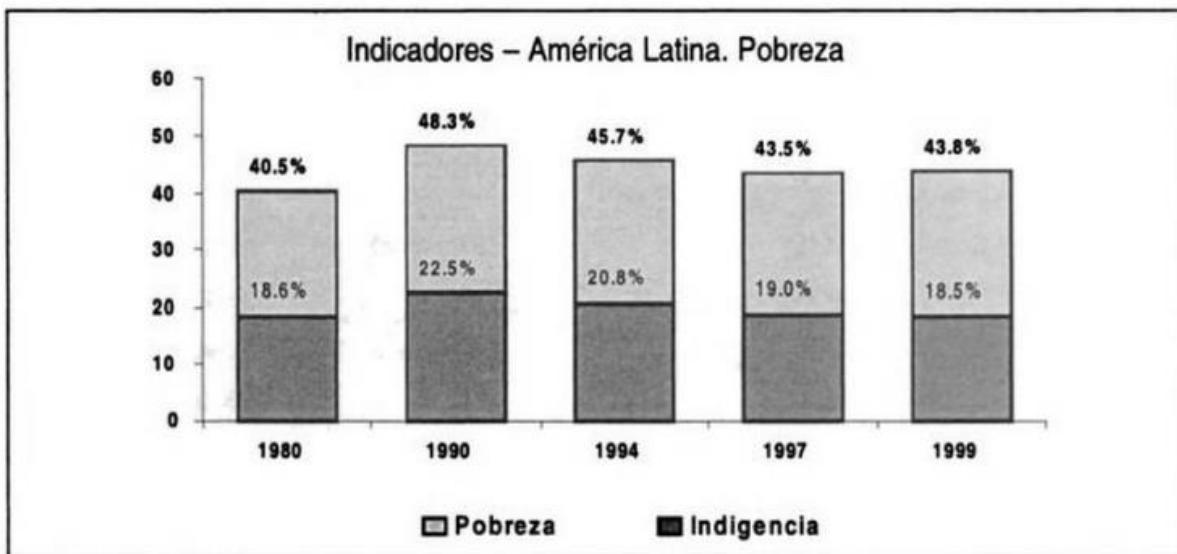
**Gráfica 5 Salarios mínimo y promedio en América Latina 1980-1999**



Fuente: CEPAL. José Antonio Ocampo. *Una década de luces y sombras. América Latina y el Caribe en los noventa* en Restrepo, D., *De la Falacia Neoliberal a la Nueva Política en La Falacia Neoliberal: Crítica y Alternativas*, Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 2003, p. 68

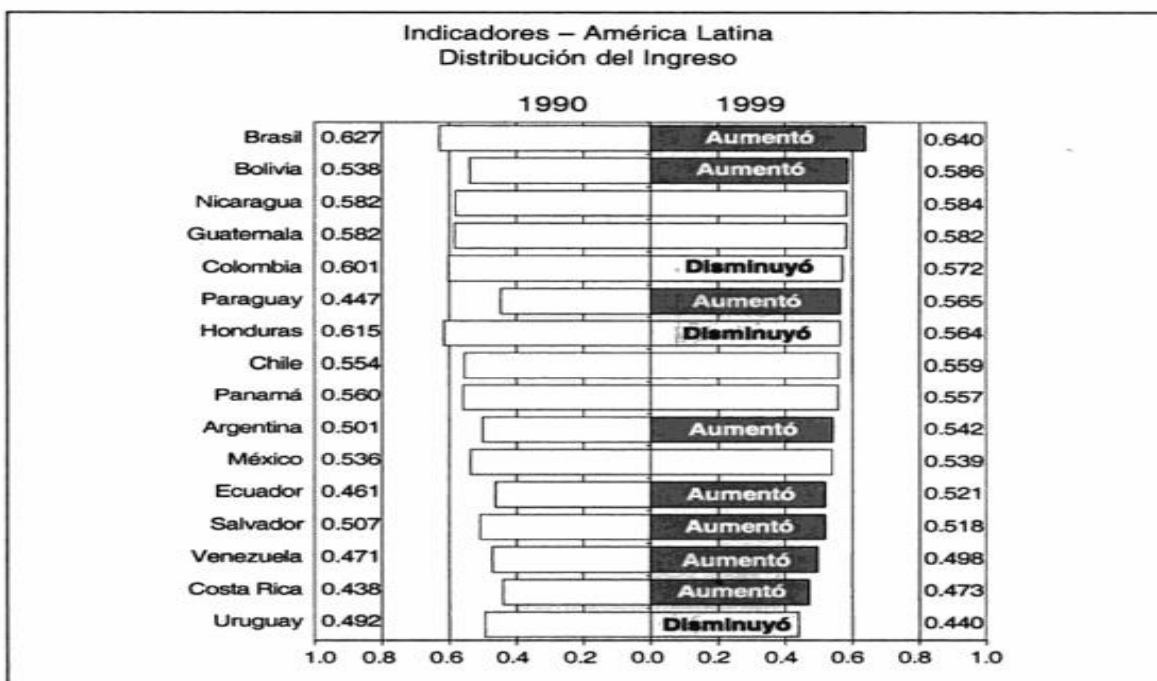
Aunado a esto, la globalización aumentó la brecha entre ricos y pobres debido a que las estrategias neoliberales desatienden ciertos derechos fundamentales, tal como lo es el empleo. Entonces no es extraño que en el periodo en el que se aplicaron las medidas neoliberales con más contundencia en América Latina, el número de empleos generados en el sector informal fue cada vez mayor (Gráfica 3), además de un incremento del desempleo, desasociándose del crecimiento económico (Gráfica 4), mientras que los salarios, a pesar de que aumentaban, nunca lograron ser tan altos como lo eran antes de la crisis (Gráfica 5).

**Gráfica 6 Pobreza e indigencia en América Latina**



Fuente: CEPAL. José Antonio Ocampo. *Una década de luces y sombras. América Latina y el Caribe en los noventa* en Restrepo, D., *De la Falacia Neoliberal a la Nueva Política en La Falacia Neoliberal: Crítica y Alternativas*, Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 2003, p.

## Gráfica 7 Distribución del ingreso en América Latina



Fuente: CEPAL. José Antonio Ocampo. *Una década de luces y sombras. América Latina y el Caribe en los noventa* en Restrepo, D., *De la Falacia Neoliberal a la Nueva Política en La Falacia Neoliberal: Crítica y Alternativas*, Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 2003, p.

70

Igualmente se debe discurrir que las bases ideológicas del neoliberalismo consideran que uno de los principales obstáculos al desarrollo con equidad entre los países es el bajo crecimiento económico, por lo que se busca lanzar un nuevo proceso de acumulación de capital (ya antes mencionado) basado en la libre competencia del mercado y de esta forma generar mayor equidad y justicia social; sin embargo, en la aplicación en América Latina es evidente que los asuntos de la construcción de la ciudadanía, mayor equidad y erradicación de la pobreza, aún no han sido resueltos, debido a que los logros sociales, efectivamente, se subordinan al crecimiento; así, al ser el crecimiento lento e inestable, no puede haber desarrollo y equidad social. También es imperante tener presente que las dotaciones de recursos son desiguales en las sociedades, lo que da ventaja a unos sobre otros, siendo fundamental, en este sentido, el papel de las políticas sociales y fiscales (las tributarias principalmente).

Los gobiernos de los países latinoamericanos no pudieron mantener un crecimiento considerable de su economía, por lo que la situación social y la equidad en



la misma fue verdaderamente precaria; como puede observarse en los gráficos anteriores, los niveles de pobreza disminuyeron muy lentamente e incluso llegaron a aumentar a principios de la última década del siglo pasado (Gráfica 6; para interpretar el gráfico debe entenderse pobreza como una situación en la cual se pueden satisfacer algunas necesidades básicas e indigencia como una situación de pobreza extrema en la que no puede satisfacerse ninguna necesidad básica) y la distribución del ingreso empeoró en países como Colombia, Honduras y Uruguay (aunque si debe señalarse que aumentó en países como Brasil, Bolivia, Paraguay, Argentina, Ecuador, El Salvador, Venezuela y Costa Rica; Gráfica 7).

Más específicamente, se considera que el corto periodo de optimismo económico derivado de la aplicación del programa neoliberal termina con la crisis de México en diciembre de 1994. Como se explicó, México inició un gran programa de liberalización comercial a finales de los ochenta, sin ningún resultado inmediato evidente en términos de rápido crecimiento económico; por eso mismo, negoció en 1990 un paquete con el que se logró reducir la deuda, aparentando que los problemas de México iban a desaparecer por completo, gracias a que los tipos de interés bajaron de un 30% (niveles que tenían antes del acuerdo de reducción de la deuda) a casi un 5%; esto iba acompañado de la apertura de mercados y una moneda sólida, factores que indicaban prosperidad y que creaban un aparente ambiente óptimo para que los capitales de los inversionistas extranjeros entraran al país.<sup>40</sup>

Sin embargo, para 1993 el crecimiento económico del país había perdido mucha fuerza, debido a que el aumento del tipo de cambio frustró un incremento en las exportaciones, provocando que la creciente demanda se gastara en importaciones en lugar de bienes nacionales.

Ante esta situación, el gobierno mexicano necesitaba reactivar el crecimiento y pudo haberlo logrado haciendo que sus industrias fueran más competitivas en cuanto al coste, lo que significaría una devaluación del peso, pero, desde el punto de vista del gobierno, podía costarles credibilidad debido al énfasis que habían puesto en la moneda sólida; así que optaron por impulsar el crecimiento por medio del gasto

---

<sup>40</sup> Krugman, Paul, *Los tulipanes holandeses y los mercados emergentes* en Guitián, Manuel y Muns, Joaquim, *Op. cit.*, pp. 161-162

gubernamental, resultando en una pérdida de credibilidad aún peor de lo que hubiera sido con la devaluación del peso, pues los inversores, de cualquier modo, creyeron que la moneda perdería valor, mostrándose poco dispuestos a conservar activos en pesos, a menos que los tipos de interés fueran muy altos, lo que generó presión para que el gobierno abandonara el tipo de cambio fijo haciendo que los inversores vieran cada vez menos viable mantener sus activos en la moneda mexicana.<sup>41</sup>

De esta forma, toda la euforia que se tuvo respecto a los países en vías de desarrollo entre los años 1990 y 1995 se desvaneció con la crisis mexicana y comenzó un proceso contrario debido a que surgieron dudas sobre si en verdad era factible sostener las reformas que recomendaban todos aquellos que apoyaban al neoliberalismo; la crisis de México mostró que el programa neoliberal no era suficiente para asegurar la estabilidad macroeconómica de los países que lo aplicaban.

Definitivamente uno de los mayores impactos del modelo neoliberal en América Latina fue el que tuvo en la forma de vivir y en el comportamiento de la sociedad latinoamericana, que se vio severamente perjudicada con la ampliación de la brecha entre ricos y pobres; el nivel de vida de la sociedad disminuyó debido a que, como se ha explicado, los países descuidaron sus propias economías en su intento de abrirlas y liberalizar sus mercados, obligándolos a abandonar sus propias empresas y organismos nacionales, llevando esto a un colapso económico que se manifestó en el cierre de empresas, comercios y negocios; el trabajo se flexibilizó con salarios bastante bajos, se dejaron de producir empleos; y se desatendieron los servicios básicos y los sectores de educación, salud y seguridad.

Todas estas consecuencias constituían un círculo vicioso en el que un problema generaba otro; por ejemplo, al crecer la tasa de desempleo, las personas ingresaban al sector laboral informal, lo que significaba una menor recaudación de impuestos, limitando la capacidad de actuar de las instituciones gubernamentales; o bien, optaban por la delincuencia que derivaba en problemas de seguridad.

De igual manera, se acentuó una de las principales características del capitalismo: la cultura de la sociedad latinoamericana se volvió individualista y consumista; las personas sentían la necesidad de consumir por el simple hecho de

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp.166-167

tener más y no por necesitarlo realmente; sumado a esto, el individualismo del cual hablaba Hayek como aspecto característico del neoliberalismo<sup>42</sup> fue muy visible en la sociedad, inculcando un comportamiento que dejaba a un lado la necesidad de asociación, fracturando la cohesión social e impidiendo a la sociedad solidarizarse para expresar sus molestias, hecho que servía como herramienta para prevenir y atacar cualquier manifestación en contra de aquellos que apoyaban el programa neoliberal.

Pero como era de esperarse, hubo un momento en el que el malestar y el rechazo a las ideas neoliberales era tan alto que la sociedad decidió tomar cartas en el asunto; mas la sociedad latinoamericana había aprendido de sus errores al darse cuenta que los conflictos armados no daban beneficio alguno a la sociedad: debido a la disparidad de fuerzas, eran prolongados y derivaban en muchas bajas; por eso optaron por una reconfiguración en los movimientos sociales, creando nuevas asociaciones con nuevos actores para poder ser contendientes dentro del espectro político; estos nuevos movimientos surgieron en respuesta a la representación fallida de los intereses sociales por parte de los partidos políticos, y daban mayor importancia a los mecanismos democráticos que les permitían auto organizarse. Para el desarrollo óptimo de este trabajo, se exponen algunos de los movimientos sociales que velaban por las necesidades derivadas de las secuelas del neoliberalismo.

Uno de los ejemplos de los nuevos movimientos sociales en América Latina es la Guerra del Agua de Cochabamba, Bolivia. En dicho país, las medidas neoliberales comenzaron a ser aplicadas durante el gobierno de Víctor Paz en 1985 y fueron exploradas más a fondo con Sánchez de Losada como jefe de gobierno; pero el inicio del movimiento fue cuando en 1990, el Banco Mundial apoyó el fortalecimiento de las empresas estatales de agua para prepararlas para una futura privatización; de esta forma la gestión del agua quedó en manos de las entidades municipales, siendo que anteriormente se regían por usos y costumbres de la comunidad, la cual había creado asociaciones comunitarias organizadas en torno a la captación y distribución de agua para usos productivos y humanos.

---

<sup>42</sup> Véase: Vergara, Jorge, *La concepción del individualismo de Hayek y Friedman en Fondecyt Regular N° 1130432: "Concepciones del individuo y la educación en el liberalismo contemporáneo"*, Fondecyt, Chile, 2013, p.3

La empresa que llegó para apoderarse del agua fue *Bechtel Enterprises* de Estados Unidos, que por medio de su consorcio Aguas del Tunari, propuso la iniciativa de privatización al presidente Hugo Banzer; las negociaciones entre los dos actores, Aguas del Tunari y el gobierno boliviano, establecían un incremento en la tarifa del agua para los usuarios y sentaban las bases para que *Bechtel Enterprises* tomara control de los sistemas construidos por los pobladores.

El punto cumbre de la negociación fue la promulgación en noviembre de 1999 de la Ley 2029 de Agua Potable y Alcantarillado, que privilegiaba la creación de áreas de concesión monopólicas y la operación de concesionarios privados por cuarenta años. Un mes después de la aprobación de la Ley, comenzaron las movilizaciones de la recién formada Coordinadora del Agua, una coalición de organizaciones sociales que se oponía a la privatización del agua; al principio se intentó negociar con el gobierno por medio del bloqueo de Cochabamba, pero las negociaciones fueron fútiles, llevando a la Coordinadora a tomar la ciudad en febrero del 2000.

El gobierno trasladó tropas desde La Paz y reprimió violentamente a los manifestantes, quienes no cedieron terreno y lograron tomar la plaza principal de la ciudad; posteriormente se volvió a intentar entablar negociaciones, pero Aguas del Tunari se rehusó por completo a modificar lo que con anterioridad se había pactado. Ante esta situación, la Coordinadora utilizó otra estrategia y lanzó una Consulta Popular sobre la situación, movilizando a miles de activistas, juntas vecinales, parroquias y otros, obteniendo los votos de más de 50 mil personas, de los que el 95% fue en contra de la privatización; esto le otorgó a la Coordinadora legitimidad y respeto entre sectores cada vez más amplios de la población gracias a su apego a los ejercicios democráticos.<sup>43</sup>

Como era de esperarse, el gobierno boliviano no respetó el referéndum organizado por la Coordinadora, dando la razón a la desconfianza popular y motivando a la población para seguir luchando. Thomas Kruse señala que: *“Cochabamba entera era un terreno de lucha, en el que las calles no solo eran espacios de denuncia, sino*

---

<sup>43</sup> Kruse, Thomas. *La "Guerra del Agua" en Cochabamba, Bolivia: terrenos complejos, convergencias nuevas.* en *Sindicatos y nuevos movimientos sociales en América Latina.*, CLACSO, Argentina, 2005, p. 148

*medios para la movilización, la recolección de alimentos, equipos médicos y el apoyo moral a los que se encontraban en la contienda*".<sup>44</sup> Para apoyar a la policía, el gobierno envió al ejército, quienes comenzaron a disparar sus rifles, asesinando a un joven de 17 años e hiriendo de bala a docenas; este hecho dio origen a los "guerreros del agua" (cuyos miembros eran esencialmente jóvenes marginales), quienes en menos de tres días organizaron puntos de control, sistemas de vigilancia y mecanismos de distribución de alimentos y primeros auxilios, logrando replegar a las fuerzas represivas para tomar el centro de Cochabamba.

Fue hasta el 10 de abril que el gobierno llegó a un acuerdo con la Coordinadora en el que se incluyó el retiro de Aguas del Tunari, la liberación de los detenidos, la atención de los heridos y la reformulación de la Ley 2029; de esta manera, el pueblo de Cochabamba obtuvo, por medio de unidad y solidaridad y el uso moderado de violencia, la victoria en la batalla contra la privatización.

El segundo ejemplo es la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador (CONAIE), que consistió en la unión de distintas identidades indígenas que habitaban en las tierras altas, en las zonas costeras y en la Amazonia. Desde sus inicios a finales de los años ochenta, fijaron como su meta remover a los enemigos del pueblo que habían causado la pobreza y miseria de millones de ecuatorianos de su posición de poder en el Estado ecuatoriano.

La primera acción en gran escala de la CONAIE fue el levantamiento de la fiesta del Inti Raymi en junio de 1990, considerado el mayor levantamiento indígena de la historia ecuatoriana, en el que los indígenas ocuparon carreteras y terrenos en Quito demandando el reconocimiento plurinacional del país, así como igualdad de acceso a servicios y apoyo al campesinado; fue en esta primera protesta en la que se definió el *modus operandi* de la CONAIE caracterizado por una movilización desde las estructuras locales en el campo que se unen en jornadas de lucha y levantamientos; posteriormente, a partir de 1992 se pronunció en contra de la política privatizadora del entonces presidente Durán Ballén.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 149

<sup>45</sup> Altmann, Philipp, *Una breve historia de las organizaciones del Movimiento Indígena del Ecuador*, Arqueología Ecuatoriana, Ecuador, 2014, p. 11

Una de las principales características de la CONAIE fue su alianza con otros sectores de la sociedad civil y su participación en la creación del Movimiento de Unidad Plurinacional Pachakutik (MUPP), el cual se declaró como parte de la nueva izquierda latinoamericana, adoptando principios de unidad, solidaridad, tolerancia y respeto; esto permitió a la CONAIE participar en la política partidaria y liderar movilizaciones de índole anticapitalista y anti-neoliberal.

Al mismo tiempo, destaca la contribución de la CONAIE en la destitución de Abdalá Bucaram en 1997; al igual que la oposición al gobierno de Jamil Mahuad y su cooperación con sectores de las fuerzas armadas para lograr su destitución en el 2000; asimismo, en el año 2002 la COONAIE y el MUPP apoyaron a Lucio Gutiérrez en las elecciones, quien, una vez siendo presidente, no respetó las peticiones de los indígenas y siguió una administración neoliberal, ocasionando la ruptura de la coalición y; más recientemente, tuvieron conflictos con el gobierno de Rafael Correa, debido a que calificaron a su proyecto político como "colonialismo del siglo XX".<sup>46</sup>

Otro caso es el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra, también conocido como el Movimiento de los Sin Tierra, el cual surge en una época en la que el gobierno brasileño, por medio de la reforma agraria, beneficiaron a las grandes corporaciones transnacionales de la agroindustria, llevando esto a la expropiación de tierras de los pequeños agricultores, los arrendatarios y los indios; esto ocurrió en distintas zonas de Brasil, por lo que el movimiento fue formándose poco a poco a partir de finales de la década de los setenta; primero surgió en el Estado Rio Grande do Sul, después en el oeste de Paraná y luego en Sao Paulo de tal manera que en 1995 se celebró el Primer Congreso Nacional de los Trabajadores Rurales Sin Tierra, al que asistieron 1500 delegados en representación de todos los estados de Brasil.<sup>47</sup>

Lo que destaca en el Movimiento de los Sin Tierra es su estructura organizativa: está conformado por alrededor de 145 mil familias campesinas distribuidas en 20 estados de Brasil; tiene 1564 asentamientos organizados en forma de cooperativas de producción, desarrollando la agroindustria y produciendo un aumento considerable de la renta agraria. Igualmente, su principal objetivo es llegar a una

---

<sup>46</sup> Ibídem, p.12-13

<sup>47</sup> Fernández, Lorenzo, *El movimiento de los Trabajadores Rurales sin Tierra y la Reforma Agraria en Brasil en América Latina, Hoy número 17*, Salamanca, España, 1997, pp. 64-65.

reforma agraria que atienda la problemática agraria brasileña, cuyas características son descritas por el mismo movimiento y son: La excesiva concentración de la propiedad, las condiciones inhumanas en las que deben laborar los trabajadores y el modo en que se desarrolla la agricultura basada en la maximización del lucro y del consumo de los insumos industriales ofertados por las empresas multinacionales.

Ante tal situación el Movimiento de los Sin Tierra vela por la justicia social, la igualdad de derechos económica, social, cultural, espiritual y políticamente; también busca garantizar trabajo para todos con una distribución de renta justa (siempre intentando preservar y recuperar recursos naturales como lo son bosques, aguas y suelos) y así auxiliar a la producción de alimentos suficientes, de buena calidad y baratos para la población para incrementar el bienestar social y mejorar las condiciones de vida de los más pobres; por otro lado, contribuyen en la creación de condiciones óptimas para la participación de la mujer en la sociedad de manera igualitaria e impulsa la agroindustria como factor de desarrollo al interior del país.<sup>48</sup>

Este movimiento social brasileño se ha visto involucrado en distintas situaciones que han generado controversia, y sin lugar a dudas una de las más mencionadas es la masacre de Eldorado dos Carajás en el año 1996, en la que el Movimiento de los Sin Tierra se manifestaba en el estado de Pará solicitando la asignación federal de un rancho privado en el cual ya se había asentado un campamento con al menos tres mil familias pertenecientes al movimiento. Para hacer frente a las circunstancias, el gobierno envió a más de 150 oficiales de la policía, bajo el mando del Coronel Mario Colares Pantoja y el Mayor Olivera; la protesta fue reprimida violentamente, resultando en el asesinato de 19 miembros del movimiento.

Tuvieron que pasar 16 años para que en 2012 ambos comandantes, Colares y Olivera, fueran sentenciados a 258 y 158 años en prisión respectivamente.<sup>49</sup> Cabe mencionar que lo anterior sucedió durante el mandato del presidente Fernando Henrique Cardoso, quien a pesar de atender ciertas demandas de los integrantes del movimiento como la aceleración de adquisiciones públicas de tierras y el aumento de

---

<sup>48</sup> Ibídem, p. 68

<sup>49</sup> *The Eldorado dos Carajás massacre: 20 years of impunity and violence in Brazil*, Amnesty International, Disponible en <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2016/04/the-eldorado-dos-carajas-massacre-20-years-of-impunity-and-violence-in-brazil/>, Consultado el 29 de junio de 2017

impuestos sobre las tierras sin uso, nunca modificó el modo en el que se desarrollaba la agricultura en el país, de una forma mecanizada y concentrada en manos de unos cuantos, además de calificar al Movimiento de los Sin Tierra como un atentado al capitalismo en general.

En Argentina, los movimientos sociales fueron protagonizados en muchas ocasiones por los trabajadores mediante el surgimiento de la Central de Trabajadores Argentinos, la cual expuso una amplia definición del término “clase trabajadora”, la cual incluía a los desocupados, los jubilados, las amas de casa y los estudiantes. El conflicto social en este país tuvo al sindicalismo como uno de sus actores principales, debido a que el desempleo era una situación que afectaba a diferentes sectores sociales desde que el modelo neoliberal había sido implementado.<sup>50</sup>

Uno de los ejemplos más importantes de los movimientos sociales surgidos en Argentina es el Movimiento Piquetero, surgido a inicios de la década de 1990, el cual recibe su nombre gracias a los piquetes<sup>51</sup> que hacían los trabajadores petroleros despedidos durante la privatización de la empresa estatal Yacimientos Petrolíferos Fiscales, los cuales consistían en cortar rutas y caminos con la finalidad de protestar y exigir trabajo frente a los altos índices de desempleo que se presentaban en el país en esa década, así como viviendas sociales para los trabajadores y sus familias.

Entre las acciones más trascendentes del Movimiento Piquetero se encuentran los “Cutralcazos”, que consistían en los cortes de la ruta de Cutral Có, una localidad que dependía de la empresa que fue privatizada; a estas acciones se unieron las familias de los trabajadores y empleados del sector educativo, quienes tomaban decisiones a través de asambleas, en las que llegaron a participar miembros de cámaras empresariales, representantes de la iglesia católica y de partidos políticos.<sup>52</sup> El gobierno argentino, con ayuda de la Gendarmería Nacional, utilizó la represión, la contención y la cooptación para evitar el desarrollo de dicho movimiento, lo cual no era efectivo completamente debido a que las víctimas de la represión eran utilizadas como

---

<sup>50</sup> Retamozo, Martín, *Movimientos sociales, política y hegemonía en Argentina* en *Polis, número 28*, Chile, 2011, p 7.

<sup>51</sup> Proveniente de la palabra *picket*, la cual se entiende como conjunto de individuos que se reúne en un espacio público para realizar una protesta y manifestar sus reclamos, mediante la interrupción de la circulación o el libre tránsito

<sup>52</sup> D’Atri, Andrea y Escati, Celeste, *Movimientos Piquetero/a en Argentina* en *Changing their world*, Canadá, 2013, p 3.



emblema del movimiento; por lo tanto, el gobierno optó por entregar subsidios, créditos para microemprendimientos y otras ayudas para dirimir el movimiento.

A su vez, estos movimientos dieron pauta al origen de nuevos grupos sociales como el Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas y El Movimiento Nacional de Fábricas Recuperadas por sus Trabajadores, que enfocaban sus demandas en el amparo legal para obtener la propiedad de las unidades productivas y evitar el desalojo de los trabajadores, teniendo como estandarte el derecho al trabajo. Más adelante, se presenta un ejemplo de un grupo de trabajadores pertenecientes a dicho movimiento.

Finalmente, se encuentra el ejemplo del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México, un movimiento surgido en Chiapas el 1 de enero de 1994, momento justo en el que el Tratado de Libre Comercio de América del Norte entraba en vigor. El EZLN surgió como un movimiento armado, con una declaración de guerra, cuya primera acción fue la toma de seis ciudades en Chiapas, siendo San Cristóbal de las Casas la más importante de estas. Desde su comienzo, los integrantes del movimiento eran indígenas, provenientes de distintas etnias mayas presentes en Chiapas (tojolab'al, ch'ol, tzotzil, tzeltal, etc.), enmascarados que demandaban trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz.<sup>53</sup>

La respuesta del ejército mexicano fue bastante rápida, enfrentándose a los rebeldes en Ocosingo y ocasionando muchas bajas para el movimiento armado; por esta razón, se intentó entablar el diálogo entre las partes en primavera de 1994, en el "Diálogo de la Catedral", que no fue tan exitoso; sin embargo, posteriormente se firmaron los Acuerdos de San Andrés, en los cuales el gobierno mexicano se comprometía a modificar la Constitución Nacional para otorgar derechos, incluyendo autonomía, a los Pueblos Indígenas de México y atender las demandas en materia de justicia e igualdad para los pueblos indígenas y los pobres del país. No obstante, esto último no fue respetado y la paz entro en una grave crisis, provocando que los siguientes años estuvieran marcados por la represión hacia los zapatistas.

---

<sup>53</sup> van der Haar, Gemma, *El Movimiento Zapatista de Chiapas: Dimensiones de su Lucha*, LabourAgain Publications, Países Bajos, 2005, p. 3

Posteriormente, con la elección de Vicente Fox, la esperanza de que el gobierno tomara en consideración lo pactado en los Acuerdos de San Andrés resurgió, mas la legislación aprobada distaba mucho de lo acordado, llevando a los zapatistas a optar por la búsqueda de la autonomía y el buen gobierno regido por sus mismos integrantes.

De esta forma, crearon los llamados Municipios Autónomos y Rebeldes Zapatistas (MAREZ), como una construcción de la autonomía, que fueron condenados por el gobierno mexicano como inconstitucionales, obligando a los políticos mexicanos a contraatacar el movimiento con fuertes inversiones en caminos, hospitales y escuelas en las zonas de conflicto con la finalidad de que los miembros del levantamiento desertaran; pero los MAREZ únicamente ganaron mayor relevancia, lo cual llevo a los zapatistas a instaurar las Juntas de Buen Gobierno que englobaban de cuatro a siete municipios autónomos, cuya función sería coordinar a los mismos y supervisar que estos se apegaran a los principios de un gobierno responsable y honesto, además de canalizar la ayuda externa y regular los contactos con la sociedad civil solidaria; a estas alturas, el movimiento había ganado ya bastante popularidad en el mundo, al grado de que algunas ciudades europeas se hermanaron con municipios autónomos zapatistas.<sup>54</sup>

Todo esto demostraba una actitud conciliatoria y de apertura por parte del EZLN hacia los no zapatistas que vivían en territorios ocupados por el movimiento; así mismo, es evidente que con la creación de los MAREZ y de las Juntas de Buen Gobierno se buscaba construir una forma alternativa de poder que no cayera en los mismos errores del gobierno convencional, desarrollando formas de representación y retroalimentación eficientes que faciliten la rendición de cuentas, dando mayor importancia a la cuestión indígena; esto bajo el liderazgo del Subcomandante Marcos, quien en repetidas ocasiones aclaró que tanto los municipios autónomos como las juntas, son estructuras que se encuentran en un proceso de aprendizaje y que son paralelas al gobierno oficial.

El movimiento zapatista ha tenido éxito en los campos simbólicos y globales, logrando ser reconocido a nivel internacional gracias a que destacan su capacidad de innovación de discurso y su capacidad de vincularse con grupos solidarios de otras

---

<sup>54</sup> Ibídem, pp. 13-14

partes del mundo; y aunque hoy en día se considere que el movimiento se ha vuelto irrelevante para México, es claro que guarda un enorme significado simbólico para el país y sobre todo para Chiapas.

## Capítulo 2 La Música en las Relaciones Internacionales

Las Relaciones Internacionales se caracterizan por tener una estrecha relación con muchas otras disciplinas y artes, abordando temas desde distintas perspectivas que permiten analizar más a detalle los acontecimientos del contexto internacional; y, aunque parezca inverosímil, la música es una de estas artes que, a lo largo de la historia, ha tenido un trato cercano con las Relaciones Internacionales; esto debido a que la música posee la habilidad de evocar historias pasadas, construir símbolos, alentar discursos políticos y crear una identidad colectiva. Por dichos motivos, la música se ha convertido en un objeto de estudio de las Ciencias Sociales gracias al acercamiento que ha tenido la práctica musical con los contextos socioculturales en los que se desarrolla.

El punto de convergencia más evidente entre la música y las Relaciones Internacionales es lo que actualmente se denomina como diplomacia musical, la cual se define como la dirección de las Relaciones Internacionales mediante políticas y giras musicales a fin de representar una determinada imagen de quienes las impulsan o de influir en un determinado sector de la opinión pública; aunado a eso, existen diversas similitudes entre la práctica musical y la práctica diplomática: la primera es que tanto músicos como diplomáticos poseen un margen de acción con respecto a la representación de un Estado, además de que ambos poseen la capacidad de improvisar y adaptarse a situaciones cambiantes; la segunda es que tanto la música como la diplomacia cumplen funciones de mediación y negociación y; la tercera es que ambas disciplinas son capaces de transformarse dependiendo del contexto y de las exigencias que éste presente.

De igual manera, la música ha tenido una importante presencia en las guerras y en la promoción de la paz, mostrando la dualidad y dinamismo de sus funciones. Por lo tanto, la cultura representada por las artes, en este caso la música, ha ganado cada vez más importancia en el desarrollo y el análisis de las Relaciones Internacionales, como prueba de esto está la presencia de agregados culturales en las embajadas de diferentes países y la suscripción de convenios de cooperación cultural.

En los siguientes puntos se explica de manera inicial por qué la música juega un papel tan importante en la creación de una identidad nacional, al poseer cualidades comunicativas que transmiten y representan las raíces culturales de un país y que son preservadas y promovidas mediante símbolos patrios como los himnos y mediante instituciones como lo son los conservatorios; posteriormente, se explica cuál es la trascendencia que tiene la música en la política como herramienta nacionalista en tiempos de guerra o como herramienta diplomática, haciendo énfasis en la diplomacia musical aplicada por Estados Unidos durante la Guerra Fría y mencionando organizaciones cuya finalidad es promover la paz y apoyar a los sectores más necesitados de la sociedad mediante la música

## **2.1 La música como unificadora cultural entre naciones**

Las Relaciones Internacionales, que fueron concebidas tradicionalmente como relaciones exclusivamente entre Estados, se han visto fuertemente influenciadas por los intercambios comerciales, los cuales cada vez involucran a más entidades; de tal manera que ahora las interacciones se llevan a cabo no solo entre dos o más Estados, sino también con otros actores como los son las Organizaciones No Gubernamentales (ONG), universidades, asociaciones representativas de la sociedad civil, grupos empresariales y organismos internacionales como los son Naciones Unidas, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional. Esto ha generado una interdependencia entre los actores, gracias a la necesidad de responder a problemas de impacto global como los son el terrorismo, el narcotráfico, crimen organizado, problemas ecológicos, entre otros, que repercuten en la seguridad colectiva de muchas naciones.

Es en este contexto en el que aparece la cultura como un medio para lograr la cohesión social y el desarrollo compartido entre los Estados. Entonces, ¿por qué es importante la cultura en las Relaciones Internacionales? La capacidad de influencia conocida como poder, puede ser identificada como tangible o intangible, siendo la primera aquella que es derivada de la capacidad económica y militar de un Estado; mientras que la segunda es aquella que se sustenta en una pluralidad de vías que

poseen la capacidad de persuadir por medio de la vinculación de valores y principios que resultan convenientes para todos, con la finalidad de modificar una conducta.

Este poder intangible es conformado por una serie de elementos que, a su vez, configuran el modelo cultural de un país; la imagen positiva, la capacidad de comunicación, el prestigio de su cultura, de sus bellas artes, de su patrimonio monumental, la gracia de sus costumbres, la justicia de sus ideas y pensamientos y la intensidad de sus acciones multilaterales se traducen en una capacidad de influencia que tiene un gran peso en la comunidad internacional.

Podría ser cuestionable el efecto que tiene el poder intangible; sin embargo, la historia ha demostrado que sí ejerce una gran influencia en el escenario internacional. Un claro ejemplo de esto es que, durante la Segunda Guerra Mundial, muchas ciudades alemanas fueron bombardeadas e incluso Londres fue arrasado por bombas V2; no obstante, dos ciudades importantes, París y Roma, no fueron bombardeadas debido a la admiración que estas ejercían tanto en el imaginario alemán como en el de los aliados por su capacidad de atracción, sus valores y su cultura expresados en su arquitectura y sus artes, dándoles cierta inmunidad ante la situación que se vivía.

Lo anterior es un ejemplo de lo que Joseph Nye ha nombrado “*soft power*” y que define como: “(...) *la habilidad de obtener lo que uno quiere por medio de la atracción y no por la coerción o por recompensas*”.<sup>55</sup> Éste depende de la legitimidad y credibilidad que transmite: su principal objetivo es crear admiración por parte de otros actores al grado de que estén dispuestos a seguir su ejemplo; esto obliga a crear una agenda conformada por políticas, valores y aspectos culturales que establezcan preferencias para que cuando el *soft power* sea ejercido de manera legítima, no encuentre tanta oposición por parte de otros.

Por lo tanto, el *soft power* brinda diferentes instrumentos para llevar a cabo las estrategias deseadas, entre los cuales se encuentran los valores, un modelo nacional positivo, la cultura, instituciones políticas legítimas, etc.; siendo la cultura un elemento que adquiere gran importancia en este apartado, pues en las relaciones internacionales, existe una expresión que aborda dicho tema, la Diplomacia Cultural. Esta se refiere a la

---

<sup>55</sup> Nye, Joseph, *El Poder Blando y la Política Exterior Americana en Relaciones Internacionales*, núm 14, GERI-UAM, junio de 2010, México, p. 118

política exterior de un Estado hacia otros sobre la base de cooperación en los sectores de educación y cultura y que se ejerce dentro o fuera de la comunidad internacional organizada.

La UNESCO, a través de la Declaración de Principios de la Cooperación Cultural señala que la Diplomacia Cultural se fundamenta en acciones orientadas a difundir conocimientos, estimular vocaciones y enriquecer las culturas con la finalidad de construir relaciones pacíficas y de amistad entre las naciones para que logren comprender los diversos modos de vida de cada uno<sup>56</sup>; entonces, es imperativo comprender por qué la cultura resulta tan trascendental en el escenario internacional.

De acuerdo a la Declaración de México sobre las Políticas Culturales, por cultura se entiende el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que son característicos de un grupo social, abarcando desde los derechos fundamentales de los humanos, su sistema de valores, sus creencias y tradiciones, hasta sus modos de vida, sus artes y sus letras<sup>57</sup>; todos los elementos anteriores dinamizan la posibilidad de realización de la especie humana debido a que acoge cualquier aporte externo que sea compatible con su idiosincrasia, renovando y enriqueciendo su identidad cultural. Así mismo, con el proceso de globalización iniciado a finales del siglo pasado, las fronteras culturales han ido desapareciendo en búsqueda del respeto a los derechos del hombre y el fortalecimiento de la paz mediante la eliminación del colonialismo, el racismo y toda forma de agresión, dominación o intervención.

Pero, aún cuando este intercambio cultural pareciera promover mensajes de minimización de lo autóctono o la unificación total de lo diverso, dentro de las sociedades mismas se busca mantener y subrayar todo aquello que las diferencia unas de otras, para respetar la identidad cimentada históricamente y al mismo tiempo respetar el derecho a la autodeterminación y aceptar la diversidad de los símbolos que construyen a una nación. De esta manera, cada Estado cuenta con un patrimonio cultural representado por obras materiales y no materiales de sus artistas, escritores,

---

<sup>56</sup> UNESCO, *Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional*, UNESCO, 04 de noviembre 1966, Consultado el 20 de julio de 2017.

<sup>57</sup> *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*, Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México, 26 de julio al 6 de agosto de 1982, Consultado el 20 de julio de 2017

arquitectos y músicos, así como por las creaciones anónimas que surgen del alma popular y que expresan la creatividad de la gente a través de su lengua, creencias, monumentos históricos, archivos y bibliotecas.

En lo que refiere a América Latina, la identidad de la zona se ha visto inmersa en un proceso intercultural donde convergen naciones, lenguas, religiones e ideas, lo que le ha dado un vasto imaginario que generalmente es bien acogido alrededor del mundo. Edgar Montiel señala que: *“la riqueza cultural de América Latina se encuentra plasmada en diferentes artes”*<sup>58</sup>:

En la narrativa por ejemplo, escritores como Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, José Donoso, entre muchos otros, hablan de un yo colectivo desde perspectivas estéticas y diferentes políticas manteniendo como denominador común el modo de ser americano, construido por la historia compartida y las lenguas habladas; en la música, distintos géneros como la salsa caribeña, el bolero mexicano, el son cubano, la cumbia colombiana, el tango argentino y otros expresan la riqueza melódica de los campos y las zonas urbanas latinoamericanas; en la gastronomía, cada vez existen más restaurantes en el mundo que dan a conocer el sabor latinoamericano gracias a la congregación de cocinas autóctonas y criollas y a las influencias de tradiciones ibéricas, árabes, africanas y orientales que posee el arte culinario de la región.

Por otro lado, en el ámbito de la reflexión e ideas, varios estudios y publicaciones han contribuido a la formación de una nueva mentalidad crítica y constructiva y; finalmente, destacan los íconos del patrimonio cultural entre los cuales se encuentran los sitios arqueológicos, los centros históricos, la diversidad lingüística, entre otros. Para el desarrollo del presente trabajo se centrará el análisis en el papel que juega en la política una expresión de la cultura en particular, la música. Por esta razón, es necesario comprender en primer lugar porqué es tan importante en el desarrollo de los seres humanos, la construcción de sociedades y en las Relaciones Internacionales en general.

---

<sup>58</sup> Montiel, Edgar, *Diplomacia Cultural: Un Enfoque Estratégico de Política Exterior para la Era Intercultural*, UNESCO, Guatemala, 2010, p. 15



Como punto de partida debe entenderse que la música tiene poder sobre las personas debido a que crea estados emocionales, sirviendo también como un mecanismo nemotécnico que ayuda a relacionar las melodías con situaciones específicas; distintos estudios han sido realizados en bebés de solo meses de edad para analizar la respuesta de la mente humana a la música, demostrando que estos efectos son visibles desde una muy temprana edad.<sup>59</sup>

De igual manera, se ha corroborado que los diferentes géneros musicales tienen distintos efectos en las personas que los escuchan; mientras que la música con un tiempo más acelerado y afinaciones más altas causa todos los cambios físicos asociados con la felicidad, las melodías lentas con afinaciones bajas llevan al sentimiento de la tristeza junto con todos los síntomas físicos que esta conlleva. Estos efectos han sido utilizados para distintos objetivos que van desde la venta de productos hasta fines políticos como la promoción de candidatos durante las campañas electorales.

Es un poder de comunicación abstracto, no verbal y con diversos significados el que se desprende de la música, la cual emplea formas similares a las de la lengua hablada, articulándose en torno a pausas, cadencias y ritmos que le proporcionan armonía funcional y jerarquía en los sonidos que, a su vez, crean un proceso de comunicación entre el compositor y el oyente que le permite ejercer influencia en las emociones de otros.

