

De Electrodomésticos a Los Prisioneros: -La música electrónica, el pop y la crítica del “milagro chileno”

Irene Depetris Chauvin
CONICET–University of Buenos Aires

Resumen

Considerando el período que se inicia con el golpe de estado de 1973, que puso fin al experimento socialista de Salvador Allende e inició la violenta dictadura de Augusto Pinochet, buena parte de los estudios sobre música popular chilena se ha focalizado de manera casi exclusiva en el estudio de la “canción de protesta”, música cuyas letras reflejan un explícito mensaje político y social. Partiendo de la necesidad de complejizar el estudio de la producción musical chilena bajo dictadura, y considerando un espectro más amplio de actitudes disidentes, este artículo propone leer una serie de manifestaciones críticas respecto de la retórica neoliberal sostenida por el régimen dictatorial. Las distintas secciones del artículo dan cuenta de cómo, durante los primeros años de la década de los ochenta, el grupo Electrodomésticos utilizó mecanismos de la electrónica, y en particular la manipulación de la repetición, para desterritorializar el espacio público sonoro y generar una mirada crítica del “milagro chileno”; al mismo tiempo que Los Prisioneros utilizaron la repetición recurrente de consignas en sus canciones para expresar un resentimiento que canalizó el disenso juvenil a través de un pop “plebeyo y populista”.

En los años setenta el programa socialista de Salvador Allende utilizó activamente la música para promover su mensaje. Músicos de la corriente chilena de la canción de protesta —Nueva Canción—, como Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra y grupos como Inti-Illimani y Quilapayún se convirtieron en embajadores de las ideas políticas de Allende. La Nueva Canción chilena fue un movimiento artístico tan íntimamente asociado a la Unidad Popular, que los militares consideraron su extinción un asunto de primera necesidad. Como parte del intento de Pinochet de erradicar todos los rastros del socialismo, aquellos músicos que habían gozado del apoyo del gobierno fueron asesinados (Jara), exiliados (Inti-Illimani y Quilapayún) o

Studies in Latin American Popular Culture, Vol. 34, 2016
© 2016 by the University of Texas Press
DOI: 10.7560/SLAPC3403

restringidos en su libertad de grabar o actuar en público (la familia Parra). El golpe militar supuso también la pérdida casi completa del soporte discográfico de la Nueva Canción, la prohibición de programación de sus canciones en las emisoras locales y el ingreso masivo de tendencias artísticas comerciales que ocuparan los espacios de difusión, especialmente la onda disco.¹

En el contexto represivo del régimen, que cerró tantos espacios, el programa televisivo *Sábado gigante* y el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar pudieron florecer. En particular este concurso de la canción se volvió simbólico del régimen porque el gobierno lo utilizó para diseminar una imagen positiva del bienestar económico entre los propios chilenos y los extranjeros. Durante los años 1980 y 1981, economistas neoliberales como Milton Friedman comenzaron a hablar del “milagro”, refiriéndose al supuesto éxito de las medidas de liberalización de la economía implementadas por Pinochet. La apertura de los mercados y la facilidad de circulación de capitales, debido al auge financiero mundial, se trasladó a las ediciones del festival, que contó con dinero suficiente para contratar cantantes famosos del mundo hispano, como Julio Iglesias, y grupos de música pop y disco americanos. El festival, ventana de Chile al mundo, se convirtió en la celebración oficial del “milagro” (Contardo y García 18).

Una buena parte de los estudios sobre música popular chilena se ha focalizado de manera casi exclusiva en el estudio de la “canción de protesta”, música cuyas letras reflejan un explícito mensaje político y social. Según Daniel Party, esta tendencia produjo una visión distorsionada del campo musical, ya que excluyó la consideración de músicas no comprometidas, como la balada, que eran las que dominaban la producción y el consumo musical de la época. Inclusive, según Party, el Canto Nuevo, el movimiento musical heredero de la Nueva Canción, no estuvo, como comúnmente se cree, exclusivamente orientado a la canción de protesta, y muchos de sus exponentes desarrollaron variantes de la música romántica. Partiendo de esta necesidad de complejizar el estudio de la producción musical chilena bajo dictadura, y considerando un espectro más amplio de actitudes disidentes, en este artículo propongo leer una serie de manifestaciones críticas respecto de la retórica neoliberal sostenida por el régimen dictatorial. Tempranamente, durante los primeros años de la década de los ochenta, el grupo Electrodomésticos utilizó mecanismos de la electrónica, y en particular la manipulación de la repetición, para desterritorializar el espacio público sonoro y generar una mirada crítica del “milagro chileno”. También en esa misma década, la banda Los Prisioneros utilizó la repetición recurrente de consignas en sus canciones para expresar un resentimiento que canalizó el disenso juvenil a través de un pop que podríamos definir como plebeyo y populista. Pero estas nuevas manifestaciones musicales no surgieron en el vacío, sino que fueron parte de una nueva escena que fluctuaba entre la lógica del *under* y de un incipiente mercado de la cultura juvenil.

Entre el *under* y el mercado: La música chilena y la reconstrucción de una cultura

A fines de los años setenta, en paralelo al boom de la música disco, en espacios de música en vivo como la Parroquia Universitaria, el Café del Cerro, el Rincón de Azócar, la Casona de San Isidro y la Casa Kamarundi o los festivales de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU), florecía el Canto Nuevo, “un intento por revivir el éxito de la Nueva Canción Chilena, movimiento cortado de raíz tras el golpe militar de 1973, y que se caracterizó por fusionar estilos musicales diversos y por su intencionalidad política y social” (Contardo y García 106). En su estudio sobre el Canto Nuevo, Javier Osorio destaca que si este movimiento musical se adjudicaba la función de “construir una sutura en las memorias sociales” (259), el ejercicio mismo de esta tarea limitaba su carácter de experiencia viva y lo reducía a un tipo de memoria conmemorativa carente del dinamismo que otra generación de jóvenes desarrollaría para activar nuevas formas de la disidencia en el campo cultural (283).

Como sostiene Fabio Salas Zúñiga en *La primavera terrestre*, además de esta fusión de la música folklórica con el jazz y el rock del Canto Nuevo, en Chile existían otros espacios y prácticas musicales. En los años setenta se había dado el sincretismo entre rock progresivo y música latinoamericana que se suele identificar con bandas como Los Jaivas y Congreso y se desarrollaba una variante psicodélica del rock representada por la banda Aguaturbia y una línea de rock más pesado con grupos como Arena Movedizay Tumulto que tenían un público fiel en los barrios más pobres. Con estos antecedentes, hacia principios del 1980 comienza a resurgir la música rock que, aunque en menor medida que la Nueva Canción, también había sido reprimida. En 1981 volvieron a realizar presentaciones en vivo en Chile los grupos de música progresiva Los Jaivas y Congreso y ese año se forma Amapola, un grupo de rock pesado sinfónico (Salas Zúñiga 160–161).

Al mismo tiempo que se retoman prácticas musicales, en los años ochenta, con el inicio del acenso de los movimientos sociales de protesta contra la dictadura militar, comienzan a configurarse nuevos espacios para la creación musical. Contardo y García realizan una crónica del primer *under* santiaguino que se gestó durante esa década. Al sur de la plaza Italia, cerca del centro de la ciudad, ante la falta de un mercado y en dictadura, en nuevos locales nocturnos tenían lugar diversas expresiones culturales que permiten hablar de una nueva “escena cultural”. A mediados de 1983 apareció el Trolley, un polvoriento galpón al final de la calle San Martín (en el sindicato de los ex-trolebuseros) que su sumaba al ya existente circuito del garaje de Matucana, donde se juntaban todo tipo de expresiones contraculturales ligadas al punk,² la electrónica, el pop de influencia *new wave* y el rock marginal a los medios.

