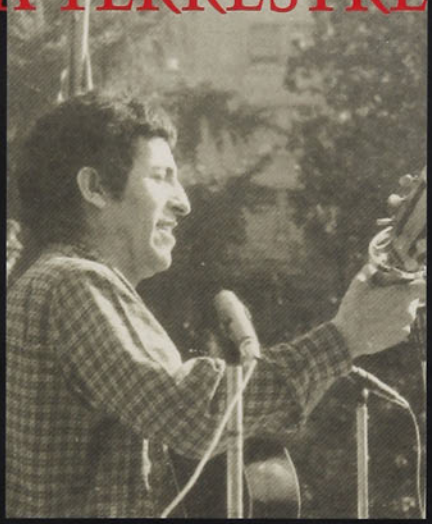
Fabio Salas Zúñiga

LA PRIMAVERA TERRESTRE



Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena

EDITORIAL CUARTO PROPIO

Fotografía: Valman´s

FABIO SALAS ZÚÑIGA
(Santiago, 1961)

Ha publicado los libros *El grito del amor*; *El Rock: su historia, autores y estilos* y los poemarios *CRAM* y *El jardín de Tía Violeta*, entre otros.

Con una vasta labor en la docencia universitaria y medios de comunicación, hoy es uno de los más destacados ensayistas chilenos sobre los temas del Rock y la Contracultura, aportando una obra vital, lúcida y polémica pero siempre comprometida y consecuente aun por sobre la censura, la ignorancia y la discriminación.

Actualmente vive en Santiago, en la comuna de Ñuñoa.

Serie Ensayo

LA PRIMAVERA TERRESTRE.
Cartografías del Rock Chileno y
la Nueva Canción Chilena

Fabio Salas Zúñiga

LA PRIMAVERA TERRESTRE

Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena

EDITORIAL CUARTO PROPIO

**Este libro contó con el apoyo del
Consejo Nacional del Libro y la Lectura, año 2000.**

LA PRIMAVERA TERRESTRE.
Cartografías del Rock Chileno y
la Nueva Canción Chilena

© Fabio Salas Zúñiga
Inscripción Nº 126.560
I.S.B.N. 956-260-291-5

Editorial Cuarto Propio
Keller 1175, Providencia, Santiago
Fono: (56-2) 2047645 / Fax: (56-2) 2047622
E-mail: cuartopropio@cuartopropio.cl

Fotos portada: Víctor Jara (fotografía de Patricio Guzmán), del libro *Víctor un canto inconcluso*, Joan Jara, 1983. Gentileza Fundación Víctor Jara.
Joe Cocker, del libro *The Hulton Getty Picture Collection 1960s*, Nick Yapp editor, Könemann, 1998.

Composición: Producciones E.M.T. S.A.
Producción general y diseño: Rosana Espino
Impresión: Salesianos S.A.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª edición, agosto del 2003

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

A mi hermana, María Eugenia, mi Kuky,
el triunfo de una manera de ser.

Deseo agradecer muy reconocidamente a
Carolina Rivas y a Juan Pablo González
por la confianza y la asistencia en la
concreción de este proyecto.

Somos hombres libres y exigimos una música libre, un libre manantial de alta energía que nos lance desencadenados por las calles de América, gritando y derribando lo que esclaviza a la gente. La música nos hará fuertes porque es fuerte y ahora ya no hay modo de sofocarla.

MC5

Esta máquina mata fascistas.

Woody Guthrie

No hay Revolución sin canciones.

Salvador Allende

Pero la historia no se detiene y esperando ese momento que ha de llegar, cuando rebauticemos el Estadio Chile como Estadio Víctor Jara, cuando levantemos un monumento a Violeta Parra y pongamos en humildes casas una placa que diga: Aquí nació Rolando Alarcón, Aquí nació Héctor Pavez. Así pues, que este libro incompleto y personal sirva al menos para aclarar algunas fechas y recordar algunas canciones y algunos nombres.

Osvaldo "Gitano" Rodríguez

Las estrellas en su curso
combaten por el Hombre justo.

Proverbio chino

Nuestro final será el final de todo el Universo.

Hermann Goebbels

A MANERA DE PRÓLOGO

Conforme pasan lo años sigo pensando que la música y el arte son necesidades vitales y sociales que deben ser cubiertas democráticamente y con eficiencia, pues de ellos depende en gran medida nuestras posibilidades de ser felices colectivamente.

Pero Chile se quedó detenido en 1973. Y la culpa es de la Derecha. Este sector del país ha persistido en una práctica político-económica totalitaria porque continúa aspirando a la dominación total y absoluta de la estructura productiva y al sometimiento de las consciencias, provocando niveles de desigualdad e indefensión social como nunca antes se vieron en nuestro país.

Tal cual Pinochet, la derecha ha prevalecido en una praxis política cavernaria donde el único objetivo es la eliminación del adversario y sigue mintiendo cuando le conviene, mientras que el país ha olvidado que los mismos que nos aterraron con asesinato, muerte, tortura y exilio hoy se presentan como adalides de la concordia y el servicio ciudadano ocultos tras las caballuna dentadura de unas gafas de burócrata municipal.

¿Qué ha resultado de todo esto? Una sociedad de patrones sustentada por esclavos. Adormecida por la televisión, embrutecida por su incoherencia interna. Basta esta mención para instalar el tema de este libro. El conflicto que se instaló el 73 persiste porque persisten las causas que lo generaron: la pobreza de la mayoría y el fascismo de la minoría. Conflicto que es continuamente maquillado con narcóticos comunicacionales y con la connivencia de una concertación política de prevaricadores conformistas y cínicos. La división política del 73 estructuró toda la historia posterior de la sociedad chilena. En la música popular, las principales reivindicaciones y argumentaciones ¿no vienen de la izquierda únicamente? Es decir, las generaciones de artistas que han aparecido después del 73 ¿no fundamentan su discurso precisamente en posiciones políticas que se originan en esa fatídica fecha? No es el Partido Comunista el que está detrás si no la evidencia histórica de esa división; mal que nos pese la polarización Allende -Pinochet sigue estructurando las formas que definen las vidas de los chilenos.

Chile no ha cambiado en su sentir interno desde entonces y sigue sumergido en una sensación de amenaza, peligro y despojo. Sensación

que se ha encarnado en una manera de ser patética y desquiciada. Luego, la cultura chilena, la creación artística ligada a este espacio tiempo ha permanecido sujeta a estas precisiones contextuales que le han impuesto una manera de decir las cosas, de circular a través de la gente y de permanecer como un testimonio, bueno o fallido, de nuestra historia.

Este libro es la historia de una confrontación a través de la música. Una utopía social que en algún momento empuñó la guitarra en vez de la metralla. Y que aspiró a todo y se quedó con nada.

Este 1973 es un centro de gravedad permanente que aún exige una reivindicación en estos años 2000 de tanta anorexia anímica y mental. Y esta reivindicación es la que vamos a intentar desde estas páginas, desde estas cartografías de música popular chilena. Vamos a demostrar de qué manera el fervor de la vía chilena al socialismo se impregnó en algún momento del sonido de las Fender y los sintetizadores para producir un aliento musical inédito y vital, que aún hoy todavía perdura.

Este libro no está escrito para toda la gente. Como ya no tengo nada que demostrar, aquellos que les aterre el conflicto bájense ahora, no esperen que al final de esta etapa sea un perdonavidas. Los que sigan tendrán que bancarse una serie de opiniones absolutamente comprometidas y personales, puesto que no me interesa la perfección ni la posteridad, que son ideas inventadas por burgueses, por otra parte ¿cuándo el arte ha sido imparcial y objetivo?

Trataré de acercarlos a la música que inspiró este trabajo para que vean con colores propios estos sonidos, como si fuese posible liberar al fin el efecto de tanta muerte sobre nuestra memoria. Mi única intención es hablar claro y poner los puntos sobre las íes, por muy a la izquierda que me haya situado.

Me alegro de haber llegado hasta aquí junto a los que puedan descubrir realmente el significado de este libro. En un lugar en el que la verdad es un bicho indeseable, les devuelvo la máscara porque nunca la usé.

Adelante entonces, pueden pasar.

Introducción

Este ensayo se plantea como un estudio interpretativo de la evolución de ambos géneros, el Rock Chileno (RCH) y la Nueva Canción Chilena (NCCH), desarrollando ambas líneas en forma paralela y recurriendo tanto a la cita histórica, musicológica, cultural o incluso política cuando corresponda y cuando sea pertinente. Por ello, nuestro ensayo irá en forma lineal acorde a la cronología de los hechos.

Nuestra tesis principal es que ambos referentes, RCH y NCCH surgen de una misma época, los años Sesenta, tensionada por el suceder político pero que evidencia una amplia expansión cultural, fácilmente detectable, y un enriquecimiento progresivo de creación artística que atravesará sucesivos estadios de experimentación y expresividad hasta llegar a constituirse como verdaderos ejes protagónicos del espacio local de nuestra música popular.

Lo que intentaremos demostrar aquí es que tanto el RCH como la NCCH logran un punto de inflexión, durante la etapa de mayor crispación social, que les permite acercarse y fusionarse en una nueva dimensión musical que perdurará, con las adaptaciones del caso, hasta nuestros días en una solución de continuidad que resistirá porfiadamente las contradicciones restrictivas de la historia nacional de los últimos treinta años. Nuestra proposición concluye afirmando que esta fusión del rock y el folk de la Nueva Canción consiste en la expresión más rica, valiosa y fascinante de nuestra música popular en lo que posee de testimonio, vivencia siempre presente y sobretodo, logro y síntesis incuestionable de una auténtica identidad musical chilena como no la ha alcanzado otra variante musical hasta el presente.

La estructura del libro se divide en tres grandes partes: ANTES, con todo lo relacionado a los años sesenta y el período 1970-1973; DURANTE, que se ocupa de todo el período de la Dictadura Militar y DESPUÉS, que nos trae el suceder reciente de la transición hasta el cambio de siglo. Cada una de estas partes consta de un contexto que planteará las circunstancias históricas, sociales o culturales de cada etapa tras de lo cual vendrá el desarrollo específico de cada período de estos géneros. Finalmente una glosa a manera de despedida y el complemento

necesario de una discografía seleccionada y no exhaustiva para cualquier consulta que el interesado desee recurrir.

Una de las cosas primordiales que traté de conseguir fue el hecho de lograr una escritura sencilla y rápida evitando los tecnicismos y la espesura frondosa de la retórica crítica posmoderna. Traté de articular las ideas de tal modo que la lectura del libro satisfaga al lector común pero también al lector especializado, de manera que aquél receptor más exigente que desee observar por ejemplo en estas páginas la visión de la música pop como un axioma de economía libidinal, es decir como expresión social de un deseo colectivo, podrá hacerlo, pero también aquella persona que busque informarse y sacar sus propias conclusiones también pueda lograrlo.

Otro de los planteos que esconde la escritura de este libro es su ruptura con las jerarquías que el saber académico impone hacia el mundo exterior, como si se ubicara en una posición de autoridad desde la cual hablar y desde donde dictar las normas para juzgar y calificar en forma canónica o sentencial. Nuestra visión busca también romper con la idea clasista y reaccionaria de concebir a la música popular, la "mesomúsica" según la academia, como un espacio sin valor ni importancia alguna frente al olimpo de la música clásica o erudita.

En una época donde hasta lo popular se ha segmentado y ha perdido su forma homogénea al vincularse de forma indisoluble con el mundo de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías, nuestra visión es abierta porque concebimos a la música como un flujo de creación abierto al mundo y no como una verdad sustancial o cerrada sobre la que se establecen verdades fijas. Esto último no quita que podamos opinar libremente en el curso de nuestro relato, pero como se verá, el asunto plantea bases para un debate que está todavía por hacerse. Tal vez con este trabajo esté cerrando un ciclo que se inició hace veinte años con la edición de "El Grito del Amor" nuestro primer y basal ensayo sobre música pop que se instaló en nuestro medio. Corresponde al lector realizar la otra mitad del trabajo: trazar la ruta de su propia historia en relación a la música de la que hablaremos aquí.

ANTES

Los años sesenta

Contexto

En los años sesenta la sociedad chilena era un mundo en franca expansión. A la industrialización desarrollada por los gobiernos radicales en los años cuarenta, había sucedido una rápida concentración urbana de la fuerza de trabajo y una superación del carácter agrario y rural de nuestra economía.

Estos años van a estar marcados por la impronta reformista del gobierno del demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva que impulsó una serie de revisiones estructurales como la Reforma Agraria, la Reforma Universitaria, la Chilenización del cobre y otras, para ponerse al día y activar un principio modernizador que se hiciera sentir desde el aparato estatal a todas las esferas de la sociedad.

En ese momento todavía el Estado chileno poseía una fuerza rectora en los destinos de nuestro país, pues la convivencia democrática funcionaba correctamente y la cohabitación de las fuerzas de la clase dirigente, oligarquía y partidos de derecha, encontraba una contrapartida en el ascenso emergente del movimiento popular, prendido de todas las aspiraciones revolucionarias que trajo consigo la Revolución Cubana y sus discursos de emancipación bolivariana.

Esta representatividad política se apreciaba en el Parlamento y en las opciones que ofrecían los medios de comunicación, que en gran parte pertenecían a la derecha pero que también abarcaba a la izquierda y a la democracia cristiana.

En lo relativo a la Cultura los dos grandes ejes de este período son la imparable massmediatización de nuestra sociedad con la instalación de la televisión, que permitió unir por primera vez de modo cabal toda nuestra geografía, y de la radio, la cual a pesar de seguir un curso verticalista, pues operaba según los criterios de sus propietarios y no actuaba de vocero de las masa populares, sí jugó un papel protagónico en la balanza masiva de nuestra música popular.

El otro eje a señalar es el carácter laico, liberal, progresista y pluralista de la creación artística local, la cual en su mayoría abrazaba las causas de la modernidad o de la emancipación política, lo que explica

en gran medida el particular rol jugado por los intelectuales y artistas en el triunfo de Salvador Allende en las elecciones de 1970. Durante los años sesenta, nuestro país era un país politizado pero con una clara consciencia de permanecer en un momento expectante de desarrollo e integración al grupo de las naciones emergentes.

Nuestra música popular operó ya fuera como reflejo o como engranaje de las evoluciones de nuestra sociedad, pero no se puede negar que sí estuvo presente.

Y es esa presencia la que ahora vamos a recomponer.

La nueva ola

La Nueva Ola Chilena vino a ser la versión nacional del modelo rockanrollero americano con varios años de retardo, pues su auge se da entre los años 1960 y 1964, justo en los instantes en que el rockabilly estadounidense se batía en retirada para revivir transformado por la influencia del pop británico. Y aunque este desfase temporal es detectable, la Nueva Ola no sufrió una minusvaloración frente al modelo yanqui ni tampoco anduvo en la saga de los diversos resultados del rockabilly aparecidos en el Cono Sur.

Entre estos últimos se cuentan los referentes del Club del Clan en Argentina (de donde surgirían solistas como Palito Ortega o el dúo de Bárbara y Dick) y la Jovem Guardia en Brasil, en el que resaltan con propiedad las figuras de Roberto y Erasmo Carlos (1).

Aquí cabe decir que todas estas formulaciones rockeras sudamericanas conformaban una versión suavizada del rock'n'roll pues la imagen de estos ídolos evitaba todo atisbo de conflicto donde no aparecían las alusiones eróticas de un Chuck Berry o de un Gene Vincent y donde además la brecha entre adultos y jóvenes no pasaba de ser un taimado berrinche frente a las restricciones paternas de las fiestas de sábado por la noche.

El padrón rockero que se impuso en América latina a comienzos de los años sesenta se ajusta a la versión higienizada y blanqueada de esa generación tardía de artistas que fueron los "Pretty Faces" (Paul Anka, Ricky Nelson, Pat Boone) (2) distanciada rotundamente del modelo musical de un Little Richard o del primer Elvis. De ahí que estos bisoños artistas de la Nueva Ola hayan sido celebridades de un estilo declaradamente frívolo y complaciente. Pero esto no debe tomarse necesariamente como un detalle nocivo o reprochable, hay que enfocarlo en su justa perspectiva y ésta plantea que por muy desodorizada que haya sido su naturaleza, la Nueva Ola abrió un espacio para el Rock en Chile y pudo instalar el precedente idiomático de cantar temas pop en español, con mucha contundencia por lo demás.

Por lo tanto, dentro de la estilística musical de la Nueva Ola encontraremos predominantemente baladas y canciones ligeras que nos hablarán básicamente del amor adolescente en todos sus registros (corres-

pondencias, abandonos, rupturas, declives y cuánto más) o bien, de la total diversión que se vive en las fiestas, en el veraneo playero o en el ocio junto a los amigos. No hay una sola mención a situaciones sociales o de otra naturaleza. El mayor drama que podía pasarle a los sujetos de estas canciones era la lluvia que impediría ver al novio o la falta de dinero para llegar al matrimonio.

Es que estos testimonios hay que revisarlos como un estadio previo (funcional y pro-sistémico manejado además por adultos) a la ideologización y la politización que la música popular chilena experimentará después. Tal vez un análisis mayor que el enunciado aquí nos revelaría algunos conceptos importantes como su similitud con el pop chileno de los ochenta y la supremacía del talante festivo como necesidad de disfrute ante épocas socialmente áridas o tediosas, o bien, el aspecto no mencionado de una popularidad que evaluaba y posicionaba positivamente la imagen del artista nacional como un ente masivo, jerarquía que se ha perdido posteriormente. Con todo, señalemos que la Nueva Ola cumplió a cabalidad el rol que se le asignó: importar el rock americano y establecer un círculo homólogo de estrellas y celebridades que cuál más cuál menos aportaron lo suyo en una época que a nuestros contemporáneos ojos aparece como una edad dorada de flirteo y evasión.

Para comenzar la reseña sobre la Nueva Ola hay que establecer el contexto comunicacional en que surgió este referente.

A fines de los años cincuenta, la escena musical chilena estaba regida primordialmente por la radio, la televisión aún se encontraba en una fase experimental y todavía no comenzaba su expansión pública. La estrecha connivencia que existía entre la industria fonográfica y los medios de comunicación hacía que la aparición de una figura cantoril encontrase de inmediato una rápida exposición radial, que se apoyaba en la prensa escrita como caja de resonancia.

Esto le daba una importancia fundamental a la labor del disjockey como promotor y consorte del éxito de tal o cual artista. La cantidad de programas radiales que presentaba su propio animador a comienzos de los sesenta es clara: sólo en la capital se escuchaban cerca de una docena de espacios dedicados a transmitir solamente música popular estándar. Entre estos programas destacaba por su calidad "Discomanía" de radio Minería, presentado al comienzo por Raúl Matas y continuado después por el ínclito Ricardo García, quien a partir de aquí ganará en presencia

e influencia tanto en lo relativo al pop nacional como sobretodo a la Nueva Canción Chilena.

Otros espacios citables son "La Cabalgata Musical" con Hugo Ortega; "El Tocadiscos" de Julio Gutiérrez; "Savory Hits" con Carlos Alfonso Hidalgo y Antonio Contreras; "Estrellas de la Canción" con Margarita Alarcón; "Triunfos Musicales" de Mauricio Álvarez y Julio Araya y un largo etcétera. Programas todos que se emitían en directo y que se diseminaban por el conjunto de radioemisoras capitalinas creando así una dinámica comunicacional de potente convocatoria y masividad.

Hacia 1960 se contabilizaban en la capital diez radios con auditorio para 250 personas y orquesta de veinte músicos que diariamente emitían shows en directo con artistas variopintos (folkloristas, músicos tropicales, baladistas, cómicos). Por lo tanto la demanda de artistas locales era amplia y permanente lo que acentuaba la interacción de las radios con sus auditores y la constatación de la llegada de los artistas frente al público. Todo ese frondoso panorama se reforzaba además por la gran cantidad de locales nocturnos (clubes sociales en el barrio alto; boites, cabarets y discoteques para la clase media y quintas de recreo y boliches para la clase trabajadora) donde la rotación de artistas era permanente, con lo cual la fluidez y circulación de la música popular hecha en Chile estaba asegurada, panorama que cambiará radicalmente con la irrupción de la televisión; pero para los efectos de este capítulo hay que establecer la importancia de la radio (y su caja de resonancia, la prensa escrita) en la propagación y consolidación de la Nueva Ola, lo que explica en gran medida su enorme popularidad y perdurabilidad en la memoria musical local de esos años.

Aunque algunos testimonios cronísticos nos señalaban que ya en 1958 se presentaba en locales nocturnos de Santiago el solista William Reb y sus Rockers, quienes tenían un repertorio compuesto únicamente por covers de Elvis (3), la historia de la Nueva Ola se inicia formalmente a fines del verano de 1960, tutelada por la figura de un personaje consular de la música popular chilena de los sesenta: el productor Camilo Fernández. Las pesquisas periodísticas actuales han incurrido en un reiterado error cual es atribuirle el single fundacional de la Nueva Ola al solista Peter Rock, lo cual precisa de la siguiente aclaración:

El single fundacional del movimiento pertenece a una solista mujer, Nadia Milton, juvenil estrellita adolescente que grabó entre marzo y

abril de 1960 un single que contenía los temas "Scoubidou" y por la cara B la canción "Un poco", cover de un hit del festival de Eurovisión de 1959. El single producido por Fernández se grabó en los estudios de la RCA con dirección orquestal de Valentín Trujillo y coproducción de Ricardo García. Nadia Milton fue además la primera sex-symbol del pop nacional llegando incluso a posar en bikini para la revista "Can Can", lo que le valió la expulsión del Liceo de Niñas No 5 donde estudiaba. Nadia, nacida en Nápoles con el nombre yugoslavo de Najda Zajc, emigraría posteriormente a México donde explotó su belleza como estrella de películas eróticas.

En relación a Peter Mouschoulsky Von Remenic, Peter Rock, de quien se decía era "hijo de un conde austríaco y una bella joven húngara" (4), le corresponde el alto honor de ser el primer solista masculino de la Nueva Ola. Se dio a conocer en fiestas escolares donde su desenfado a lo Presley le lleva a ocupar la plaza de vocalista que Germán Casas deja vacante en la banda Los Ángeles. A fines de 1959 es descubierto por Camilo Fernández durante una actuación en radio Agricultura, quien le consigue un contrato para grabar un single con la RCA. Peter cuenta con quince años de edad.

El single (segundo en la cronología de la Nueva Ola) se graba en julio de 1960 en los estudios RCA (ubicados en el sexto piso de Matías Cousiño 150) e incluía en su cara A un cover de Elvis, "Baby, I Don't Care" y otra versión de "Something happens" de Paul Anka por el lado B (5).

El éxito del single es el comienzo de una ascendente escalada que de la mano de Nadia Milton y Peter Rock, como puntas de lanza, sirve como propagación masiva de la Nueva Ola Chilena. Sería contraproducente hacer una revisión exhaustiva de sus nombres y obras, pero haremos una revisión sumaria de algunos nombres que pueden aparecer en desmedro de otros igualmente importantes, no obstante habrá que disculpar algunas omisiones, pues no es el propósito de este libro realizar un registro enciclopédico ni del RCH como tampoco de la NCCH, pero sí aportar algunos datos de interés. Veamos.

Entre las damas de la Nueva Ola hay que empezar por Fresia Soto, artista salida del barrio Vivaceta hija de un chofer de micro y de madre peruana, descubierta también por Camilo Fernández y promovida en su espacio de radio Portales y a quien se le debe la primera grabación en

vivo del RCH (6) y que ya de adulta seguiría una carrera de vedette para radicarse posteriormente en el extranjero.

Luz Eliana Barraza, Nany, fue descubierta por Miguel Davagnino en radio Portales de Valparaíso y se estableció como la mejor cantante nacional de jazz y de Rhythm &Blues. Ganadora del festival de Viña del Mar con la balada "Palabras", siguió una carrera desigual con algunos hits pop ("Corazón Loco", "De cara al viento") pero mantendría inalterable su calidad vocal que la llevaría incluso a ser ovacionada por el público del rock como ocurrió en el 3er Festival de Rock Original realizado en el Estadio Chile en el invierno de 1984.

Sussy Vecky se daría a conocer con el hit "La Ballena" en 1962, que sería utilizado en el clásico futbolero entre las universidades y le reportaría celebridad nacional para después seguir como otras, el derrotero de vedette.

Gloria Benavides, nacida en Loncoche en 1947, comienza como artista infantil junto a Alejandro Mitchell Talento hasta que en 1960 es contratada por RCA con apenas trece años, para grabar, tras unos primeros singles sin repercusión, su gran éxito, "La Gotita", que la transforma en una estrella. Después, en 1965, va al Festival de Viña, se casa con Pat Henry y abandona RCA para fichar por Odeón, donde se mantiene como figura estable para transformarse después de 1973, en un rostro televisivo emblemático de la dictadura militar gracias a su participación en el show "Jappening con ja" y a su reiterada exposición en el festival viña-marino, ligados ambos espacios entonces a Televisión Nacional.

Entre los varones hay que mencionar con propiedad a Luis Misleh, Luis Dimas, quien junto a Los Twisters grabara una chorrera de hits ("Llévame a volar"; "Let's Twist Again"; "Collar de perlas"; "Caprichito" y otras) autobautizándose como "el Rey" de la movida nuevaolera. Cantante carismático y pretencioso, Dimas nunca ha dejado de llamar la atención aún valiéndose de cierta demagogia (como su participación en el film "Este mar sabe demasiado, Takilleitor", verdadero bodrio que cuenta, entre otros, con la complicidad del "guionista" Felipe Vilches). Cuando comenzó su declinación a fines de los sesenta, Dimas se radicó en Canadá de donde regresó para instalarse con el hit "Mi mundo se empequeñece", con los años Dimas se ha mantenido como invitado estable de cuanto revival nuevaolero ha habido últimamente, lo que le asegura al menos una mínima exposición.

También Javier Astudillo, conocido como Danny Chilean, tuvo una suerte contradictoria después de imponerse con su mejor canción, "Verónica", a comienzos de década. Su declinación vino como consecuencia de una disputa financiera durante una gira que compartía con Lorenzo Valderrama, tras de lo cual comenzó la retirada que quiso romper con su cover de "Blowin' in the Wind" en 1971, pero ya era tarde para recuperarse. Danny Chilean también ha formado parte de los revivals de la Nueva Ola tan asiduos en tiempo reciente.

Otro descubrimiento de Miguel Davagnino fue Larry Wilson, de nombre verdadero Reinaldo Rojas, oriundo de Villa Alemana, quien grabó su primer single para el sello Goluboff con producción de Camilo Fernández en enero de 1962, tras de lo cual Wilson se radicó en Santiago, fichó para el sello Demon y de ahí a RCA, para radicarse en los Estados Unidos y volver a Chile justo a tiempo para sumarse a la Vieja Nueva Ola.

La historia de Sergio Inostroza en cambio, fue más drástica. Natural de Codegua, su carrera se inició en 1962 con una serie impresionante de clásicos: "Te quiero a mi lado", "La Pera madura", "Bienvenido amor", "El Twist del tren", lo que le auguraba una trayectoria rutilante, pero los desórdenes personales y sus problemas con el alcohol le llevaron a una decadencia prematura de la cual no pudo reponerse y que nubló la original musicalidad de uno de los mejores compositores del movimiento.

Otros artistas imprescindibles de este referente son Rafael Peralta (uno de los mejores vocalistas de esa etapa); Pat Henry (Patricio Henríquez, célebre por su matrimonio con la "Gotita" Benavides); Buddy Richard (Ricardo Toro Lavín, revivido en los noventa por el esnobismo rockero); Cecilia (una gran artista, presa también del esnobismo de ciertos figurones artísticos); Marisa (otra gran cantante desaprovechada); Los Red Juniors (los hermanos Antonio y Miguel Zabaleta, sin comentarios); Lalo Valenzuela; Willy Monti; Juan Carlos Contreras; Gloria Aguirre; los Carr Twins (los hermanos Carrasco) y algunas insignes bandas como Los Blue Splendor (autores de "Visión de otoño", uno de los mejores singles de la época); Los Tigres (con el colosal Lucho Zapata); Los Rockets; Los Primos; Alan y sus Bates, etc.

Dentro de las bandas de la Nueva Ola destacan, cómo no, Los Ramblers. Liderados por el pianista Jorge Rojas, son descubiertos en 1962 durante el Festival de Viña una vez más por Camilo Fernández, quien

negocia un contrato para su sello Demon que se inaugura con la edición, en marzo de ese año, del "Rock del Mundial", en relación al mundial de fútbol que se realizó ese año en nuestro país. El éxito es instantáneo y Los Ramblers (con el vocalista Germán Casas) llegan a vender en un mes más de lo que RCA chilena facturaba ¡en un año! Y se sostiene, sin base estadística que lo compruebe, que es el single más vendido de toda la historia fonográfica chilena. Después del segundo gran hit, "El Twist del estudiante", los Ramblers son tentados por el sello Odeón y abandonan Demon, lo que acarrea una ruptura contractual con Camilo Fernández, hasta que, historia conocida, su paso por Odeón no logra éxito comercial y Los Ramblers se sumergen en el anonimato hasta el revival actual.

Camilo Fernández era un joven y avispado productor musical, a la vez director artístico de radio Portales que trabajaba para el sello Golubоff hacia 1959, donde hacía sus primeras armas como profesional. A raíz de su disputa contractual con el dueño del sello, Fernández pasó a la RCA desde donde impulsó la carrera de la mayoría de los artistas de la Nueva Ola, llegando a transformarse en el verdadero epicentro comunicacional y discográfico del fenómeno.

Durante su estadía en la RCA, Fernández funda una pequeña filial, Demon, de su propiedad, que continuará entregando valiosos singles y testimonios de la música popular nacional durante los años sesenta. Una vez que la Nueva Ola se batió en retirada, el ojo comercial de Fernández se hizo notar y esta vez se transformó en el mentor del Neofolklore, además de editar los primeros discos de Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns y Víctor Jara. Camilo Fernández fue además el creador del sello Arena que editaría algunos discos imprescindibles del Rock Chileno y sobre lo cual hablaremos más adelante.

La Nueva Ola Chilena resultó ser la fórmula ideal de una propuesta que partiendo de un rock digerible y banal engarzaba a la perfección con una concepción escapista y recreativa de la música pop. De ahí que no haya ni una sola referencia al escenario histórico y social ni cultural chileno de la primera mitad de los sesentas. Este movimiento profesaba la condición de aséptica neutralidad que funcionaba sin contradicción con el talante reaccionario de los medios de comunicación (y de sus propietarios). Sin embargo, la Nueva Ola fue un impulso anímico importante: la aceptación tácita de que el Rock existía y que podía vivir entre nosotros.

Antes de concluir nuestro apartado de la Nueva Ola, hay que mencionar un detalle importante que apunta en la necesaria dirección que el RCH habría de tomar a partir de 1965. Cuando ya se había cruzado el umbral de mayor resonancia popular, algunos miembros de este movimiento advirtieron que un cambio se venía encima: la presencia cada vez más clara del Rock moderno, británico o norteamericano, que iba a instalar las pautas del pop dondequiera que fuese, también en nuestro país. Por ello, ciertos nuevaoleros chilenos grabaron algunas versiones poco difundidas de algunos clásicos que comenzaban a imperar en el espacio beat-hippie de los sesenta.

Así, Los Tigres grabaron sendas versiones castellanas de "The House of the Rising Sun", inmortalizada por The Animals; de "Pretty Woman" de Roy Orbinson respectivamente. Pat Henry y los Diablos Azules grabarían para Odeón en 1970 el "Hey Joe" de Jimi Hendrix y "All Right, Ok You Win" de Skip James. Finalmente, Danny Chilean grabaría en plan country una sincopada versión del "Blowin' in the Wind" de Bob Dylan. Versiones todas irregulares y que constituyen casi una extravagancia pero que ya anunciaban una inquietud por el Rock que se avecinaba, un preámbulo de una convocatoria que por entonces se anunciaba lejana.

En suma, la Nueva Ola fue un fenómeno de masas que compitió de frente con el pop foráneo y aún cuando su talante discursivo remite a lo peor de la música complaciente, sí tuvo una enorme resonancia popular por su esencial llamado a la diversión y a la alegría. Tal vez resulte un tanto patético ver hoy en día a tanto artista fuera de forma y fuera de circulación reunido para revivir "los felices años de la juventud", pero más allá del oportunismo comercial que lucra con el recuerdo, perdura todavía la inocencia de unas canciones que llamaban al idilio, a la fiesta y al placer escapista en una época en que este país todavía no entraba en guerra consigo mismo.

El Beat Chileno

Durante los años dorados de la Nueva Ola no se estableció claramente un estatuto cultural para la música pop chilena, ya que por definición la Nueva Ola no poseía pretensiones de movimiento musical; era música de entretenimiento y nada más, por lo tanto su ciclo de vida estaba determinado a la vigencia de su mera exposición radial y televisiva, ya que su finitud correspondía a cualquier moda musical que por entonces encontrara eco en las casas discográficas y medios de comunicación.

Lo que hay que reiterar es que a pesar de su liviandad se trató de una generación primeriza de artistas y cantantes que recogiendo la impronta del rock and roll americano impusieron el arribo del rock a nuestro país, logrando identificación con el público y compitieron de igual a igual con las estrellas importadas del pop anglosajón.

Su declinación entonces era inevitable. El período 1963-1965 marcó un proceso de paulatina retirada, donde muchos artistas se volcaron a la balada romántica, caso de Luis Dimas, Marisa o Gloria Benavides, o bien, emigraron al extranjero, como ocurriría con el mismo Dimas, Pat Henry o Willy Monti. Pero el síntoma más notorio era la carencia de un nuevo referente: Elvis se había centrado en su monstruosa y patética carrera cinematográfica, Paul Anka había dejado de ser un jovencito seductor y algunos nuevos estilos no lograron una mayor repercusión comercial en el público chileno como el pop playero de los Beach Boys. Chuck Berry en prisión, Little Richard en semiretiro, Buddy Holly malogrado tempranamente lo mismo que Eddie Cochran... el Rock and Roll estaba en retirada y su fantasma palidecía con el auge de modas efímeras como el twist de Chubby Checker. ¿Qué vendría a continuación después del agotamiento de la Nueva Ola? La respuesta vino de Inglaterra con el fenómeno de masas más trascendental que hubo, ha habido y habrá en el Rock: John, Paul, George y Ringo: The Beatles. El impacto de los Fab Four ha sido tan determinante en la música popular contemporánea que prácticamente no hubo una sola rama del rock-pop que no haya tenido su epicentro en la obra del cuarteto de Liverpool: psicodelia, hard rock, folk, progresiva, electropop, etc.

Pero en lo relativo al RCH hay que partir por el principio, la madre de todas las canciones: El Mersey Beat.

Este género que impusieron Los Beatles hacia 1962-1964 reside en la geografía británica del río Mersey, que une dos importantes centros musicales ingleses, la ciudad de Manchester y el puerto de Liverpool. El Mersey Beat definió para siempre no sólo el estilo y la identidad del pop inglés si no que además estableció el formato universal de canción pop liberándola del rígido padrón rítmico y armónico heredado del áspero blues del sur americano.

Los Beatles transformaron el modelo blues para conducirlo hacia una estructura universal, la canción beat, estableciendo un modelo cancionístico que podía expandirse hasta el infinito y dotado de la suficiente elasticidad como para fusionarse con toda clase de nuevos ritmos o estilos. La fórmula universal del rock había nacido y aún hoy, cuarenta años después sigue nutriendo el curso musical del presente.

Pero hablar de Los Beatles es también hablar de desborde, histeria, liberación y desmadre. ¿Cómo podía transferirse este explosivo cosmopolitismo del beat anglosajón a un espacio como el chileno, tan regido por el conservador escapismo de provincia?

Aquí entonces hay que plantear una de las condicionantes culturales que más han gravitado sobre toda la historia del RCH: su condición de minoría interdicta e inadaptada frente a los oficialismos culturales imperantes.

En efecto, en la música popular chilena de mediados de los años sesenta ya se estaban posicionando al menos cuatro grandes referentes que serían el marco dominante de la escena musical de ahí en adelante: el Neofolklore; la Nueva Canción Chilena; la Balada Romántica (también conocida como "música cebolla") y la música tropical bailable, en especial la versión chilena de la cumbia colombiana. Aún cuando el principio ideológico primaba en los dos primeros, el sentido populista de los dos últimos era incontrarrestable. El Rock y en particular el RCH frente a ellos, representaba otra cosa, era un proceso distinto cuya traslación motivaba un conflicto sin precedentes en la cultura nacional: la confrontación entre jóvenes y adultos, omitida por la frivolidad de la Nueva Ola, y que ya presentaba elementos disociadores: pelo largo, emancipación erótica y psicosomática, pacifismo antimilitarista y autonomismo, en suma, elementos de una revolución que se anunciaba ad portas y que se mostraba muy diferente de aquella anunciada por la izquierda

latinoamericana, que se dirigía a la confrontación directa como efectivamente ocurrió.

El Rock era "lo otro", un referente que remitía a formas de protesta lejanas e impropias (beatniks, hipsters, teddy boys) que no tenían correlación alguna con la dinámica cultural, mucho menos política, de la sociedad chilena, tan encabalgada en su dicotomía oligarquía/clase obrera. El Rock en suma, remitía a mundos tan impropios como ajenos y exóticos donde no cabía adaptación o transferencia alguna, toda vez que el espacio cultural de la juventud local pugnaba por encontrar una definición que sólo la lucha política parecía aportar.

El rockero chileno era entonces rápidamente catalogado como "colonizado" o "alienado", obteniendo así un rótulo de perniciosa influencia social, casi patógena, donde el rock no era ni una tercera vía ni alternativa alguna si no el reflejo de una manera de ser que no encontraba correlación alguna dentro de la estrecha y prejuiciada mentalidad ambiente.

Importar la versión moderna del Rock impuesta por Los Beatles a una sociedad como la chilena no podía suceder sin entrar en conflicto con los discursos rectores de la música popular en ese momento. Además, el problema de imitar a los Beatles en el medio local no pasaba tanto por una resolución musical, era más bien, un asunto de actitud.

Actitud que implicaba una temática distinta y separada de aquella de la Nueva Ola, actitud que debía registrarse en una performance distinta, desmadrada, arrogante, lejos de la atildada corrección de "yerno ideal" representada por un Larry Wilson; actitud en la indumentaria, melenuda y estrafalaria, y algo inédito aún: actitud de conjunto, de banda concebida como un todo expresivo, superando la figura solista del crooner y de la orquesta tipo Ramblers. Actitud que debía salirse de los moldes establecidos y que en la práctica se tradujo en un registro ingenuo y suavizado de aquél de la British Invation, pero que a pesar de su frágil sustancia señalaba que el Rock hecho en Chile no era un puntal eje de nuestra música popular, más bien se trataba, a ojos de la gente, de algo indeseable, no recomendable y muy poco chileno en realidad.

Coléricos. Ese era el calificativo con que el medio mencionaba a los émulos locales de los Beatles. Pero en Chile decir colérico era decir melenudo, afeminado, mariquita. El largo del pelo sólo podía expresar el lado externo de toda clase de desviaciones, máxime si estos coléricos vestían camisas multicolores y lanzaban chillidos en el escenario.

Extravagancias de los años sesenta, dirían algunos periodistas de entonces, el hecho es que el RCH no podía partir entonces despegado de una esencial dependencia del rock anglosajón.

Es imposible esperar desde la óptica de hoy otra tendencia que no sea la imitatividad de entonces. Pero esta categoría de colonizada dependencia dio espacio a un registro variado que incluyó desde copias pobrísimas a creaciones de real calidad y dignidad, que son las que hemos podido rescatar del olvido. Un análisis políticamente correcto apuntaría a descalificar el sesgo colonizante del pop anglosajón en su expansión discográfica trasnacional. Colonización impuesta por un centro capitalista y depredador de otras culturas como la del primer mundo. Y así tal como en su momento lo fue el cine yanqui con sus modelos propagandísticos, la Invasión Británica debía proceder a enajenar las mentes de los adolescentes del resto del mundo separados entonces de su realidad y devenidos entes acríticos y evadidos de su problemática histórico social.

Este argumento podría haber encontrado asidero en los años sesenta e incluso en épocas inmediatamente posteriores, pero hay un solo detalle que invierte totalmente la situación: la música pop británica poseía un sentimiento valórico hacia la existencia, cualidad que se imponía aún por sobre la barrera idiomática. En la música de los Beatles, de los Rolling Stones o de los Animals no hay una sola nota de sesgo idiotizante, como sí lo hay en algunos temas de Elvis o de Pat Boone. El beat británico era contagioso precisamente porque invitaba a liberarse, a encontrar un vínculo afectivo con la música y si esto era sintonizable por los adolescentes chilenos, mexicanos o polacos, lo era porque estas canciones tenían calidad y resonaban de manera multiplicadora en el ser de la juventud de los sesenta. Se trataba de un mensaje auténtico y no propagandístico, por eso la influencia que ejercieron los rockeros ingleses en América Latina a partir del Mersey Beat no puede concebirse como una penetración cultural imperialista, por muy trasnacional que fuese su envase discográfico. El pop británico era como la invocación planetaria a toda una rutilante exaltación de la vida (no violenta ni pesimista) entre los jóvenes del mundo entero. Así las cosas, era lógico que Chile tuviera, al igual que el resto de los países del Cono Sur su propia versión del beat pop de los sesenta.

1965 es, claramente, el año de la primera inflexión. Aquí suceden

varios hechos gravitantes que marcan la separación definitiva frente al rock and roll y la entrada a un estadio musical y cultural renovado.

En primer lugar son los mismos Beatles quienes anuncian su ingreso a una nueva etapa, abandonando definitivamente su imagen de conjunto para calcetineras al iniciar una experimentación en el sonido y una manifestación existencial en las letras. Los singles hablan por sí solos: "Rain" marca el comienzo del estatuto psicodélico; "Paperback Writer" se abre hacia el hard rock y esa obra maestra que fue "Rubber Soul" ya nos presenta a unos Beatles totalmente personas, artistas adultos en plena expresividad. Por otro lado, el beat de las Islas Británicas sigue generando tándems para la historia: los Rolling Stones; The Kinks; The Who; Manfred Mann; Spencer Davis Group; Easybeats; The Troggs, Them... mientras que en el Cono Sur es el año de la edición de los primeros singles de grupos beat de los cuales podemos citar claramente tres casos: en Argentina aparecen Los Gatos Salvajes, liderados por el joven rosarino Lito Nebbia, que dará curso posterior a la fundación de Los Gatos, banda seminal del rock argentino. En Uruguay aparecen Los Shakers, un cuarteto comandado por esos descomunales creadores que son los hermanos Hugo y Osvaldo Fatorusso, grupo que se transforma en el primer conjunto sudamericano que compite al nivel de ventas con los Beatles en el cono sur, y que andando el tiempo planteará el primer intento de fusión entre el rock y el Candombe del Río de la Plata.

Y 1965 es el año donde aparecen los primeros singles del beat chileno, honor atribuido, cómo no, al grupo porteño Los Mac's, de quienes nos referiremos ampliamente más adelante. El beat chileno entonces, para recapitular, marca una frontera que deja atrás el rock and roll edulcorado de la Nueva Ola y señala una sintonización con la corriente rectora del rock moderno que es el Mersey Beat británico. Esta puesta al día adolece obviamente de un sesgo imitativo que se explica en parte por la brecha tecnológica y por un limitado flujo de información, pues los testimonios discográficos de la mayoría de las bandas beat inglesas se conocieron tardíamente en nuestro medio. Pero aún así cabe destacar el deseo de romper el cerco de un provincianismo chato y tedioso, cuyo impulso podía pecar de ingenuo y casi pueril, pero que se instalaba a contramano de las pautas rectoras de los oficialismos musicales que ya hemos mencionado.

Al parecer, por los testimonios recogidos, fue el músico Luis Beltrán

quien puso en conocimiento del beat y el blues al entonces bisoño adolescente Sergio del Río como también a los espinilludos Carlos Corales y Héctor Sepúlveda, quienes comenzaban a interiorizarse en los secretos de la guitarra eléctrica. La guía de Beltrán fue lo suficientemente inspiradora para la aparición de estos primeros rockeros chilenos auténticamente modernos que abrieron un espacio para el Rock en nuestro país. Entre los grupos fundacionales del RCH (pues aquí ya podemos hablar de Rock Chileno) dentro de la andanada beat figuran con propiedad Los Jockers; Los Vidrios Quebrados; Los Mac's y Los Beat 4. Vamos con todos.

Los Jockers estuvieron formados por su líder y primera guitarra Sergio del Río, el vocalista Alan Ferreira y el concurso de Gustavo Serrano; Mario Pregnan y Peter Burckdorf. Eran capitalinos y constituyeron tal vez el símil chileno de los Rolling Stones. Moldearon una imagen de jóvenes iracundos aún cuando nunca pudieron precisar cabalmente la dirección y el contenido de su rebeldía. No obstante su trayectoria (1964 a 1968) tuvo un impacto fulgurante: actuaciones en el Festival de la Canción de Viña del Mar, quinceañeras chillando, giras nacionales y ventas altísimas de sus discos (se dice que de su primer álbum vendieron cerca de ¡ochenta mil copias!, cifra imposible de verificar en todo caso), detalles que hicieron de este grupo el más popular de su generación y una mención obligada a la hora de hablar del beat chileno.