Es por esta razón que resulta importante analizar el contenido musical de una nación, debido a que forma parte de su identidad, teniendo considerable influencia en distintos hechos históricos; así, los Estados, al considerar la música como un valor nacional, han buscado institucionalizar la música y situar su estudio y práctica en el centro de las sociedades, surgiendo de esta manera una gran cantidad de filarmónicas, conservatorios nacionales y asociaciones que dan cabida a temporadas de conciertos, orquestas y otras actividades musicales.

Los Estados, a lo largo de su historia, han emprendido una tarea constructora para impulsar su vida musical; esta tarea se ha desarrollado de dos maneras: la primera

---

<sup>59</sup> Schoening, Benjamin, *Don't Stop Thinking about the Music. The Politics of Song and Musicians in Presidential Campaigns*, Lexington Books, 2012, Reino Unido, pp. 2-3

es la construcción de instituciones en las que se pueda cultivar la vida musical y, la segunda es de naturaleza pedagógica con la publicación de diversos libros de teoría y enseñanza de la música por parte de academias y conservatorios, logrando así el florecimiento de esta expresión cultural mediante la educación musical.

No debe entonces ignorarse la importancia de los conservatorios, que son instituciones que reflejan la organización musical que han alcanzado diversos países; ciertos conservatorios nacionales surgieron desde el siglo XIX, lo que indica que algunos estaban en manos de la Iglesia y el Ejército, mientras que otros fueron resultado de iniciativas privadas. Ricardo Miranda expone los distintos casos en la región latinoamericana.

En Chile, el proyecto de enseñanza musical a cargo del músico francés Adolfo Desjardin, concebido para funcionar al servicio de la Cofradía del Santo Sepulcro, se convertiría más tarde en el Conservatorio Nacional de Música. En México, el conservatorio nació bajo la dirección del presbítero Agustín Caballero como Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana y en 1877, cuando comenzó a recibir una subvención del gobierno, cambió su nombre a Conservatorio Nacional de Música; en Bogotá, la fusión de la escuela de música y dibujo de Nuestra Señora del Rosario creada en 1831 y la escuela de música fundada en 1845 por José Joaquín Guarín, dieron lugar en 1879 a la Academia Nacional de Música que posteriormente se nombraría Conservatorio Nacional.

En Ecuador, bajo la idea de que la enseñanza de la música sagrada y profana es gratuita, el entonces presidente Gabriel García Moreno, encomendó al italiano Antonio Neumane la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1870; y en Argentina, no hubo tanto apoyo por parte del Estado pero sí por parte del sector privado, al ser fundada en 1874 por Nicolás Bassi la Escuela de Música de la Provincia y en 1893 Alberto Williams abrió el Conservatorio de Música de Buenos Aires, siendo hasta 1924 cuando se fundó el Conservatorio Nacional de Música.<sup>60</sup>

Estos son algunos ejemplos que muestran la consolidación del modelo de conservatorio como escuela nacional de carácter social, pero al mismo tiempo con

---

<sup>60</sup> Miranda, Ricardo, *La Música en Latinoamérica en el Siglo XIX*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2011, pp. 56-58

caracteres eclesiásticos, militares y privados. De igual manera, en casi todos los países del continente proliferaron las sociedades filarmónicas; en Chile, se creó la Sociedad Filarmónica impulsada por Isadora Zegers en 1827; en Colombia, el inglés Henry Price fundó una Sociedad Filarmónica en 1846 con la finalidad de juntar a los mejores músicos colombianos para realizar temporadas permanentes y construir una sede para la misma; en Ecuador, por petición del presidente, Alejandro Sejers fundó en 1838 una Sociedad Musical que sería la antecesora de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia; en Perú, entre 1835 y 1836 existieron cuatro sociedades filarmónicas y sociedades corales de origen alemán; y en México, José Mariano Elízaga fundó en 1824 la Sociedad Filarmónica Mexicana.<sup>61</sup>

Todos los casos mencionados constituyen un proceso que forjó una identidad para cada uno de los grupos sociales o lugares que los alojaron, haciendo que el cultivo de la música pasara de ser algo único del patrimonio de las clases altas a un asunto más cotidiano y de mayor amplitud social; del mismo modo, el arte musical comenzó a ser visto como un motivo de orgullo nacional, pues la formación de una sociedad filarmónica o la construcción de un conservatorio era considerada como un acto de glorificación y de promoción al patriotismo.

Por otro lado, se debe tomar en cuenta otro factor que juega un papel trascendental en la construcción sonora de la identidad cultural de las naciones: los himnos nacionales. Estos constituyen un elemento cultural de identidad que fundamenta el consenso básico emocional de una comunidad política; al mismo tiempo, los himnos son un símbolo político (que tiene como base la música) que logra penetrar psicológicamente para comunicar ideas o suscitar emociones, aspectos que han sido utilizados para todo tipo de fines. Sobre los efectos psicológicos de los himnos, Fernando Álvarez del Castillo establece que:

*“Un himno es una voz convocante que inspira respeto, capaz de hablarnos donde quiera que estemos, un padre intangible que nos levanta o un guerrero que nos fustiga y que puede insertarse en nuestros sentimientos como un recuerdo preñado de matices. La melodía se vuelve extensión de nuestro terruño y motivación capaz de conmovernos hasta las lágrimas. Un himno es un misterio, lo debe saber quién lo compone y quien lo enseña,*

---

<sup>61</sup> Ibídem, pp. 60-62

*sólo así funcionará. No nos debe preocupar qué esperar del himno, sino qué espera él de nosotros.”*<sup>62</sup>

Entonces se deduce que los himnos nacionales desempeñan una función representativa al demostrar la forma en que cada Estado o sociedad se define así mismo frente a los demás, tanto en el tiempo como en el espacio; esto debido a que existe un fuerte vínculo entre el símbolo (el himno) y lo simbolizado (la identidad). Manuel García-Pelayo señala que: *“los símbolos son vías irracionales de integración que pueden ser racionalmente utilizados y que el ser humano, para su establecimiento en el mundo, necesita de creaciones intelectuales para que dichas creaciones participen en distintas dimensiones en la consciencia humana”*<sup>63</sup>; así, para comprender la dimensión política de una sociedad es necesario, junto con el estudio de las circunstancias históricas, conocer los elementos irracionales antes mencionados que la sustentan, o bien, los símbolos que los representan, como lo son los himnos.

Otro aspecto a considerar es que los himnos nacionales generalmente se cantan en coro o se escuchan en grupo, uniformando el pensamiento y suprimiendo hasta cierto punto la autonomía de las voluntades individuales, dando lugar a una nueva voluntad colectiva y materializando la vigencia de determinados valores históricos o acontecimientos representativos que expresan gráficamente el significado más profundo de la política de un país. Esto atiende a lo que Finnemore y Sikkink señalan como uno de los principales aportes del constructivismo: *“que la identidad (en este caso representada por los himnos nacionales) muestra quiénes son los Estados en términos políticos, sociales y económicos, ofreciendo una base para la definición de sus intereses nacionales”*.<sup>64</sup>

En Latinoamérica, los himnos nacionales constituyen un símbolo patrio portador de originalidad e identidad, los cuales no únicamente tienen orígenes latinoamericanos, sino de otras partes del mundo, especialmente Europa. Una gran cantidad de himnos latinoamericanos fueron escritos por músicos europeos; tales son los casos del himno

---

<sup>62</sup> Álvarez del Castillo, Fernando, *Un Canto de Paz y de Guerra* en *Goldberg. Revista de Música Antigua no. 54*, Goldberg Ediciones, España, octubre 2008, p. 60

<sup>63</sup> García-Pelayo, Manuel, *Ensayo de una Teoría de los Símbolos Políticos*, en *Obras Completas*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1991, p. 990

<sup>64</sup> Finnemore, Martha y Sikkink, Kathryn, *Taking Stock. The Constructivist Research Program in International Relations and Comparative Politics* en *Annual Review of Political Science, Vol. 4.*, AnnualReviews, Estados Unidos, 2001, p. 398

chileno, cuya música fue escrita por el español Ramón Carnicer; el de Ecuador fue compuesto por el francés Antonio Neumane; la música del himno mexicano fue escrita por el catalán Jaime Nunó; en Honduras fue el alemán Carlos Hartling quien contribuyó con la melodía de su himno; mientras que en Panamá fue el español Santos Jorge Amátrian el encargado de la musicalización de su símbolo patrio.

Es importante también tomar en cuenta que los himnos, en algunos casos, han pasado por un arduo camino de modificaciones tanto en sus letras como en su música, debido a reformulaciones políticas o de la misma identidad; pero en todo momento han mantenido sus raíces intactas, las cuales retoman características de la ópera italiana, otorgándoles a los himnos un carácter civilizador para la sociedad que, desde la creación de estos en el siglo XIX, hasta la actualidad, siguen vigentes.

Así, la parte de la vida musical de los Estados conformada por los himnos, demuestra una heterogeneidad en su composición debido a la participación en la misma de diferentes raíces culturales; esto significa que la música puede ser considerada como un punto de convergencia en el que distintas identidades se unen para construir una nueva. Lo mismo ocurre con los diferentes géneros musicales; son gestados mediante procesos complejos de intercambio, apropiación y mediación de clases en espacios ambiguos situados entre el país y la ciudad, entre distintas clases sociales y entre lo nacional y lo internacional.

Dichos procesos, a su vez, permiten diferenciar las distintas clases de productores culturales, en este caso los músicos; pues así como los himnos tienen sus bases en la ópera italiana y que, junto con los conservatorios y las sociedades filarmónicas, son frecuentemente relacionados con las clases sociales altas, la música popular tiene un origen más local en las clases sociales bajas y medias; y, de cualquier modo, la mezcla de la música de ambos sectores crea una identidad moderna que se encuentra abierta a la inserción de otros factores culturales extranjeros, tal como ocurrió en el siglo XX con la música de Latinoamérica: países como Colombia, México, Cuba, Argentina, Estados Unidos e incluso algunos países Europeos intercambiaban elementos de su vida musical que llevaban a la imitación y a la heterogeneidad.

Entonces, existe una perspectiva del nacionalismo y la identidad nacional en la cual la homogeneidad y la heterogeneidad constituyen las dos caras de una misma

moneda en un contexto en el cual se pueden recombinar y brindar nuevos significados a los elementos culturales de los más variados orígenes sin que esto implique que hay una autonomía total frente a los proyectos nacionalistas orientados por las élites, quedando la heterogeneidad de las culturas en un marco transnacional.

Sin embargo, existe la tendencia de considerar a la identidad social como algo preexistente y que lo único que hace la música es expresarla, por lo que Richard Middleton explica que: “(...) es necesario percibir la música no como un mero reflejo, sino como un elemento constitutivo de la identidad social”<sup>65</sup>; en apoyo a esta idea, Martin Stokes sostiene que “(...) algunos eventos sociales son concebidos para que necesiten una atmósfera y un contexto constitutivo que solo puede crearse mediante la música”.<sup>66</sup>; y de tal manera, la música se somete a un proceso de significación sin separarse de la referencia a un contexto social específico.

Es claro entonces que la música ha atravesado fronteras con una gran fluidez y con el tiempo ha logrado modificar sus vínculos con los diferentes niveles sociales, gracias a su naturaleza constructiva que permite captar las relaciones cambiantes entre identidades y ritmos musicales en lugar de anclar un ritmo específico a una identidad determinada, dando a entender que la música ayuda a definir los valores sociales, sentando sus bases en la tradición y la modernidad.

Finalmente es necesario recalcar que la música es un medio compartido porque el objeto que comunica no es revelado visualmente desde diferentes lugares, sino que crea una experiencia y un ambiente que es el mismo para varios individuos; el carácter social de esta experiencia es lo que construye lazos sociales y que, como indica Hans-Hebert Kögler, “(...) sin importar que tipo de música sea, desde una marcha militar, hasta un himno nacional o un concierto de rock, la estética creada por este sentimiento compartido es parte crucial de la cultura.”<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press, Reino Unido, 1995, p. 166

<sup>66</sup> Stokes, Martin, *Introduction: Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, Reino Unido, 1994, p. 5

<sup>67</sup> Kögler, Hans-Hebert, *Music and Identity. Adorno and the Promise of Popular Culture*, Philosophy of Music, Estados Unidos, p. 18.

## 2.2 La música y su relación con el ámbito político

Dado el profundo efecto que tiene en las personas, los músicos, a lo largo de la historia, se han dado cuenta de que la música es un medio eficaz para transmitir mensajes políticos y esto ha sido demostrado en distintas ocasiones; por ejemplo, los distintos temas políticos que rodeaban a las composiciones de Ludwig van Beethoven, quien dedicó su Sinfonía Número 3, “Eroica”, a Napoleón Bonaparte y al Príncipe Franz Joseph von Lobkowitz, además de escribir distintas piezas musicales que apoyaban las políticas antirrepublicanas alemanas y las batallas austriacas contra el mismo Napoleón.<sup>68</sup>

Asimismo, la música puede ser un instrumento político y por lo tanto, puede influir en la política exterior; lo que ha llevado a considerar a la música no como un complemento, sino como un elemento que estructura las relaciones en las que las personas se conocen entre sí y trabajan juntas, que a su vez forma parte de la diplomacia cultural y permite tener una nueva perspectiva del *soft power*, como señala Edward Lock: *“la posibilidad de atracción de este poder, recae en la existencia de normas sociales que definen lo que es atractivo o no y, dichas normas, no son establecidas al azar, sino que son negociadas entre distintas partes.”*<sup>69</sup>

El estudio de la música en la política data de hace muchos años, pues Platón, en uno de sus pasajes establecía lo importante que era que el gobierno tuviera interés en la música para poder enseñarla debidamente a sus ciudadanos, debido a que cuando la música es instruida de manera correcta desde una edad temprana, permite tener un mejor criterio en la vida futura<sup>70</sup>; y es evidente que distintos gobiernos a lo largo de la historia han seguido el consejo de Platón ya sea para crear mejores ciudadanos o para fines propios.

---

<sup>68</sup> Brown, Courtney, *Politics in Music. Music and Political Transformation from Beethoven to Hip-Hop*, Farsight Press, Estados Unidos, 2008, pp. 12-13.

<sup>69</sup> Lock, Edward, *Soft Power and Strategy: Developing a “Strategic” Concept of Soft Power* en Parmar, Inderjeet, *Soft Power and US Foreign Policy: Theoretical, Historical and Contemporary Perspectives*, Routledge, Estados Unidos, 2010, p. 36

<sup>70</sup> Schoen-Nazarro, Mary, *Plato and Aristotle on the Ends of Music* en *Laval Théologique et Philosophique*, Vol. 34, No. 3, Université Laval, Canadá, 1978, pp. 262-265

Benjamin Schoening hace una breve reseña histórica de cómo los gobiernos han hecho uso de la música para distintos fines.<sup>71</sup> Con la finalización de la Guerra de los Treinta Años con la firma de la Paz de Westfalia, se comenzó a dar mayor importancia al crecimiento del poder de las naciones y al concepto moderno de soberanía, debido al alejamiento de la religión en búsqueda de un mundo secular y estado-céntrico; esto llevo a su vez a una tendencia hacia el nacionalismo, en la que la música jugó un papel trascendental.

Este nacionalismo estuvo presente en diversas composiciones que iban desde el “*Coro de los Esclavos*” en la ópera *Nabucco* de Verdi, hasta canciones como “*Kimigayo*” en Japón o “*Het Wilhelmus*” en los Países Bajos que posteriormente serían adoptados como himnos nacionales (tema abordado anteriormente en el presente trabajo), que desde el punto de vista de los gobiernos, (como indica Platón) hace a las personas mejores ciudadanos al fomentar el patriotismo, llevándolos a actuar en beneficio de los Estados.

Igualmente, el catedrático de la *University of North Georgia* habla de la importancia del uso de la música en la guerra, afirmando que: “(...) *si existe algún momento en el cual el gobierno necesite animar emocionalmente a su población es cuando se prepara para enviar tropas a los horrores e incertidumbres de la guerra (...)*”<sup>72</sup>, siendo esta expresión cultural el instrumento perfecto para alistar tanto a los soldados como a los ciudadanos.

El caso de las canciones compuestas durante la Guerra de Secesión Estadounidense es un útil ejemplo de esto, debido a que tanto la Unión como la Confederación tenían sus propios cánticos de guerra que utilizaban en las batallas (“*The Battle Cry of Freedom*” para la Unión, cuyo autor, George F. Root fue felicitado por Abraham Lincoln por “*haber servido de una manera igual de valiosa que combatir en el campo*”<sup>73</sup>; y “*Dixie*” por parte de la Confederación) y que, aún años después de haber finalizado el conflicto bélico, fueron fuente de controversias.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Véase: Schoening, Benjamin, *Op. cit.*, pp. 11-16

<sup>72</sup> Schoening, Benjamin, *Op. cit.*, p. 13

<sup>73</sup> <http://www.civilwarpoetry.org/union/songs/battcryexp.html>, Consultado el 21 de Julio de 2017

<sup>74</sup> En el año 1999, el senador Jesse Helms fue acusado por la entonces nominada a embajadora estadounidense en Nueva Zelanda, Carol Moseley-Braun (primera mujer afroamericana en convertirse en senadora), por haber silbado la canción “*Dixie*” mientras estaban en un elevador, sabiendo que dicha



Siguiendo el caso estadounidense, durante ambas guerras mundiales el gobierno delegó a la música un rol significativo al crear, durante la Primera Guerra Mundial, el *Committee on Public Information* bajo el mando del periodista George Creel<sup>75</sup>, para entregar cancioneros y exhortar a los compositores a escribir canciones en pro de la guerra y guiar a las personas para cantarlas en grupo y; durante la Segunda Guerra Mundial, el *National Wartime Music Committee*, el cual, a pesar de ser disuelto eventualmente (debido a que no alcanzó las metas buscadas), influyó en la composición de temas como “*We Did It Before and We Can Do It Again*” de Cliff Friend y Charlie Tobias que motivaban a las personas a apoyar a su nación en el conflicto armado, o “*We’re Gonna Have to Slap The Dirty Little Jap*” de Carson Robinson, que revelaba la opinión que compartía la población sobre los japoneses y los ataques a Pearl Harbor.<sup>76</sup>

En este último conflicto, hubieron otros casos que es necesario mencionar, como las compañías de propaganda organizadas por el gobierno de China que se encargaban de utilizar el canto coral para generar seguidores a la causa de la guerra en 1937; las composiciones rusas con tintes nacionalistas después del ataque de Hitler en 1941 y; el caso especial de los Nazis, cuyo régimen intentó destruir la historia documentada en fuentes culturales y reescribirla mediante el Ministerio de Iluminación Pública y Propaganda con el uso de posters, periódicos, revistas, películas, novelas y por supuesto, música.

Tras la toma de poder de Adolf Hitler en 1933, el régimen nazi encomendó a los musicólogos alemanes reescribir la historia de la música nacional para que esta concordara con los principios políticos del régimen; para lograr esto, eliminaron publicaciones musicales no nazis, premiaron a compositores que producían material sobre los ideales del régimen y escribieron libros que adulaban al compositor Richard Wagner, quien era uno de los ídolos de Hitler; debido a que en su ensayo de 1850 “*Das*

---

melodía era el himno de los Confederados, quienes apoyaban la esclavitud de las personas afroamericanas durante la Guerra de Secesión. Véase Reaves, Jessica, *Is Jesse Helms Whistling ‘Dixie’ Over Nomination?*, Time, Octubre 27 de 1999. Disponible en <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,33306,00.html>

<sup>75</sup> *Official U.S. Bulletin, Volume 1*, Cornell University, 1917, Disponible en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924093153801;view=1up;seq=6>, Consultado el 22 de Julio de 2017

<sup>76</sup> Tomlinson, Christina, *America’s Changing Mirror: How Popular Music Reflects Public Opinion During Wartime*, Campbell University, Estados Unidos, p. 11

*Judentum in der Musik*” el músico alemán atacaba a los judíos, declarándolo como antisemita<sup>77</sup> y que, desde el punto de vista del Führer, buscaba y sugería la creación del Reich Alemán; la música de Wagner fue utilizada como dogma operístico nazi al estar presente en filmes propagandísticos, noticieros, anuncios de radio, asambleas nazis y campos de concentración.

Cabe mencionar que no solo Wagner fue requisado por los nazis, pues las composiciones de Beethoven eran usadas del mismo modo bajo el fundamento de que encarnaban los ideales nacional-socialistas. Aunado a esto, los géneros jazz y swing, a pesar de ser considerados como una forma de corrupción extranjera por el régimen del Führer (el cual intentó erradicarlos de Alemania sin tener éxito), eventualmente fueron aceptados y utilizados por los nazis para levantar la moral de sus tropas y de sus ciudadanos en general al poner mensajes antibritánicos y antisemitas en las canciones, gracias a la gran demanda que tenían estos géneros entre la población alemana.

Por otro lado, en América Latina, la música también ha estado presente en los tiempos de guerra, el musicólogo ecuatoriano Freddy Russo hace mención de algunos conflictos que se han visto acompañados de esta expresión cultural <sup>78</sup>. Para empezar, debe mencionarse la presencia de la contradanza en las guerras de independencia de algunos países latinoamericanos; la contradanza es una forma musical proveniente de Inglaterra (que sería adoptada posteriormente por España) que estaba de moda en el siglo XIX tanto en las clases burguesas como en las clases bajas.

Esto último permitió que este género llegara a la zona andina y sirviera como herramienta para enaltecer el fervor patriótico y como música de victoria; entre las filas del Libertador Simón Bolívar se danzaba y cantaba al ritmo de melodías emblemáticas como “La Vencedora”, que durante la Campaña Libertadora de Nueva Granada fue adoptada como himno y que fue entonada tras la victoria de la Batalla de Boyacá en 1819 que garantizó la independencia de Nueva Granada (Colombia). Al mismo tiempo, otros géneros como el minueto, el vals, la giga, el bambuco, el bolero español, la

---

<sup>77</sup> Sánchez, Rosalía, *El antisemitismo de Wagner que atrajo a Hitler, desvelado en nuevos documentos.*, El Mundo, 19 de mayo de 2013, Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/18/cultura/1368905462.html>, Consultado el 23 de julio de 2017

<sup>78</sup> Russo, Freddy, *La Música que Acompañó a las Guerras de América Latina*, El Telégrafo, 4 de Agosto de 2014, Disponible en <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/la-musica-que-acompano-a-las-guerras-de-america-latina>, Consultado el 24 de Julio de 2017.

cumbia, entre otros, acompañaron las andanzas de Bolívar; cabe destacar que el baile era una de las pasiones del Libertador, la cual compartía con su compañera sentimental Manuela Sáenz.

En México, ya en el siglo XX, durante la Revolución Mexicana, la música era un elemento fundamental presente en la guerra, manifestándose mediante el corrido, un género de carácter lírico combativo; corridos como “La Adelita”, “La Marieta”, “La Rielera”, “Las Tres Pelonas”, “El Torito”, “La Cucaracha” y muchos otros eran entonados por los hombres de Francisco Villa antes (en sus campamentos), durante y después de sus batallas (como parte de las celebraciones por las victorias). Aunado a esto, Vicente T. Mendoza señala que, en México, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, *“los periódicos eran el medio por el cual las clases sociales altas se enteraban de los acontecimientos a nivel nacional, mientras que, en las clases bajas, eran los corridos los que transmitían las noticias”*<sup>79</sup>, siendo estas las razones por las que dichas composiciones pasaron a ser parte de la cultura popular del país como referente de dicho movimiento armado.

Posteriormente, en la década de 1930, en la Guerra del Chaco, librada entre Paraguay y Bolivia (desde el 9 de septiembre de 1932 hasta el 12 de junio de 1935), la música también jugó un destacable papel. Del lado boliviano, los compositores Miguel Ángel Valda y Octavio Campero Echazú, escribieron las melodías “Destacamento Chuquisaca” y “Destacamento 111” dedicadas a despedir al destacamento de soldados del departamento de Chuquisaca que pelearían en el Chaco, impulsando la aceptación de artistas populares de la época que componían temas referentes a las alegrías y tristezas bolivianas durante el conflicto; mientras que del lado paraguayo, los músicos destacados fueron Félix Fernández con su tema *“Reservista purahéi”* y el soldado Emiliano R. Fernández, quien, mientras participaba en los combates, compuso la canción “Che la reina” que habla de ir a la lucha y recuperar para Paraguay el límite de su territorio, lo que representaba, según la periodista Rocío Cáceres, *“(…) el sentir*

---

<sup>79</sup> Mendoza, Vicente T, *El corrido mexicano*, citado en Russo, Freddy, *Op. cit.*, Consultado el 24 de julio de 2017.

*nacional y la visión popular de la identidad nacional del pueblo paraguayo en un momento crucial de su historia.”*<sup>80</sup>

Resulta importante mencionar que aún hoy en día las fuerzas armadas de muchas naciones cuentan con bandas de guerra que desempeñan funciones musicales en ceremonias, tocando desde himnos nacionales, hasta marchas militares, canciones patrióticas y marchas fúnebres; no obstante, la música ha estado presente en conflictos no solo en el ámbito bélico, sino también en la diplomacia como un medio de resolución de controversias, lo que es uno de los usos más importantes del soft power. Para comprender el papel de la música en la diplomacia, es necesario analizar el caso de la política aplicada por el gobierno estadounidense en la Guerra Fría.

En 1954, el entonces presidente de Estados Unidos, Dwight D. Eisenhower, promovió el *President's Special International Program for Cultural Presentations* bajo la dirección del *American National Theatre and Academy (ANTA)*, con la finalidad de enviar “embajadores musicales” al extranjero, afirmando públicamente que sería una forma de contribuir al entendimiento de las personas en el mundo para la búsqueda de la paz; sin embargo, detrás de este movimiento existían metas estratégicas para usar la música como una herramienta psicológica que modificara la percepción estereotípica que tenía el mundo hacia los estadounidenses como personas únicamente enfocadas en la fuerza y el poder; así mismo, miembros del Consejo de Seguridad Nacional de Estados Unidos como Elmer Staats, describían el potencial de la música como “*un arma secreta.*”<sup>81</sup>

A su vez, el ANTA trabajaba mediante el *Music Advisory Panel*, que estaba conformado por compositores, musicólogos y críticos que desempeñaban un papel de consejeros políticos y que, como indica Peter Haas: “(...) *gracias a su rol como asesores en la toma de decisiones en cuestiones políticas podían imponer ciertos*

---

<sup>80</sup> Cáceres, Rocío, *Canciones épicas de la Guerra del Chaco aún inspiran y están vigentes*, Última Hora, 12 de junio de 2015, Paraguay. Disponible en <http://www.ultimahora.com/canciones-epicas-la-guerra-del-chaco-aun-inspiran-y-estan-vigentes-n904361.html>, Consultado el 24 de Julio de 2017

<sup>81</sup> Abrams, Emily, *Shaping the Policies of Cold War Musical Diplomacy: An Epistemic Community of American Composers* en *The Journal of the Society for Historians of American Foreign Relations*, SHAFR, Estados Unidos, p. 41

*puntos de vista que de alguna manera influían a nivel nacional e internacional, hecho que, en circunstancias normales, sería difícil lograr para este tipo de expertos.”*<sup>82</sup>

El *Music Advisory Panel* se encargaba de aprobar o rechazar los tours internacionales de distintas agrupaciones musicales estadounidenses y, naturalmente, la mayoría de sus aprobaciones eran para ensambles de música clásica, esto como resultado de la estrategia de Eisenhower para eliminar las ideas negativas que tenía el mundo sobre Estados Unidos; fue posteriormente, con cierta presión por parte del Departamento de Estado y del Congreso, que los proyectos que no pertenecían al género clásico empezaron a ser autorizados.

El jazz, que contaba con una gran cantidad de adeptos en el Congreso, fue el primer género popular que fue patrocinado, a pesar de que los miembros del *Music Advisory Panel* consideraban que se debían enviar al extranjero únicamente los géneros que significaban logros destacables y no aquellos que representaban una imagen realista de la sociedad estadounidense, argumentando que enviar jazz nacional a Europa, alimentaría los estereotipos establecidos por los soviéticos sobre una cultura estadounidense regida por el mercado.

De cualquier modo, el *Music Advisory Panel* contaba con una política de repertorios con la cual indicaban a las agrupaciones y artistas seleccionados como músicos diplomáticos qué temas debían tocar durante sus tours en el extranjero; normalmente el Panel solicitaba que los repertorios dejaran a un lado canciones típicas, folclóricas y espirituales y que se centraran en sonatas y sinfonías; aunado a esto, los repertorios debían incluir al menos una composición de autoría estadounidense que los panelistas consideraran como representativa de la cultura de dicho país y que fuera catalogada por los mismos como un trabajo serio, lo que quiere decir, que usara la forma orquestal tradicional europea y que no hiciera referencia a los géneros populares; temas de compositores importantes de la década de 1950 como George Gershwin y Leonard Bernstein fueron constantemente rechazados por el simple hecho de ser considerados como música popular y de segunda clase en Estados Unidos.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Haas, Peter, *Knowledge, Power, and International Policy Coordination*, SC, Estados Unidos, 1997, p. 16

<sup>83</sup> Abrams, Emily, *Op. cit.*, p. 46

Esta iniciativa de diplomacia musical tuvo efecto alrededor del mundo; son diversos los ejemplos que muestran cómo fue la recepción de la música estadounidense en distintos países. En Pakistán, por ejemplo, el presidente del Consejo de Artes de Pakistán, N. M. Khan, después de ver presentaciones artísticas estadounidenses en India, exigió a la embajada de EE.UU. en Karachi que se le diera a Pakistán un trato igual, por lo que patrocinó la visita de la Sinfónica de Minneapolis; esto le dio a Khan prestigio ante el Departamento de Estado al demostrar que los pakistaníes aceptaban positivamente la música norteamericana (esto permitió que el Sexteto de Jack Teagarden también fuera enviado a tocar jazz en Karachi).

La exigencia de Khan de recibir músicos al igual que India muestra que existía cierta rivalidad entre los países, que, para beneficio de los objetivos de la diplomacia musical de EE.UU., buscaban ser anfitriones de este tipo de eventos; por lo tanto, hechos muy similares ocurrieron cuando el *Music Advisory Panel* envió a la Filarmónica de Nueva Orleans a Bogotá y Guayaquil y no a Quito, generando descontento y resentimiento hacia EE.UU. en Ecuador; en Perú, similarmente, la gente comenzaba a quejarse porque consideraban que los mejores grupos y artistas eran enviados a Europa mientras que en América Latina se realizaban eventos de menor calidad; por otro lado, en Polonia, la prensa informó que la Orquesta Sinfónica de Boston se había presentado en Moscú y Praga omitiendo Varsovia, lo que llevó al embajador norteamericano en Polonia a solicitar una presentación de la Orquesta de Cleveland para remediar el daño sentimental ocasionado.<sup>84</sup>

Igualmente, algunos países demandaban no solamente música clásica occidental, sino también calidad y presentaciones perfectas de la misma, tal fue el caso de Japón, que recibió en su capital, Tokio, tanto a orquestas estadounidenses como a compañías artísticas soviéticas, describiendo esto como una batalla cultural entre ambas naciones.

Con los ejemplos mencionados, es visible la manera en la que operaba la diplomacia musical aplicada por EE.UU.; al haber presentaciones de artistas norteamericanos en otros países, la gente de los lugares que los recibían formaban

---

<sup>84</sup> Fosler-Lussier, Danielle, *Instruments of Diplomacy. Writing Music into the History of Cold War International Relations* en Gienow-Hecht, Jessica, *Music and International History in the Twentieth Century*, Berghahn, Estados Unidos, 2015, p. 122

parte de un proceso de participación no solo al asistir a los eventos, sino también al organizarlos, pues la preparación de estos, ponía en contacto a los ciudadanos de las naciones receptoras con el personal de las embajadas estadounidenses. Al mismo tiempo, la presencia o ausencia de los conciertos, generaba, dependiendo del lugar, un sentimiento de inclusión o exclusión, debido a que, como explica Christopher Small, “(...) *la música clásica a veces puede servir como un medio utilizado para alcanzar ciertas aspiraciones sociales*”<sup>85</sup>, por lo que era de esperarse que los países exigieran ser sedes de este tipo de eventos con la finalidad de ser tomados con seriedad en el ámbito internacional.

La evidencia señalaba que la estrategia norteamericana estaba dando frutos, pues en países como Iraq, después de la presentación de la cantante de ópera Eleanor Steber, se afirmaba que su capital, Bagdad, ahora era parte del mapa musical mundial gracias a EE.UU. Similarmente, en Vietnam, hubo una serie de presentaciones culturales, cuya propaganda fue elaborada en el idioma vietnamita y distribuida por medio de periódicos y radios del país, además de que se brindaron clases públicas sobre la música estadounidense y sobre los grupos que se presentarían, todo con la finalidad de dar prioridad a la población local; esto brindó, conjuntamente con música de buena calidad, un vistazo a las estrategias de mediación aplicadas por los norteamericanos.

El trabajo del Music Advisory Panel no era sencillo debido a que debían atender cautelosamente a las críticas y a las audiencias, a quienes se les debía brindar calidad en las presentaciones musicales para mostrar que se les tomaba en serio; de no ser así, podrían sentirse objetos de propaganda, lo que extinguía el atractivo de la música estadounidense y alimentaba los estereotipos que se buscaban eliminar.

No obstante, algunos miembros del Departamento de Estado consideraban que el Panel, estaba fallando en su tarea de llevar al mundo la cultura estadounidense, debido a que, al rechazar ciertos géneros o canciones, no abarcaba la cultura en su totalidad y no mostraba la realidad norteamericana, siendo esta la razón por la cual, a mediados de la década de 1960, el *Music Advisory Panel* perdió sus facultades cuando

---

<sup>85</sup> Small, Christopher, *Why Doesn't the Whole World Love Chamber Music?* en *American Music*, Vol 19, No. 3, Estados Unidos, 2001, p. 351

los paneles de consejeros fueron trasladados al Departamento de Estado directamente. Mas es importante reconocer que Estados Unidos demostró lo importante que es la música si se utiliza como herramienta diplomática; tal como Fosler-Lussier explica:

*“Las relaciones construidas mediante la diplomacia musical de Estados Unidos ofrecieron variadas oportunidades para fortalecer las relaciones entre empresarios, personal de las embajadas, críticos musicales y culturales y ciudadanos ordinarios, quienes formaron parte de conversaciones sobre excelencia musical. Además, estas relaciones establecieron el camino para vías más directas de trabajo diplomático: por ejemplo, los lazos personales creados por la diplomacia musical ayudaron en la selección de becarios extranjeros para ir a los Estados Unidos, fomentando y promoviendo más abiertamente otras metas políticas”*<sup>86</sup>

Es importante considerar que la teoría constructivista señala que las distintas identidades de los Estados afectan sus intereses, las políticas exteriores de los mismos y también las dinámicas del sistema internacional, de tal manera que el hecho de que Estados Unidos haya salido victorioso de la Segunda Guerra Mundial, estableció un orden internacional imperante durante la Guerra Fría basado en las características particulares de la hegemonía norteamericana, lo cual también favoreció a que otros países estuvieran abiertos a adoptar una parte de la identidad de Estados Unidos, que en este caso era la música.

Por lo tanto, ya sea por la calidad cultural y musical de los artistas norteamericanos o por la necesidad de los países receptores de los eventos de ser considerados cultos y aparecer en el mapa musical mundial, la diplomacia musical estadounidense dio resultados positivos, dando inicio a una nueva época en la cual el estudio de la música en las relaciones internacionales y en los ámbitos políticos y diplomáticos comenzó a ahondarse gracias a su carácter representativo de un mundo libre fundado en valores e identidades pluralistas.

Un artículo de la periodista francesa Marie Zawisza explica que, en el presente siglo, son distintos los ejemplos de la diplomacia musical que siguen el mismo patrón del programa instaurado por Estados Unidos en las décadas de 1950 y 1960; como los festivales de hip-hop en Medio Oriente financiados con dinero estadounidense, la

---

<sup>86</sup> Fosler-Lussier, Danielle, *Op. cit.*, p. 133



promoción por parte del gobierno chino de conciertos de ópera en países vecinos como un intento de proyectar una imagen de armonía.

También debe tomarse en cuenta el nombramiento de músicos como Ministros de Cultura en diferentes países, como lo fue Gilberto Gil durante la presidencia de Lula da Silva en Brasil de 2003 a 2008, quien tuvo importantes presentaciones frente al entonces presidente francés Jacques Chirac durante el Año de Brazil en Francia y frente a Kofi Annan en el evento organizado por Naciones Unidas para honrar a las víctimas del bombardeo del cuartel de Naciones Unidas en Bagdad en agosto de 2003; del mismo modo, el senegalés Youssou N'Dour fue nombrado Ministro de Cultura de su país en 2012, gracias a que en sus conciertos siempre hablaba de la sociedad senegalesa, haciendo énfasis en la importancia de crear conciencia en el Oeste sobre los recursos y la vitalidad del continente africano.<sup>87</sup>

La música, entonces, posee una función diplomática al ser un componente de la cultura que tiene la habilidad de atraer la atención de extranjeros hacia una nación, sirviendo como un puente entre instituciones y sociedades, tal como sucedió con los músicos grecochipriotas y turcochipriotas miembros del *Cyprus Music Information Centre* y de la *Cyprus Chamber Orchestra* en junio de 2017 al tocar en el Foro Europeo de Música cuya temática se titulaba "*Linking Continents - Bridging Cultures*", que examinó como la música podía ser utilizada como herramienta diplomática y que buscó construir un puente entre la cultura europea y árabe, uniendo a jóvenes provenientes de ambas culturas para que sus influencias fluyeran entre ellos mediante la colaboración al tocar su música.<sup>88</sup> Derivado de esto, la Embajadora Cultural de Rumania, Oana Lianu, afirma que:

*" (...) la música es la publicidad perfecta para que una nación se integre a la cultura mundial, por medio de eventos como festivales musicales, colaboraciones académicas musicales, programas educacionales musicales, conciertos, competencias y ferias musicales, que muestran lo mejor que tiene*

---

<sup>87</sup> Zawisza, Marie, *How music is the real language of political diplomacy*, The Guardian, 31 de octubre de 2015, Disponible en <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/31/music-language-human-rights-political-diplomacy>, Consultado el 25 de Julio de 2017

<sup>88</sup> Burack, Cristina, *Music-A secret diplomatic tool? European Forum on Music aims to bridge cultures*, DW, 08 de junio de 2017, Disponible en <http://www.dw.com/en/music-a-secret-diplomatic-tool-european-forum-on-music-aims-to-bridge-cultures/a-39157249>, Consultado el 25 de Julio de 2017.

*para ofrecer un país y que busca influir en las audiencias extranjeras para que apoyen ciertas ideologías o políticas”*.<sup>89</sup>

No obstante, es natural que surja el cuestionamiento sobre cuándo es que la música tendrá influencia en la política, por lo que John Street, Seth Hague y Heather Savigny hablan de tres aspectos que reafirman el vínculo entre la música y la política: la organización, la legitimación y la interpretación o desempeño.<sup>90</sup> En lo que respecta a la organización, debe haber procesos que requieren de cierto capital, no solamente financiero, sino también social y cultural que permitan a los músicos trabajar en conjunto de manera eficiente (en el caso de la diplomacia musical estadounidense el capital financiero fue proporcionado por el Departamento de Estado, el capital cultural por el *Music Advisory Panel* y por los músicos, y el capital social por los países receptores y anfitriones de los eventos).

Para la legitimación, Street, Hague y Savigny establecen que: “(...) *el que cierto músico y su obra sea popular, no es una condición suficiente para tener credibilidad política, por lo que la capacidad de comunicar y convencer debe ser construida, viéndose en distintas ocasiones influenciada por la mediación de la prensa y radiodifusores*”<sup>91</sup>. Finalmente, para la interpretación y el desarrollo, es imperativo no solamente tomar en cuenta las palabras que dicen los músicos o las letras que entonan, si no también cualquier otro tipo de gestos o expresiones ocurridas durante los eventos, pues estos muestran rasgos de las ideologías morales y políticas.

Para entender más a fondo los argumentos de Street, Hague y Savigny, se puede analizar el caso de la campaña *Rock Against Racism*, originada en el Reino Unido en el año de 1976, cuya organización comenzó con una serie de cartas del *Socialist Workers Party* enviadas a la prensa musical británica, la cual empezó a expresar interés e incitar a sus lectores para atender a los eventos musicales organizados por dicho partido, posteriormente, gracias a sus principios antirracistas y antifascistas, los eventos fueron apoyados por el *Manchester Anti-Fascist Committee* y la *North Manchester Campaign Against Racism*, así como por creadores de otros

---

<sup>89</sup> Lianu, Oana, *Music – one of the best ambassadors of Cultural diplomacy* en *Bulletin of the Transilvania University of Braşov - Supplement Series VIII: Performing Arts, Vol. 9, No. 2*, Rumania, 2016, p. 199.

<sup>90</sup> Street, John et al., *Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation*, *The British Journal of Politics & International Relations*, Reino Unido, 2007, p.7

<sup>91</sup> *Ibíd*em, p. 8

eventos musicales como el *Deeply Vale Festival*, cuyos organizadores promovían la música punk y los remanentes de la escena hippie como un medio de expresar políticas antirracistas.

De este modo, los medios locales y la misma escena musical fueron fundamentales en la organización de la campaña. Lo que ayudo a legitimar los eventos de *Rock Against Racism* fue que los editores de la prensa musical, como Neil Spencer de la revista *New Manchester Review*, cada vez hablaban más de la idea de relacionar la música con la política, viendo a los músicos como actores políticos, al contar con el derecho y la responsabilidad de participar en la política; así, los lectores de la prensa musical se convencieron de que la campaña era trascendental y debía ser respaldada y apoyada asistiendo a dichos eventos.