Antes que el resultado de una sumatoria de “subculturas” o “tribus”, vinculadas a diversos consumos musicales, el *under* santiaguino configuraba una “escena” que alcanzaba un espectro amplio de actividades que incluían la producción, la performance, la promoción, la distribución y la apertura de espacios de sociabilidad alternativos a las salas de concierto.³ Además del Trolley y el garaje Matucana, lugares como el desaparecido bar Jaque Matte y el Cine Normandie eran los reductos de una escena bohemia. Según Salas Zúñiga, en el *under* circulaban publicaciones como *Abusos deshonestos*, *La Joda*, *De nada sirve*, *Pájaro de cuentas*, *Beso negro*, *Matucana* y revistas de comic, como *Sudacas más turbio*, que mezclaban el erotismo con la política (161). La presencia del comic se explica porque tanto las artes plásticas como el teatro se mezclaba con la música en una sola gran movida cultural de la que formaban parte grupos como Electrodomésticos cuyas presentaciones sumaban a la experimentación musical una mayor conciencia visual de la puesta en escena.

Relativamente al margen de la escena *under*, e intentando vincularse más directamente al mercado, la aparición de grupos de música pop desordenó la división de nichos existente, que separaba al Canto Nuevo, del metal más pesado que se escuchaba en las poblaciones, del jazz consumido por los intelectuales de clase media y de la música disco más comercial. Pero debido a su creciente éxito, el pop era rechazado por los músicos del Canto Nuevo quienes se sentían herederos de la épica de la Nueva Canción y, por tanto, con derecho a articular musicalmente la disconformidad de los jóvenes con el régimen. Un claro índice de que la transformación de la escena musical ya era innegable es que, años después, en 1986 la revista *La bicicleta*,⁴ convocó a músicos y productores vinculados al punk, al pop y al Canto Nuevo para discutir sobre música, política y mercado.⁵ En el inicio del debate el líder de la banda punk Pinochet Boys, que cantaba sus canciones en vivo sin dejar registros, hace una declaración de nihilismo musical: “Yo creo que cualquier cosa que sea promocionada por la radio y la TV es cultura fascista. No sé que estamos discutiendo. A no ser que ustedes quieran salir en las radios, en la tele, como productos de este sistema, es decir, con cultura fascista. Yo soy anticultura y mi grupo también” (Godoy 12). De esta manera, los Pinochet Boys se definían como contraculturales, en un gesto que pretendía asimilarlos al *underground* para diferenciarlos de las bandas orientadas por la *new wave*.

Precisamente, en los años ochenta el nuevo pop chileno se dirimía entre la comercialización (atada a las redes de difusión del gobierno) o la politización (atada al circuito de el sello Alerce y a su estética del Canto Nuevo). En la revista *La bicicleta*, la relación problemática del Canto Nuevo con el pop se plantea como una oposición entre la generación de los años setenta, “que canta metáforas complicadas y lamentosas”, y la de los años ochenta, que son “ambiguos, criticones y comercializables” (Pizarro). Los artistas del

Canto Nuevo miraban con recelo a músicos que ellos definían como provocadores sin aparente poesía, atados a la repetición de fórmulas que venían del exterior. Sin embargo, en la misma nota, las intervenciones de los grupos Aparato Raro y Los Prisioneros en el debate del Café del Cerro sugiere la existencia de una opción intermedia: la de identificarse culturalmente como miembro de una nueva generación para la cual la inscripción en el mercado no excluía la política.

En las intervenciones del debate el término *pop* es la clave para entender el conflicto intergeneracional. Los músicos del nuevo pop chileno querían alejarse de la épica y el aburrimiento de las letras hiperliterarias del Canto Nuevo y articularon un lenguaje musical que se oponía a la dictadura y el modelo neoliberal, al mismo tiempo que rompían con el lenguaje ideológico político establecido. Este es el caso sobre todo de Los Prisioneros, grupo oriundo de San Miguel —una comuna de la clase trabajadora de Santiago— que saltó a la escena musical en 1984 con “La voz de los 80”. La banda había debutado tocando en vivo en 1982 y mantuvo hasta fines de la década la misma formación de trío: Jorge González, en bajo y voz; Claudio Narea, en guitarra; y Miguel Tapia, en batería. Los tres jóvenes se habían conocido como compañeros de curso en 1979, cuando ingresaron al primero medio del liceo número 6, Andrés Bello. Estos jóvenes, que crecieron reflejados en el punk y la *new wave* con discos importados desde Inglaterra (the Clash, Depeche Mode, the Smiths), legitimaron un modo austero pero sofisticado de entender la composición pop. A diferencia de Los Pinochet Boys, Los Prisioneros declaraban abiertamente su voluntad de insertarse en el mercado pero esta participación en el circuito mercantil no impidió que sus canciones fueran verdaderos alegatos sobre la juventud marginada de la política económica de la dictadura.⁶ Esta banda logro reimponer desde el pop, con melodías bailables, un discurso de crítica social con un lenguaje directo, con imágenes que hablaban de una juventud real, sin idealizaciones ni metáforas, demostrando con ello que la contestación no era privativa del Canto Nuevo ni de los artistas de izquierda tradicional (Salas Zúñiga 180). Entonces, entre el *under* y el mercado, Electrodomésticos y Los Prisioneros lograron desarrollar nuevos códigos de la disidencia en el campo cultural y articular una crítica a la retórica neoliberal del régimen.

Desterritorializando el espacio sonoro

En los primeros años de la década de los ochenta tuvo lugar una verdadera multiplicación del consumo, sobre todo de artículos electrodomésticos que ingresaban al país gracias a la liberación tarifaria implementada por la política económica de los Chicago Boys.⁷ La expansión del libre mercado, el sistema de crédito y el discurso publicitario construyeron un espacio de referencia para “una generación que por primera vez en Chile crecería bajo

las leyes, la lógica y la estética de consumo” (Contardo y García 65). En esos mismos años en que los chilenos se endeudaban para comprar televisores y electrodomésticos, Silvio Paredes y Ernesto Medina experimentaban musicalmente con sonidos de jugueras encendidas. Estos jóvenes santiaguinos, que venían presentándose bajo el nombre de Rajacerebros, conocen, en 1984, a Carlos Cabezas y fundan Electrodomésticos, banda pionera en la combinación de novedades técnicas como el “sampleo” y la experimentación audiovisual en vivo.

Los Electrodomésticos tomaban extractos de transmisiones radiales y televisivas y las remixaban con teclados, voces y ruidos electrónicos sin aparente guía melódica, para articular relatos innovadores en el contexto latinoamericano de la época. Durante los primeros años de la década, el grupo se presentó en espacios *under* y recién consiguió plasmar sus composiciones de los años 1984 y 1985 en el disco *¡Viva Chile!*, editado por el sello EMI en 1986.⁸ Desde ese título, se valían de elementos que tenían que ver con lo local: las predicciones de Yolanda Sultana, mentalista de Pinochet; los comentarios de un turista americano anónimo, que intenta decir “Sirváse una empanadita” y quiere ir a ver señoritas en bikini o el discurso cotidiano de los chilenos en el autobús. En contraposición a lo que sugiere el título, lejos de presentar un discurso acrítico y celebratorio de lo nacional, *¡Viva Chile!* operaba una repetición desplazada y ofrecía otra lectura de los elementos culturales comunes. Como sostiene el crítico musical Bart Vaoutour, un *remix* no supone sólo rehacer, sino recrear y narrar una realidad cultural diferente (307). Antes de que existieran los medios electrónicos y digitales que permitieron la creación y manipulación de los *loops*, era necesario utilizar *samples*, fragmentos de piezas musicales o de audio sacados de su contexto original. Precisamente el uso de moléculas sonoras arrancadas de su momento situacional y simbólico para inyectarlas en otros distintos, eso que Deleuze y Guattari llamarían un “proceso de desterritorialización”, es lo que caracteriza a la mayoría de las intervenciones musicales de Electrodomésticos.