Los Jockers reprodujeron a escala local el mismo fenómeno de popularidad que otro tipo de cantantes como José Alfredo Fuentes causaba en el público calcetinero. Los desbordes de histeria masiva acerca de un artista no eran nuevos en Chile, las crónicas hablan de casos similares en relación a figuras como los argentinos Libertad Lamarque y Hugo del Carril, el mexicano Jorge Negrete o el mismísimo crédito local, Lucho Gatica. Pero el caso de Los Jockers pudo repercutir de otra manera en el espacio del RCH, pues antes de ellos el desmadre del público estaba destinado a otro tipo de artistas, por lo que la mención de Los Jockers pudo significar quizás una masificación del rock nacional que nunca se concretó, pudiendo ser inclusive un excelente negocio, pero tal apronte no canonizó incondicionalmente cualquier producto relacionado con esta banda. Como sus discos.

Escuchados en perspectiva, los discos de Los Jockers son bastante malos en tanto canciones, en tanto rock. Su primer álbum ("En la onda

de Los Jockers", RCA, 1967) nos mostraba ya desde la carátula unos jóvenes en sintonía con el espíritu abolicionista de la época: el grupo posa para el lente como si estuviera en el living de su casa haciendo caso omiso de los automóviles, omnibuses y peatones que circulan alrededor. Lucen cabelleras largas, camisas multicolores, jeans ajustados, logrando el conjunto de la imagen un resultado de contraposición: el grupo en su onda irrumpiendo con ironía y desparpajo en un ambiente chato, una avenida grisácea en una ciudad deslavada (la Alameda Bernardo O'Higgins frente a la Biblioteca Nacional en Santiago, precisamente) como apartándose de la norma, para vivir en onda, para incitar a ser. Más las canciones del lp se quedan en planteos apenas esbozados; su gran hit, el cover del "Satisfaction" stoniano posee fuerza y potencia pero es un cover, es decir, la banda se vale de un hit anglo para instalarse en la escena local, apelando al espíritu de la década realizan una imitación de poco vuelo, intentan sustituir lo que no tienen con provocación pero el resto de las canciones destilan poca imaginación y escasa inventiva. Entre covers y covers ("Wild Thing" de los Troggs, por ejemplo) se oyen además aplausos y chillidos como en plena beatlemanía adulterados de quizás qué dudosa grabación (1) lo que torna más patético aún el tono de franco subdesarrollo del álbum.

Todo lo cuestionable del primer disco fue compensado en parte con "Nueva Sociedad S.A:" (RCA, 1967), un nuevo registro que tiene el mérito de presentar junto a los covers de rigor, algunos temas propios. De partida, la entrada se hace sentir con una versión notable de "For Your Love" de los Yardbirds, recreación que nos aparece como superior aún, en fuerza y actitud, al original británico. Pese a algunas falencias en la grabación (la reverberación satura la nitidez de las guitarras y la voz de Alan Ferreira se disuelve entre tanto eco), el álbum agrega otras gratas sorpresas, entre ellas el tema original que da título al disco y que remite directamente a los Rolling Stones, en clave chilena: un riff de guitarra que suena como aquél de "Mother's Little Helper", una melodía pegajosa y quebradiza que portaba una letra de incorfomismo naif:

> "no miraremos color ni credo/ libertad, justicia sólo habrá/ sólo en el amor nos basaremos/ porque conscientes estamos del orden social injusto/ sí, de esta sociedad/ sí, de esta suciedad/ sí, de esta sociedad..."

"Nueva Sociedad S.A" es el mejor testimonio musical que realizaron Los Jockers y sólo por este trabajo merecen ser incluidos en cualquier recopilación musical o documental que valga. Aquí se impone la siguiente precisión: el caso de esta banda no va aparejado a una superación musical. Una cosa cierta es el testimonio de ser rockeros de origen, pues su categoría de pioneros está fuera de toda discusión, pero otra cosa es haber sido músicos de calidad y haber aportado canciones perdurables, que nunca las hicieron. El guitarrista Sergio del Río me ha reprochado, y con razón, haber desatendido a Los Jockers en algunos trabajos anteriores de mi autoría donde el grupo no figura con el rigor ni la revisión merecida. Reconozco que esta crítica es justificada pero también puedo señalar que Los Jockers fueron un antecedente histórico innegable pero sólo de carácter documental. Sus discos en tanto expresión rockera son insostenibles ante un examen exigente. Argumento que puede aplicársele a toda la obra musical de Sergio del Río, pues desde un punto de vista referencial su participación en bandas claves del RCH es escalofriante (Aguaturbia, Largo y Tendido, Tumulto, Destruction Mac's entre otras) pero cantidad no significa calidad. Del Río es un personaje histórico de nuestro rock y en su favor se puede sostener que siempre ha sido un abanderado consecuente con la causa del rock, su trayectoria de tres décadas como militante rockero lo confirma, pero hay que reconocer que en tanto artista, su labor ha sido por lo menos, irregular. Muchas de sus canciones no forman parte del repertorio clásico del RCH ni su oficio de guitarrista es particularmente encomiable, pero su aporte va por otro derrotero: el de abrir espacios a fuerza de constancia y consecuencia.

La trayectoria discográfica de Los Jockers concluyó en 1968 con la edición de "Los Jockers y una Buena Pichanga" (RCA), un disco para el olvido pese a contar con el aporte de Carlos Corales a la guitarra. A fines de los noventa, Los Jockers reaparecerían con varias ausencias de sus titulares para grabar un álbum, "Vuelve la leyenda" (Alerce, 1998) que incluía los singles "Blanquita Droguette" (sic) y "Neurótica". Pero de la leyenda poco se pudo rescatar.

El caso de Los Vidrios Quebrados resulta significativo porque esta banda representa, como ninguna otra, lo que el RCH "pudo ser" de haber logrado una interlocución real con el público y con su época. Los Vidrios Quebrados son un caso de anticipación artística. Constituyen el primer ejemplo premonitorio de la profunda influencia que el pop

británico ejerció sobre nuestro rock, algo así como un grupo new wave o britpop treinta años avant la lettre y con todos sus ingredientes y tópicos incluidos.

Sus canciones registradas en disco son todas de propia autoría y representan un hecho muy contemporáneo: están cantadas en inglés porque son intransferibles al español, pues no se pueden cantar estas canciones en castellano sin que pierdan el sentido y la musicalidad que poseen, pues su cadencia fónica, su métrica y su pulsación rítmica sólo se pueden adaptar al inglés. En sus canciones se destila un sentimiento de evocación y nostalgia muy britanizante que remiten de inmediato a los Moody Blues, los Yardbirds o Dave Clark Five. Esta imagen brit también se aprecia en la portada de su único lp, ropa de calle de riguroso negro, melenas con flequillo, rostros que expresan arrogancia y distanciamiento, como demostrando un claro afán de expresar sensaciones con sentimiento y convicción... todo apunta a señalar a Los Vidrios Quebrados como un antecedente único, fundacional y cristalino de toda la historia del RCH.

Al grupo lo formaban el guitarrista Héctor Sepúlveda; el guitarrista rítmico Juan Mateo O'Brien; Cristián Larraín al bajo y en la batería, Juan Enrique Garcés. En 1966 editaron bajo etiqueta EMI ODEON un single maravillosamente prometedor: las canciones "She'll Never Know I'm Blue" ("Ella nunca sabrá que estoy triste") y "Friend" (Amigo"), ambos temas de propia cosecha, que en el primer caso demostraba una sintonía increíble con el sonido beat; se trataba de un relato acerca de una ruptura sentimental, cuyos acordes de guitarra (todos en tonos menores) se matizaban con contraritmos en la batería y coros vocales armonizados a la usanza Beatles- Moody Blues. Era tal el poder de atracción del single que de no mediar detalles de la grabación (que denotaban su procedencia y origen) el resultado podía pasar por un producto británico con todos sus kilates.

Luego, en 1967, el grupo editaría su único elepé, "Fictions" (2), para la RCA, que no sólo confirmaba la calidad de la banda si no que abría expectativas fundadas sobre su futuro. El álbum es un compendio acerca de temas del ideario adolescente que citaba claves epocales (el largo del pelo en "Like Jesus Wore his Own" o el espíritu libertario en "We can hear the Steps"); la transgresión de algunos artistas clásicos ("Oscar Wilde") y sentidas declaraciones de amor ("In Your Eyes") o apelaciones al realismo fantástico del viaje sicodélico ("Fictions"), donde

la banda se mostraba sólida y afiatada a la hora de transmitir sus propuestas. Propuestas que desgraciadamente no tuvieron la resonancia que debieron tener, pues el grupo sufrió la ignorancia indiferente del medio y ello, sumado a la bifurcación de intereses al interior de la banda (pues mientras Héctor Sepúlveda se mostraba más cercano a un blues crudo, el resto quería permanecer en el beat) hicieron que el conjunto se separara hacia 1968 y que algunos de ellos partieran a Europa a probar otras tentativas musicales.

Los Vidrios Quebrados permanecen como una señal, un augurio de la calidad artística que el RCH pudo haber alcanzado en otras circunstancias (¿pero cuáles?) y son el primer antecedente de otros grupos nacionales que en los años noventa van a aproximarse al sonido británico (Santos Dumont, Christianes, Canal Magdalena). Un espíritu adelantado a su tiempo, tal vez.

Los Mac's fueron la punta de lanza del Rock moderno en nuestro país. Oriundos de Valparaíso, este cuarteto integrado por Willy Morales en guitarra y órgano; Eric Franklin en batería y los hermanos Carlos y David Mac-Iver al bajo y las guitarras comenzó a grabar tempranamente sus primeros singles, los que datan de 1965, aunque tal antecedente no basta para alabar la calidad escasa de sus dos primeros álbumes ("Mac's 22 a Go-Gó", 1966 y "G-G Session by the Mac's", 1967, ambos para la RCA) que dejan mucho que desear ya que consisten en deslavadas versiones de estándares anglosajones, pero curiosamente los mejores temas de esos primeros intentos son aquellos de la propia autoría del conjunto.

La verdadera apuesta de Los Mac's será su tercer elepé "Kaleidoscope Men" (RCA, diciembre de 1967), el cual presenta sólo temas propios apoyados por un mejor presupuesto para el trabajo en estudio y con instrumental de buena calidad. Tal efecto se hace sentir. "Kaleidoscope Men" es un álbum multicolor, psicodélico, cuyas canciones transmiten contagiosas melodías y vibrátiles ritmos pop. Canciones en su mayoría cantadas en inglés pero que incluyen un verdadero hito del RCH: "La muerte de mi hermano", elegía a un latinoamericano masacrado por los marines yanquis durante la invasión a la capital dominicana de Santo Domingo, una más de tantas agresiones del imperio estadounidense hacia nuestra patria grande. El genocidio es interpretado por el grupo entre marchas militares, sonidos de cazabombarderos, ametralladoras, explosiones por donde se cuela la voz solista reflejando el estupor por

la inocencia asesinada. "La muerte de mi hermano", compuesta por el cantautor de la Nueva Canción, Gonzalo "Payo" Grondona y con letra del comunicador Orlando Walter Muñoz (3), se inscribe como la primera canción rock chilena con trasfondo político y además es el punto de partida para la colaboración entre RCH y NCCH. Esto se explica por la desprejuiciada generosidad de Grondona y por la rigurosa creatividad de Los Mac's que dotan al disco de una alquimia inusual en el rock latinoamericano de esos años, pues si los comparamos con los discos de los argentinos Los Gatos o de los uruguayos Los Shakers, el estandarte chileno no desmerece para nada y brilla con luces propias.

Parte del mérito le corresponde también a Luis Torrejón, a la sazón sindicado como el mejor técnico de sonido del medio nacional y cuya destreza contribuyó a que "Kaleidoscope Men" fuera la obra maestra que es. El álbum también incluía otras creaciones cantadas en inglés de las que se mencionan "A través del cristal", un tema de ribetes sicodélicos, "Nada dulce niña", que cerraba el disco y que contenía un hermoso canon melódico acompañado de cuarteto de cuerdas, y el instrumental "El Evangelio de la gente solitaria", donde Willy Morales realizaba una perfecta labor en órgano sustentado desde atrás por la acompasada percusión de Eric Franklin. En fin, un disco logrado, que a la luz del tiempo transcurrido ha quedado incorporado definitivamente al olimpo rockero latinoamericano.

Los Mac's grabarían después un decepcionante cuarto álbum homónimo y donde retrocedían a la fórmula de los covers en lo que pareció ser un disco hecho para cumplir los compromisos contractuales, pero que presentaba como aporte dos canciones más de Payo Grondona, "Con f... de fosa", un relato antibelicista, y "Dedos de arena", una balada comentario de un desencuentro amoroso. Tras este fallido álbum, Los Mac's se radicarían en Italia donde la poca disciplina y la dolce vita les devuelve a Valparaíso para disolverse y seguir sus propios caminos. Willy Morales realizó una prolongada labor de productor en Europa; Eric Franklin llegaría a ser baterista de la diva disco Donna Summer y después integraría el grupo jazzfusión La Mezcla y en los años ochenta la Banda Metro, agrupación pionera del pop latino. Carlos Mac-Iver abandonaría la música y David figuraría un tiempo como integrante del grupo Destruction Mac´s.

Los Mac's pueden ser considerados como una confirmación de la supremacía que los grupos de la V Región (el puerto de Valparaíso, Viña

del Mar, Quilpué y ciudades aledañas) han ejercido en la historia del rock nacional. Este liderazgo se sustenta en hechos constatables: el área de la bahía y la actividad portuaria mantuvieron un constante ajetreo durante los años sesenta. Esto significó una expansión económica y la consecuente activación cultural. Además durante ese período circularon por el puerto muchos discos de rock que los espacios radiales difundieron ahí mucho antes que los mismos discos se descubrieran en la capital, así no es de extrañar que comunicadores como el insobornable Sergio "Pirincho" Cárcamo hayan dado testimonio de haber divulgado, hacia 1970, obras de Frank Zappa, Miles Davis, Sun Ra o bandas progresivas como Beggar's Opera o sicodélicas como Quicksilver Messenger Service, lo cual es un valioso indicador: mientras en la capital no salíamos de Grand Funk o Iron Butterfly, en el puerto ya estaban familiarizados con los artistas más significativos de la vanguardia de la pop music.

La participación de los Beat 4 en esta generación de pioneros se basa en un gran aporte: la voluntad manifiesta de superar la barrera idiomática y atreverse a cantar en castellano, transmitiendo así un mensaje entendible para la mayoría del público aún cuando la mitad de su repertorio fueran covers de Los Beatles o los Stones traducidos a un español forzado por el sentido de la traslación. Tal vez ellos nunca imaginaron la visionaria condición de su propósito, pues por la época de su primer álbum en la Argentina ya se hablaba de cantar en castellano como una señal de diferenciación y autonomía tal como lo atestiguan algunas citas de Miguel Abuelo, Moris o Lito Nebbia (ver para tal efecto, los trabajos de Miguel Grinberg). Los discos de los Beat 4 son rescatables por esa valiosa condición idiomática, pues musicalmente su sonido es casi amateur, son el grupo más débil de los que hemos citado en este apartado, pero el sentido de su música, que aparece ingenuo y casi naif a la visión actual, revelaba ya en 1967 una tímida y valiosa señal de autoconciencia.

Los Beat 4 estaban integrados por Reynaldo "Rhino" González en guitarra, voz y letras; Willy Benítez en bajo; su hermano Mario Benítez en batería y Johnny Paniagua en guitarra solista y compositor de las melodías de las canciones. Editaron cuatro elepés y un sinnúmero de singles. El primer álbum fue "Boots a Go-Gó" (RCA, 1967) que destacaba una serie de covers de los Beatles y del pop inglés como "Llora conmigo". "Juegos Prohibidos" (RCA, 1968) ya evidenciaba un avance pues la banda ya poseía un estilo identificable y del listado de tracks desta-

caban dos joyitas: "Pobre Gato", una oda a la vida callejera y "Viaje fantástico", una insólita referencia local al ¡LSD!, sin el puritanismo esperable y aún trasluciendo cierto interés en la experiencia. Esta primera mención del rock local a la droga no ha sido debidamente evaluada, pues la letra traslucía imaginación y síntesis:

> "Sí, tienes razón, hoy nadie quiere amar/ por eso buscas una nueva ilusión/¿Nunca antes pensaste que una droga te haría feliz?/Por un instante sólo existe la paz..."

Mientras que el arreglo de esta canción hacía gala de una descripción sicodélica, con pasajes intercalados del pasado hit "Llora conmigo" y una sonoridad desagregada, logrando una novedosa concepción cancionística inédita hasta entonces en el pop nacional. "Juegos prohibidos" es el gran elepé de esta banda y uno de los trabajos destacados del beat chileno. La discografía de Beat 4 se completa con "Había una vez" (RCA, 1969), que continuaba la línea del anterior y con la banda sonora de la obra teatral "El Degenéresis", montada por el teatro de la Universidad de Chile y cuyas canciones estaban compuestas por Jorge Rebel (ex integrante del "Maijope Show" junto a Maitén Montenegro y Pepe Gallinato) interpretadas por los músicos del grupo. Entre los singles del grupo cabe citar "Dame un bananino", promocional de una marca de helado y los cover de "Sookie, Sookie" de los Steppenwolf y "Ocaso" ("Shine on Brightly") de los Procol Harum. Con posterioridad a 1971 el grupo se disolvió y algunos de sus miembros dieron forma a un nuevo cuarteto, Frutos del País.

Dentro del panorama del beat chileno hubo de todo, bandas rescatables y grupos para el olvido, pero el denominador común era el sello imitativo del pop anglo. Pop imitativo que se quería colérico pero que no consistía en una transgresión directa, lo que dio paso a unas extravagancias musicales, pero también algunas dignas canciones, de segundo plano, pero buenas canciones al fin.

El caso de Los Larks refleja muy bien lo señalado. Editaron dos elepés: "Los Larks" (RCA, 1967) y "Larks a Go-gó" (RCA, 1968) de cuyos temas sólo la floja versión de "Al lado" (del argentino Palito Ortega) alcanzó cierta notoriedad. Lo risible del asunto es que las melenas que el grupo luce en las portadas de ambos discos son ¡pelucas!, es decir

simulaban una actitud que no poseían y se presentaban como rockeros que no eran, ya que las pelucas simularían una impostura artificiosa y fraudulenta. Un caso patético sin duda.

Algo más digno es el caso de Los Picapiedras. Este era un cuarteto dirigido por la compositora de la Nueva Ola, Scottie Scott, quien les brindaba la mayoría de sus canciones y delineaba su imagen. Sus discos "Excitante" (Phillips, 1966) y "En la Discotheque" (Phillips, 1967) no llegan a niveles descollantes pero no pasan gato por liebre y las canciones son cantadas en castellano además.

Los Sonnys tienen como antecedente el haber contado con el valioso concurso de Raúl Alarcón (después Florcita Motuda), pero sus discos muestran una diseminación lamentable, ritmos go-gó, canciones de televisión, covers orquestales, lo cual impide representarlos como rockeros a cabalidad, pero auténticos o no, Los Sonnys nos aportaron a un artista que años después lograría romper el cerco de la indiferencia con su planteo lúdico y provocador.

No se puede hablar de Los Masters (originarios de Quilpué) sin hablar de Los Sicodélicos (sus vecinos de Valparaíso), puesto que ambos grupos al fusionarse darían vida a Congreso, un referente mayor del RCH. Los Masters eran básicamente los hermanos Sergio, Patricio y Fernando González y seguían una línea rockera caracterizada por su estridencia y potente movilidad. Un single de 1969 ("Cissy Strut" y "Sueño eléctrico") nos muestra una clara vocación instrumental con pretensiones, aunque la grabación es rústica, el grupo se muestra ganoso y entusiasta.

Los Sicodélicos incluían entre sí a un bisoño vocalista que era citado en su único lp "Psicodelirium" (Orpal, 1967) como Frankie Sazo. Se trataba, obviamente, del querido Francisco "Pancho" Sazo, socio fundamental de Sergio "Tilo" González en la armadura de Congreso.

Los Sicodélicos grabaron canciones propias en inglés pero que cumplían con un antecedente importante: ser los primeros músicos beat chilenos que incluían en sus grabaciones instrumentos folk como el charango y la quena, lo cual es fundamental para entender el derrotero posterior del RCH.

Hay otro dato nunca corroborado con precisión: Sazo me relató en varias ocasiones que Los Sicodélicos compusieron una misa rockera estrenada en una iglesia del puerto durante 1967. Misa que obviamente

incluía instrumentos autóctonos. ¿Por qué este dato habría de importar? Pues porque la primera grabación oficial de una misa rockera data de ¡1968! Y pertenece al grupo californiano The Electric Prunes, cuyo primer track se escucha en la banda de sonido de la película "Easy Rider", "Busco mi destino", de Dennis Hooper (1969). Es decir estaríamos ante un hecho fundacional en que un grupo latinoamericano se adelanta por primera vez en la historia del rock a la paternidad creativa del pop anglosajón, un hecho que rompería con el etnocentrismo de los angloeuropeos... desgraciadamente no he podido comprobar registro alguno de la misa en cuestión en la prensa de la época. Pero nunca dudaremos del testimonio de nuestro colega y mentor Pancho Sazo en esta cita que habría permanecido oculta de otro modo (4).

La mención del beat chileno debería incluir un revelador testimonio de un grupo sumergido en el olvido: Los Angeles Salvajes. Una banda anónima, se presume que eran de Valparaíso, pero que dejó un single que basta por sí solo para incluir a este conjunto en cualquier antología: "Sicodélico" y por la cara B, "Las escaleras del palacio del Rey Guillermo" (1967). Ambos temas destilan un sonido garage, duro, pesado, donde los riffs de las guitarras se distorsionan en una frecuencia desconocida por estos pagos. Cantan en castellano y remiten a un trip lisérgico en el primer track y a una rebelión popular que derroca a un rey imaginario en el segundo. Desgraciadamente no ha sido posible recabar más información sobre este conjunto, una verdadera revelación arcana de nuestro rock.

Finalmente hemos de mencionar otras bandas que contribuyeron a registrar los anales del beat chileno. Citar por ejemplo a The Apparitions, con sus covers de Percy Sledge y de Bob Dylan ("Cuando un hombre se enamora"- "When a Man loves a Woman" y "La Lucecita se apagó", "It's All Over Now, Baby Blue"), temas que pusieron en circulación a Eduardo Gatti, posterior guitarrista de Los Blops. O bien, citar a un solista, John Bauerle, que dejó registrada una linda balada "Wight is Wight" (1970), o bien a Los Psicólogos, un grupo comercial con sonido beat.

Todas estas bandas y alguna otra que se nos escapa, dieron presencia al beat chileno. Son los grupos que señalan el comienzo del rock moderno en nuestro país y el balbuceo tímido pero cierto, de otra actitud que se apartaba de la frivolidad de la Nueva Ola y de la combatividad

militante de la Nueva Canción, pero que señalaba, con talento o sin él, una alternativa, una vía distinta para la música popular chilena en los ascendentes años finales de la década de los sesentas. Como ya lo referimos, se trata de una interlocución, de una alteridad, otro discurso frente a los oficialismos musicales de los sesenta, pero que por contraposición terminará por hacerse presente y cobrará todo su sentido en nuestros días, donde la globalización actual nos induce a recuperar estos testimonios para inscribirlos dentro de la gran crónica planetaria del Rock.

Hacia los años setenta

Una vez que el beat chileno cumplió su ciclo de vigencia, las grandes novedades del RCH fueron el sonido sicodélico y la aparición del hard rock. Esta transición vino a resumirse en algunas claves culturales que resultaban conflictivas, pues la experiencia sicodélica se ligaba obviamente al uso del LSD, sustancia prohibida en Chile y otros lugares y cuyo consumo sólo se podía lograr a través del tráfico clandestino. Por lo tanto, la llegada de la psicodelia al RCH no tuvo un impacto masivo, pues en el mejor de los casos simulaba un intento de improvisación electrónica, algo que los recursos tecnológicos de los grupos chilenos no podían alcanzar por entonces. Sin embargo habría una banda que recogiendo el desafío marcaría la pauta en la transición a los años setenta: Aguaturbia.

Algunos miembros de Aguaturbia provenían del populoso barrio capitalino de Matadero, una zona aledaña al centro de la ciudad que es la entrada al sector sur de Santiago y que está delimitada por el cuadrante de Avenida Matta y Franklin hacia el sur, avenida Portugal hacia el oriente y la autopista norte -sur hacia el poniente. Este barrio ha sido la cuna de otras grandes bandas del rock nacional como Tumulto en los setenta y Massacre durante los ochenta, y también es el barrio que cobija al mítico Persa de Bío-Bío, el más importante mercado de segunda mano de todos los de la capital, y por donde circula un valioso material discográfico. Esta mención es necesaria porque la propuesta musical de Aguaturbia reflejaba su origen barrial y la cultura proletaria de donde provino.

Además este grupo fue la primera banda chilena que procesó el material sicodélico con un sonido hard, punzante, veloz, metálico. En Aguaturbia se resumen las dos claves rockeras, la psicodelia yel hard, en una propuesta inédita y original, cuyo atrevimiento daría mucho que hablar por entonces. Aguaturbia estaba integrado por Carlos Corales un guitarrista dueño de una depurada técnica instrumental; lo seguía la vocalista Denisse (de nombre verdadero Climene Solís Puleghini, artista ítalo brasilera y más tarde esposa del guitarrista) una artista sensible y dotada de un gran carisma escénico; Ricardo Briones en el bajo y en la batería, Willy Cavada, tal vez el discípulo chileno más aventa-

jado de la escuela percutiva del estilo impuesto por el inglés Ginger Baker (Cream, Blind Faith). El sonido de Aguaturbia era alquimia electrónica pura pues nunca antes una banda chilena había logrado sonar así, tan compenetrados y tan convencidos de sí mismos. Impregnados de todas las fuentes previas, beat, West Coast, blues y heavy, los Aguaturbia sintonizaron a la perfección con el espíritu hippie divulgado por filmes como "Woodstock" o "Easy Rider" logrando un sonido de real calidad.

Esta cualidad artística transformó a Aguaturbia en el nexo entre dos décadas, la de una euforia colectiva que llevaba a la politización y la de otra marejada que anunciaba la comunión libertaria que redimiría al mundo y a la humanidad. El grupo actuó como bisagra entre un estadio y otro pero desde el espacio del rock, al superar definitivamente el estilo beat, romper el cerco temporal de canciones de dos minutos, instalar en el RCH el concepto de improvisación instrumental y proponer una versión chilena del hippismo californiano, es decir, experimentar con drogas, amor libre, sexo libre, economía donde importara el tiempo del ocio, pacifismo, no violencia, sentimientos generalizados de apertura y fraternidad.

Aquí reside tal vez la mayor relevancia cultural de este grupo: la exigencia nada destemplada de autonomía y reafirmación rockera frente a los modelos imperantes en la música popular chilena de comienzos de los setenta. Autonomía que no podía lograrse sin una ruptura radical frente a la hegemonía de la música complaciente o de la canción política que ya había tomado cuerpo en la escena local. Las implicancias ideológicas y culturales de esta tensión las desarrollaremos con propiedad en los capítulos siguientes, por ahora señalemos que este hippismo a la chilena de Aguaturbia ya reclamaba para los rockeros chilenos un espacio propio que respondía, querámoslo o no, a una realidad concreta, con su propia sensibilidad y su propio mercado de consumo.

Esta idea debió motivar a Camilo Fernández para, una vez más, tomar la iniciativa y llevar al grupo al estudio para grabar su primer álbum, que aparecería bajo etiqueta Arena a comienzos de 1970. De partida la edición del disco resultó explosiva. Su portada nos exhibía al grupo al desnudo simulando una escena de las entonces célebres "convivencias" juveniles que los hippies chilenos realizaban. Una "convivencia" era una fiesta en la que el intercambio sexual era ilimitado y donde al calor del rock ambiente circulaban abundantes dosis de

marihuana y alcohol sin restricción. La visión de los miembros del grupo donde resaltaba, cómo no, la espléndida desnudez adolescente de Denisse, desató las iras de la prensa y el consecuente escándalo publicitario, que había sido provocado con deliberación según ellos mismos reconocieron posteriormente.

El disco tuvo mucha cobertura gracias al escándalo y permitió que el grupo rompiera el cerco de la indiferencia y lograse altas ventas de la placa. "Aguaturbia!" traía el sonido de una banda muy afiatada y puesta al día con el rock de esos años. Aunque en el disco abundan los covers de hits anglosajones, son los temas propios los que más llaman la atención, pues en ellos el grupo se libera de formalismos y entra en la improvisación colectiva, como se escucha en "Erótica", un trip sicodélico con una guitarra casi líquida y la sugerente voz de Denisse incitando al contacto sexual, o en "¡Ah ah ay!", otra larga sección de improvisación que culmina con un largo solo de batería de Willy Cavada.

El impacto de este álbum llevó a Fernández y al grupo de nuevo al estudio para editar, en Octubre del mismo año, "Volumen dos", otro elepé que exhibía las mismas virtudes del disco anterior pero con un mensaje más subliminal: una escena con Denisse crucificada, en una reminiscencia de la crucifixión de Salvador Dalí y los rostros de los músicos en penumbras, resolución gráfica que simbolizaba claramente el aislamiento y la marginación sufridos por el rockero chileno en su intento de integración al mundo.

Esta idea de crisis y marginación social era reforzada por un sugestivo epígrafe en la contraportada y para no dejar duda alguna de su reivindicación, el grupo cerraba el disco con una tonada blues que lanzaba un mensaje explícito (1):

> "Urinario 'e teatro de barrio/ urinario 'e restorán/ sagrado lugar de aquellos que a sus muros vida dan/ descarga en ellos tu gracia/ tu machismo y tu ignorancia/ deja que tu agüita corra y venga a aumentar mi caudal/ hijo ilustre de esta tierra/ forjador de esta nación/ cuando me veas en la calle/ trátame de maricón/ no sea que yo con mi facha/ vaya a enlodar tu galardón/ deja que tu agüita corra y venga a enlodar mi caudal..."

Cuando el empresario y productor discográfico chileno Hugo Chávez presentó en 1994 la recopilación "Psychedelic Drugstore" editada en su

sello Background con sede en Londres, se refirió a Aguaturbia como "el mejor grupo sudamericano de la época". Tal vez este testimonio resulte discutible a la luz de otros antecedentes disponibles, pero lo que está fuera de toda duda es el carácter transgresor y auténticamente hippie de Aguaturbia. Si su calidad no fuera tal, los precios de sus vinilos originales no alcanzarían la cotización que alcanzan actualmente en el mercado de coleccionistas (por sobre los 500 dólares el ejemplar). También la reputación artística de sus integrantes ha terminado por merecer el reconocimiento del público y la crítica, como asimismo la categoría de banda fundacional ya es un hecho asegurado.

Después de aparecer el segundo álbum, Aguaturbia se radicó en los Estados Unidos, New York, para tentar suerte en el medio norteamericano. Volverían en 1973 para grabar, con otra base rítmica, un último single: "Guitar Man" (de los Bread) y "Beautiful Sunday", para el sello Asfona. Posteriormente, el grupo se disolvería; Carlos y Denisse integrarían una larga procesión de bandas, entre ellas editarían un single como dúo, con el nombre de Flaco, en 1974, mientras Willy seguiría su carrera en Alemania y Ricardo se alejaría de toda actividad. Aguaturbia se reuniría sin Ricardo Briones, en el 2000 para conmemorar los treinta años de sus álbumes y la edición nacional de su compilado en formato digital.

La transición hacia 1970 la completaron otro puñado de bandas de diversa factura y calidad, lo que coincidió con la exigencia de renunciar al padrón imitativo, pues las condiciones ya estaban dadas para esperar por fin algo más original. Lo cierto es si se anunciaba un espacio propio ante una dinámica social y cultural que a partir de aquí entra en una vertiginosa aceleración, esta búsqueda debía remitir a elementos propios del ser nacional o por lo menos tener un sello latinoamericano, sin perder por ello el cosmopolitismo del rock.

Otras bandas de ese instante del RCH fueron lideradas por Sergio del Río, a saber, Destruction Mac's, que no debe mover a confusión con la banda porteña ya citada, pues era otro grupo de distinta formación; y los Largo y Tendido, bandas que habían mejorado en sonido y ejecución pero que insistían en versionar temas del pop inglés. Para la anécdota se puede señalar que Largo y Tendido fue la primera banda local en usar amplificadores Marshall, todo un lujo para la época, mientras que el mismo Sergio del Río se apuntó como un aventajado discípulo de Pete Townsend al destrozar su guitarra durante un concierto en el Teatro

Caupolicán, mientras su grupo actuaba como teloneros de la divina Palmenia Pizarro, al despuntar 1970...

Otros grupos son Los Cuervos, con un sonido filoso y áspero cercano al blues y también aquí figuran los Escombros, una banda liderada por Walter Ziman, un vocalista anglosajón que grabarían en 1970 un álbum y un single para el sello Arena, constituyendo tal vez un primer testimonio del hard rock hecho en Chile, que a pesar de cantar en inglés, se dejan oír por la buena producción y la solvencia de su base rítmica.

Una banda de este momento que reviste particular interés es Kissing Spell. Integrados por Ernesto Aracena, Carlos Fernández, Juan Carlos Gómez, Ernesto Murillo y Guillermo Olivares, Kissing Spell se ligó en sus comienzos al Instituto de Psicología Aplicada, un colectivo ligado al grupo Arica y que fue una de las primeras experiencias de filosofía holística conocidas en nuestro país, lo que explica tal vez el rasgo intelectualista de varios textos del grupo, que le otorgan una densidad letrística inusual para la época y que se reforzó con sus musicalizaciones de poetas clásicos españoles como Gustavo Adolfo Bécquer y el luminoso Federico García Lorca.

Provenientes del liceo The Grange, en pleno barrio alto, los Kissing Spell deslindaron su música por los derroteros de la progresiva, algo que sonaba novedoso y original.

El primer álbum de la banda se llamó “Los Pájaros” y fue editado por Arena en 1970. Presentaba sólo temas originales aunque la mitad en inglés y el resto en español. Llama la atención el empleo del órgano electrónico Farfisa, que le otorga un sonido fino y sofisticado a las canciones del disco, como el marcado tinte espiritualista y ecológico de las letras de las canciones. Aunque el ciertos temas el vocalista desafina o incurran en manierismos ultra afectados, la música de Kissing Spell pasaba el examen y aportaba un alto grado de calidad a las incipientes huestes chilenas del rock (2).

Apenas un año después, Kissing Spell castellaniza y simplifica su nombre por el de Embrujo y bajo este nuevo rótulo edita su segundo elepé bajo el sello Arena. Este disco nunca reeditado en formato alguno es un trabajo epónimo, uno de los mejores de toda la historia del RCH. Transita del rock al folk, del folk al blues sin artificiosidad y con una naturalidad apabullante. Toda la sutileza del álbum anterior aparece aquí dotada de una potencia cuya fuerza nos remite a todas las posibilidades del grupo, que se oye aquí a plenitud. Desgraciadamente este álbum

permanece descatalogado desde hace muchos años y una copia del vinilo original vale muchos miles de pesos, lo que evidencia la necesidad de rescatar con las nuevas tecnologías estos valiosos testimonios del rock nacional, iniciativa que nunca termina de asumirse con real propiedad.

De esta manera el RCH llegaba a 1970 intentando abrir una brecha en el cerrado universo local. Descomedidos y chascones, lejos de Woodstock pero entregados a una nueva vitalidad, los rockeros chilenos se apuntaban en el albor de una época, la más conflictiva, sin parangón alguno en la historia local.

La Nueva Canción Chilena

Según el músico e investigador Osvaldo Rodríguez Musso, los orígenes de la NCCH hay que buscarlos en los precedentes musicales de Violeta Parra y del Conjunto Cuncumén a partir de la década del cincuenta (1). Pero si hubiera que remitirse a un trasfondo histórico éste residiría, según Rodríguez, en las formas remotas de poesía y canto populares como la copla, la décima, la tonada y la cueca, heredadas desde la Colonia de la antigua tradición oral y literaria del romancero español. A esto se agregaría a fines del siglo XIX, la lira popular, que llegaría a constituir un claro referente literario para la música folklórica chilena.

Todos estos referentes previos establecen verdaderos ramales temáticos como las tradiciones campesinas del Canto a lo Humano (con temáticas profanas) y a lo Divino (con apologías a la religiosidad popular) y los enunciados musicales de hechos históricos o políticos (las guerras de la Independencia, la revolución de 1891, los movimientos obreros, etc.).

Todas estas menciones previas establecen el origen social (rural-proletario) del proceso que llevará hacia la NCCH y que se encauzará con propiedad hacia los años sesenta. Pero este proceso genealógico tiene su momento fundacional en el gobierno del Frente Popular encabezado por el presidente Pedro Aguirre Cerda (octubre de 1938), con el decisivo impulso progresista y modernizador en la economía (industrialización, creación de la Corporación de Fomento de la Producción, la Compañía de Aceros del Pacífico y otras) y el impulso liberal en la cultura que se verá traducido en la creación de instituciones como el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional, la Orquesta Sinfónica de Chile, Chile Films, el Premio Nacional de Literatura, etc. Se trató, indudablemente, de un momento fundacional donde quedó trazada la inspiración progresista, democrática, liberal y pluralista de la alianza entre artistas, intelectuales, obreros y campesinos, una fusión del mundo proletario-rural con la clase media, que comenzó a partir de ahí con el enunciado de una utopía civil para nuestra sociedad.

Esta visión utopista de la nación chilena ya se hallaba instalada en la poesía de los cinco mayores poetas nacionales del siglo XX (Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y más

tardíamente, Nicanor Parra) que hará surgir desde la literatura una narrativa dramatizada acerca del ser chileno que tendrá como resorte común la búsqueda de un sentido épico para nuestra historia, épica dirigida a un destino preanunciado de emancipación, libertad y justicia social. Obviamente estamos hablando de la dialéctica global de la cultura y del arte del siglo XX, pero centrada en nuestra propia dinámica histórica. El peso teórico de esta propuesta artística lo aportará (desgraciadamente sin la resonancia que hubiese merecido) la tesis de lo nacional-popular enunciada por Pablo de Rokha durante su madurez literaria.

El concepto de lo nacional-popular plantea básicamente la existencia de una identidad chilena surgida del crisol de lo rural y lo proletario, identidad en asumido conflicto con la idea de nación impuesta por la burguesía chilena, toda vez que esta última impone desde su situación, detentadora como es del poder político y económico, una visión estática y ficticia del ser nacional, donde rezuman el conservadurismo y el puritanismo de la clase dominante, que trata de establecer una visión clasista y maniquea de la cultura sobre las clases sojuzgadas, y que es reproducida sin contrapeso por todo el aparato comunicacional, académico y discursivo que posee.

Lo nacional-popular se apoya entonces en una dialéctica en permanente tensión de donde surgiría la emancipación final del pueblo-nación, liberado al fin hacia una dinámica de nuevas dimensiones de creación, de solidaridad y de civilización.

Esta concepción del poeta De Rokha tuvo su resolución formal en sus llamadas "Epopeyas Populares Realistas", que no deben admitirse como versiones locales del esclerotizado realismo socialista, pues este insigne autor tuvo a bien concebir su labor como un estadio de progresiva y prolongada experimentación, que lo situó entre los adalides del vanguardismo poético chileno. Tal vez su referencia se acerque más bien al concepto de intelectual orgánico del italiano Antonio Gramsci, donde el proyecto de revolución política y de creación artística son indisolubles y forman un todo indivisible, pues el proyecto artístico es por sí mismo programático y revolucionario, en que el intelectual crea, a partir de su alianza con la masa obrera, las condiciones para una auténtica sensibilidad liberadora y vanguardista.

Nuestra mención a Pablo de Rokha no es gratuita, pues el núcleo del tejido suscitado entre obreros e intelectuales a partir del Frente Popular irá ganando en convocatoria, expandiéndose en una interacción

mutua desde lo político a lo cultural hasta desembocar en la gesta épica del movimiento popular que llevará a la Presidencia al doctor Salvador Allende en 1970. La mención rokhiana que aquí señalamos aporta una visión programática del arte nacional asimilada a la tesis marxista de lucha de clases, pero su radical originalidad reside en su percepción de la historia como un continuo dialéctico donde la correspondencia entre solidaridad y libertad es simétrica, pues provocan, en palabras del poeta "a grandes masas, grandes formas de arte". Y es, en suma, la idea más sustantiva para la formulación de un marco teórico de la Nueva Canción Chilena que está aún por hacerse.

Otros referentes previos a la emergencia de la NCCH lo constituyen la existencia de los grupos folklóricos Cuncumén, Millaray y la gigantesca labor de la folklorista Margot Loyola.

Margot Loyola comenzará su intensa trayectoria hacia 1946, cuando forma un dúo artístico junto a su hermana Estela. Casi al mismo tiempo inicia su labor investigadora en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Así comenzará una interminable labor de recopilación y reconstitución del repertorio folklórico chileno que une en su persona el rigor del estatuto académico con el declarado amor por la cultura popular.

A Margot Loyola se le deben aportes insustituibles en el rescate de la música de salón de los siglos XVIII y XIX, los rituales de adoración religiosa de la Fiesta de la Virgen de La Tirana; la música de la Isla de Pascua; el conocimiento y divulgación del idioma mapudungún como de la música del pueblo mapuche, y algunas grabaciones antológicas como su álbum de "Canciones del 900", editado por Dicap en 1971. Los trabajos de esta mujer infatigable la llevaron a fundar también los Conjuntos Cuncumén y Millaray y no es impropio ubicarla en el mismo nivel de importancia de Violeta Parra o de un Luis Advis. Margot Loyola constituye un referente intransable de consecuencia, coherencia y compromiso con el poder creador de su pueblo.

El Conjunto Cuncumén (murmullo de agua en mapudungún) surgió durante los años cincuenta como una réplica a los conjuntos burgueses de huasos y chinas de cabaret, de hecho su nombre ya indicaba una respuesta a los rótulos burgueses de cláusulas architrilladas como "campo lindo" o "tierra chilena" al reivindicar la sonoridad y la resonancia (hoy ecológica) del mapudungún. Cuncumén presentó por primera vez en nuestra música popular una composición mixta de artistas, mujeres y

hombres, que llevaban al escenario la música, las danzas y los atuendos del campesinado real, hecho cuya autenticidad les valió el reproche indisimulado de la prensa, interesada en opacar la reivindicación del mundo rural y de su pobreza, pues hasta ese momento nunca había aparecido en nuestro medio la figura del inquilino con su propia problemática. Por muy estilizada que fuera la representación que Cuncumén hiciera del escenario campesino, el planteamiento estético del grupo merece consignarse como uno de los primeros testimonios musicales en abierto compromiso con el mundo que representaba. Cuncumén sigue en actividad todavía hoy, manteniendo siempre su fidelidad a su propuesta original. No debe olvidarse tampoco que de sus filas saldría reforzada la creatividad artística de Víctor Jara, para quien su paso por el grupo constituyó una verdadera escuela aleccionadora en relación con su posterior labor cantoril y teatral.

Millaray (flor de oro, también en mapudungún) fue dirigido permanentemente por esa otra gran folklorista que fue Gabriela Pizarro, discípula de Margot Loyola y una de las más acuciosas recopiladoras del folklore de la Isla Grande de Chiloé, de ahí que Millaray haya establecido un verdadero puente para aquellos interesados en conocer las costumbres de los nativos del archipiélago. No por nada, Gabriela Pizarro contrajo matrimonio con Héctor Pavez, el entrañable "Negro" Pavez, tal vez nuestro principal referente en cuanto a música chilota. Artista e investigadora profundamente identificada con el carácter laico y progresista de la Universidad de Chile, a la cual le brindó muchos de sus mejores esfuerzos, Gabriela Pizarro (fallecida en el 2000) inscribió su nombre con propiedad entre estas precursoras de la NCCH, leyendas nobles de lo más granado y selecto que ha producido nuestra música nacional.

Es en este momento que hace su aparición esta verdadera adelantada consular que es Violeta Parra.

Violeta Parra aporta al menos tres elementos claves en el desarrollo de la NCCH: el rescate de la música folk de extracción campesina así como su versión transpuesta al medio urbano, el folklore musical de los arrabales citadinos; la aparición, a través de su persona, del arquetipo del cantautor, una figura no existente hasta entonces; y la premisa inédita de mensajes de contenido social y de crítica política en las letras de las canciones. Claro que Violeta es irreductible y la vastedad de su obra, musical, plástica, literaria, investigación, supera con creces su exclusiva

maternidad acerca de la Nueva Canción. Una breve revisión de su nota biográfica nos ayudará a tratar de precisar la significancia fundacional de su obra musical y de su aún persistente influencia.

Violeta Parra Sandoval nació en 1917 en San Carlos, Chillán, región rural, donde vive una infancia en condiciones de suma pobreza pero en permanente conexión sensitiva con el entorno natural, tal como ella misma relatará en el contenido biográfico de sus "Décimas" más adelante. Al final de su adolescencia, Violeta viaja a Santiago gracias a la asistencia de su hermano Nicanor. Instalada en la capital, Violeta forma junto a su hermana Hilda un dúo cantoral que actúa persistentemente en los bares del barrio de la Estación Central, el barrio Matucana y el Mercado Central. Al poco tiempo se casa con Ángel Cereceda y nacen Ángel e Isabel.

Hacia 1950 emprende su labor de recopilación folklórica por todo el territorio nacional, alentada una vez más por Nicanor, erigido a estas alturas como el creador de la antipoesía, figura esencial de la lírica chilena del siglo XX. Nicanor a su vez la previene que en esa tarea deberá competir con otra gigante: Margot Loyola.

Violeta descubre durante sus desplazamientos la verdadera raíz de la canción popular chilena en las viejas canciones campesinas del romancero. Se consolida en ella la convicción de que la verdadera chilenidad de nuestra música se halla en la transparencia vital de la cultura campesina y en los espacios de los arrabales y periferias pobres de nuestras ciudades, en declarada oposición al folklorismo de postal que hasta ese momento imperaba en el ambiente artístico local.