Finalmente, en el desempeño de la campaña, el mensaje en contra del racismo se transmitía mediante el hecho de que en los escenarios tanto músicos blancos como negros tocaban juntos, haciendo que la música no fuera únicamente una herramienta, sino también el ambiente mismo de la campaña. Así entonces, la organización, el proceso de legitimación y la forma en la que se llevó a cabo *Rock Against Racism* creó un vínculo entre la escena musical y la escena política, que a su vez generó un público que adoptó la lucha antirracista, o bien, en palabras de las constructivistas Klotz y Lynch: “(...) el contexto social y normativo permitió a los agentes promotores de la campaña y de los eventos estimular, auspiciar, producir y legitimar estructuras que llevaron a los demás a replicar las identidades y prácticas expuestas en su discurso”.<sup>92</sup>

Como lo expone el caso anterior con su temática antirracista, la música ha sido utilizada en el contexto político internacional como un medio para promover la paz y apoyar a aquellos sectores económicos y sociales que más lo necesitan mediante conciertos destinados a recaudar fondos y crear conciencia política, algo que autores como Schoening han denominado “*música (rock) de caridad*”<sup>93</sup>.

Dicho autor menciona algunos casos en los cuales la beneficencia ha sido el principal objeto de la música, tales como “*The Concert for Bangladesh*” organizado por George Harrison y Ravi Shankar para recaudar fondos para apoyar a los refugiados de

---

<sup>92</sup> Klotz, Audie y Lynch, Cecelia, *Strategies for Research in Constructivist International Relations*, Routledge, 2007, Estados Unidos, p. 45

<sup>93</sup> Schoening, Benjamin, *Op. cit.*, p. 8

la Guerra de Liberación de Bangladesh; del mismo modo, durante la hambruna en Etiopía en los años 1983 a 1985, Michael Jackson, Lionel Richie y una gran cantidad de músicos más escribieron la canción “*We are the World*” que logró recaudar al más de 10 millones de dólares para apoyar a dicho país <sup>94</sup> y, simultáneamente, en el mismo año de 1985 se llevó a cabo el concierto *Live Aid* (organizado por Bob Geldof and Midge Ure) en Inglaterra y Estados Unidos, que recaudó aproximadamente 150 millones de libras, siendo uno de los eventos transmitidos vía satélite más vistos de toda la historia (con un estimado de 1.9 billones de espectadores en 150 países) y en el cual participaron artistas y bandas como Queen, U2, The Who, Led Zepellin, Duran Duran David Bowie, Phil Collins, Bob Dylan, Paul McCartney, Elton John, entre otros.<sup>95</sup>

De igual manera, otro frente en el cual la música ha sido utilizada como un medio para promover la paz y apoyar a los sectores sociales más necesitados, es a través de organizaciones que han probado que la música también puede ser fructífera cuando se utiliza con estos fines. Una de estas instituciones es la organización británica *War Child*, con sede en Mostar, Bosnia-Herzegovina y creada en 1993 durante la guerra en la antigua Yugoslavia, la cual organizaba talleres musicales con el argumento de que la música era una buena herramienta para ayudar a la gente con estrés psicológico, teniendo como principal finalidad mejorar las situaciones de los menores afectados por los conflictos armados. En 1997, junto con el tenor Luciano Pavarotti, fundaron un centro llamado *Pavarotti Music Centre* que promueve la reconciliación mediante la participación de jóvenes, independientemente de su etnia o religión, en talleres musicales y otras actividades artísticas.<sup>96</sup>

Otro ejemplo es la organización *Music in Me*, que buscaba apoyar a los menores de Medio Oriente bajo la idea de que la música tiene el poder de unir a las personas con la finalidad de que puedan vincularse y comunicarse con otras culturas y naciones, al mismo tiempo que expresan tanto identidades culturales como regionales; su campo

---

<sup>94</sup> Véase: Holden, Stephen, *The Pop Life: Artists Join in Effort for Famine Effect*, The New York Times, 27 de febrero de 1985, Disponible en <http://www.nytimes.com/1985/02/27/arts/the-pop-life-artists-join-in-effort-for-famine-relief.html>, Consultado el 26 de Julio de 2017

<sup>95</sup> Véase: Jones, Graham, *Live Aid 1985: A day of Magic*, CNN International, 6 de Julio de 2005, Disponible en <http://edition.cnn.com/2005/SHOWBIZ/Music/07/01/liveaid.memories/index.html>, Consultado el 26 de Julio de 2017

<sup>96</sup> Véase: Lister, David, *Pavarotti uses music to heal children of Bosnia*, Independent, Reino Unido, 22 de diembre de 1997. Disponible en <http://www.independent.co.uk/news/pavarotti-uses-music-to-heal-children-of-bosnia-1290180.html>, Consultado el 26 de Julio de 2017

de trabajo eran países que se han visto afectados por conflictos armados o inestabilidad política y entre sus proyectos se encontraban la creación de una escuela en Jerusalén de música donde enseñan a tocar chelo, darbuk, violín, piano, guitarra y oud; la creación de cuatro coros con infantes iraquíes refugiados en Siria, la colaboración con el Conservatorio Nacional de Música en Amman para la instauración de la licenciatura en Musicoterapia en Jordania; y colaboraciones con los campos de refugiados de Kirkuk en Irak y Rashidieh en Líbano.<sup>97</sup>

De forma similar, la *Shropshire Music Foundation*, creada en 1999 por la compositora Liz Shropshire, ha llevado a cabo distintos proyectos con los cuales busca promover la tolerancia étnica y la paz, así como mejorar las condiciones de vida de niños y adolescentes afectados por los conflictos armados del mundo. Entre sus principales proyectos se encuentran la fundación en el año 2000 de la *Children's Music Initiative* en Kosovo, para apoyar a menores de toda la región de Djakovica afectados por la guerra en dicho país; la creación de *Peace Through Music Northern Ireland* en 2004, con el cual promueven la integración de comunidades segregadas en las ciudades de Belfast y Omagh, Irlanda del Norte; el establecimiento de *Child Song Uganda* en el año 2005 para trabajar con chicos de la región de Gulu que pertenecieron al ejército; y más recientemente, la colaboración en 2016 con dos campos de refugiados ubicados en Grecia en los cuales trabajan con niños sirios, kurdos, afganos, eritreos, sudaneses e iraquíes.<sup>98</sup>

### **2.3. Música de protesta como herramienta contestataria**

Las sociedades poseen distintas formas de capital cultural, siendo la música la que permite la modificación de los elementos culturales y promueve el desencadenamiento de procesos de articulación de identidades, debido a que al manejar un lenguaje auditivo se facilita la comunicación, aportando un intercambio de ideas más rápido y directo y, a la vez, porque proporciona o sugiere un amplio mundo de imágenes mentales sin importar el nivel sociocultural del receptor, de tal manera que

---

<sup>97</sup> Véase: <http://www.musicinme.net>. Consultado el 26 de julio de 2017.

<sup>98</sup> Véase: <http://www.shropshirefoundation.org>. Consultado el 26 de julio de 2017

la sociedad se significa con sus prácticas musicales. Esto permite que la música, además de ser un importante elemento en la identidad cultural de una nación y de ser utilizada como herramienta diplomática, también sirva como un instrumento de oposición para la sociedad con el que se busca dar a conocer determinada ideología o descontento.

Por otro lado, los movimientos sociales, entendidos como un sistema organizado de actores y procedimientos en donde los grupos sociales pueden expresarse y utilizar sus recursos para opinar sobre alguna problemática, pueden utilizar medios institucionales como lo son los medios de comunicación o las elecciones, o medios no institucionalizados como la huelga, las manifestaciones o las marchas, que a su vez utilizan herramientas como la canción de protesta, que ayudan a transmitir el mensaje o la ideología que se defiende. Entonces, la música, como constructora y articuladora de identidades, puede ser utilizada como un instrumento de denuncia gracias al importante carácter que adquiere como elemento discursivo y como repertorio de acción para el movimiento social.

A continuación, se da una breve definición de lo que es la protesta social y se explica cómo es que la música fue adoptada como herramienta de denuncia creando lo que se conoce como música de protesta; su clasificación según su funcionalidad y sus temáticas y algunos ejemplos del uso de dicho género (así como la mención de algunos de sus principales exponentes) durante la segunda mitad del siglo XX, abordando más a detalle el caso de América Latina, región en la que, a partir de la década de 1960, como consecuencia del subdesarrollo, la creciente miseria, el descontento de la población y la falta de liderazgo de los mandatarios de la región, surgió este tipo de canción con alto contenido de mensajes sociales comprometidos con los que se pretendía generar: un cambio radical en las estructuras sociales, económicas y políticas; así como la unidad de los pueblos latinoamericanos frente a las élites y contra los intereses de las grandes multinacionales, en especial las norteamericanas.

## 2.4. Definición de protesta social

Una vez que se ha entendido la importancia y el rol que tiene la música en el contexto político, es necesario analizar la función que tiene dicha expresión cultural como medio para externar los descontentos que piensan y sienten las personas al interactuar con su entorno social, económico y político. Para lograr esto, es preciso definir inicialmente lo que es la protesta social y como su fundamento en la libertad de expresión le permite utilizar distintas herramientas (entre las cuales se encuentra la música) para alcanzar sus metas. Como punto de partida se debe indicar que el catedrático Omar Rincón de la Universidad de los Andes (Colombia) define la protesta social como: “(...) un acto político de la libertad de expresión, cuya lucha busca la significación pública usando distintos medios como lo son las marchas, huelgas, paros cívicos, el uso de las nuevas tecnologías como lo es internet y redes sociales, manifestaciones y música.”<sup>99</sup>

A partir de la definición de Rincón, se pueden analizar distintos factores que constituyen a la protesta. El primero es la libertad de expresión, la cual es indispensable para el funcionamiento de las sociedades democráticas, debido a que garantiza, en calidad de derecho individual, una protección hacia la censura, acceso a todo tipo de información e ideas y la posibilidad de expresarse a voluntad. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que las estructuras sociales y la distribución desigual del poder llegan a tener impacto en las posibilidades equitativas de participación social, ya que el acceso a recursos políticos y económicos, muchas veces determina la facilidad de expresión de las personas; por lo tanto, el Estado tiene la obligación de intervenir y equilibrar las limitaciones en las oportunidades de expresión, potenciando las de aquellos que tienen mayores dificultades para formar parte del debate público.

Por lo tanto, la protesta funge como un elemento integrador del orden democrático al operar como una garantía de derechos y como un dispositivo de protección que emplea vías directas para exigir su defensa; además de estar vinculada históricamente con el fortalecimiento de la vida democrática en la medida que opera

---

<sup>99</sup> Rincón, Omar, *...De Rebeldías y Protestas Públicas y Masivas* en Rabinovich, Eleonora, *Vamos a Portarnos Mal*, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung, Colombia, 2011, pp. 13-14

como un elemento que posibilita el consenso y la resolución sobre cuestiones de interés público y transparentar así las determinaciones del Estado.

Sin embargo, debido a las diferencias en materia de diversidad y pluralismo informativo, la discriminación por parte de los medios profesionalizados y comerciales hacia eventos que según su criterio carecen de importancia, así como marcos institucionales que no favorecen a la participación social; el único medio que parece ser el adecuado para lograr que las minorías sociales sean partícipes en el proceso político es la protesta en sus distintas manifestaciones que van desde marchas, huelgas de hambre, campamentos en lugares públicos, entre otras; desafortunadamente para los grupos que llegan a revelarse, muchas veces el Estado llega a criminalizar a quienes optan llevar sus demandas a la luz pública.

Ante dicha criminalización, Roberto Gargarella señala que: “(...) *el Estado debe prestar especial atención a los reclamos y demandas originados del abandono de los derechos fundamentales de su sociedad, pues resulta catastrófico que las demandas directas sobre el poder público sean silenciadas en lugar de atendidas.*”<sup>100</sup> Igualmente, las organizaciones que conforman el Frente por la libertad de expresión y la protesta social en México<sup>101</sup> establecen que:

*“A través de distintos mecanismos, se han tomado acciones de diferente nivel para intentar limitar las voces disidentes y los espacios de protesta. Muchas de las democracias hoy en día no cuentan con mecanismos formales de participación y de respuesta a las demandas de distintos grupos, que se consideran oprimidos o que no están de acuerdo con las políticas gubernamentales, y si existen muchos de ellos son inoperantes ante ciertos grupos sociales, además se utilizan métodos tanto directos como indirectos de limitación ilegítima de la protesta social.”*<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Gargarella, Roberto. *El derecho a la protesta: El primer derecho*, Ad-Hoc, Argentina, 2005, p. 30

<sup>101</sup> Centro de Derechos Humanos “Fray Francisco de Vitoria O.P.”, Centro de Derechos Humanos “Miguel Agustín Pro Juárez”; Centro de Justicia para la Paz y el Desarrollo, (CEPAD); Colectivo de Abogadas y Abogados Solidarios, (CAUSA); Fundar, Centro de Análisis e Investigación, (FUNDAR); Instituto Mexicano de Derechos Humanos y Democracia, (IMDHD); Propuesta Cívica; Servicios y Asesoría para la Paz, (SERAPAZ); Red Nacional de Organismos Civiles de Derechos Humanos “Todos los Derechos para Todos y Todos”, (RED TDT)

<sup>102</sup> Frente por la libertad de expresión y la protesta social en México, *Derechos Humanos y Protesta Social en México*, Comisión Interamericana de Derechos Humanos, México, 30 de octubre de 2014, p. 3, Disponible en [http://www.fundar.org.mx/mexico/pdf/CIDH\\_Informe\\_Final\\_Protesta30Octubre2014.pdf](http://www.fundar.org.mx/mexico/pdf/CIDH_Informe_Final_Protesta30Octubre2014.pdf), Consultado el 27 de julio de 2017



De cualquier manera, la protesta social representa un medio alternativo para hacer frente a los conflictos en democracia, sin atentar contra la lógica de la misma y funcionando incluso como un indicador de que tan democrático y comunicativo es el régimen de un país, al permitir que ciertos grupos o identidades colectivas hagan visibles sus estéticas, repertorios y demandas.

Igualmente, es conveniente tomar en cuenta que para que alguna campaña o movimiento, en este caso una protesta, pueda llevarse a cabo, debe pasar por un proceso que incluye una etapa de identidad en la cual se organiza y se establece la forma en que se va a actuar; una etapa de legitimidad en la cual se busca el reconocimiento por parte de la sociedad y al lograrlo se adquiere fuerza y poder; una etapa de participación y penetración en la cual el apoyo y la movilización de las personas permite a la protesta tener un alcance extenso y; una etapa de distribución, en la que se logran alcanzar las metas mejorando aquello que dio origen a la protesta (cabe mencionar que este proceso presenta una similitud con lo que Street, Hague y Savigny señalaban sobre los factores que vinculan a la política con la música mencionados en el Capítulo 2 de la presente investigación).

Asimismo, Lucía Magrini hace una sistematización de las dimensiones políticas y comunicativas que pueden tener las protestas sociales.<sup>103</sup> En lo referente a las dimensiones políticas, la protesta se asienta sobre la demanda de una situación que el sistema político no atiende o no ha podido resolver, implicando una acción colectiva por parte del grupo afectado o inconforme con dicha situación, esta acción puede tener diferentes intensidades dependiendo del grupo que realice la protesta.

De esta manera, se distinguen protestas originadas desde el espacio público hegemónico como los son empresarios, iglesia o medios masivos de comunicación y, protestas articuladas por la lucha social que busca la significación y que desafía al sistema político, como lo fueron los movimientos mencionados en el primer capítulo del presente trabajo, surgidos a raíz de las condiciones sociales y económicas que la instauración del neoliberalismo llevó a América Latina. Por otro lado, en la cuestión de las dimensiones comunicativas, las protestas buscan hacer su demanda visible en la

---

<sup>103</sup> Magrini, Lucía, *La efervescencia de la protesta social de luchas, demandas, narrativas y estéticas populares*, en Rabinovich, Eleonora, *Vamos a Portarnos Mal*, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung, Colombia, 2011, pp. 34-35

esfera pública haciendo uso de estrategias comunicativas alternativas que muchas veces van más allá de los medios de comunicación tradicionales, como lo pueden ser las expresiones culturales.

## **2.5. La música de protesta**

Si bien la música ha sido utilizada por los gobiernos, ya sea como herramienta política en la diplomacia o como símbolo nacionalista durante las guerras, las sociedades también han utilizado la música como herramienta para expresar ideas contestatarias en periodos de crisis y disgusto, debido a que, es ante estas situaciones cuando surgen personas que ven la oportunidad de articular sus posturas políticas mediante la música, la cual engloba un discurso que llega a ser adoptado por todos sus oyentes.

En este sentido, se considera que las bases de la música de protesta se encuentran en la Edad Media, época en la que la música religiosa (católica y cristiana) era el género oficial, lo que llevó a los trovadores y juglares (artistas ambulantes) a crear composiciones sencillas y divertidas para informar los acontecimientos sucedidos a la sociedad analfabeta, hecho que fue revolucionario para la época pues los autores e intérpretes de dichas melodías utilizaban cualquier espacio público como escenario, aspecto que era constantemente criticado por la nobleza y la iglesia. Sin embargo, la música de protesta, como tal, surgió a principios del siglo XX como resultado de las condiciones políticas y sociales en las que se encontraba el escenario internacional; hechos como los movimientos revolucionarios en China y Rusia, la Resistencia Griega, el Frente Popular en España, los movimientos nacionalistas en América Latina y Asia, los movimientos a favor de los derechos civiles, las luchas anticoloniales y el movimiento en contra del Apartheid, favorecieron al desarrollo de este género.

En el desarrollo histórico de la música como medio de protesta, aspectos como el nacionalismo, las tradiciones y las formas de representación han tenido una gran influencia; aunado a esto, su carácter representativo de aquellos que son objeto de la represión y la capacidad de las personas ordinarias (cualquier persona) para crearla y reproducirla, ayudan a legitimar el uso de dicha expresión artística como una parte

fundamental en los movimientos políticos. Asimismo, el contexto en el cual surge la música de protesta es de suma relevancia, debido a que éste define cuál es su relación directa con la política, las tradiciones y la identidad de determinada sociedad o nación.

Para explicar la relación que llega a tener la música de protesta con las tradiciones de una sociedad, es útil el ejemplo de las luchas anticoloniales en India, país en el que el colonialismo había marginado a la cultura local, razón por la que entre las décadas de 1930 y 1940 surgió, impulsado por la Asociación Teatral del Pueblo de India, un amplio repertorio de canciones de este género que consistía en composiciones recuperadas de la música tradicional india que tenían como finalidad recordarle a las personas las raíces musicales de su cultura; sumado a esto, los músicos encargados de interpretar dichas composiciones, mantenían un discurso nacionalista, afirmando que al darle la importancia necesaria a la música folclórica de India, se representaba de la mejor manera a las diferentes clases sociales del país.<sup>104</sup>

Entonces, se entiende que para que la música de protesta pueda tener una relación con las tradiciones de la sociedad que la entona, debe ser accesible a grandes números de personas que puedan identificar parte de sus bases culturales en las melodías, siempre representando situaciones políticas y democratizando las formas y los lugares en los cuales se llevan a cabo los eventos.

Por otra parte, la relación que tiene la música de protesta con la política aplicada en una sociedad radica en la diferencia de identidades entre aquellos grupos que dominan y aquellos que son rezagados de manera étnica, económica o social; dichas diferencias son manifestadas en el contenido lírico de las canciones; Antonio Alaminos expresa que: *“en las canciones se expresa una clara distinción entre los “opresores” y “oprimidos”.*”<sup>105</sup>

El grupo que vocaliza las letras de las canciones es el de los oprimidos, quienes hacen referencia en las melodías a cómo se les nombra y cómo se nombran ellos mismos, además de que establecen qué es lo que quieren y cómo es que piensan

---

<sup>104</sup> Damodaran, Sumangala, *Protest Through Music*, Seminario Talking Theatre no. 588, agosto 2008, Disponible en [http://www.india-seminar.com/2008/588/588\\_sumangala\\_damdaran.htm](http://www.india-seminar.com/2008/588/588_sumangala_damdaran.htm), Consultado el 29 de julio de 2017

<sup>105</sup> Alaminos, Antonio, *15M La expresión del conflicto en las canciones protestas* en Nos Aldás, Eloisa et. al., *#comunicambio: Comunicación y Sociedad Civil para el Cambio Social*, Editorial Fragua, España, 2015, p. 1227

conseguirlo; para explicar esto, Alaminos toma como ejemplo canciones creadas por el movimiento español 15M <sup>106</sup> en las que frases como: “*soy de la generación nini (ni derechos ni trabajo)*”, “*mi nación*”, “*millones sin hogar*” o “*los espíritus grandes*”; son utilizadas para identificar al grupo protestante, a los oprimidos, quienes exteriorizan qué buscan conseguir con su movimiento mediante expresiones como: “*un mundo nuevo, que garantice a los hombres trabajo y dé a la juventud un futuro y a la vejez seguridad*”, “*¡democracia real ya!*” o “*ni izquierda ni derecha, sólo bienestar social*”, quedando los medios que usan para lograr su cometido expuestos en líneas como “*Luchemos*”, “*Si el pueblo actúa nada puede pararle los pies*”, “*protesto con la música*”, “*vamos a protestar, tráete una tienda de campaña*”, entre otras. <sup>107</sup>

Así, según el análisis de Alaminos, en la identificación del actor colectivo que protesta resaltan tanto imágenes positivas (“los espíritus grandes”) como negativas (“millones sin hogar”), abarcando en un amplio campo semántico, representado con expresiones coloquiales, sus aspiraciones y su manera de luchar; por otro lado, en lo que respecta al grupo que oprime, es importante señalar que los oprimidos se refieren a ellos en sus composiciones mediante su rol institucional (gobierno, policía, etc.), o bien mediante sobrenombres negativos como mafia, verdugos, sinvergüenzas, entre otros, para poder expresar lo que no les parece del sistema y la manera en la que los opresores fallan en su papel social, resultando en una versión distorsionada de lo que deberían ser en realidad.

Uno de los principales factores que deben analizarse de la música de protesta es la función política que tiene ésta; Serge Denisoff señala que: “*las canciones de protesta que son funcionales son aquellas que logran destacar en sus letras los padecimientos sociales, recomendando soluciones, contribuyendo a la solidaridad mediante el*

---

<sup>106</sup> El Movimiento 15M surgió el 15 de mayo de 2011 con una serie de manifestaciones por toda España como resultado del descontento social proveniente de la crisis de 2008. Lo que buscaba este movimiento era un cambio en la Ley Electoral para que las listas fueran abiertas y con circunscripción única; atención a derechos básicos como vivienda, sanidad y educación pública; la abolición de leyes y medidas discriminatorias, reformas fiscales que favorezcan las rentas más bajas, la abolición de los sueldos vitalicios de la clase política, el rechazo y condena de la corrupción, transparencia en la rendición de cuentas de los partidos políticos y una democracia participativa y directa para que la ciudadanía tome parte activa. Véase: <http://www.movimiento15m.org>, Consultado el 07 de agosto de 2017.

<sup>107</sup> Alaminos, Antonio, *Op. cit.*, pp.1227-1230

*reclutamiento de miembros a la causa.*”<sup>108</sup> Entonces, así sea una canción que exhorte a unirse a una causa o una que describa únicamente la vida ordinaria de las personas, el rango de utilidad de las composiciones depende tanto de la composición lírica como de la composición musical y también de si son producidas e interpretadas por individuos, grupos musicales, comunidades o movimientos organizados. Charles Larson, por su parte, también expone que: “(...) *para que las canciones encaminadas a la protesta tengan funcionalidad, deben cumplir con los elementos básicos del discurso persuasivo.*”<sup>109</sup>

El primer elemento de dicho discurso es la apropiación de similitud, con la cual, dependiendo del grado de persuasión que tenga una canción, se puede lograr hacer sentir a los oyentes como parte de un grupo, o bien, crear una identidad colectiva; el segundo elemento es el atractivo dramático, que varía según las situaciones representadas en las composiciones, que pueden ir desde un momento específico en la historia de una sociedad, hasta diferentes pequeños hechos que en su conjunto constituyen un escenario y un contexto más extenso; el tercer elemento es la presencia de un sistema de valores con el cual los oyentes puedan identificar sus propios principios, de modo que al unirse a la causa sea con la finalidad de preservarlos y; el cuarto elemento es el propósito que tienen las letras de las canciones, que puede variar al buscar simplemente modificar una opinión sobre un suceso o buscar movilizar a las personas mediante marchas y huelgas.

Es a partir de estos elementos y de la funcionalidad de las canciones de protesta que Denisoff las divide en dos categorías: las canciones “magnéticas” y las canciones “retóricas”.<sup>110</sup> Las composiciones “magnéticas” son aquellas que con su melodía y letras llaman fácilmente la atención de aquellos que las escuchan transmitiendo directamente un mensaje político, debido a que poseen todos los elementos expuestos por Larson y por lo tanto su nivel de funcionalidad es alto; un ejemplo de una canción que entra en

---

<sup>108</sup> Denisoff, Serge, *Protest movements: Class consciousness and the propaganda song*, en *The Sociological Quarterly* Vol. 9, Routledge, Reino Unido, 1968, p. 245

<sup>109</sup> Larson, Charles, *Persuasion: Reception and Responsibility*, Wadsworth, 13° Edición, Estados Unidos, 2013, p. 77

<sup>110</sup> Denisoff, Serge, *Songs of Persuasion: A Sociological Analysis* en *Journal of American Folklore*, vol. 79, Estados Unidos, 1968, pp. 581-584.

esta categoría es *“Stand for Something”* de la agrupación británica *Skindred*, cuyos coros se leen de la siguiente manera:

*“Enslaved by the wickedest power  
Everyday you live, you gotta fight,  
You got to stand your ground.  
If you want it you got to rise and take it,  
Got to wake up, you know you can't contain this.”*<sup>111</sup>

En este ejemplo el mensaje es claro, se busca incitar a la sociedad a luchar por una causa, la cual, a pesar de no estar expresada de forma explícita, por el contexto que brinda la letra, bien puede ser en favor de los derechos sociales o en contra de alguna represión por parte del régimen político, el uso de la frase *“esclavizados por el poder más malvado”* inmediatamente define en contra de qué o quién se protesta y llama la atención de aquellos que la escuchan gracias a las exclamaciones *“tienes que pelear”* o *“si lo quieres, debes levantarte y tomarlo”* que enaltecen el ánimo y el espíritu, motivando a unirse a la causa; otro ejemplo es la canción *“Fight the Power”* de *Public Enemy*, que en sus versos se manifiesta en contra del racismo y la marginación de la comunidad afroamericana durante la era conservadora de Ronald Reagan a finales de la década de 1980 de la siguiente manera:

*“While the Black bands sweatin'  
And the rhythm rhymes rollin'  
Got to give us what we want  
Gotta give us what we need  
Our freedom of speech is freedom or death  
We got to fight the powers that be”*<sup>112</sup>

En este segundo ejemplo, el mensaje nuevamente es evidente, pues insta a la sociedad afroamericana, representada por las *“Black bands”*, a unirse a la lucha que busca la igualdad, expresado en la oración *“deben darnos lo que necesitamos”*, y la libertad de expresión, estableciendo la importancia de ésta al decir *“es libertad o muerte”*; la periodista Laura Warrel señala que *“las líneas de “Fight the Power” no sólo representaban una nación frustrada por el conflicto de clases y la falta de progreso social, sino que también le indicó a su sociedad cómo reaccionar ante tal situación,*

---

<sup>111</sup> Webbe, Clive, *Stand for Something* en *Shark Bites and Dog Fights*, CD, Bieler Bros Studios, Estados Unidos, 2009

<sup>112</sup> Shocklee, Keith, *Fight the Power* en *Fear of a Black Planet*, CD, Def Jam, Estados Unidos, 1989

*motivándola a revelarse*”<sup>113</sup>, lo que significa que esta canción, clasificada dentro de la categoría “magnética”, tuvo una importante función política.

Por otro lado, las canciones “retóricas”, únicamente poseen algunos elementos señalados por Larson, mas no todos, lo que las hace menos directas pues llegan a señalar la problemática sin proponer una solución o sin explicar cómo se piensa lograr un cambio en dicha situación; sumado a esto, este tipo de composiciones usualmente señala los aspectos negativos de una situación social y busca atraer a sus oyentes desde términos más emocionales; los versos de la canción “*Civil War*” de la banda estadounidense *Guns N’ Roses*, escrita en 1991 como una crítica a la guerra por “*alimentar a los ricos y enterrar a los pobres*”, resulta un excelente ejemplo de esta categoría:

*“Look at your young men fighting  
Look at your women crying  
Look at your young men dying  
The way they’ve always done before”*<sup>114</sup>

La letra de este ejemplo busca llegar al lado sentimental de los oyentes al abordar una problemática social, que en este caso es el sufrimiento de las mujeres al ver a sus hijos luchar y morir en las guerras, señalando que es una situación siempre ha sido así; sin embargo, no propone una solución, sino que solamente menciona lo que está mal, por lo que se puede entender que su objetivo es crear consciencia, mas no motivar a la movilización como tal; de manera similar, los versos de la canción “*2+2=?*” del estadounidense Bob Seger, entran, al igual que el ejemplo anterior, en la categoría de canciones “retóricas”:

*“Well I knew a guy in high school  
just an average friendly guy  
And he had himself a girlfriend  
and you made them say goodbye  
Now he's buried in the mud  
over foreign jungle land”*<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Warrell, Laura K., *Fight the Power* en Salon Media Goup, 3 de junio de 2002, Disponible en [https://www.salon.com/2002/06/03/fight\\_the\\_power/](https://www.salon.com/2002/06/03/fight_the_power/), Consultado el 6 de Agosto de 2017

<sup>114</sup> Rose, Axl, *Civil War* en *Use Your Illusion II*, CD, Geffen, Estados Unidos, 1991

<sup>115</sup> Seger, Robert, *2+2=?* en *Ramblin’ Gamblin’ Man*, CD, Capitol, Estados Unidos, 1969

Esta composición hace alusión a los jóvenes enviados a luchar durante la Guerra de Vietnam y a lo difícil que era para las personas cercanas a ellos despedirse sabiendo a dónde se dirigían, todo mediante un reclamo al gobierno expresado en las líneas: “*los hiciste despedirse, ahora él está enterrado en el lodo en una tierra selvática extranjera*”, no obstante, como en el ejemplo citado, únicamente señala el problema con la finalidad de que los oyentes empaticen con la situación expuesta, sin especificar cómo podría ser posible resolver tal hecho.

Una vez analizadas ambas categorías expuestas por Denisoff, puede llegar a pensarse que las canciones consideradas como “magnéticas” son utilizadas con más frecuencia debido a que sus elementos didácticos, explicativos y exhortatorios son fácilmente reconocidos gracias a su simplicidad, su accesibilidad y su explícito contenido lírico; dichos elementos son la base de la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht <sup>116</sup>, la cual establece que el ser humano y la sociedad pueden ser analizados intelectualmente mediante el entretenimiento, el cual, si es lo suficientemente didáctico, puede lograr que el espectador se identifique con los hechos puestos en escena, llevándolo a adoptar una actitud mucho más crítica y por ende, provocar un cambio social.

Entonces, la teoría del teatro épico sirve para entender por qué las canciones “magnéticas” pueden llegar a tener mayor funcionalidad al momento de utilizarse con fines revolucionarios, mas esto no significa que las canciones “retóricas” no sean útiles como método de protesta, pues desde el surgimiento del género, se han escrito y compuesto una gran cantidad de canciones de este tipo, con las que las personas han generado empatía con diversas situaciones gracias a su enfoque más sentimental.

Igualmente, a lo largo de la historia de las canciones de protesta, estas han abordado dos temáticas en general, los derechos civiles y la guerra. Las composiciones encauzadas a los derechos civiles tienen una atracción dramática gracias al uso de palabras clave que les brindan cierto grado de sutileza al momento de transmitir su mensaje.

---

<sup>116</sup> Véase: Damodaran, Sumangala, *Protest and Music*, Oxford Research Encyclopedia of Politics, Reino Unido, 2016, p. 7



Para entender esto último, basta con escuchar la canción “*Berlin Wall*”, entonada durante las marchas de Selma a Montgomery en Alabama en 1965 como parte del Movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos liderado por Martin Luther King Jr.; en la letra de esta canción se encuentra la frase “*Vamos a derrumbar este Muro de Berlín en Selma*”<sup>117</sup>, en donde las palabras clave son “Muro de Berlín”, pues durante la Guerra Fría existía un sentimiento negativo por parte de la sociedad hacia el muro de Berlín, siendo esta la razón por la cual se le denominó de esta manera (*Berlin Wall*) a los bloqueos policiales en Selma; de tal manera que al ser coreada, los manifestantes adoptaban la meta de “derrumbar el muro”, haciendo referencia tanto al Muro de Berlín como a los bloqueos en Alabama, demostrando el interés del movimiento por los derechos civiles no solo a nivel nacional, sino también a nivel internacional.

En las canciones con esta temática es posible encontrar ciertos factores que les brindan funcionalidad política; el principal factor es la posibilidad de éxito, que además de dirigir y encaminar a las audiencias, les da un objetivo por el cual luchar y movilizarse, lo que a su vez permite que se cree una misma identidad o significado colectivo que busca hacer frente al reto que conlleva lograr dicho objetivo; por consiguiente, las composiciones que hablan sobre la lucha por los derechos civiles normalmente cuentan con los elementos básicos del discurso persuasivo y son consideradas como “magnéticas”.

Por otra parte, las canciones que abordan la temática anti-guerra, difieren de aquellas mencionadas anteriormente, debido a que entran en la categoría de “retóricas” al usar el recurso dramático en sus letras, teniendo, por tanto, una función más pragmática que hace un intento de cambiar la opinión pública, pero sin dar una respuesta concreta a la problemática que plantea, tal como lo explica el escritor de la *New York Times Magazine*, Tom Phillips:

*“La única cosa que falta (de las canciones anti-guerra) es una canción que podría servir como tema para el movimiento; la gente no tiene un objetivo en mente tan inspirador como la emancipación del hombre trabajador o el fin de la guerra en abstracto. Sólo quieren acabar con una desgracia nacional.”*<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Benkert, Carl, *Freedom Songs: Selma, Alabama*, Folkways Records & Service Corp, Estados Unidos, 1965, p. 2

<sup>118</sup> Phillips, Tom, *Vietnam Blues* en *Illustrated N. Y. Times Magazine*, N.Y. Times, Estados Unidos, 1967, p. 12

No obstante, este tipo de canciones han sido abundantes y de gran popularidad a lo largo de la historia de la música de protesta, debido a que, durante la segunda mitad del siglo XX, el contexto internacional y los hechos que lo caracterizaron, permitieron la creación de muchas composiciones con temática anti-guerra. El acontecimiento por excelencia que generó una gran cantidad de protestas y manifestaciones, sirviendo como inspiración para muchos cantautores y bandas, fue la Guerra de Vietnam, conflicto bélico originado desde mediados de la década de 1950, en el que Estados Unidos y Vietnam del Sur se enfrentaron a Vietnam del Norte, que contaba con el apoyo comunista. Estados Unidos se vio obligado a retirarse del país debido a la firma de los Acuerdos de paz de París en 1973, mientras que el conflicto como tal terminó con la toma de la ciudad de Saigón y la rendición del ejército de Vietnam del Sur en 1975, dejando un saldo de más de 3 millones de muertos y siendo considerado como la mayor derrota de Estados Unidos.<sup>119</sup>

Durante y después del conflicto, jóvenes e intérpretes musicales mostraron su aspiración por un nuevo orden de valores mediante sus canciones. Existen diversos ejemplos de composiciones que hablan del conflicto desde distintos puntos de vista, algunos más emblemáticos y populares que otros, pero todos permiten conocer el sentir de la sociedad con respecto al contexto en el cual se desarrollaba el escenario internacional en aquella época.

El primer ejemplo es "*What are you fighting for?*" de Phil Ochs en la cual se hace una crítica a la sociedad estadounidense por concentrarse en la guerra en lugar de dar prioridad a los problemas internos del país mediante líneas como: "*Y los miras construir la máquina de guerra justo a un lado de tu hogar*", "*Sólo piensa en los millones que no tienen trabajo*", "*Y escucha a tus líderes, quienes ganaron la carrera, mientras se paran frente a ti y te mienten en la cara*", entre otras; además de afirmar que: "*si se ganan las guerras en casa (refiriéndose al desempleo, la pobreza, la represión de los derechos civiles y a la propaganda que se le hacía a la guerra en los medios de comunicación), no sería necesario pelear más*"<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Véase: Spector, Ronald H., *Vietnam War 1954–1975* en Encyclopedia Britannica, 1998, Disponible en <https://www.britannica.com/event/Vietnam-War>, Consultado el 08 de agosto de 2017

<sup>120</sup> Ochs, Phil, *What Are You Fighting For?* en *The Early Years*, CD, Elektra, Estados Unidos, 2000

Igualmente, en la canción *“Lyndon Johnson Told the Nation”*, Tom Paxton hace una crítica a la decisión del presidente Lyndon B. Johnson de enviar más soldados a la lucha con la finalidad de *“ayudar a salvar Vietnam de los vietnamitas”* después de haber prometido una campaña de paz, esto narrando desde el punto de vista de un soldado, expresando las vivencias en el campo de batalla y la desilusión que significó el incumplimiento de la palabra del presidente, aspecto que da origen al título de la canción.<sup>121</sup>

Así mismo, algunos compositores optaron por hablar del tema desde una perspectiva diferente, dándole un toque sarcástico a sus letras; tal es el caso de *“I Feel Like Fixin' To Die Rag”* de *Country Joe and The Fish*, en la que un soldado habla enérgica y positivamente sobre ir a la guerra; la canción inicia con las líneas *“El Tío Sam necesita ayuda nuevamente, se ha metido en un terrible enredo”*, haciendo referencia a la participación de Estados Unidos en la Primera y Segunda Guerra Mundial y a la difícil y desventajosa situación en la que se encontraba el ejército norteamericano en Vietnam; razón por la que se menciona en la canción: *“Vamos a divertirnos mucho”* y *“¡Yupi! todos vamos a morir”*, debido a que los soldados sabían que al acudir al campo de batalla, existía gran posibilidad de que murieran; además, el último verso se dirige a los padres de todos los jóvenes militares instándolos a enlistar a sus hijos al ejército para *“ser los primeros de la cuadra en tener a su niño de vuelta en una caja”*.<sup>122</sup>

Otros compositores, decidieron exponer su disgusto de una manera más sutil, con canciones que narraban hechos sucedidos con anterioridad, pero que hacían claras referencias a las situaciones vividas en Vietnam, tal es el caso de *“Waist Deep in the Big Muddy”* de Pete Seeger, la cual habla de las Maniobras de Louisiana, un ejercicio militar llevado a cabo entre 1940 y 1941 que tuvo como objetivo preparar a las tropas estadounidenses para su ingreso a la Segunda Guerra Mundial; en la canción, un soldado narra la historia de cómo su pelotón es obligado a cruzar un río por órdenes de un negligente capitán (llamado por el narrador como “el gran tonto”), quien a pesar de

---

<sup>121</sup> Paxton, Thomas, *Lyndon Johnson Told the Nation* en *Ain't That News!*, CD, Elektra, Estados Unidos, 1965

<sup>122</sup> McDonald, Joseph, *I Feel Like Fixin' To Die Rag* en *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die*, CD, Vanguard VSD 79266, Estados Unidos, 1967

recibir muchas advertencias sobre lo difícil que sería cruzar, intenta hacerlo y muere a la mitad del camino, razón por la cual el sargento toma el mando y decide retirar a los hombres del río<sup>123</sup>.

Esta canción se presta a ser interpretada de distintas maneras: bien puede referirse al campo de batalla en Vietnam y a las vivencias de los soldados, quienes arriesgaban sus vidas por órdenes de sus superiores; o bien, el capitán puede ser una representación del gobierno de Estados Unidos, específicamente el entonces presidente Lyndon B. Johnson, que enviaba a los jóvenes estadounidenses a luchar sin importar las condiciones o las desventajas que se tenían en Vietnam; de cualquier forma, la canción tuvo una gran influencia en la sociedad de la época y fue aún más trascendente cuando fue censurada en el programa “*The Smothers Brothers Comedy Hour*” por su contenido político, dejando claro que el mensaje de la canción era entendido por cualquier persona que la escuchaba, gracias al contexto en el cual fue compuesta.<sup>124</sup>

Como puede verse en los ejemplos mencionados hasta ahora, el factor común presente en las canciones de protesta compuestas durante la Guerra de Vietnam es la crítica hacia el gobierno norteamericano, la cual se sustentaba principalmente en la condena de las condiciones sociales internas de Estados Unidos: justo como lo expone la cantante de jazz Nina Simone con su melodía “*Backlash Blues*”, en la cual se dirige al gobierno de Johnson con el término “*Mr. Backlash*”, protestando con los versos “*Tu incrementas mis impuestos, congelas mis salarios y envías a mi hijo a Vietnam*”<sup>125</sup>; y la desaprobación a la importancia que brindaba el gobierno a la guerra.

Esto último es visible en “*Handsome Johnny*” de Richie Havens, que habla de un soldado llamado Johnny y explica cómo marcha a distintas guerras, entre las que se encuentran la batalla de Concord (guerra de independencia de Estados Unidos), la batalla de Gettysburg (guerra civil estadounidense), la guerra de Corea y la guerra de

---

<sup>123</sup> Seeger, Peter, *Waist Deep in the Big Muddy* en *Waist Deep in the Big Muddy and other Love Songs*, CD, Columbia Records, Estados Unidos, 1967

<sup>124</sup> A pesar de que la canción fue escrita por Seeger años antes de que finalizara el conflicto en Vietnam, su letra describe el desenlace del conflicto, debido a que el sargento que retira al pelotón del río a la mitad del camino, puede interpretarse como una referencia a los Acuerdos de Paz de París que precisó el retiro de Estados Unidos del país asiático.

<sup>125</sup> Simone, Nina, *Backlash Blues* en *Nina Simone Sings the Blues*, CD, RCA Victor, Estados Unidos, 1967

Vietnam, las cuales se llevan a cabo en distintas épocas, lo que hace alusión al amplio historial bélico con el que cuenta dicho país.<sup>126</sup>

Sin embargo, definitivamente la canción de protesta más emblemática surgida durante la Guerra de Vietnam fue *“Blowin’ in the Wind”* de Bob Dylan, considerada como el himno de los movimientos de protesta, que posee un mensaje simple que cautivó a la sociedad debido a que, como explica la cantante y activista Mavis Staples: *“fue sorprendente como un joven de 21 años logró escribir algo que capturaba las frustraciones y aspiraciones de la sociedad en general de una manera tan enérgica.”*<sup>127</sup>.