Un claro ejemplo del uso de esta técnica se encuentra en el tema que da nombre al disco, el cual mezcla batería, bajo y guitarras distorsionados por sintetizadores con extractos del análisis holístico de la mentalista Yolanda Sultana en el programa radial de Carlitos Bencini. El contenido del discurso es involuntariamente delirante: Sultana habla frases entrecortadas acerca de la paz interior, del respeto que le merece la gente humilde, del salitre, el pescado, el petróleo, el mar, el futuro de la patria y pide, entre otras cosas, “que el 85 nos traiga cosas positivas y no negativas”. Como el pronóstico de Sultana tiene lugar en la víspera de un año nuevo, el 31 de diciembre de 1984, recoge la esperanza en el futuro de muchos chilenos. Sin embargo, descontextualizada e inscrita en 1986, esa esperanza encuentra el contrapunto trágico en las catástrofes naturales que azotaron a Chile en los años previos y en los meses que siguieron a la entrevista radial. Con epicentro en Algarrobo, el 3 de marzo de 1985 se produjo un terremoto de 8,0 grados

en la escala de Richter y, en 1982, 1984, 1986 y 1987, las inundaciones y el desborde del río Mapocho en Santiago dejaron al desnudo la verdadera catástrofe de fondo que la televisión ya no podía ocultar: la pobreza alarmante de un importante porcentaje de la población chilena, que mal lograba sobrevivir a las inclemencias de la naturaleza (Contardo y García 130).

La ironía del título se refuerza no sólo por la distancia entre el pronóstico anunciado por la mentalista en 1984 y la realidad del momento en que se edita el disco. El mismo enmarcado de la canción refiere irónicamente al discurso sobre las riquezas y el destino de grandeza de la patria que el himno nacional chileno recoge. Antes de la voz profética de Sultana, se escuchan las estrofas de una marcha militar y, luego, el sonido del cambio del dial en la radio, que da lugar al ingreso de la voz de la mentalista. Cuando Sultana profundiza sobre los recursos naturales alude a varios de los elementos que se encuentran en la estrofa quinta del himno nacional chileno e, incluso, repite una línea de éste cuando señala que el futuro de Chile está en “ese mar que tranquilo nos baña”.⁹ Vale la pena detenerse en esa estrofa del discurso-canción de Yolanda Sultana y los Electrodomésticos:

¿Y el futuro de Chile a dónde está?
 En ese mar que tranquilo nos baña
 Ahí está el elemento nuestro, diario
 Es tan barato el pescao [sic]
 y no lo sabemos [sic] utilizar.
 Amigo querido, Yolanda Sultana dice:
 Viva Chile.

En el *remix* de la canción, la primera y las últimas líneas del discurso de Sultana se repiten cuatro veces. Mientras en la pregunta sobre el futuro de Chile el tiempo se ralentiza y se detiene, como esperando una respuesta acorde a la pregunta que la referencia al “pescao” superficialmente cancela; la proclama de grandeza nacional de la última línea, “Viva Chile”, se convierte en un *loop* que vuelve más adelante, a modo de estribillo y cierra la canción de manera no conclusiva. Según Deleuze y Guattari, la repetición es el poder de la diferencia y de la diferenciación porque permite condensar las singularidades, acelerar y desacelerar el tiempo o alterar el espacio (128). En “Viva Chile”, al repetir una palabra o al ralentizarla se interrumpe el tiempo de la música y el discurso de la mentalista para instaurar un momento de reflexión. Más adelante Sultana también señala la importancia, para el éxito nacional, de “no sembrar las malezas” y de utilizar sólo el “condimento bueno”. Ni la mentalista ni Carlitos Bencina aluden directamente a los grupos o actitudes chilenos a los que estarían refiriéndose con esta dicotomía, pero la grandilocuente estupidez de la frase es señalada en el *remix* de los Electrodomésticos, que convierten “el condimento bueno” en otro *loop* que, hacia el final de la canción, se repite varias veces en contrapunto con el “Viva Chile”.¹⁰

En 1987, a pesar de no contar con apoyo de un sello, Electrodomésticos edita independientemente el disco *Carrera de éxitos*, que se diferencia del primero por la focalización en las voces de los músicos.¹¹ La canción “Señores pasajeros” reproduce el discurso de un hombre que sube al autobús para pedir dinero apelando al “inmenso cariño del pueblo chileno hacia el necesitado”. A cargo de Carlos Cabezas, la voz hablada es un recurso sin límite de tonalidad. La canción niega la confluencia entre instrumentalización y voz, propia de la mayoría de las canciones pop, en el plano armónico o rítmico. Al no seguir la voz la línea melódica de la instrumentalización, se desestabiliza el sentido de lo dicho en la letra. Aunque “Señores pasajeros” retoma un discurso cotidiano con el que cualquier chileno podría encontrarse en su recorrido diario en el autobús, el recurso de “desterritorializar la voz” convierte el discurso sobre “la solidaridad chilena hacia el necesitado” en un discurso extraño, casi emitido en otra lengua.¹²

¿En qué medida el retomar un lenguaje común para volverlo extraño constituye una crítica? ¿En qué sentido puede hablarse aquí de política si el sentido común concibe como políticos actos como una marcha o el ejercicio del voto? En una entrevista con Marisol García, el líder de Electrodomésticos, confesaba: “Teníamos la conciencia de que en lo que uno escucha inconscientemente en la micro, en la calle, hay muchas claves de lo que somos, de cómo somos, de cómo hacemos las cosas, de lo que esperamos. Las cosas que estaban mimetizadas en el paisaje sonoro las tomábamos, las cambiamos de contexto, ofrecíamos otra lectura” (García). En esa otra lectura, lo político aparece en el acto que reordena el espacio al hacer visible un orden en cuanto tal quitándole así toda ‘naturalidad’. En palabras de Jacques Rancière, la política tiene por objeto “el litigio sobre la repartición de lo sensible” (78). Al utilizar los recursos de la electrónica para reciclar lenguajes y sonidos urbanos domésticos, estos músicos operan un reordenamiento del espacio sonoro. Aún más, en canciones como “Viva Chile”, reordenan el tiempo del discurso oficial de un modo en que se cuestiona su naturalidad.

Si el uso de la repetición en Electrodomésticos sirve para desterritorializar el espacio sonoro y poner en duda el éxito del “milagro chileno”, las expresiones musicales de grupos de música pop, con Los Prisioneros apuntan a reterritorializarlo: su música creó un nicho de mercado que, lejos de abrazar acriticamente la doctrina neoliberal, supuso una nueva articulación entre música popular y política.

Los Prisioneros: Juventud, pop y resentimiento

Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia, tres jóvenes que se conocieron en marzo de 1979 en la comuna de San Miguel, conformarían, años más tarde, una banda pionera del pop chileno. El primero de julio de 1983, con Jorge en bajo y voz, Claudio en guitarra y Miguel en batería, Los Prisioneros debutaron ante un público que los recibió no con demasiado

entusiasmo: en los eventos universitarios predominaba el Canto Nuevo, en los festivales el público estaba habituado al rock pesado y en sus presentaciones en discotecas encontraron jóvenes que iban a escuchar un pop “más discotequero”. Ante el rechazo, el irascible Jorge González, líder de Los Prisioneros, no buscó la conciliación. A los metaleros los llamó “marihuano retrógrado”, a los estudiantes de la Universidad Católica los tildó de “huevones artesano” y, antes de irse a continuar su presentación en un liceo de San Miguel, les dijo a los asistentes a un recital de GIT, del cual eran teloneros, en la disco Gente: “Ahora nos vamos a tocarle a la gente de verdad” (Contardo y García 126).