En 1953 gracias al apoyo de las figuras radiales, Raúl Aicardi y Ricardo García (un personaje imprescindible de aquí en adelante), Violeta realiza un ciclo de programas radiales donde se emiten en directo actuaciones de cantores populares, ciclo que obtiene un éxito resonante. De esta época es su segundo matrimonio con Luis Arce, enlace del que nacen sus hijas Carmen Luisa y Rosita Clara, fallecida prematuramente durante su primera edad.

Un primer reconocimiento lo obtiene al ganar en 1954 el premio Caupolicán por su labor de recopiladora folklórica. En 1955 viaja al festival Mundial de la Juventud en Varsovia, Polonia, tras del cual se instala en París donde junto a Ángel e Isabel cantan en los bares y boites del Barrio Latino. Graba para el sello Chant du Monde y para la BBC de Londres. En 1956 regresa a Chile y funda el Museo del Arte Popular con

auspicio de la Universidad de Concepción, trabajo que concluye con la grabación de dos elepés de recopilación. Entre 1958 y 1960 se reinstala en Santiago donde desarrolla una intensa labor como ceramista y creadora plástica a la vez que desata un permanente proceso de composición musical.

En 1961 viaja por la Argentina, Finlandia, la Unión Soviética, Alemania, Italia y Francia nuevamente donde vuelve a recalar en París para exponer sus arpilleras en el museo de El Louvre y vivirá su relación amorosa más importante con el artista y fotógrafo Gilbert Favré. Durante su residencia en París compondrá la mayoría de sus canciones políticas. Vuelve a Chile en 1965, canta en la Peña de los Parra, en la Feria Internacional de Santiago, en la Peña de Valparaíso y tras la separación de Gilbert se instala con la carpa en la comuna de La Reina, concebida como un centro difusor de arte y cultura popular. Al mismo tiempo graba las canciones de lo que será su último álbum (para RCA), tras el fracaso de la carpa y sumida en una depresión irreversible, se suicida el 5 de febrero de 1967.

Violeta Parra Sandoval es un ejemplo vivo de creatividad atravesada por el genio y la desmesura. Dueña de un talante creador excepcional, Violeta encontró el apoyo siempre generoso y estimulante de su hermano Nicanor, para llegar a erguirse sin duda alguna en la personalidad más importante de la música popular chilena de todo tiempo y época. Omnívora como era, de experiencias, sentimientos y de gozos, Violeta vivió en una permanente sensación límite de entrega, pero cuya demanda de afecto y reconocimiento tornaba muy difícil su convivencia y su aceptación. La cultura chilena está llena de casos donde el genio creador se ve enfrentado a la incomprensión y la soledad: Pablo de Rokha; Alfonso Alcalde; Nino García,... pero de todos ellos tal vez sea la guitarrera chillaneja la que mejor encarnó la diáfana confianza en el género humano y su esperanza de un mundo mejor. Pero esto no quiere decir que Violeta Parra fuera una artista que cayera en la indulgencia y la autocompasión, como cantautora Violeta nunca hizo concesiones ¿cómo podríamos referir el texto de una canción tan drástica como "Maldigo del alto cielo"?:

> "...Maldigo la solitaria figura de la bandera/ maldigo cualquier emblema/ la Venus y la Araucaria/ el trino de la canaria/ el cosmos y sus planetas/ la tierra y todas sus grietas/ porque me aqueja un

pesar/ maldigo del ancho mar/ sus puertos y sus caletas/ ¡cuánto será mi dolor!..."

Sin embargo, Violeta sabía entregar testimonios de amor que emergen de su propio dolor como reflejos de luminosa belleza como lo demuestra esta cita de sus "Décimas":

"La fuerza me ha consumido/ y me ha atormentado el alma/ pa' mí lo que llaman calma/ es vocablo sin sentido/... /camino por un momento las calles a la sin rumbo/ veo que estoy en el mundo/ sin más que el alma en el cuerpo/ miserias y alevosías/ anudan mi pensamientos/ entre las aguas y el viento/ me pierdo en la lejanía..."

A Violeta Parra se le deben trabajos discográficos de insoslayable importancia como su álbum sobre la cueca, la serie de álbumes que registró para la colección "El Folklore de Chile" del sello Emi-Odeón (bajo la supervisión de Rubén Nouzelles) y una amplia selección de grabaciones realizadas en Europa (acompañada por Gilbert Favré) que han sido reeditadas por la Fundación que lleva su nombre bajo etiqueta Warner Chile. A lo largo de su catálogo se aprecia claramente la evolución que progresa desde su visión del mundo campesino e indígena ("Parabienes al revés"; "El Nguillatún"; "Arauco tiene una pena") hacia referencias sobre la desamparada condición de vida de los mineros ("Arriba quemando el sol") o bien, la inflamada apelación al espíritu libertario de los albores de la Independencia como lo atestigua "Hace falta un guerrillero" (canción grabada para el álbum compilación "Cantos de rebeldía", Emi-Odeón, 1965).

La obra musical de Violeta Parra es en conjunto una suprema reivindicación de la creatividad y de la condición espiritual del pueblo chileno. Lo que nos lleva directamente al análisis de la confrontación política que vivió la sociedad chilena a lo largo de los sesenta y que tiene su testimonio cultural exacto en la consolidación de la Nueva Canción Chilena.

Paralelamente a la etapa final de la vida de la Viola Chilensis, surgió un agenciamiento de músicos y solistas de raíz folklórica, quienes bajo el incoherente rótulo de "Neofolklore" (¿puede el folklore ser nuevo?) daban vida al sector musical identificado ideológicamente con las posturas de derecha. Había aquí una colisión frontal entre percepciones.

Por una parte el Neofolklore retomaba la visión estática e idealizada del mundo rural de la Zona Central para postular una recreación de la música típica chilena no muy alejada de los cánones del escapismo más elemental. Esta versión del campo chileno se apoyaba en una concepción purista donde la imagen transfigurada del latifundista en huaso permanecía en una idílica relación con el paisaje, el inquilinaje y su pareja, la china, en un inexistente clima de armonía y quietud, como lo relata esta tonada de Francisco Flores del Campo:

> "¡Qué bonita va!/ con su pollerita al viento qué linda va/ a vender quesito fresco a la ciudad/ mientras que yo no estoy tranquilo hasta que al volver/ la veo en la puerta del rancho al atardecer..."

Así pues, mientras la NCCH iba dirigida hacia un proyecto militante, el Neofolklore ponía marcha atrás: representaba una regresión a un estado de cosas que en la práctica nunca había existido. De ahí que la música típica posea una relación neutra y aséptica con lo social. Toda su temática se apoya en la mención de la geografía, la naturalidad y cadencia de la situación terrateniente y las veleidades amorosas entre huasos (patrones) y chinas (patronas).

A este respecto podemos citar la lúcida observación del escritor y periodista Fernando Barraza cuando señala: "la canción chilena tradicional es hija de una sociedad eminentemente agrícola en sus fuentes de producción, colonial en su estructura y conservadora en sus costumbres y prejuicios" (2). Quien mejor grafica el planteamiento teórico de esta oposición entre Nueva Canción y Neofolklore es el mismo Gitano Rodríguez cuando apunta: "la canción popular comprometida con las luchas sociales tiene marcado carácter de reflejo, denuncia la explotación, los apremios a que el pueblo es sometido (...) la 'canción folklórica' propuesta y difundida por la burguesía actúa, a través de su contenido, como un proceso de ocultamiento de la realidad y una parcialización geográfica del territorio nacional (la Zona Central)" (3).

En todo momento y lugar las clases dominantes imponen a las clases dominadas sus propias visiones espirituales y culturales. En el caso chileno, esta operación se mantuvo inalterada hasta el momento inaugural del Frente Popular. Con la llegada de los años sesenta, tal vez la época de mayor auge del espíritu moderno, la cultura chilena se va a inflamar de todo el ardor revolucionario del internacionalismo de

izquierda, que tuvo en la Revolución Cubana y la guerra de Viet-Nam dos de sus referencias principales, pues nunca como en esos años se perfiló tan claramente la situación límite entre libertad y sumisión; conciencia y automatismo; erotismo y destrucción. La década del sesenta señaló con énfasis la resolución del espíritu humano y su supervivencia en una fascinante expansión cultural, política y tecnológica cuyos alcances reverberan todavía hoy, cuarenta años después.

Los temas de la percepción, del cuerpo, de la continua integración entre lo mágico y lo cósmico, y de la fusión de lo político con lo cotidiano, fueron aspectos traspasados definitivamente por las personas hacia un orden distinto: la convicción de una realidad superior, de una convergencia universal y feliz para toda la Humanidad. Por eso, dentro de tal escenario, la música popular debía hacerse cargo de este debate valórico y debía obligadamente provocar resultados, producir obras que convocaran a la gente a este festín de libertad.

Por lo tanto, la NCCH se vio abocada a la doble tarea de definir la identidad musical de la izquierda chilena (a partir de las señas dejadas por Violeta Parra) y de elevar a través del canto el nivel de consciencia de las masas obreras, creando una sensibilidad que servía ya como sentido de pertenencia, ya como orientación en la lucha revolucionaria, en palabras de la investigadora francesa Michelle Mattelart (4): "A través de la emoción que procura la forma musical, la canción protesta pretende abrir al receptor a la verdad, suscitar su lucha en pro de los valores de justicia, de solidaridad y de liberación. Sus intérpretes se convierten en testigos e instigadores de la lucha social".

El otro detalle, propiamente musical es el panamericanismo de la Nueva Canción. Al tomar como primer referente la reivindicación folk de Violeta Parra, la NCCH se abrió al influjo posterior del folk argentino (Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, entre muchos otros), del folklore de los cinturones andinos (Bolivia, Perú) y la música brasilera (cuya primera mención podía aportarla el bossa nova de Joao Gilberto, la poesía de Vinicius de Moraes o las canciones de Chico Buarque y Milton Nascimento) más la herencia de los trópicos afrocaribeños (el son cubano, el joropo venezolano, la cumbia colombiana incluso). El cosmopolitismo de la NCCH abarca también la asimilación de la chanson francesa (Edith Piaf, Jacques Brel, Georges Brassens); la nueva canción española (Paco Ibáñez) o catalana (Joan Manuel Serrat, Lluis Llach, Raimon) e incluso, como veremos después no está lejana la

apelación al folk norteamericano (Pete Seeger, Woody Guthrie, Bob Dylan).

La NCCH instaló en la música nacional al país real, ya presente en la poesía de los cinco grandes o en la narrativa de novelistas como Manuel Rojas o Nicomedes Guzmán, con la salvedad que gracias a la inmediatez anímica de su canal de transmisión (el canto y el baile) la sensación de identificación y autenticidad fue mucho más veloz y por lo tanto la propagación de su llamado fue imparable.

El público de la NCCH se amplió por afinidad representativa: a medida que el movimiento popular ganaba terreno este accionar social encontró su portavoz en el cuerpo de ella misma: obreros, campesinos, estudiantes, profesionales, dueñas de casa, trabajadoras, artistas, intelectuales, etc. De esta forma la NCCH encontró su espacio sin coludirse con el aparato comunicacional y publicitario de la burguesía chilena. Por eso, el carácter cristalinamente popular de la NCCH es incuestionable. "Nueva" quería decir distinta, alternativa, pero por sobretodo significaba de izquierda, revolucionaria; "Canción" obviamente aludía al formato y su comunicabilidad y "Chilena" aludía por supuesto, tanto a nuestra realidad como al inédito llamado a un mundo nuevo, libre y comprometido.

Aquí cabe mencionar, aunque sea en forma somera, algunos elementos de comparación con el caso del folk norteamericano puesto que en ambos espacios suceden desplazamientos culturales que van a incidir sobre su posterior consolidación. Partiendo de la labor fundacional del folksinger Woody Guthrie hasta el estallido sin precedentes de Bob Dylan con el folk de izquierdas de los sesenta, este género sufrió una trayectoria claramente discernible: tuvo su origen en los hillbillies de los Montes Apalaches en el suroeste de los Estados Unidos, origen que por provenir de un espacio de pobreza y privación va a germinar en un mensaje de inequívoco contenido social, para de ahí trasladarse al plano de las luchas sindicales y obreras con sus reivindicaciones antipatronales gracias a la labor de Guthrie y Seeger, para que una vez, en plena postguerra irrumpa la formación del Kingston Trío logrando así una nueva transferencia, esta vez al ámbito universitario, donde encontrará su forma más popular con Dylan, quien resumirá en su obra la herencia de contenido social con la sensibilidad existencialista de la literatura beatnik y la conciencia política pacifista de la nueva izquierda americana.

La NCCH por su parte tuvo una secuencia nada similar: surgida de los antiguos crisoles del cancionero popular heredado del romancero español, diseminado a lo largo y ancho del mundo rural para después ser focalizada en el mundo de la intelectualidad laica y universitaria a la par de las resonancias culturales de Violeta o Margot Loyola, la NCH siempre se mantuvo ligada a su entorno popular cuya resonancia natural fue en el mundo de la clase trabajadora, la clase media, el campesinado y el estudiantado, por lo tanto su progresión artística va ligada a la expansión social del movimiento popular chileno, actuando dentro de él, sirviendo a la vez como reflejo artístico y consciencia política de su momento histórico. No obstante hay dos puntos en común entre la NCCH y el folk estadounidense: su talante político de izquierdas, liberal-progresista y su padrón letrístico, de clara vocación literaria en los mensajes de las canciones.

Las propuestas de Bob Dylan, Joan Baez o Phil Ochs son en su mayoría expresiones de música politizada pero más cercanas a una posición reflexiva que de una propiamente militante ya que la narrativa del folk americano de esos años estuvo determinada en gran parte por el deseo de experimentar y renovar el formato de canción. Si Dylan vinculó al folk con el blues para originar después un nuevo referente que lindaría con el rock eléctrico y la experiencia psicodélica abriendo nuevos caminos para la música, la NCCH trasladó todos los descubrimientos de Violeta Parra al mundo urbano, pero la conciencia musical del movimiento apostaba por el panamericanismo, recurriendo a la música de raíz folklórica de toda la Patria Grande pero, y esto es lo principal, dotándola de una sonoridad moderna, alentando su contemporaneidad sin caer en el purismo ni en la recreación estática, por eso, el igual que en Dylan, la NCCH propone un reciclaje y una transformación del concepto de canción, de ahí el sello experimental que muchos entendidos le atribuyen.

La primera andanada cultural que daría forma al movimiento de la NCCH fue la inauguración de la Peña de los Parra, en julio de 1965, en una vieja casona de calle Carmen 340, en un barrio aledaño al centro de Santiago. En este recinto se impuso el espíritu musical y revolucionario de la NCCH. Durante su primera época el elenco estable de la Peña fueron Isabel y Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns a los que se integraría a poco andar Víctor Jara. Desde el comienzo quedó muy

claro el compromiso político de los artistas de la Peña, pues cantar canciones de denuncia social en nuestro país a mediados de los sesenta era un hecho inédito que provocó una polémica cultural sin precedentes. Estos mensajes que llamaban a tomar partido por el movimiento popular fueron replicados con alarma por la derecha, que veía en estos artistas verdaderos agentes del comunismo a quienes había que neutralizar y satanizar a toda costa, pues el rótulo de "canción protesta" representó para la burguesía una amenaza donde cualquier artista que apelara al espíritu de justicia social podía desencadenar reacciones en su auditorio para nada deseables en el orden imperante, podían en suma, causar problemas. Así lo demuestra esta triste copla del dúo Los Hermanos Campos, un nebuloso tándem de vago recuerdo:

> "Hay otros cantorcitos/ que dan vergüenza/ cantan puras leseras/ con sus protestas/ con sus protestas ¡ay sí!/ qué mala suerte/ cantan y tocan mal/ pero se creen la muerte".

Un verdadero ejemplo de servilismo patronal, pues los Hermanos Campos no eran representantes de la burguesía propiamente, pero no vacilaban en ponerse bajo su paraguas para emitir paridas como ésta.

Con todo, la NCCH creció sin pedir permiso ni autorización. Otro hecho importante que vino a agregar más resonancia fue la apertura de la Peña del Puerto, fundada en Valparaíso el 20 de agosto de 1965 en el segundo piso del restaurant "La Porteñita", en lo que hoy es la célebre subida Ecuador. Este local, ancho y espacioso, permitía incluso la posibilidad de bailar, sesiones donde se lucía "el empeñoso bailarín Valentín Souza, capaz de zapatear dieciocho vueltas y media" en la cueca larga del 19, según acredita el Gitano Rodríguez (5).

A la Peña del Puerto se agregará la Peña del Mar, en el edificio Cap-Ducal, estero Marga-Marga de Viña del Mar, abierta al público en 1966. La Peña del Puerto se trasladó al poco tiempo al subterráneo de la escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile de Valparaíso, ejemplo que será continuado por la santiaguina Universidad Técnica del Estado, que fundará, en 1966 igualmente, la Peña de la U.T.E., de donde surgirán los grupos Inti Illimani y Quilapayún. Entre los artistas que dieron vida a las peñas de Valparaíso y Viña se contaba a Gonzalo "Payo" Grondona, un incombustible compositor dueño de filuda ironía y cultor de una temática propiamente urbana; Osvaldo Rodríguez, de quien

hablaremos más adelante; Marta Contreras, una excelente compositora, autora de las mejores musicalizaciones sobre poemas del cubano Nicolás Guillén y el grupo Ruca Millarepu, un conjunto formado por estudiantes de diversas carreras universitarias.

La presencia de la NCCH fue creciendo en una rápida progresión, lo que hizo que en 1969 se realizara el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena bajo el auspicio de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. El festival se debió a la iniciativa del comunicador y personalidad radial de larga trayectoria, Ricardo García. García, cuyo verdadero nombre fue Osvaldo Larrea García, es el autor de la cláusula "Nueva Canción Chilena" y a él se le deben los tres festivales de la NCCH (realizados en 1969, 1970 y 1971 respectivamente) y los esperanzados eventos de "La Gran Noche del Folklore" que sirvieron de escenario para el Canto Nuevo y el rescate de la Nueva Canción durante el martirio pinochetista.

Hombre profundamente identificado con el proyecto de la Unidad Popular, Ricardo García fue un activista clave en el despegue masivo de la NCCH y al igual que otros ilustres defensores del canto popular como René Largo Farías, John Smith o Miguel Davagnino; Ricardo García puso toda su integridad en la promoción de la nueva música que estaba surgiendo a fines de los sesenta en nuestro medio. Pero no se piense erróneamente que el entrañable Ricardo era un hombre sectario y de ideas cerradas, pues muy conocida fue su tolerancia hacia otros géneros musicales (como el rock o el jazz, de hecho en más de una ocasión me confidenció su gusto por Led Zeppelín) como también se puede citar su cercana amistad y mutua colaboración con Camilo Fernández, personaje de reconocida militancia conservadora.

La realización del Primer festival de la NCCH supuso la consagración para Víctor Jara que obtuvo el primer lugar con su canción "Plegaria a un Labrador" (premio compartido con "La Chilenera" de Richard Rojas) para lo cual contó con el acompañamiento de Quilapayún. Los festivales de la Nueva Canción significaron un aporte sustantivo en el desarrollo del movimiento, pues durante su segunda versión (agosto de 1970) se estrenó en público la celebrada "Cantata Santa María de Iquique" de Luis Advis, con Quilapayún y, en el momento de su estreno, el actor Marcelo Romo. Aunque el Tercer Festival ya evidenciaba síntomas de crisis y menor asistencia de público, sería la llegada a eventos como estos lo que redundaría a la postre en una mayor interacción entre

artistas y trabajadores, donde el mundo del país real era asumido por el cantautor con un comprometido realismo crítico, con lo que la NCCH pasó de ser un alternativa musical a un polo dominante de la cultura nacional, sociabilizada desde la misma base civil, peñas, sindicatos, escuelas, universidades, fábricas, talleres, etc.

Ahora es el momento de referirnos a algunos notables artistas y grupos de la NCCH, como también de las obras programáticas del movimiento.

La trayectoria de Héctor Pavez merece ser reivindicada más allá de la simple mención recopilatoria. Pavez releyó como nadie la riquísima veta musical del folklore chilote y supo darle una ajustada versión que rescató para nosotros el colorido transparente y fluvial del archipiélago. ¿Quién no se ha conmovido con la historia de "Corazón de Escarcha" (original del Chilote Campos)? ¿Cómo no evocar el límpido sentimentalismo de "El Tornado"? Héctor Pavez poseía un registro vocal nasal nítido y atemperado, las grabaciones que realizó para la Emi chilena (("El folklore de Chile", volumen diez) son despojadas, casi minimalistas, desprovistas de cualquier atisbo de retórica pero de una autenticidad incuestionable, pues su estilo austero reposa nada más que en su expresividad vocal, lo que realza el respeto y la fidelidad a su repertorio, en este nivel sólo Rolando Alarcón puede comparársele.

Héctor Pavez partió al exilio post-73 para recalar en París, donde víctima de una prolongada enfermedad, morirá en 1976, dejando tras de sí una obra valiosísima que busca con justicia ser recuperada de la anomia generalizada que hoy nos afecta.

Los tres grupos que marcarían el devenir histórico de la NCCH son indudablemente Quilapayún, Inti Illimani y en menor medida, Illapu.

¿Qué tenía la música de Quilapayún que resultaba tan contagiosa? ¿cómo poder explicar verbalmente la vivencia de una música tan arraigada? Podríamos intentarlo, pero es inútil. Decir tal vez que sus armonías vocales son las más perfectas de toda la NCCH, que trazaron su programa musical con inusual profesionalismo, pues la superación y el progreso desde sus primeros discos son evidentes, que hacia el final el concepto Quilapayún había crecido hasta constituirse en un taller con grupos femenino y juvenil incluidos, que simplemente algunas de sus canciones ya son patrimonio de la gente toda, en fin. Pero tales derivaciones no bastan. Podría eso sí, intentar lo más difícil: ligar la música de

estos grupos a un sentido arcano, por decirlo así, que la NCCH auguró en su tiempo y en nuestro lugar.

La gesta de la UP era eso: una gesta. En esos años todos sentíamos que estábamos participando de algo único, épico, porque se trataba de un asunto absoluto, el más trascendente, donde estaba en juego la propia vida de cada cual. La NCCH fue la música de esta gesta, pero en lo que tiene de misterio, de arcano recóndito: era la magia, la sensación energética de ese momento histórico donde la conciencia de lo épico nos transformaba en protagonistas del espacio americano, sentimiento de solidaridad que traspasaban a todos por igual. Por eso esas canciones todavía nos acompañan y nos acompañarán para siempre. Los discos de la NCCH perduraron porque eran ciertos, eran de verdad, porque sumada a su intrínseca calidad, representaban la materialidad de esa sensación colectiva de amor y de emancipación. Ese amor nacional ya anunciado en la poesía de Neruda y De Rokha.

Quilapayún fue entonces el grupo que mejor encarnó este sentimiento de unidad libertaria. Todavía perdura el recuerdo con la visión de Willy Oddó desgarbado recorriendo el escenario enfundado en su negro poncho riéndose de los momios porque "no se les para la cuestión" (¡qué bochorno!), mientras de atrás el grupo arremetía con sus cantos de combate y de irreverencia. Quilapayún se formó hacia 1965 en un avance integrado en principio por Eduardo Carrasco y Julio Numhauser a los que se sumaría la asesoría escénica de Víctor Jara, ya instalado como un eficiente director de teatro. El nombre del grupo ("Tres barbudos" en mapudungún) simbolizaba la simpatía de los músicos con los barbudos de la Sierra Maestra con toda su imaginería guerrillera. Quilapayún era pues, un grupo que emergía como fuerte réplica contra el folklore de postal que los artistas de derecha seguían proponiendo. La música del grupo ganó rápidamente en convocatoria y su discografía es muy difícil de seguir por lo intrincada y diseminada, lo que impide un rastro lineal.

Mas no se puede obviar la mención a discos tan significativos como "x Viet-Nam" (Jota Jota, 1968) o "Basta!" (Dicap, 1969) donde la propuesta del grupo de deslinda por ritmos de la América toda, pero siempre con un inexplicable sentimiento de actualidad. Quilapayún logró una cima con la "Cantata Santa María" pero en la práctica fue el grupo que marcó presencia en toda la época de la UP con su aleccionadora y

chispeante actitud (su actuación en el festival de Viña en el verano del 73 fue un ejemplo de combatividad y consecuencia). Cierto es que durante los días del 73 y el comienzo del exilio, la música del grupo se entrampó en un consignalismo del cual tardaron en salir, pero por otro lado esta situación era inevitable: en un momento de genocidio desatado no se podía ahondar en canciones más existencialistas que refutaran el panfleto. Los años setenta fueron una década de crímenes y urgencias sociales que quedaron sin solución. En los años ochenta Quilapayún se abriría a nuevas orientaciones tras el encuentro de Eduardo Carrasco con el pintor surrealista Roberto Matta: creacionismo, surrealismo, Stravinsky, Paul McCartney, abandono de los ponchos, conclusión de la militancia comunista... el hecho es que la propuesta del grupo descubrió nuevos derroteros que los apartaron de la ortodoxia del comienzo, ganando en elaboración y en complejidad pero perdiendo esa llegada masiva del principio.

Es cierto que Quilapayún abandonó la óptica confrontacional y que sus últimos discos nos muestran un sonido que no es el que conocimos, tal vez la necesidad de evolucionar no nos trajo de vuelta al Quilapayún que quisimos, pero el aporte está hecho y es indesmentible. Por Quilapayún han pasado los artistas Eduardo Carrasco, Julio Carrasco, Carlos Quezada, Guillermo Oddó, Patricio Castillo, Hernán Gómez, Rodolfo Parada, Hugo Lagos, Guillermo García, Rubén Escudero, Ricardo Venegas, Patricio Wang y Daniel Valladares.

Inti Illimani es tal vez el mejor grupo de la NCCH. La calidad innegable de sus arreglos e instrumentaciones, la prolijidad de sus ejecutantes, el brillo de sus vocalizaciones y la belleza perdurable de sus composiciones así lo confirma. Y como todos los grandes grupos, ha venido a declinar al final en una devaluación palpable en las actuaciones del último tiempo.

Pero eso no quita que Inti Illimani haya escrito algunas de las páginas más célebres de toda la historia de la música popular chilena, en una trayectoria querible por lo que transmite, por lo que dice, por lo que significa. El grupo se formó en 1967 al alero de la entonces Universidad Técnica del Estado, hoy, Universidad de Santiago, en la que solían animar continuamente las veladas de la Peña folklórica realizada pos los estudiantes y que pronto les serviría como catapulta para una mayor promoción.

Vinieron los primeros discos: uno homónimo para Emi en 1970, otras grabaciones realizadas en Bolivia durante 1967, hasta llegar a las fundamentales e imperdibles sesiones para Dicap, cuyo primer álbum, también homónimo (1969) incluyó varios de los grandes clásicos del grupo ("Juanito Laguna remonta un barrilete", "Simón Bolívar", "El Canelazo") seguido del fallido "Canto al Programa" (que mencionamos más adelante) hasta arribar a "Autores Chilenos" (1971) un disco fundamental por donde se le escuche; aquí Inti Illimani se muestra como un grupo disciplinado y prolijo hasta la orfebrería. Todo reluce en este álbum: la nostalgia de "Tatatí", la polifonía de "Lo que más quiero", la enérgica arremetida de "El Aparecido", la chilenidad chinchinera de "Charagua", la reposada solemnidad de "Volver a los 17", en fin, un disco inolvidable, una de las obras superiores de la NCCH que los consolidó definitivamente y los instaló como embajadores de la NCCH ante el mundo.

En 1971, Inti Illimani fue contratado junto a Víctor Jara e Isabel Parra entre otros, como miembros estables del Departamento de Extensión Cultural de la U.T.E., lo cual les posibilitó una dedicación exclusiva a su labor musical y una enorme resonancia popular como grupo emblemático de la NCCH: giras, festivales, discos, sumergidos en la marejada social de esos días, los Inti Illimani se elevaron a la categoría de íconos del canto libertario, de pie, de frente, con sus ponchos amaranto cantándole a un pueblo que creía en sí mismo...

El exilio los encontró en Italia, país cuya solidaridad los acogió y que se transformó en su segunda patria, durante esa desolada segunda mitad de los setenta. No obstante en Milán, el grupo fue recibido por una banda de música progresiva, los Stormy Six, un grupo que sería la punta de lanza del movimiento Rock in Oposition en Italia con toda su carga de crítica desconstrucción. Sería en ese país donde los Inti agregarían más y más obras fundamentales a su discografía: "Hacia la libertad", "Palimpsesto", "Fragmento de un sueño" (junto al insigne guitarrista inglés John Williams y el maestro del flamenco, Paco Peña) y varias más, hasta que un mes de noviembre de 1988 nos devuelve en medio de la emoción y la euforia, a miles de compatriotas, compañeras y compañeros, entre ellos, a Inti Illimani, que volvían para reencontrarse con un país todavía narcotizado bajo los efectos de la prolongada represión militar.

Horacio Salinas, director musical de la banda hasta hace poco, está considerado como uno de los más connotados compositores chilenos de música popular y su calidad autoral más su reconocido virtuosismo como guitarrista lo han transformado en uno de los personajes de la NCCH más respetados por público y crítica. Aunque personalmente me inclino a pensar que Horacio continúa siendo el adolescente empecinado, sensible y romántico, que se vino del Sur a componer música "para que lo quieran más", como me confesó durante uno de nuestros inolvidables diálogos. Salinas supo plasmar una identidad en sus canciones que encontró su perfecta materialización en el fiato con los demás miembros del grupo. Su colaboración de largo tiempo con Patricio Manns ha redundado en la creación de inolvidables canciones como "El equipaje del destierro", "Medianoche", "Vuelvo", "Llegó volando" y otras, en un claro diálogo musical y poético, que ha enriquecido aún más la fisonomía musical de este artista, creador además, de música para televisión, cine y otras producciones de arte.

Inti Illimani es un caso musical pero también un caso afectivo: se trata de una experiencia sonora de incantatoria belleza, algo que trasciende incluso la época en que surgieron y los instala como un inamovible de nuestra música popular en este cambio de siglo. ¿De cuántas bandas chilenas se puede decir lo mismo? Por Inti Illimani han pasado entre otros músicos, Horacio Salinas, Max Berrú, Horacio Durán, Marcelo Coulón, Jorge Coulón, Ernesto Pérez de Arce, José Seves, Renato Freiyang, Pedro Villagra, Efrén Viera y algunos más.

Illapu se formó en Antofagasta, norte de Chile, cuyo origen geográfico explica que al principio el grupo se haya catalogado exclusivamente como de música andina. Illapu (palabra quechua que significa "rayo") estuvo formado desde la partida por los hermanos Jaime, Roberto, Andrés y José Miguel Márquez, a los que con el tiempo se sumarían los concursos de Osvaldo Torres y de Eric Maluenda, dueño del falsete más popular de la música chilena (recuerden "Baguala India"). Al trasladarse a Santiago en 1973, editan su primer álbum, "Música Andina" para Dicap, un disco nunca valorado en toda su real calidad, que incluía algunas joyitas como "Flor del desierto" o "Canción y Huayno".

En eso, el golpe de estado. Y después emerger como los indisimulados continuadores de la NCCH con dos obras esenciales: "Encuentro con las raíces" (1976) y "El grito de la raza" (1978), pero entremedio gana popularidad con algunos himnos de los setenta como el "Candombe

para José" (Arena, 1976) y "Amigo" (IRT, 1977) hasta que una maniobra del tinglado militar los obliga al exilio, primero en Francia y después en México, tras de lo cual volverán el '88 con un hermoso recibimiento en el Parque La Bandera ante más de 150.000 personas.

A su retorno del exilio la música de Illapu ha desembocado de lleno en la dimensión latina, superando la filiación andina de los comienzos. Illapu se mantiene con varios cambios en el lineamiento, en un sitial de privilegio en relación a sus compañeros de la NCCH. Han logrado abrirse al público masivo con canciones de real sello popular y su reputación hoy por hoy supera a la de cualquier grupo folk o rock incluso, algo meritorio ya que la NCCH sigue discriminada de la programación de radio y sólo registros como el de este grupo logra romper la censura y la exclusión. Pero Illapu sigue ahí, en un estatus de donde costará mucho que otros logren desbancarlo. Por el grupo han pasado además, Juan Flores, Francisco Araya, Carlos Elgueta, Luis Enrique Galdames, Sydney Silva, entre otros.

Entre los artistas de la NCCH que figuraron durante el período de la UP figuran Kiko Álvarez, Homero Caro, Charo Cofré, Juan Capra, Martín Domínguez, Tito Fernández, Clemente Izurieta, Richard Rojas, Fernando Ugarte, Silvia Urbina, Sofanor Tobar, y grupos como el dúo Quelentaro, Los Cuatro de Chile, Coirón, Los Curacas, Huamarí, Lonqui, Lonquimay, Tiemponuevo, etc.

Uno de los conceptos básicos de la música occidental desde el origen de la era moderna ha sido el de progreso. Y progreso en música significa evolución. Claro que esta evolución ha estado revestida históricamente por la búsqueda de formas más complejas y elaboradas. A mayor progreso, mayor elaboración entonces. Esta premisa inunda la propuesta musical moderna de compositores como Karl Heinz Stockhausen o Edgar Varese, lo mismo puede decirse de la música pop donde el ejemplo de Los Beatles es patente. Aunque la música rock es impensable sin la electrónica, es un hecho aceptado que el progreso musical siempre se sostiene sobre la recreación de las formas y la sumatoria tecnológica de los soportes.

En la NCCH también se asistió a un proceso similar, pues a poco andar del triunfo electoral de la UP, se hizo patente entre muchos músicos y compositores la urgencia de superar el consignalismo y abrirse a exigencias artísticas mayores. Fue el instante de lo que podríamos llamar las obras de aliento programático. Obras conceptuales que aludían

a la épica social del momento y que por lo mismo restauraban una reivindicación histórica, rescataban un americanismo bolivariano o planteaban un propósito didáctico de adoctrinamiento y orientación política.

Estas obras conceptuales consistían por lo general en narraciones musicalizadas que integraban texto, música, canciones y en ocasiones, pasajes instrumentales. La exigencia de algunas partituras hizo que aparte de la instrumentación típica de los conjuntos de la Nueva Canción se recurriera también a ensambles orquestales y sinfónicos. Pero en líneas generales, estas obras programáticas encerraban la misma pretensión de progreso, evolucionar hacia un sentido artístico que dejara atrás el panfleto.

El origen documental de estas obras se puede rastrear en las composiciones "Cantata Patética" (1942) y "Cantata Arauco" (1949), ambas compuestas por el sacerdote jesuita Francisco Dussuel. Aunque también hay que mencionar algunas piezas similares realizadas por compositores de derecha como la "Misa Chilena" (1965) de Raúl de Ramón y "Adiós al Séptimo de Línea" (1966) de Jorge Inostroza y Willy Bascuñán. Aunque la secuencia integrada de estas obras en la NCCH comienza propiamente tal con el "Oratorio para el pueblo" (1965) de Ángel Parra y continúa en una rápida ascensión con "El sueño americano" (1966) de Patricio Manns, la "Cantata Popular Santa María de Iquique" (1970) de Luis Advis, "Canto al Programa" (1970) de Advis, Sergio Ortega y textos de Julio Rojas, "La Población" (1972) de Víctor Jara, "Canto para una semilla" (1972) de Luis Advis, quien agrega también "Vivir como él" a medias con el cubano Frank Fernández (1971), "La Fragua" (1972) de Sergio Ortega, "Oratorio de los trabajadores" (1972) de Jaime Soto León, y que continuará después del '73 con "El grito de la raza" de Illapu, "Bernardo O'Higgins Riquelme" de Sergio Ortega en 1978 y la cantata "Los Tres Tiempos de América" de Luis Advis, a fines de los años ochenta. A las que habría que agregar "La misa de los mineros: plegaria del pueblo" y "Cantata del Carbón Socavón" compuestas en Londres por el músico chileno Mauricio Venegas Astorga en 1998 y 2001 respectivamente.

Con todo, la necesidad de evolucionar fue clara y los resultados permanecen todavía como un real intento de superación. Aún cuando hoy ya nadie abordaría la creación de una obra a partir de premisas doctrinarias, lo interesante es notar cómo el material histórico sirvió de base para esta narrativa popular de la NCCH, en lo que fue un verdadero proyecto artístico. Hoy en día cabe preguntarse si el avance hacia

formas más complejas ¿constituye todavía una señal de progreso?

La NCCH nunca trató de revivir el folk latinoamericano hacia una nueva forma de pureza cultural, mas bien realizó una transferencia de la música de raíz folklórica hacia una dimensión comunicacional y política culturalmente moderna, como lo cita con claridad la investigadora Michelle Mattelart (6): "dadas las líneas de fondo que estructuran la cultura de masas, no es pesimista decir que la canción protesta se resume en hacer ruido, fuera de los pequeños círculos donde su gravitación corresponde a una conciencia social y política más formada. (...) Ahí radica, a mi juicio, el problema: en este encuentro sutil de la línea musical con la línea temática que aborda la canción en su originalidad genuina, en tanto medio de comunicación y arte de comunicación, capaz de interpretar constantemente la historia, y más allá, la gran mitología, o si se quiere, la poesía, en tanto valor universal y eterno, que secreta, en su acepción épica como en su acepción intimista, los temas permanentes de la tensión hacia el amor, la belleza, la libertad".

La NCCH fue la aliada cultural que necesitaban los partidos de la Unidad Popular para enarbolar una propuesta integrada, pues si bien las cuarenta medidas del programa de gobierno que proponía Allende no diferían mucho de aquellas prometidas por el candidato de la Democracia Cristiana, Radomiro Tomic (uno de esos demócratas cristianos que ya no existen para desgracia de la política), el revestimiento cultural de la NCCH le brindó a la campaña presidencial una auténtica banda sonora de canciones y ritmos que se encarnaron en la memoria colectiva. Por lo tanto esta vocería musical que desempeñó la NCCH hizo las veces de convocatoria, consigna y vislumbre de futuro que prometía el proyecto UP. La Nueva Canción era en sí misma la confirmación de esa promesa: música popular surgida desde la base social traspasada por un impresionante sentimiento de chilenidad y progresismo. Por eso la vitalidad de las canciones de esa etapa cumplieron un rol de propaganda pero fueron también un factor de cohesión y de identificación social.

Luego fue el momento de la historia. Tanta aspiración de justicia y de igualdad, de florecimiento civil, sólo podía ser anulado con violencia, que un país con sólidas tradiciones republicanas como fue el nuestro (que ya no lo es) daría paso a una polarización cierta, pero si este país sufrió un trauma histórico fue porque lo que estuvo en juego fue demasiado real, demasiado trascendente como para haber transado una claudicación.

4 de septiembre de 1970: una izquierda en fascinante ebullición

elige al doctor Salvador Allende Gossens como Presidente de la República, cargo que es ratificado por el Congreso Pleno dos meses más tarde, donde entre tanto el general en jefe del Ejército chileno, René Schneider, es asesinado por un comando de extrema derecha para desestabilizar el veredicto popular, pero Allende es investido en la primera magistratura y sólo quien estuvo presente en esas marchas antes del 4, en la celebración popular que siguió a la transmisión del mando puede dar fe del maravilloso, supremo fervor que vivimos en esos días.

El movimiento popular había llegado por primera vez en la historia a la Presidencia en elecciones libres. Tenía a su lado a una Unidad Popular encabalgada en su mística histórica, a una multitud de obreros, trabajadores, profesionales, estudiantes, jóvenes, hombres y mujeres embellecidos de convicción revolucionaria y tenía también a otro aliado intransable en los trabajadores del Arte y la Cultura, en palabras de Pablo Neruda:

"Este es el compromiso que asumimos los intelectuales del movimiento popular: Allende significará el advenimiento de una hora sin igual para que toda la cultura se vuelque en nuestro país y lo eleve a una altura universal. Contra el odio seguiremos siendo los campeones del amor. Contra la violencia seguiremos siendo los defensores de la inteligencia. Y sobre todas las cosas comprendemos con esta lección que somos solidarios con todo un pueblo que depende de nosotros, del movimiento popular para defenderse de la incultura y para alcanzar la plena dignidad que queremos todos los chilenos".

Fue la Primavera de los Mil Días.

La Primavera de los Mil Días

El período del Gobierno Popular del Presidente Salvador Allende significó, entre muchas otras cosas, la apertura cultural que posibilitó por fin el encuentro entre el Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena.

Pero tal proceso no estuvo exento de problemas y obstáculos, de los cuales el más socorrido era el clima de prejuicios y recelos mutuos que había entre ambos mundos. Para la izquierda, ya lo dijimos, el Rock representaba un elemento de penetración cultural del imperialismo norteamericano que provocaba un efecto disociador en la juventud al sumergirla en un clima de hedonismo escapista alejándola de sus obligaciones revolucionarias y de sus responsabilidades históricas. Para los rockeros la política representaba un obstáculo concreto a las pretensiones de libertad individual y a la posibilidad de elección. Pues la marea politizante, donde tomar partido era casi obligatorio, no dejaba espacio para aquellas sensibilidades ubicadas fuera del diagrama izquierdas contra derechas.

Sobre la NCCH pesaba la exigencia estalinista de ajustarse al rigor revolucionario. Sobre el RCH, la sensación permanente de pertenecer a un sector excluido por las directrices dominantes de la sociedad chilena. El encuentro entre ambas entidades no fue entonces una vía regalada. Aquí entraron a tallar algunas situaciones no asumidas por ambos referentes que al ser focalizadas provocaron una dinámica que favoreció la interacción entre ambos y aceleraron el curso de esa relación.

Circunscrita a la UP la NCCH siempre denotó una grave carencia frente al Rock: su exigencia de militancia política como requisito indispensable para poseer credibilidad y más aún, validez y existencia real. La izquierda siempre asumió su perspectiva de análisis como una condición de verdad revelada, su complejo de superioridad radica principalmente ahí, en creer que su visión de las cosas es la única viable y a la vez la única "científicamente probada". Por eso su visión del Rock es siempre desde una plataforma paternalista (... esa música de jóvenes sin salida...) y está condicionada por esa exigencia de lo políticamente correcto más que por una aproximación desprejuiciada. Para la izquierda la dialéctica de lo real opera siempre desde un diagnóstico de carencias y deberes sociales. Por eso su visión del Rock es utilitaria y funda-

mentalista, pues el Rock sólo sirve si es "libertario", pero libertario en el sentido de la lucha de clases, no en el sentido de vivencia catártica y desrepresora.

La NCCH cayó entonces en esa condicionante, los rockeros no son como nosotros, luego, son personas susceptibles de ser ganadas para la revolución o potenciales enemigos; una vez más, el negro o el blanco, el juego maniqueo del izquierdismo sectario y falaz. El Rock en el mejor de los casos era una desviación pequeñoburguesa tolerable hasta ciertos márgenes. El éxito de un grupo como Los Prisioneros durante los años ochenta, demostró que la tesis de un rock ideologizado y "orgánico" en el sentido programático de Gramsci al menos en Chile, no tenía cabida.

El nacionalismo sobre el que se postulaba la NCCH era tan retrógrado como aquél de los folkloristas conservadores porque operaba desde categorías puras, estrictamente asociadas: lo proletario era químicamente puro por lo tanto esencialmente bello y noble. Y esto sí que era una contradicción grave, pues la cultura popular es esencialmente dinámica y no estática, por lo tanto el arte es ser en la historia, existe en vínculo con ella y toda su significación se impregna de los fenómenos de la existencia, un arte de masas por lo tanto es operante si nace desde esa resolución espacio-tiempo. Lo programático se fundaría más en la necesidad de sentido (lo estético) que en lo estratégico (la lucha revolucionaria), aunque ambas variables no son necesariamente excluyentes.

El espacio social de la NCCH se definió por lo histórico político pero su difusión estuvo siempre chocando contra el campo de fuerza de censura que los medios de comunicación dominados por la derecha tejieron a su alrededor. El consignalismo de la Nueva Canción era inevitable pues la espiral de confrontación política que se aceleró hacia 1973 fue tan apremiante que todo el proyecto cultural de la UP se suspendió en pos de catalizar un apoyo social que inevitablemente se dirigía a la colisión violenta. El izquierdismo de la NCCH fue una actitud sectaria y nociva en muchos casos, pero lo fue porque la gravedad de la coyuntura histórica así lo impuso.

Una cuestión nunca resuelta por la NCCH fue su escasa cobertura a los temas de índole urbana en sus canciones. Sólo Payo Grondona desde su reducto porteño brindó un testimonio de referencias citadinas, como lo demuestra ese antológico hit que fue "Il Bosco", pero su empeño por sí solo no bastó para que la NCCH asumiera un enfoque mayor al respecto. Casi todas las canciones de su repertorio apuntan a las figuras

del obrero, el campesino o el indígena, pero no hay una apertura real al folklore urbano. Aún así un detalle significativo fue el interés de algunos músicos del movimiento por la cueca urbana y el acercamiento hacia ella de algunos músicos de rock.

La cueca urbana, llamada también "cueca chilenera" es aquella versión del género que surge en los bajos fondos, lupanares o prostíbulos de los arrabales y suburbios. De ahí que gran parte de su encanto resida en su léxico, pulento y entaquillado, que no oculta su real procedencia ya que a veces se ufana de su cualidad proxenetaria (pues acude en muchas ocasiones al coa o jerga carcelaria). Por eso su apelativo recurrente de "cuecas choras" (1), ya que definen muy claramente el calibre de su origen social.