La visión expuesta en la canción es simplista e incluso ingenua: es una declaración de cómo se percibía el mundo en aquella época; los versos se constituyen mediante preguntas como *“¿Cuántos años pueden existir algunas personas, antes de que se les permita ser libres?”*, *“¿Cuántas veces puede un hombre voltear la cabeza y pretender que simplemente no ve?”*, *“¿Cuántas muertes se necesitan para que él (hombre) sepa que demasiada gente ha muerto?”*, y finalizan con *“La respuesta está soplando en el viento”*<sup>128</sup>, dando a entender que los problemas expresados en las preguntas, podían ser resueltos por la misma sociedad si se dejara de dar tanta importancia a los conflictos y si atendiera más a su lado humanitario y solidario.

Dylan es un personaje sumamente trascendental en la historia de la música de protesta, debido a que sus canciones, clasificadas dentro del género folk, abordaban diversos temas que iban desde la guerra y el terror de la carrera armamentística nuclear, hasta la pobreza, el racismo y el jingoísmo<sup>129</sup>. Así, gracias a su radicalismo lírico y sus dones poéticos, Dylan renovó el género de la protesta, lo que le permitió llegar a nuevas grandes audiencias, de tal forma que para inicios de 1964 ya era considerado como “la voz de una generación”.

Son distintas composiciones las que han sido adoptadas por diversos movimientos, no sólo durante la década de 1960, sino también en la actualidad; uno de los ejemplos más importantes es *“A Hard Rain’s A-Gonna Fall”*, que aborda una

---

<sup>126</sup> Havens, Richie, *Handsome Johnny* en *Mixed Bag*, CD, Verve, Estados Unidos, 1966

<sup>127</sup> Mavis Staples en Lacy, Susan y Scorsese, Martin, *No Direction Home*, Paramount Pictures, Estados Unidos, 2005

<sup>128</sup> Zimmerman, Robert, *Blowin’ in the Wind* en *The Freewheelin’ Bob Dylan*, CD, Columbia, Estados Unidos, 1963

<sup>129</sup> Patrioterismo exaltado que propugna la agresión contra otras naciones.

temática general sobre el contexto social en el cual se desarrollaba el escenario internacional de entonces (algo parecido a *"Blowin' in the Wind"*); no obstante, es imperativo mencionar algunas canciones que tratan temas más específicos, pues sirven como muestra de composiciones con una alta funcionalidad política y que han logrado construir una misma identidad entre sus oyentes; tal es el caso de *"Masters of War"* en la cual Dylan hace una crítica directa al complejo militar-industrial :

*"You that never done nothin'  
But build to destroy  
You play with my world  
Like it's your little toy  
You put a gun in my hand  
And you hide from my eyes  
And you turn and run farther  
When the fast bullets fly "* <sup>130</sup>

Estas líneas pueden referirse a los generales que ordenan a sus pelotones luchar mientras ellos permanecen en las bases, o bien a los líderes internacionales, quienes, sin dejar el país, envían a sus ejércitos nacionales a la guerra y que muchas veces no tienen contacto alguno con los soldados (de ahí las palabras *"Y te escondes de mis ojos"*); del mismo modo, esta canción destaca, además de por ser agresiva comparada con otras obras de Dylan, por ser funcional como herramienta de protesta aplicable aún en la actualidad; es una fuerte condena hacia aquellos que son considerados causantes de las atrocidades de la guerra, sin importar en qué época se lleve a cabo.

Otra canción que merece ser analizada debido al tema que engloba es *"Only a Pawn in Their Game"*, la cual habla sobre el asesinato del activista por los derechos civiles, Medgar Evers, líder de la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color, que buscaba la justicia social y el derecho de voto de la población afroamericana; Evers fue asesinado en 1964 por el supremacista blanco Byron De La Beckwith, quien fue declarado inocente por dos jurados (compuestos únicamente por personas blancas) y fue hasta 1994 que fue condenado por el asesinato.<sup>131</sup> La muerte

---

<sup>130</sup> Zimmerman, Robert, *Masters of War* en *The Freewheelin' Bob Dylan*, CD, Columbia, Estados Unidos, 1963

<sup>131</sup> Godos, Raquel, *Medgar Evers, el otro "Luther King" cuyo asesinato atizó la protesta en EEUU*, El Confidencial, España, 28 de agosto de 2013, Disponible en <https://www.elconfidencial.com/ultima-hora->

de Evers provocó la movilización de miles de personas en favor de los derechos civiles en Misisipi y en otros estados de EE.UU., además de ser fuente de inspiración para muchas obras literarias, musicales y filmográficas; Dylan describe el suceso de la siguiente manera:

*“A bullet from the back of a bush took Medgar Evers' blood  
A finger fired the trigger to his name  
A handle hid out in the dark  
A hand set the spark  
Two eyes took the aim  
Behind a man's brain  
But he can't be blamed  
He's only a pawn in their game.”*<sup>132</sup>

El músico estadounidense expresa que Beckwith, a quien se refiere a lo largo de la canción como *“el pobre hombre blanco”*, no puede ser culpado por su acto debido a que *“solamente es un peón en su juego”*, esto sugiere que alguien más le ordenó a Beckwith asesinar a Evers; en los versos posteriores, se menciona que fue un político del sur (Misisipi se encuentra en el sur de Estados Unidos) quien mandó al *“pobre hombre blanco”*, sugiriendo de esta manera una conspiración en la que los pobres blancos son alentados a culpar a los pobres negros, mientras que los ricos blancos, quienes son los que deberían ser culpados, son los que obtienen ventajas de dicha situación.

Es evidente que Dylan habla de aquellos grupos políticos y élites que buscaban la supremacía blanca y que se oponían vehementemente a los movimientos por los derechos civiles de la población afroamericana (es igualmente importante considerar que Beckwith pertenecía al grupo segregacionista Phineas Priesthood y a los Caballeros Blancos del *Ku Kux Klan*); además, algunos críticos, como Tony Attwood, consideran que: *“la canción es aplicable a la actualidad, pues la economía, la política, la*

---

en-vivo/2013-08-28/medgar-evers-el-otro-luther-king-cuyo-asesinato-atizo-la-protesta-en-eeuu\_27381/, Consultado el 10 de agosto de 2017

<sup>132</sup> Zimmerman, Robert, *Only a Pawn in Their Game* en *The Times They Are a-Changin'*, CD, Columbia, Estados Unidos, 1964

*estructura social y la psicología social ejercen presión sobre los individuos indicándoles cómo deben actuar, haciendo de las clases sociales bajas un peón más en su juego.*"<sup>133</sup>

No obstante, esta no es la única canción de Dylan en hablar sobre un asesinato que causó polémica, "*The Lonesome Death Of Hattie Carroll*"<sup>134</sup> también es una crítica a un homicidio con motivos racistas: narra la muerte, en 1963, de una camarera afroamericana, Hattie Carroll, a manos de Devereux Zantzinger, miembro de una acaudalada familia dedicada a la cosecha de tabaco, quien fue condenado únicamente a pasar 6 meses en prisión por el crimen cometido, lo cual generó disgusto entre todos aquellos que protestaban por los derechos civiles afroamericanos. Estas composiciones permiten ver el activismo de Dylan en los movimientos a favor de los derechos civiles de las personas afroamericanas; cabe mencionar que Dylan se presentó en la Marcha en Washington por el trabajo y la libertad en la cual Martin Luther King Jr., dio su histórico discurso titulado "*I Have a Dream*".<sup>135</sup>

Igualmente, la canción "*With God in Our Side*" debe ser considerada como una de las composiciones más trascendentales de Dylan, debido a que en sus versos critica con cierto tono irónico a uno de los aspectos más importantes detrás de la ideología política de Estados Unidos, el fundamentalismo. El fundamentalismo norteamericano es una forma de conservadurismo político-religioso originado desde la fundación de la nación con la llegada de los peregrinos a las costas de Nueva Inglaterra, el cual aún en los pronunciamientos más secularizados se encuentra presente; su principal fundamento es la creencia de que los Estados Unidos constituyen una nación elegida o bendecida por Dios; Carlos Cañequé señala que: "*a pesar de la separación explícitamente establecida entre la iglesia y el Estado, todos los presidentes estadounidenses han presentado un alto compromiso religioso, haciendo frecuentes*

---

<sup>133</sup> Attwood, Tony, *Only a Pawn in Their Game (1963): The Meaning of the Music and the Lyrics*, 19 de septiembre de 2015, Disponible en <http://bob-dylan.org.uk/archives/1605>, Consultado el 10 de Agosto de 2017

<sup>134</sup> Zimmerman, Robert, *The Lonesome Death of Hatie Carroll* en *The Times They Are a-Changin'*, CD, Columbia, Estados Unidos, 1964

<sup>135</sup> El discurso "I Have a Dream", pronunciado el 28 de agosto de 1963 en el monumento a Lincoln en Washington, es considerado como uno de los mejores de la historia, en el cual Martin Luther King, hizo alusión a distintas fuentes históricas con un amplio significado para la sociedad norteamericana, como los son la Biblia, la Declaración de Independencia, la Proclamación de Emancipación y la Constitución de Estados Unidos; En su arenga, King mencionó los padecimientos de la raza afroamericana y expuso su deseo de una sociedad en la que las personas de piel blanca y negra vivan amistosamente sin prejuicio alguno. Disponible en <http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkhaveadream.htm>,



referencias a Dios”<sup>136</sup>, un aspecto visible en la frase “*Dios bendiga América*”, presente en la mayoría de los discursos presidenciales.

En “*With God in Our Side*”, Dylan hace mención de diversos hechos históricos que han marcado la historia de Estados Unidos: la masacre de los Nativos Americanos mediante la frase “*Las caballerías cargaron, los Indios murieron*”; la guerra hispano-estadounidense de 1898 y la Guerra Civil, afirmando que los nombres de los héroes que participaron en ellas deben ser memorizados; la Primera Guerra Mundial, explicando que la razón de la lucha, aunque no sea entendida, debe ser aceptada con orgullo; la Segunda Guerra Mundial, señalando con ironía que a pesar de todo lo que los alemanes habían hecho, ahora eran amigos de los estadounidenses y; la Guerra Fría con Rusia, haciendo mención de que si la guerra se desata es contra ellos (los rusos) con quien se debe luchar.

Todos los versos terminan con la frase: “*Dios de mi/su/tu/nuestro lado*”, indicando que, en las guerras mencionadas anteriormente, Estados Unidos siempre ha adoptado la idea de que Dios apoya sus acciones debido a que es la nación elegida (principal argumento del fundamentalismo norteamericano); además de dar a entender que, contando con ese apoyo, el costo para lograr alcanzar las metas, no importa, aún si esto significa la pérdida de vidas de los jóvenes militares, aspecto que se expresa en la frase “*No se cuentan los muertos cuando Dios está de tu lado*”.<sup>137</sup> Recurriendo nuevamente al análisis del crítico Attwood, esta composición confronta a los Estados Unidos con su propio pasado y sus actos caracterizados por la violencia y la agresión y hasta cierto punto se burla de la idea de ser la nación elegida, pues como Attwood explica: “*basándose en esta idiosincrasia, la historia norteamericana ha justificado miles de muertes.*”<sup>138</sup>

En los últimos párrafos se ha dado importancia a las composiciones de Bob Dylan debido a que, como se mencionó anteriormente, el cantautor norteamericano revolucionó el género de la música de protesta, siendo considerado como uno de los

---

<sup>136</sup> Cañeque, Carlos, *El Fundamentalismo Norteamericano* en *Revista de Debat Polític*, Fundación Rafael Campalans, España, 2003

<sup>137</sup> Zimmerman, Robert, *With God on Our Side* en *The Times They Are a-Changin'*, CD, Columbia, Estados Unidos, 1964

<sup>138</sup> Attwood, Tony, *With God on Our Side: The Patriot Game. The Meanings and the Music*, 27 de Julio de 2015, Disponible en <http://bob-dylan.org.uk/archives/1605>, Consultado el 11 de agosto de 2017

principales (o su principal) exponente; esto mismo lo ha hecho merecedor de distintos reconocimientos como lo es la Medalla Presidencial de la Libertad, la cual es otorgada por el Presidente de Estados Unidos a aquellos individuos que han contribuido a la seguridad o el interés nacional de Estados Unidos, a la paz mundial, a la cultura u “otros esfuerzos significativos”, y que fue entregada a Dylan en 2012 por el entonces presidente Barack Obama, quien explicó que “(...) *la voz de Dylan redefinió el mensaje de la música y la forma en la que influenciaba a las personas, lo que lo hace un importante personaje en la historia de la música norteamericana*”.<sup>139</sup>

Aunado a esto, más recientemente, en octubre de 2016, la Academia Sueca otorgó a Dylan el Premio Nobel de Literatura, argumentando que el músico norteamericano ha creado nuevas expresiones poéticas dentro de la gran tradición de la canción americana; además de ser considerado por la Secretaria Permanente de la Academia Sueca, Sara Danius, como: “*un gran poeta en la tradición angloparlante que, desde hace más de 50 años, ha creado constantemente una nueva identidad mediante sus composiciones*”<sup>140</sup>. De esta manera, Dylan se convirtió en el primer músico en la historia en recibir dicho premio, hecho que causo controversia entre aquellos que no consideran que las letras de canciones sean composiciones literarias comparables con libros enteros y aquellos que aplaudieron que el comité de la Academia Sueca premiara a diferentes tipos de literatura.

De cualquier forma, la música de Bob Dylan sirvió como un parteaguas para la evolución del género musical de protesta al haber sido un importante factor en el surgimiento de un subgénero dentro de este tipo de música: el rock de protesta. El rock con fines políticos surgió a partir de una combinación de elementos entre los cuales están la ideología de la *Beat Generation*.

Esta ideología se basaba en lo que Jack Kerouac define como: “(...) *una generación de jóvenes levantándose, recorriendo los Estados Unidos con una nueva visión del mundo basada en la inconformidad y desdén por el sistema capitalista, que*

---

<sup>139</sup> Obama, Barack citado por Holpuch, Amanda, en *Presidential Medal of Freedom awarded to Bob Dylan and 12 others*, 29 de mayo de 2012, Disponible en <https://www.theguardian.com/world/us-news-blog/2012/may/29/presidential-medal-freedom-2012>, Consultado del 12 de agosto de 2017.

<sup>140</sup>Danius, Sara citada por Leight, Elias, en *Bob Dylan Awarded Nobel Prize in Literature*, 13 de octubre de 2016, Disponible en <https://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-awarded-nobel-prize-in-literature-w444709>, Consultado el 12 de agosto de 2017

se contraponía a aquella impuesta por la sociedad occidental dentro del contexto del orden mundial bipolar de la Guerra Fría”<sup>141</sup>. El auge del Rock and Roll durante los años 50 como un género de liberación que transmitía a los jóvenes una visión desinhibida de la sociedad que resultaba muy diferente al conservadurismo de los valores familiares y; el resurgimiento del folk como herramienta de protesta durante la primera mitad de la década de 1960 (principalmente en Estados Unidos y el Reino Unido), gracias a la inclusión de tradiciones orales que contaban con un alto grado de valores políticos como igualdad social, justicia y libertad de expresión, teniendo al mismo Dylan como principal exponente.

Así, el rock como protesta florece para el año 1965, retomando los principales fundamentos ideológicos de los elementos antes mencionados que llevaron a su surgimiento, lo que significa que adoptó la lucha de los movimientos sociales en contra del autoritarismo de los políticos del momento, promoviendo la búsqueda de la paz tanto en los conflictos internacionales como en los conflictos internos de cada individuo (esto último expresado mediante el apoyo al uso recreacional de drogas bajo la idea de la unificación del ser humano con la naturaleza).

El escritor sobre política Tom Waldman explica que hubo un acontecimiento crucial que coadyuvó en la aparición del rock como el nuevo género emblemático de la protesta: “(...) *el encuentro entre Bob Dylan y los miembros de The Beatles*”<sup>142</sup>; este hecho permitió que Dylan introdujera a los británicos y al mundo a la ideología de la *Beat Generation*, lo que los llevó a integrar en sus canciones el discurso político que el cantautor estadounidense utilizaba en sus composiciones desde años anteriores; de esta manera, la fusión entre el lenguaje de protesta y política que utilizaba Dylan y la gran popularidad de *The Beatles* generaron un nuevo género con gran audiencia y presencia dentro de la cultura popular occidental, el cual no sólo se limitaba a alzar la voz en contra de la guerra y las injusticias sociales, sino que también criticaba las represiones que se ejercían hacia las manifestaciones pacíficas, haciendo alusión al respeto hacia la liberación política, cultural, sexual e ideológica.

---

<sup>141</sup> Kerouac, Jack y Charters, Ann, *The Portable Jack Kerouac*, Viking, Estados Unidos, 1995, pp. 564-565

<sup>142</sup> Waldman, Tom, *We All Want to Change the World: Rock and Politics from Elvis to Eminem*, Taylor Trade, Estados Unidos, 2003, p. 132

A partir de entonces, surgieron diversos artistas y agrupaciones cuyas canciones poseían las características que identificaban al recién surgido rock de protesta; por ejemplo, la canción “*War Pigs*” de *Black Sabbath* que critica a las élites por causar las guerras y “*tratar a las personas sólo como peones en ajedrez*”, afirmando que en algún momento serán juzgados para pagar por sus crímenes <sup>143</sup>; de igual manera Jimi Hendrix con su canción “*If 6 was 9*” habla de los “*Conservadores de cuello blanco*”, refiriéndose a funcionarios gubernamentales, empresarios, banqueros y a las élites de poder en general, denunciando las reprimendas que estos ejercían hacia los movimientos de protesta.<sup>144</sup>

Estos ejemplos muestran que el discurso político utilizado por el rock retomaba las ideas pacifistas y a favor de los derechos civiles que tenía la música de protesta de inicios de la década de 1960, pero agregaba ideas que se expresaban de manera más directa en contra del autoritarismo gubernamental y el conformismo por parte de la sociedad civil.

Para principios de la década de 1970, el rock había adquirido una gran importancia en el mundo occidental gracias a su popularidad y a las manifestaciones musicales como los festivales *Reading* y *Woodstock*, los cuales demostraban la gran funcionalidad y capacidad que poseía el género para crear una misma identidad y de esta manera reunir a miles de personas en un mismo lugar. Como era de esperarse, este fenómeno no fue popular únicamente en Estados Unidos y algunos países de Europa, sino que también tuvo una gran presencia en América Latina. Sin embargo, en lo que refiere a la música de protesta en América Latina, es necesario mencionar que la región tuvo sus propios movimientos musicales con sus propios exponentes, los cuales marcaron a la juventud latinoamericana al haber servido como uno de los principales medios para ejercer la libertad de expresión.

---

<sup>143</sup> Iommi, Tony, *War Pigs* en *Paranoid*. CD, Vertigo Records, Reino Unido, 1970

<sup>144</sup> Hendrix, James, *If 6 was 9* en *Axis: Bold as Love*, CD, MCA Records, Reino Unido, 1967

## 2.6. Música de Protesta en América Latina: La Nueva Canción en América Latina (Chile, Argentina, Brasil y Uruguay) y el caso mexicano

Como pudo observarse, la década de 1960 dio origen a una serie de cambios en el contexto internacional que marcaron nuevos planteamientos en la conciencia social y colectiva y dichos cambios también estuvieron presentes en América Latina. Para inicios de esa década, la Revolución Cubana de 1959 pintaba un panorama de esperanza, libertad y lucha antiimperialista que favorecía a los grupos de izquierda que militaban a lo largo de la zona; mientras que en Brasil un régimen militarista de derecha ponía fin a diversas reformas que atendían a un proyecto nacional desarrollista que buscaba la modernización del país; la historiadora Fabiola Velasco puntualiza que, hechos como este último, “ (...) *demonstraban que en diferentes países de la región se comenzaban a implementar nuevos proyectos nacionales basados en la reformulación de las estructuras económicas y sociales para favorecer a las nuevas burguesías*”<sup>145</sup>; esto, a su vez, llevaba a la persecución, la violencia, la represión y la censura dentro de un ambiente militarizado y hostil para la sociedad.

Todo esto encaminó a la juventud latinoamericana a seguir el ejemplo de Estados Unidos y Europa y adoptar ideologías que se centraban en la búsqueda de reformas políticas y sociales, caracterizadas por la crítica a las instituciones y al modo de producción capitalista, dando esto como resultado una reacción colectiva manifestada en movimientos contraculturales que hacían del arte un medio de protesta frente a un sistema político considerado autoritario.

Es ante esta coyuntura determinada por conflictos y necesidades sociales que surgió el fenómeno denominado como la Nueva Canción Latinoamericana cuyas bases ideológicas se sustentaban en la lucha por los derechos sociales, una postura contestataria al imperialismo y la necesidad de rescatar la identidad cultural de la región.

La periodista de la *Berklee College of Music*, Silvina Moreno, explica que: “*esta corriente tuvo sus inicios con el movimiento de la Nueva Trova Cubana de principios de*

---

<sup>145</sup> Velasco, Fabiola, *La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición*. en *Presente y Pasado. Revista de Historia Año 12. Nº 23.*, Venezuela, 2007, pp. 141-142

los años sesenta, cuyos exponentes reflejaban ideas revolucionarias y antiimperialistas que iban de acuerdo a los hechos que ocurrían en el país.”<sup>146</sup> A partir de entonces, a pesar de que ya era utilizada como herramienta de protesta en América Latina (como lo era en el caso de los corridos en la época de la Revolución Mexicana), la música con estos fines tuvo un mayor auge a lo largo de los países de la región, en donde los compositores y artistas expresaban su inconformidad sobre las injusticias y la opresión por parte de las élites políticas, así como de la situación de explotación y discriminación que sufrían las poblaciones indígenas.

Uno de los países donde más influencia tuvo la Nueva Canción Latinoamericana fue Chile, lugar donde a principios de la década de 1960 se iniciaron movimientos culturales que buscaban el rescate de los ritmos folklóricos y la combinación de los mismos con nuevos arreglos y armonizaciones vocales, dando nacimiento a lo que se denominó como neofolklore, el cual era representado con letras orientadas al cambio y a la denuncia de la injusticia social que atendían a la visión que tenía la sociedad sobre la situación nacional e internacional, en las que había fuerte disputas ideológicas derivadas del ambiente que creaba la Guerra Fría.

Con esta nueva tendencia definida, surgen los primeros solistas que serían los fundadores de lo que internamente se nombró la Nueva Canción Chilena: Rolando Alarcón, Patricio Manns, Víctor Jara y Violeta Parra., siendo estos dos últimos los más representativos del movimiento. El mismo Jara explica que, gracias a la temática de las canciones compuestas por los artistas antes mencionados, la juventud cada vez se sentía más atraída a la ideología expuesta en dichas melodías:

*“Y los jóvenes universitarios nos llamaron y comenzaron a causar polémica. Entonces empezamos a sustentar posiciones, a hablar de la penetración cultural imperialista, e íbamos abriendo brecha contra viento y marea, contra los medios de información, contra la censura, contra la persecución, contra la violencia. Cantábamos en facultades universitarias, en peñas, en centros de trabajo.”<sup>147</sup>*

---

<sup>146</sup> Moreno, Silvina, *Face The Music! Latin America and the Protest Song Movement* en *Music Business Journal*, Berklee Collge of Music, Estados Unidos, 2009. Disponible en <http://www.thembj.org/2009/11/face-the-music-latin-america-and-the-protest-song-movement/>, Consultado el 15 de agosto de 2017.

<sup>147</sup> Jara, Víctor citado en Rodríguez, Osvaldo, *Cantores que Reflexionan*, LAR ediciones, Madrid, 1984, p. 49

Aunado a esto, grupos sociales rezagados igualmente se sentían identificados con el mensaje de la Nueva Canción Chilena debido a que la temática lírica reflejaba la constante lucha de las clases sociales bajas para tener una vida digna en un entorno que solo ofrecía violencia e injusticia. Violeta Parra, también considerada como uno de los principales exponentes de la Nueva Canción Chilena gracias a su identidad artística signada por composiciones que mantenían las raíces folclóricas del país y que estaban dedicadas a la población indígena y al campo, denunció en diversas ocasiones los abusos cometidos por las élites políticas, tal como lo muestra la canción de 1963 “Miren Como Sonríen”:

*“Miren cómo sonríen los presidentes  
Cuando le hacen promesas al inocente.  
Miren cómo le ofrecen al sindicato  
Este mundo y el otro, los candidatos.  
Miren cómo redoblan los juramentos,  
Pero después del voto, doble tormento.”* <sup>148</sup>

Es importante destacar que lo que resulta trascendental de esta composición, al igual que muchas otras de Violeta Parra, es que no cuenta con una temporalidad específica, a diferencia de algunos de los ejemplos de canciones de protesta expuestos; el tema que aborda, la demagogia de los candidatos y la hipocresía durante las campañas políticas, genera aún hoy en día controversia en muchos lugares, lo que hace que la letra de la canción sea aplicable todavía en la actualidad.

De igual manera, los hijos de Violeta Parra, Isabel y Ángel Parra, tuvieron un importante papel en el auge de la Nueva Canción Chilena, debido a que fundaron la Peña de los Parra, una sala de conciertos que contaba con su propio sello discográfico y que funcionaba también como tienda de discos y artesanías, considerada como el “corazón” de la Nueva Canción Chilena<sup>149</sup>; al haber sido el punto de reunión preferido de todos los cantautores y poetas que buscaban un medio para dar a conocer sus obras; sumado a esto, la dinámica con la cual operaba el lugar facilitaba la comunión entre los artistas y el público, debido a que las personas que asistían daban prioridad al ámbito artístico en lugar de a la comida o a la conversación entre los asistentes; cabe

---

<sup>148</sup> Parra, Violeta, *Miren Cómo Sonríen* en *Canciones Reencontradas en París*, CD, Peña de los Parra, Chile, 1963.

<sup>149</sup> Bravo, Gabriela y González, Christian, *Ecós del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*, LOM Ediciones, Chile, 2009, p. 31

señalar que el entonces presidente Salvador Allende acudía con frecuencia a la Peña, lo que demostraba la estrecha relación que existía entre la Unidad Popular y los representantes de la Nueva Canción Chilena.

Es justo en la Peña de los Parra donde el segundo exponente más importante de la Nueva Canción Chilena hizo su debut, Víctor Jara, cuyas canciones trataban sobre el pueblo chileno, haciendo hincapié en los mineros, los pescadores, los indígenas, los obreros y los campesinos y sus problemas cotidianos. Como ejemplo de esto se puede citar la letra de la canción “Vientos del Pueblo”:

*“De nuevo quieren manchar  
mi tierra con sangre obrera  
los que hablan de libertad  
y tienen las manos negras.”<sup>150</sup>*

Durante el gobierno de Allende, Jara se desempeñó como embajador cultural de Chile, gracias a la relación que este llevaba con el entonces presidente, producto de su inclinación por la izquierda y su excelente trabajo como director de distintos grupos musicales. Uno de estos grupos es *Quilpayún*, integrado en 1965 por los estudiantes Eduardo Carrasco, Julio Carrasco y Julio Numhauser, quienes plasmaban en sus canciones las ideas de la juventud chilena y la visión que esta tenía sobre la realidad social de aquel tiempo, además de agregar elementos teatrales (como luces, movimientos y gestos) en sus presentaciones.

Otro grupo surgido en el contexto de la Nueva Canción Chilena que contaba con características similares al grupo *Quilpayún* es *Inti Illimani* (que en quechua significa cóndores del sol), que fue formado en 1967 por jóvenes universitarios que buscaban rescatar las raíces del folklore latinoamericano, especialmente la música andina, dando un corte social a la temática lírica de sus composiciones.

En la voz de los exponentes mencionados, la Nueva Canción Chilena interpretaba el sentir de los grupos sociales que eran marginados en los sectores urbanos, lo que llevó a una gran popularidad entre la población chilena, contribuyendo a la creación del sello Discoteca del Cantar Popular, el cuál impulso a la Nueva Canción Chilena como un movimiento de alcance nacional que, a su vez, se asoció con la

---

<sup>150</sup> Jara, Víctor, *Vientos del Pueblo* en *Manifiesto*, CD, Odeon, Chile, 1974.



Unidad Popular y participó activamente en la campaña presidencial de Salvador Allende en los años 1969 y 1970; por esta razón la Nueva Canción Chilena se convirtió en la banda sonora del gobierno de la Unidad Popular una vez que Allende alcanzó la presidencia, quien nombró embajadores culturales a diversos artistas (como fue el caso de Jara mencionado anteriormente). A partir de entonces las canciones de la Nueva Canción Chilena se presentaban desde un punto de vista diferente: el movimiento contaba con el apoyo del gobierno debido a que ambos grupos buscaban llevar a Chile al socialismo.

Sin embargo, para 1973, Chile se encontraba en una crisis económica caracterizada por la escasez de diferentes productos básicos y la caída de los salarios en los sectores populares debido a las medidas tomadas por el Ministro de Hacienda para combatir la inflación y el contrabando, hecho que generó una creciente polarización política en la sociedad. Estas condiciones propiciaron a un golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973 por parte de las Fuerzas Armadas de Chile lideradas por el comandante Augusto Pinochet (que contaba con el apoyo del Partido Nacional, del gobierno de Estados Unidos y de la Agencia Central de Inteligencia), dando fin al gobierno democrático e instaurando un régimen militar.<sup>151</sup>

Al caer el gobierno de Allende, la Nueva Canción Chilena colapsó igualmente y sus representantes sufrieron la represión del nuevo régimen, que detenía, desaparecía y asesinaba a miembros de universidades, de fábricas y de la población en general. El caso más conocido es el del mismo Jara, quien fue detenido el 12 de septiembre en la Universidad Técnica del Estado y llevado al Estadio Nacional, que servía como campo de concentración, para ser torturado y posteriormente acribillado. Otros músicos como los hermanos Parra, se exiliaron en México y Francia, donde continuaron componiendo, logrando tener importantes participaciones musicales en el ámbito internacional.<sup>152</sup>

La Nueva Canción Chilena no fue un movimiento aislado, en Argentina surgió el Movimiento del Nuevo Cancionero, en la ciudad de Mendoza, el 11 de febrero de 1963 mediante un concierto y un manifiesto redactado por un grupo de músicos, bailarines y

---

<sup>151</sup> Véase: Osorio, Jaime, *Chile: Estado y dominación* en *Cuadernos Políticos, Número 36*, Ediciones Era, México, 1983p. 73-79

<sup>152</sup> Véase: García, J. Manuel, *Nueva Canción Chilena*, Disponible en [http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/NCCH\\_Jose\\_Manuel\\_Garcia.PDF](http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/NCCH_Jose_Manuel_Garcia.PDF). Consultado el 16 de agosto de 2017

poetas entre los cuales se encontraban Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Manuel Oscar Matus, Eduardo Aragón, Tito Francia, Pedro Horacio Tusoli y Juan Carlos Sederó.

En dicho manifiesto se expone que la finalidad del movimiento es buscar un cambio en las canciones de raíces folklóricas, abordando las problemáticas sociales a las que se enfrenta el hombre día con día, que eran básicamente los mismos principios del movimiento cultural en Chile; Emilia Greco, Inés García y Nazareno Bravo señalan que de esta forma, *“las producciones musicales de los artistas que conformaron este movimiento se interpretaban como un medio para comprender los procesos políticos y sociales que ocurrían en Argentina entre los años sesenta y setenta.”*<sup>153</sup>

Los intelectuales miembros del Movimiento del Nuevo Cancionero tenían una ideología de izquierda, lo cual brindaba a su labor una base legítima si se considera que el folklore, siendo un eco del pasado, es expresado en los sectores populares como herramienta del proletariado en la lucha de clases. Esto mismo llevó a artistas como Oscar Matus, Armando Tejada y Mercedes Sosa a afiliarse al Partido Comunista, lo cual hizo que el movimiento se trasladara de Mendoza a Buenos Aires para 1964, logrando obtener más seguidores.

Greco, García y Bravo establecen que: *“existen varios aspectos en las composiciones de los artistas del Nuevo Cancionero Argentino que deben ser analizados para entender la postura política y la visión social que estos poseían.”*<sup>154</sup> El primero de estos elementos es la constante referencia al pasado que tiene como finalidad reconocer la herencia y el legado de generaciones pasadas; los versos de la canción “Tropero Padre” de Armando Tejada Gómez es un ejemplo de esto:

*“La misma tierra  
que canto y ando  
te vio fundar caminos  
hacia los vientos de Arauco,  
tropero de mi sangre,  
padre de greda y quebracho.”*<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Greco, Emilia, García, Inés, Bravo, Nazareno, *Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta* en *Resonancias vol. 18, n°34*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 2014, pp. 91-92

<sup>154</sup> *Ibíd*em, p. 101

<sup>155</sup> Tejada G., Armando, *Tropero Padre* en *La Voz de la Zafra*, L.P, RCA, Argentina, 1959

En esta composición muestra la tendencia que tenían los músicos argentinos de retomar la historia y los logros de sus antepasados para revalorarlos y darles un nuevo significado al integrarlos en su nueva mirada hacia el futuro, en el que el origen tiene una gran importancia. Del mismo modo, este origen influye en la ubicación espacial de la temática de las composiciones, debido a que se hace referencia al ámbito rural, sus actividades y sus padecimientos, tal como lo expresa el mismo Tejada en “Un Grito de Ida y Vuelta”:

*“Pasan las estaciones como tumbas  
Mientras los trenes pasan  
Desvaneciendo ranchos y chilcales  
Y regiones de arena interminable”*<sup>156</sup>

Sumado a esto, se hace referencia constantemente al sur del continente americano como una región unida que comparte historia, tradiciones, estéticas e ideologías, que daban origen a un campo intelectual latinoamericano que iba más allá de fronteras y nacionalidades; Mercedes Sosa era una de los distintos músicos que hablaban de lo trascendental que era adoptar una identidad sudamericana, escribiendo canciones como “Es Sudamérica mi voz”:

*“Americana soy,  
y en esta tierra yo crecí.  
Vibran en mí  
milenios indios  
y centurias de español.  
Mestizo corazón  
que late en su extensión,  
hambriento de justicia, paz y libertad.”*<sup>157</sup>

Con letras como las mencionadas, el Nuevo Cancionero Argentino buscaba reflexionar sobre la sociedad como un lugar en el que ocurrían injusticias y luchas, pero siempre haciendo énfasis en el potencial de las tradiciones, la cultura y las personas que formaban parte de dicha sociedad; igualmente, los artistas representantes del movimiento, se planteaban mediante sus obras ser la voz de un colectivo conformado de grupos sociales que tenían la necesidad de encontrar un discurso político renovado, como lo eran los alfareros, los troperos y los campesinos; todo esto al mismo tiempo

---

<sup>156</sup> Tejada G., Armando, *Un Grito de Ida y Vuelta* en *Antología de Juan*, Argentina, 1958

<sup>157</sup> Sosa, Mercedes, *Es Sudamérica mi voz* en *Cantata Sudamericana*, L.P, Phillips, Argentina, 1972

que se buscaba integrar la música popular, como lo era el tango, en las expresiones regionales para crear nuevas formas y procedimientos interpretativos que fueran más allá de Argentina.

Sin embargo, al igual que en Chile, la inestabilidad política en Argentina producto de un proceso de deslegitimación manifestado en la constante amenaza conspirativa militar y el descontento social, puso un alto al movimiento social y cultural que era el Nuevo Cancionero. Argentina se encontraba en crisis económica ocasionada por altos índices de inflación, que profundizaban la crisis en distintos sectores sociales, y a pesar de que el gobierno tomaba medidas para combatir la situación, dichas medidas no eran efectivas y el sistema político era visto como incapaz de brindar soluciones a la problemática.

Ante estas condiciones, en marzo de 1976 ocurre el golpe de Estado por parte de las Fuerzas Armadas Argentinas que pondría fin al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón, instaurando una dictadura cívico-militar, denominada como el Proceso de Reorganización Nacional, bajo el mando de una junta militar (integrada por el teniente general Jorge Rafael Videla, el brigadier Orlando Agosti y el almirante Emilio Massera), que suprimió las libertades públicas de los ciudadanos, disolvió los partidos políticos y toda actividad colectiva de trabajadores, empresarios, profesionales y universitarios, manteniendo activo un estado de sitio.<sup>158</sup>

Con el Proceso de Reorganización Nacional los medios de comunicación como periódicos, radio y televisión promovían a manera de propaganda las bases para el establecimiento y la legitimación del aparato represivo, por lo que todas las expresiones culturales fueron censuradas con la finalidad de que únicamente respondieran a los intereses del régimen militar. No obstante, es aquí donde el caso argentino se distingue del chileno, debido a que, a pesar de que existían amenazas y persecuciones hacia los artistas que conformaban el Movimiento del Nuevo Cancionero, no existió una erradicación mediante la violencia física (tortura y asesinato), sino que los músicos, escritores y poetas únicamente eran orillados al exilio; esto permitió que continuaran

---

<sup>158</sup> Véase: Hernán, Diego y Mónaco, César, *La dictadura militar, 1976-1983*. Disponible en <http://www.riehr.com.ar/archivos/Educacion/La%20dictadura%20militar%20Monaco%20Benitez.pdf>. Consultado el 20 de agosto de 2017.

con su labor fuera de Argentina y que posteriormente lograran regresar al país una vez eliminada la dictadura.

Por otro lado, en Brasil también se gestó un movimiento social y cultural conocido como Tropicalismo o Tropicalia, el cual tuvo sus inicios en 1963 con los arreglos de Rogério Duprat y Júlio Medaglia, quienes buscaban la renovación de las raíces musicales brasileñas mediante la experimentación de nuevos timbres con la incorporación de técnicas vanguardistas musicales. Posteriormente, en 1965, Caetano Veloso y Gilberto Gil adoptaron las bases de Duprat y Medaglia y comenzaron a experimentar con nuevos sonidos, tomando influencias de The Beatles y Chuck Berry, además de abordar temas sociales. Para 1968 eran distintos músicos los que formaban parte del movimiento, entre los cuales se encontraban Gal Costa, Tom Zé, José Carlos Capinam, el grupo de rock Os Mutantes, Torquato Neto, Nara Leão, entre otros, quienes colaboraron en la creación del LP *“Tropicália ou Panis et Circencis”*, considerado como el manifiesto del Tropicalismo.

Los artistas exponían en sus canciones los problemas de la época, las contradicciones de la estructura socioeconómica, la cual se encontraba golpeada por la inflación, y la visión arquetípica que tenían las naciones extranjeras sobre Brasil como un país tropical y subdesarrollado; a su vez, las composiciones eran bastante perceptivas y tenían cierto tono humorístico, lo que generaba descontento entre aquellos que no eran partidarios del movimiento; la sátira que hace Tom Zé en la canción “Parque Industrial” sobre la visión que se tenía de la industrialización de Brasil como la solución a todos los problemas nacionales demuestra porqué las obras de los músicos que formaban parte del movimiento llegaban a ser controversiales:

*“Retocai o céu de anil  
Bandeiras no cordão  
Grande festa em toda a nação.  
Despertai com orações  
O avanço industrial  
Vem trazer nossa redenção.”*<sup>159</sup>

Las últimas cuatro líneas, *“Gran fiesta en toda la nación, despertad con oraciones, el avance industrial viene a traer nuestra redención”* presentan un claro tono

---

<sup>159</sup> Zé, Tom, *Parque Industrial* en *Tropicália ou Panis et Circencis*, CD, Phillips, Brasil, 1968

irónico referente a la propaganda que presentaba a la industrialización del sector manufacturero como la solución a la crisis económica; una mejora en la situación económica se veía difícil, considerando que desde 1962 había una tendencia recesiva y que Brasil presentaba una tasa anual de crecimiento de sólo dos por ciento.<sup>160</sup>

De manera similar, Caetano Veloso, en la canción “*Baby*”, hace una crítica a la influencia de la cultura y el estilo de vida estadounidense en la juventud brasileña, así como a las necesidades materiales generadas por el consumismo mediante frases como: “*Usted necesita tomar un helado en la cafetería, caminar con gente, verme de cerca, escuchar aquella canción*” (también cabe destacar que el título de la canción y la última línea de esta, “*I love you*”, están en inglés); esta composición reflejaba el descontento y rencor que tenían algunos grupos sociales hacia Estados Unidos debido al apoyo que dicha nación brindó a las fuerzas militares brasileñas para efectuar golpe de Estado de 1964:

*“Você precisa  
Tomar um sorvete  
Na lanchonete  
Andar com gente  
Me ver de perto  
Ouvir aquela canção  
Do Roberto  
Baby, baby”*<sup>161</sup>

Como el movimiento comenzaba a ganar popularidad debido al debate que generaba, el régimen militar decidió actuar en contra del “desorden” ocasionado por el Tropicalismo con el temor de que llevaran a la juventud brasileña a la anarquía. Así, para finales de 1968, el régimen decretó el Ato Institucional Número Cinco en el cual el Poder Judicial se subordinaba al Ejecutivo, permitiéndole al presidente intervenir directamente en los estados y municipios, privando a la población de los pocos derechos políticos que tenía, de manera que se prohibieron todas las actividades sobre asuntos de índole político; se prohibió frecuentar ciertos lugares, se detuvo a intelectuales y reporteros prohibiéndoles el derecho a juicio; los medios de comunicación como televisión y radio fueron censurados en temas políticos y de

---

<sup>160</sup> Véase Marini, Mauro, *Estado y Crisis en Brasil* en *Cuadernos Políticos*, n. 13, Ediciones Era, México, 1977, p. 78

<sup>161</sup> Veloso, Caetano, *Baby* en *Tropicália ou Panis et Circencis*, CD, Phillips, Brasil, 1968

sexualidad y se infiltró a informantes en universidades para denunciar a maestros y estudiantes.<sup>162</sup>

Todo esto afectó duramente al Tropicalismo debido a que muchas carreras artísticas fueron finalizadas abruptamente mediante el encarcelamiento y tortura de los músicos; del mismo modo, muchos fueron forzados a exiliarse y dejar Brasil, tal fue el caso de Gil y Caetano, quienes fueron arrestados y meses después obligados a salir del país (permanecieron en Londres hasta 1972).