Pero, pese a la resistencia inicial, la simplicidad pegajosa de las melodías de Los Prisioneros, que combinaban con eficacia los códigos del pop y el rock de origen británico con un mensaje político enunciado al margen de las ideologías partidistas, convirtió la soberbia proclama de su disco debut en una realidad: Los Prisioneros fueron, sin lugar a dudas, la “voz de los ochenta”. Canciones como “Nunca quedas mal con nadie”, “Generación de mierda”, “¿Por qué no se van?”, “Quieren dinero” y, sobre todo, “El baile de los que sobran” fueron verdaderos himnos para la generación de jóvenes desencantados con la dictadura. Durante los años ochenta, las letras de la banda no buscaban provocar directamente al régimen dictatorial, sino que se dirigían a los grupos establecidos dentro del orden conservador y capitalista. Aunque sus canciones y declaraciones en la prensa tenían un tono contestatario, su escasa definición ideológica les permitía evadir la represión directa de la dictadura,¹³ y situarse por sobre el debate político-partidista de la época.¹⁴

Las letras de las canciones de Los Prisioneros apuntaban más bien a la diferenciación de clases que ellos decían que les afectaba. En “¿Por qué los ricos?” o “El baile de los que sobran”, la crítica no se enuncia desde una ideología determinada sino que constituye una reacción emotiva de desencanto y resentimiento de los que eran “dejados afuera”. En entrevista para el libro *Maldito sudaca*, de Emiliano Aguayo y Jorge González, el sociólogo Tomás Moulián sugiere que la propuesta de Los Prisioneros jamás tuvo que ver con el molde de rock a lo Rolling Stones, sino más bien “con una sensibilidad plebeya”. En efecto, pese a su renuncia a adscribirse a una ideología partidaria, las canciones de Los Prisioneros dividían el mundo entre ricos y pobres y se consideraban ellos mismos como los reivindicadores de los “verdaderos proletas”.

El malestar se expresaba frente a los ricos en general y, en particular, frente a la generación de artistas e intelectuales que buscaron canalizar el descontento juvenil con canciones de raíz folklórica. En “La voz de los ochenta”, Jorge González ordena: “Deja la inercia de los '70, abre los ojos, ponte de pie / Escucha el latido, sintoniza el sonido, agudiza tus sentidos / Date cuenta que estás vivo”. En contraposición a la vitalidad de los ochenta, los jóvenes de los setenta escuchaban una música que les quitaba la

Typesetter: Please make the "dumb quote" before "70" above a proper apostrophe in this font.

energía. La melodía alegre del coro, que dice “Ya viene la fuerza / La voz de los ochenta”, es un llamado directo a la acción, entendida ésta como diversión. En otro tema, “Nunca quedas mal con nadie”, Los Prisioneros arremeten directamente contra los modos gastados de la cantautoría política de los músicos que dicen tener actitudes críticas frente a los problemas de la época, pero al no dar nombres de los causantes “su postura no molesta”. Antes que política, la oposición de Los Prisioneros era de clase y de estilo. El trío de San Miguel encarnó un estado anímico de quiebre que se apropiaba de la rebeldía del punk y de la estética musical de la new wave para oponerse a la generación del Canto Nuevo, a cuyos integrantes veían como ricos disfrazados de pobres.

La oposición a los “artesanos” es clara en la presentación visual de Los Prisioneros: si el look de éstos incluía el pelo largo, la barba, las vestimentas e indumentarias artesanales, como los ponchos o las ojotas de cuero, ellos utilizaban el pelo corto, sin barba, vestimentas que cualquier joven podía encontrar en las tiendas de ropa de segunda mano y zapatillas North Star. Durante el verano de 1984 Cristián Galaz —quien más tarde dirigirá la mayor parte de los videoclips del grupo— los fotografía por primera vez para ilustrar una entrevista publicada en *La bicicleta*, en la que Los Prisioneros, una vez más, declaran con soberbia: “Queremos ser la voz de los ochenta”. La imagen en blanco y negro muestra a un trío de músicos jovencísimos que posan sin posar, desafiantes, desde un edificio en ruinas en el que se ve un afiche de Marilyn Monroe. Si las imágenes de la diva americana constituían un gesto de provocación frente al discurso del Canto Nuevo, el fondo de una fábrica abandonada y los barriles llenos de basura dejaban ver aquella precariedad de la periferia que la televisión oficial no mostraba.¹⁵ Sin embargo, al margen de sus influencias musicales o de su actitud rebelde, el *look* de la banda no era ni punk, ni *new wave*: sus camisas y sweaters lisos con cuello en V aludían más a la sobriedad de la clase media baja. En la imagen, el pop de origen inglés o americano se mezcla con la cultura plebeya chilena. Incluso, en la misma noción de rebeldía Los Prisioneros buscaban establecer una distancia respecto de los modelos de importación. En una entrevista, el grupo decía defender “una rebeldía contra la rebeldía que nos imponen los discos, los libros, las series americanas. Ellos no tienen derecho a decirnos contra quién enojarnos” (Arenas 43). El orgullo por lo local, la apropiación irónica y la imitación precaria de los modelos del pop foráneo se expresan en otro de los hits del grupo, “We are sudamerican rockers”, en donde el cantante desafía con “Elvis, sacúdete en tu cripta”. Rebelde, plebeyo y orgulloso, el de Los Prisioneros se definía como un pop de segunda clase que no buscaba ocultar el carácter de mala copia.

Desde esa precariedad, casi sin recursos, Los Prisioneros intentaron activamente integrarse al mercado. A diferencia de grupos de punk, como Pinochet Boys, que se presentaban como *under*, el trío de San Miguel declaraba: “Nosotros somos comerciales, queremos llegar a toda la gente,

queremos tocar en *El festival de la Una* y aparecer en las radios AM y FM, en todos lados. No pensamos estar reducidos a un grupo de intelectuales. Nosotros no somos intelectuales” (Viscarra y Lettuce 15). Frente a los que se consideraban artistas o alternativos, ellos se definían como comerciales y rebeldes. *El festival de la Una*, al que refiere González, estaba orientado a los sectores populares, específicamente a las amas de casa que veían televisión por la tarde, mientras realizaban la limpieza del hogar. Pero Los Prisioneros no se adaptaron a un mercado, más bien terminaron creando uno: su éxito instaló por primera vez al rock y al pop chilenos en los medios masivos.

A lo largo de su existencia, la relación de Los Prisioneros con los medios estuvo lejos de ser armónica. Pese a su éxito entre la juventud, el grupo consiguió pocas invitaciones en programas de los canales 11 y 13 pero no en el canal estatal, de donde estaban vetados por Pinochet, lo que quedó en evidencia cuando su primera actuación importante, en la Teletón de 1985, fue censurada por los responsables de la emisión de Televisión Nacional de Chile, que los sacaron del aire tirando comerciales. De manera similar a la actitud que habían sostenido inicialmente en sus presentaciones en vivo, Los Prisioneros buscaban estar presentes en medios a los que abiertamente criticaban. En numerosas entrevistas, se lamentaban por no ser invitados al Festival de Viña del Mar pero, más tarde, cuando finalmente fueron invitados a éste, no dudaron en criticarlo desde el escenario mismo de la Quinta Vergara. Muchas de las intervenciones de Los Prisioneros parecen reproducir la ideología de la autenticidad y la oposición que históricamente se ha asociado al rock anglosajón pero, al mismo tiempo, su actitud pop constituye una burla a la idea de autenticidad.