Los artistas que le dieron a la cueca urbana dignidad y estatus artístico fueron entre otros, Roberto Parra, el Tío Roberto, hermano de Violeta y el conjunto Los Chileneros, liderados por el compositor Hernán Núñez, un referente tardíamente descubierto por la prensa y el público en los últimos años. El caso de Núñez y Los Chileneros es particularmente interesante por su interacción profunda con el grupo de la NCCH, Aparcoa, quienes en su álbum "Chile" (posterior al Golpe) incluyeron dos cuecas de Núñez como tributo evocativo a la ciudad extraviada por el exilio. Aunque el interés de los Aparcoa por la cueca chora es muy anterior, ya que del contacto entre ambas agrupaciones nació una colaboración estrecha y amistosa que quedaría sellada cuando el mismo Hernán Núñez invitó a dos integrantes de Aparcoa (Miguel Córdova y Julio Alegría) a la grabación de uno de sus discos, honor que estos músicos asumieron con humildad y respeto.

Tal asunto no pasó inadvertido para los Inti Illimani quienes grabaron dos cuecas choras ("El músico errante" y "Lárgueme la manga") en uno de sus álbumes donde ya se escucha la detonación sonora de esta rama: piano, pandereta, guitarra y cajón.

Roberto Parra (redescubierto en los ochenta por Mario Rojas y no por Álvaro Henríquez como la gente cree) grabó su antológico álbum de cuecas choras en 1971 con el acompañamiento de su sobrino Ángel. Aunque el andariego trajín del tío Roberto retrata un humor que excede con mucho el radio propiamente urbano de sus cuecas, los títulos de algunas de ellas son elocuentes: "Las gatas con permanente", "Tengo una mina en Mapocho", "El Chute Alberto", etc. Su versión chilenizada del foxtrot americano, que él llamó inteligentemente "jazz guachaca",

lo ubica en la dimensión de auténtico creador de música popular, conectado por correlación con otros grandes creadores de pulentos ambientes como Willie Dixon y quizás John Lee Hooker.

No se crea de todo esto que el boom reciente de la cueca chora no está desprovisto de oportunismo snob. Pues gran parte de esta subcultura, que se vio divulgada a partir del éxito de la obra teatral "La Negra Ester", ha sido recapitulada por muchachitos de clase media que nada tienen que ver con el lumpen real. Esto nos ha llevado a la idealización de un ambiente que nunca buscó desplazarse de su lugar. Las cumbres guachacas promovidas por Dióscoro Rojas (un músico y poeta auténtico, nada impostado) son referidas por la prensa como los eventos donde la gente "normal" puede mezclarse con una población imposible de conocer de otro modo, como si éste fuera un mundo de procedencia extraterrestre. Así desfilan músicos, actores, periodistas y figurones revueltos y mezclados con los protagonistas del arrabal en un ritual forzado artificiosamente. Por otra parte, la cueca chilenera viene siendo objeto de estudio desde mucho antes que el oportunismo de los medios la popularizara, a este respecto las investigaciones de Mario Rojas o Armando Zúñiga no han tenido la atención que se merecen.

Pero la cueca chilenera está ahí, sobreviviendo a su propia moda para volver hacia los barrios bravos, con sus chulos y minas, de donde nunca debió salir.

Otro referente importante de esta época fue la Discoteca del Cantar Popular, Dicap, que surgió de la necesidad de un nuevo espacio discográfico que diera cabida preferencialmente a los artistas de la NCCH, pero también a todos aquellos artistas identificados con el proceso de la UP. Dicap se fundó a fines de 1968 por iniciativa del Departamento de Cultura de las Juventudes Comunistas, de ahí su rótulo inicial de "Jota Jota".

Dicap alcanzó a registrar un amplio abanico de propuestas y estilos del canto popular chileno, de ahí que sus títulos en elepé grabados hasta 1973 alcanzara la suma de 55 álbumes, una nada despreciable lista de singles de 45 rpm, en un registro que incluyó obras de la NCCH, tangos, boleros, música rusa, música cubana, poesía de Pablo Neruda, discos de Atahualpa Yupanqui, recopilaciones de canciones de los siglos XVIII y XIX realizadas por Margot Loyola, música docta en ediciones supervisadas por Gastón Soublette, obras de Luis Advis, Jaime Soto León,

Sergio Ortega, e incluso discos de rock como aquellos dos primeros álbumes de Los Blops.

Pero Dicap debe ser reconsiderada también por dos aportes claves: el arte gráfico de sus carátulas y el sonido presente en sus discos. Las carátulas de los discos Dicap fueron realizadas en su mayor parte por los artistas y hermanos Vicente y Antonio Larrea, quienes combinaron en sus realizaciones un revolucionario trabajo visual con técnicas de serigrafía, emulsiones fotográficas erosionadas, ilustraciones, superposiciones y collages gráficos entre otras, que contribuyeron a darle identidad y unidad a la propuesta discográfica del sello, pues de ahí en adelante las producciones Dicap no sólo eran fácilmente identificables dentro del mercado disquero si no que además aportaban una hermosura plástica que potenciaba con mucho la entrega del producto final.

Lo que Vicho y Toño Larrea estaban aportando desde las fundas de los discos era correspondido en el plano urbano por las brigadas de jóvenes muralistas como la Brigada Ramona Parra, BRP, ligada al partido Comunista y la Brigada Elmo Catalán, ligada al partido Socialista. El aporte de ambos colectivos no ha sido rescatado en toda su enorme importancia, pues sus imágenes traspasadas de realismo y poesía se diferenciaban bastante de la estética anquilosada del realismo socialista tradicional y muchos de sus murales embellecieron y llenaron de color los días del proceso. Incluso un artista tan importante como Roberto Matta colaboró directamente con la BRP en algunos de sus diseños. Recuerdo el mural alegórico sobre la historia de Chile que circunvolucionaba el anfiteatro griego del Parque O'Higgins, hoy rebautizado como La Cúpula, que era sencillamente sobrecogedor. Uno que tuvo la suerte de pasar tardes enteras en el Parque disfrutando junto a sus padres de funciones gratuitas de teatro y de cine después de merendar los almuerzos en los casinos populares de ese paseo remozado para esparcimiento del pueblo, no puede dejar de sentir escalofríos ante la visión de los conscriptos pintando de blanco los muros que albergaban esas visiones de los brigadistas, como si quisieran borrar la memoria de una belleza que ya nunca más fue.

Uno se pregunta ¿cuántas familias de obreros o de clase media podrían disfrutar hoy en día de oportunidades de esparcimiento y recreación en esta capital inundada como está de la sordidez de los cafés topless y barrios enteros sumergidos en el tráfico de la droga?

Pero volvamos a Dicap: el sonido de sus discos era otro detalle especial, pues el "sonido Dicap" fue una demostración palpable de que en Chile se podía grabar bien con recursos baratos y suplir las carencias tecnológicas con sapiencia y saber hacer. Gracias al trabajo de algunos ingenieros de sonido como Franz Benko y Ángel Araos, los discos Dicap fueron en muchos casos un portento de resolución sonora, que realzó aún más la identidad del sello. Un caso como este recuerda al del sello Sun de Memphis, propiedad de Sam Phillips que fue la sede de los primeros discos de Elvis, donde con pocos recursos se logró pasar a la historia del disco y de la música.

Tal vez este sello no fue un ejemplo de administración financiera ni organizativa, pero Dicap es el único caso de la historia musical chilena donde la resultante artística superó con creces el saldo empresarial. ¿Por qué en la actualidad no hemos vuelto a presenciar el surgimiento de un referente discográfico imbuido de una identidad integral (sonido-gráfica-propuesta musical) de tal calidad y consistencia?

Debemos referirnos ahora a la mención obligada de los programas radiales que jugaron un rol clave en la propagación del rock y de la NCCH. En relación al rock, no ha vuelto a haber otro espacio mejor informado y más vibrante que el mítico "Alto Voltaje" que radio Chilena emitiera desde 1970 hasta 1978. Animado en principio por Freddy Hube y luego por Pablo Aguilera, "Alto Voltaje" es el gran responsable de que en nuestro país se conociera la música de grupos como Pink Floyd, Ten Years After, Yes, King Crimson, Black Sabbath, Rare Earth y toda la flor y nata del rock clásico en verdaderas maratones musicales que quienes fuimos sus seguidores no dejábamos de sintonizar todas las tardes. "Alto Voltaje" tornaría su nombre a "Música de Avanzada" y sería animado por Miguel Davagnino hasta su última emisión en 1978. No hubo ni habrá otro programa que tenga las cotas de excelencia rockera de esta querida escuela, que serviría de inspiración para propuestas radiales actuales como la de radio Futuro, que desde la FM ha logrado reubicar al rock clásico en nuestra actualidad.

La NCCH por su parte encontró una amplia caja de resonancia en programas como "Chile Ríe y Canta" dirigido por el incuestionable René Largo Farías (asesinado en la etapa final del pinochetismo en circunstancias nunca aclaradas), una emisión que hizo historia como tribuna de permanente diálogo entre público y artistas y que encontraría una derivación natural en la peña del mismo nombre durante los oscuros años

posteriores. También se debe mencionar al programa "Vox Populi" de radio Luis Emilio Recabarren, emisora que pertenecía a la Central Única de Trabajadores, CUT. Este programa sólo transmitía discos de la NCCH y consistió en un valioso aporte para su posicionamiento en la radiofonía.

Entre las radios leales al gobierno de Allende merecen citarse Radio Corporación, del partido Socialista, después confiscada por la dictadura para ser radio Nacional, de muy triste recuerdo; radio Magallanes del partido Comunista, una de las últimas en silenciarse la mañana del once; radio Nacional, del M.I.R., que no debe confundirse con la otra emisora pinochetista y radio Sargento Candelaria, del M.A.P.U. Todas estas emisoras fueron expropiadas y nunca restituidas a sus legítimos dueños después de la dictadura. Un verdadero robo sumergido en el olvido. Mas el mundo de las comunicaciones en el Chile presente pertenece en su totalidad a la derecha, ni siquiera Televisión Nacional, que es estatal ha cumplido con su misión asignada de pluralismo y tolerancia, situándose en ocasiones más a la derecha que los mismos conservadores. Lo triste es que esta situación afectará más a la gente que a la izquierda, pues sólo se nos convocará como estadística más que como actores sociales. Estamos muy lejos del equilibrio y muy cerca del monopolio totalitario.

De esta manera se dispusieron las cosas para el encuentro entre el RCH y la NCCH. Por una necesidad de apertura varios de los artistas comprometidos empezaron a prestarle atención a los sonidos del rock, entre ellos Víctor Jara, Patricio Manns, Ángel Parra, su hermana Isabel y muy especialmente Patricio Castillo y Julio Numhauser. Veamos caso por caso, dejando la mención del gran Víctor para más adelante.

En 1971, Patricio Manns realizó una poco divulgada grabación, "Estación Terminal", que contó con la colaboración de Luis Advis y de Los Blops. El montaje del tema evoca un aire a balada rusa donde la imagen de la estación de buses es una metáfora de una historia individual que termina:

> "acaso soy el mismo solitario guardián de amanecida/ que un día se marchó/ mil caras cruzan grises/ por la luz artificial/ el rostro que yo quise nadie sabe donde está/ las manos de la gente enamorada se aprietan apartando la dura soledad..."

La canción sugiere un clima de despedida y pérdida, donde el uso del órgano eléctrico juega una colaboración protagónica. "Estación Terminal" es un antecedente único en la carrera de Manns, quien sin desconocer su radical compromiso político pudo abrirse sin embargo a este canal con el rock.

Lo mismo puede decirse de Ángel Parra y su eléctrica versión de "Cuba va", original de Silvio Rodríguez, en un single extraído al parecer de las sesiones de grabación del álbum "Cuando amanece el día" (1971). Resulta curioso oír a Ángel con su campechana voz haciendo ostinatos de vocalizaciones pop, pero la alquimia resulta y este cover resulta aún más potente que el original (los punteos de la guitarra eléctrica son aquí demoledores). Ángel Parra volvería al rock con la edición del single "Cabezas de pescado", un ácido comentario antiburgués en víspera de la elección parlamentaria de marzo de 1973.

Isabel Parra por su parte realizó un brillante entrecruzamiento entre la NCCH, el rock y su descubrimiento de la Nueva Trova Cubana, en lo que será a nuestro juicio la mejor etapa de su carrera coronado con la edición del álbum "De aquí y de allá" (1971). En esta producción, Isabel logra una sonoridad que le acerca a Dylan y al Silvio de la primera época. Algunos de estos temas como sus versiones para "Acerca de los padres" de Silvio, o "El Encuentro" de Víctor Jara son de una diafanidad casi inefable, expresión pura, logro alcanzado con la ayuda del ex Quilapayún Patricio Castillo, en lo que representa un tope de la unión RCH y NCCH, lo que se alcanza totalmente con "Que sus ojos, que su pelo, que su amor", el más experimental de los temas del disco y una de las mejores canciones que Isabel nos regalara alguna vez.

Estos antecedentes demuestran que muchos artistas de la NCCH poseían la claridad suficiente para percibir el rock en tanto música más que como elemento de colonización cultural. Quizás el músico que mejor percibió este aspecto fue Patricio Castillo.

Surgido de la primera fase del Quilapayún, Castillo destacó tempranamente como un soberbio multi-instrumentista y arreglador. A él se le deben muchas de las mejores versiones de la era dorada de la NCCH, pero su creatividad le llevó a enfrentarse al rock sin prejuicios. Así colaboró con Ángel e Isabel, realizando una amalgama de síntesis entre la nueva canción, el rock y la nueva trova, logrando un sonido preciso y cosmopolita, casi experimental. Fue en ese momento que Patricio Castillo recaló en Amerindios, liderado por otro personaje clave en esta

historia: Julio Numhauser Navarro. Numhauser era director artístico de IRT, la versión nacionalizada de RCA, y junto a Mario Salazar habían editado un elepé acústico como Amerindios para Dicap en 1971. En dicho elepé ya se anunciaba un tímido acercamiento al pop como lo demuestra la guaracha "Nixon", dedicado al odiable entonces presidente norteamericano.

Ese mismo año, Amerindios editó un single con los temas promocionales para el lanzamiento del semanario juvenil "Onda" versión UP de los semanarios juveniles como "Ritmo", que era propiedad de la derecha, y que era editado por la editora nacional Quimantú. Tal single incluía por cada lado una versión, eléctrica y acústica, del tema "Hoy es el primer día del resto de tu vida". Y aquí no había lugar a equívocos, era Rock con todas sus letras, guitarras distorsionadas y sección de bronces en el lado eléctrico, flautas filojazzísticas sobre un ritmo de bossa nova en el lado acústico. Amerindios se dirigía al rock directamente y sin ambages.

Porque Julio Numhauser desde su posición en IRT había dado forma a la colección Machitún, donde grabaron varios de los mejores conjuntos rock de la época (Jaivas, Congregación, solistas como Manduka y el pianista Matías Pizarro), lo que le permitió interactuar directamente con los rockeros nacionales y conocer de cerca algunas versiones progresivas recientes del rock anglosajón. Al ingresar Patricio Castillo a los Amerindios se inició el proceso que culminaría en la edición de uno de los discos más brillantes de todo este período: "Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto" (IRT, 1973). Aquí las citas al rock de la época se deslizaban a borbotones: la flauta traversa y la quena de "Los Colihues" que nos recuerdan a Jethro Tull, Focus o Traffic. Y los instrumentales como "Valparaíso 4 AM", "La Cervecita" y sobretodo la "Cueca Beat", un manifiesto fundacional del folk-rock chileno donde en un ritmo de cueca se escuchaban los pesados riffs de una guitarra eléctrica con fuzz. Este álbum permanece como un imperdible de la época y señalaba un derrotero que el RCH y la NCCH tardaron años en comprender: el desmadre anímico y corporal, tan incitante era su audición, tal su poder de llegada.

En agosto de 1973, a solo días del Golpe de estado, Numhauser editó bajo su nombre el single con el tema himno de la Feria del Mar de Valparaíso: "El hombre y la Mar", con su versión cantada por el lado A y el arreglo instrumental por el B. Aquí le acompañaron algunos

miembros del grupo Panal (Patricio Salazar en batería y Pepe Ureta en bajo), más el guitarrista argentino Francisco Navarro, los miembros de Illapu y un tecladista desconocido, presumiblemente Pancho Aranda.

Fue así como Numhauser, Castillo y Salazar quedaron inscritos para siempre en la fusión del RCH con la NCCH. Crearon tal vez sin proponérselo un espacio nuevo por donde cabalgarían muchos de los mejores músicos nacionales de ahí en adelante. Cabe mencionar también en este apartado un single grabado también en 1973 por Osvaldo "Gitano" Rodríguez: "Canto al trabajo voluntario", que es rock puro, ni siquiera trova o folk, pues se acerca mucho al sonido de grupos como Crosby, Stills, Nash and Young, con una guitarra con wah-wah acoplada sobre una base bajo batería de pesado ritmo blues e incluso una sección de cuerdas para realzar las bondades del trabajo voluntario que por entonces las juventudes de izquierda desarrollaban en el país. El Gitano se nos muestra como un artista desprejuiciado como el que más, pero que sabe que está haciendo una buena canción. Gran aporte el de este Gitano, de cuyos ensayos sobre la NCCH este libro es un reconocido deudor, que recibiría como tantos otros el pago de Chile ante su obra, tan abandonada en un olvido cruel e injusto, a su fallido regreso del exilio.

El ascenso público del RCH permitió que incluso se llevaran a cabo versiones locales de festivales al aire libre como el que exhibía el mítico documental "Woodstock" en los USA de 1969. Así se realizó el más citado, Piedra Roja, durante el 10 y el 11 de octubre de 1970, revivido por Raúl Ruiz en su película "Palomita Blanca" (sobre la novela de Enrique Lafourcade). Este festival se realizó en un terreno baldío de Los Dominicos en pleno barrio alto capitalino, que se llamaba "Piedra Rajá" (de "rajada") a causa de una alta mole de granito fisurada que se ubicaba a la entrada del lugar. El hecho es que este primer festival hippie a la chilena fue un desastre de organización y nulo resultado artístico donde algunos grupos, como Los Jaivas, trataron de calentar el ambiente infructuosamente. Tal que algunos testimonios personales, por tanto no oficiales, hablan de escaramuzas nocturnas con robos, asaltos y hasta violaciones. Algo mejor fue el evento "Los Caminos que se Abren", en febrero de 1973 en la Quinta Vergara de Viña del Mar. Allí bandas como Congreso, Los Blops (que para la ocasión actuaron con el nombre de "Parafina"), Los Jaivas e invitados extranjeros como el grupo peruano El Polen, quienes se lucieron con una celebrada versión de "Moliendo café", aportaron largas horas de buena música y buen sonido que

demostraron que con buena voluntad y algo de disciplina se podían hacer festivales en Chile.

Ahora veremos cómo fue el acercamiento a esta colisión desde el espacio del RCH. Desde lo óptica rockera se podía apreciar este proceso como una manera de romper con la exclusión y abrirse a un intercambio de elementos que lograra por fin una seña de identidad para nuestro rock. Así, la ecuación planteaba que desde el Rock a la Nueva Canción se iba tras una síntesis que le aportara identificación y sustancia al género mientras que la NCCH recurría al rock para escapar del folklorismo y experimentar con nuevas sonoridades en una sumatoria de elementos que incluía hasta la tecnología electrónica.

Pero la interacción no estuvo exenta de complicaciones, muchas de ellas dolorosas, por el cerco de recelo y suspicacia que los diversos oficialismos, culturales y políticos, tejieron en torno al rock. Pues tal condición de sospecha obligó, literalmente, a que muchas bandas realizaran difíciles concesiones para abuenarse con los responsables de casas disqueras a fin de poder grabar su música con propiedad; algo así como transar para lograr un certificado de buena conducta que les permitiese hacer rock. Como fue el caso emblemático del grupo Amigos de María.

Surgidos como quinteto con el nombre de Los Diferentes hacia 1969, esta banda fue presionada en el principio para grabar música comercial, lo que les llevó a realizar un par de singles en la línea de balada romántica, o música cebolla, en un estilo cercano a grupos como Los Angeles Negros o Los Galos, logrando un resultado deplorable. Como si esta imposición no bastara, al año siguiente y ya con el nombre definitivo de Amigos de María, el grupo fue obligado a plegarse a la euforia allendista y fue así como se transformó en la banda de acompañamiento del cantante norteamericano Dean Reed, con quien grabaron un horrible single de temas planfletos: "Somos los revolucionarios"/ "Las cosas que yo he visto" (Emi, 1970).

Tras de lo cual, otra vez el grupo fue orientado hacia la música complaciente cercana al estilo de grupos argentinos como Los Náufragos o Los Tíos Queridos como lo prueban los singles del período 1971-72.

Sólo después de suscribir diligentemente estas concesiones Amigos de María pudo grabar Rock. Así en 1972 editaron un excelente single, hoy inconseguible, que sugería las reales capacidades del grupo: "Prende fuego a tu soledad"/ "California blues" (Emi) donde el sonido

de la banda se enfilaba hacia el hard rock y se mostraba como un grupo afiatado y con ideas claras en la mente. Al fin, la convicción del quinteto les llevó a grabar su único elepé oficial "Rock" (Emi, 1973), donde la controversia no terminaba, pues el contenido del álbum consistía básicamente en covers de clásicos anglosajones, sin duda para alentar la "comercialidad" del disco, pero los dos únicos temas originales son sin duda lo mejor de todo el material. Como el tema obertura "Vuelve a comenzar", un largo boggie que se empinaba sobre los nueve minutos de duración y que era una constante expansión dinámica de fuerza, potencia y calidad, pues los riffs de la guitarra eran electricidad cargada de velocidad y punción, a la vez que la base rítmica aportaba un sólido cimiento al estilo blusero del grupo.

Escuchando este tema resulta inexplicable que la banda no haya incluido más canciones propias en el listado final del disco, pues era evidente que el grupo podía confiar en sus propias composiciones, tenían la capacidad y los recursos para ello, pero a la postre fue el formato imitativo lo que prevaleció. Aún así, Amigos de María permaneció en el rock, y de su sociedad con el solista Jhuliano, el Extraño (un extravagante vocalista de gran oratoria fácilmente reconocible) surgieron algunos de los mejores singles de esa etapa como "Mi barca construiré" (Emi, 1971) o más especialmente "No cierres la puerta" (Emi, 1973), un verdadero clásico del RCH de todos los tiempos. Pero lo conflictivo de su trayectoria resume visiblemente los problemas y aún, las censuras implícitas que muchos músicos chilenos de rock debieron sortear, aunque como compensación la historia los absolvió: pues experiencias como ésta contribuyeron a que la sociedad chilena terminara aceptando muchos años después, el aporte del rock sin condicionamientos ni exclusiones. El Rock Chileno dejó de ser la música de hippies disolutos para atravesar la noche pinochetista y transformarse tal vez después de los noventa en un nuevo oficialismo, un referente ya consolidado.

Claro que el período de la UP estuvo atravesado por un síntoma de gran creatividad musical, pues una vez que el RCH emergió como un espacio con discurso propio, el devenir de una identidad resueltamente chilena surgió con fuerza entre los grupos del rock nacional. Es aquí donde surgen las siluetas señeras de los tres grupos más importantes del RCH durante el período del doctor Allende: Los Jaivas, Congreso y Los Blops.

Los Jaivas. High-Bass en sus comienzos, descubrieron una dimensión nueva para el RCH cuando chilenizaron su nombre y americanizaron su música. Los hermanos Claudio Parra en teclados, Eduardo Parra en teclados y percusión, Gabriel Parra en batería y percusión, Mario Mutis en bajo y Eduardo "Gato" Alquinta en guitarras, dieron vida a la agrupación más perdurable, creemos, de toda la historia del RCH.

Oriundos de Viña del Mar, la ciudad balneario que acompaña al puerto de Valparaíso, Los Jaivas comenzaron animando fiestas y veladas en quintas de recreo y boliches, lo que vino a foguearles como músicos en vivo, gran escuela para pasar luego a un planteamiento de creación colectiva donde la improvisación y la inspiración espontánea eran la tónica predominante, lo cual les llevó a participar en numerosos "happenings" y performances en un momento en que la mayoría de las canciones del RCH apenas sobrepasaban los tres minutos de duración.

Fue el descubrimiento de los folklores afro e indoamericanos (aportados por la experiencia en terreno del Gato Alquinta) lo que les conferirá un sello definitivo a su música y a su credo artístico. La grabación de mítico álbum autoproducido, "El Volantín", en 1971 nos presentaba a una banda alejándose del período de improvisación (como lo plantea el lado A del disco) arribando a la composición estructurada en canciones de largo aliento ("Foto de primera comunión", "Ultimo día" de la cara B), donde ya se instala el sentimiento americanista.

Al año siguiente surge el contrato con Machitún, la filial de IRT ya señalada, donde a partir del single que contenía los temas "Ayer caché" en el lado A y "Todos juntos" en el B, tema que se sobrepone al del otro lado y que les reporta celebridad nacional, comienza la imparable ascensión de un grupo a contramano de la polarización política, fraternalista en medio de la división, informal entre la uniformidad de los ponchos y sus contrapartidas de huasos, único en su alcance al fin. No insistiremos en las referencias ya trilladas acerca de la discografía del grupo y su anécdota biográfica, pero si hubiera que resumir la importancia cultural de Los Jaivas en el curso de nuestra música popular, habría que consignarla en los siguientes conceptos:

- un sincretismo musical que mezcla el sentido contemporáneo del Rock (tecnología, electrónica, improvisación) con el sentimiento popular de la música vernácula latinoamericana (ritmos andinos,

afrolatinos, caribeños, folklóricos, etc.). Esto los posicionará como la banda chilena más importante en la historia global del Rock Progresivo americano.

- una ideología musical que apela a un sentido bolivariano (panamericanista) no violento, pacifista, comunitarista y solidario que reivindica la cultura de los pueblos originarios y primordiales de América.
- un mensaje letrístico que evoca un mundo telúrico sostenido por creencias cosmológicas indoamericanas que alcanzará su punto cúspide con la edición del álbum "Alturas de Macchu Picchu", con la musicalización de la obra de Pablo Neruda en 1981.
- la vigencia de su propuesta musical que los instala como una de las pocas instituciones legítimas del RCH y cuyo vigor a través de los años se mantiene incuestionable.

Todo el largo periplo posterior de esta banda, su emigración voluntaria post-73 primero a Argentina y a Francia después, toda su extensa y querible producción discográfica, su fidelidad a sus raíces, su entronización afectiva y popular en el público chileno se resume en esta cita, de la que pido disculpas por la autorreferencia (2):

"En este momento, cuando no es buen negocio hablar de pacifismos no violentos y la sola mención del término "unidad" despierta escozor, asimismo cuando el Rock Chileno navega según el astrolabio de ondismos de menor cuantía, es saludable revisar los discos de Los Jaivas, quienes con toda su falibilidad y la transfiguración que les otorga el tiempo, parecen decirnos porfiada y amistosamente que, más allá de este tiempo que nos agobia, amanecerá, y que la música de ese amanecer debe cantarse en tiempo presente".

Un caso parecido ocurre con el grupo Congreso. Surgidos de la reunión entre dos bandas, Los Masters del pueblo de Quilpué, y Los Sicodélicos, de Valparaíso, Congreso también suscribió una versión de rock empapada de espíritu folk tal como se estilaba en esa especie de "Rock con raíces" que se dio en el Cono Sur a principios de los setenta.

Pero la música de Congreso se emparenta con el Rock sólo durante la primera etapa del grupo, si bien su primer álbum "El Congreso" (Emi, 1971) conservaba un sonido eléctrico donde la cita folk no era tan preponderante, ya en el segundo elepé, "Terra Incógnita" (Emi, 1975) hay una decantación clara hacia la raíz folklórica, pero ya en esta placa el

origen rockero de la banda había derivado a un híbrido que recurría por partes iguales al folk, el pop y cierto atisbo de música docta que podría definirse como canciones pop de raíz folk con arreglos grupales semejantes a la música de cámara. Además este álbum citaba metáforas indirectas sobre el clima mortuorio imperante después del golpe de estado en canciones como "Romance" o "Los Maldadosos" con lo que Congreso se alineaba asumidamente en la oposición artística contra la dictadura.

El álbum siguiente, "Congreso" (Emi, 1977, conocido también como "Disco café") fue lo más cercano al rock progresivo que este grupo realizó antes de derivar a la música de fusión. "Congreso" incluía dos de las mejores obras del grupo: las suites "Los Elementos" y "Arco Iris de hollín", que desarrollaban alegorías sobre el instante político en estilizados arreglos de ritmos folklóricos, con lo que el grupo se alejaba totalmente del rock y se abría paso a la estación siguiente: la música de fusión.

El disco que marcaría este viraje fue el celebrado "Viaje por la Cresta del Mundo" (Emi, 1981) que incluía la presencia de Joe Vasconcelos en voces y percusión. Este álbum presentaba dos citas de claras influencias musicales: el jazz fusión de bandas como Weather Report y el tratamiento docto de ritmos populares latinoamericanos cuya mención más directa es la del maestro tanguero argentino Astor Piazolla (al respecto el tema "El Descarril" es una cita innegable). Fue así como Congreso elaboró una propuesta musical anclada en la música pop pero de claras exigencias auditivas. Su música no es bailable ni complaciente pero tampoco se acercó al cancionismo trovadoresco, eran simplemente piezas musicales muy elaboradas en estructura y que respondían a ese momento de la evolución musical de la era moderna.

A partir de ahí, Congreso se mantuvo en la música de fusión hasta el presente, ganándose el respeto de los entendidos, un público nada masivo pero fiel, y grabando una serie de discos a veces irregulares pero consecuentes con la propuesta tradicional. Amén de su compromiso con la democracia y su declarada postura anti-pinochetista, pues la banda fue una destacada promotora en las campañas del plebiscito del '88 y la candidatura de Patricio Aylwin al año siguiente. Congreso estuvo liderado desde siempre por la dupla compuesta por el baterista y compositor Sergio "Tilo" González y el cantante y letrista Francisco Sazo. La banda la integraron entre otros Fernando González, Patricio González, Fernando Hurtado, Renato Vivaldi, Hugo Pirovic, Ricardo Vivanco, Aníbal

Correa, Ernesto Holman, Joe Vasconcelos, Jaime Atenas. Jaime Vivanco, Jorge Campos, Raúl Aliaga y Claudio Araya.

Los Blops fueron un caso de banda que auguraba grandes proyecciones que nunca resolvieron. Oyendo sus discos se aprecia que existía la intención de comunicar, experimentar, transmitir experiencias que yacían latentes en el momento esperando manifestarse.

Los Blops también estuvieron a contramano de la exigencia militante del período UP, pero eso no les impidió colaborar directamente con artistas de la NCCH como Víctor Jara, Ángel Parra o Patricio Manns, en lo que fue una fructífera relación de musicalidad.

Sus dos primeros discos para Dicap (1971) y la Peña de los Parra (1972) son aún un fuerte resabio de folk trovadoresco con canciones que alcanzaron el estatus de verdaderos clásicos como "Los Momentos" o "El Volar de las palomas", pero a raíz de una mala recepción ante el público del Festival de Viña en 1972, el grupo abraza al rock progresivo y se largan a la realización de piezas donde la improvisación y la electrónica son indisolubles, registro que dará luz a su tercer álbum "Blops" (IRT, 1973).

Hubo grandes expectativas sobre ellos que quedaron truncas porque el destino de la época lo impidió. Pero un caso como el de esta banda refleja claramente lo que pudo ser el desarrollo de la música pop chilena de no mediar el golpe de estado del '73. ¿Cuántas obras se perdieron? ¿Cuáles son las reales magnitudes de la pérdida que sufrimos? Recuerdo haber visto a Los Blops durante una larga noche de marzo del 73 en la fiesta mechona de la Universidad de Chile organizada por la FECH, en el Edificio Gabriela Mistral, hoy Diego Portales, concierto animado en la primera parte por los Quilapayún. Ahí en primera fila, a pasos de un sonriente Alejandro Rojas (3), mis prematuros escarceos con el rock me mostraron una banda sólida y llena de talento. Sabían tocar, tenían onda y eran generosos en su entrega escénica. Fue tal vez una de mis primeras escapadas nocturnas de viernes, de ésas que el toque de queda nos privaría durante la dictadura quitándonos un espacio urbano donde pudo haber un rock chileno que nunca fue.

Los Blops fueron un grupo de músicos de clase acomodada que transitaron por varias experiencias colectivas como su paso por el Instituto de Psicología Aplicada, la escuela Arica, con sus ejercicios de disciplina física y espiritualismo; o bien su experiencia pionera como auténtica comuna hippie en La Manchufela, ubicada en el límite de las

comunas de La Reina y Ñuñoa. Pese a un intento de reunión en 1979 que arrojó la edición del single "La Francisca" y una nueva versión de "Los Momentos", que no fructificó, Los Blops permanecieron vivos en el recuerdo memorial del RCH, como lo demostró el éxito de su reunión durante el 2001.

Los Blops estuvieron integrados por Eduardo Gatti (más tarde un reputado cantautor), Juan Pablo Orrego (hoy activista ecologista y premio nobel alternativo), Sergio Bezard, Juan Contreras, Julio Villalobos, Pedro Greene, Alejandro Greene, Carlos Fernández, y ahora último, Andrés Pollack.

Otros casos citables aquí son los del grupo Congregación, Panal y el solista Manduka. Congregación fue un grupo de rock acústico que nunca recurrió al folk. Sus canciones reflejaban un intelectualismo desusado para la época, pero este espiritualismo no impidió que el grupo planteara un estilo trovadoresco, aunque por su discurso difícilmente se hubiera incluido en la Nueva Canción. Al grupo lo integraron Antonio Smith (hoy en día músico new age con el nombre de Awankana) Alejandro Rodríguez, Baltazar Villaseca, Carlos Vittini y Alberto Prada.

Panal se formó en el laboratorio de los estudios de IRT bajo la pretensión de constituir un grupo de rock latino en la onda Santana, lo cual les llevó a grabar un aceptable álbum de clásicos de cancionero latinoamericano ("Paisajes de Catamarca", "El Humahuaqueño", "Lamento Borincano" entre otras) con refrescantes y potentes arreglos rock en lo que constituye el ejemplo más comercial y desideologizado de la fusión entre RCH y NCCH.

Al grupo lo integraron Pepe Ureta en bajo; Patricio Salazar en batería, Pancho Aranda en teclados; Carlos Corales en guitarras; Denisse en voz; Juan Hernández e Iván Ahumada en percusión latina.

Manduka era un joven cantautor brasilero que llegó al Chile de Allende exiliado por la dictadura del general Geisel que asolaba su país natal. Editó un largaduración en 1973 bajo etiqueta Machitún-IRT, donde le acompañaban integrantes de Amerindios, Congregación y Los Jaivas, con quien les uniría una perdurable amistad. Lo interesante de esta producción es su espíritu experimental y enteramente acústico donde las canciones remiten a crónicas históricas ("Brasil 1500"), o bien a climas intimistas ("Naranjita"), pero lo más rescatable es su transfigurada versión de "¿Qué dirá el santo Padre?" de Violeta Parra, donde la indignación del original se transforma en una larga improvisación vocal

e instrumental muy a lo Richie Havens, que termina en un clima de percusión africana, versión unplugged veinte años avant la lettre.

Manduka emigró a París tras el golpe donde llegó a editar dos elepés en una línea más jazz fusión, antes de volver a su tierra en los ochenta.

Entre los grupos del período 1970-1973 que transitaron por la fusión entre RCH y NCCH merecen citarse Xingú, Conexión, Frutos del País, Matías Pizarro y La Costanera y solistas como Julio Zegers y Luis Beltrán.

Ahora corresponde un pasaje dedicado a Víctor Jara, un artista múltiple cuyo malogrado final no lo transforma por sí solo en la leyenda que es, pues Víctor representa como pocos el espíritu libertario y fraternalista de lo mejor de la NCCH y su trayectoria de cantautor no eclipsa su exitosa labor de director teatral y de investigador folklórico.

Víctor Jara nació en Lonquén en 1935 donde pasó su infancia en las duras condiciones de pobreza de los inquilinos rurales de la región. En esta etapa Víctor mantuvo un fuerte apego emocional frente a su madre, Amanda, esforzada campesina y por añadidura cantora popular que solía amenizar con su guitarra las fiestas de la cosecha y las veladas junto al fogón después de las labores del campo. Hacia 1950 la familia se instala en Santiago en pleno barrio de la Estación Central donde Amanda instala un puesto en el mercado aledaño y cuya muerte prematura dejará una huella indeleble en el joven Víctor, quien pasa el dolor cumpliendo el servicio militar para ingresar posteriormente como seminarista al Seminario de los Redentores en San Bernardo, de donde saldrá rápidamente para iniciar entonces sus estudios de teatro en la Universidad de Chile y a la vez ingresar como miembro estable al Conjunto Cuncumén.

Poco a poco la vida de Víctor comienza a remontar. Durante unos ensayos conoce a Joan Turner, bailarina británica avecindada en Chile y que tras unos meses de gradual acercamiento se transformará en su pareja definitiva. Vienen los primeros viajes y los primeros logros de su carrera como director de teatro ("Animas de día claro" de Alejandro Sieveking), pero tras su encuentro con Violeta Parra, Víctor experimentará una verdadera revelación de sus dotes musicales. Comienza su carrera de cantautor y se transforma en miembro estable de la Peña de los Parra. Dirige la Casa de la Cultura de Ñuñoa y a partir de ahí, la vida de Víctor será un torbellino de febril actividad en la que se suceden montajes teatrales ("Viet-Rock"), grabaciones discográficas, más viajes, giras,

actuaciones, en fin, Víctor Jara se transforma en un artista consular.

Ahora la familia ha aumentado a cuatro miembros, Víctor, Joan, Manuela (hija del primer matrimonio de Joan junto al coreógrafo Patricio Bunster) y Amanda. Hacia finales de la década, todo se acelera y Víctor se transforma en un promotor infatigable junto a sus compañeros de ruta de la campaña presidencial de Salvador Allende. Es aquí el momento donde Víctor Jara graba sus obras esenciales: "Pongo en tus manos abiertas" (Dicap, 1969), su segundo elepé oficial (ya había publicado otro en 1967 bajo el sello Demon) que nos muestra a un compositor posesionado dentro del proceso de cambios que vive su pueblo, pero junto a él, sin paternalismos ni dictando pautas, alentándolo a seguir su lucha con fervor y esperanza. Citamos de este álbum dos temas esenciales: "Preguntas por Puerto Montt", un ácido alegato sobre la masacre desatada por el tristemente célebre Grupo Móvil de Carabineros en contra de un grupo de pobladores que se habían tomado un terreno baldío donde plantar sus mediaguas "luchando por el derecho de un sitio donde vivir". El tema causó escozor en las esferas del gobierno de Eduardo Frei Montalva, pues Víctor acusaba al responsable con nombre y apellido: Edmundo Pérez Zujovic, ministro del Interior y quien fuera ejecutado por un comando de la Vanguardia Organizada del Pueblo, VOP, a comienzos de 1971. Tal acusación le reportó muchos sinsabores al cantautor incluida una agresión del hijo del ministro, Edmundo Pérez Yoma, más tarde arlequín favorito de las Fuerzas Armadas en el Ministerio de Defensa de Frei Ruiz Tagle (un eterno retorno nada feliz por cierto).

La otra canción es de rango universal: "Te recuerdo Amanda", mención de un idilio entre jóvenes obreros de trágico final, cuya melodía y simple arreglo para guitarra evoca una nostalgia imposible de ignorar en quien la escucha. Esta balada pertenece ya al repertorio universal del folk del siglo XX, tan importante como "Girl from the North Country" de Dylan o "Love Song for a Stranger" de Joan Baez. Con esta canción Víctor Jara se inscribió en la lista de autores capitales de la música latinoamericana de todos los tiempos.

En 1970 Víctor graba "Canto Libre" para Emi y presenta un set de canciones que siguen en evidente progreso como lo muestra "Angelita Huenumán", otro de sus imperdibles. Hasta que en 1971 Víctor presenta el que creemos su mejor álbum y una de las tres mejores obras, según estimamos, de la NCCH junto a "Autores Chilenos" de los Inti Illimani y la "Cantata Santa María de Iquique" de Quilapayún: "El Derecho de

Vivir en Paz" (Dicap). Un álbum épico, irresistible de principio a fin donde por fin Víctor demuestra su confianza en el Rock como fuente de nuevas ideas, como lo realiza en el tema homónimo que inicia el álbum y en "Abre la Ventana", grabados con la ayuda de Los Blops, que son tal vez los mejores ejemplos de la fusión entre RCH y NCCH. Pero "El Derecho de Vivir en Paz" se abría a todas las influencias presentes en ese inolvidable 1971 (tal vez el año más feliz de toda la administración Allende); así participaban el compositor docto peruano Celso Garrido Lecca; Ángel Parra; Patricio Castillo e Inti Illimani en una amalgama tan lograda como fascinante. Del repertorio del disco se podrían citar todas y cada una de las canciones, como sucede con las grandes obras de la historia de la música popular, pero aquí nos limitaremos a recomendar una escucha atenta y desprejuiciada del disco, que cobra a treinta años de su edición un valor prístino de cristalina profundidad.

En 1972, Víctor Jara edita "La Población", su álbum más conceptual y más cercano a la estética del realismo socialista. Desde la imagen de portada (dos nenitas de población observando el vuelo de una mariposa multicolor) el lema del disco parece ser "lo proletario es hermoso", pues Víctor se despacha aquí un oratorio completo sobre la épica batalla de los pobladores de Chile en busca de su lugar en el mundo.

Mezclando grabaciones directas de entrevistas a pobladores de la "Herminda de la Victoria", donde Víctor pasó semanas enteras recopilando su material, con pasajes dramatizados a cargo de la actriz Bélgica Castro, más la asidua colaboración de Pedro Yáñez, Pato Solovera, Isabel Parra y los grupos Cantamaranto y Huamarí, el álbum representa un fresco mural del propósito central de la cultura allendista: vida nueva, nueva cultura, hombre nuevo.

En un momento en que la Revolución parecía irreversible, Víctor Jara se volcaba a disolver las fronteras entre pueblo y artista. Y al parecer, lo logró.

En 1973, Víctor publica una recopilación de canciones campesinas repletas de profana picardía: "Canto por travesura" (Dicap) como un tributo quizás a los duros años de su infancia. Aquí aparece de nuevo el cantor popular de vuelta a sus raíces, malicioso, pagano, donde la exaltación del contacto carnal aparece por fin enunciado con chilena espontaneidad:

> "Déjame la diuca/ déjala que cante/ que no me la espanten/ déjala volar/ a mi pajarito le gusta cantar/ (...) traía pa' cocinar/ una polluela gordita/ y a la sombrita de un árbol/ matamos la gallina..."

Hasta que en agosto de 1973, Víctor graba las canciones que irían a dar forma a un álbum titulado en principio "Nuevos Tiempos", pero que tras el asesinato de nuestro artista, quedó titulado simplemente como "Manifiesto". Hay algo en lo que nadie ha reparado todavía: las canciones de este álbum ya suenan a exilio, a golpe de estado, a desapariciones y derrota en un anuncio casi como de despedida, como si el funesto sino del pinochetismo se hubiera descrito en ellas. Esas canciones reflejan un estado de ánimo que ya presentían el existir de la dictadura: la pomposidad de "Aquí me quedo", la desconsolada elegía de "Vientos del pueblo" o el retraimiento de "Cuando voy al trabajo", que reflejan el vacío de poder de los meses previos al golpe y la impotencia derrotista de una izquierda entregada a su suerte, presa de sus propios errores y obnubilada con la visión de una revolución imposible. Ahora, treinta años después de todo aquello es fácil reducir esta etapa a meras estadísticas, pero sólo la conciencia de cada uno sabe cuánto sufrimiento y cuánto castigo vivimos quienes fuimos arrojados al foso de la arena por la irresponsabilidad de algunos dirigentes de la Unidad Popular. Si las cosas no estaban dadas para asumir un enfrentamiento armado, si no había armas y si el dique se estaba sobrepasando por las carencias políticas, entonces ¿por qué las cúpulas partidarias insistieron tanto en la confrontación? Todos sabíamos que un golpe de estado iba a desatar un terror inédito en nuestra historia ¿por qué entonces no se asumió una negociación para evitar el genocidio? La culpa no recae únicamente en los líderes de la UP, pero no es menos cierto que palpando el peligroso clima de una matanza, la falta de lucidez y de conciencia política transformó el 11 de septiembre en un suicidio histórico, un matadero colectivo en que las Fuerzas Armadas asolaron el país enardecidas por la paranoia anticomunista linchando a una izquierda que descabezada de cuajo, no supo ni pudo enfrentar el horrendo Apocalipsis militarista. Estas últimas canciones de Víctor Jara ya preveían el clima de la represión y el silencio, como una elegía doliente de una muerte anunciada.

Los militares nos arrebataron a un artista brillante en pleno proceso de madurez y refinamiento artístico, pero al hacerlo provocaron el

surgimiento de un auténtico símbolo popular de liberación y generosidad, cuya obra se impone incuestionable e indestructible. Y no hay nadie presente, ni siquiera el mismo Víctor, que pueda desmentirlo.

Así pues, la fusión entre el Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena constituyó ciertamente un avance en toda la línea y esto quiere decir el nacimiento de un nuevo espacio musical, el más fascinante, que a partir de su génesis no sólo contenía una riquísima vertiente creativa porque además legitimaba y nivelaba hacia arriba la presencia del RCH y otorgaba cosmopolitismo y nuevas perspectivas a la NCCH. Como veremos en los próximos capítulos, esta fundamental fusión entre ambos mantuvo una solución de continuidad a pesar de los cambios que trajo consigo la dictadura y que conservaría el espíritu de auténtica identidad popular y chilena, libertaria y ahora sí tolerante, que esta promesa de futuro ayudó a construir.