En el caso del Tropicalismo en Brasil es necesario destacar que se distingue de otros movimientos musicales en América Latina debido a que éste se dio una vez que ya estaba instaurado un régimen militar en el país donde se llevó a cabo, lo cual denota una mayor osadía por parte de los músicos partícipes: desde el inicio del movimiento, se encontraron con opositores y múltiples obstáculos que hacían que la transmisión de su mensaje político y cultural fuera más complicada, siendo esta una de las razones por las cuales el movimiento es tan importante en la historia cultural y musical brasileña.

Finalmente, se puede hacer mención del Canto Popular Uruguayo, originado a principios de la década de 1960 como un movimiento cultural que tenía como objetivo principal unir distintas fuentes que iban desde el folklore latinoamericano, el candombe (de origen africano), la milonga (de origen gauchesco) e incluso el rock, dando gran importancia a la estética poética, mediante composiciones principalmente acústicas. Los músicos y poetas que formaban parte de este movimiento, buscaban integrar la música con el texto, el cual describía el entorno del hombre latinoamericano, caracterizado por represión, el enriquecimiento de las minorías, el empobrecimiento de las mayorías y la censura.

Durante la década de 1960, el movimiento tuvo exponentes como Anselmo Grau, Aníbal Sampayo, Osiris Rodríguez Castillo y Rubén Lena, cuya temática lírica se centraba en la vida cotidiana del sector rural de Uruguay y los padecimientos de los grupos sociales de bajos recursos, tal como se puede ver en la canción “Garzas Viajeras” de Aníbal Sampayo:

*“Ya ve paisano yo anido entre pajonales;  
pase si gusta compartir necesidades.*

---

<sup>162</sup> Véase: Gilman, Bruce, *Times of Gall*, Disponible en <http://www.brazzil.com/cvrdec97.htm>, Consultado el 22 de agosto de 2017

*Vida de pobre de esperanzas se sostiene  
doblando el cuerpo pa' que otro' doblen los bienes.”* <sup>163</sup>

Posteriormente, a inicios de la década de 1970, músicos como Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa y el grupo Los Olimareños fueron los encargados de llevar la batuta del Canto Popular Uruguayo. No obstante, en junio de 1973 se da un golpe de Estado, con el cual se disolvieron las Cámaras Legislativas y las Juntas Departamentales, dando origen a una dictadura que se extendió hasta 1985 y en la que se aplicó una política económica con tintes neoliberales que tuvo repercusiones para la población en general, principalmente para los sectores productivos, asalariados y pasivos, dando como resultado un endeudamiento interno y externo que obstaculizó el crecimiento de la economía uruguaya.

Ante esta situación, justo como ocurrió en los demás países latinoamericanos en los cuales se instauraba un régimen militar, los artistas antes mencionados sufrieron de censura (sus obras llegaron a ser prohibidas en Uruguay) y persecución, llevándolos al exilio (Viglietti y Zitarrosa a Argentina, por ejemplo).<sup>164</sup> Es importante señalar que los representantes del Canto Popular Uruguayo de la década de los setenta, siguieron con la temática abordada por los pioneros del movimiento, como puede notarse en la canción “Adagio en Mi País” de Alfredo Zitarrosa:

*“En mi país, que tristeza,  
La pobreza y el rencor.  
Dice mi padre que ya llegará  
Desde el fondo del tiempo otro tiempo  
Y me dice que el sol brillará  
Sobre un pueblo que él sueña  
Labrando su verde solar.”* <sup>165</sup>

Sin embargo, a pesar de la situación política y social que se vivía en Uruguay con el régimen militar, el movimiento del Canto Popular cobró mayor fuerza a finales de los setenta e inicios de los ochenta gracias a que músicos como Carlos y Washington Benavides, Juan Perou, Leo Masliah, Washington Carrasco, Cristina Fernández, Mario

---

<sup>163</sup> Sampayo, Aníbal, *Garzas Viajeras* en *Antología*, CD, Sondor, Uruguay, 2000

<sup>164</sup> Véase: Sánchez V., Carlos, *Aproximación al Canto Popular Uruguayo (Tercera entrega)*, Disponible en <http://www.carlossviamonte.com.ar/2009/09/aproximacion-al-canto-popular-uruguayo.html>, Consultado el 23 de agosto de 2017

<sup>165</sup> Zitarrosa, Alfredo, *Adagio en mi País* en *Adagio en mi País*, LP, Cantares del Mundo, Uruguay, 1972



Carrero, Eduardo Larbanois, entre otros comenzaron a ganar popularidad con ayuda de grupos estudiantiles, sociedades cooperativas, clubes deportivos y otras instituciones que organizaban recitales en lugares importantes como el Colegio San Juan Bautista y clubes como Trouville, Bohemios y el Palacio Peñarol. Con esta renovada popularidad, el movimiento se consolidó llegando a medios gráficos y a la radio, lo que motivó a los músicos a componer letras más directas y osadas, como puede notarse en “Zumba que zumba” de Larbanois y Carrero:

*“Cuando me pongo a cantar  
no pido permiso a nadie,  
que eso de pedir permiso  
es cuando el hombre es cobarde (...)  
(...) Soy palo que no me cimbro,  
barco que no me volteo,  
cuando a mí me da la gana  
toco el cielo que no veo.”<sup>166</sup>*

Esta popularidad del movimiento también se vio beneficiada debido a que el régimen militar, para principios de la década de 1980, comenzó a perder el control del país a partir de la respuesta negativa a un plebiscito que buscaba implementar una nueva Constitución; sumado a esto, el descontento social era cada vez mayor y las protestas inundaban el país poco a poco, de modo que Uruguay entró en un proceso de transición que culminó con las elecciones de 1985 en las que José María Sanguinetti fue nombrado presidente; aspecto que permitió a diversos músicos regresar a su país natal para continuar componiendo, ahora que el gobierno democrático les permitía laborar libremente.<sup>167</sup> Es en este sentido que el Canto Popular Uruguayo se diferencia de los demás movimientos en América Latina, los cuales se vieron casi erradicados una vez que eran instauradas las dictaduras, mientras que en Uruguay, el movimiento resistió la censura y la represión, logrando tener su auge en los últimos años de la dictadura.

Con los casos antes mencionados, es visible que los músicos pertenecientes a los movimientos musicales-políticos compartían su ideología que era en esencia

---

<sup>166</sup> Larbanois, Eduardo y Carrero, Mario, *Zumba que Zumba* en *Cuando me Pongo a Cantar*, CD, Sondor, Uruguay, 1980

<sup>167</sup> Véase: Sánchez V., Carlos, *Aproximación al Canto Popular Uruguayo (Última entrega)*, Disponible en: [http://www.carlossviamonte.com.ar/2009/09/aproximacion-al-canto-popular-uruguayo\\_28.html](http://www.carlossviamonte.com.ar/2009/09/aproximacion-al-canto-popular-uruguayo_28.html), Consultado el 23 de agosto de 2017

antimperialista y revolucionaria y mostraban un compromiso con las raíces culturales latinoamericanas en un contexto en el que la juventud de la región era bombardeada con elementos de la cultura pop extranjera. Los mismos artistas eran conscientes de esto por lo que realizaban distintos encuentros de música latinoamericana; la Casa de las Américas en La Habana organizó algunos de estos encuentros, en los cuales participaron músicos como Víctor Jara y Daniel Viglietti, entre muchos otros que debatían sobre el papel revolucionario que desempeñaba el músico latinoamericano.

En dichas reuniones se trataban temas políticos y sociales desde un punto de vista que afirmaba que América Latina debía romper con la cadena de dependencia con Estados Unidos, debido a que el colonialismo y la penetración cultural eran problemas cada vez más comunes; con esta base, se acordaba que la revolución era necesaria y que la música era uno de los medios adecuados para transmitir el mensaje, siempre y cuando esta proviniera de personas identificadas con el pueblo y conscientes de la realidad social y política en la cual se desarrollaban, todo con la finalidad de devolverle al pueblo la identidad cultural que el contexto histórico de época había mermado.

Entonces, la Nueva Canción Latinoamericana fue una herramienta política que utilizaba composiciones musicales creadas a partir de raíces propiamente latinoamericanas que buscaban enaltecer el espíritu revolucionario a través de la generación de una actitud crítica basada en la matriz social e histórica, así como la lucha antiimperialista (especialmente contra Estados Unidos) que compartían los países de la región. Víctor Jara dejó claro que el principal objetivo de estos movimientos culturales era alzar la voz y consolidar una misma identidad compartida por todas las sociedades latinoamericanas:

*“Nuestro canto no tiene fronteras, ni siquiera las fronteras del lenguaje, porque el enemigo lo tenemos en tierras de distintos colores y lenguas, y trata de desangrarnos a todos por igual. Mientras más nos conozcamos seremos más fuertes (...) Integramos todo tipo de cuerda y viento del pueblo latinoamericano para lograr un enriquecimiento sonoro. Si la América Latina es un solo país y tiene tantos instrumentos, ¿por qué tenemos que estar separados si todos somos iguales y tenemos un mismo enemigo?”* <sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> Jara, Víctor en Rodríguez, Osvaldo, *Op cit.*, p. 50

El discurso político fundamentado en las tradiciones, la revolución y la izquierda era atractivo gracias al contexto latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970 marcado por la desigualdad social, la censura y los regímenes políticos militares; no obstante, la forma superficial en la que era abordada la identidad cultural latinoamericana (que ubicaba al pueblo como sólo aquella fracción de la población que se identificaba ideológicamente con el movimiento), el no definir específicamente que elementos componían dicha identidad y la falta de conocimiento de la juventud latinoamericana hacia las debilidades de su posición izquierdista, eran aspectos que no permitían a los movimientos de la Nueva Canción cumplir por completo con sus objetivos.

Sin embargo, no se le resta importancia a la Nueva Canción Latinoamericana: sirvió como un espacio para la cultura, el arte, la innovación y el compromiso social, que tuvo una gran funcionalidad política al buscar unir la identidad de las sociedades de distintos países de América Latina y que, a pesar de que dejó de ser un movimiento como tal debido a las nuevas condiciones políticas y sociales de las décadas de 1980 y 1990, sigue resonando en las generaciones actuales como un medio de expresión y un aspecto trascendental en la historia cultural de la región.

Para las últimas dos décadas del siglo XX, las condiciones económicas para América Latina no pintaban nada bien; como se mencionó en el primer capítulo del presente trabajo, Antonio Elías explica que durante la primera mitad de los ochenta: *“(...) se intentó desarrollar un nuevo modelo de acumulación por medio de la reducción al mínimo del estado de bienestar”* <sup>169</sup>, esto concordaba con las acciones de los diferentes regímenes militares instaurados en los diversos países de la región, las cuales iban encaminadas a la reducción de los salarios reales y a la apertura de las economías de manera unilateral (reduciendo los aranceles a las importaciones).

Posteriormente, para la segunda mitad, y más específicamente finales, de la década de los ochenta, las dictaduras poco a poco desaparecían dejando resultados negativos en los ámbitos económicos y sociales de los países latinoamericanos, por lo que para combatir las crisis se comenzaron a tomar medidas como el Consenso de Washington también mencionado anteriormente.

---

<sup>169</sup> Elías, Antonio, *Op cit.*, p.46

En este contexto, surgen nuevas composiciones de músicos de diferentes países de América Latina, cuyas letras se adecuaban a las nuevas condiciones que la implementación del neoliberalismo había traído a la región. En Argentina, por ejemplo, Charly García cuyas canciones están llenas de metáforas que no exponen a simple vista el mensaje político, pero, una vez que se analizan, dejan entrever referencias a la realidad política y económica, así como al sentir de la sociedad; un ejemplo de esto es “La Canción del Indeciso”:

*“Estupidez con las manos  
Bardo con los pies  
Altos y enanos  
Visten con la misma piel  
Arengador suburbano  
Dijo tente fe  
Creí que era hermano  
Pero siempre desconfié”*<sup>170</sup>

Las líneas de esta canción pueden referirse al retorno de la democracia en Argentina en 1983 con el gobierno de Raúl Alfonsín, hecho que auguraba una mejora en las condiciones socioeconómicas para la sociedad argentina, mas no fue así; durante la presidencia de Alfonsín se incrementó la deuda interna por la emisión de bonos para financiar el gasto público (ahorro forzoso) y comenzaron las privatizaciones de diversas empresas; posteriormente, en 1989, Carlos Menem asumió la presidencia y prometió que sus medidas económicas girarían en torno a la “revolución productiva” y un fuerte aumento de salarios que serviría para incentivar el consumo; sin embargo, la apertura económica de Argentina ocasionó que las inversiones se limitaran al sector de servicios y a la compra de empresas estatales, además de que las cadenas de supermercados afectaron al comercio minorista y a las pequeñas y medianas empresas, generando un incremento en la tasa de desempleo.<sup>171</sup>

Por lo tanto, en las frases “*Arengador suburbano dijo tente fe, creí que era hermano, pero siempre desconfié*” se puede entender que Alfonsín y Menem son los “arengadores” que el pueblo argentino creía “hermanos” debido a que en su discurso

---

<sup>170</sup> García, Carlos, *La Canción del Indeciso* en *Filosofía Barata y Zapatos de Goma*, CD, Sony Music, Argentina, 1990

<sup>171</sup> Véase: De los Reyes, Marcelo J., *La Aplicación de la Políticas Neoliberales en la Argentina a Partir de los Años Setenta*, Centro de Estudios Internacionales para el Desarrollo, 2003, pp. 11-13

mostraban interés por mejorar la situación nacional, pero que al final generaron desconfianza mediante las medidas económicas impuestas por el recién renovado régimen democrático.

Así, fueron distintos los artistas y grupos musicales los que compusieron canciones que abordaban temas que concernían a la sociedad y a su manera de vivir a partir de la implementación de las medidas antes mencionadas; bandas como *Bersuit Vergarabat* con su tema “Vamos, No Llegamos” hablan de como el ritmo de vida se aceleró con las nuevas características económicas de la región, haciendo que las personas se encuentren siempre ocupados, convirtiéndose hasta cierto punto en bienes desechables<sup>172</sup>; al igual que los Fabulosos Cadillacs, quienes en su canción “Las Venas Abiertas De América Latina” protestan porque la “*platita no alcanza*” y recuerdan a los miembros de sociedad latinoamericana. que deben cuidarse entre ellos respondiendo a sus orígenes.<sup>173</sup>

Otro ejemplo de un grupo que continuó con la protesta y la crítica social como temática de sus composiciones es Aterciopelados, proveniente de Colombia, que tomaba el contexto político, económico y social en el cual se encontraba dicho país como fuente lírica. Para finales de 1980 e inicios de 1990 la mayoría de los aranceles a la importación en Colombia fueron reducidos mediante un cronograma de desgravación, obligando a las industrias locales a competir con diversas mercancías extranjeras; en un principio, esta apertura comercial e incremento en la competitividad llevaron a un superávit comercial, pero las importaciones disminuyeron considerablemente y el gobierno colombiano se vio obligado a acelerar dicho cronograma de desgravación, hecho que produjo una brecha comercial<sup>174</sup>.

Sumado a esto, estaba la constante lucha entre el estado colombiano y las guerrillas comunistas contra agrupaciones como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia que ocasionaba que los grupos más vulnerables de la población (como los indígenas) tuvieran que desplazarse en búsqueda de un mejor nivel de vida; todas

---

<sup>172</sup> Cordera, Gustavo, *Vamos, No Llegamos* en *Asquerosa Alegría*, CD, DBN, Argentina, 1993

<sup>173</sup> Cianciarulo, Flavio, *Las Venas Abiertas de América* en *Rey Azúcar*, CD, Sony Music, Argentina, 1995

<sup>174</sup> Véase: *Así Era la Economía en 1990*, Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1220888>

estas situaciones son expresadas por Aterciopelados en la canción “*Colombia Conexión*”:

*“Los malos del cartel, virgen del Carmen  
Gringos go home!, Regina 11  
Pobre Colombia irredenta  
Desnuda fría y hambrienta  
Y a diario tan descontenta  
Con la crisis turbulenta.”*<sup>175</sup>

En un artículo que analiza el contenido político de las canciones de Aterciopelados, el periodista Juan Pablo Ortiz menciona que: “*la música de esta agrupación muestra un compromiso social y la necesidad de promover valores como el respeto, la igualdad y la justicia, los cuales fueron promovidos décadas antes por Violeta Parra, Mercedes Sosa, Víctor Jara, entre otros.*”<sup>176</sup>

Del mismo modo, más recientemente, diferentes bandas han expresado su punto de vista con música de protesta en contra de las condiciones políticas y sociales en México, uno de los países en los cuales la brecha entre las diferentes clases sociales se hizo más notoria en las décadas mencionadas. Entre algunos ejemplos se encuentran Molotov con su canción “*Gimme tha Power*” en la que las frases “*¿Qué no wachas los puestos del gobierno?, hay personas que se están enriqueciendo, gente que vive en la pobreza, nadie hace nada porque a nadie le interesas*”<sup>177</sup> dan a entender el disgusto que se tiene con los funcionarios públicos que perciben un ingreso económico mucho mayor que la población en general; además de que el uso de múltiples palabras en inglés puede ser considerado como una crítica a la gran influencia que tiene la cultura estadounidense en el país.

Igualmente, la banda Panteón Rococó ha abordado la misma temática con la canción “*Abajo y a la izquierda*”, donde los versos “*Al barrio donde vivo siempre lo discriminan, pues la balanza de un solo lado se inclina, casi no tiene acceso a educación, sin embargo, tiene acceso a mucha televisión*”<sup>178</sup>, expresan la situación de

---

<sup>175</sup> Buitrago, Héctor, *Colombia Conexión* en *El Dorado*, CD, RCA Records, Colombia, 1995

<sup>176</sup> Ortiz, Juan P., *Aterciopelados: Crítica social y defensa al Medioambiente*, Las 2 Orillas, 31 de marzo de 2015, Disponible en <https://www.las2orillas.co/aterciopelados-critica-social-defensa-al-medioambiente/>, Consultado el 24 de agosto de 2017

<sup>177</sup> Huidobro, Miguel, *Gimme Tha Power* en *¿Dónde Jugarán las Niñas?*, CD, Universal Music, México, 1997

<sup>178</sup> Ibarra, Luis, *Abajo y a la izquierda* en *Ejército de Paz*, CD, La Real Independencia, México, 2010

pobreza que presentan las clases bajas del país, el rezago que sufren las mismas, y como la televisión es utilizada como atenuante para dicha condición.

Por último, está el ejemplo de aquellas agrupaciones que retoman la idea de ver a América Latina como una región que comparte territorio, cultura y tradiciones, tal es el caso de los puertorriqueños Calle 13, quienes en su canción “Latinoamérica” expresan la importancia de la región, destacando su riqueza natural y cultural y exhortando a sus pobladores a apoyarse mutuamente, además de pronunciarse en contra de las élites extranjeras (sobre todo estadounidenses) mediante las líneas “*Tú no puedes comprar al sol, tú no puedes comprar la lluvia, no puedes comprar mi vida, mi tierra no se vende*”<sup>179</sup>. Entonces, todos los ejemplos mencionados demuestran que, aunque los movimientos que conformaban a la Nueva Canción Latinoamericana han dejado de existir como tales, las bases ideológicas de los mismos permanecen en la nueva generación de música de protesta a lo largo de toda la región latinoamericana.

---

<sup>179</sup> Pérez, Rene, *Latinoamérica* en *Entren los que Quieran*, CD, Sony Music Latin, Puerto Rico, 2010

### Capítulo 3 Estudio de caso: *Rage Against the Machine*

Es evidente que la relación entre la música y la política no se encuentra únicamente en el contenido lírico de las canciones, sino que la integración del músico como ciudadano y miembro de la sociedad también tiene un rol muy importante, sobre todo cuando se habla de la música de protesta, debido a que es mediante este género que es más visible la falta de contacto que existe entre los gobiernos y los miembros de la sociedad (músicos incluidos) y los intentos de los primeros por limitar o censurar la libertad de expresión de los segundos, cuando estos tratan de denunciar las injusticias sociales mediante discursos políticos estructurados en forma de canciones.

Anteriormente se han mencionado diversos ejemplos de músicos de distintos países representantes de la música de protesta, cuyas aportaciones han permitido conocer el sentir de las sociedades ante las situaciones políticas y económicas en las cuales se desenvuelven; dichos ejemplos han sido principalmente provenientes de Estados Unidos y de América Latina, sin embargo existe una agrupación cuyo campo de acción ha sido tanto Estados Unidos como en América Latina y que surge, justamente, tras la implementación del neoliberalismo en dicha región: *Rage Against the Machine*.

Fundada en 1991, la banda proveniente de California ha sido considerada como uno de los estandartes de la música de protesta gracias a su visión e ideología política revolucionaria expresada en cada una de sus canciones; además de que, desde sus inicios, la agrupación rompió esquemas y rebasó límites tanto por su innovación musical y artística, como por su constante crítica hacia las injusticias cometidas por los gobiernos y por el modelo económico adoptado por los mismos y que, a pesar de haberse desintegrado años atrás, la banda no ha perdido su ímpetu, logrando generar un impacto en distintas sociedades al atraer a grandes cantidades de personas al campo del activismo político, ya sea mediante la reproducción de sus canciones o con la participación directa en acciones políticas de protesta; demostrando así el enorme potencial que puede tener la música si es utilizada para estos fines.

Para entender cuál ha sido el papel que ha desempeñado *Rage Against the Machine* en el continente americano, es necesario conocer sus orígenes; a



continuación, se explica cómo surge la banda y cómo es que ha aportado al género de la música de protesta mediante el análisis de las letras de sus composiciones; así como cuál es el legado y la influencia que ha dejado su música en la política actual.

### 3.1. Los orígenes de la ira

La noción de la protesta política a través de la música ha estado presente desde hace muchos años atrás, siendo representada por progresivos medios artísticos que han emergido según el contexto político, económico y social; sin embargo, fue *Rage Against the Machine* la banda que llevó la protesta a nuevos niveles, enmarcándola de tal manera que cualquier persona sin importar raza, color o credo pudiera sentirse parte de la misma; influenciados por una multitud de músicos de diversos géneros, los miembros de *Rage Against the Machine* lograron cambiar la cara de la música de protesta, estableciendo los cimientos de una ideología que buscaba el cambio, sustentada en la verdad y la justicia y que, desde la década de 1990 hasta la actualidad, sigue teniendo gran fuerza.

No obstante, para entender la importancia que tiene la agrupación de California, es necesario conocer sus orígenes y las bases ideológicas de sus miembros: Zacharias Manuel de la Rocha, Thomas Baptiste Morello, Timothy Robert Commerford y Bradley J. Wilk, debido a que fue a partir de las mismas que se estableció el camino que tomarían como músicos y como activistas políticos; en este sentido, destacan los antecedentes de los dos miembros más activos de la banda, Morello y De la Rocha, quienes gracias a las vivencias de sus infancias, adoptaron la ideología que aun en la actualidad defienden vehementemente.

Primeramente, Thomas Baptiste Morello (Tom Morello) nació en Harlem, Nueva York el 30 de mayo de 1964. Sus padres fueron una influencia muy importante en su orientación política debido a que su padre, Stephen Ngethe Njoroge, participó en la Rebelión del *Mau Mau*<sup>180</sup>, lo cual deja claro que era un revolucionario y un activista

---

<sup>180</sup> Se conoce como Rebelión del Mau Mau al levantamiento armado ocurrido en 1952 por parte de la tribu Kikuyu de Kenia (quienes se denominaban a ellos mismos como “El Ejército de la Tierra y la Libertad”) en contra del gobierno colonial británico, después de que este último no atendiera las demandas de dicha tribu concernientes a la distribución de tierras, recursos y autonomía. A pesar de que

político, características que lo llevaron a ser el primer embajador de Kenia ante Naciones Unidas de 1964 a 1966; aunado a esto, el tío de Njoroge (y tío abuelo de Tom Morello), Jomo Kenyatta, fue el primer presidente electo en Kenia, sirviendo en el cargo por 18 meses<sup>181</sup> y mostrando gran interés por la defensa de la libertad y de los derechos básicos de los pueblos africanos.

Por otro lado, la madre de Tom, Mary Morello, de descendencia irlandesa y siciliana, también había sido parte del activismo político al haber participado en diversos movimientos por los derechos civiles en la década de 1960, además de haber viajado a Kenia, en donde conocería a Njoroge en una reunión a favor de la democracia en dicho país; posteriormente tras su divorcio con Njoroge, Mary se mudaría junto con Tom a Libertyville, Illinois, en donde participó en actividades de la *National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)* a favor de la igualdad racial; del mismo modo en 1987 fundó el grupo *Parents fo Rock and Rap* en respuesta al *Parents Music Resource Center*.<sup>182</sup>

Todo lo anterior, el racismo sufrido al mudarse a Libertyville<sup>183</sup>, y sus influencias musicales, desarrollaron en Tom Morello un afinado sentido de entendimiento y de justicia social, de manera que, a pesar de ser un adolescente, pensaba que la mayoría de los medios de comunicación eran limitados, censurados y manipulados con el objetivo de que funcionaran como una máquina propagandística para el gobierno; al respecto Morello explica: “(...) pensaba que el disco ‘Sandinista!’ tenía representaciones más exactas y vívidas de la política estadounidense en

---

la rebelión resultó en una victoria militar para el gobierno británico, traducida en aproximadamente 20,000 muertes kikuyu, el movimiento generó grandes desacuerdos en el interior de Kenia, preparando el terreno para la independencia de dicho país en el año 1963. Véase Lewis, Amande E., *A Kenyan Revolution: Mau Mau, Land, Women, and Nation*, East Tennessee State University, 2007. Disponible en: <https://dc.etsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.mx/&httpsredir=1&article=3495&context=etd>. Consultado el 28 de noviembre de 2017

<sup>181</sup> Stenning, Paul, *Rage Against the Machine-Stage Fighters*, Music Press Books, Reino Unido, 2008, p. 23

<sup>182</sup> Véase: Claude Chastagner. *The Parents' Music Resource Center: from information to censorship*, Cambridge University Press (CUP), 1999, pp.193-209, Disponible en <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176147/document>

<sup>183</sup> Libertyville es un suburbio en el norte de Chicago caracterizado por ser extremadamente conservador y cuya población es en su mayoría (más del 90%) blanca, por lo que al haber sido Tom Morello uno de los primeros pobladores de diferente raza, fue víctima de constantes abusos de índole racista por parte de vecinos y compañeros de escuela. Véase: McIver, Joel, *Know Your Enemy: The Story of Rage Against the Machine*, Omnibus Press, Reino Unido, 2014

*Centroamérica que lo que Tom Brokaw decía en las noticias y también se encendía mi imaginación.”*<sup>184</sup>

Esta última afirmación manifiesta el rol que desempeñó la música en la formación de Morello, pues el álbum que señala, “*Sandinista!*”, es un disco de la banda *The Clash* con alto contenido político, en el que destaca la canción “*Washington Bullets*”, en la cual se expone una crítica a la política exterior intervencionista de Estados Unidos y a los regímenes comunistas por igual, haciendo mención de hechos como las desapariciones y torturas efectuadas durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile; la ejecución de Víctor Jara; la invasión de la Bahía de Cochinos en 1961 y los intentos de asesinato contra Fidel Castro por parte de la CIA; la invasión de la Unión Soviética a Afganistán en la década de 1980; los asesinatos de los monjes tibetanos durante la invasión de China a la región del Tíbet en la década de 1950; y, por supuesto, la Revolución Sandinista de 1979, en la que el Frente Sandinista de Liberación Nacional (movimiento que da nombre al disco en cuestión) puso fin a la dictadura de Anastasio Somoza Debayle, instaurando un gobierno democrático en Nicaragua.<sup>185</sup>

Por lo tanto, el alto contenido político en la letra de las canciones escuchadas por Morello le mostraban la situación en la cual se encontraba el escenario internacional, contribuyendo a la formación de su pensamiento político y su forma de ver la realidad social, política y económica. Sobre su formación en el ámbito político, Morello explica que: “*al segundo que tienes piel café y sales a un patio de juegos interracial, tu educación política comienza*”<sup>186</sup>, refiriéndose a las adversidades que tuvo que enfrentar al ser de una raza diferente; sumado a esto, el músico manifiesta que:

*“Había una atmósfera política en mi hogar que di por sentado. Teníamos fotos de Jomo Kenyatta y Kwame Nkurmah en la casa. Cuando entré a la educación media superior y empecé a estudiar historia mundial y la historia de los Estados Unidos, escuché una perspectiva diferente de los eventos ocurridos en el mundo y eso me hizo desafiar muchas cosas”*<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Stenning, Paul, *Op. cit.*, p. 28

<sup>185</sup> Véase: Jones Mick, *Washington Bullets* en *Sandinista!*, CD, CBS, Reino Unido, 1980

<sup>186</sup> Morello, Thomas citado en McIver, Joel, *Op. cit.*, p.24.

<sup>187</sup> Ídem

Por lo tanto, los acontecimientos mundiales tenían un impacto en Morello, alimentando de esta manera su pensamiento crítico y político. Esta postura sería reafirmada en 1982 cuando Morello ingresó a Harvard, en donde obtuvo su *Bachelor of Arts* en Ciencias Políticas; es justo en el inicio de los estudios profesionales del artista, cuando éste muestra más interés en la música y retoma la guitarra (instrumento que ya tocaba), practicando al menos 8 horas diarias, tomando como principales influencias a Randy Rhoads de *Ozzy Osbourne* y a Eddie Van Halen de *Van Halen*.<sup>188</sup>

Luego de graduarse de Harvard, Morello se mudó a Hollywood, California donde, después de una larga búsqueda de empleo, consiguió trabajo en la oficina del Senador de California Alan Cranston, un demócrata liberal conocido por su firme postura a favor del desarme nuclear; ahí el músico comenzó respondiendo teléfonos y llegó a ser ascendido a secretario del Senador; sobre su experiencia en el ámbito político Morello explica:

*“Nunca tuve un deseo real de trabajar en la política, pero si había alguna llama en mí, fue extinguida estando en ese empleo debido a dos cosas: Una de ellas fue el hecho de que el 80 por ciento del tiempo que pasé con el Senador, él estaba en el teléfono pidiendo dinero a gente rica. Esto solo me hizo entender que el negocio entero era sucio. Él (Cranston) tenía que comprometer todo su ser cada día. La otra, fue una ocasión en la que una mujer llamó a la oficina queriendo quejarse de que había mexicanos mudándose a su vecindario. Le dije a ella, ‘Señora, usted es una maldita racista’, y ella se indignó. Pensé que estaba representando nuestra causa de manera correcta, pero todos me gritaron por una semana por haber dicho eso. Me dije a mí mismo que si estaba en un trabajo donde no podía llamar a un maldito racista un maldito racista, entonces no era para mí.”*<sup>189</sup>

Así, de 1987 a 1988, Morello pudo experimentar el funcionamiento de la máquina política desde adentro, algo que lo desilusionó y que terminó de construir el pensamiento político que plasmaría posteriormente en sus composiciones. Tras renunciar a su trabajo con Cranston, el guitarrista neoyorquino decidió concentrarse en su pasión por la música y comenzó a buscar con quien tocar; de esta forma logró unirse a *Lock Up*, conformada por Brian Grillo, Mike Livingston y Michael Lee, lanzando el disco *“Something Bitchin’ This Way Comes”*; sin embargo, esta banda tuvo una corta

---

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 25

<sup>189</sup> *Ibidem*, pp. 27-28

duración separándose en 1990.<sup>190</sup> Fue entonces que Morello decidió formar su propia banda y comenzó a buscar músicos, conociendo eventualmente a Zack de la Rocha.

Zacarías Manuel de la Rocha nació en 12 de enero de 1970 en Long Beach California y creció en una familia dividida: sus padres eran divorciados, siendo su padre, Roberto “Beto” de la Rocha, el personaje que destaca en la formación política de Zack. *Beto* es un Chicano<sup>191</sup> y fue miembro de *Los Four*, un grupo de artistas responsables de representar y exponer el arte chicana y la historia de México a la población de Los Ángeles, con la creencia de que el arte es un medio político muy efectivo por naturaleza; aunado a esto, *Beto* era un ávido lector de Mao Zedong y tenía estrechas relaciones con el grupo *United Farm Workers*, una de las uniones de granjeros más grandes en Estados Unidos.

Sin embargo, debido a que *Beto* sufrió de una crisis nerviosa cuando Zack tenía 11 años de edad, la relación entre ambos era complicada, haciendo de la educación del joven músico una experiencia difícil para él. Sumado a eso, al vivir en Irvine, California con su madre, Zack también fue víctima de racismo: en dicha población eran bastante severos contra los inmigrantes mexicanos (a quienes constantemente se referían como “*wetbacks*”); todos estos factores hacían de Zack un joven sumamente introvertido y con cierto recelo hacia las personas que lo rodeaban.

De cualquier forma, la postura política de Beto de la Rocha y sus actividades artísticas tuvieron un efecto positivo en Zack, haciendo de él una persona orgullosa de sus raíces y de la forma de vida chicana. Sobre la influencia que tuvo su padre en su formación, el vocalista californiano afirma que: “(...) *sus intentos por buscar construir puentes entre los artistas en Los Angeles, los trabajadores y los Chicanos, lo llevaron, políticamente, hacia los movimientos de liberación nacional.*”<sup>192</sup> Asimismo, De la Rocha da crédito en la formación de su visión política a su abuelo, proveniente de Sinaloa, México, quien emigró a Estados Unidos para ser agricultor en Silicon Valley, California y cuyos “(...) *días laborales duraban de 15 a 16 horas diarias, sudando y sometido a la*

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, pp. 28-32

<sup>191</sup> Término coloquial utilizado en Estados Unidos para referirse a los mexicano-estadounidenses o a aquellas personas que son de origen mexicano y que habitan en Estados Unidos.

<sup>192</sup> De la Rocha, Zach citado en Stenning, Paul, *Op. cit.*, p.30

pobreza (...)”<sup>193</sup>, aspecto que Zack vería reflejado en los movimientos indígenas revolucionarios de América Latina.

Desde su adolescencia, Zack era fan del *hardcore punk* y del *hip-hop* y formó parte de distintas bandas, como *Juvenile Expression* (con Tim Commerford, posteriormente miembro de *Rage Against the Machine*), *Hardstance* e *Inside Out*, siendo esta última la que más duración y actividad tuvo, esto hasta que el guitarrista Vic DiCara se separó de la agrupación por motivos religiosos, llevando a De la Rocha a buscar nuevas direcciones musicales.

No es extraño que Morello y De la Rocha sean los miembros que más importancia han tenido al momento de analizar el activismo político de *Rage Against the Machine*, esto debido a que su crianza tuvo elementos políticos y socioculturales que de una forma u otra influyeron en la ideología que posteriormente sería plasmada en sus canciones; sumado a esto, ambos tienen ascendencia étnica mixta y crecieron en una era antes de que la corrección política ayudara a cambiar las percepciones sociales en general; de igual manera, a pesar de que los países de los cuales provienen sus raíces familiares, Kenia y México, son completamente diferentes geográfica y culturalmente, existen ciertas similitudes en las luchas de sus poblaciones indígenas, las cuales se han enfrentado a represión y discriminación a lo largo de la historia.

El responsable de presentar a Morello y a De la Rocha fue Tim Commerford, amigo de Zack desde la secundaria. Commerford, nacido el 26 de febrero de 1968, es el menor de 5 hermanos, cuyos padres eran divorciados; su padre era un ingeniero aeronáutico-espacial, mientras que su madre, una profesora de matemáticas, fue diagnosticada con cáncer cerebral, falleciendo en 1988, lo que marcó a Commerford pues la relación con sus padres, al igual que en el caso de sus compañeros de *Rage Against the Machine*, tampoco fue buena.<sup>194</sup> No obstante, el músico de Irvine, California, encontraría un refugio en la poesía y la música después de que De la Rocha le enseñara a tocar el bajo, tomando como influencias a Gene Simmons (*Kiss*), Sid Vicious (*The Sex Pistols*), Steve Harris (*Iron Maiden*) y Geddy Lee (*Rush*). Tanto

---

<sup>193</sup> *Ibíd.*, p 31

<sup>194</sup> *Ibíd.*, p.32

Commerford y De la Rocha se unieron a Morello justo cuando éste último buscaba iniciar su nuevo proyecto después de la separación de *Lock Up*.

Finalmente, Brad Wilk se adheriría a la agrupación, a pesar de que había sido rechazado anteriormente cuando audicionó para *Lock Up*. Wilk, nació el 5 de septiembre de 1968, fue criado por su padre, comenzó su trayectoria musical a los 13 años, con John Bonham de *Led Zepellin* como su principal influencia; el baterista proveniente de Chicago se caracteriza por ser una persona más espiritual que piensa que no se le debe dar tanta importancia a las cosas materiales.<sup>195</sup> Es significativo destacar que la información sobre la formación de la ideología política tanto de Commerford como de Wilk es escasa, esto debido a que no son tan abiertos con la prensa como sus compañeros Morello y De la Rocha; no obstante, su orientación política sigue la misma dirección que la de los otros miembros, lo que los llevó a ser parte del activismo político de *Rage Against the Machine* por igual.

De esta manera, en 1991, se forma *Rage Against the Machine*, dando su primera presentación pública el 23 de octubre de 1991 en la *California State University, Northridge*. Desde sus inicios, *Rage Against the Machine* buscó ser la voz de la libre expresión y el activismo político mediante la politización de sus canciones y la crítica a los diferentes acontecimientos que ocurrían en el mundo durante esa década. Después de lanzar su demo "*Rage Against the Machine*", la banda logró tener un gran alcance para difundir su música al firmar con la disquera *Epic Records*, la cual, según Morello "(...) aceptó todo lo que se le solicitó, sin haber ningún conflicto (ideológico) siempre que la banda mantuviera el control creativo".<sup>196</sup>

### **3.2. El rol político de *Rage Against the Machine* (1991-2016)**

La intención de *Rage Against the Machine* fue elevar el nivel de conciencia social en sus fanáticos; querían que se involucraran en los problemas y lucharan por una sociedad mejor, sobre todo en el área de América Latina, esto debido a que era en

---

<sup>195</sup> Véase: <https://guerrillaguitar.blogspot.mx/2012/09/brad-wilk.html>, Consultado el 25 de noviembre de 2017

<sup>196</sup> Morello, Tom en <https://web.archive.org/web/20060526032423/http://www.ratm.de/faq/ragefaq.html>, Consultado el 10 de diciembre de 2017

esa región en donde la desigualdad y las situaciones de conflicto eran más notorias (y probablemente también porque de ahí provienen las raíces de Zack De la Rocha). La "*Máquina (Machine)*" a la que hace mención su nombre es el neoliberalismo, el sistema estatal de propaganda de los medios, las empresas y el gobierno, pero también puede significar cualquier tipo de autoridad que opere más allá de la ley. En sus nueve años de trabajo juntos, apoyaron muchas causas, tocaron en numerosos eventos benéficos y organizaron muchas protestas. Para comprender la importancia de *Rage Against the Machine* en el ámbito político es necesario conocer y analizar el contenido lírico de sus canciones, así como los actos políticos y sociales en los cuales se vieron involucrados sus miembros.

Iniciando por la composición lírica, cada una de las canciones de *Rage Against the Machine* permite conocer la postura de la banda ante la situación política, económica y social; uno de los ejemplos más claros es la canción "*Know your Enemy*" de su disco homólogo "*Rage Against the Machine*" en la cual se pronuncian en contra de las medidas implementadas por el neoliberalismo y el capitalismo estadounidense, incitando a desafiar el sistema:

*"Now I got no patience  
So sick of complacence  
With the D, the E, the F, the I, the A, the N, the C, the E  
Mind of a revolutionary, so clear the lane  
The finger to the land of the chains  
What? The "land of the free"?  
Whoever told you that is your enemy!"*<sup>197</sup>

Las líneas "*Ahora no tengo paciencia, harto de la complacencia*" pueden ser interpretadas como el cansancio de la sociedad de actuar según lo indicado por aquellos en el poder y por las estructuras sociales preestablecidas; posteriormente, al deletrear la palabra "desobediencia", se exhorta a levantar la voz y protestar, refiriéndose a Estados Unidos como "*La tierra de las cadenas*" y "*La tierra de la libertad*", lo cual representa la dualidad entre la historia y el discurso estadounidense: las cadenas simbolizan el genocidio (nativos americanos) y el esclavismo (afroamericanos) sobre los cuales fue construida la nación; mientras que "*La tierra de la*

---

<sup>197</sup> De la Rocha, Zacharias, *Know Your Enemy* en *Rage Against the Machine*, CD, Epic, Estados Unidos, 1992



*Libertad*” es la imagen que busca proyectar Estados Unidos como país, siendo que, desde el contexto y punto de vista en el cual se desarrolla la canción, no existe tal libertad, pues las leyes constrictivas creadas por el sistema político y la intolerancia del mismo no lo permiten.

Esto último es reafirmado en otra sección de la canción en donde se menciona que los enemigos de los cuales habla la canción son aquellos “*maestros que me enseñaron a luchar contra mí mismo*”, siendo esto una alusión a los intentos de los gobiernos de adoctrinar a las personas para que sigan los esquemas ya establecidos sin cuestionar el porqué de las cosas. Finalmente, las últimas líneas de la canción establecen aspectos de la sociedad que de igual manera son considerados por la agrupación californiana como los enemigos: “*Compromiso, conformidad, asimilación, sumisión, ignorancia, hipocresía, brutalidad, la élite*”, los cuales son fundamentales para que las clases sociales altas mantengan el estatus quo y que, como lo indica la letra escrita por De la Rocha conforman lo que se denomina “*El Sueño Americano*”.

A su vez, estos aspectos también explican el ciclo en el cual se vieron inmersos los países de América Latina al establecerse el neoliberalismo en la región: el compromiso, la conformidad, la asimilación y la sumisión son las escalas o etapas mediante las que dichas naciones abandonaron su modelo económico y parte de su cultura con la finalidad de instaurar las medidas económicas propuestas por Estados Unidos e integrarse a la cultura mayoritaria, adoptando al mismo tiempo la idea del “*Sueño Americano*”.