¿Cómo leer esta combinación de rebeldía y comercialidad? ¿Qué tipo de sentidos extramusicales convocaba en el Chile de la época? Ni el rock ni el pop tienen un valor ideológico o cultural inherente sino que dependen de condiciones históricas y contingentes. Como plantea Tomás Moulián, durante la dictadura, las declaraciones e intervenciones de Los Prisioneros tenían un efecto de provocación muy fuerte, en una sociedad de provocaciones medidas o de casi no provocación. Teniendo en cuenta que las canciones de Los Prisioneros fueron el correlato pop de las primeras jornadas de protesta social contra la dictadura de Pinochet,¹⁶ su música no sería pop meramente en el sentido adornoiano de una mercancía musical producida corporativamente con la intención de imponer una falsa universalidad a los consumidores. Como cualquier mercancía musical, el pop tiene además de un valor comercial, un valor cultural. A diferencia de Adorno, que vincula la repetición a las condiciones industriales de producción de la música popular, para el musicólogo Richard Middleton el placer producido en y por la repetición se ubica en el cruce de varios conjuntos de determinaciones: las condiciones de producción, la construcción psicológica de la escucha, la economía política en general y los efectos de tradiciones musicales. En la música pop de Los Prisioneros la intensa repetición de elementos, dentro de una canción o entre distintas canciones, no producirían meramente un placer alienante,

sino que es precisamente en esa insistente repetición donde se encontraría la fuente de significado productivo de esta la propuesta musical.

En este sentido, el alcance generacional de la música de Los Prisioneros se relaciona fuertemente ciertas consignas de los estribillos de sus canciones. El enfrentamiento entre un ‘nosotros’ juvenil y un ‘ellos’ que ya se presenta en su primer hit, “La voz de los ochenta”, se repite en la mayoría de las composiciones siguientes, en las que se sustituye el grupo objeto del ataque. Si en “Nunca quedas mal con nadie” arremetían contra los compositores de música comprometida por sus metáforas complicadas, en “¿Por qué los ricos?” se ataca a los jóvenes privilegiados, y en “¿Por qué no se van?”, a la pseudo vanguardia snob. La voz imperativa y segura de Jorge González es, asimismo, un elemento muy importante: atrae la atención del oyente no sólo porque es una voz humana que habla, sino también porque trasmite la letra y comunica el mensaje de la canción. El cantante, por su uso del idioma, construye un personaje que determina, en parte, una cierta respuesta. La recurrencia del enfrentamiento y el tono de reclamo en las canciones de Los Prisioneros interpelan a un sujeto que se define por el resentimiento, que no es otra cosa que la expresión subjetiva del rechazo a las diferencias sociales.

En el segundo álbum de Los Prisioneros, *Pateando piedras* (EMI, 1986), la queja se entrelaza con un discurso sobre la economía. Canciones como “El baile de los que sobran”, “Muevan las industrias” y “¿Por qué los ricos?” se convirtieron rápidamente en himnos generacionales porque trataban temas sintomáticos del nuevo orden socioeconómico y denunciaban la indiferencia y la ausencia de oportunidades en la sociedad chilena. En “El baile de los que sobran”, la desigualdad social se presenta focalizando en la educación como agente de discriminación:

Mis amigos se quedaron igual que tú
 Este año se les acabaron los juegos, los doce juegos

 Nos dijeron cuando chicos jueguen a estudiar,
 Los hombres son hermanos y juntos deben trabajar,
 Oías los consejos, los ojos en el profesor,
 Había tanto sol sobre las cabezas,
 Y no fue tan verdad porque esos juegos al final
 Terminaron para otros con laureles y futuros
 Y dejaron a mis amigos pateando piedras

 Hey, conozco unos cuentos sobre el futuro,
 Hey, el tiempo en que los aprendí fue el más seguro.
 Bajo los zapatos, barro más cemento,
 El futuro no es ninguno
 de los prometidos en los doce juegos,
 A otros les enseñaron secretos que a ti no,
 A otros dieron de verdad esa cosa llamada educación,

Ellos pedían esfuerzo, ellos pedían dedicación,
¿y para qué?, para terminar bailando y pateando piedras

Esta canción representa a aquella juventud de clase baja y media que, egresada del colegio secundario, se encuentra sin trabajo (“Es otra noche más de caminar, es otro fin de mes sin novedad”). Con el sonido triste de un acordeón y el ladrido de un perro, la melodía alude al ambiente de la periferia, a esas calles de “barro más cemento” por donde los jóvenes van “pateando piedras”. Como en la mayoría de los temas de Los Prisioneros, el cantante interpela al oyente estableciendo un paralelismo con la situación que sus amigos o él mismo experimentarían: “Mis amigos se quedaron igual que tú / Este año se les acabaron los juegos, los doce juegos”. Esos “doce juegos”, las doce asignaturas anuales del programa educativo del Liceo municipal, aluden a la contradicción de un sistema en el que los profesores prometen un futuro para todos los jóvenes, pero mientras algunos de éstos terminan, como dice la canción, “con laureles y futuros”, muchos otros se quedan “pateando piedras”. La expulsión de un proyecto de futuro se debe a que nunca se les explica cuál es el secreto del éxito que otros jóvenes de escuelas privilegiadas sí conocerán. En los años ochenta la dictadura había implementado el proceso de municipalización de la educación pública, que dejó a los colegios de escasos recursos con graves falencias, tanto estructurales como operacionales,¹⁷ que les impedían ofrecer una educación de calidad, por lo que los jóvenes que acudían a esos establecimientos sólo podían “jugar a estudiar”. El simulacro de educación de las escuelas públicas no proveía de una preparación adecuada para que los jóvenes pudieran insertarse en el mundo laboral.¹⁸ Sin posibilidades de ingresar a la universidad, éstos se quedaban “pateando piedras” pero el cantante, en actitud más pop que rock, propone seguir bailando ese “baile de los que sobran”: el rencor y la amargura se funden con la diversión.

Del mismo modo, Los Prisioneros manifestaron una crítica a las políticas económicas de la dictadura en “Muevan las industrias”, que daba cuenta del aumento del desempleo producto de la implantación del neoliberalismo, cuando, a raíz de la política de importaciones del gobierno, cerraron muchas empresas antes destinadas al consumo interno:

Yo me acuerdo que los fierros que ocupaban
y chocaban en el patio de la escuela
Cada ritmo que marcaban dirigía el latido
De nuestro propio corazón
...
Cuando vino la miseria los echaron
les dijeron que no vuelvan más
los obreros no se fueron se escondieron,
merodean por nuestra ciudad

La canción describe la crisis de las industrias de forma reflexiva y afectiva, añorando los años prósperos de aquellas fábricas que marcaban el ritmo de los corazones. En el videoclip los jóvenes bailan con las herramientas, señalando que “Los obreros no se fueron / merodean por nuestra ciudad”. Si la economía excluye a los jóvenes y a los obreros, éstos no se marchan, su resentimiento y sus cuerpos son como fantasmas que caminan por la ciudad, a la espera de volver a manifestarse.

En *Pateando piedras* el discurso sobre la economía va más allá del área de la educación o del empleo, para atacar los cambios de valores que las nuevas políticas económicas habían promovido en la sociedad chilena. A diferencia de las otras canciones, en “Quieren dinero” el cantante se incluye como parte del problema: los cambios en las costumbres que trajo el nuevo modelo económico por el cual los chilenos se convirtieron en esclavos del dinero:

Es mentira eso del amor al arte
No es tan cierto eso de la vocación
Estamos listos tú y yo para matarnos
los dos por algún miserable porcentaje

Es una humana condición
O es nuestro estúpido sistema
Es una nueva religión
O tal vez sólo sea su emblema

Es el cómo y el porqué, es el presente y el futuro
Es el poder y la pasión, el atractivo más seguro
El profesor no tiene la cabeza en enseñar
Como el doctor no sale de su casa para sanar
Somos mil perros tras un hueso, esclavos de los pesos
No es chiste ser mayor ¡paren mi reloj por favor!

Nadie te puede ayudar
Nadie tiene tiempo de reclamar
Sólo algo todos quieren en común
Sólo algo deja bien a casi todo el mundo
¡Quieren dinero!