Pues la necesidad de vivir, de existir y de ser feliz fue más fuerte aún que lo sucedido el 11 de septiembre de 1973.

DURANTE

Los años setenta

Contexto

El golpe de estado perpetrado por las FF.AA. chilenas el 11 de septiembre del 73 no fue una derrota de la izquierda chilena solamente: fue una derrota de la Humanidad que señaló un punto sin retorno, para Chile y el resto del mundo, tras de lo cual nada volvió a ser igual.

Apenas instalada en el poder, la Junta Militar chilena desató una escalada represiva contra la izquierda como nunca se había asistido en nuestra historia como nación. Pero hay que decirlo, la represión contó con la complicidad de la derecha y de la Democracia Cristiana, que veían en la asonada golpista la culminación de su estrategia desestabilizadora, que como por arte de magia los instalaría de nuevo en el gobierno arrebatado a la Unidad Popular por la violencia.

Sólo las familias de izquierda que vivimos esa tenebrosa inauguración del fascismo pinochetista podemos saber y atestiguar cuán horroroso fue aquello. Mas había un amplio sector de la población que aplaudió la llegada de la dictadura. Todavía perdura la imagen de nuestros vecinos brindando con champaña el fin del gobierno "upeliento" y el retorno del orden y la ley, gracias a aquellos que curiosamente no tardarían en dejarlos cesantes y desempleados con su política económica apenas unos meses después.

De esos días saltó a la palestra una visión que la falta de autocrítica de la izquierda había ignorado deliberadamente: hablar del pueblo chileno en tanto izquierda y en tanto nación, homologando por igual los tres conceptos donde decir pueblo era identificarlo con la izquierda y por tanto categorizarlo genéricamente con la nación chilena, en un relación de correspondencia e identidad que en la práctica nunca existió.

Por eso, al recapitular esta fase de la historia saltan a la luz dos hechos claves que constituyen un eje de la historia contemporánea chilena: la división irreconciliable entre la población promilitarista y la resultante posterior de la sociedad chilena de izquierda, y junto con ello, la errada autopercepción de la izquierda como un referente universal representativo de todo el corpus social de Chile.

Los militares sabían que su enemigo interno era el remanente polí-

tico de la UP y hacia él enfocaron toda su política de exterminio. Pero apenas desatada la violencia represiva se apreció cuán poco mayoritaria y representativa era la encarnación social de la izquierda. El lector se preguntará ¿ a qué viene tanta racionalización política en un libro sobre música popular? Es porque precisamente estas claves históricas que señalamos aquí van a trazar el rayado de cancha en la que se va a desenvolver toda la expresión musical chilena desde 1973 hasta nuestros días de comienzos de siglo XXI. Y este trazado contextual no sólo condicionará toda la producción musical y cultural chilena si no que además va a determinar su resultado histórico como referente artístico.

La división política separó para siempre los bloques ideológicos de la cultura nacional en espacios, cada vez más segmentados e irreconciliables y además la instauración de las nuevas directrices culturales y económicas de la dictadura van a generar un deterioro incontrarrestable en la industria cultural que afectará a la música chilena como un todo.

Vamos a tratar de delinear las precisiones conceptuales de este planteamiento: en primer lugar los referentes que aquí nos ocupan, el RCH y la NCCH, van a verse afectados de forma total. En el caso del RCH porque su condición cultural de música minoritaria y carente de resonancia social va a caer en picada hasta su cuasi remisión a la marginalidad más patética, como fueron los intermitentes conciertos de grupos en discoteques y gimnasios de la periferia suburbana, o bien su arrinconamiento como música radial de consumo restringido, como fue el caso del rock progresivo. La dictadura militar significó para el RCH las siguientes drásticas consecuencias:

- la pérdida total o casi total de su soporte discográfico producto del desmantelamiento de la industria de fabricación de discos de vinilo en Chile.

- la desaparición absoluta del RCH de la programación radial local como consecuencia de lo anterior.

- la aguda división económica del público del rock, un clasismo que tenía como pivote el consumo musical: rock progresivo para los chicos acomodados, rock imitativo o discotequero para los chicos de clase obrera.

- la pérdida de la identidad parcial que el RCH había logrado hasta ese momento, lo que se aprecia a cabalidad en su desaparición pública frente a la arremetida de la onda disco, de hecho una banda como Los Trapos van a terminar grabando singles discotequeros.

- y por último su relegación a una forma de excedente cultural que sólo sobrevivirá como aliado parcial de la NCCH o bien como sensibilidad musical marginal y minoritaria frente al predominio de la música complaciente.

Estos bruscos cambios estructurales de la industria musical a partir del 73 van a afectar también al resto de la música popular chilena la que va a devaluarse drásticamente frente a la dominancia discográfica y radial de la música envasada extranjera.

Nuestra música popular perdió presencia y protagonismo porque en una época de represión política y de transformaciones económicas (expansión del capital privado en la propiedad de los medios de comunicación, expropiaciones, privatizaciones) los compositores y artistas siguieron operando con los criterios de los sesenta, lo cual representaba una opción añeja y desfasada frente a la modernidad de las innovaciones tecnológicas como la aparición del sintetizador y de la grabación multipista, que anunciaban una renovación de todo el producto musical de la década.

Pero en lo concerniente a la NCCH el asunto será aún más apremiante y dramático, por ser una entidad asociada a la izquierda, cuyo sonido cobrará un especial simbolismo, su expresión pública será a partir de ahí, la vocería cultural de una izquierda acongojada por la crueldad persecutoria del pinochetismo. Persecución que iba dirigida derechamente a la eliminación física del adversario que generó un clima de miedo y asordinada violencia durante esos años.

Violencia que significó una convivencia cotidiana con los demás en un marco básico de temor, de amenaza y destructividad. Un modo pervertido de convivencia sociabilizado e impuesto desde arriba por la Junta Militar. La NCCH y su versión posterior, el Canto Nuevo representaron un reflejo y un valiente alegato contra ese estado de cosas. Lo cual no evita las críticas frente a algunos detalles objetables de sus propuestas pero de esto hablaremos más adelante, señalemos por ahora que

la reemergencia de la NCCH en el Canto Nuevo (CN) simbolizó la respuesta visible de la resistencia política, en clave artística, de la izquierda chilena frente a la dictadura.

Pero para entender mejor el siniestro conjunto de atrocidades que la Junta Militar causó en el plano cultural revisemos una síntesis de sus pretensiones programáticas en este ámbito. Tal como lo señalan los investigadores Carlos Catalán y Giselle Munizaga (1) los tres referentes ideológicos de la dictadura al momento de su instauración fueron la doctrina de seguridad nacional, que concibe a la guerra como estado social permanente en este caso contra el enemigo interno, obviamente la izquierda; el nacionalismo, como credo fundante de una restaurada unidad nacional después de la experiencia del marxismo. Y la economía neoliberal, que libraba toda su dinámica al arbitrio del mercado y la concentración del poder en los grupos económicos.

Tal trilogía de elementos necesitaba obviamente de una situación de fuerza para imponerse sin contrapeso social ni político alguno. En el plano propiamente cultural la historia de la dictadura atravesó una secuencia de al menos tres fases sucesivas, contradictorias entre sí, desde el momento que tales fases sirvieran o no al modelo económico que se impuso finalmente. Veamos una por una de las tres etapas.

La primera fase se basaba en una concepción nacionalista que abjuraba de toda la realidad cultural existente antes del ’73 y que se percibía como una pasada amenaza en contra de la identidad y el patrimonio cultural de la nación. Amenaza que se conjuraría al “extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollan en el cuerpo moral de la patria... (para mantener)... los hábitos y costumbres que revelan la solidez de una comunidad que se orienta en los valores permanentes que emanan de la concepción cristiana occidental de la vida y de las raíces propias de la chilenidad” (2).

Esta ideología inicial de la Junta Militar concebía a la identidad nacional como una esencia inmutable cuya manifestación de su “deber ser” inspiraría las conductas sociales de los chilenos. Luego, sería el Estado el portavoz privilegiado de esa esencia nacional, que había que restaurar vinculándola a los grandes objetivos geopolíticos nacionales. Este liderazgo del estado suponía una visión satanizada del marxismo que con su progresismo proselitista socavaría los valores característicos del ser chileno, en connivencia con los partidos políticos y sus dirigentes, vistos como cómplices de la decadencia del estado nacional y sus

principios portalianos. Hay que mencionar además el auxilio ideológico que aportaban a esta visión el gremialismo político (surgido en las aulas de la UC) y el integrismo católico como el del Opus Dei, referentes estos últimos que se desplazarán con toda comodidad hacia las fases siguientes de la economía de libre mercado. De todos modos esta fase tuvo su momento (1973-1975) de amplia propagación ideológica en lo que respondía a una inspiración "goebbeliana" (3) que utilizaba la amplia red de organizaciones estatales (Secretaría Nacional de la Juventud, Cema Chile, Digeder, etc.) como caja de resonancia de su aparato de agitación y propaganda, pero que por lo rígido e inmovilizante de su naturaleza se apagó rápidamente para dar paso a la fase siguiente.

Esta visión rectora del Estado como soporte del ser chileno pronto fue desplazada hacia 1976-1977 por otra concepción más funcional al impulso privatizador del neoliberalismo. Esta tendencia denominada como "alta cultura" (4) se apoyaba en una racionalidad excluyente y selectiva que asociaba la posesión de los bienes culturales a la posesión del poder económico, es decir, la cultura era vista como propiedad natural de las clases oligarcas en lo que sería una asociación arbitraria de la aristocracia del dinero con la aristocracia del espíritu, con todo su clasismo hegemónico donde la cultura de la burguesía es la cultura de la sociedad que domina y donde además la cultura misma fuera un bien destinado naturalmente a quien pudiese comprarla, transformándose en un bien transable y sometido a las leyes de la compraventa.

Esta tendencia, que predominó hasta mediados de los años ochenta aproximadamente, era naturalmente refractaria a la idea de "política cultural" y se apoyaba en la obsoleta concepción decimonónica e ilustrada de las "Bellas artes", clásica del canon europeo occidental, pero que en su versión chilena se graficaba con el inédito mecenazgo que la empresa privada aportó a la labor de algunos artistas provenientes en su mayor parte del ámbito de la plástica. Esto último no escondía una clara contradicción donde el capital privado sustituía al aporte estatal, lo que inducía la introducción de las técnicas modernas de comercialización y marketing de los bienes culturales pero que permitía a la vez la tolerancia frente al arte "disidente", como lo comprobó el apoyo a artistas de clara orientación vanguardista y disidente frente a la política oficial.

La tercera tendencia, surgida en gran parte de la descrita anteriormente, se basaba en la idea de "industria cultural" apoyándose en dos elementos motrices:

1) concebir la cultura como una mercancía (por sobre toda cualquier otra consideración) que debe ser transada y vendida con criterios mercantiles y de eficiencia empresarial, lo que apuntaba, claro está, a la prescindencia de subsidios estatales y a la supremacía de la lógica de mercado, autofinanciamiento y maximización de ganancias o generación de excedentes.
2) la expansión espacial y social de mensajes emitidos por los medios de comunicación donde se anula la anterior hegemonía de la tendencia ilustrada y se impone la visión recreativa que ve en la cultura un agente para el espectáculo y el entretenimiento con toda su consecuente banalización y frivolización de la esfera pública.

Tales datos, la mercantilización de la cultura y su mediatización comunicacional, lejos de contradecirse se complementaron sobre un proceso de expansión económica y de manipulación de la opinión pública. Esta tercera tendencia predominó durante la fase terminal de la dictadura (1983-1989) e impuso una manera de tratar el tema cultural que aún, trece años después, no se abandona del todo.

Así pues, la dictadura de Pinochet, que tuvo la imbécil pretensión de fundar un nuevo destino nacional basado en entelequias inasibles desde el sitio del estado, tuvo que rendirse ante la racionalidad hegemónica del neoliberalismo, donde lo que en definitiva prevalece es el dictamen del dinero, que transforma a su antojo cualquier ideología por totalitaria que sea, aunque a la luz de nuestra experiencia, no hay nada más totalitario que el salvajismo de la economía de libre mercado.

Ahora, para terminar esta precisión contextual, veamos cuáles fueron los hechos que clarifican aún más el totalitarismo de la dictadura pinochetista en el plano cultural. En 1974 aparece el prospecto de "Política Cultural del Gobierno de Chile", con su concepción nacionalista y militarizada de la cultura, donde se llama al Estado a salvaguardar el ser nacional de las nocivas influencias extranjeras y marxistoides y a encabezar el éxodo a una nueva era de glorificación nacional. En ese año se crea también el cargo de Asesor Cultural de la Junta de Gobierno y se anuncia la creación de la Secretaría Nacional de la Cultura. El primero propondría las medidas políticas y los programas para el desarrollo cultural del país y la segunda dependería de la Secretaría General de Gobierno como instancia política de coordinación de los recursos culturales preexistentes. También en abril de ese año la ARCHI (Asociación de

Radioemisoras de Chile) anunciaba para el mes de julio la decisión de una comisión gubernamental sobre el futuro de la radiotelefonía nacional, pues se alegaba un sobrepoblamiento de radioemisoras, un desperfilamiento de la programación de música chilena y una crisis financiera generalizada, que anticipaba la venta (o la expropiación arbitraria) de muchas estaciones como Radio Corporación (de propiedad del proscrito partido socialista) que pasó luego a constituirse en radio Nacional, de triste recuerdo por su incondicionalidad al régimen, o el término de concesión a radio Cristóbal Colón realizado por el Ministerio de Defensa a raíz de sus emisiones periodísticas de cuño disidente.

Y en ese fatídico año la Junta Militar decretó el DL 827, que estableció un impuesto del 22% a los espectáculos públicos, impuesto que antes no existía para los artistas chilenos y que no corría para los artistas extranjeros que viniesen a nuestro país. Este impuesto sumado a la imposición del toque de queda, terminó por aniquilar la vida nocturna y la consistencia de nuestro circuito musical. Por último, en 1974 colapsan por baja productividad tres empresas estatales del rubro comunicaciones: Alba (ex IRT, fonográfica); la editora Gabriela Mistral (ex Quimantú) y la productora cinematográfica Chile Films. Todo ello sin considerar la escalada represiva contra los enclaves culturales disidentes (cierre de diarios, revistas, editoriales, radioemisoras), persecución contra organizaciones culturales de base (sindicales, poblaciones), coerción de instancias culturales fiscales (universidades, municipios, casas de la Cultura) y fijación también de los medios de comunicación (TV, prensa, radios) al dictamen hegemónico del militarismo. Además del asesinato, exilio, tortura o desaparición de artistas de izquierda cuyo antecedente más dramático es el asesinato de Víctor Jara.

También en 1974 se anunció la creación de la Dirección de Comunicación Social (Dinacos) separada de la Secretaría General de Gobierno y conformada por departamentos de Información y Difusión, Evaluación social y Fiscalización y planificación; cuyo consejo consultivo técnico estaba formado por los presidentes directores de TVN, ARCHI, Chile Films, Colegio de Periodistas, Editora Gabriela Mistral, y del Director general de Comunicación Social. Dinacos fue en la práctica el organismo encargado de censurar, reprimir y sancionar todo atisbo de disidencia política en el espacio comunicacional chileno durante la dictadura. Así como se encargó también de generar campañas de propaganda y contrainformación hacia todos los personajes públicos que se

erigieran en disidentes al régimen. Su epílogo lo marcó el feliz momento en que Alberto Cardemil, personero de la dictadura hoy parlamentario de la "centroderecha", tuvo que anunciar con el rostro desencajado por la ira, los cómputos oficiales del plebiscito del 5 de octubre de 1988, es decir el momento final del oprobio pinochetista.

En 1975 se anunció la creación de la Comisión de Estudios y Reforma de la Legislación Cultural para reexaminar la normatividad previa al '73 y la creación también de la Comisión de Estudios de Bases y Proyectos Culturales para el fomento y estímulo de las actividades culturales. ¿Qué pasó con esos anuncios? Nada obviamente pues para Pinochet el mundo de la cultura nunca fue un terreno a explotar a no ser para reprimir directamente a todas las víctimas de su paranoia anticomunista y de todos modos carecía de cuadros competentes e informados para llevar adelante una labor concreta.

Finalmente hacia 1980 se termina el prensado de discos de vinilo en nuestro país, lo que provoca un efecto devastador en la cadena artistas-sellos disqueros-radioemisoras, con tristes consecuencias para la música popular local, pues ante la carencia de un soporte adecuado para su difusión en radio, la presencia del músico chileno sufrió una clara devaluación pública y una merma considerable de su estatus artístico. Lo que podemos comprobar en términos estadísticos: en 1961 el primer single de Danny Chilean (RCA) editó 70.000 copias; el primer elepé de Luis Dimas vendió más de 100.000 copias en un momento en que la población total del país no alcanzaba los nueve millones de habitantes. En 1972 Los Jaivas alcanzaron disco de oro por la venta de más de 120.000 copias de su canción "Todos juntos", lo que equivalía a una elevada suma en proporción a la población. Las estadísticas caen abruptamente a partir de 1973, pues hasta ese año el mercado fonográfico chileno movilizaba la suma de diez millones de dólares que en tan solo tres años, 1976, se redujo a la mitad, mientras que hacia 1986 el mercado local no sobrepasaba la suma de tres millones de dólares, lo que explicaba que en un momento en que la población se empinaba por sobre los doce millones de habitantes, cualquier grabación de un artista nacional que vendiese más de tres mil copias ya era un éxito comercial. Hoy en día, un artista nacional logra un disco de oro por sobre las 15.000 copias vendidas (cifra que se quiere rebajar a 12.000), lo que en un momento en que alcanzamos la suma de más de catorce millones de chilenos, torna más irreal las cifras anteriores a 1973.

Pero eso no es todo. En relación al soporte discográfico, el término de prensado de discos de polivinilo hizo que las autoridades de entonces establecieran una rebaja de aranceles aduaneros que descendía del 94% (previamente al '73) a un 10% en 1979, que destrozó el proteccionismo respecto de la producción musical chilena que era sustentada hasta entonces por nuestra industria. Entonces la desproporción costo/beneficio entre la música importada y la música producida en Chile se hizo insalvable. Esto provocó un alza explosiva en la venta e importación de equipos reproductores de sonido, grabadoras, tocacintas, radiocassettes, etc, más baratos de adquirir, pero el auge del cassette en desmedro del vinilo (pues se produce una sustitución lógica) derivó entre otras cosas en el aumento alarmante de la piratería fonográfica y con ello otro grave problema sumado a la devaluación pública de la música chilena.

Al expandirse las importaciones de música grabada las radios chilenas se abastecieron directamente de material envasado extranjero, apartando así a los que hasta ese momento habían sido sus abastecedores naturales: los sellos disqueros locales. Esto hizo que hacia 1985 el 75% de la emisión musical radial chilena correspondiese a música extranjera (5). Entonces así las cosas, el Estado chileno no realizó ninguna función de contrapeso frente a la trasnacionalización de la música y de la cultura. Esta parálisis de la infraestructura comercial y fonográfica de la música chilena tuvo un momento de involución creativa pues sólo sus aristas más complacientes como la balada romántica y la música bailable tuvieron cierta exposición pero en los años setenta pese a prolongarse el sentimiento de impotencia y odiosidad entre rockeros y cantautores a causa del descampado profesional, hubo música y en algunos casos, muy buena música, como veremos a continuación.

La Música Progresiva Chilena

Una de las carencias más significativas de los documentos disponibles acerca de la historia del RCH es la omisión casi absoluta de la etapa progresiva señalada después de 1973 hasta 1980. En algunos casos, como el de Tito Escárate en su publicación "Frutos del país: historia del Rock Chileno" (1993) este investigador simplemente se salta una década entera y aparece señalando al Canto Nuevo como el estamento que reimpulsaría en los ochenta la nueva propagación del rock nacional (algo falso por lo demás). Omisión culpable y además incorrecta que también se puede apreciar en las ignorantes crónicas sobre el RCH que perpetran de tarde en tarde los imberbes periodistas locales.

Por lo tanto trataremos de realizar en este capítulo un estudio del Rock Progresivo Chileno para situarlo en una perspectiva adecuada dentro de la macrohistoria musical local y referir tanto sus pequeños logros como sus incontables contravenciones. También referiremos en sus casos y cosas la diversificación de sus propuestas, las agrupaciones y solistas que pudieron darle realce y las respectivas encarnaciones que su acercamiento a la NCCH supo impulsar. Esto será un primer paso para reivindicar una etapa de la que fuimos testigos directos y sobre la cual no ha habido mención correcta ni luces esclarecedoras para alumbrar una etapa del RCH que precisa de un rescate.

El Rock Progresivo Chileno fue víctima de las circunstancias. Al paulatino desmantelamiento del prensado de discos de vinilo que afectaría a la música chilena como un todo después del '73, se sumaría el contrastante clima de miedo, silenciamiento y terror producto de la represión política, ambiente que desde luego no favorecía al desarrollo de la cultura y como si esto no bastase, había que tener en cuenta la drástica sanción tecnológica que impedía a los músicos chilenos producir y grabar productos técnicamente competitivos, cuestión que es posible apreciar no sólo en relación al rock angloeuropeo si no también en relación a la música progresiva que por entonces se producía en Argentina, Brasil o Venezuela por citar algunos casos cercanos.

Estas razones determinaron que históricamente haya habido tan pocos registros discográficos catalogables de "progresivos" entre 1973 y 1980 y que muchos de los disponibles adolezcan de un sonido deficiente

y mala resolución en su fidelidad, pero estos detalles no evitan el hecho que en nuestro país haya existido un intento concreto por generar una escena progresiva dotada de una fórmula propia. Es más, la progresiva chilena no se basó únicamente en el rico filón de fusión entre rock y nueva canción (sobre la que volveremos más adelante) porque también su propuesta esbozó una incipiente diversidad que buscaba un afán de modernidad en un momento cultural, el chileno de los años setenta, en que todas las circunstancias complotaban en contra de un virtual desarrollo de este modelo, como del arte en general, que hubiese consolidado una tradición rockera de mayor solidez en nuestro país. Aún así, la progresiva chilena esbozó un abanico de posibilidades que iban desde el modelo sinfónico clásico al jazz rock, incluyendo también el rock latino, el folk e inclusive el acercamiento al espacio docto.

Hay todavía dos consecuencias más: por una parte se asistió a un deterioro en la imagen pública del rockero, sospechoso también de vinculaciones con el peligroso espacio clandestino del extremismo armado, pues para la doctrina de seguridad nacional cualquier sector era susceptible de engrosar las huestes del enemigo y a los ojos del militarismo los melenudos, los estudiantes, los hippies y los barbudos son siempre lo mismo. Fue en este preciso instante, 1973, que surgió una asociación semántica que persiguió al RCH durante toda su existencia: su asimilación a todo lo relacionado con drogas, alcohol, delincuencia y promiscuidad.

Rockero quería significar "drogadicto", "zafio", "delincuente", ubicado en el indeseable foco de la marginalidad y del excedente social, por lo tanto era percibido como un ser socialmente peligroso y disociador. La sociedad pinochetista siempre tuvo una percepción del rockero como alguien intrínsecamente malo, desagregado y nocivo y por naturaleza reprimible, sólo basta recordar las imágenes de los buses policiales atestados de chicos detenidos a la salida de los conciertos en los años ochenta.

La otra consecuencia fue la inexorable elitización del Rock progresivo. Si en ese momento de instauración del autoritarismo se vivía un clima general de opresión y de persecución, la música popular debía servir entonces como válvula de escape y evasión frente al proceso de depravación social que se avecinaba. De ahí que la música progresiva, por su complejidad y el esfuerzo auditivo que exigía, no fuese nunca un referente popular ni masivo, puesto que ya había sido desplazado de las

radios y televisión por la música complaciente (ya se anunciaba la llegada imparable del escapismo de la música disco). Entonces el espacio de la progresiva se limitaba a un rincón lejano desde donde no podía irradiar una percepción de sí mismo como una música con valores culturales. Pues la visión global de la música era asumida desde el entretenimiento, apartándola de su antigua condición militante y transformándola en elemento de la parafernalia cirquera de los eventos juveniles de la dictadura, como las Fiestas de la Primavera organizadas por la Secretaría Nacional de la Juventud.

Frente a esto, el Rock Progresivo Chileno tuvo todo en contra: contexto, medios, tecnología y no podía perdurar en el tiempo más que como intento testimonial para reflejar en la música lo que estaba pasando con los jóvenes en una lejana sintonía con el rock extranjero. Es acerca del nivel que la progresiva chilena alcanzó frente al paradigma musical europeo que nos referiremos ahora.

La música progresiva postulaba la aparición de un mundo donde lo mágico, lo arcano se diera cita con el modernismo tecnológico creando así una peculiar forma de existencialismo musical o bien, una estética de mitologías antiguas con expresiones cósmicas futuristas. El Rock Progresivo que surgió en el Reino Unido a comienzos de los setenta superó el concepto tradicional de canción (representado tanto por rockeros clásicos como Rolling Stones o poperos modernos como David Bowie) e impuso la idea de obra conceptual, una narrativa que se apoyaba más en el formato de álbum con desarrollo y planteaba un encuentro del rock con la música docta, con el jazz o con el folk. Hablar de rock progresivo entonces es hablar del rock de estatuto ilustrado, culteranista y trascendentalista, que se esforzaba por aparecer como una realidad con espesor filosófico y literario dentro de su planteo musical y que se asumía a sí mismo como el punto culmine del proyecto cultural del Rock.

Pero hablar de Rock Progresivo es hablar también de la tetralogía británica más clásica del movimiento: el virtuosismo clasicista de Emerson, Lake and Palmer; el existencialismo espiritualista de Yes; el armado teatral surrealista de Genesis y la perfeccionista propuesta intelectual de King Crimson. Tales bandas dieron forma al paradigma universal de la música progresiva. Todos los referentes similares surgen de esta inspiración directa promovida por el rock inglés. La progresiva inglesa parte de la premisa que establece un progreso acumulativo en la realización de las propuestas musicales, que debe redundar finalmente, en la

creación de piezas más elaboradas y complejas. Y si sumamos a esto el aporte del arsenal electrónico en permanente expansión, tenemos entonces al estilo progresivo irradiando su sonido de la base del mayor invento musical de los setenta: el sintetizador. Cuyo modelo análogo permitía la creación de nuevos sonidos y un proceso de producción fonográfica más sofisticado que el tradicional. Esta predominancia de una tecnología de punta fue lo que generó una brecha frente a otros espacios contemporáneos de la progresiva europea y que determinó que en el caso chileno no hubiera un registro de acabada magnitud.

En comparación con algunos primos sudamericanos, la progresiva chilena era decididamente mala, tanto en ejecución como en resultante sonora. Un disco como "Pescado 2" de los argentinos Pescado Rabioso, era inimaginable en el RCH de 1973. Pero como siempre en estos casos, no deja de aparecer alguna joyita que reivindica lo producido por estos lares.

1973 es el año donde coincidentemente aparece el tímido asomo de los rockeros progresivos chilenos. En un primer momento hay dentro de este frente dos líneas perfilándose a una posible continuidad: la del rock sinfónico propiamente tal y aquella de fusión latina, inspirada claramente en la obra de Carlos Santana pero impregnada de la influencia del jazz fusión de artistas como Chick Corea; John McLauglin o Larry Coryell. Entre los grupos que conforman la primera tendencia y que aparecieron en 1973 se cuenta a Kalish; Grace of the King y En Busca del Tiempo Perdido, a los que se agregarían, en 1974, Los Trapos y las bandas de jazz rock Aquila y Fusión.

Kalish fue un experimento del tecladista Francisco Aranda, quien provenía del grupo Panal. Grabaron un único single (IRT, 1973) que contenía dos covers de ELP: "Stones of Years" y "Bitches Crystals", donde Aranda se despachaba una excelente labor al órgano hammond muy bien secundado por la precisa métrica de la base rítmica, recreación de apropiado tributo al ELP del álbum "Tarkus". Mientras que Grace of the King proseguía el estilo iniciado por Kissing Spell y editaba un single (Caracol, 1973) cuyas canciones cantadas en inglés, "Mar de soledad" y "el Hombre de un millón de ojos" se dejaban escuchar con agrado y evocación, pues eran unas baladas que ya aludían al espíritu de realismo fantástico propio de la progresiva clásica.

En Busca del Tiempo Perdido estaba integrado por su líder y bajista Alejandro Valenzuela; el batería Alfredo Bravo; Jorge Arcaya en la guitarra y la vocalista María Soledad Domínguez, una atractiva cantante

que después formaría parte del dúo Los Monstruos y hacia los ochenta sería la voz del grupo Sol y Medianoche. Grabaron sólo dos singles para el sello IRT: "Ya es tiempo"/ "Antes del final" (1972) y "Amanecer" / "Escúchame" (1973). Aunque el cuarteto no poseía una técnica instrumental relevante, sus canciones revisten cierto mensaje mesiánico y místico. Tal vez resulten un poco empalagosos pero su estilo remite a la progresiva sin duda alguna.

Los Trapos merecen una mención especial. Tal vez incluirlos en este acápite de la progresiva resulte un poco forzado, pero por sus características sí debían figurar en este momento. La banda estaba integrada por Francisco Larraín en teclados; Francisco Tallini en voz (quienes componían los temas del grupo); Sergio Andreu en bajo; Eduardo Valenzuela en guitarra y Javier Gálmez en batería. Grabaron un single para Emi en 1974: "Rock en re mayor"/ "Atucka" (aunque algunas crónicas hablan de un segundo single ese mismo año) donde exhibían un potentísimo sonido hard en una línea muy cercana a los americanos Cactus o Grand Funk Railroad, revestido de una depurada calidad instrumental, pues sabían tocar y tenían un estilo propio. Pero otro dato relevante lo aportaba el hecho de usar maquillaje y vestimentas en plan glam-rock, tal cual David Bowie o Roxy Music, lo cual constituía toda una transgresión para el medio chileno en pleno 1974. Su manager era Sergio del Río, quien había planificado la grabación de un elepé para ese año, situación que nunca se consumó. En relación al uso andrógino de su apariencia declaran en una entrevista para la revista "Muac" (noviembre de 1974): "La música antes era solamente música. En nosotros el rock es el arte de representar y el maquillaje constituye un complemento de esa representación". Y ante el rock gay: "una reacción a la liberación femenina" o bien, "una representación en el escenario de algo a lo que la mayoría del mundo está llegando, una especie de desenfreno".

Como se ve, los músicos no estaban muy al tanto del concepto ideológico del glam rock con todo su encanto decadentista, pero el antecedente los sitúa en la misma línea de otras bandas posteriores del RCH (Viena, Anachena, La Ley) que propondrían lo mismo diez años después. Los Trapos grabarían otros singles en la onda comercial de la disco music entre 1978 y 1979 siempre junto a la Emi Odeón, pero es por el antecedente inicial que esta banda se ganó un lugar en los anales del RCH.

Aquila, grupo de jazz fusión liderado por el músico de formación docta Guillermo Riffo planteaba al igual que Fusión, otro conjunto similar liderado por el bajista peruano Enrique Luna, la síntesis entre rock, jazz moderno y la música latinoamericana de raíz folklórica. El resultado fue en ambos casos satisfactorio, pues Aquila (Alba, 1974) contaba con la inspirada conducción de Riffo, muy cercano a la línea del argentino Astor Piazolla y una sofisticada sonoridad timbrística, matizada por el vibráfono y el teclado fender rodhes que representaban a la perfección la vocación urbana del grupo, integrado por Guillermo Olivares en teclados, Sandro Salvati en saxo alto, Sergio Meli en batería, William Miño en contrabajo, y el mismo Riffo en vibráfono.

Fusión por su parte traía la novedosa incorporación de la música afroamericana desde el candombe rioplatense hasta el landó peruano o el mambo caribeño. Este grupo se presentó con éxito en el programa "Tiempo de Swing" de TV Nacional donde se apreciaba la calidad instrumental de sus integrantes (llegaron incluso a presentar una novedosa versión de "Eleanor Rigby" de los Beatles), pero sería la desfavorable coyuntura del momento histórico en que aparecieron lo que gravitaría en contra de la continuidad y consolidación de ambas bandas. De todos modos este jazz fusión a la chilena era la versión nacional de una generación de músicos crecidos al alero de la genial inventiva de un Miles Davis o de un John Coltrane. Generación que tendría sus réplicas en la obra de otros artistas como los brasileros Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Nana Vasconcelos o Airto Moreira; Leandro "Gato" Barbieri en Argentina o los cubanos Irakere y que en nuestro medio cobraría especial vigor hacia los años ochenta con bandas como Quilín o Ensamble de quienes hablaremos en su oportunidad.

En relación al segundo estilo que señalamos al comienzo de este capítulo, aquel de la fusión latina, hay tres importantes grupos que mencionar: Grúa; Almandina y Santa y su Gente. Grúa era una banda originaria de la ciudad de Talca y presentaba un estilo latino muy emparentado con lo que realizaba entonces el grupo español Barrabás, un pop de fuerte base rítmica y abundante sección de percusión, pero no muy de acuerdo al ritmo afrocubano, por eso su único single (IRT, 1973) con el instrumental "Jungla" y la canción bailable "Tiempo libre" por la cara B, se parece tanto a lo que hacía por esos años el grupo de Fernando Arbex en la península ibérica. Almandina es otra de esas bandas afectadas por el síndrome de "lo que pudo llegar a ser" de no mediar las fatales

circunstancias del pinochetismo. Esta banda estuvo liderada por el guitarrista y compositor Leslie Murray (quien había sido sesionista de Los Bric a Brac en los años sesenta), junto a Orlando Avendaño en batería; Krujita Quinteros en percusión; Nelson Muñoz en percusión adicional; Guido González en guitarra; Juan Carlos Mendoza en bajo y el percusionista Santiago Salas. Cultivaron una propuesta identificada claramente con el sonido Santana pero de ciertas concomitancias con Los Jaivas, en lo que auguraba una promisoria veta a seguir, pues muchos de los músicos provenían del jazz y estaban al tanto de la fusión latina del momento. El single debut: "La Minchusquita"/ "El hijo de Barny" (Alba,1973) destilaba algo que muy pocos combos chilenos podían exhibir: una sugestiva y bailable sensualidad que llamaba al cuerpo pero que aprobaba una audición más exigente. Los continuos riffs de la guitarra de Murray se desgranaban entre cascadas de percusión con un ritmo vibrante, impulsivo y la vez sutil, en el cual se encontraban la fuerza del rock y la amplitud del jazz.

Desgraciadamente las acusaciones de plagio frente al sonido Santana no se hicieron esperar. Para mayor complicación, Almandina tuvo un funesto paso por el festival de Viña en el verano de 1974 lo que afectó aún más la estabilidad del grupo. Al parecer, el camino de la banda se abrió a la disyuntiva de persistir en la propuesta inicial o abrirse a un estilo más comercial sin abandonar la definición rockera. Y fue esta opción la que prevaleció: el segundo single "Fiesta"/"En tu mente" (Alba, 1974) era una concesión al pop comercial en un intento por lograr un impacto masivo pero ponía en entredicho todo lo positivo anunciado al comienzo.

El intento obviamente fracasó y Almandina se disolvió tras una deliberación final. Queda la interrogante de lo que esta banda pudo lograr de haber encontrado un mayor apoyo a su propuesta, pues el latin rock volvería a la escena local en los ochenta con De Kiruza y hoy en día se puede apreciar su impronta en las muchachas de Mamma Soul o el desborde orquestal de Santo Barrio, como para pensar que el tiempo no hace si no dar vueltas en redondo...

No obstante hubo cuatro miembros de Almandina que persistieron en la idea original (Avendaño, Salas, Mendoza y Quinteros) quienes junto a Lautaro Rosas en guitarra y el pianista Mario Lecaros dieron forma a un nuevo combo: Santa y su Gente.

El álbum "Urgente: Santa y su Gente" vería la luz en 1974 bajo

etiqueta IRT y afianzaba aún más el sentimiento bailable retocado por unas pinceladas de jazz y un rock algo más áspero en el resultado final. Desgraciadamente el álbum tuvo nula promoción y pasó casi desapercibido en el curso del año, por lo que el grupo se disolvió y Santiago "Santa" Salas formaría parte de Quilín y de Cometa ya en los años ochenta. Orlando Avendaño seguiría su derrotero de baterista de jazz junto a Hindemith 76, donde destacarían el ya citado Guillermo Riffo y el eximio tecladista y compositor Nino García, trágicamente malogrado años después.

Es con posterioridad a 1975 que se hace notar la influencia cada vez mayor del Rock Progresivo Argentino en nuestros músicos. Pues la música allende los Andes se establecía como un modelo que marcaba pautas para el virtual desarrollo del rock en castellano. Durante 1977 y 1978 se asistió a dos eventos que demostraban lo dicho: un festival rock en la Quinta Vergara de Viña del mar en el verano del 77 donde tuvieron presencia estelar Raúl Porchetto, Nito Mestre y los Desconocidos de siempre junto a grupos chilenos como Miel y La Sangre. Al año siguiente la gira nacional que desarrolló el trío Alas nos trajo el juvenil talento del bajista Pedro Aznar y el virtuosismo deslumbrante del tecladista Gustavo Moretto.

Los testimonios discográficos de la progresiva chilena se completan con las respectivas referencias a los grupos Miel; La Sangre; Millantún; Tumulto; Arena Movediza y una verdadera rareza de esos años: el trío folk de los músicos norteamericanos Chandler, Siegel y Edwards.

Este trío grabó un elepé homónimo para Alba en 1974 donde proponían un estilo acústico muy cercano al country, un género que en Chile nunca ha tenido repercusión, por lo que este antecedente resulta una rareza, casi una extravagancia de la historia de nuestro rock, algo muy colonizado y que demuestra que en Chile cualquier aparecido puede hacerse de un espacio si es que sabe venderse.

El grupo Miel fue la primera banda chilena en usar un sintetizador Mini-Moog durante su aparición en 1975. Cultivaban un estilo sinfónico con muchas cercanías a los ingleses Yes u otras bandas de la progresiva italiana, de hecho durante sus conciertos incluían un celebrado cover de "Celebration" de Premiata Forneria Marconi. Fueron quizás la banda más relevante del período inmediatamente posterior a 1973, siempre cerraban los festivales de la época como número central de la cartelera. Y en realidad lo eran. Recuerdo haberlos visto numerosas veces entre 1975 y 1977; eran bastante buenos, su música respondía a una

elaboración sólida y con un riguroso profesionalismo en la ejecución. Se autocalificaban como el "mejor grupo progresivo sinfónico chileno", pero revisando su microscópica discografía salta un efecto de contradicción: su single de 1976 para el sello Banglad incluía en la cara principal una versión del hit "Get Down Tonight" del grupo disco KC & The Sunshine Band, ¡un grupo progresivo interpretando música disco! Aún cuando esta versión mejoraba bastante el material original, era el lado B del single, "Sombras de colores", el tema que exhibía el verdadero espíritu de la banda: tras una solemne introducción de órgano y sintetizador sobrevenía la voz de Juan Carlos Duque describiendo un estado de introspección anímica para dar paso a la banda al completo en un estallido de fuerza y arrojo, coronado por un punzante solo de guitarra, tras de lo cual un dramático cierre siempre dominado por los teclados.

El single no tuvo los efectos comerciales esperados y el grupo grabó otro tema que una vez más delataba un deseo de ventas masivas pero una abierta indefinición estilística: "Rasguña las piedras", el famoso hit del dúo argentino Sui Generis. Hay que mencionar otro tema anterior, de fines de 1974, "Tu Calor", otro tema original y de impronta progresiva que apareció en una compilación comercial del sello Alba. Ambos trabajos denotaban convicción y entrega pero nunca el hecho de grabar covers criollos de éxitos extranjeros ha redundado en mayor reconocimiento y mejores ventas para los músicos chilenos. Aunque Miel generó una respuesta positiva ante el poco público que iba a sus conciertos, esto no pasaba de una instancia parcial que no aseguraba la supervivencia del grupo, por lo que hacia 1979 Miel abandona el campo rockero y se transforma en la banda soporte del proyecto solista de Juan Carlos Duque, esta vez pasado al espacio de la balada pop. Queda la sensación contradictoria de haber presenciado una buena banda de rock acuciada por la necesidad de reconocimiento masivo, pero nuestro país nunca ha sido un mercado sintonizado con el rock, mucho menos con el RCH. La mentalidad del público local ha sido machacada durante años por el estilo pop bailable del estándar de frecuencia modulada lo que ha redundado en incultura e ignorancia musical. Ayer como hoy, no había espacio para experimentos complicados. El grupo Miel estuvo liderado por el vocalista y compositor Juan Carlos Duque.

La suerte corrida por La Sangre no fue mucho mejor. Este era un power trío oriundo de Viña del Mar liderado por el guitarrista Marcelo Mora. Más que a un estilo progresivo, su música se acercaba a un hard

rock prolijo y lleno de matices, que pudimos apreciar durante los conciertos que este grupo brindó junto a Miel, en el Gimnasio Manuel Plaza de Ñuñoa entre la primavera de 1975 y el verano de 1976. Tenían mucha fuerza y potencia pero sin perder nunca el cauce de la melodía ; editaron un single para Banglad (1976) que incluía dos temas propios: "Esa maravillosa edad"/ "Cada uno en su lugar", antes de disolverse.

El tecladista Jaime Aldunate dio forma a Millantún en 1975, una banda nunca reivindicada del todo que perduraría hasta mediados de los ochenta. Millantún era rock progresivo al estilo británico de unos Camel o de los holandeses Focus, es decir fuerza y preciosismo, dinámico y sutil, que editaría un single en 1978, totalmente inubicable en la actualidad, que contenía sus principales hits: "Tren a la eternidad" y "Pomaire". Temas breves arreglados con sencillez pero de intransable vocación progresiva. La banda editaría un elepé, prensado en Perú, hacia 1984 que incluía numerosas versiones como "Sábado en la noche" del argentino Moris, o bien, "Antinuclear" del ídolo hispano Miguel Ríos, con lo que su propuesta se desperfilaba, pero que a pesar de eso, brindó algunos memorables conciertos durante los difíciles años ochenta.

Aldunate se ha quejado públicamente del abandono del grupo acerca de las crónicas que se han hecho sobre el RCH en el tiempo reciente. Reproche cierto (pero que en estricto rigor a nosotros no nos toca) y que señalamos aquí al nombrar a Millantún como uno de los pocos grupos chilenos de los años setenta que siguió su derrotero sin claudicar ante el dictado de la música complaciente.

Tumulto siempre ha sido la banda de Alfonso "Poncho" Vergara, el simpático bajista que le ha dado razón de ser a este grupo, alimentando la escena local por casi treinta años. Formados en 1973 con Rodolfo Iribarra en batería y una vez más Sergio del Río en guitarra, Tumulto editó un elepé para Emi Odeón que escondía el verdaderos feeling musical del grupo, más cerca del hard rock que del planteo comercial que se oye en esa placa. No obstante, Tumulto grabaría para Emi en 1977 un single de especial mención: la primera versión discográfica de "Rubia de los ojos celestes" (existen cerca de media docena de versiones) el verdadero himno transgeneracional de los rockeros chilenos, con su metafórica descripción de la estimulación mediante una anfetamina; mientras que por el lado B incluía el instrumental "Himno" donde Tumulto apelaba a un inteligente uso de teclados, en un clima muy a lo Focus, Rick Wakeman. Aquí ya estaba presente el significativo aporte

del guitarrista Orlando Aranda, entrega que nunca ha sido valorada también en su justa medida, pues Aranda debe ser sin duda, uno de los grandes guitarristas habidos en el medio nacional, cuya técnica quedará demostrada en las grabaciones que Tumulto realizará en los años ochenta, junto a Robinson "Teté" Campos en batería y Jorge Fritz en teclados, además de Vergara en el bajo, con lo que Tumulto alcanzó la condición de grupo consular del RCH y verdadero ejemplo de perseverancia y fidelidad a su estilo, como hay pocos en nuestro medio.

Arena Movediza se formó por iniciativa del baterista Carlos Acevedo en 1977 y aunque no se trata de un grupo estrictamente progresivo también tuvo rasgos de longevidad al proyectarse hacia los años ochenta. Lo cierto es que este cuarteto grabó el que sería su clarinada de batalla en los territorios del rock: "Pronto viviremos un mundo mucho mejor", sin duda su gran hit, y "El Vuelo del Caballo" (Polydor, 1977), una recreación del villancico infantil "Caballito blanco". Ambos temas alejados de la retórica progresiva o heavy pero reconocibles sin vacilación como temas rock que llamaban inclusive al baile, algo muy poco usual por entonces, pues el término bailable era casi privativo de la repelente onda disco.

Al año siguiente Arena Movediza editaba otro single que evidenciaba un claro progreso: "Un minuto en el tiempo"/ "Recorriendo un camino", un excelente tema que recordaba a los Doors de "L.A. Woman" y que contenía un nítido espíritu blues. Con ambos singles, Arena Movediza se posesionó con personalidad propia en las desmembradas huestes del rock local, pero hay que dejar constancia que ninguno de estos grupos tuvo resonancia masiva y que todos en mayor o menor medida fueron víctimas del averiado estatus social del rock causado por el clima de contracción cultural provocado por la dictadura y del devalúo de la industria fonográfica, con el encarecimiento del soporte discográfico y las dificultades para sortear el acceso a la radio.