Esto llevó a las sociedades latinoamericanas a ser individualistas y consumistas, encaminando, como se mencionó anteriormente, a la fractura de la cohesión social (uno de los principales aspectos que buscaba reparar *Rage Against the Machine* al exhortar a la sociedad a unirse para levantar la voz); por otro lado, la hipocresía y la brutalidad son las herramientas que logran forzar los elementos anteriores y que en el caso del neoliberalismo en América Latina son representadas por las privatizaciones impulsadas por el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, así como los préstamos y créditos otorgados por dichos organismos internacionales, los cuales eran sometidos a ciertas condiciones que debían ser cumplidas por los países latinoamericanos debido a su urgente necesidad de cumplir con sus obligaciones a nivel

internacional; mientras que la élite económica y política es quien se beneficia de este ciclo.

Igualmente, la canción “*Bulls on Parade*” (en la que se comparan las acciones de los gobiernos neoliberales con la fuerza y ferocidad de un toro) aborda el tema de la reducción del gasto público, acción que es una de las bases del programa neoliberal, debido a que un gasto público alto es un factor que puede contribuir al déficit fiscal de un país, por lo que las medidas neoliberales buscan implementar políticas fiscales restrictivas aumenten los impuestos sobre el consumo y reducir el gasto público.

*“Weapons, not food, not homes, not shoes  
Not need, just feed the war cannibal animal  
I walk tha corner to tha rubble, that used to be a library  
Line up to tha mind cemetery now!  
What we don't know keeps tha contracts alive and movin'  
They don't gotta burn tha books, they just remove 'em”<sup>198</sup>*

Las referencias en los versos de la canción son muy claras: las líneas “*armas, no comida, no hogares, no zapatos, no es necesario, solo alimentar al animal caníbal de la guerra*” expresan la disminución del gasto público destinado a las necesidades básicas de la sociedad como lo es alimento, vivienda y vestimenta; asimismo, la línea “*Ellos no tienen que quemar los libros, solo los retiran*” representa la idea que se tenía en países como México de que al momento de instaurarse el programa neoliberal, la educación iba a ser privatizada<sup>199</sup>, esto debido a que en el ámbito educativo las propuestas para la modernización educativa de Latinoamérica se realizaron basándose en la falta de eficiencia, eficacia y productividad educativa radicaba en el acelerado crecimiento de los sistemas educativos nacionales, debido a la masificación de la matrícula y los ineficientes esquemas de operación administrativos altamente centralizados.

---

<sup>198</sup> De la Rocha, Zack, *Bull on Parade* en *Evil Empire*, CD, Epic, Estados Unidos, 1996

<sup>199</sup> Sin embargo, es importante mencionar que el sexenio salinista aprovechó la recuperación económica de la primera mitad de los 90 para incrementar en forma notable la cantidad de recursos públicos destinados a la educación, sobre todo mediante una importante recuperación de los salarios del magisterio. El gasto público en educación llegó, en 1994, a 5.7% del PIB, frente al 3.56% de 1989; por lo que las críticas que calificaban a las medias tomadas en el ámbito del sistema educativo como neoliberales, no eran del todo acertadas. Véase: Martínez, Felipe, *Las Políticas Educativas Mexicanas Antes y Después de 2001* en *Revista Ibero-Americana de Educación, no. 27*, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, España, 2001, pp.35-56

De manera similar, *Rage Against the Machine* expresa su postura en contra de la adopción del neoliberalismo en América Latina en la canción “*Snakecharmer*”<sup>200</sup>, cuyas líneas “*Expectativas del padre, alma empapada en saliva y orina*” pueden interpretarse como las expectativas que tenían tanto el gobierno estadounidense (por intereses propios) como los países latinoamericanos de mejorar las condiciones económicas de la región al acoger el programa neoliberal, las cuales no fueron cumplidas debido a que los niveles de empleo en el sector informal, el desempleo y la pobreza llegaron a aumentar en distintos países<sup>201</sup>; igualmente, en esa misma canción, la frase “*Si, tu amistad es una niebla, que desaparece cuando el viento te redirige*” puede ir dirigida tanto a Estados Unidos como al Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, quienes, como se menciona anteriormente, prometían apoyo a los países latinoamericanos mediante créditos y préstamos pero con ciertas condiciones que resultaban perjudiciales para las sociedades de dichos Estados<sup>202</sup>.

Por otro lado, en la canción “*Mic Check*”<sup>203</sup> la banda californiana pregunta quién tiene el poder, si “*los políticos corruptos que roban y mantienen presionada la zona, o aquellos que dan a los ladrones la llave de sus casas*”, siendo esto una crítica a las medidas neoliberales implementadas por Estados Unidos y a los gobiernos latinoamericanos por haber permitido la instauración de dichas medidas en sus países.

Si se considera lo expuesto por Serge Denissov, las canciones de la agrupación de California pueden clasificarse como “magnéticas”, debido a que exponen directamente el mensaje político en su contenido lírico y proponen acciones para cambiar la situación que genera descontento, como lo muestra la canción “*Know Your Enemy*” al exhortar a los oyentes a la desobediencia y al advertirles que deben conocer a su enemigo, que en este caso sería el sistema político que los reprime y que comete injusticias hacia ellos. Asimismo, el contenido lírico de sus canciones se ve favorecido al contar con los elementos del discurso persuasivo explicados por Larson, debido a que la apropiación de similitud y el atractivo dramático que poseen las composiciones de De

---

<sup>200</sup> De la Rocha, Zacharias, *Snakecharmer* en *Evil Empire*, CD, Epic, Estados Unidos, 1996

<sup>201</sup> También puede referirse a las expectativas de Williamson al haber propuesto el Consenso de Washington como una solución económica para América Latina

<sup>202</sup> Asimismo, el verso puede representar la supuesta relación benevolente entre el capitalista y el trabajador en una empresa (dotada o creada por el capitalista para mantener el control del trabajador).

<sup>203</sup> De la Rocha, Zacharias, *Mic Check* en *The Battle of Los Angeles*, CD, Epic, Estados Unidos, 1999

la Rocha logran motivar a los fanáticos a adoptar la identidad que se defiende en las situaciones plasmadas en dichas canciones.

*Rage Against the Machine* entonces buscó ser lo que Finnemore y Sikkink definen como un emprendedor moral (*norm entrepreneurs*), los cuales son personalidades de distinta extracción política, académica, social que activamente construyen las normas a partir de nociones fuertes respecto al comportamiento deseable en su comunidad, entendiéndose a las normas como un estándar de comportamiento adecuado entre actores que comparten una identidad determinada.<sup>204</sup>

La norma que quería instaurar *Rage Against the Machine* era la protesta y la lucha por la igualdad social; para lograr esto, se debía llevar a cabo el ciclo de vida por el que pasan todas las normas establecido por las autoras mencionadas anteriormente. Dicho ciclo de vida de las normas consiste en tres etapas: la primera es la emergencia de la norma, la segunda es la denominada “cascada de normas” y la tercera consiste en la internalización de la norma.

En la primera etapa del ciclo, los emprendedores morales juegan un papel fundamental debido a que las normas son construidas por aquellos agentes que tienen una noción bien establecida sobre el cómo debe ser el comportamiento apropiado o deseado en su comunidad; entonces, los emprendedores morales crean marcos cognitivos mediante el uso de un lenguaje que interpreta y atiende ciertas situaciones problemáticas con la finalidad de que estos marcos resulten en un entendimiento público más amplio al abordar dichas situaciones. Para lograr esto, los emprendedores morales pueden necesitar exponer una idea que va en contra de lo que se considera apropiado habitualmente, por lo que Finnemore y Sikkink señalan que: “(...) *los actos deliberadamente inapropiados, especialmente aquellos que implican ostracismo o castigo legal, pueden ser herramientas poderosas para los emprendedores morales en su intento de enviar un mensaje*”.<sup>205</sup>

Ese fue el caso de *Rage Against the Machine*, quienes usaron como marco cognitivo la música y su contenido lírico para transmitir su inconformidad con el sistema

---

<sup>204</sup> Es importante mencionar que desde el punto de vista constructivista no existen normas correctas o incorrectas, pues depende del punto de vista del *norm entrepreneur* y los intereses del mismo. Véase: Finnemore, Martha y Sikkink Kathryn, *International Norm Dynamics and Political Change* en *International Organization, Vol. 52, No. 4*, The MIT Press, Estados Unidos, 1998.

<sup>205</sup> Finnemore, Martha y Sikkink Kathryn, *Op. cit.*, 1998, p. 897

político y económico neoliberal, además de recurrir a actos que muchos consideraban inapropiados (como haber subido al escenario completamente desnudos a manera de protesta contra el *Parents Music Resource Center* y la censura en la música en el festival *Lollapalooza* en julio de 1993), buscando crear un nuevo comportamiento (norma) en la sociedad. Aunado a esto, para las autoras constructivistas es significativo tomar en cuenta la motivación de los emprendedores morales pues esta les permite realizar acciones diseñadas para beneficiar a otros, aun cuando esto signifique algún riesgo para el emprendedor. En este sentido, la motivación de los miembros de *Rage Against the Machine* provenía de las vivencias de Morello y De la Rocha durante su infancia y de su punto de vista, desde el cual la igualdad social, la explotación y la injusticia eran los factores predominantes en el continente americano.

Asimismo, los promotores de una norma pueden hacer uso de plataformas organizacionales para lograr su objetivo; estas plataformas, muchas veces son construidas específicamente con la finalidad de tener influencia en niveles más amplios de la sociedad y con *Rage Against the Machine* no fue la excepción, debido a que en distintas ocasiones participaron en festivales y distintas actividades con varios movimientos sociales, aspecto que les dio una mayor popularidad, llevándolos a lo que los constructivistas llaman el punto de inflexión de una norma, que es cuando la norma que se está promoviendo es adoptada por una cantidad considerable de personas, llamada “masa crítica” por los constructivistas, o por “actores críticos” que permiten que la norma tenga un mayor alcance. Es a partir de este punto de inflexión que ocurre la segunda etapa del ciclo, la “cascada de norma”, explicada por Finnemore y Sikkink como: “(...) el momento en el que ocurre un efecto de ‘contagio’ derivado de una demostración regional o internacional de la aplicación de la norma”.<sup>206</sup>

Para la banda californiana esta etapa aconteció, como se mencionó, con su participación activa en festivales musicales benéficos para distintas causas. Uno de ellos fue el festival *Rock for Choice* organizado por la agrupación *L7* con la finalidad de movilizar a la comunidad musical y recaudar fondos a favor del movimiento de proelección (*pro-choice*), el cual permite a la mujer tener control y elección sobre su

---

<sup>206</sup> *Ibíd.*, p. 902

fertilidad y embarazo, mediante el acceso a la educación sexual y al aborto<sup>207</sup>; después de haber participado en *Rock for Choice* en 1993, *Rage Against the Machine* ganó el apoyo de distintos movimientos feministas. Ese mismo año la banda tocó en un evento en la sala *Brixton Academy* para recolectar fondos para la *Anti-Nazi League*, una organización creada por iniciativa del Partido Socialista de los Trabajadores del Reino Unido, con el propósito de oponerse al surgimiento de grupos de extrema derecha.

Otro festival importante en el cual participó la banda fue *Latinpalooza* en 1994 (junto a agrupaciones como *Cypress Hill*, *Little Joe* y *La Familia y Fobia*), en el cual se recaudaron fondos para organizaciones como la *Leonard Peltier Defense Fund*<sup>208</sup>, *Para Los Niños*<sup>209</sup> y *United Farm Workers*; este hecho fue elogiado por el músico *Little Joe* quien explicó que: “ (...) *el que una banda con el perfil de Rage Against the Machine presté una mano para ayudar sin miedo a perder su estatus o fama, es algo que debe ser aplaudido*”<sup>210</sup>. Posteriormente, en 1997, *Rage Against the Machine* actuó como telonero de *U2* durante su gira *PopMart*, donando todas sus ganancias a la organización *Women Alive* (por elección de Commerford) y al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (por elección de De la Rocha).

Uno de los factores con los cuales los músicos de California lograron autenticar la “cascada de norma” fue el apoyo a movimientos sociales latinoamericanos, principalmente al Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el cual es descrito por Morello de la siguiente manera:

*“Un ejército guerrillero que representa a las comunidades indígenas pobres del sur de México que, durante cientos de años, han sido pisoteadas y de alguna manera descartadas, y que realmente son la clase más baja en la escala económico-social en México. En 1994, en el Día de Año Nuevo, hubo*

---

<sup>207</sup> Véase: <http://feminist.org/rock4c/index.html>. Consultado el 15 de diciembre de 2017

<sup>208</sup> *Rage Against the Machine* se ha pronunciado a favor de la liberación de Leonard Peltier, un miembro de la tribu Lakota y dirigente del Movimiento Indígena Americano que cumple actualmente dos cadenas perpetuas después de haber sido acusado de asesinar a dos agentes del FBI en el año 1977 como resultado de que un conflicto entre dicha agencia y los pobladores de la reserva de Pine Ridge en Estados Unidos (en donde se encontró Uranio, lo que explica la presencia del FBI en dicha reserva); Peltier fue extraditado de Canadá a Estados Unidos y su juicio fue sustentado con pruebas falsificadas, por lo que diversas organizaciones internacionales han luchado constantemente por su liberación. Véase: <http://www.whoisleonardpeltier.info>

<sup>209</sup> Para Los Niños es una fundación que busca eliminar la pobreza infantil, brindando apoyo educativo, económico y de salud a más de 5000 niños, jóvenes y familias de comunidades de bajos recursos en el estado de California. Véase: <http://www.paralosninos.org/about/>. Consultado el 16 de diciembre de 2017.

<sup>210</sup> De León, José María citado por Devenish, Colin en *Rage Against the Machine*, St. Martin's Griffin, Estados Unidos, 2001, p. 118

*un levantamiento allí y fueron dirigidos por el muy carismático Subcomandante Marcos y es un grupo que apoya enormemente a los más objetivamente pobres y continúa luchando por la dignidad, para todas las personas en México" <sup>211</sup>*

Todos los miembros de la banda se han pronunciado a favor de este movimiento; sin embargo, es Zack de la Rocha quien ha tenido interacción directa con los zapatistas. El vocalista realizó múltiples viajes a Chiapas con el objetivo de desempeñar distintas labores de servicio que iban desde cocinar para los campesinos y auxiliar impartiendo clases de español e inglés para la población indígena, hasta participar en patrullas de defensa de la comunidad zapatista y formar parte de un equipo de observadores proveniente de la Ciudad de México para monitorear las conversaciones entre el movimiento zapatista y funcionarios del gobierno mexicano, esto en 1995, año en el que el gobierno federal mexicano y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional iniciaron el diálogo como resultado de la firma del Protocolo de Bases para el Diálogo y la Negociación del Acuerdo de Concordia y Pacificación con Justicia y Dignidad, con la finalidad de discutir medidas de distensión.

Durante este monitoreo, el equipo en el que participaba de la Rocha, que en ningún momento portó armas, llegó a formar una cadena humana alrededor del edificio donde se llevaron a cabo las pláticas, para proteger la vida de los zapatistas en caso de algún atentado por parte de las autoridades mexicanas. Sumado a esto, De la Rocha pidió a su sello discográfico, *Epic Records*, que donaran treinta mil dólares al movimiento del sureste mexicano (aunque se desconoce si la disquera accedió a dicha petición). El músico expone la importancia que tiene para él la causa del Ejército Zapatista de Liberación Nacional de la siguiente manera:

*“Es importante para mí, como artista popular, dejar claro a los gobiernos de los Estados Unidos y México que, a pesar de la estrategia de miedo e intimidación a los extranjeros, a pesar de sus armas, a pesar de sus leyes de inmigración y reservas militares, nunca serán capaces de aislar a las comunidades zapatistas de las personas en los Estados Unidos... A través de conciertos, videos, entrevistas, transmisión de información en conciertos y las letras de nuestras canciones, hemos puesto al alcance de los jóvenes, nuestra audiencia, las experiencias de los zapatistas; actuamos como*

---

<sup>211</sup> Entrevista a Tom Morello en la estación de radio australiana Triple J el 31 de octubre de 1999. Disponible en: [toftufvgtfv](http://toftufvgtfv). Consultado el 17 de diciembre de 2017.

*facilitadores de las formas en que pueden participar y los ponemos en contacto con la organización y los comités de apoyo zapatistas en los Estados Unidos.”<sup>212</sup>*

Así, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional sería una gran referencia ya no sólo para el grupo, sino para sus miles de seguidores que vieron con otros ojos, los de la liberación nacional, a los pueblos latinoamericanos y su gente, hecho que fue resultado de las actividades realizadas por De la Rocha, el uso de la bandera zapatista en el escenario como fondo durante sus conciertos y las canciones compuestas por la banda que tenían como fuente lírica dicho movimiento.

Una de las canciones basadas en los zapatistas es *“Wind Below”*<sup>213</sup>, con la que la banda expresa su total apoyo a los revolucionarios de Chiapas y en la cual el verso: *“Los enmascarados detienen uno, NAFTA viene con un nuevo desastre”*, se refiere al surgimiento del movimiento el mismo día que entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte entre Canadá, Estados Unidos y México (1 de enero de 1994), mientras que la línea *“y si, nosotros con el viento y el parentesco del Plan de Ayala”* habla de una de las bases ideológicas del movimiento, el zapatismo, cuyos fundamentos fueron plasmados en el Plan de Ayala<sup>214</sup>, y del manifiesto *“Chiapas: el Sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía”*<sup>215</sup> emitido por el Subcomandante Marcos en el cual se describe un choque entre el viento de abajo y el viento de arriba, siendo el movimiento generado en Chiapas el de abajo (surgiendo de ahí el título de la canción) y el neoliberalismo el de arriba.

De igual forma, la canción *“Without a Face”*<sup>216</sup> está dedicada a los zapatistas y a los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, que son considerados como personas sin rostro por De la Rocha, quien explica:

*“Dada la crisis y el Tratado de Libre Comercio, la gente de los Estados Unidos también se siente como personas 'sin rostro'; es decir, sin alternativas, sin posibilidades. El diálogo y la importancia del lugar que nos*

---

<sup>212</sup> De la Rocha, Zack en una entrevista realizada por Acción Zapatista de Austin. Disponible en: <http://www.musicfanclubs.org/rage/articles/frontera.htm>. Consultado el 18 de diciembre de 2017.

<sup>213</sup> De la Rocha, Zacharias, *Wind Below* en *Evil Empire*, CD, Epic, Estados Unidos, 1996

<sup>214</sup> Mediante el cual Zapata desconocía a Francisco I. Madero como presidente y exigía la restitución de la propiedad de las tierras a los campesinos

<sup>215</sup> Disponible en: <https://web.archive.org/web/20070922155425/http://www.ezln.org:80/documentos/1994/199208xx.es.htm>. Consultado el 18 de diciembre de 2017.

<sup>216</sup> De la Rocha, Zacharias, *Without a Face* en *Evil Empire*, CD, Epic, Estados Unidos, 1996



*dieron los zapatistas nos hizo sentir que éramos parte de la lucha zapatista, porque somos estudiantes, trabajadores, artistas... y muchos de nosotros somos mexicanos."*<sup>217</sup>

De igual manera, tras la reunión de la banda después de su separación en el año 2000 (la cual se explica posteriormente), los músicos californianos mostraron su apoyo, en el 2010 al movimiento obrero de Zanón en la ciudad de Neuquén, Argentina. Dicho movimiento se originó cuando la empresa denominada Cerámica Zanón S.A. (constituida en 1979), entró en crisis a finales del año 2000 y principios del año 2001; Zanón había contado con el apoyo del Ministerio de Trabajo argentino después de haber presentado un recurso preventivo de crisis que le aprobaba despedir más personal del permitido y cambiar los convenios con sus trabajadores; sin embargo, tras la muerte de un trabajador debido a las peligrosas condiciones en las que se desempeñaban laboralmente y a la nula atención médica con la que contaban, el Ministerio de Trabajo retiró el apoyo a la empresa, ocasionando que ésta comenzara a atrasarse en el pago a sus trabajadores, proveedores y servicios en general.

Ante esta situación, en octubre de 2001 los trabajadores tomaron la planta impidiendo el ingreso de los gerentes; los obreros recibieron múltiples órdenes de desalojo por parte de la Gendarmería Argentina pero resistieron a cada una de ellas y procedieron legalmente acusando a Zanón por haber ocasionado un cierre patronal (o lock out ofensivo), a lo que la Corte Suprema de Justicia resolvió a favor de los trabajadores incautando el 40 por ciento del stock de la empresa para pagar los salarios.<sup>218</sup>

Meses después, en marzo 2002, los trabajadores reactivaron el funcionamiento de la fábrica y comenzaron a producir cerámicos que inicialmente eran vendidos en la puerta de la fábrica; con el tiempo, los obreros organizaron una red de distribución que les permitió llegar a ciudades como Rosario, Buenos Aires, Córdoba y La Pampa. En 2003 hubo un último intento de desalojo efectuado por la Gendarmería

---

<sup>217</sup> De la Rocha, Zack en una entrevista con Jesús Ramírez Cuevas. Disponible en: <http://www.musicfanclubs.org/rage/articles/frontera.htm>. Consultado el 18 de diciembre de 2017.

<sup>218</sup> Cabezas, José, *Zanón, un caso testigo de autogestión* obrera, La Nación, Argentina, 29 de diciembre de 2003, Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/559325-zanon-un-caso-testigo-de-autogestion-obrera>. Consultado el 19 de diciembre de 2017

Argentina, mas el operativo fue suspendido debido al fuerte apoyo que recibían los trabajadores por parte de grupos educativos, sindicales, culturales y eclesiásticos.

Para el año 2004 se conformó la Cooperativa FaSinPat (Fábrica Sin Patronos), la cual es gestionada por sus 450 obreros, siendo uno de los principales referentes a nivel internacional en lo que a empresas de autogestión se refiere; además de realizar actividades en beneficio de la población de Neuquén como lo fue la construcción de un centro de salud, razón por la que el movimiento es apoyado por la comunidad en general y por diversos grupos musicales como *Rata Blanca*, *Bersuit Vergarabat*, *Las Manos de Filippi*, *Ska-P*, *Todos Tus Muertos*, *Manu Chao* y, por supuesto, *Rage Against the Machine*.<sup>219</sup>

En el año 2010 la banda californiana envió una invitación a los obreros de FaSinPat para que estuvieran presentes en el concierto junto con representantes de otras fábricas recuperadas del país, así como también a integrantes de los pueblos originarios y movimientos sociales afines con la lucha obrera en Argentina; ya en el concierto, De la Rocha dedicó la canción "*Bulls on Parade*" a los obreros, quienes, a su vez, pudieron difundir los principios de la gestión obrera gracias a la transmisión realizada por estaciones de radio y páginas web de dicho concierto. Sumado a esto, la organización *Músicos Unidos por el Rock*, encabezada por la banda *Las Manos de Filippi*, organizó una asamblea informativa en la que una comitiva de FaSinPat se reunió con *Rage Against the Machine*, contando también con la participación de miembros de la Federación Universitaria de Buenos Aires y representantes de la educación secundaria que luchan constantemente por mejoras en el sistema educativo.

En la asamblea informativa se trataron diversos temas, entre los cuales destacaron: la mención de la creación de un colegio dentro de las instalaciones de la fábrica por parte de los obreros de *FaSinPat* que tiene como objetivo ayudar a que los trabajadores finalicen sus estudios, hecho que fue aplaudido por De la Rocha; el reconocimiento hacia el sistema educativo argentino (el cual es gratuito desde la educación primaria, hasta la educación universitaria) y la necesidad de hacerlo algo universal y; la propuesta por parte del músico californiano de internacionalizar la lucha

---

<sup>219</sup> Meyer, Adriana, *Un laboratorio de autogestión* obrera, Página 12, Argentina, Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-178100-2011-10-03.html>. Consultado el 19 de diciembre de 2017

de los obreros y promover la autogestión, después de explicar que en ciertas partes de Estados Unidos se estaba adoptando el modelo de *FaSinPat*. La asamblea termino con la comitiva de *FaSinPat* haciendo una invitación a Zack De la Rocha para que formara parte de la celebración del décimo aniversario del movimiento<sup>220</sup>.

Es trascendente considerar que la letra de la canción “*New Millenium Homes*”, a pesar de haber sido escrita años antes de que surgiera el movimiento obrero de Zanón, expresa justo lo ocurrido en dicha fábrica, pues los versos “*la gente hambrienta no se queda hambrienta por mucho, consiguen esperanza de fuego y humo a medida que alcanzan el amanecer*” pueden aplicarse al hecho de que los obreros, al ver que no recibían sus pagos, decidieron protestar y tomar la fábrica por la fuerza sin permitir a los dueños y gerentes ingresar a la misma, lo que puede representarse con la línea del puente de la canción “*un incendio en la casa del amo está listo*”.<sup>221</sup>

Igualmente, *Rage Against the Machine* se mostró a favor del Movimiento Sin Tierra cuando, en el 2010, se presentó por primera vez en Brasil para el festival *SWU Music & Arts*. Dicha presentación iba a ser transmitida en su totalidad por el canal brasileño Multishow; sin embargo, la televisora censuró la transmisión cortándola y poniendo otro programa en su lugar, debido a que, cuando iban aproximadamente treinta y cinco minutos de la presentación, Tom Morello salió al escenario con una gorra del Movimiento Sin Tierra, mientras que Zack De la Rocha hizo mención de la importancia de este movimiento, dedicando la canción “*People of the Sun*” a sus miembros. El canal *Multishow* explicó que el corte de la transmisión se debió a fallas técnicas ocasionadas después de que las personas no respetaran la zona reservada para el equipo de filmación; no obstante, el canal fue acusado de censura y segregación política en redes sociales.<sup>222</sup>

Entre otros actos políticos realizados por *Rage Against the Machine* se encuentra el concierto gratuito ofrecido a cerca de diez mil personas durante la Convención Nacional Demócrata del año 2000 a manera de protesta en contra del

---

<sup>220</sup> <https://www.taringa.net/posts/noticias/7493824/Un-viaje-Los-obreros-de-Zanon-junto-a-RATM.html>. Consultado el 19 de diciembre de 2017.

<sup>221</sup> De la Rocha, Zacharias, *New Millenium Homes* en *The Battle of Los Angeles*, CD, Epic, Estados Unidos, 1999

<sup>222</sup> Medeiros, Jotabê, *Rage: Energia e Raviã*, Estadão Jornal Digital, Brasil, 10 de octubre de 2010, Disponible en <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,rage-energia-e-raiva,623330>, Consultado el 19 de diciembre de 2017

sistema bipartidista estadounidense, el cual terminó en un conflicto entre los protestantes que acudieron al concierto y la policía de Los Ángeles, quienes dispersaron a los asistentes después de disparar municiones no letales incluidas balas de goma y gas pimienta, hecho que fue calificado como brutalidad policiaca y denunciado por la *Unión Estadounidense por las Libertades Civiles*, que afirmaba que el departamento policiaco contaba con provocadores entre el público.<sup>223</sup>

Sobre las acusaciones provenientes de la policía hacia los protestantes como iniciadores del conflicto, de la Rocha explica que: “(...) es ridículo considerando que ninguno (de los asistentes) tenía balas de goma, M16s, porras o cascos de protección”.<sup>224</sup> De manera similar, en 2008, la banda tenía programado tocar durante la Convención Nacional Republicana en St. Paul, Minnesota, sin embargo, la policía detuvo a los músicos antes de que subieran al escenario argumentando que no contaban con el permiso de tocar y que si lo hacían, serían arrestados; la banda, entonces, se reunió con las personas que esperaban su presentación e interpretaron sus canciones a capela a través de un megáfono.<sup>225</sup>

Otro suceso que marcó el activismo político y la historia de *Rage Against the Machine* como una de las bandas más influyentes de las últimas décadas, fue la grabación del video musical para su canción “*Sleep Now in the Fire*” en el año 2000, dirigido por el cineasta y documentalista Michael Moore (conocido por documentales como *Fahrenheit 9/11* y *Capitalism: A Love Story*), quien ha sido, al igual que el grupo de California, un crítico vocal del capitalismo norteamericano.

El video fue grabado en los escalones externos del *Federal Hall National Memorial*, justo enfrente de la Bolsa de Nueva York; Moore contaba con el permiso de filmar los escalones del *Federal Hall*, mas no contaba con el permiso de grabar la banqueta y la calle, ni con los permisos necesarios para reproducir sonidos a alto volumen en el área; esto último, aunado a la numerosa cantidad de fanáticos que

---

<sup>223</sup> White, Jerry, *Los Angeles police attack protesters at Democratic convention*, World Socialist Website, 17 de agosto del 2000, Disponible en <http://www.wsws.org/en/articles/2000/08/la-a17.html>, Consultado el 20 de diciembre de 2017

<sup>224</sup> De la Rocha, Zack en *Live at the Grand Olympic Auditorium* DVD, Epic, Estados Unidos, 2003

<sup>225</sup> Carr, David, *At Both Conventions, a Band Salutes Anarchy*, NY Times, Estados Unidos, 5 de septiembre de 2008, Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/09/06/arts/music/06rage.html>, Consultado el 20 de diciembre de 2017

asistieron a la grabación del video, llamó la atención de las autoridades y fueron enviados elementos del Departamento de Policía de Nueva York para detener a Moore.

Tras la detención del director, los miembros de *Rage Against the Machine* y sus seguidores se dirigieron hacia las instalaciones de la Bolsa de Nueva York e intentaron entrar a las mismas pero las puertas antidisturbios de titanio del recinto impidieron su avance. Este hecho provocó la suspensión de las actividades de los empleados de la Bolsa por al menos dos horas, lo que fue considerado como un logro para los músicos, pues, como explica Moore, “(...) *por algunos minutos, Rage Against the Machine pudo esencialmente apagar el capitalismo norteamericano*”.<sup>226</sup>

Por otro lado, los integrantes de *Rage* han sido criticados por su supuesto apoyo al movimiento peruano del Sendero Luminoso, debido a las escenas mostradas en el video de la canción “*Bombtrack*”. El Partido Comunista del Perú- Sendero Luminoso (PCP-SL) fue fundado por Abimael Guzmán, tomando como bases el marxismo, leninismo y maoísmo<sup>227</sup>; la organización subversiva desencadenó un conflicto contra el Estado y la sociedad peruana debido a que Guzmán consideraba que la sociedad peruana era semi-colonial; además de que la crisis económica que golpeaba al pueblo peruano se reflejaba en una marcada desigualdad social, sobre todo en el sector rural de Perú y que, por lo tanto, la solución era generar una lucha armada junto con los campesinos y el proletariado para legar al poder.

Entre los años ochenta y noventa, el PCP-SL fue responsable de la muerte y desaparición de más de 30,000 personas, una cifra sorprendente considerando que para 1990 el movimiento tenía alrededor de 2,700 militantes; sumado a esto, el PCP-SL tenía vínculos con el cuidado de los cultivos de hoja de coca, procesamiento de cocaína y tráfico de drogas, actividades que financiaban su funcionamiento.<sup>228</sup>

Al ser considerado como un grupo terrorista por el gobierno peruano debido a sus ataques a civiles, el Grupo Especial de Inteligencia Peruano comenzó a buscar a

---

<sup>226</sup> Moore, Michael citado por Schone, Mark en *Bullsh\*t on Parade* en *SPIN*, SPIN Media LLC, Estados Unidos, mayo del 2000, p. 56

<sup>227</sup> Abimael Guzmán, adoptó gran parte de sus ideas gracias a sus visitas entre 1965 y 1967 a la República Popular China, donde se vivían los primeros años de la Gran Revolución Cultural Proletaria organizada por el líder del Partido Comunista de China Mao Zedong.

<sup>228</sup> Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Perú, Disponible en: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20II/CAPITULO%201%20-%20Los%20actores%20armados%20del%20conflicto/1.1.%20PCP-SL/CAP%201%20SL%20ORIGEN.pdf>, Consultado el 12 de diciembre de 2017

Guzmán mediante la Operación Victoria, solicitando apoyo económico a la embajada de Estados Unidos en Lima; dicha operación resultó en la captura de Guzmán el 12 de septiembre de 1992 en una zona residencial en Lima. Con la captura de Abimael Guzmán, muchos senderistas fueron sentenciados a cadena perpetua (la cual, después de la caída de Alberto Fujimori en el año 2000, fue reducida a a 25 años de prisión, debido a las reformas que hubo en el país), dando fin a su lucha armada;<sup>229</sup> sin embargo, aún en la actualidad existen células del Sendero Luminoso que siguen operando y realizando atentados en el Valle de los ríos Apurímac, Ene y Mantaro y que mantienen vínculos con el narcotráfico.

Sobre dicho movimiento, no hay alguna fuente que exponga la opinión de Commerford o Wilk al respecto, pero si de Zack De la Rocha, quien explica:

*“Personalmente no los apoyo. Apoyo algunas cosas por las cuales ellos luchan. Pienso que ellos deberían luchar por librarse del agarre de los Estados Unidos y tomar el control de su propia fe, como todos los demás países en América Central y del Sur. Pero creo que Sendero Luminoso repite muchos de los errores de los cuales ya deberían haber aprendido a lo largo de la historia. Creo que, si Sendero Luminoso tuviera el control, no cambiaría nada sobre la situación del pueblo peruano. Solamente sería alguien más en el poder.”*<sup>230</sup>

Por lo tanto, es importante examinar si la letra escrita por De la Rocha para la canción cuyo video resultó polémico para críticos y fanáticos por igual, hace mención alguna del movimiento comunista peruano o de sus acciones; para esto, se toman algunas líneas de la canción que muestran la idea principal del músico:

*“Cold run a train on punk ho's, that think they run the game  
But I learned to burn that bridge, and delete  
Those who compete at a level, that's obsolete  
Instead, I warm my hands upon the flames of the flag  
To recall the downfall, and the businesses that burnt us all  
See through the news and the views that twist reality  
Enough, I call the bluff, fuck Manifest Destiny  
Landlords and power whores, on my people they took turns  
Dispute the suits, I ignite, and then watch 'em burn”*<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Toledo, Camilo, *Después de 25 años ¿qué queda de Sendero Luminoso?*, DW, 9 de diciembre de 2017, Disponible en <http://www.dw.com/es/despu%C3%A9s-de-25-a%C3%B1os-qu%C3%A9-queda-de-sendero-luminoso/a-40476915>, Consultado el 12 de diciembre de 2017

<sup>230</sup> De la Rocha, Zach citado en Stenning, Paul, *Op. cit.*, p.168

<sup>231</sup> De la Rocha, Zacharias, *Bombtrack* en *Rage Against the Machine*, CD, Epic, Estados Unidos, 1992

En estos versos De la Rocha se refiere a la forma en la que los gobernantes dirigen Estados Unidos con la frase *“correr un tren”*, dando a entender que para detenerlo y cambiar las cosas se debe *“quemar ese puente”* mediante el cual dicho “tren” se mueve; entonces, en el enunciado *“caliento mis manos en las llamas de la bandera”*, las llamas (mismas que quemarán el puente) representan a los movimientos sociales y a la protesta, resultando importante la metáfora utilizada por el compositor, debido a que la bandera (cuya incineración dará origen a la protesta) normalmente es enaltecida y fetichizada por el sistema político estadounidense, el cual es referido en la letra de la canción como *“el negocio que nos quemó a todos”* (locución que también puede simbolizar al capitalismo), debido a que ha explotado a distintas poblaciones, como lo indica el verso *“sobre mi gente, tomaron turnos”*.

Por lo tanto, la letra expresa la idea que tiene De la Rocha sobre la necesidad de una reforma social legítima que merme los ideales del sistema económico y político estadounidense que, en opinión de la agrupación de California, es corrupto y represivo, razón por la que se debe cuestionar la autoridad, las leyes y los procedimientos legales, tal como lo expresa la frase *“disputa los trajes”* (siendo “los trajes” aquellas personas en el poder), que a su vez busca influenciar y exhortar a las futuras generaciones a disminuir su afinidad por las ideologías que el vocalista considera explotadoras; sin embargo, no se hace mención de algún movimiento en específico, sino que básicamente aborda uno de los principios e ideas elementales de la protesta y los movimientos sociales. Del mismo modo, sobre Sendero Luminoso y las escenas mostradas en el video de *“Bombtrack”*, Morello expone:

*“Es un caso de peruanos que se oponen a las corporaciones estadounidenses que dominan su economía y dirigen los vastos recursos de Perú no hacia el pueblo peruano sino hacia los bolsillos estadounidenses. Ese es el contexto en el que se puede explicar la demonización de Sendero Luminoso en la prensa de Estados Unidos. Si hubo casos en los que Sendero Luminoso cometió atrocidades, nosotros (RATM) nos oponemos absolutamente a eso. Eso es algo que hay que condenar. Pero, ¿serían (los críticos de la posición de RATM) tan vehementes con respecto al bombardeo*

*de Estados Unidos a Belgrado, Sudán y Afganistán? Es impactante que la gente pueda racionalizar un tipo de violencia, pero no otra."*<sup>232</sup>

Entonces, después de las declaraciones de De la Rocha y de Morello, puede entenderse que *Rage Against the Machine* no apoya al PCP-SL como movimiento, sino que respaldan el principio que busca eliminar la desigualdad social del sector rural de Perú, abogando por la mejor distribución de los recursos de dicho país (sobre todo porque desde la década de 1970, la cantidad de recursos en manos de funcionarios públicos se había multiplicado sin que hubiera algún sistema de fiscalización ciudadana); mientras que los actos de terrorismo cometidos por dicha agrupación insurgente son algo que la banda californiana desapruueba y que, según lo expuesto por Morello, debería ser equiparado a las intervenciones militares de Estados Unidos en distintos países.

No obstante, aún existe la disyuntiva del porqué de las imágenes del PCP-SL en uno de los videos de la banda, si bien existen otros movimientos revolucionarios que representan la idea central de la canción, siendo esta la principal razón por la que fueron tan criticadas dichas escenas. Ante tal crítica hacia *Rage Against the Machine*, el video de la canción "*Bombtrack*" fue omitido de los materiales de video (VHS y DVD) de la banda, hasta que 10 años después de su lanzamiento, en 2003, el video fue incluido como material extra en el DVD "*Live at the Grand Olympic Auditorium*".

De cualquier manera, el apoyo explícito a movimientos sociales latinoamericanos y la participación en eventos con causa y de beneficencia lograron que la "cascada de norma" promovida por la agrupación de metal/rap tuviera un gran alcance; sin embargo, fue para la tercera etapa del ciclo de vida de una norma en donde *Rage Against the Machine* tuvo complicaciones.

Esta tercera etapa es definida como la internalización de la norma y consiste en una aceptación tan amplia de la norma, que todos los actores automáticamente se encuentran conformes con la misma, esto debido a que el comportamiento que dicta la norma no puede ser cuestionado o no es controversial. No obstante, la norma

---

<sup>232</sup> Kot, Geg, *Rage Against The Machine Fights The Power--and Storms The Pop Charts*, Chicago Tribune, 23 de noviembre de 1999, Disponible en [http://articles.chicagotribune.com/1999-11-23/features/9911230083\\_1\\_brad-wilk-and-bassist-tim-commerford-rock-and-pop/2](http://articles.chicagotribune.com/1999-11-23/features/9911230083_1_brad-wilk-and-bassist-tim-commerford-rock-and-pop/2), Consultado el 21 de diciembre de 2017



propuesta por Rage Against the Machine causó controversia en todo momento y fue cuestionada por muchos actores, incluidas las autoridades y élites (gobiernos y empresarios que apoyaban el modelo neoliberal) ante las cuales protestaban y el mismo público que consumía su música (incluso algunos fanáticos de la banda); por lo tanto, la legitimación de la norma fue un proceso complicado y que en algunos momentos no llegó a ser concretado, a pesar de que normalmente, como indica Finnemore: “(...) *la noción de las normas sobre igualdad y protección de grupos vulnerables tiene mayor resonancia transnacional (...)*”<sup>233</sup>, lo que permite que esta sea legitimada más fácilmente.

La controversia y el cuestionamiento hacia la postura de *Rage Against the Machine* surgió con el final un tanto abrupto que tuvo la agrupación en el año 2000, cuando Zack de la Rocha publicó, en octubre de ese año, un comunicado en el cual expresaba su decisión de dejar la banda debido a que: “(...) *el proceso de toma de decisiones había fallado completamente, pues ya no atendía las aspiraciones de los cuatro colectivamente como una banda, socavando su ideal artístico y político*”<sup>234</sup>.

Fueron diversos factores los que influyeron en la decisión del vocalista; el principal de ellos fue el constante conflicto interno que existía entre los miembros de la banda, donde las diferencias artísticas y de gestión no les permitían continuar componiendo música aun cuando su objetivo era compartido; aunado a esto, los hechos ocurridos en *Woodstock* del año 1999<sup>235</sup> también tuvieron peso en la decisión de De la Rocha, quien explicó con disgusto:

*“Los chicos simplemente bailaban de la forma que veían en tantos videos en MTV, golpeándose mutuamente y rasgándose los cabellos, haciendo este estúpido pequeño ritual. También vi banderas zapatistas y vi un contingente de personas en el frente proveniente de Tijuana, México, que habían recorrido todo el país para estar en el show. Mucha gente que es cínica ha abandonado la idea de que la música puede afectar el cambio político, la ha*

---

<sup>233</sup> Finnemore, Martha y Sikkink Kathryn, *Op. cit.*, p. 907

<sup>234</sup> De la Rocha, Zacharias citado en McIver, Joel, *Op. cit.*, p. 198

<sup>235</sup> El festival Woodstock del año 1999 es conocido como “el día que la música murió o el día que los noventa murieron”, debido a que, durante los diferentes días en los que se llevó a cabo, se reportaron la sobrenta de boletos, múltiples actos de violencia y abuso sexual entre los asistentes, así como varios incendios ocasionados por hogueras encendidas por la multitud. Rage Against the Machine contribuyó a la controversia del evento al encender una bandera de Estados Unidos en el escenario durante su presentación. Véase: <https://www.rollingstone.com/music/news/19-worst-things-about-woodstock-99-20140731>, consultado el 20 de diciembre de 2017

*abandonado por completo como un producto del cinismo cultural. Eso es completamente derrotista*<sup>236</sup>

Al separarse *Rage Against the Machine*, los fanáticos y críticos comenzaron a cuestionarse cómo es que se buscaba lograr una revolución a través de la unión de la sociedad, si ni siquiera podía mantenerse a los miembros de la banda juntos. Esto se sumaba a las críticas recibidas por la agrupación durante el año 2000, las cuales fueron originadas a partir de la actitud de Tim Commerford en los *MTV Video Music Awards* de ese mismo año; lo que ocurrió en dichos premios fue que Commerford, al ver que *Rage Against the Machine* había perdido el premio de mejor video de rock frente a la banda estadounidense *Limp Bizkit*, se subió al andamio del escenario y amenazó con lanzarse a manera de protesta; este acto fue visto como el resultado del auto engrandecimiento de *Rage Against the Machine* y como uno de los principales factores que determinaron el fin del grupo.