La letra alude a ese “espíritu mercantil” al que Tomás Moulián refiere como una de las características de la ideología neoliberal. Según el sociólogo, el espíritu mercantil “no es la fetichización de las cosas en sí, sino la fetichización del dinero que es su ‘medio abstracto’ de adquisición. En este sentido, el ‘espíritu mercantil’ no consiste en un esteticismo, en amor apasionado por los objetos. Consiste en un utilitarismo, en un amor apasionado por el dinero” (Moulián 117). En “Quieren dinero” el cantante se pregunta si la avaricia es una condición humana pero insinúa que ésta sería

parte de “nuestro estúpido sistema”, al mismo tiempo que el dinero sería el “emblema” de la nueva religión. La conexión entre “emblema” y “religión” sugiere esa transmutación entre objeto y dinero, ese volcamiento del deseo particular del valor de uso hacia el deseo abstracto del valor de cambio donde se realiza la fetichización. Es interesante que si el cantante se incluye dentro del problema, en tanto “es mentira eso del amor al arte”, la juventud quedaría exenta. Las líneas que refieren al hecho de que nadie tiene tiempo de reclamar o de ayudar al otro se dirigen especialmente al mundo de los adultos, por lo que el cantante establece un cambio en el ritmo de la melodía para pedir “No es chiste ser mayor ¡paren mi reloj por favor!”.

Inscrito en otro contexto político, *La cultura de la basura* (1987), el tercer álbum de Los Prisioneros, presenta una crítica directa al régimen militar. Así, la canción “Poder elegir” alude implícitamente a la necesidad de volver a la democracia y “Lo estamos pasando muy bien” ironiza sobre la situación económico-social que vivían la mayoría de los chilenos que no habían sido beneficiados con el “milagro”, para oponerse a los supuestos éxitos macroeconómicos a los que la propaganda pro Pinochet apelaba para justificar la continuación del régimen. En marzo de 1988 la publicación *Fortín Mapocho* anunció que Los Prisioneros votarían “no” en el plebiscito que decidiría la continuidad de Augusto Pinochet en el gobierno. Cuando en conferencia de prensa el grupo ratificó su apoyo al “no”, su gira promocional se canceló.¹⁹

¿Cómo leía el público las opciones políticas de Los Prisioneros y las consignas presentes en sus canciones? Cierta vinculación de Los Prisioneros a posturas de “izquierda” se confirmó cuando en octubre de 1988, junto a Inti Illimani, fueron los únicos artistas latinoamericanos invitados al concierto de Amnistía Internacional realizado en Mendoza, Argentina. Antes de eso, sus videos habían sido emitidos por *Teleanálisis*, un noticiero clandestino de grupos opositores a la dictadura, no sin generar cierta resistencia de grupos de izquierda que veían en el rock y el pop un discurso apolítico.²⁰ Sin embargo, mientras su videoclip “Sexo” ganó en la categoría de videoclip en el Festival de La Habana, paradójicamente también otro videoclip del grupo, del tema “We are sudamerican rockers”, inauguró las emisiones de MTV Latina.

El amplio, y a veces desconcertante, arco de recepción de la música de Los Prisioneros se verifica también en la prensa escrita. Más allá de su presencia en las revistas de música orientadas a la juventud, tanto publicaciones de corte político y comprometido con la cultura disidente de entonces —*Análisis*, *Apsi* y *Cauce*— como revistas de tarjetas de crédito le dedicaron espacio en sus páginas. En el número de noviembre de 1987 de la revista de la tarjeta de crédito *Diners*, la periodista Magaly Arenas incluyó una nota que provee algunas claves para entender la ambigüedad y el éxito de Los Prisioneros. En la entrevista, cuando se acusa a los músicos de resentidos sociales, éstos responden con otro reclamo: “¿Acaso no tenemos motivo?” (43).

Pero, nuevamente, la aceptación de la figura del resentimiento social va de la mano de la indefinición ideológica ya que el grupo reitera que no pertenece a ningún partido político y que sus canciones no eran partidistas: “Sólo contamos lo que cualquiera siente. Hay gente que reclama contra la sociedad capitalista no porque se haya leído a Marx, sino porque simplemente no le alcanza la plata para comprar todo lo que la televisión le enseña que debería tener para ser feliz” (42). La nota también recoge la opinión de jóvenes que, consultados sobre las actitudes del grupo, dicen que “Los Prisioneros eran niños pobres y esa es su forma de hacer publicidad” (44). Otro joven declara: “Yo creo que a la gente le gustan también porque son autoritarios y superseguros de sí mismos, algo a lo que no estamos habitualmente acostumbrados. Esas personas generalmente tienen arrastre. Por ejemplo, mira lo que pasa con la Bolocco ahora y lo que pasó antes con la Argandoña, para mí son casos muy similares en un sentido” (44). Es curiosa la comparación de Los Prisioneros con Cecilia Bolocco y Raquel Argandoña, dos mujeres de la farándula chilena claramente asociadas a la derecha, sin embargo, este vínculo se explica porque tanto las mujeres como el joven “resentido social” de origen popular deben asumir quizás con excesivo orgullo la voz de autoridad que por su posición social o de género no les correspondería.

Soberbios, plebeyos, comerciales. Entre Miami y La Habana, la ambigüedad política de Los Prisioneros encontraba una definición bajo la figura del resentimiento. Pero, en sus canciones, el rencor siempre se asume con orgullo y lúdicamente. Como “la voz de los ochenta”, el trío de San Miguel fueron militantes del malestar que invitan a bailar con los que sobran.²¹

Fisuras del consenso neoliberal: Música popular y economía política

Cuando el intercambio mercantil se convierte en una ética en sí misma, capaz de actuar como guía de todas las acciones humanas, el discurso neoliberal realiza su deseo de mercantilización de todas las esferas de lo social (Harvey 3). Este impulso hacia la totalidad se explica porque el neoliberalismo involucra, además de una lógica económica, la emergencia de una nueva hegemonía cultural en la que, en palabras de Tomás Moulián, “el mercado llena el campo del sentido y el sentido es el campo del mercado. Cualquier alternativa, por lo tanto, no es problemática o ni siquiera equivocada sino absurda” (6). En el caso chileno, el neoliberalismo comenzó a articularse como “única opción posible” durante un gobierno dictatorial cuyo aparato represivo desarticuló material y simbólicamente a la izquierda chilena y permitió enlazar la retórica del éxito económico a un discurso fuertemente nacionalista.

Más allá de la “canción de protesta”, que apuntaba a expresar una variante más explícitamente política de la disidencia, resulta productivo evaluar

otras manifestaciones críticas respecto de la retórica neoliberal sostenida por el régimen dictatorial considerando expresiones musicales que tienden a ser leídas como apolíticas. En sintonía con la estrategia del *remix* cultural, manipulando la repetición, las intervenciones de Electrodomésticos apuntaron a desterritorializar el espacio público sonoro para generar una mirada crítica del “milagro chileno” que posibilitaba expresar un “desacuerdo” con el “consenso neoliberal”. Mientras esta propuesta suponía un cuestionamiento más conceptual al vínculo entre nacionalismo y libertad de mercado, las canciones y presentaciones públicas de Los Prisioneros apuntaron a territorializar afectivamente el resentimiento de los jóvenes excluidos por el sistema a través de un pop plebeyo y populista. Este discurso del resentimiento se presentaba como una reacción subjetiva de condena de las desigualdades, pero la rebeldía musical de Los Prisioneros ofrecía también una lectura sobre la economía y en particular sobre el impacto del neoliberalismo en la sociedad chilena.

De esta manera, el análisis de estas expresiones de la cultura juvenil chilena permite complejizar tanto las concepciones que ven en el pop una expresión necesariamente superficial, como así también los estudios sobre la disidencia política que no han considerado con suficiente atención la capacidad de la música para ofrecer una crítica de la economía política. A partir de los recursos de la electrónica y del pop, Electrodomésticos y Los Prisioneros lograron articular un discurso musical que se opuso a la dictadura y el modelo neoliberal, al mismo tiempo que rompía con el lenguaje ideológico político establecido.