Simultáneamente a los grupos mencionados, hubo otro gran número de bandas que participaron de los años setenta pero que no llegaron a grabar. La gran mayoría de estos grupos cultivaron propuestas catalogables como progresivas pero todos sin excepción intentaron plantear una solución de continuidad para el RCH que se vio afectada precisamente por la ausencia de registro fonográfico y de las obstrucciones culturales que imponía la situación política. Esto no quiere decir que estos grupos fueran de izquierda o cultivaran un mensaje contestatario, que no lo

fueron, pero los problemas de censura, de restricción a las reuniones masivas y a la circulación nocturna y la drástica disminución de acceso pleno a los medios de comunicación, afectaron a todos aquellos que no fuesen acólitos declarados de la Junta Militar. Por lo mismo, no puede examinarse esta etapa bajo parámetros o condiciones ideales, o bien, de simple normalidad cívica. Las circunstancias anormales y de abrupta violencia que asolaban la sociedad chilena determinaron también que la resonancia cultural del RCH fuese periférica y precaria, como efectivamente lo fue. Pero, con todo, citaremos aquí algunos nombres de grupos y solistas que figuraron en esta generación y pedimos disculpas por cualquier involuntaria omisión.

Entre los grupos de los años setenta que no llegaron a grabar estuvieron: Lunallena; Influjo; Cristal y su posterior versión, Rocío; Laucha Trío; Yerbaseca; Leña Húmeda; Tifus; Mole; Mungo Alex, autor del clásico "Falta gasolina"; Teykers; Katmandú; Océano, autores de las suites "Entre parques y edificios" y la muy notable "Conclusión de un nuevo sol"; Bambú; Fotosíntesis, quienes darían vida posterior a Quilín; Arrecife; Mario Millar y Callejón Oscuro; Don't Egg Me; Poozitunga, Equis; Héctor Sepúlveda Trío; Vick Jones y la banda World; a quienes se sumaban bandas de provincia como el Trío de Jazz de vanguardia y Altazor, ambas de la ciudad de Valdivia y asentadas en la carrera de Tecnología de sonido de la Universidad Austral. Muchos de estos grupos permanecieron sumidos en la marea indiferenciada del olvido, pero desde estas páginas intentamos reivindicar el valioso aporte de estos músicos que trataron de constituir una avanzada rockera imposible de lograr en una época de este país donde estuvo prohibido ser feliz.

El Folklore Progresivo Urbano Andino

La cláusula apareció en un reportaje de "El Mercurio" a fines de 1975, en el que se entrevistaba entre otros músicos a Luis Beltrán, a la sazón líder de la Banda Azul Flotante, quien daba a entender las bases estéticas del nuevo movimiento. El Folklore Progresivo Urbano Andino no era otra cosa que el nuevo impulso de la intersección señalada entre el RCH y la NCCH durante el ciclo '70-'73, aunque la nueva oleada estaba despojada por razones obvias, de la ideologización de la fase anterior y además estaba basada claramente en la exitosa fórmula patentada por Los Jaivas, quienes desde la Argentina habían demostrado las posibilidades del cruce folk y rock progresivo.

Desde luego, el nuevo referente era el tratamiento progresivo en sonido e instrumentación de la música de raíz folklórica, mixtura que venía a demostrar, durante la peor época para la cultura, la validez de esta convergencia como la mejor ilustración de identidad y proyección del RCH. Ciertamente a mediados de los setenta el continente entero se hallaba sumido en las tinieblas de la doctrina de seguridad nacional con su siniestra secuela de dictaduras militares, pero el curso de la vida y de la creación no se había detenido: sólo se hallaba en reorganización, adaptándose al curso de la época pero sin perder vitalidad ni expresividad. Esto hizo que el Folklore Progresivo traspasara el filtro de la censura ya que no era asimilable espontáneamente a la NCCH y su revestimiento rockero le confería otra aura cultural, que la censura no supo identificar o no pudo reprimir directamente por no responder en la superficie a las señales discursivas de la izquierda tradicional, por lo tanto su incursión en la escena pública era permisible.

Desgraciadamente para la historia posterior del RCH y de la NCCH, el período del Folklore Progresivo ha permanecido olvidado y sumido en una suspensión cultural devaluando el gran protagonismo y el dinámico aporte que este movimiento realizó. Pues la crónica del RCH no estaría completa sin el rescate de esta vanguardia que le devolvió al RCH su presencia y su razón de ser.

Este movimiento tuvo su auge entre 1975 y 1980 y entre sus grupos y solistas más destacables se podrían citar a Agua, Viento del Sur, Llaima, Cantierra, Motemey, Sol de Chile, así como Florcita Motuda,

Lucho Beltrán y la Banda Azul Flotante, Carlos Salazar, el dúo El Espanto y algunos más. Veamos uno a uno.

Agua y Viento del Sur fueron grupos que tuvieron su punto de partida en Brasil. En el primer caso, la reunión surgió de una travesía por el Amazonas que algunos miembros del grupo realizaron, bajo cuyo efecto descubrieron la música indoamericana que los llevaría a definir su propuesta. Músicos de una depurada prolijidad técnica, los integrantes de Agua llegarían a participar en un álbum junto al gran Milton Nascimento, tras de lo cual vino el retorno a Chile para grabar en 1981, "Amaneceres", un elepé para el sello SyM. La música de Agua tenía un sello acústico y nada electrónico, que no impedía apreciar el impulso moderno de sus canciones, pues reelaboraban el folk para ofrecer una propuesta cosmopolita y telúrica a la vez, donde la pureza mestiza de la cultura americana se encontraba con el sentimiento de la modernidad. Sin lugar a dudas, Agua fue una gran banda que después de su disolución, hacia 1982 dejó un vacío difícil de llenar. Paradójicamente una canción como "Lunallena" de su ex líder Nelson Araya, sería el hit que llevaría a la popularidad al indigesto Miguel Piñera durante ese año. Aparte de Araya en voz y cuatro, Agua estaba formado por Polo en guitarra y voz, Oscar en mandolina, Roberto en flautas, Pedro en percusión y Toño en bajo. Muy de acuerdo al estilo brasileño del origen del grupo, los miembros de Agua firmaban sus creaciones sólo con su nombre de pila. Fue imposible reconstituir la saga completa de sus apellidos.

Viento del Sur por su parte también compartía el sonido acústico de Agua, pero a diferencia de estos, incluían en sus conciertos amplias secciones de improvisación donde las secuencias de percusión tenían un rol preponderante, motivo de su estadía en Brasil sin duda. De regreso a Chile grabaron un elepé donde instalaron un hit, "Corazón de Piedra", como su carta de presentación. Lo más interesante de Viento del Sur era el apronte afro de su propuesta, que simulaba una sensualidad que apoyada en las percusiones podía llegar a los límites de la música tribal, realizada con gracia y precisión. Después de otro álbum tardío, Viento del Sur reapareció hace poco para presentar, con cambios en su formación, musicalizaciones de poetas como Raúl Zurita.

Llaima fue otro grupo que no trascendió pese a su promisoria irrupción. Era una banda de amplia extensión, seis integrantes o más, que solían presentarse en el programa juvenil "Gira Girasol" de Televisión Nacional cantando "Aguacero", a la postre su único tema conocido.

No llegaron a grabar un disco oficial pero poseían la suficiente calidad para haber logrado algo más de lo que expuso su breve trayectoria. Durante el invierno de 1977 los vi actuar en el recordado Gimnasio Manuel Plaza de mi barrio, Ñuñoa. Hicieron un set acústico de una hora que cerraron con una larga improvisación diálogo entre el bombo leguero y la batería, que provocó las delicias del escaso público que esa noche lluviosa de domingo se encontraba, como yo, en el Gimnasio. Desgraciadamente ése parecía ser el sino de la mayoría de los grupos chilenos: anunciar un futuro promisorio truncado por la enorme cantidad de obstáculos y problemas que las bandas debían sortear. En esos difíciles años, la buena música que alcanzamos a conocer representó precisamente eso: haber sido una experiencia placentera en medio del ánimo mortuorio de nuestra adolescencia bajo el militarismo. Es posible que esta aseveración no sea representativa, de hecho la mayor parte de mi generación se la pasó muy bien con la onda disco, pero es que el rock en Chile siempre se ligó a otra sensibilidad, minoritaria por cierto, pero que buscaba asumir la experiencia musical como una forma de vivir con sus propios valores y sus propias verdades. No nos iba el escapismo travoltiano, pero tampoco estábamos con el martirologio sufriente de la izquierda. Nuestra búsqueda iba al encuentro de una fraternidad universal a través del rock, algo que el RCH de fines de los setenta quiso asumir pero que la tragedia social de este pueblo truncó. De este modo, lo que en un principio era una adicción musical se transformó para muchos de nosotros en un verdadero soporte vital. Mientras tanto en el mundo pasaban otras cosas...

De vuelta a lo nuestro, el grupo Cantierra estuvo liderado por el flautista Daniel Ramírez y estaba más cerca del sonido clásico de la NCCH. Se presentaron con éxito en los festivales de la ACU (Agrupación Cultural Universitaria) y grabaron una ecléctica versión de "El Nguillatún" de Violeta Parra, que aparecería editada en el álbum compilación "Encuentros de Juventud y Canto" de 1978. Según ellos mismos aseveraban el nombre del grupo significaba "canto de la tierra" y "canto a la tierra", como una manera de marcar procedencia e identidad, pese al carácter universitario de la mayoría de sus integrantes. Cantierra era una buena agrupación inscrita en este espacio que buscando su propio camino terminó por ceder a la indefinición, como lo demostró su versión de "El Arado" de Víctor Jara, claramente tributaria de la versión de Inti Illimani registrada en "Hacia la libertad" (1975).

Motemey venía de Valparaíso y era el grupo del carismático vocalista Oscar Carrasco. El sonido de Motemey era folklore urbano puro, lenguaje coloquial, pregones de vendedores callejeros, cánones melódicos de escenas de mercados, ferias, espacios y gentíos cotidianos... en fin, era un grupo para ser apreciado en vivo, pero curiosamente su música se acercaba más al rock que al folk, pues daban gran importancia a la improvisación donde los teclados y la guitarra daban la pauta. Disueltos a mediados de los ochenta, Motemey se alejó dejando unas cuantas tomas piratas de sus conciertos y sin grabar nuca un álbum oficial. Oscar Carrasco participaría posteriormente sin mucha fortuna en la competencia folklórica del festival de Viña, lo cual no hace justicia a su corpulenta y querible figura de rockero popular y populista.

El grupo Sol de Chile merece una mención especial, pues se trata quizás de la banda precursora del Folklore Progresivo Urbano Andino y de la primera experiencia del RCH en el exilio post-73. El grupo estuvo integrado por Antonio Smith (ex Congregación) en canto y guitarra; Matías Pizarro (ex líder de La Costanera) en piano y percusión; el bajista peruano Enrique Luna (ex Fusión); Miguel Ángel Taborda en batería y percusión; Fredy Anrique en flauta y percusión y Alejandro Rivera en charango y quena. En la música de Sol de Chile se dan encuentro el rock progresivo, el jazz y el folk tanto en canciones estructuradas como en espontáneas improvisaciones registradas al natural en el estudio de grabación. Por lo tanto aquí ya se palpa la avanzada del Folklore Progresivo que ocuparía la escena pop chilena durante la segunda mitad de los setenta.

Esta banda se formó en Buenos Aires, Argentina, como resultado del exilio, obligado o voluntario, que sus integrantes sufrieron tras el golpe de estado. En la grabación de su único álbum homónimo (Tonodisc, 1974) participan aportando algunas canciones, Los Jaivas e Illapu. Este espíritu de fraternidad y convergencia se produjo por "el encuentro circunstancial de sus integrantes en instantes críticos del devenir histórico chileno" (según se menciona en el párrafo de presentación de su contraportada). Y sus miembros "movidos por la inquietud del arte indoamericano plasman la raíz autóctona americana, en el acento de las formas musicales más contemporáneas", bajo un mensaje global de paz, aliento y fraternidad.

Sol de Chile representa la versión exiliada pero vinculada al futuro de toda la avanzada que fusionó los referentes del RCH y la NCCH hasta el '73 y que tendió un puente lanzado al futuro musical que

afortunadamente fue cruzado y sellado por las huestes del Folklore Progresivo. Un antecedente conmovedor que rescatamos aquí para reivindicarlo en todo su valor y proyección.

Posteriormente Antonio Smith grabaría un álbum solista para derivar con el tiempo en el movimiento New Age y cambiar su nombre por el de Awankana. Matías Pizarro se instalaría en París y se volcaría al jazz fusión, mientras que Enrique Luna volvería cada cierto tiempo a Chile sin abandonar nunca su vocación jazzística. No hemos podido recabar más información posterior sobre el resto de los músicos de Sol de Chile, pero el precedente que ellos sentaron en 1974 está ahí, como el luminoso astro rey de la fraternidad y la esperanza de la familia humana.

Raúl Alarcón, Florcita Motuda, es un caso a todas luces excepcional, especie de duende lúdico y músico intelectual, compositor, vocalista y performer de su propia creación, ha cruzado dos décadas de cabalgata musical sufriendo por igual la glorificación o el reproche más absoluto ante su vasta, ecléctica, inclasificable obra.

Alarcón ya había ingresado al pop chileno desde las filas de Los Sonnys, una banda que realizó por igual canciones beat o música incidental comercial. A fines de 1976, Alarcón adopta la caracterización de Florcita Motuda, una versión subdesarrollada de los íconos teatrales de David Bowie o Peter Gabriel, pero que asumía su pobreza para emitir de ahí un planteamiento rupturista y original que rompía con todo lo conocido en el pop chileno hasta entonces, a manera de un poderoso misil de desinhibición y celebración vital.

Florcita Motuda se presenta por primera vez en shows juveniles del canal de televisión de la Universidad de Chile y en "Canturreando", espacio de Canal 13 de la Universidad Católica, breves apariciones que le bastan para darse a conocer. La consagración definitiva tendrá lugar con su aparición en la competencia internacional del Festival de Viña del Mar en el verano de 1977. "Brevemente Gente", la canción que defendió, era un verdadero manifiesto de sus intenciones artísticas, una letra que hablaba de la admiración arrobada de un ser extraterrestre ante la población de la Tierra y que culminaba con un llamado abierto a la consagración cósmica de todo lo viviente:

> "es por eso que a veces me gusta integrarme/ a vivir tu vida de anónima gente/ felices llorando/ formando la gente/ del cosmos/

que llena los espacios/ te observan, gente/ del espacio, del futuro, gente..."

Pero si el formato de su canción ya era original su puesta en escena era sencillamente de antología: pelo desmelenado, anteojos de natación, un buzo de lycra celeste enfundado por un traje de hule amarillo acrílico y unos bototos de obrero industrial, que le conferían a Florcita Motuda un aspecto insólito que rompía con toda la monotonía musical y cultural chilena de esos años. Si Florcita Motuda era por sí una provocación sus canciones siguientes eran un abierto llamado a la emancipación personal y erótica: "Mujer engrifada y bella", "Circulación primaveral del sexo", "Pobrecito mortal, si quieres ver menos televisión descubrirás que aburrido estarás por la tarde", "Si hoy tenemos que cantar ante tanta gente por favor pensémoslo" y muchas otras creaciones que situaron a Florcita Motuda como un artista fuera de todo contexto conocido previamente. Su música planteaba un folk progresivo pero dotado de un inusual acervo literario e intelectual, cuyo mayor énfasis estaba puesto en la relación erótica, algo insólito para el Chile de 1977:

"Pon tus manos desvestidas/ en tus primaveras/ con las manos bendecidas/ vayan a acostarse/ ¡qué esperan, pues!/ ¡de todas maneras! ¿qué esperan pues?..."

Con motivo del éxito del single "Pobrecito Mortal", el compositor Luis "Poncho" Venegas declaró: "creo que estamos en presencia de lo que podríamos llamar 'anti-canción', como es el caso de la antipoesía de Nicanor Parra" (1). Florcita Motuda trazó además un nuevo eslabón en la secuencia histórica del RCH y la cueca, se trata de la "Cueca Cósmica" aparecida en su primer elepé (Apri, 1977), lo mismo que "La Niñita del Patio", ambas piezas que recrean la danza nacional desde la perspectiva del Rock, usando un sintetizador en el caso de la primera y recurriendo a un ingenioso trabalenguas onomatopéyico en la segunda. También es de mencionar su versión de "Ojalá" de Silvio Rodríguez, aparecida en el mismo álbum, cuya sonoridad está dominada por la distorsión de las notas del charango, lo que recrea una acústica casi experimental para el clásico de la Nueva Trova.

Una vez que la distensión política lo permitió, Florcita Motuda adhirió públicamente al programa del recién formado Partido Humanista

(en 1983) y politizó su discurso transformándose en uno de los rostros artísticos más emblemáticos y queridos de la resistencia artística antipinochetista.

Luis Beltrán, ya lo dijimos, tuvo la feliz responsabilidad de importar el conocimiento del rock moderno a los primeros rockeros beat chilenos en los años sesenta, pero su bajo perfil público hizo que no apareciera hasta los setenta con su propio discurso solista. La Banda Azul Flotante era una especia de power trío, una banda de folk rock con sonido heavy. Sus canciones eran tópicos pacifistas y glorificaban el entorno ideológico del pasado hippismo: ecología, fraternidad, no violencia. Desgraciadamente la Banda Azul Flotante se disolvió en 1976 y Beltrán siguió su carrera de sonidista, no sin antes proponer, como se vio en el programa "Gira Girasol", unos bellos temas pop como "Un poquito de ternura y nada más", que lo mostraban en perfecta forma autoral y cantoril.

El caso de Carlos Salazar es también ilustrativo del periplo público de los solistas del Folklore Progresivo. Se dio a conocer con un elepé solista autoproducido, "Om" (1973), que nos mostraba aun cantante acompañado de su pura guitarra evocando una versión tardía de NCCH de cuño hippie. Posteriormente compondrá en 1976 la obra "Ganímedes y el Sol", una pieza conceptual que se podría catalogar como una primera avanzada de la filosofía New Age en nuestro país, donde ya había electrificado su sonido y empleaba el sintetizador. "Ganímedes y el Sol" también hablaba del encuentro cósmico pero en clave espiritualista, no existencial, como en el caso de Florcita Motuda, desgranando un mosaico de canciones que en conjunto le daban variedad y a la vez no rompían la unidad de la obra. Tal vez se trata, junto a la ópera rock "1984" de Pepe Gallinato, de los únicos referentes conceptuales del RCH durante los setenta.

Carlos Salazar reaparecería en 1980 con otro álbum homónimo también autoproducido que esta vez lo devolvía al plano cancionístico en un estilo más sintonizado con el Canto Nuevo.

El dúo El Espanto era de origen universitario y causaron una encendida polémica cuando se presentaron en el Festival del Cantar Universitario, organizado por la ACU en la primavera de 1978 e interpretaron su tema "¿Cómo puedo cantar?" ante un auditorio que acostumbrado a la protestosa templanza del Canto Nuevo, los recibió con rechiflas y frialdad ante lo irreverente de su estilo, por lo que el dúo, cuya consonancia rockera era clara, tuvo que abandonar el escenario. Mencionamos

aquí el caso de El Espanto porque en 1978 la intolerancia de la izquierda frente al rock, lejos de amainar, había arreciado con toda su prejuiciosa visión maniquea. Para los músicos y el público chileno de izquierda parecían no existir más referentes que el señalado por Silvio Rodríguez o el Quilapayún. Experiencias como las de Pink Floyd en el rock, Cat Stevens en el folk o Led Zeppelín, estaban asociadas al estándar radial que promovía la dictadura, por lo tanto eran experiencias nocivas, asumidas sin ningún grado de selectividad o discriminación, que había que excluir del verdadero arte de la resistencia. Referentes como el jazz de Miles Davis, el minimalismo de Phillip Glass eran casi una alienígena extravagancia de otra galaxia. Nadie, en el aparato cultural de la izquierda chilena había reparado en que el sonido del rock, lejos de ser una evasión, podía transformarse en un convocante aliado. Tendría que pasar casi una década para que ese panorama cambiase.

En todo caso, el Folklore Progresivo Urbano Andino fue el referente más idóneo que la fusión RCH-NCCH estableció como continuidad durante los años setenta. También fue el referente que aportó los mejores logros artísticos, al menos en lo que tiene que ver con el Rock. Y planteó además la supervivencia de esta intersección ideológica y musical en un momento en que cualquier estilo que se asociase a la raíz folklórica caía de inmediato en la mira de la censura. Además este referente aportó la dosis necesaria de Rock Progresivo con todo su acervo experimental, cosmopolita y tecnológico. En los años ochenta habrían algunas bandas que recogerían este legado para continuar la genealogía: Huara, Crisol, Gárgola, Sol y Medianoche, La Reunión, etc. Pero al menos lo más importante se había logrado: prolongar el sonido del Rock y la Nueva Canción más allá del período más difícil de la dictadura. Los años ochenta demostrarían que la música folk-rock hecha en nuestro país no había desaparecido y que seguía viva.

Hacia los años ochenta

El promedio de la era progresiva dentro de la música popular chilena durante los setenta estuvo marcada por el encuentro entre el rock, el jazz, la música de raíz folklórica y la música docta. Música de fusión si se quiere, pero revestida de un sentido de resonancias ilustradas, música de arte, al fin. Se trataba de piezas musicales de naturaleza popular pero procesadas por un tratamiento de conservatorio, aún cuando su material melódico o rítmico fuera de índole pop o folk. Algo muy parecido a lo que ilustres artistas como Astor Piazolla o Rodolfo Mederos habían realizado con el tango argentino. ¿Se trataba de un sinfonismo pop? Tal vez lo importante no es clasificar una denominación categórica si no valorar la llegada del estamento docto a la cabalgata contemporánea del RCH. Algo que Luis Advis ya había hecho en la Nueva Canción con sus obras "Canto al programa" o la cantata "Santa María de Iquique". Pero con la salvedad de que a partir de aquí había una incuestionable apelación a la tecnología instrumental de cuño electrónico, propia del rock y del jazz.

Es a partir de esta premisa que surge la presencia nítida del músico Guillermo Riffo. Compositor y percusionista de formación clásica, Riffo sentó un importante precedente al reunir este concepto de fusión a través de dos importantes y señeras agrupaciones: el Sexteto Hindemith y posteriormente Latinomúsicaviva. Con los primeros exploró las posibilidades del repertorio tradicional latinoamericano recicladas bajo una sofisticada visión académica que incluso abarcaba al canto lírico (recordar las soberbias vocalizaciones de la soprano Carmen Luisa Letelier). Con Latinomúsicaviva siguió con la propuesta planteada por Hindemith, pero esta vez agregaba una impronta rítmica más sincopada y un timbre que conjugaba la abstracción del vibráfono con la peculiar solemnidad del fagot y los estilizados pero duros solos de guitarra eléctrica, algo así como un cruce entre el Modern Jazz Quartet y Larry Coryell. Latinomúsicaviva editó un único y hermoso elepé homónimo para RCA en 1978 con una formación que integraba entre otros músicos a Riffo, Emilio Donatucci, Carlos Corales y Patricio Salazar. El pasado 2001 se reunieron algunos integrantes del antiguo proyecto para una reaparición ahora con el nombre más simple de Latinomúsica, en lo que fue una de las noticias más felices del último tiempo.

A principios de los años ochenta, el grupo Mantram, una agrupación claramente inspirada en el grupo americano Oregon, liderada por el ex Cantierra Daniel Ramírez, representó un nexo con la propuesta de fusión docto popular iniciada por Guillermo Riffo en los setenta pero desafortunadamente Mantram no dejó grabaciones oficiales y se disolvió tras una corta trayectoria al partir Daniel Ramírez al extranjero. Al consumarse la década de los setenta, el RCH había atravesado un tiempo de supervivencia a contramano. El estilo que predominó en esa etapa fue el progresivo, ya fuera en sus variaciones sinfónicas, fusión o como puente al folk, lo que continuaba el proceso iniciado junto a la NCCH hacia 1973. Mas esta continuidad es frágil porque esta generación no tuvo una resonancia masiva, pero aún así logró trasponer la indiferencia general para asegurar la existencia de un nicho rockero entre músicos y público. Y junto con esto, el Folklore Progresivo Urbano Andino siguió desarrollando la fructífera veta de hibridación entre rock y nueva canción, superando la impasse ideológica.

El camino hacia los ochenta se visualizaba incierto debido a la dolorosa prolongación de la dictadura con todo su efecto paralizante, pero de una manera u otra, la razón de la creación musical, la motivación social del arte ya había pasado la peor etapa; el tiempo no estaba para ilusiones pero tanto el RCH como la NCCH y su reencarnación, el Canto Nuevo, persistirían hasta encontrar al fin una coyuntura favorable. Será este proceso lo que nos ocupará en los próximos capítulos.

El Canto Nuevo

"Ante la acción premeditada o la desidia del Estado y la indiferencia de la mayor parte de los organismos y entidades privadas, los marxistas fueron tejiendo una red de influencias y favoritismos que permitió que todo nuevo valor que surgiera fuese de inmediato aprisionado en esta trama. Los cargos en las universidades y en los colegios, los libros editados, el periodismo, las becas, los premios y recompensas, las entrevistas destacadas en la prensa, favorecían en el hecho a los que adhirieron a la política marxista".

Del documento oficial "Política Cultural del Gobierno de Chile", 1974.

"Conviene recordar que en este último régimen surgieron los rasgos del más tenebroso totalitarismo intelectual del que se tenga memoria entre nosotros: sofocación de la libertad de expresión; promoción exclusiva de un arte comprometido con las consignas revolucionarias; persecución enconada de los disidentes de tal postura; intento de aislar culturalmente al país a través de trabas estatales a la importación de libros, revistas, discos, seriales televisivas, aparatos y repuestos científicos; pretensión –lograda a veces– de anular la creatividad libre en las universidades, etc. El modelo 'marxista leninista de la revolución cultural' que se aspiró a implantar en Chile, felizmente no tuvo éxito, pero hoy no se recuerdan cabalmente sus síntomas aleccionadores".

De una editorial de "El Mercurio", 1974.

Cuesta entender realmente que los anteriores epígrafes remitan al estado de cosas vigente durante el gobierno de la Unidad Popular. Pues tales sucesos; censura, persecución, sectarismo, represión, son hechos todos, amén de la corrupción, robo, tortura, desaparición y asesinato, que sufrimos los chilenos durante 1973 y 1989, es decir, durante el patológico período de la dictadura de Pinochet. Pero este efecto de contrainformación histérica es propio de las dictaduras militares fascistas como lo fue la de Pinochet. Además, no se puede esperar otra cosa del servilismo

periodístico de "El Mercurio". Pero las citas referidas reflejan fielmente el espíritu revanchista (que con tanta cobardía se le achaca a la izquierda en los juicios por violaciones a los derechos humanos), paranoico y violentista de la Junta Militar frente al pueblo de izquierda. "Extirpar el cáncer marxista hasta las últimas consecuencias", dijo el general Gustavo Leigh la misma tarde del once de septiembre. Por lo tanto, ya estaba planteado el proceso de aniquilación y exterminio que los militares y la derecha en el poder desataron frente a las diezmadas huestes de la izquierda. Clima de eliminación que se hará extensivo también a la escena de la música, el arte y el pensamiento.

La escalada represiva fue acompañada también de una desatada propaganda apologética del proyecto militarista en la que asomaron conocidos rostros de la farándula opositores a la UP. Aparecieron entre otros, Antonio Zabaleta con "Mi país es la libertad", Daniel Lencina con "Buenos días país", entre muchos que aparte del panfleto exhibían un siniestro acervo ideológico. "Canción de la Caballería" de Raúl de Ramón es un exaltado retrato de beatería nacionalista fascista:

> "Soy de la caballería/ soldado y huaso de Chile/ sirva mi alma con amor/ con húsares y dragones/ lanceros y cazadores/ defiendo mi pabellón./ ¡Los ponchos a la cintura/ los sables desenvainar/ por Dios y Santa María/ cargue la caballería: galope, carrera, mar!"

Estamos sin duda frente a lo peor de lo deleznable de nuestra cultura, donde artistas como de Ramón junto a otros como Gloria Simonetti, Luis "Chino" Urquidi, Paz Undurraga, Arturo Millán, José Alfredo Fuentes, Germán Becker, Patricia Maldonado y animadores televisivos como Antonio Vodanovic, Enrique Maluenda o César Antonio Santis, se plegaron a un círculo incondicional de artistas afines a la Junta conocido como el "clan McKenna", en alusión a Benjamín McKenna, integrante de los Huasos Quincheros y cabeza visible de este círculo. De ahí en más, los integrantes del clan McKenna coparían descaradamente todo espacio televisivo, radial o farandulero en lo que representó el caso más flagrante de sectarismo, compadrazgo y nepotismo de los que se conociese hasta entonces, al punto que un periodista de entonces, Luis Fuenzalida, el recordado Ele Efe, calificaría a los miembros de este grupo como los "pierdetiuna", graficando medio en broma, medio en serio, la sobreexposición de estas figuras.

Es así, teniendo todo en contra, que va a surgir hacia 1976, el Canto Nuevo (CN). Surgido entre la sensación de inseguridad, de acorralamiento, de silenciamiento y censura, el CN representó el registro viviente de la continuidad de la Nueva Canción. En un momento en que hasta la presencia pública de artistas ejecutando instrumentos de raíz folk, como el charango y la quena, estaba prohibida, el CN tuvo que recuperar parte del terreno expoliado y ganar paulatinamente presencia pública ante una cultura fraccionada políticamente pero cuyos peores síntomas acusaban involución y parálisis creativas. El CN estaba afiliado ideológicamente a la NCCH, pero su planteo musical difería en gran medida de ella. Pues, su orientación no estaba enfocada prioritariamente a la música de raíz folklórica si no que proponía un naciente filón de canto urbano, de acuerdo a la extracción universitaria y profesional de la mayoría de sus integrantes.

Desde el comienzo se notó la fuerte influencia de la Nueva Trova Cubana con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés como adalides. Y aquí cabe emplazar la primera gran objeción a este movimiento: su literalidad, su obsesión por la poesía y los mensajes inteligentes. En el libro "Música Popular: 20 años" el investigador Álvaro Godoy cataloga así la figura del cantautor del CN: "cantautor es un músico-poeta-compositor que interpreta sus propios temas". Y más adelante agrega "más que una corriente musical o poética, representan un estilo de ver y vivir la vida. Es, en definitiva, su visión de mundo lo que intentan comunicar estos creadores" (1). Si así hubiese sido, los años post-73 habrían representado un verdadero paraíso musical, una real arcadia donde a cada cantautor correspondería una visión de mundo con todas sus enormes perspectivas y misterios por descubrir, pero ¿qué estilo de vida se traían estos artistas pequeñoburgueses? ¿de cuál cosmovisión podemos hablar en el caso de Eduardo Gatti, Juan Carlos Pérez, Hugo Moraga o Rudy Wiedmaier?

La definición de Godoy presupone que el cantautor chileno de los setenta poseía atributos especiales que lo diferenciarían y lo pondrían en una categoría superior frente al resto de los mortales. Esta situación pasa a veces en el arte, como en el caso de Jean Arthur Rimbaud, pero en el CN no aparece por ninguna parte. Los artistas, mal que les pese, no son mejores que nadie. Y aunque duela decirlo, el asesinato de John Lennon demostró que no hay músico imprescindible, ni infalible tampoco. Atribuirle al músico una propiedad visionaria o iluminadora es

caer en un lugar común totalmente esterilizado en la actualidad. Es como pretender que la condición del artista es una influencia santificadora propia de almas intrínsecamente benéficas.

Pero dejemos que Godoy continúe con su evangelio: "cuando la visión de mundo de ese creador transparenta una sensibilidad compartida, sólo entonces sus canciones se hacen carne en la gente, trascienden su época y son incorporadas naturalmente en el gran cancionero popular de la memoria colectiva". ¡Qué hermosas palabras! Pero ¿qué significan? ¿cuántas canciones del CN se han inscrito en el ser de las últimas generaciones? ¿cuántas canciones de Eduardo Peralta, de Ortiga o de Nano Acevedo canta la mayoría de la gente?

No tratamos de subestimar la obra del CN ni de sus cultores, pero eso no quiere decir que las canciones que integran su repertorio se hayan encarnado en el gusto y el alma del pueblo chileno o en la memoria colectiva como afirma este investigador. Porque de ser así, si las cosas se hubieran vivido de esa forma, hubiésemos presenciado la consagración de una verdadera pléyade de luminarias, cada cual con su cosmovisión (que de eso habla Godoy) y hasta su propio lenguaje. Pero digamos las cosas como fueron, el CN representó, claro que sí, una solución de continuidad de la NCCH, pero el alcance de su propuesta ni siquiera tuvo la resonancia masiva entre la propia gente de izquierda, de hecho hoy en día las referencias acerca de su vigencia son mínimas y la indiferencia frente a su legado es totalmente certificable, tanto en ventas, como en menciones de la crítica o emisiones radiales. Pero volvamos al problema de la discursividad y la obsesión literaria de estos cantautores.

El CN no presentó los problemas de excesiva ideologización y consignalismo de la NCCH, ya que se apoyaba en un tratamiento existencialista de su situación histórica, algo así como la crónica del joven de izquierda frente a la desolación de la dictadura. Y en este sentido la influencia de la Nueva Trova Cubana fue contraproducente. Si bien el CN se apartaba del folklorismo y buscaba su asentamiento en el carácter urbano de su entorno, la presencia de la carga poética de los cubanos, donde la figura de un Silvio Rodríguez alcanzó ribetes mesiánicos, estableció la sensación cada vez más cargada de tener que escribir y cantar mensajes inteligentes y profundos, apreciables literariamente, en una palabra, existía la cuasi obligación de cantar canciones "poéticas" y con esto se cayó en una discursividad aburrida y pretenciosa, por mucho que

algunas canciones terminaran eludiendo, con calidad incluso, el peso de la censura, como aparece en "El Viaje" del dúo Schwenke y Nilo:

> "Señores denme permiso/ pa' decirles que no creo/ lo que dicen las noticias/ lo que cuentan en los diarios/ lo que entiendo por miseria/ lo que digo por justicia/ lo que entiendo por cantante/ lo que digo a cada instante/ lo que dejo en el pasado/ las historias que he contado/ o algún odio arrepentido..."

Pero, en contraposición, el mismo dúo agrega en "Hay que hacerse de nuevo cada día":

> "Hay que hacerse de nuevo cada día/ poner en un cordel cada derrota/ colgar en nuestra historia unos pañales/ que digan: 'seguimos intentando'/ hay que hacerse de nuevo cada día/ ponerse muy temprano los zapatos/ que nos lleven hacia el arco iris/ donde está la idea, el fruto, el canto..."

Un movimiento cuyo público natural casi se podía catalogar de joven universitario, heterosexual, clase media o alta y dotado de la suficiente sensibilidad para apreciar estos mensajes, no podía, por definición, ser popular ni masivo; es decir su representatividad se circunscribía a la pura fracción de la izquierda identificada con esta propuesta. Además por irritante que sea, hay que asumir lo terriblemente aburridos y dolorificos que eran los mensajes de los discos que estos artistas llegaron a grabar. El tiempo de la dictadura no estaba para andar alegre, dirán algunos, pero ¿era una obligación la depresión? ¿por qué en el CN no hay exaltación alguna del sexo o de la parodia o de la chacota como manera de resistir? ¿por qué sus canciones eluden tan sistemáticamente el baile y la apelación al cuerpo? ¿por qué tuvimos que glorificar la depresión bajoneante como lo único políticamente correcto? Y por último ¿por qué el CN rehuía el acercamiento al Rock en circunstancias que hasta la música cubana de esos años lo hacía? (como fue el caso del grupo Síntesis y el grupo Irakere en el jazz).

Y ahora quisiera, antes de revisar mayores referencias documentales, aludir a un planteamiento ideológico que se transformó en una verdadera tara cultural de la música de izquierda hecha en Chile: aquél que

señala que por el hecho de ser esta música, no comercial ni rendir tributo a la frivolidad del momento, poseía la cualidad intrínseca de la verdadera riqueza artística, de la representatividad social y de la autenticidad en tanto pueblo creador, como si por el solo hecho de estar contra la dictadura fuese un estatuto artístico superior cobrando milagrosamente todas estas cualidades autoasignadas y sobretodo el merecimiento a una cobertura masiva y a la indiscriminada exposición mediática.

Esto constituye una mentira flagrante porque si bien es cierto que la discriminación entonces y ahora fue un hecho, esa traba no legitima ni valida que cualquier personaje con guitarra tenga derecho a tribuna y a la canonización. En segundo lugar, la representatividad es una cualidad de sensibilidades espirituales que sintonizan con la mayoría en tal o cual época, pero en el caso del CN su resonancia con mucho alcanzaba para el público de peñas o círculos cerrados y su talante intelectual no representaba a nadie más que a sí mismo, de otra forma muchos de estos cantautores y conjuntos hubieran trascendido hacia el reconocimiento popular. Y por último, no podemos dejar de reconocer que la autenticidad de un arte no garantiza su calidad. Y que el rechazo a la música complaciente y comercial encubre a veces un clasismo tan prejuicioso y reaccionario como los que se pretende combatir.

¿Qué es eso de la misión cultural del cantautor? ¿Qué maldito cliché es ese de la responsabilidad histórica del individuo? Tal vez esas cláusulas tuvieron sentido en los sesenta, en plena fase de ideologización y stalinización de la cultura, pero el cantautor no es el más indicado para decirle a la gente lo que tiene qué sentir, qué hacer y qué pensar. Tampoco está por sobre el resto de la sociedad para educar al pueblo con poemas didácticos (como resume el cliché programático de los cubanos) y en última instancia nadie en la sociedad necesita que los artistas le salven su vida ni justifiquen el sentido de su existir.

Sencillamente las circunstancias han cambiado y las fabulaciones del arte también. Y si hubiera que plantear alguna tesis todavía vigente, ésa sería que la música y el arte se validan a sí mismos en tanto su capacidad para provocar placer, para canalizar el deseo, respondiendo así a sus coordenadas históricas y espacio-temporales. ¿Cuánto de esto se comprueba en el estado actual de la música pop chilena en el presente?

Antes de su consignación inicial en 1976, hubo algunos casos provenientes de las secuelas de la NCCH que son dignos de mencionar por las tempranas señales posmodernas que las propuestas de estas bandas

aludían, sin premeditación filosófica alguna. Nos referimos a los casos de Barroco Andino y Ekeko.

El grupo Barroco Andino estuvo dirigido desde el comienzo por la orientación del compositor Jaime Soto León, discípulo de Luis Advis, y orientado al igual que su maestro a definir una perspectiva de lo popular desde la esfera docta. Barroco Andino tuvo su origen en la Universidad Técnica del Estado y jugó un rol preponderante durante la fase inicial del autoritarismo. Pues la propuesta del grupo se centraba en la lectura de los grandes maestros del Barroco Europeo desde la sonoridad y la acústica de la instrumentación de raíz folklórica. Era una jugada maestra para eludir la censura, toda vez que reinstalaba el uso de los instrumentos musicales asociados a la NCCH pero sin causar pretexto alguno para la amonestación de la censura. Con ello, el referente musical de Barroco Andino significaba un testimonio cabal de resistencia y combatividad, pues al ejecutar una pieza de Telemann o de Bach en clave folk, se politizaba esta música al demostrar que los instrumentos prohibidos seguían presentes, con toda su enorme carga simbólica, en la música chilena post-73, y al hacerlo además reivindicaban la propuesta de la NCCH al igualarla con aquella del clasicismo universal, y así pese a toda la andanada militarista, la música folk seguía viva y presente entre nosotros.

Pero hay algo más: junto al sentido político de la propuesta de este grupo hay un detalle que no ha sido debidamente enunciado, y esto es que la música del grupo respondía, ya en 1974, a una clave posmoderna de hibridación, relectura y reciclaje de la música docta a la luz del presente de la música popular. Tal cual lo plantearía la teorética posmoderna durante los años ochenta. La idea de hibridación es de por sí clara: unir el repertorio barroco europeo desde la realidad del folk latinoamericano, es decir juntar un referente canonizado de la cultura occidental con la realidad espiritual del tercermundismo americano sin tecnología, pero residiendo en acústica pura. La belleza y sofisticación de este concepto encontraba un punto de apoyo en lo que por entonces realizaban el trío jazzístico del pianista francés Jacques Loussier, los primeros escarceos de fusión del flautista también galo Jean Pierre Rampal, el pianista Claude Bolling e inclusive la música del maestro indio Ravi Shankar, o bien el tecno-barroco que por entonces realizaba el músico Walter Carlos.

Lo realizado por Barroco Andino era tan significativo porque surgía en un momento de pánico social y su formulación situaba al grupo

en las lindes de la música progresiva, de hecho el concepto de su primer álbum "Barroco Andino" (IRT, 1975) era básicamente la misma idea que por entonces conjugaban desde la electrónica algunas estrellas del rock progresivo, como el mismo Keith Emerson (recuérdese la versión de ELP para "Cuadros de una exposición" de Moussorski). Pero si hubiera que hilar más fino, la música de Barroco Andino encontraría su contrapartida en la propuesta de grupos británicos como Gryphon, la excepcional banda de Richard Harvey, Brian Gulland y Graeme Taylor; Gnidrolog o bien con algunos voltios de más, los mismísimos Gentle Giant. Y por el lado americanos estaba la similitud con el Paul Winter Consort, de donde saldrían figuras tan deslumbrantes como Paul Horn o Ralph Towner.

La comprobación de esto la certifica el hermoso cover que Barroco Andino hizo de "Eleanor Rigby" de Los Beatles, obra de Patricio Wang, más tarde miembro de Quilapayún, quienes volverían a reciclar esta versión en los ochenta. Lo posmoderno lo aporta la relectura y retroalimentación que la música del grupo establece con el material original. Sin caer nunca en la parodia ni en la liviandad, Barroco Andino revitalizaba con legitimidad un repertorio universal para centrarlo en las coordenadas históricas del Chile post-73, con toda su subyacente carga simbólica. Y lo hacían con la disciplina propia de la música docta pero para desembocar en la sensibilidad masiva de lo popular, tal cual lo harían otros insignes grupos posteriores como los holandeses Flairck o los americanos Oregon.

Hibridación, reposición simbólica, sintonía con la sensibilidad experimental de la música progresiva, todo hizo que Barroco Andino fuera un grupo señero en el momento de su aparición y que de sus filas surgieran futuros integrantes de otros grupos como Ortiga y Quilapayún. Al grupo lo formaban inicialmente Renato Freiyangg, Fernando Carrasco, Antonio Véliz, Jaime Marabolí, Adrián Otárola, Patricio Wang y Ricardo Venegas. Después de su primer álbum editarían otros como el celebrado "In Camera" (Emi, 1977) y realizarían musicalizaciones de poemas de Gabriela Mistral, emprenderían giras con muchos cambios en la formación pero se mantendrían vigentes hasta hoy rodeados del cariño de un público incondicional, siempre bajo la perseverante dirección de Jaime Soto León.

El caso de Ekeko es citable por un extraño y excepcional antecedente: su versión de "La Casa del Rey", del holandés Jan Akkerman que

popularizara su grupo Focus (2), es decir un clásico de la progresiva europea traspasado a ritmo de cachimbo nortino con una inefable quena que revolotea sobre el enérgico ritmo del bombo leguero, el charango y las guitarras. La versión que hizo Ekeko de este tema de Focus se ha transformado con los años en una pieza de culto y en un registro de colección. Lo refrescante del cover, su enérgica descarga andina demostró una tesis que ya era visible en 1975: la buena música cuando está realizada con talento y convicción pertenece a todo aquel que la sepa apreciar. El sonido de Ekeko es una muestra de tolerancia y apertura cultural realizada con empuje y calidad además.

Ambos antecedentes, Barroco Andino y Ekeko, resultan tal vez contradictorios por su diversidad y amplitud, en relación al temple de ánimo introspectivo y depresivo del Canto Nuevo, pero por su procedencia cronológica y el valor intrínseco de su lenguaje musical era menester traerlos a resguardo para apreciar hasta qué punto la lógica cultural de la dictadura, incluyendo a sus disidentes, fue de prejuiciada clausura.

Otra entidad importante en el desarrollo del CN fue la ACU. La Agrupación Cultural Universitaria fue una orgánica dirigida desde el trasfondo de la militancia política clandestina que capitalizó gran parte de la actividad cultural artística del mundo universitario a fines de los setenta y comienzos de los ochenta. Pese al dirigismo político de su gestión (atribuible en gran medida al Partido Comunista) la ACU tuvo cierto éxito al convocar grandes contingentes de estudiantes en sus eventos artísticos, sobretodo en aquellos relacionados con el teatro y la música, como el festival "La Universidad canta por la vida y por la paz" donde prácticamente desfilaron todos los artistas del CN, y sintomáticamente ni un solo artista de rock. Una vez cumplida su función de movilización y aglutinamiento de masas, la ACU desapareció por causas naturales hacia 1983.

El término "Canto Nuevo" era el título de un elepé recopilatorio que el sello Alerce editara en 1976. Alerce había nacido por gestión valiosísima e impagable de Ricardo García y Carlos Necochea, este último antiguo percusionista de Los Curacas. Nacido para registrar los valores permanentes del canto popular excluidos de la escena pública por el pinochetismo, Alerce representó mucho más que el aliento musical de una izquierda diezmada por la represión: representó la única opción para artistas no comerciales, rockeros o folkloristas, doctos o

politizados que la pauta del estado de cosas dejaba al margen de la difusión pública. Alerce fue música de arte, de testimonio, de búsqueda, de reafirmación cultural, identificada con la izquierda claro está, pero que por su persistencia y perseverancia posibilitó una vía de expresión para muchos artistas que no hubieran podido lograr de otro modo. Es cierto que Alerce ha sido objeto de críticas, algunas de ellas drásticas pero fundadas, por su gestión empresarial y por lo que ha venido a ser en el tiempo reciente, esto es una errática empresa que no guarda mucha relación con el proyecto original, pero su valor como testimonio cultural bajo dictadura es irrevocable.