Igualmente, la banda de metal/rap proveniente de California siempre fue criticada por haber firmado con *Epic*, una subsidiaria de la empresa *Sony*, debido a que, en primer lugar, existen diversos rumores de que *Sony* tiene conexiones directas con la industria armamentística y, en segundo lugar, porque muchos críticos afirman que es hipócrita que la agrupación se exprese en contra del neoliberalismo, el capitalismo y la desigualdad social perteneciendo a una disquera que se encuentra en la cima de la jerarquía del negocio musical.

Este aspecto ha sido expuesto incluso en canciones de otras bandas de la escena como lo es el caso de “*Do What I Tell Ya*” de *Infectious Grooves* en donde se hace una referencia clara a *Rage Against the Machine* con los versos “*ahora haces tu declaración política, ¿O estás tratando de agregar a tu estado financiero? Y no nos olvidemos de las malvadas corporaciones ¿Entonces porque Sony es el promotor de tu presentación?*”<sup>237</sup> Como lo muestra el ejemplo anterior, las diatribas recibidas por la banda también radican en que los más beneficiados por su música no es la sociedad, a quien originalmente va dirigida, sino los estados financieros de los integrantes, la

---

<sup>236</sup> De la Rocha, Zacharias citado por Fricke, David en *The Battle of Rage Against the Machine*, disponible en <https://www.rollingstone.com/music/news/the-battle-of-rage-against-the-machine-19991125>, consultado el 20 de diciembre de 2017.

<sup>237</sup> Muir, Jason, *Do What I Tell Ya!* en *Groove Family Cyco*, CD, 550 Music, Estados Unidos, 1994

disquera y los distribuidores; Paul Stenning explica que: “(...) muchos fanáticos han criticado a la banda por no tomar una postura como la de las leyendas del hardcore *Fugazi*”<sup>238</sup>.

*Fugazi* es una banda que está firmada con *Dischord Records*, su propio sello discográfico, por lo que los mismos miembros se encargan de la producción, la manufactura y la distribución de los discos, permitiendo ofrecer el producto final a un precio más bajo y accesible para el público; no obstante, el modelo *Fugazi* cuenta con una gran desventaja: el producto ofrecido solo puede alcanzar niveles comerciales bajos.

Este último aspecto ha sido el principal argumento de Morello en defensa de las críticas relacionadas con el enriquecimiento de la banda y la comparación con la estrategia empleada por *Fugazi*; el guitarrista explica que lo que hace *Fugazi* es: “(...) respetable, pero que no se sabe que hayan hecho más que *Rage Against the Machine* (...)”<sup>239</sup>, lo que establece que ambas bandas actúan en diferentes niveles de activismo. En este sentido es evidente que, mediante un sello discográfico grande, la banda ha tenido la posibilidad de hacer llegar su música a muchos lugares alrededor del mundo y así exponer su ideología política y las causas de su lucha a un notable número de personas; de igual forma, es importante considerar el argumento de que para las organizaciones o causas por las cuales lucha *Rage Against the Machine* (sean los Zapatistas, los obreros de Zanón, Leonard Peltier, Mumia Abu-Jamal o la *Anti-Nazi League*), trabajar con determinada disquera no es importante, tal como Morello explica:

*“(...) no les importa en qué sello estemos, porque cuando se trata de llevar a cabo un show de beneficencia, juntamos suficiente gente para ayudar a poner cuerpos en las calles al día siguiente. (...) No les importa en absoluto. Es táctico como todo lo demás. Tienes dos opciones cuando eres una banda con ideales políticos: O pones tu cabeza en la arena y vendes 45s (sencillos) en la parte trasera de una camioneta y te sientes orgulloso de ti mismo por lo puro que eres, o te involucras en el mundo y das lo mejor de ti para crear estrategias para efectuar un cambio real.”*<sup>240</sup>

Entonces, el argumento de Morello puede considerarse válido, debido a que, si bien es cierto que el beneficio monetario de los integrantes de la banda ha sido

---

<sup>238</sup> Stenning, Paul, *Op. cit.*, p. 274

<sup>239</sup> Morello, Tom citado en *Ibíd.*, p. 275

<sup>240</sup> Morello, Tom citado en *Ibíd.*, p. 278

bastante considerable, el alcance que ha tenido su música también es meritorio, pues de una u otra forma han presentado casos y movimientos sociales a personas totalmente ajenas a los mismos, logrando crear empatía entre todos aquellos que escuchan.

Sin embargo, esto no previno la separación de la banda ni modificó la decisión de De la Rocha, complicando así, como se menciona anteriormente, la internalización de la norma promovida, incluso aun cuando años después, en 2007, *Rage Against the Machine* se reunió y retomó su activismo político con actos como el de los obreros de Zanón o el conflicto con la televisión brasileña. Naturalmente, la pausa tomada entre la separación de la banda y su reunión debilitó de cierta forma la legitimidad de la norma y disminuyó el ímpetu que tenían sus seguidores. La reunión de *Rage Against the Machine*, a pesar de dar algunos resultados positivos en términos de su activismo político, fue breve, siendo el 30 de Julio de 2011 la última presentación de la banda en Los Ángeles.

Si bien *Rage Against the Machine* dejó de existir como banda, sus integrantes siguieron siendo piezas activas en la lucha de sus ideales. Después de la primera separación de la banda, Morello, Commerford y Wilk se unirían a Chris Cornell, vocalista de *Soundgarden*, para formar una nueva agrupación llamada *Audioslave*. A pesar de que las canciones de este nuevo conjunto no tenían contenido político alguno, la banda logró hacer algo que marcó la historia de la música: *Audioslave* fue la segunda banda de rock estadounidense que dio un concierto en Cuba (24 años antes ya había tocado *Fabulous Titans* en dicho país).

En mayo de 2005, *Audioslave* ofreció un concierto gratuito frente a más de sesenta mil personas en La Habana en la plaza llamada Tribuna Antiimperialista José Martí; uno de los aspectos más importantes de este evento es que fue autorizado por el Departamento del Tesoro de los Estados Unidos y el Instituto Cubano de la Música en un periodo en el que el embargo impuesto por Estados Unidos en contra de Cuba a inicios de la década de los sesenta estaba vigente, por lo que cualquier visita a Cuba, aun siendo con fines culturales, era muy restringida, además de que en el año 2004, el

gobierno estadounidense había prohibido la entrada al país al músico cubano nominado al *Grammy*, Ibrahim Ferrer.<sup>241</sup>

Para poder realizar el viaje, el Buró Federal de Investigaciones (FBI) y la Agencia Central de Inteligencia (CIA) investigaron el perfil y los antecedentes de cada uno de los miembros de la banda y los condicionaron a no hacer ninguna declaración política mientras estuvieran en la isla. Durante su estancia en La Habana, los músicos visitaron los puntos históricos más importantes de la capital cubana, interactuaron con su población y elogiaron el empeño y la importancia que se le da al arte en la cultura cubana.

El concierto de *Audioslave* en Cuba fue muy significativo pues fue el resultado de un acuerdo mutuo entre el entonces presidente estadounidense George W. Bush y el líder cubano Fidel Castro (quien permitió que la banda anunciara el concierto sólo un día antes de la presentación) que demostraba el poder que tiene la música como unificador de sociedades y como lenguaje universal, al permitir el intercambio cultural entre ambos países, dejando a un lado, de cierto modo, el embargo al menos en ese aspecto, algo que el mismo Chris Cornell explica:

*“Este fue un viaje para que nosotros pudiéramos construir un puente y tener realmente un intercambio cultural. Al mostrar algo tan simple como la expresión musical, nosotros podemos comunicarnos de forma inmediata casi a un nivel subconsciente. Espero que la gente no ignore eso.”*<sup>242</sup>

Morello, por su parte, también comenzó un proyecto como solista llamado *The Nightwatchman* y se dedicó a promover las bases de la ideología de *Rage Against the Machine* y la norma que tanto lucharon por instaurar, la protesta por la justicia social, con la diferencia de que el guitarrista lo hizo desde un enfoque más pacifista y humanitario, actuando principalmente en Estados Unidos mediante el apoyo a organizaciones como *Healthcare-NOW!*, *Sweey Homes New Orleans* y Amnistía Internacional.<sup>243</sup> Igualmente, en 2002, después de ver que algunos miembros del

---

<sup>241</sup> Reuters, *Audioslave first U.S. band to rock Cuba*, Today, 5 de mayo de 2005, Disponible en <https://www.today.com/popculture/audioslave-first-u-s-band-rock-cuba-wbna7752134>, Consultado el 22 de diciembre de 2017

<sup>242</sup> Cornell, Chris en *Live in Cuba*, DVD, Interscope, Estados Unidos, 2005

<sup>243</sup> Heller, Z.P., *The Relentless Activism of Tom Morello*, The Nation, 16 de septiembre de 2008, Disponible en <https://www.thenation.com/article/relentless-activism-tom-morello/>, Consultado el 22 de diciembre de 2017

público promovieron símbolos e imágenes racistas en el festival *Ozzfest*, Tom Morello fundó junto con Serj Tankian, vocalista de *System of a Down*, la organización *Axis of Justice*.

Esta organización tiene como objetivo unir a músicos, fanáticos y organizaciones políticas en la lucha por los derechos humanos, la eliminación del racismo y la justicia social y económica; entre sus principales actividades se encuentran un programa de radio transmitido en Los Ángeles, California y el concierto de beneficencia en Los Ángeles en el año 2004, en donde participaron músicos como Brad Wilk, Chris Cornell, Maynard James Keenan, Tim Walker, Corey Taylor, entre otros.<sup>244</sup> Más recientemente, a mediados del 2016, durante la campaña electoral de Estados Unidos, Morello, Commerford y Wilk se unieron con el vocalista de *Cypress Hill*, B-Real y con los miembros de *Public Enemy*, Chuck D y DJ Lord para formar una nueva banda llamada *Prophets of Rage*. Esta agrupación tiene como finalidad retomar el activismo político de *Rage Against the Machine* mediante la interpretación de la música de la banda californiana y de *Public Enemy* y *Cypress Hill* por igual.

A pesar del poco tiempo que llevan activos como banda, *Prophets of Rage* ha participado en algunos eventos importantes como el concierto ofrecido durante la Convención Nacional Republicana del 2016 (tal como lo hizo *Rage Against the Machine* en 2008) como protesta en contra del entonces candidato republicano Donald Trump; y, en palabras de Morello: “(...) *para confrontar el racismo, la misoginia y el imperialismo que estaba ocurriendo dentro de la Convención Nacional Republicana.*”<sup>245</sup> A dicho evento se unieron organizaciones como *End Poverty Now*, *Code Pink* y *Black Lives Matter*.

Posteriormente, un día después de la toma de protesta de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos, *Prophets of Rage* organizaron el evento *Anti-Inaugural Ball* bajo el lema: “*Make America Rage Again*” (una referencia al lema utilizado por Donald Trump “*Make America Great Again*”); con la participación de músicos como Jack Black, Kyle Grass, Vic Mensa y Chris Cornell (que subió al

---

<sup>244</sup> Véase: <http://www.axisofjustice.net>, Consultado el 22 de diciembre de 2017

<sup>245</sup> Morello, Tom citado por Suskind, Alex en *From Prophets of Rage to Kid Rock: a musical revolution at the RNC*, The Guardian, Reino Unido, 22 de julio de 2016, Disponible en <https://www.theguardian.com/music/2016/jul/22/rnc-musical-revolution-from-prophets-of-rage-to-kid-rock>, Consultado el 23 de diciembre 2017

escenario con los ex *Rage Against the Machine* para reunir a *Audioslave*) el concierto tuvo como objetivo establecer que a pesar del resultado de las elecciones, los músicos son capaces de unirse para luchar por los inmigrantes, los musulmanes y en contra del racismo, la homofobia y la desigualdad en general.

La aparición de *Prophets of Rage* da a entender que la búsqueda por internalizar la norma promovida por *Rage Against the Machine* sigue vigente, a través de la nueva creación de “cascadas de normas” como los son los eventos antes mencionados y las giras realizadas en el 2017 alrededor de América Latina con presentaciones en países como México en donde la banda expuso su apoyo al país mostrándose en contra de las declaraciones de Donald Trump referentes a México y haciendo mención de la importancia de atender los problemas sociales del país originados por casos como el de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. Actualmente, *Prophets of Rage* se encuentra realizando presentaciones alrededor del mundo, donando gran parte de sus ganancias a organismos no gubernamentales.

### **3.3. La identidad de *Rage Against the Machine***

Después de haber analizado el contenido lírico de las canciones de *Rage Against the Machine* y cuáles fueron sus contribuciones en el activismo político, resulta necesario analizar cuál fue el verdadero alcance de su ideología y de qué manera han influido tanto en individuos como en grupos sociales; para lograr esto, es importante identificar los elementos que conforman y fundamentan su discurso político, debido a que, mediante éste recurso, se construye su identidad y brinda significado a sus composiciones y a sus acciones por igual. En primer lugar, es útil remitirse a la teoría del discurso político, la cual parte del supuesto que los objetos y prácticas sociales son significativamente contruidos al momento que los sujetos se valen del lenguaje y sus expresiones como recurso para formar su propia identidad.

Los sujetos, al identificarse con los elementos que componen un discurso, construyen una identidad propia o adoptan una ya existente. Mediante esta identificación se deja a un lado todo elemento diferencial entre las identidades de cada individuo al surgir cierta igualdad o comunidad entre las mismas; a este aspecto se

suma un elemento antagonista, el cual es identificado como una amenaza para los factores en común de las identidades de los sujetos, por lo que estos construyen una “cadena de equivalencias” que les permite acentuar aquello que los asemeja, llevándolos a adoptar una nueva identidad.<sup>246</sup> Esta distinción del elemento antagonizante, puede relacionarse con el criterio amigo-enemigo de Carl Schmitt, en donde “amigo” se entiende como “nosotros” al identificar elementos que cohesionan a diferentes sujetos y actores, generando un sentimiento de pertenencia; mientras que “enemigo” se define como “ellos” y representa una amenaza u oposición para aquellos elementos que unen al grupo identificado como “nosotros”.<sup>247</sup>

Por lo tanto, se deben identificar los elementos que componen el discurso de *Rage Against the Machine* y que permiten a los individuos adoptar la identidad que se defiende. Estos elementos pueden ser encontrados en la lírica de sus canciones, siendo el más evidente la protesta en contra del neoliberalismo, el autoritarismo, el capitalismo, la guerra y la violencia; de igual forma, puede identificarse la idea de la liberación nacional (en las canciones que abordan el tema de dichos movimientos) y de justicia e igualdad social (en todas aquellas composiciones que mencionan las condiciones precarias en las cuales se encuentran distintos sectores de la sociedad).

Igualmente, en el mismo contenido lírico de las canciones es posible identificar al elemento antagonista (“enemigo” en palabras de Schmitt): el neoliberalismo, la opresión, el “sueño americano”, el individualismo, la desigualdad, las élites políticas y económicas, la manipulación de información y la indiferencia social. Aunado a esto las prácticas realizadas por la banda, como las protestas, la participación en eventos con causa o su interacción directa con movimientos sociales, complementan los elementos mencionados, reforzando así las bases de la identidad de la agrupación.

Entonces, la identidad de *Rage Against the Machine* es aquella que busca la igualdad y la justicia social, mediante la protesta en contra de un sistema económico, cuyas bases permiten la opresión de los grupos sociales más vulnerables, a través de la violencia, la reducción del gasto público, la hipocresía, la manipulación y la ruptura de la cohesión social. Como se mencionó, la agrupación intento convertir esta identidad en

---

<sup>246</sup> Laclau, Ernesto. y Mouffe, Chantal, *Hegemony and socialist strategy*, Verso, Reino Unido, 1985, pp. 127-128

<sup>247</sup> Véase: Schmitt, Carl. *El concepto de lo político*, Alianza Editorial, España, 1999.



una norma con la finalidad de que fuera vista como un estándar de comportamiento adecuado.

La identidad pasó por las etapas del ciclo de vida de las normas establecido por los autores constructivistas, encontrando dificultad en la internalización de la norma al no ser aprobada por ciertos sectores (aquellos que eran objetivo de sus protestas); sin embargo, es importante destacar que el uso distintos medios como marco cognitivo, llevó a la identidad de *Rage Against the Machine* a un punto de inflexión que le permitió dar a conocer sus fundamentos a un gran número de personas y grupos, quienes la adoptaron y comenzaron a replicar tanto su discurso como sus acciones (“cascada de norma”); por lo que es justo en esta etapa donde se identifica el verdadero resultado de la influencia de la banda californiana.

A su vez, es posible separar la adopción de esta identidad en dos diferentes niveles: Por un lado, se encuentran los sujetos que adoptaron la idea central de la identidad utilizándola como una manera de informarse sobre las situaciones que la agrupación exponía en sus canciones o las causas que defendían mediante su discurso; se puede decir que gran parte de sus seguidores se encuentran en este nivel. Para entender esto, el crítico y escritor Grayson Haver utiliza su primer encuentro con la música y videos de *Rage Against the Machine* como un ejemplo del impacto que dicho material tuvo en los jóvenes estadounidenses y latinoamericanos, pues explica que los temas expuestos “*eran eventos que cambiaron vidas, introducciones a la protesta política y al empoderamiento personal que podía generar*”.<sup>248</sup>

Aunado a esto, se resalta el aspecto de que *Rage* no era la típica banda que apoyaba causas como la invitación a la sociedad a votar o alguna petición de PETA (las cuales no llegan a generar gran polémica para los músicos), sino que apoyaban temas que hacían a sus seguidores conscientes de situaciones controversiales que quizás nunca hubieran conocido de otra manera; todo mediante un mensaje de justicia y reconciliación social que era financiado por una disquera tan grande como Epic, algo que, según Haver, nunca antes se había visto.

---

<sup>248</sup> Haver, Currin, *Rage Against the Machine* en *Pitch Fork*, 17 de diciembre de 2017. Disponible en: <https://pitchfork.com/reviews/albums/rage-against-the-machine-rage-against-the-machine/>. Consultado el 28 de noviembre de 2018.

Por lo tanto, los seguidores de *Rage Against the Machine* pudieron informarse de qué era lo que ocurría en diferentes países de América Latina y de cuáles eran los efectos del modelo económico que imperaba en la región y de esta manera tener una postura sobre dichas situaciones, la cual, como era de esperarse, siempre era a favor del discurso expuesto por la agrupación de California. Normalmente, este tipo de temas no serían de interés para la mayoría de los jóvenes que buscan una manera de desahogo mediante la música; no obstante, como indica Al Mancini de la cadena ABC: “*Rage nunca asumió que los jóvenes a los que les gusta el rock agresivo son demasiado estúpidos para entender la política*”<sup>249</sup>; por lo que en todo momento su objetivo fue transmitir el mensaje a las generaciones jóvenes para que conocieran sobre estos temas y pudieran crearse un criterio propio, apartado de la información que brindaban los medios tradicionales de información, la cual muchas veces era censurada.

A pesar de que muchos seguidores adoptaron la identidad que defendía *Rage Against the Machine*, muchas veces no la llevaron a la práctica; no obstante, el informarse sobre las situaciones anteriormente expuestas, permitió a diferentes individuos y grupos a realizar acciones como resultado de la influencia de la banda; siendo este el segundo nivel de adopción de la identidad de la agrupación. Este nivel de adopción de caracteriza por que se llevó lo expuesto en el discurso a la práctica, mediante activismo y protestas tangibles y son varios ejemplos los que se pueden mencionar.

El primero es el caso de Jon y Tracy Morter, quienes en 2009 iniciaron una campaña en Facebook (mediante una cuenta llamada *Rage Against the Machine for Christmas No.1* que tuvo como finalidad llevar a la canción “*Killing in the Name*” al puesto número del *UK Singles Chart* de Diciembre, el cual recopila las canciones más populares en el país. La campaña fue realizada debido a que los Morter creían necesario que el *Chart* dejara de enaltecer música superficial sin contenido trascendente, además de ser una protesta hacia el programa *The X Factor*, cuyos

---

<sup>249</sup> Mancini, Al, *Commentary: RATM's Political Legacy*, ABC News, 20 de octubre de 2018. Disponible en: <https://abcnews.go.com/Entertainment/story?id=114319&page=1>. Consultado el 29 de noviembre de 2018

ganadores normalmente dominan el *UK Singles Chart* (ese año, era Joe McElderry el que buscaba el puesto número uno).<sup>250</sup>

Los Morder utilizaron las redes sociales (Facebook y Twitter) como herramienta para propagar el mensaje en la población del Reino Unido (especialmente el sector joven); aunado a esto, la campaña contó con el apoyo de artistas como Paul McCartney, cuyos seguidores se unieron a la causa llegar a más de medio millón de descargas, consagrando a “*Killing in the Name*” como número uno en el *Chart*, 17 años después de que la canción fue lanzada originalmente. Ante esta situación *Rage Against the Machine* acordó con los Morder donar todo el dinero recaudado (un poco más de 70,000 libras esterlinas) a la asociación de caridad *Shelter* en el Reino Unido y dar un concierto gratis en Finsbury Park como agradecimiento del apoyo recibido.<sup>251</sup>

El ejemplo de los Morder muestra lo que la adopción de la identidad promovida por *Rage Against the Machine* puede lograr si es llevada a la práctica, aunque de una manera moderada; sin embargo, ha habido otros casos en los que se han realizado acciones de mayores dimensiones. Tal es el caso del movimiento *Occupy Wall Street*, originado el 17 de septiembre de 2011 por iniciativa de Kalle Lasn y Micah White, quienes citaron la población de Nueva York a manifestarse en el *Zuccotti Park*, Manhattan (muy cerca de la Bolsa de Nueva York), en contra de la desigualdad de ingresos, la codicia corporativa y la influencia del dinero en la política.

El movimiento se inspiró en los levantamientos promovidos por las redes sociales en países como Túnez y Egipto (Primavera Árabe), siendo estas (las redes sociales) el principal medio de convocatoria; así como en el incidente ocurrido durante la grabación del video de “*Sleep Now in the Fire*” de *Rage Against the Machine*, razón por la cual, mediante el hashtag #occupywallstreet se convocó a la protesta pacífica en las inmediaciones de la Bolsa de Nueva York.

Bajo el slogan de “*Somos el 99%*”, refiriéndose a la percepción de la población sobre la desigualdad económica producto de la disparidad de ingresos

---

<sup>250</sup> Pidd, Helen, *Rage Against the Machine beats X Factor's Joe to Christmas No 1*, The Guardian, 20 de diciembre de 2009. Disponible en: <https://www.theguardian.com/music/2009/dec/20/rage-against-machine-christmas-number-1>. Consultado el 29 de noviembre de 2018.

<sup>251</sup> Paterson, Colin, *Rage Against the Machine beat X Factor winner in charts*, BBC News, 20 de diciembre de 2009. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/8423340.stm>. Consultado el 29 de noviembre de 2018.

(donde el 99% es la población de las clases sociales media y baja y el 1% corresponde a la clase alta), el movimiento fue apoyado por muchos grupos de activistas, que apoyaban en el financiamiento del mismo y cobró fuerza no solo en diferentes ciudades de Estados Unidos, sino en muchas otras partes del mundo gracias a la extensiva cobertura que hicieron los medios de comunicación sobre la protesta. Habitantes de ciudades como Múnich, Bruselas, Tokio, Seúl, Vancouver, Ciudad de México, Madrid, Londres, Roma, Copenhague, Ámsterdam, Lagos, entre muchas otras, se unieron a las protestas del movimiento Occupy, llevando a cabo una marcha global el día 15 de octubre de 2011, conocido como el “*Day of Rage*” (Día de Ira).<sup>252</sup>

Naturalmente, *Rage Against the Machine* fue partícipe en las protestas del movimiento *Occupy*. Tom Morello se unió a los protestantes en el *Zuccotti Park* el 13 de octubre de 2011;<sup>253</sup> también tuvo presentaciones para recaudar fondos para las ramas del movimiento *Occupy LA* y *Occupy San Francisco* y se unió *Occupy Musicians*, un grupo de artistas, ingenieros de sonido, compositores y productores que apoyaban el movimiento; de igual forma, participó como dirigente en la marcha del 1 de mayo de 2012 en apoyo al movimiento, en la cual se le unieron cientos de guitarristas (los cuales llamó “*Guitar Army*”) para protestar desde *Bryant Park* hasta *Union Square* en Nueva York<sup>254</sup> y fue parte del concierto realizado por el aniversario del inicio del movimiento. Por su parte, Zack de la Rocha publicó un poema dedicado a los protestantes del movimiento *Occupy*.<sup>255</sup>

*Occupy* tuvo varios logros, entre los cuales se encuentran el impulso para la obtención de un salario mínimo más alto, debido a que motivó a trabajadores de empresas de comida rápida, de la empresa *Wal-Mart* y de tiendas de conveniencia a protestar por un aumento salarial, logrando que el Senado estadounidense, realizara una petición de aumentar el salario mínimo federal a 12 dólares por hora; impulsó

---

<sup>252</sup> Taylor, Alan, *Occupy Wall Street Spreads Worldwide*, The Atlantic, 17 de octubre de 2011. Disponible en: <https://www.theatlantic.com/photo/2011/10/occupy-wall-street-spreads-worldwide/100171/>. Consultado el 29 de noviembre de 2018

<sup>253</sup> Sundermann, Eric, *Tom Morello at Occupy Wall Street: ‘Take It Easy, but Take It’*, 13 de octubre de 2011, Rolling Stone. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/tom-morello-at-occupy-wall-street-take-it-easy-but-take-it-182042/>. Consultado el 30 de noviembre de 2018.

<sup>254</sup> Lynch, Joe, *On the Ground with Tom Morello’s Occupy Wall Street Guitar Army*, Fuse, 1 de mayo de 2012. Disponible en: <https://www.fuse.tv/2012/05/on-the-ground-with-tom-morello-occupy-wall-street-guitar-army>. Consultado el 30 de noviembre de 2018

<sup>255</sup> Disponible en: <https://ratm.com/occupy-movement-poem/>

movimientos en contra del *fracking*,<sup>256</sup> logrando que diferentes condados y ciudades en estados como Maryland, Nueva York, California y Ohio promulgara prohibiciones contra este método; y la trascendencia que brindó al debate sobre la desigualdad, logrando tener cierta representación en el Senado estadounidense con personas como Elizabeth Warren (senadora que ha elaborado proyectos de ley para hacer frente a la desigualdad de ingresos).<sup>257</sup>

Otro ejemplo de la adopción de la identidad de la agrupación californiana puede encontrarse en la huelga realizada por los estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 1999, mediante la cual protestaron en contra de la implementación de cuotas semestrales obligatorias (de 1360 pesos para bachilleratos y 2040 pesos para licenciatura) impulsadas por el entonces rector Francisco Barnés,<sup>258</sup> dichas medidas obedecían a la exigencia de las políticas de Washington de implementar reformas acordes al modelo de apertura económica basado en la desregulación de mercados, privatización de empresas públicas y descentralización de paraestatales.

Los estudiantes de la UNAM, mediante el Consejo General de Huelga, demandaban educación pública y gratuita, la eliminación de los exámenes de impuestos para limitar el acceso a la educación, la creación de un congreso democrático donde alumnos y maestros tomaran decisiones, anular los cargos levantados en contra de los estudiantes, suspender los plazos fijos para obtener un título, recorrer el calendario para compensar las clases perdidas, entre otras peticiones.

Según lo reportado por la prensa mexicana, los estudiantes entonaban y usaban como himnos de batalla canciones de *Rage Against the Machine*, tales como “*Zapata's Blood*” y “*Bullet in the Head*”,<sup>259</sup> las cuales influenciaron su discurso,

---

<sup>256</sup> Técnica para posibilitar o aumentar la extracción de gas y petróleo del subsuelo, la cual puede conllevar a daños ambientales y a la salud humana.

<sup>257</sup> Levitin, Michael, *The Triumph of Occupy Wall Street*, The Atlantic, 10 de junio de 2015. Disponible en: <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/06/the-triumph-of-occupy-wall-street/395408/> Consultado el 30 de noviembre de 2018

<sup>258</sup> Romero, Sandra, *La huelga en la UNAM de 1999 y la vigencia de su lucha*, La Izquierda Diario, 6 de febrero de 2016. Disponible en: <https://www.laizquierdadiario.mx/La-huelga-en-la-UNAM-de-1999-y-la-vigencia-de-su-lucha>. Consultado el 1 de diciembre de 2018

<sup>259</sup> Obrero Revolucionario #1036, *Estudiantes de la UNAM sacuden a la Ciudad de México: "¡Se justifica la rebelión!"*, 26 de diciembre de 1999. Disponible en: [https://revcom.us/a/v21/1030-039/1036/unam\\_s.htm](https://revcom.us/a/v21/1030-039/1036/unam_s.htm). Consultado el 1 de diciembre de 2018.

permitiendo que se agregaran al mismo temas como el apoyo a Mumia Abu-Jamal y al Zapatismo, al grado de integrar una comisión para que viajara a Chiapas e informara a una delegación del EZLN sobre el movimiento estudiantil.<sup>260</sup> Para el año 2000, el movimiento fue suprimido con la entrada de la Policía Federal Preventiva en las instalaciones de Ciudad Universitaria; sin embargo, lograron evitar la implementación del plan de cuotas propuesto por Barnés, quien renunció como rector en noviembre de 1999.

En apoyo al movimiento estudiantil, *Rage Against the Machine*, brindó un concierto en la Ciudad de México como muestra de solidaridad con el lema “*La batalla de la ciudad de México*”; mientras que Zack de la Rocha comentó: “*El problema de la educación pública es importante y no me gusta cómo las organizaciones financieras internacionales, como el Banco Mundial, han manejado este asunto, ni tampoco lo que está haciendo (el rector) Francisco Barnés.*”<sup>261</sup>

Finalmente, se encuentran todos aquellos grupos musicales que de igual forma han adoptado la identidad de *Rage Against the Machine*, buscando difundir su ideología, a través de un discurso muy similar o de acciones parecidas a las que ha realizado la agrupación californiana. Algunas de las bandas que han seguido los pasos de *Rage* al momento de componer el contenido lírico de su música son *Mammal*, *Pop Evil*, *Limp Bizkit*, *Prophets of Rage* e incluso *Muse*; cada una de estas bandas transmiten en diferentes grados un mensaje de protesta que claramente fue influenciado por la agrupación de California. Sobre la importancia de la influencia de *Rage* y la incorporación de contenido político en las canciones, Leigh Kakaty, miembro de *Pop Evil* explica:

*“No es como si estuviera tratando de cambiar a alguien a la izquierda o derecha en este tema. Es solo que quiero que la gente sepa que todos tenemos un problema con las cosas que a veces vemos en la televisión o leemos en las noticias, pero es más seguro tener ese problema en nuestros sofás, en lugar de tratar de hacer algo al respecto. No es que todos podamos hacer una diferencia directamente en ese momento, pero creo que solo ser*

---

<sup>260</sup> Ibarra, María, *Apoyan la huelga en la UNAM 15 universidades y centros educativos*, La Jornada, 25 de abril de 1999. Disponible en: <https://ecologica.jornada.com.mx/1999/04/25/acuerdan.html>. Consultado el 1 de diciembre de 2018.

<sup>261</sup> De la Rocha, Zack en Pintos, Esteban, *Rage Against the Machine en México DF, por MTV*, 19 de febrero del 2000. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-02/00-02-19/pag27.htm>. Consultado el 1 de diciembre de 2018

*conscientes y saber que queremos un cambio es un comienzo. Entonces, si podemos tener un impacto positivo a través de las canciones con las personas, creo que eso es algo importante.”<sup>262</sup>*

Un aspecto a destacar en todos los ejemplos expuestos sobre la adopción de la identidad de *Rage Against the Machine* es el hecho de que todos aquellos que mostraron la asimilación de uno o varios aspectos de la ideología, recibieron retroalimentación y apoyo por parte de los integrantes de la agrupación: Desde la donación del dinero recaudado por los Morter, la participación de Morello con los protestantes de Occupy, el concierto en solidaridad a los estudiantes huelguistas de la UNAM, hasta la colaboración en conciertos y eventos con los músicos que comparten su discurso. Así, es posible identificar una integración por parte de *Rage Against the Machine*, quienes buscan que su discurso sea difundido, y aquellos que adoptan su identidad y reproducen dicho discurso.

Esto, a su vez, permite catalogar a *Rage Against the Machine* y su identidad como un actor internacional integrado, debido a que es posible identificar intereses idénticos o comunes entre los miembros de la agrupación y todos aquellos que adoptan uno o varios aspectos de su identidad, los cuales orientan a un actuar o a un comportamiento que busca el logro de dichos intereses, que a su vez atiende la satisfacción de los intereses particulares de los integrantes de este actor internacional. De esta forma, existe una identificación entre *Rage Against the Machine* y aquellos que se han visto influenciados por su discurso. Rafael Calduch Cervera explica que: “esta identificación Sikkink de las partes con el todo estimula y perpetúa ciertos comportamientos o relaciones que se constituyen en normas sociales intangibles”;<sup>263</sup> lo cual se relaciona estrechamente con la idea de las normas y los emprendedores morales expuesta por constructivistas como Finnemore y Sikkink.

En este sentido, el interés de *Rage Against the Machine* fue en todo momento protestar en contra del sistema neoliberal y todas sus consecuencias negativas en diferentes países del continente americano y realizar acciones para buscar

---

<sup>262</sup> Kakaty. Leigh en Ives, Brian, *How Rage Against the Machine inspired Pop Evil. explained*, Loudwire, 24 de mayo de 2018. Disponible en: <https://loudwire.com/rage-against-the-machine-inspired-pop-evil/>. Consultado el 3 de diciembre de 2018

<sup>263</sup> Calduch C., Rafael *Capítulo 5. Los actores internacionales*, en Cid C., Ileana (compiladora), *Lecturas básicas para introducción al estudio de Relaciones Internacionales*, UNAM-FCPYS, México, 2001, p. 201

la igualdad y la justicia social para las poblaciones de la región, siendo respaldados aún en la actualidad por nuevos actores e individuos que promueven la norma propuesta y reafirman su importancia como actor contestatario en el ámbito internacional.



## Conclusiones

A partir de finales de la década de 1970 el neoliberalismo comenzó a ser adoptado por países como el Reino Unido y Estados Unidos como un modelo económico que suplía a las medidas keynesianas, basándose en la implementación de nuevas políticas fiscales que buscan aumentar los impuestos sobre el consumo, reducir la inflación mediante la disminución de la oferta de dinero y de las tasas de interés, la disminución del gasto público, la abolición de barreras a las importaciones y exportaciones o liberalización de los mercados y la privatización de empresas que antes pertenecían al Estado.

Posteriormente, los países latinoamericanos comenzaron a aplicar dicho modelo en los últimos años de la década de los ochenta e inicios de los noventa como resultado de una serie de recomendaciones dictadas por el gobierno y las élites estadounidenses denominadas como el Consenso de Washington. El Consenso buscaba darle una mayor importancia a la política fiscal para buscar un tipo de cambio competitivo para desarrollar las exportaciones y el crecimiento industrial, una participación del Estado más reducida basada en la revisión del gasto público y la privatización con la finalidad de comenzar a recibir capital extranjero y lograr una apertura comercial donde las importaciones y exportaciones no tuvieran tantas restricciones.

Derivado de lo anterior, los países latinoamericanos iniciaron su apertura económica con la firma de diversos Tratados de Libre Comercio (como lo fue el caso entre México, Canadá y Estados Unidos), la derogación de ciertas barreras arancelarias y la privatización de diversas empresas; además de que implementaron medidas orientadas hacia la estabilidad macroeconómica, dando importancia a la política monetaria y la reducción de la inflación, dando resultados positivos por un momento breve al disminuir la inflación y elevar la tasa de crecimiento de los países de la región (aunque no al mismo ritmo que se tenía antes de la crisis de la década de los setenta), hecho que se logró mediante la solicitud de préstamos y créditos a instituciones internacionales como el FMI o el BM.

Sin embargo, esto significó un descuido en el gasto público (sectores de servicios básicos como educación, salud, trabajo y seguridad), por lo que factores como

el desempleo, los empleos generados en el sector informal y la pobreza en general aumentaron; aunado a esto, la sociedad se volvió individualista y consumista después de que los medios de comunicación vendieran el *“American way of life”* como el objetivo máximo de todo ser humano.

Dicha situación generó descontento en distintos sectores de la población latinoamericana, dando lugar al surgimiento de diversos movimientos que se oponían a las medidas económicas y políticas implementadas por los gobiernos. Entre algunos de los movimientos latinoamericanos nacidos en este contexto se encuentran el movimiento de Cochabamba, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador, entre otros. Cada uno de dichos movimientos, aunque de diferentes países, compartían ciertos principios y luchaban por causas muy similares: contrarrestar los efectos del neoliberalismo en sus poblaciones. Por lo tanto, aquella parte de la sociedad que se pronunció en contra del neoliberalismo hizo uso de diversos medios para expresar su inconformidad, los cuales iban desde movimientos armados, hasta el uso de elementos culturales para protestar, siendo esto un aspecto en el cual la música juega un importante papel.

Entonces, ¿es importante la música al momento de ser utilizada como una herramienta en el ámbito político? A lo largo de la historia, se ha demostrado que la música ha sido bastante útil en la política, debido a que permite conocer la manera en que un Estado se define a sí mismo al formar parte de su identidad cultural (representada por los himnos nacionales o por instituciones como los conservatorios, que reflejan la organización musical de las naciones) o enalteciendo el espíritu de las naciones en tiempos de guerra (como lo muestran los casos expuestos anteriormente de la Segunda Guerra Mundial o de los conflictos armados en América Latina).

Además, la música ha servido como herramienta diplomática en muchos casos, siendo uno de los más representativos la diplomacia musical utilizada por Estados Unidos durante la Guerra Fría, con la cual se enviaban músicos estadounidenses a distintos lugares con la finalidad de mostrar el lado cultural de la nación y eliminar los estereotipos negativos que se tenían del país, al mismo tiempo que permitía a los ciudadanos de las naciones receptoras relacionarse con los músicos en un amplio proceso de convivencia y organización.

Dicha estrategia fue bastante funcional, al grado de que aún hoy en día la música sigue siendo utilizada como una vía diplomática mediante la organización de eventos que buscan unir culturas diferentes y, la interacción de los Ministros de Cultura de diversos países en las organizaciones internacionales más importantes. De igual forma, en la actualidad la música tiene funcionalidad al momento de promover la paz y recaudar fondos para los sectores sociales más necesitados, ya sea mediante la organización de conciertos de beneficencia o a través de organizaciones no gubernamentales.

Por otro lado, es importante conocer el uso que tiene la música en el ámbito político como herramienta contestataria. A lo largo de los años la música de protesta ha sido empleada como un medio de expresión con el objetivo de crear una misma idea o visión sobre determinada situación y así, movilizar a grupos de personas para actuar en contra de dicha situación que genera descontento. Ya sean “magnéticas” o “retóricas”, las canciones de protesta permiten al oyente identificarse con aquellos grupos que se consideran a sí mismos como oprimidos o bien, con las situaciones que afectan a dichos grupos. La historia de la música de protesta es muy extensa, sin embargo, la época en la cual fue utilizada constantemente como medio de expresión fue durante la Guerra Fría, debido a que hechos como la Guerra de Vietnam generaron un gran disgusto no solo en las poblaciones de los países involucrados, sino en la comunidad internacional en general; siendo este el contexto en el que destacan figuras como Bob Dylan.

Mientras en Estados Unidos protestaban por la guerra, en América Latina nacieron movimientos musicales y sociales que buscaban rescatar las raíces culturales y folklóricas de los países latinoamericanos, por medio de canciones que abordaban todo tipo de problemáticas sociales. La Nueva Canción Chilena, el Nuevo Cancionero Argentino, el Tropicalismo de Brasil y el Canto Popular Uruguayo son algunos de los movimientos surgidos durante la segunda mitad del siglo XX que usaban su música como una manera de protesta, coincidiendo con la idea de que América Latina es una región que comparte historia, tradiciones, estéticas e ideologías las cuales no se ven limitadas por las fronteras entre los países de la región. No obstante, los cambios políticos en estos países, como lo fueron la instauración de regímenes militares, dieron

fin a muchos de estos movimientos al encarcelar, asesinar o exiliar a sus músicos representantes, aunque también hubo algunos que lograron mantenerse vigentes componiendo canciones con la misma orientación política y temática.

Con todos estos antecedentes, es posible entender el porqué del estudio de caso del presente trabajo. *Rage Against the Machine* es el resultado de la combinación de todo lo mencionado anteriormente; surgió justo cuando el neoliberalismo comenzaba a tener auge en América Latina y su contenido lírico, así como sus actos, se basan en la oposición a dicho modelo y; aunado a esto, su campo de acción ha sido Estados Unidos, América Latina e incluso Europa. Desde su creación en 1991, la banda californiana se caracterizó por sus letras directas y su nulo titubeo al expresar su ideología política, aspecto que los llevó a convertirse en emprendedores morales; la finalidad de *Rage Against the Machine* era lograr que cada vez más personas se unieran a su lucha en contra de las injusticias sociales cometidas por los regímenes políticos represivos y explotadores promotores del neoliberalismo y hacer escuchar la voz de aquellos movimientos o sectores que buscaban igualdad social.

Esa era la norma que intentaban implementar los miembros de la banda de rap/metal y para lograrlo utilizaron distintos medios (definidos por los constructivistas como cascadas de norma) entre los cuales se encuentran conciertos de beneficencia, el apoyo explícito a movimientos sociales latinoamericanos como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional o el Movimiento de Zanón, actos de protesta como el hecho ocurrido en el festival Lollapalooza de 1993 o la controversia suscitada en frente de Wall Street en el 2000 y, sucesos trascendentales históricamente como el concierto de Audioslave en Cuba en 2005.