Notas

1. Diversas medidas del régimen de Pinochet afectaron negativamente la producción cultural. En 1974 la Junta Militar decretó el Ley 827, que establecía un impuesto del 22 por ciento a los espectáculos públicos, impuesto que no se aplicaba a los artistas extranjeros que visitaran el país. A este impuesto se sumaban la imposición del toque de queda, la escalada represiva frente a los disidentes y la censura ejercida por la Dirección de Comunicación Social. Asimismo se cerraron tres empresas estatales del rubro comunicaciones: la fonográfica Alba, la editorial Gabriela Mistral y la productora cinematográfica Chile Films. Finalmente, en 1980 se dejó de prensar discos de vinilo en el país, lo que era esencial para que la música chilena consiguiera difusión en la radio (Salas Zúñiga 106–8). En el libro *La era ochentera*, Óscar Contardo y Macarena García reúnen varios ejemplos de la censura, desde la vez que se impidió que “Gracias a la vida” de Violeta Parra ganara un concurso a “La gran canción chilena de todos los tiempos” en televisión nacional.

2. El punk había llegado a Chile con casi diez años de tardanza. Algunas bandas que se destacaron fueron: Pinochet Boys, Dada, Fiskales Ad-hok, Índice de Desempleo, Niños con Bombas, La Banda del Pequeño Vicio y Zapatilla Rota. La música de los Pinochet Boys era extremadamente primitiva en lo que hoy podría definirse

dentro del estilo del “psycho punk”, las letras eran directas y reflejaban el descontento del ambiente social imperante: “Dictadura musical / Nadie puede parar de bailar la música del general / Nada en el refrigerador / Nada en el cerebro”, gritaba el cantante de los Pinochet Boys. Las canciones de Índice de Desempleo, como la cueca-punk “Que explote el país” o “Presidente”, también hacían directa referencia al tenso ambiente impuesto por la administración militar. La disconformidad de los grupos de música punk con el régimen, evidente en el humor desafiante de sus nombres, se extendían en un alegato visual: la gorra de policía con la que cantaba Daniel Puente, de Pinochet Boys, o el bajo con forma de fusil M-16 que por entonces se veía también en la insignia del Frente Patriótico Manuel Rodríguez que se fabricó Cristián Millas, de Índice de Desempleo.

3. En el documental *Actores secundarios* se rescatan otros espacios de sociabilidad juvenil como el Paseo Las Palmas y Rock Shop y en *Electrodomésticos: El frío misterio*, los entrevistados destacan la importancia de las salas de teatro y otros espacios de sociabilidad abierta como las playas.

4. *La bicicleta*, una revista vinculada a la estética musical del Canto Nuevo y la trova, había sido fundada en 1978, y alcanzó a editar setenta y cinco ejemplares hasta su cierre, en 1990. Si bien suele recordársela por su valioso seguimiento del Canto Nuevo, la revista también fue importante para los aficionados a la poesía, el cuento y el comic.

5. La mesa redonda fue convocada en el Café del Cerro, un ámbito asociado a la difusión del Canto Nuevo, por el periodista Álvaro Godoy. Participaron del encuentro los grupos pop Aparato raro y Los Prisioneros, el cantante de Los Pinochet Boys y diversos productores y cantautores vinculados al Canto Nuevo (véase Godoy 11–15).

6. En numerosas entrevistas Jorge González, el líder de Los Prisioneros, destaca que ellos hacían música para que la gente se divirtiera: “Yo soy súper pop y Los Prisioneros son un grupo de pop. O sea, a mí nunca me interesó irme en una onda latera, rockera y oscura porque sí nomás. Porque a mí me gusta la música comercial. Esa es la verdad. O sea, para mí, en mi infancia, era mucho más grande Raphael de España en mi cabeza que los Rolling Stones. Igual yo sabía quiénes eran los Rolling Stones, pero encontraba que su música era muy fome. Lindos en las fotos y emocionantes en las biografías, pero música fome. Me pueden hablar de la rebeldía y lo que significan socialmente y todo eso, pero si la música es fome a mí no me interesa. En cambio, la música de The Clash me era entretenida” (Aguayo y González 75). Desde esa perspectiva, su aporte fue fundamental para el desarrollo de grupos contemporáneos suyos como Emociones Clandestinas, Nadie, Viena, Banda 69, Aparato Raro, Primeros Auxilios o UPA, bandas que si bien muchas veces coincidían en los mismos espacios en donde se presentaban los punks buscaban al mismo tiempo participar del mercado discográfico.

7. Con el nombre de *Chicago Boys* fueron conocidos los asesores económicos del gobierno de Augusto Pinochet, economistas chilenos educados en la Universidad de Chicago, bajo la dirección de Milton Friedman y Arnold Harberger. Estos tecnócratas llevaron a la práctica una verdadera revolución neoliberal que transformó no sólo la economía, sino también los hábitos y costumbres de la sociedad chilena en general, como lo manifiestan el crecimiento del endeudamiento a través de créditos para la compra de artefactos electrónicos y la apreciación del consumo como el único criterio de realización personal, ambos característicos de los años ochenta.

8. Una clara influencia en este primer disco de Electrodomésticos es *My Life in the Bush of Ghosts* (1981), disco de colaboración entre David Byrne y Brian Eno, quienes sacan de la radio y luego mezclan voces y sermones de predicadores, de cantantes o de políticos árabes.

9. La quinta estrofa del himno nacional chileno reza: “Puro, Chile, es tu cielo azulado / puras brisas te cruzan también / y tu campo de flores bordado / es la copia feliz del Edén / Majestuosa es la blanca montaña / que te dio por baluarte el Señor / Y ese mar que tranquilo te baña / te promete futuro esplendor”.

10. Si en el manejo de la repetición se ponen en duda ciertas ideas del sentido común del presente, en Electrodomésticos, el uso de *samplers* y secuenciadores permite asimismo una nueva perspectiva de lectura del pasado en su diálogo con el presente. Este es el caso de “Yo la quería”, en donde la voz hablada de Cabezas imita el testimonio de un campesino marginal que, borracho, mata a su mujer. El monólogo se inspira en una escena de *El chacal de Nahueltoro* (1969), ópera prima de Miguel Littín, película que impactó el medio chileno por su contenido social y político. Elevado a la notoriedad pública a raíz del film, Salvador Allende designó a Littín como director de Chile Films en 1971. Naturalmente, una vez producido el golpe, con Littín en el exilio, *El chacal de Nahueltoro* se convirtió en uno de los films más perseguidos por la dictadura de Pinochet. En esta actitud moderna, “electrónica”, de samplear un elemento “doméstico”, la versión musical del monólogo recupera la memoria de un personaje popular y se presenta como una cita con la historia que tiene un trasfondo político.

11. El título del disco editado de manera independiente alude irónicamente a la necesidad de éxito de ventas que forma parte del discurso sobre la música pop. En su siguiente producción, los Electrodomésticos vuelven a desestabilizar las etiquetas del mercado de la música cuando titulan su trabajo “La nueva canción chilena”. En el contexto chileno esa denominación refería a los cantantes de la canción folklórica comprometida de los años sesenta y setenta. La estética de los Electrodomésticos era absolutamente contraria a la cultivada por esta corriente musical pero, siendo chilenos que escribían canciones nuevas, ellos se sentían con el derecho de jugar también con esa marca.

12. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari sostienen que la “primera operación musical” consiste en “maquinar la voz” (303), en otras palabras, desterritorializar la voz de su función ordinaria, “natural”, de transmitir un significado claro y servir de base para la articulación lírica y armónica de la canción.