El hecho es que una vez más, Ricardo García dio con la cláusula para definir toda aquella música que respondía a los orígenes de la NCCH pero que ya surgía de los extramuros de la dictadura para aglutinar la creación artística, en este caso musical, de la resistencia chilena. El término "Canto Nuevo" aludía a la Nueva Canción pues remitía al cancionero popular pero a la vez simbolizaba a la nueva generación de músicos enfrentados a la reconstitución del espacio tronchado por la dictadura. Por lo tanto lo nuevo de este canto era su significado simbólico, la resistencia política, y además su sentido generacional, vinculado a la NCCH pero dirigido al futuro.

La sagacidad de García pronto dio frutos: en 1976 se realiza la primera reunión masiva de artistas del CN bajo el lema "La Gran Noche del Folklore" en el teatro Caupolicán ante un marco desbordante de público, conjura repetida con igual éxito durante los dos años siguientes, en una verdadera catarsis contra el miedo y contra la violencia, para sumar el alivio de un re-encuentro entre pares afín de resistir el peso cotidiano de la dictadura. Actuaron en tales reuniones solistas como Nano Acevedo, Margot Loyola, Capri, Hugo Lagos, Tito Fernández, Osvaldo Díaz y el grupo Kámara, y bandas como Aquelarre, Ortiga, Wampara, Aymará y otras, lo que demostró que el CN existía y era una realidad palpable.

La propuesta del CN, apoyada en la influencia de la NCCH y la Nueva Trova (introducida fonográficamente en Chile por Alerce en lo que fue otro logro cultural) se apartaba del consignalismo y también buscaba asentarse más allá del folklorismo, eludiendo el panfleto pero también la censura, como señala el poeta valdiviano Clemente Riedemann en relación al dúo Schwenke y Nilo (3): "la libertad de expresión es asumida aquí como un problema personal del autor, como una cuestión

de inteligencia lingüística. Escribir no contra la censura, más bien, descubrir un lenguaje que la eluda". Como se puede apreciar en este pasaje de "Oda a mi guitarra" de Nano Acevedo:

> "Retratista de locura o esperanza/ ha quebrado tus costillas la mañana/ de lágrimas barnizada está tu alma/ eres vehículo de amor/ sexo palpitando al sol/ tú, mi guitarra/ tú, mi guitarra/ la que nunca está conforme con nada..."

Temas como éste tienen buena poesía, una lograda cadencia fónica que conjuga con la melodía y aportan una visión elaborada de temas existenciales. Tal vez el mejor ejemplo de canción política antiautoritaria que retrataba los dramas personales de vivir en dictadura los represente el texto de "Simplemente" de Luis Le-Bert, interpretada por su grupo Santiago del Nuevo Extremo:

> "la verdad es que no quiero mantener mi nombre atado/ a los días y a los hombres que me vieron derrotado/ simplemente y con la soltura suficiente/ perder el miedo a todo y a los que son diferentes/ (...)/ Simplemente que estas cosas son de todo el que las sienta/ y es mi voz la que las dice/ mas es de todos la conciencia/ Simplemente las verdades se van haciendo una sola/ y es valiente el que las dice/ más valiente en estas horas..."

Así pues, el programa creativo del Canto Nuevo lograba, en estos casos, superar el panfleto o la consigna fácil, pero no los alejaba de posiciones a veces fundamentalistas en relación a la difusión de su trabajo, pues muchos de estos autores sostenían un encono a la televisión y su poder masificador y embrutecedor, acusación cierta en todo caso, que podía comercializar la música de estos artistas al llevarla a un plano masivo. Tal vez aquí hay un grave error ¿ha dejado de tener calidad la música de Dylan o de Silvio Rodríguez a causa de su llegada colectiva?

Este purismo era aún más refractario a la hora de encarar al Rock. Esto se grafica al analizar la sonoridad de los discos del CN, en especial lo que dice relación con el uso de instrumentos electrónicos; ya se sabe, la guitarra eléctrica, el bajo y el sintetizador son símbolos universales del rock and roll. A este respecto el citado Riedemann señala lo siguiente al momento de la grabación del primer álbum de Schwenke y Nilo: "se incorporó una serie de instrumentos incluidos los electrónicos, para

obtener un sonido al nivel de las necesidades del mercado magnetofónico local". ¿Qué quiso decir esto? ¿cambiar la acústica inicial? ¿concesiones a las condiciones del mercado? ¿por qué llegado el momento de grabar se privilegiaron versiones edulcoradas y preciosistas en desmedro de las versiones que el público conocía en los conciertos? "El hombre es una flecha" de Eduardo Peralta grabada en disco no es la misma que el público escuchaba en la Parroquia Universitaria.¿ no era precisamente esa transformación acústica la que perjudicó la llegada masiva de algunos cantautores? ¿no era una falta de autenticidad por mucho que se usaran los medios disponibles?

De hecho, la resultante más recurrente en los artistas del CN fue limitarse a cantar su obra en los recintos tradicionales como el Café del Cerro, es decir, cantar para la izquierda, pero en muchas ocasiones sólo para la izquierda adinerada. El hecho de que muchos artistas hayan adoptado la electrónica tardíamente señala que tanto devaneo terminó por esterilizar un movimiento que se suponía popular, refinado y alternativo.

Otro asunto importante lo aporta el sonido de la mayoría de las grabaciones del CN. Es decir, el sonido Filmocentro (5). Un sello acústico que podemos identificar con el ingeniero de sonido Jaime de Aguirre, hoy un alto personero televisivo, pues los discos producidos en ese estudio durante los años ochenta tienen una resolución sonora que se caracteriza por su planicie, su helado cromatismo, pero lo peor, su cercanía con el sonido de los jingles publicitarios. Sonido Filmocentro, sonido de jingle. Todas las obras grabadas ahí durante esos años, poseen una acústica plastificada, repleta de sordinas y saturaciones. Esto explica los malos resultados obtenidos durante el traspaso de todos los masters originales de estas grabaciones al formato digital de disco compacto donde el sonido que se escucha es atroz. Y esto es válido tanto para los grupos de jazz, de rock o de CN que grabaron ahí, pues detalles como éstos explican el fracaso del proyecto musical del CN y por extensión, el fracaso de Alerce.

El CN representó también y muy de cerca, las vivencias y sensibilidades de esa elite juvenil universitaria de la que provino. Pese a la crispación atormentada de su discurso con la que muy pocos jóvenes se podían identificar, el CN obtuvo al decantarse temporalmente un pequeño lapso de reconocimiento público entre los años 1984 y 1986, pero eso lo veremos en su correspondiente capítulo. Entre los grupos y solistas más relevantes del CN que aparecieron durante los setenta figuran:

Ortiga, Aquelarre, Wampara, Aymará, Grupo Taller, Antara, Los Crismas, Los Zunchos, Santiago del Nuevo Extremo, Osvaldo Díaz y el grupo Kámara, Juan Carlos Pérez, Eduardo Peralta, Schwenke y Nilo, Pedro Yáñez, Eduardo Yáñez, Cecilia Echeñique, Isabel Aldunate, Capri, Osvaldo Torres, Nano Acevedo, Dióscoro Rojas, y con bastantes reservas se puede citar el curioso caso de Fernando Ubiergo.

Este último cantautor representa un caso contradictorio, pues su música no tiene nada que ver con la trova ni la Nueva Canción, se trata mas bien de un compositor de cuño tradicional pero dotado de la suficiente capacidad para escribir canciones de contenido que se libraban de caer en la complacencia de lo comercial. Ubiergo se destapa públicamente al ganar en 1977 el Festival "Primavera una Canción" organizado por la Secretaría Nacional de la Juventud en el marco de la Fiesta de la Primavera de ese año, al cantar "Un café para Platón", una balada que muchos interpretaron como un homenaje tipo a un detenido desaparecido, situación que Ubiergo desmintió rápidamente, para ganar, en 1978, el Festival de Viña con su nuevo tema "El Tiempo en las bastillas", lo que consolidó su popularidad y lo estableció como un cantautor original frente al escaso nivel de la música popular chilena que por entonces se oía en las radios.

Lo extraño del asunto es que Ubiergo exhibió una rara habilidad para compatibilizar su auditorio. Apoyado por la Secretaría Nacional de la Juventud llegaba con igual éxito al público de izquierda. Más de una vez, este cantautor con cara de niño bueno y sensible, apareció en festivales universitarios que no escondían su orientación política, obteniendo una abrumadora aprobación de la audiencia. Y el detalle más polémico lo provocó el haber incluido en su primer elepé dos canciones a saber prohibidas: "La Era está pariendo un corazón" de Silvio Rodríguez y "Te recuerdo Amanda" de Víctor Jara, versión que incluso llegó a cantar en un estelar televisivo, dejando pasmado a medio mundo, lo que le valió un ácido comentario público de Benjamín McKenna y la solitaria solidaridad del periodista Lucho Fuenzalida. Ubiergo se defendió inteligentemente argumentando que las buenas canciones no tenían color político, eran solamente buena música, lo suficiente como para que él las cantase en público y las incluyera en sus discos (6). Y para demostrar que él no estaba para remilgos de niño terrible incluyó desafiante, en su segundo elepé ("Ubiergo en vivo", RCA, 1979) una enjundiosa versión de "El Cautivo de Til Til", de Patricio Manns, un verdadero himno de la

resistencia popularizado entonces por el grupo Aquelarre. Ubiergo seguiría su carrera apartado de la polémica política y entregando más hits como "Cuando agosto era 21" y ganando más festivales como el de la OTI en 1985, logrando un respetable sitial como cantautor.

Una muestra radical de compromiso político fue el exhibido por otro cantautor, Nano Acevedo, un músico dotado de un contundente talento lírico y de efectiva llegada al público. Acevedo venía trabajando desde la época de la NCCH, pero fue en dictadura donde pudo templar su mensaje de abierta militancia política en base a dos hechos concretos: su labor de promotor cultural a través de la Peña folklórica Doña Javiera y su persistente esfuerzo para penetrar en el espacio público de los medios afín de ganar terreno frente a los artistas del régimen.

Su gran golpe lo asestó al ganar con todas las de la ley, la selección chilena al Festival OTI en 1977 con "Oda a mi guitarra", interpretada por Capri, una talentosa vocalista de gran prestancia escénica pese a su menuda figura. Triunfo que le permitió visitar varios países europeos pues la final OTI de ese año se realizó en Madrid y conquistar además una merecida fama en el público. Acevedo no era en propiedad un cantante, más bien era un declamador de sus versos con un fondo melódico, método que se aprecia en "Romance de un engrasador de cortinas" o en "Romance del otro Santiago", larguísimos textos que evocaban un aperrado estoicismo frente a la hostilidad del militarismo. Nano Acevedo fue un auténtico artista comprometido. Que en los ochenta haya compartido pantalla canturreando junto a los Huasos Quincheros o Gloria Simonetti, no lo inhabilita para ser lo que ha sido: un cantautor valiente, con aciertos políticos reales y que dio la cara cuando muy pocos en este país podían darse ese lujo.

Un caso similar al de Nano Acevedo lo constituye el de Dióscoro Rojas, un cantautor que se da a conocer en 1976 con una bella canción, "Qué ganas tengo de llamarme Domingo" (Emi, 1980), tema que daba una semblanza de una democracia a recuperar para vivir en fraternidad. Rojas representaba otra faceta de cantautor urbano apegado al folklore de la ciudad para ofrecer dardos de aguda ironía, que era una crítica directa al estado de cosas. De especial alcance fue su tema "La Paloma Aranda", un cáustico retrato de una joven adinerada y snob, que posa de izquierdista para representar una personalidad alternativa, estereotipo aplicable a muchos universitarios de entonces ("cuicos" en argot chileno),

burgueses que no dejaban de exhibir su paternalismo frente al padecimiento de los jóvenes de clase obrera. "La Paloma Aranda" fue un tema que caló hondo en el ambiente cultural universitario de entonces, inexplicablemente erradicado de su repertorio posteriormente. En la actualidad Rojas se mantiene ligado a la escena musical como artífice de las cumbres "guachacas" (7), evento que traslada al escenario el ambiente de los arrabales y bajos fondos, que Dióscoro conoce bien, sin dobleces ni premeditación.

Entre los cantautores más emblemáticos de la primera etapa del CN está sin duda, Eduardo Peralta. Estudiante de Periodismo y artista de extracción universitaria, Peralta es tal vez uno de los letristas más refinados y de mayor vuelo poético de todo el movimiento. Sus primeras canciones deslindaban con la nostalgia pero sin caer en la lloriqueante mortificación de muchos otros. Alejado de la raíz folk, la música de Peralta encajaba a la perfección con la descripción de personajes urbanos como este "Juan González", que tanto dio que hablar en 1978:

> "...Y siempre estás gritando en el estadio/ por la eterna cuestión de los penales/ o con los miembros de tu sindicato/ charlando sobre asuntos laborales/ o mirando risueño a la mujer/ cuando le cambia al niño los pañales/ o buscando una pieza de alquiler/ para las crudas noches invernales/ ¿Cuánto vales, Juan González?/ ¿Cuánto vales, Juan González?..."

Aunque también podemos encontrar en sus canciones acercamientos a arquetipos de la tradición popular europea como en "El Joven Titiritero":

> "Titiritero, titiritero, ¿dónde quedaron tus marionetas?/ hechas de lana, cartón y cuero/ con sus berrinches y sus piruetas/ titiritero, titiritero, tú que anduviste cualquier sendero/ con mil prodigios en las maletas/ estás acaso gorrión viajero/ en el olimpo de los poetas..."

Sin embargo, Eduardo Peralta no quiso encasillarse como un simple cronista urbano. Comenzó así su acercamiento a la cultura trovadoresca francesa del siglo XIII donde este artista encontró una poderosa

fuente de inspiración, como lo prueba su versión de "Si yo pudiese desamar" del trovador Pedro da Ponte. Aunque también Peralta se ocupó de estudiar muy de cerca el arte y la inventiva del canto campesino chileno, principalmente el estilo de los payadores con toda su rica veta improvisadora. A este respecto su colaboración con el payador y poeta popular Pedro Yáñez resultó muy productiva y fecunda, demostrando la versatilidad autoral de Peralta, la que se vería coronada con su descubrimiento de la música y poesía del francés Georges Brassens, el más grande cantautor del siglo, según Peralta.

La admiración del chileno frente a la obra del galo se sustenta en el equilibrio regular entre texto, música y poesía, pues en el bardo de Francia convergen tanto la tradición trovadoresca, la rica tradición lírica francesa y la estilística de autor, que en la década del cincuenta tuviera a Jacques Brel como su representante principal. Así pues, Eduardo Peralta ha sabido conjugar en una sola propuesta todos estos elementos sin apartarse nunca de su tiempo y lugar, tal vez no haya obtenido el reconocimiento que se merece y sus canciones son sean masivas, pero no se puede negar que la propuesta de Eduardo Peralta está entre lo más granado y selecto de todo el repertorio del Canto Nuevo.

Entre los grupos que dejaron una obra perdurable en el CN de los setenta están Ortiga, Aquelarre y al filo de la década, Santiago del Nuevo Extremo. Ortiga fue un grupo heredero de la línea musical de Inti Illimani, pues su disciplina musical eludía todo atisbo de improvisación y sus temas destacaban por la pulcritud y formalidad de los arreglos. No obstante, Ortiga estaba lejos de ser una clonación de los grupos de la NCCH, aunque sí hay una influencia milimétrica en algunas de sus canciones, como "Tic-Tac", que es un instrumental que sigue las mismas pautas de "Tatatí" de Horacio Salinas interpretada por los Inti. Ortiga grabó dos álbumes para Alerce en 1977 y 1978 antes de sufrir transformaciones en su lineamiento y partir a Alemania donde terminaron por radicarse. Uno de sus aportes más significativos lo constituye la versión para "Tu Cantar", una canción de Eduardo Yáñez que homenajea a Víctor Jara y que se transformó rápidamente en un clásico del CN. El tema poseía una base blues, que lo conectaba al estilo Jaivas o lo que por entonces hacía el argentino León Gieco, sobre la cual se elevaba una elegíaca melodía de zampoñas y guitarras:

> "Si tu voz se quiere derramar/ y mostrar desnudo su fervor/ si tu ser está lleno de amor/ y quieren en tu honor/ armar una canción/ tu cantar el viento llevará/ alguna vez podremos todos escuchar..."

El canon coral de la sección final de la canción era coreado por todo el grupo junto al público que acudía a los conciertos dejando el ambiente impregnado con una sensación de esperanza y unidad. Ortiga fue el grupo que alcanzó tal vez el mejor dominio interpretativo del CN, pues algunos de sus arreglos ("La Semilla", "El Albertío", "Cantando por amor") eran de una prolijidad casi manierista, lo que demostraba el alto profesionalismo del grupo. Se trata sin dudas de una banda histórica del CN a ser recuperada para el presente.

Distinto fue el caso de Aquelarre. Pues, a diferencia de Ortiga que fue un grupo longevo, Aquelarre tuvo una breve existencia que dejó un álbum homónimo para Alerce en 1978. Como la gran mayoría de sus compañeros de generación, Aquelarre también provenía del medio universitario, pero su destino fue la de ser una banda de covers, sin mayores temas propios, lo que predijo la sequía final y su disolución. El grupo dejó al menos tres grandes versiones en su legado discográfico: "Valparaíso" de Gitano Rodríguez, recreada a manera de una letánica rememoranza porteña; "Cacharpecero", popularizada antes por Mercedes Sosa y "El Cautivo de Til Til" de Patricio Manns, sin duda su gran logro. La narración del fin del guerrillero patriota héroe de la Independencia estaba interpretada con emotividad y sutileza, sin desborde ni demagogia. Aquelarre se mostraba como un grupo solvente y con recursos para ir más allá de las versiones recicladas, pero el hecho es que la banda abandonó cuando todo el mundo esperaba más de ellos. Y al disolverse una vez más se cumplió el adagio de lo que pudo ser y no fue.

Santiago del Nuevo Extremo estaba integrado, para variar, por estudiantes universitarios que hacia 1978 dieron vida a esta banda participando en ella Luis Le Bert, su líder en guitarra y voz; Jorge Campos en contrabajo; Raúl Sáenz en percusión; Luis Pérez en voz y guitarra; Andrés Buzeta en voz, charango y guitarras; Pedro Villagra en flautas y saxos y al comienzo Leo Rojas en voz y guitarra. Tal como su nombre lo indicaba, la música del grupo era una apelación a las vivencias del habitante urbano, referencias que hablaban en clave simbólica de lo político, lo generacional o el desencuentro del exilio que era también interno

como en la canción "La mitad lejana" en coautoría con José Seves y Horacio Salinas de Inti Illimani. Pero la música de esta banda no se acercaba tampoco al filón del blues ni del folk. Se trataba más bien de una trova urbana de buenas letras y cierto cosmopolitismo en los arreglos donde las influencias de Astor Piazzolla y Chico Buarque son notorias. Su primer álbum debut no tuvo una buena producción, pues los bajos están saturados y la separación de instrumentos es deficiente. Pero este álbum traía el tema "A mi ciudad" que sería en adelante su manifiesto cancionístico:

> "Quién me ayudaría a desarmar tu historia antigua/ y a pedazos volverte a conquistar/ una ciudad quiero tener para todos construida/ y que alimente a quien la quiera habitar/ .../ En mi ciudad murió un día/ el sol de primavera/ a mi ventana me fueron a avisar/ anda, toma tu guitarra/ tu voz será de todos los que un día tuvieron algo que contar..."

Tal vez era imposible pedir en 1979 algo más que lamento y elegía, pero si alguna virtud tuvieron estas canciones fue aglutinar públicos y convocar conciencias, aún de quienes proveníamos de la minoría rockera y que veíamos en CN un aliado con quien no nos identificábamos pero aliado al fin. Y fue en esa tierra de nadie entre lo cultural y lo político donde el CN encontró su resonancia cultural y su razón de ser. Después de muchos ires y venires, cambios en la formación, giras, separaciones y la grabación de dos álbumes más para Alerce, Santiago del Nuevo Extremo volvería a las pistas durante el 2000 con una reunión de Le Bert, Campos y Villagra y un nuevo disco en el mercado.

De esta manera los años setenta se cerraban albergando dentro de sí un arte comprometido y resistente, el Canto Nuevo había logrado crear una continuidad con la NCCH y lo más importante, había logrado llegar a un público muy segmentado y disperso al principio pero de creciente expansión posterior. Además mantuvo un sello de identidad que le aseguraba autonomía frente al pasado como una heredera dialéctica de la Nueva Canción, por lo tanto la obra aniquiladora de Pinochet no sólo había fracasado si no que además comenzaba a retroceder. Cierro este capítulo sobre el Canto Nuevo con unas palabras de un hombre maravilloso e ilustre de inmaculado recuerdo. Dijo en su momento el Cardenal

Raúl Silva Henríquez: "... la mentira y el odio, el pecado y la muerte no tendrán la última palabra. En definitiva, todo el odio pasará, la muerte también será vencida, y sólo quedará la patria, la familia de hombres que juntos vivieron, lucharon, creyeron y esperaron; la familia de hombres que renunciaron a odiarse, porque tenían muy poco tiempo para amarse".

Era Dios que gritaba Revolución.

Los años ochenta

Contexto

Los años ochenta estuvieron marcados por el gradual deterioro político de la dictadura, el lento ascenso del movimiento social para recuperar la democracia y en lo cultural por la llegada de un nuevo referente teórico importado, como no, una vez más de Europa: el posmodernismo.

En lo político hay al menos cuatro hitos que marcaron el calendario político de la década: en 1982 acaece el crack económico con el colapso del sistema financiero que provoca una prolongada recesión tras la euforia de la época de la plata dulce, con lo cual el pueblo chileno aterrizó bruscamente de bruces en tierra para descubrir los oropeles y fuegos artificiales de un modelo económico que prometía prosperidad, pero que estaba basado en la exclusión y la desigualdad en el reparto de la riqueza. Y eso no fue todo: muchos funcionarios del régimen enquistados en las tramas de los grupos económicos llevaron adelante un organizado saqueo de las empresas estatales al privatizarlas y apoderarse de ellas de espaldas a la opinión pública. Así empresas rentables como Soquimich, Endesa, CTC y otras fueron sistemáticamente robadas de las manos de su legítimo dueño, el pueblo chileno, para alimentar la dominación de los grupos económicos (1).

Esto provocó la segunda manifestación de importancia cuando en un hecho sin precedentes diversas organizaciones sociales y sindicales convocan a la primera jornada de Protesta Nacional, la que en la noche del 11 de Mayo de 1983 destapa el radical descontento de la población que entre cacerolazos, fogatas y barricadas expresa de manera no-violenta su decisión de cambiar las cosas y volver lo antes posible a la democracia.

Sin embargo, las cosas fueron más difíciles de lo previsto. Entre 1984 y 1986, la dictadura de Pinochet implanta sucesivamente dos estados de sitio y desata un recrudecimiento del terrorismo represivo militar: el 29 de Marzo de 1985 son degollados tres profesionales comunistas: Manuel Guerrero, José Manuel Parada y Santiago Nattino en un hecho que conmocionó de horror a la opinión pública. Por otro lado, la indecisión política de la oposición fraccionada entre la Alianza Demo-

crática (que agrupaba a demócratas cristianos y social demócratas) y el Movimiento Democrático Popular (con el PC y el resto de la izquierda) le brinda tiempo al pinochetismo para imponer el cronograma político de la falsa Constitución de 1980, en la que se establecía un plebiscito de consulta nacional a efectuarse en 1988 y la realización de elecciones generales en 1989, en caso de perder Pinochet y sus fuerzas armadas, el plebiscito del año previo.

Todo parece acelerarse cuando el 7 de Septiembre de 1986, un destacamento del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, organización guerrillera popular de izquierda realiza una emboscada a la comitiva del dictador, escapando éste, milagrosamente de la muerte (para desánimo de muchos de nosotros) en lo que fue la operación militar más importante de la resistencia chilena durante los años ochenta.

El resto, ya se sabe, las FF.AA. pierden el plebiscito del 5 de Octubre de 1988, siendo derrotadas por la mitad más uno de un país que no quiso más violencia, pero no se van sin dejar antes bien amarrada la camisa de fuerza de una constitución política que todavía hoy entrampa la plena normalidad democrática de nuestro país.

No se piense que los últimos años de la dictadura fueron jauja: la represión se mantuvo hasta el último día y los mismos que cometieron y ampararon los crímenes desde el aparato estatal se vistieron de demócratas de la noche a la mañana en una verdadera operación de transformismo político y amnesia civil.

La música pop chilena de los años ochenta va a representar los ciclos de las convulsiones sociales de esos años impregnada del concepto posmoderno en discurso y contenido.

Nunca como en ese entonces va a estar presente el sentimiento de orfandad frente a la ausencia de una tradición musical en el caso del Rock y estará definido también el ejercicio de resistir políticamente en los artistas del Canto Nuevo y sus derivados.

Respecto a lo señalado en el caso del Rock, el musicólogo chileno Juan Pablo González señala con precisa lucidez: “En Chile, compositores conservadores y vanguardistas, músicos del rock y de jazz se han visto a sí mismos como artistas occidentales viviendo en una tierra sin tradiciones musicales (...) Estos músicos no reconocen raíces en Latino América, sólo asimilan, en una suerte de antropofagia, su práctica musical actual que podrá constituirse en las raíces del futuro. De hecho,

Los Prisioneros no sólo tuvieron a The Beatles, The Clash o a Sex Pistols como modelo, también tuvieron a Los Ángeles Negros y a Lucho Gatica.

¿Formarán Los Jaivas y Congreso las raíces de Huara, el Quilapayún las raíces de Napalé, la Fresia Soto las raíces de Myriam Hernández y Los Trapos las de La Ley?" (2)

¿Qué quiso decir posmodernidad en la música popular chilena de los años ochenta?

En primer lugar cabe precisar que el rótulo de posmodernos se puede aplicar a algunos artistas específicos o algunos estilos asumidos como tales, mientras que la mayoría del contingente musical permanecerá ni moderno ni posmo, en sus provincianos cubículos de siempre sin acusar conflicto con el debate cultural de la época. Así, un baladista como Zalo Reyes es simplemente un artista tradicional, carismático claro está, pero que no cabe en esta delimitación de espacios culturales. Modernos serán grupos como Quilín o los reaparecidos Congreso a la saga de una fusión de vanguardia mientras que posmodernos serán grupos del pop chileno como Nadie, Cinema o Aparato Raro, leves, frívolos, desideologizados y pragmáticos, tal cual reza la clave de la sensibilidad posmoderna acuñada por sus teóricos más emblemáticos como los franceses Jean Baudrillard, Jean Francois Lyotard, Gilles Lipovetsky o el italiano Giovanni Vattimo.

Pero por sobretodo ser posmoderno en el Chile años 80 quería decir ser ecléctico, desprejuiciado y situarse en contra del absolutismo canónico de la vanguardia modernista con su obsesiva pretensión de originalidad.

Los músicos chilenos de esa época que reciben el rótulo de posmodernos trataron de superar la condición de usuarios imitativos de la información musical del Primer Mundo y lograr una síntesis desacralizando los referentes previos y recurriendo a todo el repertorio musical y tecnológico disponible, sin prejuicios, nivelando lo docto con lo popular y rompiendo con la mala costumbre modernista de evaluar el presente a la luz del oscurantismo del pasado.

Pero esto no quiso decir que el logro de un "estilo propio" (sobretodo en el caso del pop-rock) de ser cierto, implicaría que este estilo fuera de por sí valioso e intrínsecamente bueno o superior a lo ya habido.

Tal vez cabría formular aquí la presencia de "versiones locales" en

el pop-rock chileno y sudamericano, puesto que los estilos que dieron forma a los años ochenta se impregnaron como nunca antes del estándar del rock anglosajón. Así, se podría hablar de una New Wave Latina, lo mismo que un Heavy Metal o un incipiente Techno del cono sur. Aceptar esta tesis implicaría asumir tal vez que el sesgo imitativo no sólo no hubiera terminado sino que se hubiese impuesto como la base misma de estos estilos posmodernos.

Esta década marcó el comienzo de la sectorización y de la segmentación de los gustos del público. La aparición de vectores de "público especializado" generó además, una incipiente aparición de tribus urbanas cada vez más específicas que van a expandirse visiblemente en la década siguiente. Lo interesante de esta etapa es la asimilación que se produce por primera vez entre el mundo del rock y su vinculación a sectores juveniles ligados al mundo del arte y la intelectualidad.

Esta secreta alianza está enunciada con claridad en nuestro libro "El Grito del Amor", cuya primera edición data de Octubre de 1987 y que se estableció como el primer precedente literario que abordaba, en nuestro país, el tema del rock con una perspectiva cultural elaborada e informada. Este libro no sólo instaló ese precedente ya que estableció además la unión definitiva, para nuestro contexto, de dos situaciones que hasta el momento habían permanecido separadas: la militancia rockera y la sensibilidad de izquierda.

En efecto, nunca antes se había apreciado en nuestro país una situación como la señalada, puesto que el mundo de los músicos chilenos de rock estaba absolutamente escindido del espacio de los intelectuales y artistas de izquierda, compartiendo ambos prejuicios y recriminaciones recíprocas. "El Grito del Amor" no solucionó el problema, pero al menos propuso un punto de partida: en el Chile de los ochenta se podía tener veinte años, ser de izquierda y ser rockero sin contradicciones y en forma auténtica, por más que las ortodoxias e ignorancias de uno u otro sector lo negasen.

El diagnóstico de nuestra posición se organizó en tres ejes concretos:

- El RCH debía asumir de una vez por todas un carácter generacional, sin exclusiones, alimentando un espíritu colectivo y una sensibilidad solidaria que reflejase la condición vital de esta generación.
- El RCH tendría que afrontar tarde o temprano un a decisión ante la

politización, asunto que provocó verdadero pavor entre los músicos de entonces, pero que hoy no es ninguna novedad. La visión politizada fue minoritaria durante los ochenta más que nada porque la mayoría de los músicos locales carecían de la cultura y la capacidad para entender el problema. Pero la zafiedad ignorante de los rockeros latinos durante esos años fue un hecho evidente.

- Plantear la supervivencia del RCH como un referente cultural-artístico más que industrial-comercial, tesis que presuponía la vivencia de la música como algo que otorgaba sentido existencial y de pertenencia a quienes la experimentábamos.

Después de quince años queda claro que nuestra tesis no se cumplió, pero no por eso dejó de tener validez y un protagonismo central en el espacio musical chileno de fines de la dictadura. El asunto es que un proyecto cultural como el citado era impracticable entonces, el público no estaba dispuesto a asumir tal compromiso desde la cultura. Por eso se entiende que entre 1988 y 1991 el RCH haya experimentado el reflujo de una ácida recesión. La visión culturalista no bastaba porque desatendía el aspecto de la profesionalización y del negocio. Ese momento entonces fue capitalizado por las transnacionales disqueras (y sus aliados comunicacionales) para hegemonizar la dirección del RCH y del Rock Latino hacia la mecánica de venta y mercadeo en la que se mueve hoy en día y de la que no puede salir.

Pero este planteo no es una acusación, todos sabemos que las transnacionales funcionan así. Si hubiera que atribuir responsabilidades en la devaluación de la opción culturalista acerca de nuestro rock, éstas le competen al propio público. ¿Por qué? Porque asumió definitivamente este nuevo escenario sin lucidez ni cuestionamiento al perder su condición de auditor-oyente y aceptar su nueva situación de mero consumidor-comprador de todo el caudal de productos que indiscriminadamente se le ofreció desde el tinglado discográfico-comunicacional.

Así, el rockero chileno dejó de ser un sujeto: se transformó en un recipiente, activo o pasivo, de toda la contaminación sonora emitida por el sistema.

Algo muy propio de la posmodernidad en todo caso.

El Rock Chileno en los años ochenta

Los años ochenta comenzaron bajo la resaca final de la enfermante onda disco y el paulatino apogeo del Canto Nuevo. En cierta manera, la reaparición del RCH y la recuperación de su convocatoria se debió en gran medida a la saturación musical de la sobreexpuesta música discotequera y la perceptible elitización del CN, con lo que había un amplio segmento de oyentes consumidores sin representación ni cobertura alguna por parte de los medios o la industria fonográfica.

La causa que explicaría el por qué una sensibilidad musical minoritaria, el Rock, se transformó en un par de años en un polo con influencia hasta alcanzar la condición dominante que hoy exhibe, se puede expresar en esas dialécticas oscilaciones de flujo y reflujo que poseen los procesos culturales de la modernidad. Pues es un hecho asumido que tales procesos encuentran un adecuado catalizador en los soportes tecnológicos, con su consabido efecto masificador, y en la alternancia que los medios de comunicación otorgan a los fenómenos que aparecen en la dinámica cultural.

Lo cierto es que en un par de años, 1981-1983, el RCH vivió un período de renacimiento que estuvo marcado por una febril actividad donde se reanudaron los conciertos, se rearticuló una provisoria escena de producción y poco a poco fueron surgiendo las nuevas grabaciones, las primeras en años de grupos nacionales.

En un momento en que el Rock enfilaba hacia el Heavy Metal y al pop posmoderno ¿por cuál profundo motivo el RCH seguía apegado al concepto de "Rock con raíces"? La clave está al comienzo de la década. 1981 fue un año fundamental porque en él sucedieron dos hechos esenciales: el retorno de Los Jaivas y la reaparición pública de Congreso, dos bandas históricas. La vuelta de Los Jaivas demostró precisamente que había un nicho de público amplio y mayoritario para el rock nacional, pues el desborde popular, la euforia masiva que Los Jaivas desataron durante su gira de retorno en el invierno de 1981, logró una identificación pocas veces vista entre artistas y público, de la misma manera que su nueva obra "Alturas de Macchu Picchu" (basada en la sección homónima del "Canto General" de Pablo Neruda) se transformó en una

verdadera ceremonia pública de reencuentro y resistencia pacífica, no violenta, contra la dictadura.

Los Jaivas nunca se abanderizaron políticamente con un sector específico pero su vocación pacifista terminaba por asimilarlos a la oposición contra Pinochet, amén de su exaltación de esos íconos artísticos, Violeta y Neruda, símbolos claros de una izquierda democrática, tolerante y libertaria. Gracias a Los Jaivas, que retornaban después de una larga ausencia de cinco años, el RCH pudo recuperar presencia pública y espacio cultural, lo que favoreció su puesta al día y la posterior diversidad de propuestas y estilos que caracterizaron los años ochenta. Los Jaivas fueron la punta de lanza que abría la brecha que ellos mismos habían contribuido a generar con su partida en 1974.

Pero sería injusto atribuirle a Los Jaivas el mérito exclusivo de este deshielo musical que sucedió a partir de ese año. Pues desde el puerto principal otra vez se hacía escuchar la demandante propuesta de Congreso, quienes fieles a su estilo de banda de culto de vocación popular pero de bajo perfil, reaparecían con nueva formación y destacando la figura de un nuevo y joven vocalista, el chileno brasilero Joe Vasconcelos. La presencia de Joe se hizo sentir al arribar la banda con su nuevo himno de batalla, "Hijo del sol luminoso", compuesto por él mismo y transformado simultáneamente en un clásico de nuestra música popular. El texto de la canción no dejaba dudas sobre el arquetipo generacional al que se dirigía:

> "Hijo del sol luminoso, poderoso, talentoso/ esa cría soy yo/ hermano del africano que llegó de muy lejano/ y conmigo sufrió/ Amerindio a mí me dicen/ porque vivo en las alturas casi al lado del sol/ casi al lado del sol..."

Esta canción representaba a carta cabal a toda aquella juventud que desarraigada de una historia cruel, se volcaba a los orígenes telúricos de la patria americana en busca de identidad y de sentido existencial. Era un espejo donde reflejar un compromiso que sólo el arte podía por entonces asumir: la reivindicación del ancestro americano como base para una nueva utopía social. Todo joven que hubiese fumado alguna vez un pito de marihuana, que descubría su sexualidad a escondidas con su pareja y que por naturaleza y sensibilidad escapaba a los cánones de

lo doméstico y del conformismo, podía encontrar en la música de Congreso un referente actualizado en el cual residir.

Resulta curioso que la mayor convocatoria de esos años haya estado a cargo de dos bandas hermanadas musical y geográficamente y que venían además de las lindes del rock progresivo, relacionadas además con la Nueva Canción. Si bien la geografía del RCH nos muestra un centralismo demoledor, hay que conceder que lo más selecto y granado del Rock clásico chileno provino desde siempre de la V Región.

El ingrediente que faltaba para alimentar la disparada del RCH de esos años lo aportaron las Protestas Nacionales contra la dictadura militar a partir del once de mayo de 1983. En tan sólo dos años habíamos asistido a una rápida propagación del RCH y a la reinstalación del rock anglosajón en la radiofonía local, pero el clima de acelerado deshielo social que provocaron las protestas trajo una reanimación cultural que demostraron que la juventud no estaba muerta.

De esta época datan los primeros antecedentes de un fenómeno que después sería manoseado hasta la desfiguración: la aparición de la prensa underground, con sus primeras publicaciones, "Abusos Deshonestos" del colectivo del mismo nombre, y "Sudacas Más Turbio", un comic ideado por la dupla del escritor Jordi Lloret y el artista gráfico Alejandro Albornoz. Ambas revistas se caracterizaban por abordar el tema político y el tema erótico de forma explícita, sin rebuscamiento y con un lenguaje que hacía falta para identificar múltiples sensibilidades (y soledades) que no tenían espacio en la prensa oficial.

Un año después, la lista de publicaciones underground crecerá de manera abismal: "La Joda", cuya cabeza visible era el entonces estudiante de Antropología, Martín Rodríguez; "De Nada Sirve" editada por Christián Warnken y Santiago Elordi; "Pájaro de Cuentas" obra de la cantautora Cristina González y el escritor Cristián Cottet; "Beso Negro" original de los inefables Luis Venegas, Carlos Gatica y el recordado Polo Escárate; "La Preciosa Nativa", de otro colectivo encabezado por el artista Ciro Beltrán más el pintor Hans Braumuller; "El Comic-Sario" del colectivo homónimo, lo mismo que "El me mintió" y el fanzín "Niet-Da" y la fantasmal "Gnomon" de otro colectivo similar, a los que hay que agregar "El Espíritu de la Epoca"; "Krítica"; "Matucana"; "El Cuete"; "Neoprén"; "La Peste" y "Ese Ruido", estas dos últimas editadas en Concepción.

En general, este tipo de prensa cumplió con el objetivo de denunciar hasta qué punto era de asfixiante la censura pinochetista, de hecho los ataques de "El Mercurio" no se hicieron esperar, y de cuán imperativa era la necesidad colectiva de fiesta y erotización. Tal vez la inconstancia periódica de estas revistas revelase la precariedad de sus medios, pero el conjunto de estas publicaciones representaron un correlato cultural del espíritu libertario que trajeron las protestas de 1983.

Sin embargo, el RCH de pronto se vio enfrentado a una disyuntiva clara y poco alentadora: la comercialización bajo las reglas establecidas (sumisión al aparato comunicacional del gobierno) o la politización, y con ello, la reclusión a un circuito alternativo (como el representado por el sello Alerce) con todos los riesgos de una discriminación excluyente. Pero había incluso una tercera vía: la cultural, que se asumía desde una perspectiva estética y se relacionaba con la opción política en tanto referencia generacional, detalle que ya comenzaba a aparecer en el discurso de muchos artistas y escritores entonces emergentes.

La mayoría de los grupos privilegió la primera opción, estrellándose luego con un frustrante abandono, pues a la postre no consiguieron ni difusión ni atención alguna. Y aquellos que llegaron a grabar lo hicieron en condiciones tan desfavorables que tuvieron que rendirse ante lo estéril de su decisión. Pero además en estos grupos no existía mayor conciencia de clase o política alguna. La incultura de muchos músicos fue el peor obstáculo para la consolidación del RCH como un auténtico movimiento. Incultura que aún pesaba en la formación musical de los mismos (1). Esto hizo que la mayoría de las propuestas de entonces fuera de poco vuelo creativo. Aunque muchos grupos no supieron advertir el cerco tramposo que el sistema les tendió, a la postre no resultan tan devaluados al trasluz de lo puramente estético, aunque en esa época no existía el oportunismo de lo "políticamente correcto" tan en boga actualmente, muchas de estas bandas reverberan en el memorial de los ochenta. Podemos citar entre ellas a Andrés y Ernesto/Alejaica; Amapola; Banda del Gnomo; La Bandera de la Manzana (después Tres Cuartos de Manzana); Hecho en Chile; Catalina Telias; Krill; Ego y algunas otras.

Entre las causas y azares de los ochenta, el RCH vio aparecer por primera vez la segmentación y diversidad de su repertorio en un abanico de posibilidades, como constatación de que la cultura posmoderna ya

estaba entre nosotros. Entre los géneros que van a configurar esta segmentación de públicos y estilos podemos referir el jazz-rock y la vanguardia; el folk rock; el heavy metal y sus variantes radicales; el extraño caso de la Banda Metro, precursora del pop; y hacia fines de la década, el punk.

En relación al jazz rock y la música de vanguardia, hay que citar en primerísimo lugar a Quilín. Formado originalmente bajo el rótulo de Fotosíntesis, Quilín toma presencia a mediados de 1979, integrado por Juan Carlos Neumann en saxo y flautas; Alejandro Escobar en guitarra eléctrica; Roberto Hirsh en guitarra eléctrica; Isidro Alfaro en bajo y Jaime Labarca en batería, a los que se sumaría en ocasiones Santiago Salas en percusión latina. El grupo realizó una pionera labor como banda de jazz fusión que integraba en un contexto electrónico elementos jazzísticos y folklóricos, pero cargándolos de una peculiar densidad armónica que rehuía todo facilismo y demagogia virtuosista. Quilín fue un grupo que alcanzó cierta popularidad en un momento en que cada grupo buscaba su lugar y su propio camino. Lo brillante del caso es que la banda logró un sello sonoro propio y sofisticado, un verdadero lujo para la época, que exhibió sin indulgencias el compromiso artístico de unos músicos que, simpatías aparte, alcanzaron una real sintonía con lo más representativo del jazz fusión latinoamericano.

Otra banda fundamental de este espacio fue Cometa. Integrado por Andrés Míquel y Andrés Pollack en teclados, Edgar Riquelme en guitarra, Pedro Greene en batería y Pablo Lecaros en bajo, Cometa alcanzó un rango musical que los ubicaba en la misma dirección de algunos grupos del sello europeo ECM. Escuchándolos uno podía apreciar un sutil flujo musical coronado por los finos escarceos de la guitarra de Riquelme y los tintes casi minimalistas del teclado de Míquel en una entrega cadenciosa y contemplativa que nunca se desbordaba y que quedaría registrada en un disco homónimo para Emi en 1986.

No se puede hablar de jazz rock en el área de Valparaíso sin mencionar a los grupos A Toda Costa y Ensamble. Los primeros eran un quinteto muy influenciado por el jazz progresivo de bandas como los británicos Soft Machine o los alemanes Güru Güru. La música de A Toda Costa era improvisación total, nunca se sabía como terminaría cada tema. No obstante el grupo exhibía una notable profesionalidad que desgraciadamente no dejó nunca un registro oficial en disco y al marcharse

nos dejaron con la sensación de haber visto una banda que hacía cuerpo en lo inorgánico, en un pandemonium sonoro de inspirada factura y espontaneidad.

Ensamble estuvo comandado por el saxofonista de Congreso, Jaime Atenas. Lo intersante del grupo era su sonido cool, lejano de la pesadez del bop que se organizaba con un entramado eléctrico que delataba su contemporaneidad. Era una especie de jazz abstracto que se acercaba a lo hecho por algunos músicos alemanes como el tecladista Rainer Bruninghaus. Ensamble grabó dos álbumes para Alerce, "Entre cordeles y bisagras" (1987) y "Ensamble" (1989).

Otras bandas que fusionaron con éxito el jazz y el rock acá en Chile fueron La Mezcla; Ojo de Horus; Bandada, que después derivó al pop comercial; Evolución (extraordinario grupo que reunía los talentos del tecladista Pedro Muñoz y el guitarrista John Clark); La Hebra; Al Sur y el solista Ernesto Holman, ex Congreso.

En relación a la música de Vanguardia es imposible no partir con la mención del grupo Fulano, que nació por el deseo común de experimentar en la línea que desde los setenta había planteado el movimiento europeo de Rock in Opposition, en lo que sería la inédita versión nacional de un rock politizado de impronta anarquista y la improvisación jazzística que demostraría el alto nivel de sus integrantes. Fulano estaba compuesto por Arlette Jecquier en voz y clarinete; su pareja Cristián Crisosto en flautas y saxos; Jaime Vásquez en flautas y saxos; Jaime Vivanco en teclados; Jorge Campos en bajo y Willy Valenzuela en batería. Crisosto, Campos y Valenzuela provenían de la formación tardía de Santiago del Nuevo Extremo, mientras que Vivanco y de nuevo Campos, formaban parte simultánea de Congreso. Fulano comenzó a ensayar en 1984 pero su primer disco homónimo para Alerce sólo aparecería en 1987.

El debut fue rápido y golpeador, pues la banda se asumía como anticomercial pero su convocatoria creció de manera insospechada entre el público universitario y de jóvenes profesionales. Presentándose primordialmente en locales pequeños como el Café del Cerro (que harta falta hace actualmente), Fulano proponía una música casi dadaísta, donde las improvisaciones se desplazaban sobre un cuidado esqueleto estructural para dar paso a la gestualidad más desbocada lo que permitía el lucimiento de Arlette, una real vocalista de avant-garde.