Entonces, ¿por qué no le fue posible a *Rage Against the Machine* internalizar la norma que promovían, la protesta? El problema radicó en que para que una norma sea internalizada, debe ser aceptada por completo en todos los sectores de la sociedad; no obstante, en el caso de la agrupación de California, su norma siempre fue objeto de controversia entre políticos y las élites económicas, debido a que la música arremetía directamente contra estos sectores, los cuales, para infortunio de la banda, son fundamentales en el proceso de internalización de una norma, pues muchas tomas de decisiones se encuentran sometidas a su jurisdicción, siendo esta la razón por la

cual las normas que son congruentes con el liberalismo y el capitalismo siempre tienen mayor fuerza y son más fácilmente adoptadas.

Sin embargo, es importante reconocer que la música y los actos de *Rage Against the Machine* han tenido resultados que, aunque no han sido los más óptimos, han sido bastante positivos, pues han dado a conocer (principalmente a las generaciones jóvenes) la situación de aquellos sectores sociales que muchas veces son ignorados, brindando una perspectiva a sus seguidores que les permite crear empatía con los movimientos que son apoyados por la banda o con los casos específicos que defienden (como el de Leonard Peltier o el de Mumia Abu-Jamal por ejemplo). Esto muestra que los emprendedores morales como *Rage Against the Machine* son actores racionales que utilizan las herramientas con las que cuentan (en este caso creatividad, talento, productores, disquera, promotores, etc.) para crear una estrategia de construcción social que refleje la finalidad del comportamiento o norma que se quiere instaurar. Sumado a esto, *Rage Against the Machine* cuenta con el capital financiero (obtenido de la venta de su música), social (representado con la gran cantidad de seguidores de la banda) y cultural (las raíces e ideologías políticas de los miembros del grupo) que señalan algunos autores como necesarios para vincular su música con la política; además de que para la interpretación y desarrollo de su música, tanto su contenido lírico como sus actos políticos, refuerzan dicho vínculo político-musical, motivo por el cual aún hoy en día la música de la banda californiana sigue siendo utilizada como un estandarte que simboliza la protesta y las molestias de la sociedad.

Por otro lado, si bien las críticas orientadas hacia las ganancias económicas de *Rage Against the Machine* son válidas en lo referente a que es contradictorio el expresar ideas de izquierda en contra de la injusticia social mientras se es un ávido participante del proceso capitalista, es claro que el formar parte de un sello discográfico grande, le ha permitido a la agrupación tener un mayor alcance y estructurar de mejor manera su estrategia de construcción social, lo que, a su vez, puede ser utilizado como ejemplo para otras figuras importantes, sean músicos o artistas, de manera que aprovechen el alcance que les brinda el pertenecer a grandes empresas de distribución

y actúen en beneficio de diferentes causas que apoyen a los sectores sociales más necesitados.

Desde algunos puntos de vista, el objetivo de la música de *Rage Against the Machine* aún no se ha alcanzado, pero es claro que su lucha sigue vigente ahora bajo la dirección de *Prophets of Rage*, la cual, al ser una banda relativamente nueva, puede corregir aquellos errores que no le permitieron a la agrupación original cumplir su cometido. Hechos que generaban críticas hacia *Rage Against the Machine* como la omisión en su contenido lírico de la igualdad de género o los derechos femeninos, pueden ser resueltos por *Prophets of Rage* al crear contenido más inclusivo para sus canciones; de igual manera, podrían adoptar un activismo un tanto más pacifista y humanitario como el que practicó Tom Morello durante su época como solista, debido a que esto podría permitir que la imagen que tenía *Rage Against the Machine* como una banda de protesta agresiva y rebelde cambie de una manera positiva y así, se facilite el proceso de internalización de la norma que han promovido desde la última década del siglo XX.

Finalmente, la música de protesta ha servido como un medio de expresión a lo largo de los años, adaptándose al contexto político, económico y social en el que se crea, de manera que pueda representar aspectos como el nacionalismo, las tradiciones, la ideología política o simplemente el descontento hacia determinada situación. Su utilidad ha variado según los intérpretes y el contexto en el que se presenta; algunas veces esta expresión cultural ha sido ignorada, mientras que otras ha sido pieza fundamental en la construcción de la identidad cultural de un país o de una región (como lo fue el caso de la Nueva Canción en Latinoamérica, con exponentes como Víctor Jara o Mercedes Sosa que en la actualidad son homenajeados a lo largo de la región por músicos de diversos géneros); además de que ha logrado ser reconocida a nivel mundial gracias a sus aportaciones, no solo culturales, sino también sociales y políticas (como con el caso del Premio Nobel otorgado a Bob Dylan y los encuentros diplomáticos entre Ministros de Cultura que busca estrechar relaciones entre los países).

Entonces, lo anterior indica que mientras más música de protesta se compone, mayor es la influencia que ésta tiene sobre los oyentes y mayor es el número

de personas que adoptan la identidad o idea que exponen dichas canciones y, aunque tal vez no se logre movilizar en su totalidad al público, se consigue hacerlo reflexionar y crear un criterio ya sea a favor o en contra de la situación expuesta, mostrando así que la música, como parte del capital cultural de las naciones y de las sociedades, es un elemento que debe ser tomado en cuenta pues funge como constructora y articuladora de identidades individuales, sociales y nacionales al poseer una gran funcionalidad como elemento discursivo.

## Fuentes de consulta

Abrams, Emily, *Shaping the Policies of Cold War Musical Diplomacy: An Epistemic Community of American Composers* en *The Journal of the Society for Historians of American Foreign Relations*, SHAFR, Estados Unidos, p. 41

Alaminos, Antonio, *15M La expresión del conflicto en las canciones protestas* en Nos Aldás, Eloisa et. al., *#comunicambio: Comunicación y Sociedad Civil para el Cambio Social*, Editorial Fragua, España, 2015, p. 1227

Altmann, Philipp, *Una breve historia de las organizaciones del Movimiento Indígena del Ecuador*, Arqueología Ecuatoriana, Ecuador, 2014, p. 11

Álvarez del Castillo, Fernando, *Un Canto de Paz y de Guerra* en *Goldberg. Revista de Música Antigua no. 54*, Goldberg Ediciones, España, octubre 2008, p. 60

Anderson, Perry, *Historia y Lecciones del Neoliberalismo* en Hotart, François y Polet, *El otro Davos: Globalización de Resistencias y de Luchas*, François Editores, Estados Unidos, 2001, p. 13.

Argandoña, Antonio. *La evolución de la «cultura de la estabilidad» en España* en Guitián, Manuel y Muns, Joaquim, *La cultura de la estabilidad y el consenso de Washington*, La Caixa, Barcelona, 1999, p. 189

Benkert, Carl, *Freedom Songs: Selma, Alabama*, Folkways Records & Service Corp, Estados Unidos, 1965, p. 2

Bravo, Gabriela y González, Christian, *Ecós del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*, LOM Ediciones, Chile, 2009, p. 31

Brown, Courtney, *Politics in Music. Music and Political Transformation from Beethoven to Hip-Hop*, Farsight Press, Estados Unidos, 2008, pp. 12-13.

Calduch C., Rafael *Capítulo 5. Los actores internacionales*, en Cid C., Ileana (compiladora), *Lecturas básicas para introducción al estudio de Relaciones Internacionales*, UNAM-FCPYS, México, 2001, p. 201



Cañeque, Carlos, El Fundamentalismo Norteamericano en Revista de Debat Politic, Fundació Rafael Campalans, España, 2003

Carsten, Thomas, El Plan Brady y la negociación de la deuda mexicana en Comercio Exterior, vol. 40, núm. 4, México, 1990, pp. 303-308

Damodaran, Sumangala, Protest and Music, Oxford Research Encyclopedia of Politics, Reino Unido, 2016, p. 7

De los Reyes, Marcelo J., La Aplicación de la Políticas Neoliberales en la Argentina a Partir de los Años Setenta, Centro de Estudios Internacionales para el Desarrollo, 2003, pp. 11-13

Declaración de México sobre las Políticas Culturales, Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México, 26 de julio al 6 de agosto de 1982, Consultado el 20 de julio de 2017

Denisoff, Serge, Protest movements: Class consciousness and the propaganda song, en The Sociological Quarterly Vol. 9, Routledge, Reino Unido, 1968, p. 245

Denisoff, Serge, Songs of Persuasion: A Sociological: A Sociological Analysis en Journal of American Folklore, vol. 79, Estados Unidos, 1968, pp. 581-584.

Devenish, Colin, Rage Against the Machine, St. Martin's Griffin, Estados Unidos, 2001, p. 118

Elías, Antonio., La Ofensiva del Capital Impulsa el Libre Comercio en América del Sur en Neoliberalismo En América Latina. Crisis, Tendencias y Alternativas., CLACSO, Paraguay, 2015, p. 46

Fernández, Lorenzo, El movimiento de los Trabajadores Rurales sin Tierra y la Reforma Agraria en Brasil en América Latina, Hoy número 17, Salamanca, España, 1997, pp. 64-65.

Finnemore, Martha y Sikkink Kathryn, International Norm Dynamics and Political Change en International Organization, Vol. 52, No. 4, The MIT Press, Estados Unidos, 1998

Finnemore, Martha y Sikkink, Kathryn, *Taking Stock. The Constructivist Research Program in International Relations and Comparative Politics* en *Annual Review of Political Science, Vol. 4.*, AnnualReviews, Estados Unidos, 2001, p. 398

Fischer, Stanley, *Comentario*, en Guitián, Manuel y Muns, Joaquim, *Op. cit.*, pp. 97-98

Fosler-Lussier, Danielle, *Instruments of Diplomacy. Writing Music into the History of Cold War International Relations* en Gienow-Hecht, Jessica, *Music and International History in the Twentieth Century*, Berghahn, Estados Unidos, 2015, p. 122

García, Alfredo y Junco, Silvia. Banco *Mundial y Plan Baker. (Análisis del caso argentino)*, Boletín informativo Techint. Ene-Feb. 1989, no 256, p. 33-64.

García-Pelayo, Manuel, *Ensayo de una Teoría de los Símbolos Políticos*, en *Obras Completas*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1991, p. 990

Gargarella, Roberto. *El derecho a la protesta: El primer derecho*, Ad-Hoc, Argentina, 2005, p. 30

Greco, Emilia, García, Inés, Bravo, Nazareno, *Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta* en *Resonancias vol. 18, n°34*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 2014, pp. 91-92

Guitián, Manuel y Muns, Joaquim, *La cultura de la estabilidad y el consenso de Washington*, La Caixa, Barcelona, 1999, p. 12

Haas, Peter, *Knowledge, Power, and International Policy Coordination*, SC, Estados Unidos, 1997, p. 16

Hayek, Friedrich von., *Los Fundamentos de la Libertad.*, Folio, Barcelona, 1996

Kerouac, Jack y Charters, Ann, *The Portable Jack Kerouac*, Viking, Estados Unidos, 1995, pp. 564-565  
Klotz, Audie y Lynch, Cecelia, *Strategies for Research in Constructivist International Relations*, Routledge, 2007, Estados Unidos, p. 45

Kögler, Hans-Hebert, *Music and Identity. Adorno and the Promise of Popular Culture*, Philosophy of Music, Estados Unidos, p. 18.

Krugman, Paul, Los tulipanes holandeses y los mercados emergentes, en Guitián, Manuel y Muns, Joaquim, La cultura de la estabilidad y el consenso de Washington, La Caixa, Barcelona, 1999, p. 161-162

Kruse, Thomas. La "Guerra del Agua" en Cochabamba, Bolivia: terrenos complejos, convergencias nuevas. en Sindicatos y nuevos movimientos sociales en América Latina., CLACSO, Argentina, 2005, p. 148

Laclau, Ernesto. y Mouffe, Chantal, Hegemony and socialist strategy, Verso, Reino Unido, 1985, pp. 127-128

Larraín, Felipe y Vergara, Rodrigo, La Transformación Económica de Chile, Centro de Estudios Públicos, Chile, 2001 p.11

Larson, Charles, Persuasion: Reception and Responsibility, Wadsworth, 13° Edición, Estados Unidos, 2013, p. 77

Lianu, Oana, Music – one of the best ambassadors of Cultural diplomacy en Bulletin of the Transilvania University of Braşov - Supplement Series VIII: Performing Arts, Vol. 9, No. 2, Rumania, 2016, p. 199.

Llistar, David. El Consenso de Washington Una Década Después en Ramos, Laura. El Fracaso del Consenso de Washington. La Caída de su Mejor Alumno: Argentina., Icaria, Barcelona, 2003, pp. 15-16

Lock, Edward, Soft Power and Strategy: Developing a "Strategic" Concept of Soft Power en Parmar, Inderjeet, Soft Power and US Foreign Policy: Theoretical, Historical and Contemporary Perspectives, Routledge, Estados Unidos, 2010, p. 36

Magrini, Lucía, La efervescencia de la protesta social de luchas, demandas, narrativas y estéticas populares, en Rabinovich, Eleonora, Vamos a Portarnos Mal, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung, Colombia, 2011, pp. 34-35

Marini, Mauro, Estado y Crisis en Brasil en Cuadernos Políticos, n. 13, Ediciones Era, México, 1977, p. 78

Martínez, Felipe, Las Políticas Educativas Mexicanas Antes y Después de 2001 en Revista Ibero-Americana de Educación, no. 27, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, España, 2001, pp.35-56

Mclver, Joel, Know Your Enemy: The Story of Rage Against the Machine, Omnibus Press, Reino Unido, 2014

Middleton, Richard, Studying Popular Music, Milton Keynes: Open University Press, Reino Unido, 1995, p. 166

Miranda, Ricardo, La Música en Latinoamérica en el Siglo XIX, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2011, pp. 56-58

Montiel, Edgar, Diplomacia Cultural Un Enfoque Estratégico De Política Exterior Para La Era Intercultural, UNESCO, Guatemala, 2010, p. 15

Morandé, Felipe. A casi tres décadas del Consenso de Washington ¿Cuál es su legado en América Latina en Estudios Internacionales 185, Instituto de Estudios Internacionales - Universidad de Chile, Chile, 2016, p. 39

Nye, Joseph, El Poder Blando y la Política Exterior Americana en Relaciones Internacionales, núm 14, GERI-UAM, junio de 2010, México, p. 118

Ocampo, José Antonio, Una década de luces y sombras. América Latina y el Caribe en los noventa en Restrepo, Darío, De la Falacia Neoliberal a la Nueva Política en La Falacia Neoliberal: Crítica y Alternativas., Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 2003, p. 67-71

Osorio, Jaime, Chile: Estado y dominación en Cuadernos Políticos, Número 36, Ediciones Era, México, 1983p. 73-79

Phillips, Tom, Vietnam Blues en Illustrated N. Y. Times Magazine, N.Y. Times, Estados Unidos, 1967, p. 12

Restrepo, Darío, De la Falacia Neoliberal a la Nueva Política en La Falacia Neoliberal: Crítica y Alternativas., Ediciones Antropos Ltda., Colombia, 2003, p.28.

Rincón, Omar, ...De Rebeldías y Protestas Públicas y Masivas en Rabinovich, Eleonora, Vamos a Portarnos Mal, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung, Colombia, 2011, pp. 13-14

Rodríguez, Osvaldo, Cantores que Reflexionan, LAR ediciones, Madrid, 1984, p. 49

Schmitt, Carl. El concepto de lo político, Alianza Editorial, España, 1999.

Schoen-Nazarro, Mary, Plato and Aristotle on the Ends of Music en Laval Théologique et Philosophique, Vol. 34, No. 3, Université Laval, Canadá, 1978, pp. 262-265

Schoening, Benjamin, Don't Stop Thinking about the Music. The Politics of Song and Musicians in Presidential Campaigns, Lexington Books, 2012, Reino Unido, pp. 2-3

Schone, Mark en Bullsh\*t on Parade en SPIN, SPIN Media LLC, Estados Unidos, mayo del 2000, p. 56

Small, Christopher, Why Doesn't the Whole World Love Chamber Music? en American Music, Vol 19, No. 3, Estados Unidos, 2001, p. 351

Stenning, Paul, Rage Against the Machine-Stage Fighters, Music Press Books, Reino Unido, 2008, p. 23

Stokes, Martin, Introduction: Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place, Oxford: Berg, Reino Unido, 1994, p. 5

Street, John et al., Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation, The British Journal of Politics & International Relations, Reino Unido, 2007, p.7

Tansi, Vito, How to Measure the Fiscal Deficit., International Monetary Fund, Estados Unidos, 1993, p. 13.

Tomlinson, Christina, America's Changing Mirror: How Popular Music Reflects Public Opinion During Wartime, Campbell University, Estados Unidos, p. 11

Traslaviña, Hugo y Délano, Manuel, La Herencia de los Chicago Boys, La Ediciones del Ornitorrinco, Chile, 1989, p. 14

UNESCO, Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional, UNESCO, 04 de noviembre 1966, Consultado el 20 de julio de 2017.

van der Haar, Gemma, El Movimiento Zapatista de Chiapas: Dimensiones de su Lucha, LabourAgain Publications, Países Bajos, 2005, p. 3

Velasco, Fabiola, La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición, en Presente y Pasado. Revista de Historia Año 12. Nº 23, Venezuela, 2007, pp. 141-142

Vergara, Jorge, La concepción del individualismo de Hayek y Friedman en Fondecyt Regular N° 1130432: "Concepciones del individuo y la educación en el liberalismo contemporáneo", Fondecyt, Chile, 2013, p.3

Waldman, Tom, We All Want to Change the World: Rock and Politics from Elvis to Eminem, Taylor Trade, Estados Unidos, 2003, p. 132

Wendt, Alexander, Anarchy is What States Make of it: The social Construction of Power Politics en International Organization, Volumen 46, No. 2. Abril 1992, p. 405

Williamson, John. Lo que Washington quiere decir cuando se refiere a reformas de las políticas económicas en Guitián, Manuel y Muns, Joaquim, La cultura de la estabilidad y el consenso de Washington, La Caixa, Barcelona, 1999, p. 68

## **Mesografía**

Así Era la Economía en 1990, Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1220888>

Attwood, Tony, Only a Pawn in Their Game (1963): The Meaning of the Music and the Lyrics, Disponible en <http://bob-dylan.org.uk/archives/1605>, 19 de septiembre de 2015, Consultado el 10 de Agosto de 2017

Attwood, Tony, With God on Our Side: The Patriot Game. The Meanings and the Music, 27 de Julio de 2015 Disponible en <http://bob-dylan.org.uk/archives/1605>, Consultado el 11 de agosto de 2017

Base de datos del Banco Mundial y de la OCDE en  
<https://datos.bancomundial.org/indicador/NY.GDP.DEFL.KD.ZG>

Base de datos del Banco Mundial y de la OCDE en  
<https://datos.bancomundial.org/indicador/NY.GDP.MKTP.CN>

Base de datos del Banco Mundial y de la OCDE en  
<https://datos.bancomundial.org/indicador/SL.UEM.TOTL.NE.ZS>

Blog Guerila Guitar: <https://guerrilaguitar.blogspot.mx/2012/09/brad-wilk.html>,  
Consultado el 25 de noviembre de 2017

Burack, Cristina, *Music-A secret diplomatic tool? European Forum on Music aims to bridge cultures*, DW, 08 de junio de 2017, Disponible en <http://www.dw.com/en/music-a-secret-diplomatic-tool-european-forum-on-music-aims-to-bridge-cultures/a-39157249>,  
Consultado el 25 de Julio de 2017.

Cabezas, José, *Zanón, un caso testigo de autogestión obrera*, La Nación, Argentina, 29 de diciembre de 2003, Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/559325-zanon-un-caso-testigo-de-autogestion-obrera>. Consultado el 19 de diciembre de 2017

Cáceres, Rocío, *Canciones épicas de la Guerra del Chaco aún inspiran y están vigentes*, Última Hora, 12 de junio de 2015, Paraguay. Disponible en <http://www.ultimahora.com/canciones-epicas-la-guerra-del-chaco-aun-inspiran-y-estan-vigentes-n904361.html>, Consultado el 24 de Julio de 2017

Carr, David, *At Both Conventions, a Band Salutes Anarchy*, NY Times, Estados Unidos, 5 de septiembre de 2008, Disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/09/06/arts/music/06rage.html>, Consultado el 20 de diciembre de 2017

Claude Chastagner. *The Parents' Music Resource Center: from information to censorship*, Cambridge University Press (CUP), 1999, pp.193-209, Disponible en <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176147/document>

Damodaran, Sumangala, *Protest Through Music*, Seminario Talking Theatre no. 588, agosto 2008, Disponible en [http://www.indiaseminar.com/2008/588/588\\_sumangala\\_damdaran.htm](http://www.indiaseminar.com/2008/588/588_sumangala_damdaran.htm), Consultado el 29 de julio de 2017

*Derechos Humanos y Protesta Social en México*, Comisión Interamericana de Derechos Humanos, México, 30 de octubre de 2014, p. 3, Disponible en [http://www.fundar.org.mx/mexico/pdf/CIDH\\_Informe\\_Final\\_Protesta30Octubre2014.pdf](http://www.fundar.org.mx/mexico/pdf/CIDH_Informe_Final_Protesta30Octubre2014.pdf), Consultado el 27 de julio de 2017

Dutra, Pedro citado en Fajardo, Luis, *Las Privatizaciones: Parte del Polémico Legado de Thatcher.*, BBC, 2013, en [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/04/130408\\_thatcher\\_america\\_latina\\_privatizacion\\_lf](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/04/130408_thatcher_america_latina_privatizacion_lf), consultado el 29 de junio de 2017.

Fricke, David en *The Battle of Rage Against the Machine*, disponible en <https://www.rollingstone.com/music/news/the-battle-of-rage-against-the-machine-19991125>, consultado el 20 de diciembre de 2017.

García, J. Manuel, *Nueva Canción Chilena*, Disponible en [http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/NCCH\\_Jose\\_Manuel\\_Garcia.PDF](http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/NCCH_Jose_Manuel_Garcia.PDF). Consultado el 16 de agosto de 2017

Gilman, Bruce, *Times of Gall*, Disponible en <http://www.brazzil.com/cvrdec97.htm>, Consultado el 22 de agosto de 2017

Godos, Raquel, *Medgar Evers, el otro "Luther King" cuyo asesinato atizó la protesta en EEUU*, El Confidencial, España, 28 de agosto de 2013, Disponible en [https://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2013-08-28/medgar-evers-el-otro-luther-king-cuyo-asesinato-atizo-la-protesta-en-eeuu\\_27381/](https://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2013-08-28/medgar-evers-el-otro-luther-king-cuyo-asesinato-atizo-la-protesta-en-eeuu_27381/), Consultado el 10 de agosto de 2017

Haver, Currin, *Rage Against the Machine* en *Pitch Fork*, 17 de diciembre de 2017. Disponible en: <https://pitchfork.com/reviews/albums/rage-against-the-machine-> [rage-against-the-machine/](https://pitchfork.com/reviews/albums/rage-against-the-machine-). Consultado el 28 de noviembre de 2018.



Heller, Z.P., *The Relentless Activism of Tom Morello*, The Nation, 16 de septiembre de 2008, Disponible en <https://www.thenation.com/article/relentless-activism-tom-morello/>, Consultado el 22 de diciembre de 2017

Hernán, Diego y Mónaco, César, *La dictadura militar, 1976-1983*. Disponible en <http://www.riehr.com.ar/archivos/Educacion/La%20dictadura%20militar%20Monaco%20Benitez.pdf>. Consultado el 20 de agosto de 2017.

Holden, Stephen, *The Pop Life; Artists Join in Effort for Famine Effect*, The New York Times, 27 de Febrero de 1985, Disponible en <http://www.nytimes.com/1985/02/27/arts/the-pop-life-artists-join-in-effort-for-famine-relief.html>, Consultado el 26 de Julio de 2017

Holpuch, Amanda, en *Presidential Medal of Freedom awarded to Bob Dylan and 12 others*, 29 de Mayo de 2012, Disponible en <https://www.theguardian.com/world/us-news-blog/2012/may/29/presidential-medal-freedom-2012>, Consultado del 12 de Agosto de 2017

<http://www.civilwarpoetry.org/union/songs/battcryexp.html>, Consultado el 21 de Julio de 2017

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihadream.htm>

<http://www.musicfanclubs.org/rage/articles/frontera.htm>. Consultado el 18 de diciembre de 2017.

<https://web.archive.org/web/20060526032423/http://www.ratm.de/faq/ragefaq.html>, Consultado el 10 de diciembre de 2017

<https://web.archive.org/web/20070922155425/http://www.ezln.org:80/documentos/1994/199208xx.es.htm>. Consultado el 18 de diciembre de 2017.

Ibarra, María, *Apoyan la huelga en la UNAM 15 universidades y centros educativos*, La Jornada, 25 de abril de 1999. Disponible en: <https://ecologica.jornada.com.mx/1999/04/25/acuerdan.html>. Consultado el 1 de diciembre de 2018.

Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Perú, Disponible en: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20II/CAPITULO%20I%20-%20Los%20actores%20armados%20del%20conflicto/1.1.%20PCP-SL/CAP%20I%20SL%20ORIGEN.pdf>, Consultado el 12 de diciembre de 2017

Ives, Brian, *How Rage Against the Machine inspired Pop Evil, explained*, Loudwire, 24 de mayo de 2018. Disponible en: <https://loudwire.com/rage-against-the-machine-inspired-pop-evil/>. Consultado el 3 de diciembre de 2018

Jones, Graham, *Live Aid 1985: A day of Magic*, CNN International, 6 de Julio de 2005, Disponible en <http://edition.cnn.com/2005/SHOWBIZ/Music/07/01/liveaid.memories/index.html>, Consultado el 26 de Julio de 2017

Kot, Geg, *Rage Against The Machine Fights The Power--and Storms The Pop Charts*, Chicago Tribune, 23 de noviembre de 1999, Disponible en [http://articles.chicagotribune.com/1999-11-23/features/9911230083\\_1\\_brad-wilk-and-bassist-tim-commerford-rock-and-pop/2](http://articles.chicagotribune.com/1999-11-23/features/9911230083_1_brad-wilk-and-bassist-tim-commerford-rock-and-pop/2), Consultado el 21 de diciembre de 2017

Kreps, Daniel, *19 Worst Things About Woodstock '99*, Rolling Stone, 31 de julio de 2014, Disponible en <https://www.rollingstone.com/music/news/19-worst-things-about-woodstock-99-20140731>, consultado el 20 de diciembre de 2017

*La transformación económica chilena entre 1973-2003*, Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-719.html>. Consultado el 21 de noviembre de 2018

Leight, Elias, en *Bob Dylan Awarded Nobel Prize in Literature*, 13 de octubre de 2016, Disponible en <https://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-awarded-nobel-prize-in-literature-w444709>, Consultado el 12 de agosto de 2017

Levitin, Michael, *The Triumph of Occupy Wall Street*, The Atlantic, 10 de junio de 2015. Disponible en: <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/06/the-triumph-of-occupy-wall-street/395408/> Consultado el 30 de noviembre de 2018

Lewis, Amande E., *A Kenyan Revolution: Mau Mau, Land, Women, and Nation*, East Tennessee State University, 2007. Disponible en: <https://dc.etsu.edu/cgi/>

viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.mx/&httpsredir=1&article=3495&context=etd. Consultado el 28 de noviembre de 2017

Lister, David, *Pavarotti uses music to heal children of Bosnia*, Independent, Reino Unido, 22 de diciembre de 1997. Disponible en <http://www.independent.co.uk/news/pavarotti-uses-music-to-heal-children-of-bosnia-1290180.html>, Consultado el 26 de Julio de 2017

Lynch, Joe, *On the Ground with Tom Morello's Occupy Wall Street Guitarmy*, Fuse, 1 de mayo de 2012. Disponible en: <https://www.fuse.tv/2012/05/on-the-ground-with-tom-morello-occupy-wall-street-guitarmy>. Consultado el 30 de noviembre de 2018

Mancini, Al, *Commentary: RATM's Political Legacy*, ABC News, 20 de octubre de 2018. Disponible en: <https://abcnews.go.com/Entertainment/story?id=114319&page=1>. Consultado el 29 de noviembre de 2018

Medeiros, Jotabê, *Rage: Energia e Ravia*, Estadão Jornal Digital, Brasil, 10 de octubre de 2010, Disponible en <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,rage-energia-e-raiva,623330>, Consultado el 19 de diciembre de 2017

Mendoza, Vicente T, *El corrido mexicano*, citado en Russo, Freddy, *La Música que Acompañó a las Guerras de América Latina*, El Telégrafo, 4 de agosto de 2014, Disponible en <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/la-musica-que-acompano-a-las-guerras-de-america-latina>, Consultado el 24 de Julio de 2017

Meyer, Adriana, *Un laboratorio de autogestión* obrera, Página 12, Argentina, Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-178100-2011-10-03.html>. Consultado el 19 de diciembre de 2017

Moreno, Marco Antonio, *El Origen del Neoliberalismo*, Tercera Información, 2014. en <http://www.tercerainformacion.es/antigua/spip.php?article63658>, Consultado el 20 de junio de 2017

Moreno, Silvina, *Face The Music! Latin America and the Protest Song Movement* en *Music Business Journal*, Berklee Collge of Music, Estados Unidos, 2009. Disponible en

<http://www.thembj.org/2009/11/face-the-music-latin-america-and-the-protest-song-movement/>, Consultado el 15 de agosto de 2017.

Obrero Revolucionario #1036, *Estudiantes de la UNAM sacuden a la Ciudad de México: "¡Se justifica la rebelión!"*, 26 de diciembre de 1999. Disponible en: [https://revcom.us/a/v21/1030-039/1036/unam\\_s.htm](https://revcom.us/a/v21/1030-039/1036/unam_s.htm). Consultado el 1 de diciembre de 2018.

*Official U.S. Bulletin, Volume 1*, Cornell University, 1917, Disponible en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924093153801;view=1up;seq=6>, Consultado el 22 de Julio de 2017

Ortiz, Juan P., *Aterciopelados: Crítica social y defensa al Medioambiente*, Las 2 Orillas, 31 de marzo de 2015, Disponible en <https://www.las2orillas.co/aterciopelados-critica-social-defensa-al-medioambiente/>, Consultado el 24 de agosto de 2017

Página de Axis of Justice: <http://www.axisofjustice.net>, Consultado el 22 de diciembre de 2017

Página de Feminist Majority Foundation: <http://feminist.org/rock4c/index.html>. Consultado el 15 de diciembre de 2017

Página de International Leonard Peltier Defense Committee: <http://www.whoisleonardpeltier.info>

Página del Movimiento 15M: <http://www.movimiento15m.org>, Consultado el 07 de agosto de 2017.

Página de Music In Me: <http://www.musicinme.net>. Consultado el 26 de julio de 2017

Página de la Organización Para los Niños: <http://www.paralosninos.org/about/>. Consultado el 16 de diciembre de 2017

Página de Shropshire Foundation: <http://www.shropshirefoundation.org>. Consultado el 26 de julio de 2017

Paterson, Colin, *Rage Against the Machine beat X Factor winner in charts*, BBC News, 20 de diciembre de 2009. Disponible en:

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/8423340.stm>. Consultado el 29 de noviembre de 2018.

Pidd, Helen, *Rage Against the Machine beats X Factor's Joe to Christmas No 1*, The Guardian, 20 de diciembre de 2009. Disponible en: <https://www.theguardian.com/music/2009/dec/20/rage-against-machine-christmas-number-1>. Consultado el 29 de noviembre de 2018.

Pintos, Esteban, *Rage Against the Machine en México DF, por MTV*, 19 de febrero del 2000. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-02/00-02-19/pag27.htm>. Consultado el 1 de diciembre de 2018

Reaves, Jessica, *Is Jesse Helms Whistling 'Dixie' Over Nomination*, Time, octubre 27 de 1999. en <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,33306,00.html>

Reuters, *Audioslave first U.S. band to rock Cuba*, Today, 5 de mayo de 2005, Disponible en <https://www.today.com/popculture/audioslave-first-u-s-band-rock-cuba-wbna7752134>, Consultado el 22 de diciembre de 2017

Romero, Sandra, *La huelga en la UNAM de 1999 y la vigencia de su lucha*, La Izquierda Diario, 6 de febrero de 2016. Disponible en: <https://www.laizquierdadiario.mx/La-huelga-en-la-UNAM-de-1999-y-la-vigencia-de-su-lucha>. Consultado el 1 de diciembre de 2018

Rodríguez, Pedro, *El momento en que Reagan se convirtió en Reagan*, ABC, 2010, en <https://www.abc.es/20101204/archivo/momento-reagan-convirtio-reagan-201012041741.html>. Consultado el 29 de junio de 2017

Russo, Freddy, *La Música que Acompañó a las Guerras de América Latina*, El Telégrafo, 4 de agosto de 2014, Disponible en <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/la-musica-que-acompanoa-las-guerras-de-america-latina>, Consultado el 24 de Julio de 2017.

Sánchez, Rosalía, *El antisemitismo de Wagner que atrajo a Hitler, desvelado en nuevos documentos.* El Mundo, 19 de mayo de 2013, Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/18/cultura/1368905462.html>, Consultado el 23 de julio de 2017

Sánchez V., Carlos, *Aproximación al Canto Popular Uruguayo (Tercera entrega)*, Disponible en <http://www.carlossviamonte.com.ar/2009/09/aproximacion-al-canto-popular-uruguayo.html>, Consultado el 23 de agosto de 2017

Sánchez V., Carlos, *Aproximación al Canto Popular Uruguayo (Última entrega)*, Disponible en: [http://www.carlossviamonte.com.ar/2009/09/aproximacion-al-canto-popular-uruguayo\\_28.html](http://www.carlossviamonte.com.ar/2009/09/aproximacion-al-canto-popular-uruguayo_28.html), Consultado el 23 de Agosto de 2017

Spector, Ronald H., *Vietnam War 1954–1975* en Encyclopedia Britannica, 1998, Disponible en <https://www.britannica.com/event/Vietnam-War>, Consultado el 08 de agosto de 2017

Sundermann, Eric, *Tom Morello at Occupy Wall Street: 'Take It Easy, but Take It'*, 13 de octubre de 2011, Rolling Stone. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/tom-morello-at-occupy-wall-street-take-it-easy-but-take-it-182042/>. Consultado el 30 de noviembre de 2018.

Suskind, Alex en *From Prophets of Rage to Kid Rock: a musical revolution at the RNC*, The Guardian, Reino Unido, 22 de julio de 2016, Disponible en <https://www.theguardian.com/music/2016/jul/22/rnc-musical-revolution-from-prophets-of-rage-to-kid-rock>, Consultado el 23 de diciembre 2017

Taylor, Alan, *Occupy Wall Street Spreads Worldwide*, The Atlantic, 17 de octubre de 2011. Disponible en: <https://www.theatlantic.com/photo/2011/10/occupy-wall-street-spreads-worldwide/100171/>. Consultado el 29 de noviembre de 2018

*The Eldorado dos Carajás massacre: 20 years of impunity and violence in Brazil*, Amnesty International, Disponible en <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2016/04/the-eldorado-dos-carajas-massacre-20-years-of-impunity-and-violence-in-brazil/>, Consultado el 29 de junio de 2017

Toledo, Camilo, *Después de 25 años ¿qué queda de Sendero Luminoso?*, DW, 9 de diciembre de 2017, Disponible en <http://www.dw.com/es/despu%C3%A9s-de-25-a%C3%B1os-qu%C3%A9-queda-de-sendero-luminoso/a-40476915>, Consultado el 12 de diciembre de 2017

Un viaje: Los obreros de Zanón junto a Rage Against The Machine, Disponible en <https://www.taringa.net / posts /noticias / 7493824 / Un-viaje-Los-obreros-de-Zanon-junto-a-RATM.html>. Consultado el 19 de diciembre de 2017.

Warrell, Laura K., Fight the Power en Salon Media Goup, 3 de junio de 2002, Disponible en [https://www.salon.com/2002/06/03/fight\\_the\\_power/](https://www.salon.com/2002/06/03/fight_the_power/), Consultado el 6 de agosto de 2017

White, Jerry, Los Angeles police attack protesters at Democratic convention, World Socialist Website, 17 de agosto del 2000, Disponible en <http://www.wsws.org/en/articles/2000/08/la-a17.html>, Consultado el 20 de diciembre de 2017

Zawisza, Marie, How music is the real language of political diplomacy., The Guardian, 31 de Octubre de 2015, Disponible en <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/31/music-language-human-rights-political-diplomacy>, Consultado el 25 de Julio de 2017

## **Canciones**

Buitrago, Héctor, Colombia Conexión en El Dorado, CD, RCA Records, Colombia, 1995

Cianciarulo, Flavio, Las Venas Abiertas de América en Rey Azúcar, CD, Sony Music, Argentina, 1995

Cordera, Gustavo, Vamos, No Llegamos en Asquerosa Alegría, CD, DBN, Argentina, 1993

De la Rocha, Zacharias, Bombtrack en Rage Against the Machine, CD, Epic, Estados Unidos, 1992

De la Rocha, Zacharias, Know Your Enemy en Rage Against the Machine, CD, Epic, Estados Unidos, 1992

De la Rocha, Zack, Bull on Parade en Evil Empire, CD, Epic, Estados Unidos, 1996

De la Rocha, Zacharias, Snakecharmer en Evil Empire, CD, Epic, Estados Unidos, 1996

De la Rocha, Zacharias, Wind Below en Evil Empire, CD, Epic, Estados Unidos, 1996

De la Rocha, Zacharias, Without a Face en Evil Empire, CD, Epic, Estados Unidos, 1996

De la Rocha, Zacharias, Mic Check en The Battle of Los Angeles, CD, Epic, Estados Unidos, 1999

De la Rocha, Zacharias, New Millenium Homes en The Battle of Los Angeles, CD, Epic, Estados Unidos, 1999

García, Carlos, La Canción del Indeciso en Filosofía Barata y Zapatos de Goma, CD, Sony Music, Argentina, 1990

Havens, Richie, Handsome Johnny en Mixed Bag, CD, Verve, Estados Unidos, 1966

Hendrix, James, If 6 was 9 en Axis: Bold as Love, CD, MCA Records, Reino Unido, 1967

Huidobro, Miguel, Gimme Tha Power en ¿Dónde Jugarán las Niñas?, CD, Universal Music, México, 1997

Ibarra, Luis, Abajo y a la Izquierda en Ejército de Paz, CD, La Real Independencia, México, 2010

Iommi, Tony, War Pigs en Paranoid, CD, Vertigo Records, Reino Unido, 1970

Jara, Víctor, Vientos del Pueblo en Manifiesto, CD, Odeon, Chile, 1974.

Jones Mick, Washington Bullets en Sandinista!, CD, CBS, Reino Unido, 1980

Larbanois, Eduardo y Correro, Mario, Zumba que Zumba en Cuando me Pongo a Cantar, CD, Sondor, Uruguay, 1980

McDonald, Joseph, I Feel Like Fixin' To Die Rag en I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die, CD, Vanguard VSD 79266, Estados Unidos, 1967

Muir, Jason, Do What I Tell Ya! en Groove Family Cyco, CD, 550 Music, Estados Unidos, 1994

Ochs, Phil, What Are You Fighting For? en The Early Years, CD, Elektra, Estados Unidos, 2000



Parra, Violeta, Miren Cómo Sonríen en Canciones Reencontradas en París, CD, Peña de los Parra, Chile, 1963.

Paxton, Thomas, Lyndon Johnson Told the Nation en Ain't That News!, CD, Elektra, Estados Unidos, 1965

Pérez, Rene, Latinoamérica en Entren los que Quieran, CD, Sony Music Latin, Puerto Rico, 2010

Rose, Axl, Civil War en Use Your Illusion II, CD, Geffen, Estados Unidos, 1991

Sampayo, Aníbal, Garzas Viajeras en Antología, CD, Sondor, Uruguay, 2000

Seeger, Peter, Waist Deep in the Big Muddy en Waist Deep in the Big Muddy and other Love Songs, CD, Columbia Records, Estados Unidos, 1967

Segar, Robert, 2+2=? en Ramblin' Gamblin' Man, CD, Capitol, Estados Unidos, 1969

Shocklee, Keith, Fight the Power en Fear of a Black Planet, CD, Def Jam, Estados Unidos, 1989

Simone, Nina, Backlash Blues en Nina Simone Sings the Blues, CD, RCA Victor, Estados Unidos, 1967

Sosa, Mercedes, Es Sudamérica mi voz en Cantata Sudamericana, L.P, Phillips, Argentina, 1972

Tejada G., Armando, Un Grito de Ida y Vuelta en Antología de Juan, Argentina, 1958

Tejada G., Armando, Tropero Padre en La Voz de la Zafra, L.P, RCA, Argentina, 1959

Veloso, Caetano, Baby en Tropicália ou Panis et Circencis, CD, Phillips, Brazil, 1968

Webbe, Clive, Stand for Something en Shark Bites and Dog Fights, CD, Bieler Bros Studios, Estados Unidos, 2009

Zé, Tom, Parque Industrial en Tropicália ou Panis et Circencis, CD, Phillips, Brazil, 1968

Zimmerman, Robert, Blowin' in the Wind en The Freewheelin' Bob Dylan, CD, Columbia, Estados Unidos, 1963

Zimmerman, Robert, Maters of War en The Freewheelin' Bob Dylan, CD, Columbia, Estados Unidos, 1963

Zimmerman, Robert, Only a Pawn in Their Game en The Times They Are a-Changin', CD, Columbia, Estados Unidos, 1964

Zimmerman, Robert, With God on Our Side en The Times They Are a-Changin', CD, Columbia, Estados Unidos, 1964

Zitarrosa, Alfredo, Adagio en mi País en Adagio en mi País, LP, Cantares del Mundo, Uruguay, 1972

### **Documentales**

Mavis Staples en Lacy, Susan y Scorsese, Martin, No Direction Home, Paramount Pictures, Estados Unidos, 2005

Rage Against the Machine, Live at the Grand Olympic Auditorium DVD, Epic, Estados Unidos, 2003

Audioslave, Live in Cuba, DVD, Interscope, Estados Unidos, 2005