13. La relación del rock y el pop con la dictadura fue ambivalente: si bien se lo consideraba perturbador y extranjerizante, a pesar de ello representaba una alternativa al Canto Nuevo y al neo folklóre asociados a la Unidad Popular. En una entrevista, Carlos Fonseca, el manager durante los años ochenta de Los Prisioneros, señala que al principio a los militares no les molestaba el rock porque “su inquietud estaba sobre el Canto Nuevo y la gente que seguía la trova cubana. Se demoraron un buen rato en darse cuenta del efecto de Los Prisioneros. Yo salía a pegar afiches, y algunas veces los pacos me preguntaban que por qué ese nombre. ‘Es que se sienten prisioneros de la música, de sus problemas’, les decía yo” (Donoso 4).

14. Fue recién en los meses previos al plebiscito del 5 de octubre de 1988 que sus integrantes se decidieron por una posición contingente concreta y declararon que iban a votar en contra de la continuidad de la dictadura.

15. Uno de sus primeros videoclips, “Sexo”, dirigido por Cristián Galaz, también enfatiza el sentido de precariedad. El video muestra una típica casa de clase me-

dia baja de Santiago —la verdadera casa de Jorge González—, donde aparecen los integrantes del grupo tocando con elementos caseros, como escobas, tachos y ollas, simulando ser guitarras y baterías.

16. La crisis económica reavivó la disidencia política. El histórico 11 de mayo de 1983 comenzaron las protestas callejeras.

17. La primera reforma educativa del gobierno de la dictadura hizo énfasis en la descentralización de la gestión del sistema de educación. La responsabilidad de administrar los establecimientos educacionales públicos, que hasta el año 1981 correspondía al Ministerio de Educación chileno, quedó en manos de los municipios y de las comunas a las que pertenecían cada uno de los establecimientos públicos a nivel nacional.

18. En 1987, la revista de izquierda *Apsi* publica en su sección de economía, “La esperanza acorralada”, una nota en donde se señala que 1985 fue el año en que había habido más población joven con 2.455.000 chilenos de entre quince y veinticuatro años. La nota incluye encuestas realizadas por especialistas en el área de educación en donde se recoge el desaliento de los jóvenes que nunca habían ingresado al mercado laboral y declaran que “no hay oportunidades ni de estudio, ni de trabajo”. Según las estadísticas, en ese momento, el nivel de desempleo en el sector de jóvenes superaba el 50 por ciento (Donoso 26).

19. En varios recintos se les negó la autorización para actuar. Sin auspicios, porque las empresas privadas —como la bebida Free— nunca quisieron ligarse a la banda, los conciertos sólo eran rentables si se realizaban en recintos para miles de personas y estos correspondían a los gimnasios municipales administrados por el gobierno. Con la veda oficial, Los Prisioneros sólo pudieron realizar siete presentaciones de las treinta y cinco que tenían planificadas en distintas ciudades de Chile (Contardo y García 128).

20. *Teleanálisis* fue un noticiero que circuló ilegalmente en Chile entre 1984 y 1989, y que buscaba registrar audiovisualmente la realidad omitida por los medios de comunicación oficiales. El periodista Cristián Galaz, ex militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, propuso la inclusión de la música juvenil dentro de los temas difundidos por el noticiero. En febrero de 1986, en el programa número 13, presenta “Reportaje al rock”, donde se intenta rescatar una identidad generacional formada en torno a la música y se recogen declaraciones de los Pinochet boys, Los Prisioneros y Primeros Auxilios. En el programa número 37 se estrena el videoclip de la canción “Sexo”, filmado por el propio Galaz en la misma casa de Jorge González y en el número 42, de diciembre de 1988, se presenta el videoclip de “Maldito sudaca”. Estas inclusiones produjeron debates internos porque la música pop no era considerada por otros miembros de *Teleanálisis* como un hecho político. Pese a la resistencia inicial, otros periodistas decidieron enviar el videoclip de “Sexo” al Festival de La Habana, para competir dentro de la categoría video. El videoclip ganó y al año siguiente el Festival incluyó en la competencia oficial la categoría videoclip, categoría que anteriormente había sido excluida por considerársela “contrarrevolucionaria” (Garate Cisternas y Navarrete Rovano 117–18).

21. Durante la década siguiente, en su carrera solista, Jorge González redirigió su actitud pop y rebelde para terminar de articular su respuesta, afectiva y conceptual, al impacto del neoliberalismo en la sociedad chilena. Si durante la dictadura el discurso del resentimiento se presentaba como una reacción subjetiva de condena de las desigualdades producidas por el sistema, en las canciones de los noventa como “Allende vive” y “Ultraderecha” ese resentimiento, presentado de manera populista,

se dirige a un cuestionamiento más conceptual tanto de la libertad de mercado, como de los límites de un sistema democrático que no cuestionaba el modelo neoliberal heredado de la dictadura.

Obras Citadas

- Aguayo, Emiliano, y Jorge González. *Maldito sudaca: Conversaciones con Jorge González: La voz de los '80*. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 2005.
- Arenas, Magaly. "Los Prisioneros, ¿Quieren dinero?" *Mundo-Diners* noviembre 1987: 40–44.
- Contardo, Óscar, y Macarena García. *La era ochentera: Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile, 2005.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Donoso, Claudia. "Nuevo pop chileno: Ni militares ni militantes". *Apsi* 29 de junio 1986: 49–51.
- Garate Cisternas, Rodolfo, y José Luis Navarrete Rovano. "Teleanálisis: El registro no oficial de una época". Tesis de licenciatura en comunicación social, Universidad Diego Portales, 2002.
- García, Marisol. "Electrodomésticos". 2008. <http://www.musicapopular.cl/3.0/index.pop147>.
- Godoy, Álvaro. "Mesa redonda: Pop y Canto Nuevo frente a frente". *La bicicleta* 73 (1986): 11–15.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open UP, 1990.
- Moulián, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: ARCIS Universidad y LOM Ediciones, 1997.
- Osorio, Javier. "La bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia: Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976–1984". *A Contracorriente* 8.3 (2011): 255–86.
- Party, Daniel. "Beyond 'Protest Song': Popular Music in Pinochet's Chile (1973–1990)". *Music and Dictatorship in Europe and Latin America* (Speculum Musicae 14). Ed. Roberto Illiano and Massimiliano Sala. Turnhout: Brepols, 2010. 671–84.
- Pizarro, Ramiro. "Queremos ser la voz de los ochenta". *La bicicleta* 30 de julio 1985: 18–23.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- Salas Zúñiga, Fabio. *La primavera terrestre: Cartografías del rock chileno y la Nueva Canción chilena*. Providencia: Ed. Cuarto Propio, 2003.
- Vaoutour, Bart. "Remix Culture". *Contemporary Youth Culture: An International Encyclopedia*. Ed. Shirley Steinberg, Priya Parmar y Richard Birgit. Westport, CT: Greenwood Press, 2006. 306–10.
- Viscarra, Gustavo, y Carlos Lettuce. "Los Prisioneros: Acorralados". *La bicicleta* 22 de abril 1986: 14–19.

Discografía

- Electrodomésticos. *Carreras de éxitos*. EMI Odeon, 1987.
Electrodomésticos. *Viva Chile*. EMI Odeon, 1986.
Los Prisioneros. *Corazones*. Capitol Records, 1989.
Los Prisioneros. *La cultura de la Basura*. EMI Records, 1987.
Los Prisioneros. *Pateando piedras*. EMI, 1986.
Los Prisioneros. *La voz de los 80*. Fusión, 1984.

Filmografía

- Actores secundarios*. Dir. Pachi Bustos y Jorge Leiva. Alerce, La Otra Música, 2005.
DVD.
Electrodomésticos: El frío misterio. Dir. Sergio Castro San Martín. Promedia Cine,
2010. DVD.