En 1988, Fulano registraría su segundo álbum, "En el bunker"

(Alerce), donde la alusión al fin de la dictadura acusaba un estado de cosas caótico y terminal:

> "No he comprendido nada/ esto es pura educación latinoamericana/ no tengo información/ ¿Qué puede resultar? Historia o delirio/ tu mente está muy mal, Santo Tomás de Aquino..."

Las reminiscencias eran variadas: Fred Frith; Robert Wyatt; John Zorn; Frank Zappa; Maggie Nichols, en fin, un cóctel para iniciados. Fulano editaría en 1991 un tercer álbum para Alerce, "El Infierno de los Payasos", donde la perplejidad por el gatopardismo de la vida nacional era un hecho concreto. Después de algunos cambios en el line-up (Willy Valenzuela sería sustituido por Raúl Aliaga en 1997) y el alejamiento de Jaime Vásquez en el 2000, Fulano reaparecería en el presente después de grabar un cuarto álbum, "Trabajos inútiles" en 1997. A la distancia mucho de la música de este grupo resulta cacofónico y disonante, puede que incluso mueva a cansancio, pero la propuesta de este grupo es representativa de las vivencias generacionales de su tiempo y lugar. Fulano permanece como un dato a tener en cuenta aunque su música resulte indigesta para la dietética cultura de hoy.

Otras bandas que cultivaron el estilo de Vanguardia dentro de círculos restringidos pero que adquirieron cierto relieve fueron Enixe, muy cercanos a la idea de los holandeses Flairck; Malalche; y la Agrupación Ciudadanos, un trío de música noise liderado por el tecladista Juan Carlos Contreras.

En el caso del Folk-Rock destaca sin lugar a dudas el caso del Sol Y Medianoche. Surgido de su versión primeriza (Sol de Medianoche) que contaba con el concurso del bajista de Tumulto, Poncho Vergara, el grupo estaba formado por Soledad Domínguez en voz y composición; el tecladista y bajista Jorge Soto, Tito Pezoa en la guitarra y Nelson Olguín en la batería. La banda apareció en 1981 con un hermoso cover eléctrico de "Corazón Maldito" de Violeta Parra lo que le brindó espacio público y radial. En su momento Jorge Soto dijo que la música del grupo era "Cueca rock" (2) lo que agregaba un eslabón más al procesamiento rockero de la cueca que Los Jaivas iniciaran en 1972. Pero aquí se hace necesaria una aclaración. En el libro "Música Popular Chilena 20 años", el ya citado Tito Escárate afirma que hacia 1981 grupos como Sol y

Medianoche, Poozitunga y Millantún viraron hacia el "sonido Jaivas" por un asunto de comercialidad y marketing (3) como consecuencia de la popularidad del grupo porteño, lo cual constituye un error garrafal, primero porque de las bandas aludidas, Poozitunga y Millantún poco tenían que ver con el folk. Poozitunga venía de 1978 con un estilo hard rock y su único acercamiento al folk era su tema "Cóndor andino", un carnavalito diseminado entre muchas otras canciones. Millantún por su parte era una banda progresiva que nunca tuvo nada que ver con raíz folklórica alguna.

Sol y Medianoche merece una reivindicación aparte del reproche formulado por Escárate, pues desde su inicio encontraron en el carisma de Soledad Domínguez su vínculo a la música folk, pero no hubo en esta decisión oportunismo alguno, pues los mismos Jaivas reconocieron la autonomía de Sol y Medianoche cuando los invitaron a telonear sus conciertos en Santiago a finales de 1981. Hecha esta salvedad, continuemos.

Sol y Medianoche publicó los siguientes álbumes: "Madretierra" (Acus, 1981); "En vivo" (Acus, 1982) "Sol y Medianoche" (Emi, 1986); "33° 30' latitud sur" (Emi, 1984) y "América Paz" (Alerce, 1990) más algunos singles dispersos. La música del grupo es un hard rock orientado a la raíz folklórica. En algunos casos alcanzan cierta afectación como la versión que hicieron de "Rin del angelito" de Violeta Parra, pero será esa tensión entre heavy y folk la que provocará la disolución del grupo hacia 1992. A pesar de ello, Soledad Domínguez intentó reflotar el proyecto con otros integrantes pero su esfuerzo no tuvo la fortuna necesaria para lograr la estabilidad.

Otras bandas que figuraron dentro de esta relación entre folk y rock fueron Campanario, un grupo interesante pero inconstante que terminó por diluir su propuesta; Gárgola, un trío que hacían una particular mezcla de folklore electrónico con incrustaciones de música bailable como la cumbia y la guaracha, en plan urbano arrabalero pero de inventiva muy original. También se cuenta el grupo Crisol, integrado por Armando Riguero, Cristián Crisosto, Sergio Pinto y Jorge Araya, verdaderos adelantados de la trova rock actual del cual saldría el dúo La Reunión, que serviría para lucir el talento autoral de Armando Riguero y de Sebastián Domínguez.

Pero sin duda, el grupo que llegó más lejos en línea folk rock fue Huara. Un grupo que contaba con el talento desbordante de Claudio

"Pajarito" Araya, guitarrista y compositor, y que tuvo la mala fortuna de existir en el tiempo equivocado, pues su bellísima propuesta nunca fue apreciada en su real magnitud ni por el público ni la crítica. La música de Huara puede catalogarse como fusión latina, pues su planteo se basaba en el proto-jazz latino de artistas remotos como el brasilero Pixinginha a lo que se agregaba la explosiva descarga de la música andina. Araya, oriundo de Antofagasta, supo integrar ambos elementos en una propuesta folklorista pero de increíble vitalidad. Sin embargo, Huara no contó con un favorable contexto para desarrollar su música. Editaron tres álbumes para Alerce: "Huara" (1981), "Viene el chaparrón" (1987) y "Cafuzo" (1988). Por el grupo pasaron entre otros, amén de Araya, su hermano Francisco Araya, Bernardo Contreras, Claudio Castillo, Patricio Arce, Pedro Santis, Leo Cereceda, José Luis Araya, Juan Flores, Willy Valenzuela y Pedro Villagra.

Huara fue una banda ignorada que apareció en un momento absorbido por la obsesión política y la lenta irrupción de otros estilos, como el rap y el reggae, que desagregaron aún más su llegada ante el público. Demasiado intelectuales para los adolescentes y demasiado eclécticos para los jazzistas, los miembros de Huara transitaron el camino que en los setenta abriera Barroco Andino y que en la actualidad cursan grupos como Entrama. Realizaron la misma propuesta que hoy en día practican artistas como Pedro Aznar, Lito Vitale, Perújazz, o los españoles Jorge Pardo o Rafael Riqueni. Huara presentaba una síntesis de dos elementos que hasta entonces habían ido separados: el baile y la exigencia auditiva, donde su música podía apreciarse desde el cuerpo tanto como desde la escucha atenta.

Sus miembros seguirían después diversos caminos: José Luis Araya formaría el grupo De Kiruza y sería un excelente percusionista de sesión. Juan Flores llegaría a militar en Illapu para después formar su propio grupo Fa-Fandango; Pedro Villagra integraría la mejor etapa del retorno de Inti Illimani, reflotaría Santiago del Nuevo Extremo y encontraría su lugar con su banda Pedroband. Claudio Araya llegaría a ocupar una plaza en la formación de Congreso donde aún se mantiene en un discreto segundo plano.

La tendencia folk-rock que se estiló en los años ochenta fue la verdadera continuidad de la fusión entre RCH y NCCH, que el Folklore Progresivo prosiguiera en los setenta. En esta década se abrió el camino hacia la experimentación y la inclusión de sonidos electrónicos, ya no

se trató de tocar música folk con sonido de rock si no que se buscó definir más acertadamente esta síntesis, de la cual se puede concluir que establece una genealogía musical de verdadera identidad chilena y real sentimiento de modernidad. La calidad de muchos de los grupos que integraron esta saga demuestra que pese a lo difícil del curso histórico que siguió nuestra sociedad durante esos años, la música siempre mantuvo la intención de aglutinar públicos y servir como válvula de escape al descampado vital que desde la política se imponía sobre la existencia.

En el caso del Heavy Metal chileno, esta fue una tendencia que despuntó hacia 1982 con el regreso a Chile del guitarrista Néstor Leal, que venía de un largo periplo por Bélgica y Holanda donde compartió cartel con los mismísimos Golden Earring. Leal se transformó en un verdadero promotor de la actividad metalera al tratar de profesionalizar la escena en lo relativo a la organización y calidad de los conciertos. El esfuerzo se notó, pues de la apariencia artesanal de los festivales tradicionales se trascendió a una puesta en escena que incluía escenografía, show de luces y mejor sonido. La banda de Leal, Feed-Back era heavy metal puro, ya no hard rock pues su música se acercaba más a lo hecho por Iron Maiden o Scorpions que al sonido clásico de Zeppelín y cía. Lo que para el caso chileno era una auténtica novedad, lo cual no quiere decir que su música fuera un dechado de originalidad, pues cantaban en inglés y sus canciones eran de una planicie aplastante. Pero Feed Back realizó aporte sustantivo: la necesidad de ofrecer buenos espectáculos para un público en creciente expansión, en este caso la naciente generación de melenudos con muñequeras claveteadas que ya se asomaba en Madrid, Buenos Aires y Santiago, por eso en estricto rigor, Feed Back fue la primera cuña que el Heavy Metal encontró en nuestro país.

La renovación de los metaleros se acentuó aún más con la aparición de las primeras bandas de Thrash Metal en el ruedo nacional: Massacre; Pentagram y un poco después, Necrosis. Esto sucedía hacia 1984. Massacre tuvo numerosos cambios de formación hasta dar con aquella que grabó su elepé más reconocido, "Massacre" (Oso records, 1987). Al grupo lo formaban Yanko Tolic en guitarras y voz, Eduardo Vidal en bajo, Marco Carreño en batería y Cristián Olate en teclados. Realizaron un estilo de speed-metal con influencias de los daneses Mercyful Fate que se aprecia mejor en sus demos del período 1984-1986, pero a la hora de grabar su primer álbum se acercaron al metal progresivo, lo cual les valió el rechazo de los metaleros más radicales. Tras de

lo cual la banda entró en intermitentes recesos que Tolic trató de compensar con diversos proyectos sucedáneos como Circus y Altazor, sin mayor éxito. Massacre ha vuelto al ruedo recientemente pero su futuro está en compás de espera.

Pentagram estaba liderado por el bajista Antón Raisenegger y cultivaba el mismo estilo agresivo del thrash. Fueron una grupo de culto que logró la aceptación final después de disolverse y permitir que Raisenegger lograra el éxito masivo con su nueva banda Criminal, ya en los noventa. El impacto de estos últimos se funda en la consecuencia de Raisenegger al mantenerse en el thrash, lejos del errático desplazamiento de Tolic, que incluso se acercó peligrosamente al grunge. Criminal se disolvería al filo del 2000 con la partida de Antón a Europa para intentar proseguir una carrera solista.

Necrosis vino a completar la trilogía emblemática del thrash chileno y de todos estos grupos, Necrosis fue tal vez el más extremista de todos y el más radical en sus apocalípticos mensajes de inmolación, pero es tal vez la banda que mejor ha penetrado en el recuerdo de los metaleros nacionales por su perseverancia y su falta de concesiones, cualidad que supera incluso los ripios de su música. Editaron un elepé en 1989, "The Search" y reaparecieron el 2001 con un nuevo álbum y muchas ganas de seguir en las trincheras del metal.

Otras bandas metaleras chilenas que vieron la luz en los años ochenta fueron Squad; Metal Hammer; Panzer, con su líder, el inefable Juan Álvarez; Turbo; Brain Damage; y hacia el cambio a los noventa la lista se incrementó con grupos como Cría Salvaje; Kulto; Expreso de Piedra; Bismarck; Atomic Agresor y especialmente Dorso, una buena banda de metal progresivo cuyos discos destilaban escenas de terror y mitológicos ambientes góticos.

El espacio del thrash chileno es un círculo autista y encapsulado, pues no admite cercanía alguna con quien no profese ese culto musical. Los thrashers locales dieron un claro ejemplo de autonomía al organizar ellos sus propios recitales, publicar sus propios fanzines e instalar en Chile toda la variedad de subestilos metaleros que hoy existen. Pero esta misma intransigencia hizo que el círculo se cerrara tras de ellos y permaneciera hermético en relación a la evolución posterior y colectiva del RCH. Esta aseveración no pretende ser un reproche ni una descalificación pero es una crítica a la rígida compartimentación sectorial que ha acorralado a nuestra música pop. De todos modos no hay

nada malo en esto, sólo un tufillo fundamentalista que de tarde en tarde contamina, y envenena la cohabitación.

El caso de la nunca reconocida Banda Metro es tal vez la injusticia más flagrante de toda la historia de nuestro rock nacional. Se trató de un grupo de artistas ya adultos realizando música para adolescentes cuando ese público vendría a aparecer recién en la segunda mitad de los años ochenta al instalarse con fuerza la secuela del pop y de la new wave criolla. La Banda Metro fue en estricto rigor, la primera agrupación chilena de música pop, o rock latino como le llamó la industria, tal como existió en esa década. Y su música serviría de inspiración para otros conjuntos similares y posteriores como los argentinos G.I.T., Suéter o Los Enanitos Verdes.

La música de la Banda Metro estaba inspirada en el reggae blanco de los británicos The Police, y serviría como modelo en sonido y arreglos de toda esa avalancha posterior de grupos que vieron en la New Wave británica su razón de ser. La causa de su falta de acogida reside en que estaban planteando un pop bailable en un momento en que la escena la copaban los metaleros, los rockeros folkies o la resaca de los grupos progresivos. La Banda Metro fue una banda adelantada a su tiempo y que fue acusada de plagio y de imitatividad, pero este reproche se difumina al apreciar la profesionalidad del grupo a la hora de grabar y de tocar en vivo. El conjunto estaba integrado por John Beadway en voces, Pepe Aranda (hermano de Pancho, ex Panal y ex Kalish) en bajo, Ricardo Lizarzaburú en guitarra y Eric Franklin (sí, el mismo de Los Mac's) en batería. Músicos virtuosos y muy profesionales, ofrecían los mejores shows de comienzos de los ochenta y disponían de instrumental de punta (de hecho Lizarzaburú debe haber sido el primer guitarrista chileno en usar una guitarra sintetizada Roland). Sin embargo el rechazo del público los persiguió implacable. Pese a todo el grupo grabaría un cassette autoproducido y un elepé (1984) homónimo publicado incluso en la Argentina. La Banda Metro se disolvería hacia 1986 tras de lo cual Beadway y Aranda formarían otro combo pop, Los Rockmánticos, sin éxito, mientras que Lizarzaburú se dedicaría a trabajar como músico de televisión y Eric Franklin comenzaría un largo intermitente itinerario de bandas sin recalar en ninguna permanente.

La Banda Metro fue el primer grupo new-wave chileno mucho antes de que en nuestro medio se oyera a The Clash y The Pretenders. Posiblemente la apariencia neoromántica de sus integrantes, casi

posmoderna, no contó con la aprobación del público de su época, pero el profesionalismo y la honestidad que pusieron en su música los redime ante la discriminación de que fueron objeto. Este hecho y la visionaria postura musical que cultivaron hacía urgente y necesaria una justa y merecida reivindicación en este espacio.

Hay además otra corriente que se puede establecer como la más representativa del RCH de los años ochenta: aquella del rock estándar representada por Tumulto, Arena Movediza, Andrés y Ernesto y la banda progresiva Amapola.

Tumulto encontró su estabilidad al integrar su bajista y líder Poncho Vergara el concurso de Orlando Aranda en guitarra, Jorge Fritz en teclado y el baterista Robinson "Teté" Campos en la que sería su formación más perdurable. Después de reaparecer en 1983 con un cassette autoproducido, Tumulto grabaría para el sello Star Sound los álbumes (todos reeditados en cd) "Tumulto" (1985), "Tumulto II" (1986); y "Oliver Thrash" (1988) donde el estilo heavy del grupo perfilaba una cuidada producción y estilizado arreglo instrumental. Así dejaron una seguidilla de hits: "Estoy en tu recuerdo"; "Noche"; "Fantasías" y muchos más en lo que constituye el aporte de una de las bandas más queridas y respetadas por el público local. Posteriormente todos los miembros del grupo cambiarían salvo Vergara, quien reimpulsaría la carrera del grupo a comienzos del 2000 con la aparición de un álbum en vivo.

Arena Movediza también editaría un par de álbumes en Star Sound ("La Fuerza del Rock", 1985 y "Arena Movediza", 1987) donde se mostraba como un grupo competente pero poco original, con una propuesta populista que funcionaba en los conciertos pero que no causaba el mismo efecto en disco. No obstante dejaron al menos tres hits: "Pronto viviremos un mundo mejor", "Palabras" y "Lágrimas de arena". Al grupo lo integraron a mediados de los ochenta, Carlos Acevedo en batería; Juan Ramón Saavedra en guitarras; Nano Ponce en guitarras y Ángel Álvarez en bajo.

Andrés y Ernesto obtuvieron la mejor etapa de su carrera al unirse al trío Alejaica, compuesto por Jaime Marchant en guitarra, Carlos Marchant en bajo y en la batería, Ulises Güendelman, con quienes dieron mucha marcha a comienzos de década. De esta época datan sus mejores canciones "Rompiendo todo"; "Soy un sueño" y especialmente "Mundo dormilón", su gran contribución a esta historia. De comienzos acústicos, el dúo empezó su carrera en el puerto de San Antonio, para después

trasladarse a la capital y con la llegada de Alejaica ganar en potencia y sofisticación, para transformarse en número obligado de cuanto festival se realizara por entonces. Andrés y Ernesto nunca grabaron un álbum oficial, sólo un single hoy inubicable, permanece como antecedente de su corta pero intensa carrera.

Amapola fue sin duda otro grupo que pudo ser una gran banda pero que se diluyó en sus propias contradicciones. Un cuarteto de rock progresivo con sonido heavy que destacaba el timbre de sus dos guitarristas, Patricio Vera, su líder además, y Luis Álvarez, a los que se sumaban el bajista Ricardo Pezoa y el baterista Sergio Heredia.

Juntos grabaron un álbum para Star Sound ("Rock Chileno", 1987) que no reflejaba ni hacía justicia a la música del grupo, pues inexplicablemente se omitían sus mejores canciones, "Las preguntas de Jazmín", "Pesadilla del futuro", que eran temas emblemáticos de los conciertos que la banda ofrecía a mediados de los ochenta. Además el manejo autoritario y hasta dictatorial que Vera hizo de los asuntos del grupo, precipitó la salida de Álvarez y Pezoa en 1987 y la disolución final de Amapola cuando la banda aún tenía mucho que aportar.

Amapola destacó siempre por su riqueza musical, su disciplina artística y el alto nivel instrumental de sus músicos, pero la inercia del medio terminó por privarlos de la convocatoria que el grupo se merecía. No obstante sus conciertos de entonces fueron verdaderas experiencias artísticas y además reimpulsaron la presencia de la progresiva hecha en casa.

Fueron estas bandas y no las del Pop Chileno como erróneamente se afirma, las que abrieron un espacio público para el RCH en los ochenta y lo reubicaron en nuestra cultura. Pues casi todas ellas coincidieron en la apertura política y cultural que trajeron consigo las protestas nacionales y ganaron un espacio para el rock en un momento en que el mundo cultural se reorganizaba y asimilaba nuevas formas de arte y creación. El Pop Chileno apareció mucho después y su efímera popularidad usufructuó del espacio abierto previamente por las bandas antes citadas al copar un lugar que en realidad no le pertenecía. Probablemente las propuestas de estos grupos tempraneros de los ochenta no cumplieron las expectativas que en ellos pusimos entonces, pero comparados con los grupos poperos posteriores o con las bandas que aparecieron en los años noventa, aquellos grupos resultaron ser grandes conjuntos, mucho mejores que los que hoy por hoy pululan en nuestro medio. Entre aquellos

grupos de los ochenta y que no llegaron a grabar figuran La Banda del Gnomo; Bad Reputation; Krill; Spectro; Fuga de Elfos; Alma; Generaciones; Arrecife; Letargo; La Banda de San Francisco; Hidrógeno; Arché; Ladino; Huellas; El Té se enfría; Laura Concha y Van der Graaf; Opus Atómico; Andrómeda; Ratas; Area Mapocho; Abismo; Shock; Calle sin número y algunas más.

El Pop Chileno vino a aparecer cuando el escenario ya estaba planteado para captar la atención de los medios y de la industria. Y una vez más, fueron otros los que se llevaron la parte del león. Como veremos a continuación.

El Pop Chileno

En los ochenta muchos de nosotros, los chilenos, soñábamos con un estado de libertad total y mirábamos al exterior donde creíamos que esas condiciones existían. ¡Pobres de nosotros! No sabíamos que esas ilusiones nunca se materializaron en sociedad alguna y que la opresión y la desigualdad terminan por reproducirse a sí mismas, perpetuándose a lo largo del tiempo y valiéndose precisamente de esos sueños de libertad para imponer la crueldad de su dominio.

Tal vez fue un error creer que la plenitud personal pasaba por una resolución de la situación política, eso de pensar que "mientras esté Pinochet no seré feliz", y más aún, muchos de estos señores que hoy se atribuyen el liderazgo de la lucha contra la dictadura, no reconocen ni reconocerán jamás que el pinochetismo fue derrotado precisamente por la entrega anónima, estoica y comprometida de miles de chilenas y chilenos que nada tenían que ver con militancias o dirigencias políticas algunas.

Una vez más el lector se preguntará ¿por qué tanto rollo con lo político? precisamente porque este capítulo versa sobre el fenómeno más escapista y acomodaticio en la historia del rock nacional y que paradójicamente estaba liderado por la agrupación que exhibió el discurso más efectivo e inteligente de esa época. Y porque debemos reconocer que le atribuimos erradamente al devenir político la posibilidad de un renacimiento artístico y cultural. Una vez más no supimos entender que cada época tiene sus propias formas de conciencia y que la vida es un permanente conflicto de intereses donde se conjugan la influencia de los poderes sociales ya que mientras llamábamos a la revolución erótica, los poderes fácticos de nuestro país habían trazado el destino de este país y la propiedad absoluta del reparto de la riqueza económica por muchos años y generaciones futuras.

El Pop Chileno nació como consecuencia de la llegada de la New Wave europea y americana a nuestro país. Como vimos anteriormente, los años ochenta fueron el comienzo de la segmentación y parcelamiento de los gustos del público, el que ya no quería aferrarse a los esquemas del rock clásico y pedía un estilo más sencillo y directo que consumir.

El Pop Latino coincidió con la necesidad juvenil y social de fiesta,

desamarre y diversión. Si los setenta habían traído oscuridad y encierro camuflados con la falsa y hueca alegría de la onda disco, los ochenta debían aportar algo distinto donde divertirse no fuera un pecado social. Así pasó con la movida española, así pasó con el rock argentino post-Malvinas. En Chile este sentimiento de deshielo aún permanecía soterrado bajo el recrudecimiento del Estado de Sitio, pero a poco andar el conocimiento discográfico de artistas como The Smiths, The Cure o la voluptuosa Blondie, más la relevante actuación del trío The Police en Chile durante el verano de 1982, demostraron que en el exterior el rock seguía su curso y que era necesaria una importación de ese estadio musical a nuestras costas.

Quizás lo que más prevaleció en la evaluación posterior de esos años fue la certeza de que todo tuvo cabida en el mundo del rock: los punkies y su radicalismo nihilista, los góticos depresivos, los neorrománticos hedonistas, los post-sicodélicos, los frívolos, los críticos, los simples y los sofisticados, sin que nadie tuviera que dar justificaciones ni explicaciones. "Todo vale", el lema de la posmodernidad fue una consigna que en Chile se procesó con años de retraso.

Fue así como en el lapso de un par de años, que coincidió con el auge de la prensa underground, entre 1983 y 1985, el modelo pop de la New Wave fue desplazándose hacia el espacio radial hasta transformarse en el polo dominante. Con la aparición de Madonna y Michael Jackson en el ámbito anglosajón, el pop terminó por distanciarse del rock and roll y afirmó su autonomía como el género de mayor peso y convocatoria juvenil.

El ingrediente que faltaba para completar la conformación del Pop Chileno fue la paternidad insoslayable que ejerció sobre el nuevo estilo el Rock Argentino o Rock Nacional, como le llaman allende los Andes. El peso del rock trasandino no debe medirse en relación a su influencia sobre su homólogo chileno, con su paternidad indiscutida, si no en su capacidad para liderar, dentro del cono sur, la puesta al día en lo musical y en lo tecnológico, frente a las pautas rectoras que impuso el rock anglo en la década de los ochenta. En efecto, discos como "Metegol" de Raúl Porchetto o "Yendo de la Cama al Living" de Charly García, ambos de 1982, demostraron que en Argentina podían grabarse discos de alta exigencia tecnológica y que además podían constituir un éxito resonante de ventas y crítica.

Todo ello en un momento en que la Argentina venía saliendo de la traumática experiencia bélica de Las Malvinas y cuando ya se aproximaban las luces de la recuperación democrática. Para muchos poperos chilenos el caso de Charly y de otras bandas como Sumo o G.I.T. representaba un ejemplo de cómo ganar dinero, conseguir chicas y exposición pública haciendo algo fácil de imitar y a salvo de cualquier conflicto con el resto de la sociedad. Probablemente los grupos chilenos mencionados en el capítulo anterior no cubrieron nuestras expectativas a principios de los ochenta porque eran malos grupos si uno los comparaba con Pink Floyd o Fairport Convention, pero en esencia seguían siendo bandas rockeras y bandas chilenas.

Pero el Pop Chileno vino a demostrar cómo un estilo podía transformarse en una moda aparentemente lucrativa, al tratar de negar la historia pasada y empezar de cero, como si éste fuera el momento fundacional del RCH. Pero este estilo desapareció rápidamente sin dejar mayor resonancia, salvo el cacareo de unos cuantos periodistas y empresarios.

Hagamos un breve recuento de cómo el Pop Chileno llegó a aparecer y tuvo su momento de fama. En 1984, apoyándose en la favorable coyuntura musical que se produce con la demanda de espectáculos extranjeros, visita una vez más nuestro país Charly García, quien da dos celebrados conciertos en el teatro Gran Palace, donde aparte de cantar sus nuevos temas, hace las concesiones de cantar clásicos de Sui Generis y Seru Giran, logrando un éxito inmediato. Poco tiempo después arriba al mismo teatro el espectáculo "Por qué cantamos", que incluye a Celeste Carballo, Nito Mestre, Juan Carlos Baglietto y al trío Oveja Negra, que dan una lección de cómo organizar un show en partes iguales y con un repertorio seleccionado. No obstante, al llegar el invierno, Baglietto se presenta solo en el Teatro Caupolicán y sufre un severo revés con la mala producción del espectáculo. A todo esto la prensa comienza a interesarse en la creciente demanda por el Rock Latino.

A fines de ese año, el sello Fusión edita una partida limitada del primer álbum de Los Prisioneros, quienes han ido ganando un nicho a costa del público intelectual y universitario, del que tanto reniegan, para iniciar así su escalada al primer plano. En la primavera de 1985 se realiza en el Velódromo del Estadio Nacional, el Primer Festival del Nuevo (la maldita cláusula de siempre) Pop Chileno, con una pobrísima concurrencia que no basta para hablar de un movimiento con convocatoria e

identidad propias. A todo esto ya han aparecido otras bandas como Aparato Raro, Cinema o Pancho Puelma y Los Socios, quienes ven en sus primos trasandinos un espléndido espejo donde mirarse.

1986 marca el apogeo del Pop Chileno, pues se editan una larga hilera de grupos con sus respectivos discos, se logra una amplia cobertura radial y periodística, explota la moda de una segunda camada de bandas argentinas (Sumo, Soda Stéreo, Fito Páez) y ya se habla de movimiento. Se resaltan asimismo sus disputas con otros referentes como el Canto Nuevo, según lo plantea la revista "La Bicicleta" en su edición de Agosto, donde se publica un debate en el que figuran Aparato Raro, Eduardo Gatti, Los Prisioneros, Pinochet Boys, Sol y Lluvia, Eduardo Peralta y algunos más. En el texto los dardos van y vienen, pero queda patente la profunda incomprensión frente a las opiniones del otro y de su propia verdad, hay también una falta de asertividad y el manifiesto error de creerse el polo dominante de la música nacional en ese momento, en una actitud que encierra arrogancia y autoritarismo. De esa época data la antigua costumbre nacional de los debates y foros paneles donde diletancias más, elusiones menos, se habla mucho y nada se consigue, al cabo de lo cual todo permanece igual.

1986 es el año donde se edita también la obra cumbre del Pop Chileno, "Pateando Piedras" de Los Prisioneros (Emi), un álbum que establece un alegato sobre la juventud marginada de la política económica de la dictadura y una brillante reivindicación de clase. Pero sobre Los Prisioneros volveremos más adelante. 1987 marca la declinación irrecuperable de este estilo, pues las ediciones locales se distancian, las radios dejan de incluir canciones en castellano y el mercado musical da muestras de una fuerte contracción. Al final, después de unos últimos estertores viene el canto del cisne.

El Pop Chileno fue la versión local del posmodernismo musical de los ochenta y también un espacio marcado por un notorio clasismo y fundamentalismo musical. El clasismo tiene que ver con la ausencia de posición política. Más que estar o no contra Pinochet, para la mayoría de estos grupos se trataba de romper el cerco de la indiferencia y vender millones incluso si hubiese que apoyarse en Dinacos (la oficina de comunicaciones de la dictadura) y usar todo capital disponible, sin importar de donde proviniera. Era muy distinto ser fan de Los Prisioneros, con su imagen proletaria, que favorecer a una banda frívola y aburguesada como Engrupo. Incluso la postura pro-Pinochet de un solista como

Álvaro Scaramelli se camuflaba de una aparente tolerancia, lo mismo que otros grupos como Upa! disfrazaban su arribismo burgués de hijitos de papá bajo una apariencia de bohemios posmodernos.

El Pop Chileno era una tierra de nadie donde predominaba el intento asumido de ganar dinero pero ¿cómo iban a lograrlo cantando esas canciones de mierda? Si hay algo que caracteriza a este espacio es su facilismo casi demagógico en la pobreza musical de sus canciones. Tal vez haya algunas buenas letras en Los Prisioneros y otras pocas más, pero ¿cómo esperaban trascender grupos como Aterrizaje Forzoso, Viena o Valija Diplomática? ¿cantando cancioncitas para adolescentes infradotados? Al lado de algunos temas de estas bandas hasta las peores paridas de Luis Dimas son portentos de creatividad. Veamos un ejemplo:

> "Ha nacido un nuevo estilo de baile/ y yo no lo sabía/
> y yo no lo sabía/ en la calle todos lo comentan/
> pero yo no salgo a la calle..."

Y este otro:

> "Ella está llorando desgarrada/ en una esquina porque/ ya no cree en nadie/ porque ya no tiene nada/ ¡Oh!/ Ella está llorando, llorando..."

Así las cosas no podía esperarse que algo grande hubiera nacido en la década de los ochenta. Hubo que soportar hasta extravagancias como las de Síndrome, un cantante que actuaba ¡detrás de un telón blanco!. En fin, el público chileno, como el pueblo, tiene una capacidad de aguante ilimitada para la frivolidad y la estupidez. Ya se olvidó de los peores diecisiete años de nuestra historia, y ahora vuelve a tragarse la basura envuelta en papel de regalo que le vende la televisión y la prensa.

El Pop Chileno sólo fue otra etapa más en esta historia. Sólo una más. Ni mejor y sí peor que las ya conocidas. Y el éxito del revival de Los Prisioneros no se debe al Pop Chileno, se debe exclusivamente al carisma del trío, que pudo desmarcarse de su origen para reubicarse más allá de su ciclo natural, validándose como la experiencia más auténtica del RCH de los años ochenta.

Los Prisioneros: Jorge González, Miguel Tapia y Claudio Narea. Son el grupo más popular y más sobreexpuesto de toda la historia del

RCH. Sobre ellos se ha escrito y se ha hablado más de lo suficiente, pero esos ríos de tinta y saliva esconden lo principal: la identificación del trío con un público que vio en ellos su representación más cabal y elocuente. Pues surgieron en un momento en que la mayoría del público andaba tras de un ícono en qué creer y que hasta ese momento no aparecía por ninguna parte. Por lo mismo, las canciones del trío sonaban tan originales y tenían tanta repercusión. Tal vez Los Prisioneros fueron el único grupo, junto con Los Jaivas, que compitieron de igual a igual con los grupos argentinos y extranjeros que entonces copaban el gusto de la masa.

Esto los hace aparecer como la única experiencia trascendente del RCH en desmedro de todo lo anterior y a favor de lo que vino después, pero en estricto rigor, Los Prisioneros no son la banda cuasi sagrada que la crítica ha canonizado. Son populares y representativos pero sus canciones no tienen ese toque de artesanía perfecta que caracteriza a las grandes bandas; nunca supieron tocar ni hacer buenos arreglos, y tal vez su mayor mérito fue entregar excelentes letras en melodías bailables y pegajosas, un mérito sin duda, pero nada de otra dimensión. Puesto que tras la disolución del trío ninguna de las producciones de sus ex integrantes como solistas alcanzó la calidad ni la repercusión de cuando estaban juntos.

Uno de sus méritos es que reimpusieron desde el pop, un discurso de crítica social con un lenguaje directo, en imágenes que hablaban de la juventud real, sin idealizaciones ni metáforas, demostrando con ello que la contestación no era privativa del Canto Nuevo ni de los artistas de la izquierda tradicional. Pero esta misma autenticidad es la que los separa totalmente del resto de las bandas del Pop Chileno, pues allí donde ellos acusaban resentimientos de clase, la frivolidad de los otros poperos era insufrible. Los Prisioneros eran un grupo pop de características posmodernas que reflejaron el desconcierto vital de una década donde imperó el relativismo moral y el descreimiento. De jóvenes de clase obrera se transformaron en pequeño burgueses con pretensiones intelectuales, especialmente Jorge González, influenciado por un círculo de advenedizos que se denominaban a sí mismos como artistas "underground", en circunstancias que esta escena si alguna vez existió, lo fue por el espacio que abrieron las publicaciones subterráneas antes mencionadas en las que ninguno de ellos figuró. El grupito de entes underground que acompañó a González no pasó de ser una manada de esno-

bistas y diletantes, convencidos de su diferencias frente al común de la humanidad y de estar depositando la luz del arte contracultural ante las pobres masas del resto de los mortales masificados y embrutecidos por la sociedad.

El ejemplo que ratifica estas aseveraciones es el errático e insustancial deambular discográfico de Jorge González durante los años noventa. Pues cuando llegó el momento de demostrar que su talento seguía intacto, este músico no sólo defraudó a sus seguidores si no que demostró que no podía ser más de lo ya exhibido en su primera etapa. Su acercamiento al techno de vanguardia es casi risible y su personalidad sencillamente era una caricatura de artista contracultural, empeño que González trató obsesivamente de encarnar.

El revival posterior de Los Prisioneros, con reunión, concierto, gira y discos incluidos, es parte de los procesos de reciclaje que la industria suele realizar con sus íconos, para seguir lucrando con la mitología (y la mitomanía) que la prensa se encargó de alimentar. A la postre, no fueron consecuentes con lo que predicaron porque terminaron transformándose en la misma clase de veteranos que tanto despreciaban en sus comienzos, y además hicieron la concesión de reunirse sólo por la lucrativa perspectiva del negocio: prostituyeron su propia leyenda. Algo muy distinto de lo que el trío postulaba en sus comienzos. En suma, Los Prisioneros fueron la banda más popular de los años ochenta, falibles pero certeros en algunas de sus críticas, y se ajustaron a la sintonía cultural del pop en español durante esos años. Para Chile, suficiente.

Entre el resto de las bandas mencionadas del Pop Chileno se cuentan Aparato Raro; Cinema; Nadie; Pancho Puelma y Los Socios; Aterrizaje Forzoso; Upa!; Viena; Emociones Clandestinas; Jaque Mate; Banda 69; Banda del Pequeño Vicio; Engrupo; Pinochet Boys; Valija Diplomática; Síndrome; Electrodomésticos; Pie Plano, Primeros Auxilios; Mauricio Redolés; Compañero de Viajes y algunos más.

Dentro de este antagonismo que hubo entre rockeros y poperos, entre cantautores y complacientes, entre prensa establecida y prensa underground, hubo un motivo que pareció dar sentido al RCH durante los ochenta: la noción nunca asumida de ser un movimiento cultural. Efectivamente, hubo un discurso y una pretensión dominante en el RCH durante ese tiempo: ser un todo orgánico, un referente que poblara nuestra juventud de reflejos y vivencias generacionales. Esto puede apreciarse en las editoriales de “El Carrete”, un peculiar diario musical de la

época, como en algunos pasajes de nuestro libro "El Grito del Amor", aparecido por primera vez en 1987.

No obstante el tenor de este discurso era puramente cultural y teórico. Habiendo desatendido el aspecto industrial y comunicacional que el rock posee en todas partes, pronto se hizo evidente que el RCH era un mal negocio. Hacia allá se encaminaron entonces los propósitos de músicos, empresarios y comunicadores. De esta forma, en su ansiosa desesperación por vivir, el RCH abandonó la pretensión de constituirse en movimiento y abrazó el propósito de la mercantilización (profesionalización le llamó cierta prensa). La dictadura terminó y la década de los ochenta se fue llevándose consigo la entrega de muchos intelectuales y artistas. Pero al menos, para bien o para mal, el RCH se había ganado el derecho a existir.

Apogeo y decadencia del Canto Nuevo

Durante 1983 y 1986, el Canto Nuevo alcanzó su cota de mayor convocatoria y popularidad, pero aunque contó con el interés de los entendidos y de parte del público no sucedió lo mismo con la industria ni los medios de comunicación. Inclusive los mismos artistas no pudieron evitar que la cláusula del movimiento se banalizara en manos de los oportunistas (1). La situación empero no había mejorado en lo esencial, sólo se trataba de una mayor exposición pública que había revestido al CN de un barniz de contenido anticomercial y puesto al día con las pautas de la Nueva Canción que llegaban del exterior (donde figuraron artistas como Víctor Heredia, Chico Buarque, Fagner, Vicente Feliú). Consistía en suma, en los quince minutos de fama de una escena que por su propia definición estilística y política no podía ser fagocitada por la prensa del período ni ser transformada como una onda más entre muchas otras.

La responsabilidad de este proceso le cupo casi exclusivamente a los cantautores, quienes no cejaron en su discurso de compromiso social, a pesar de que el lenguaje de las canciones seguía siendo metafórico y elíptico. El problema del CN seguía siendo su procedencia ideológica, su música y sus canciones no podían ser apreciados por otro público que no fuera la misma izquierda, aunque el sonido evolucionara hacia la electrificación y los ritmos exhibieran por fin mayor variedad.

El testimonio del CN hay que entenderlo en la perspectiva de la lucha política y de los correlatos culturales que se urdieron en los años ochenta. Por eso la vigencia de este movimiento se difumina hacia 1986, justo en el comienzo de la fase terminal de la dictadura. No parece aventurado afirmar que después de tal fecha no ha vuelto a surgir nada interesante ni de mayor resonancia en las obras posteriores de los cantautores de esta escena. No obstante es imprescindible mencionar algunos hitos importantes de su paso por esta década.

Hay que empezar destacando el aporte que realizaron en la divulgación de estas voces dos espacios radiales: "Hecho en Chile", conducido por Sergio "Pirincho" Cárcamo en Radio Galaxia y "Raíces Latinoamericanas", presentado por Juan Miguel Sepúlveda en Radio Carolina, ambas estaciones de frecuencia modulada. Los dos programas dieron una cobertura destacadísima a la obra de los cantautores chilenos al

resaltar como hecho distintivo el sello local y autóctono de sus propuestas. Aunque para ello hayan tenido que hacer un verdadero arte de la elusión anticensura y hayan terminado siendo víctimas precisamente del agotamiento por falta de suministro discográfico. De modo que "Hecho en Chile", que se emitía en dos emisiones diarias quedó confinado a una sola salida al aire en el horario del mediodía, tras de lo cual desaparecería por no contar con el material suficiente para una programación estable y a la vez renovada. Algo similar pasaría con el programa de Juan Miguel Sepúlveda, que daría paso gradual a las nuevas modas del pop latino.

Es el momento también de corregir una grave omisión. Si bien estos programas fueron fundamentales en la divulgación del CN, todos estos espacios deben su razón de ser al programa que abrió la puerta de las radios al canto popular en los años setenta, nos referimos a "Nuestro Canto", conducido por Miguel Davagnino en la Radio Chilena y que sirvió de verdadera catapulta para la continuidad de la Nueva Canción. "Nuestro Canto" fue una impresionante gesta de tolerancia y perseverancia contra la exclusión y la censura cuando nadie podía erigirse en vocero de las masas silenciadas. De esta manera, programas como éste fueron, tal como lo asumió el Cardenal Raúl Silva Henríquez, la "voz de los sin voz" y sirvieron de inspiración para el relevo que Pirincho y Juan Miguel realizaron en los ochenta. Sin lugar a dudas, se trataba de una mención imposible de omitir aquí.

Relevo como dijimos, casi heroico si tomamos en cuenta la vigilancia permanente que el militarismo realizaba en las comunicaciones y que ambas emisoras de frecuencia modulada pertenecían a holdings mediales de propiedad de la derecha más recalcitrante. Posiblemente al lector bisoño le resulte poco veraz la mención de tanta represión y cautiverio cultural, pero es que así eran las cosas en esos años. No hay de nuestra parte ninguna intención de glorificar el tormentoso hecho de crecer bajo la dictadura, pero las cosas hay que ponerlas en su lugar: ni pronunciamiento ni gobierno militar, sí dictadura fascista, y de las peores, un genocidio permanente contra el derecho de vivir libres y en paz.

Entre los solistas más destacados del CN de los ochenta figuran Hugo Moraga, Oscar Andrade, Eduardo Gatti, Antonio Gubbins, autor de la conocida "Magdalena Rapa-Nui", Daniel Campos, compositor porteño que nos entregara la balada "Siempre tú serás"; a los que se

agregaría un retornado y revitalizado Payo Grondona, Pablo Herrera, después en tránsito a la balada pop, mientras que entre las solistas femeninas hay que mencionar a las destacadas Cristina González, Rosario Salas, Cecilia Echeñique, Isabel Aldunate (estas dos últimas básicamente intérpretes) y Tita Parra, al fin independizada del ascendiente familiar y dotada de voz y mensaje propios. Mientras que entre los grupos hay que mencionar al dúo valdiviano Schwenke y Nilo, Amauta, Napalé, Transporte Urbano, un grupo marginal de clara vocación denunciante y el grupo de los hermanos Labra, Sol Y Lluvia.

El caso de Hugo Moraga es de particular peculiaridad, pues se trata de uno de los compositores más inspirados del CN pero perjudicado por una inexplicable ausencia de auditorio, toda vez que sus temas reflejaban fielmente las vivencias de su tiempo y lugar. Editó un elepé oficial para S y M ("Lo Primitivo", 1981) que incluye algunas de sus mejores canciones como "Romance en tango", verdadero retrato del idilio adolescente de clase media:

> "Una señorita y yo jugamos con el amor/ sentados en un sillón que atardecía/ pero ella no quiso ser/ en el juego mi mujer/ me dijo hasta tiritando que no entendía/ bailaba a los dieciséis el tango de Lucifer/ era la primera vez que andaban en mis sentidos/ puros sentimientos llenos de secretos/ balbuceantes, temerosos, pero míos, míos..."

A esta capacidad de escribir buenas letras se sumaban la buena factura de los arreglos y las sólidas estructuras de las canciones. Debido al fracaso de ventas y a la poca difusión del álbum, Moraga iniciará una intermitencia pública de la cual saldrán algunos álbumes autoproducidos, pero en ellos, este cantautor sólo agregará más de lo mismo sin superar sus registros del comienzo.

Oscar Andrade, en cambio, tuvo una trayectoria intensa y marcada por la polémica frente a los medios de comunicación. Cantautor de regular factura, Andrade aportó una seguidilla sucesiva de éxitos radiales: "Noticiero crónico", "Canción lógica" (según el original de Supertramp), "La Tregua" y muchas más que fueron dirigiéndolo paulatinamente a una confrontación con el establishment, pues gran porcentaje de su popularidad se debió a su prolongada exposición en

estelares de televisión, pero el quiebre se produjo al editar un single, "Flacos cósmicos" (1982) donde atacaba frontalmente la figura de Miguel Piñera, otro integrante de la escena cantoril de la época, de reconocida militancia pinochetista y un demagogo a toda hora, capaz de congraciarse incluso con el público de izquierda. Tal disrupción le valió la exclusión de televisión y radio, pues Piñera contaba a su favor con toda la promoción comunicacional del régimen y habiendo sufrido el aislamiento mediático, Oscar Andrade tuvo que emigrar a mediados de los ochenta a Alemania, donde reimpulsó su carrera como cantautor latino.

Respecto de Miguel Piñera, sólo podemos agregar que se trató de un músico fraudulento que escondía su falta de talento con la aparatosidad de su origen: una acomodada familia de derecha integrada por políticos, empresarios y obispos al servicio del gobierno de Pinochet. Piñera fue un músico de nula capacidad autoral, de hecho su gran hit, "Lunallena", pertenece a Nelson Araya, ex líder de Agua, y tal vez su única cualidad fue el carácter bailable de sus canciones, arregladas para llegar más fácilmente al público. No obstante, cuando le tocó demostrar en directo que no era un invento promocionado por la dictadura, fracasó estrepitosamente: Piñera fue pifiado aplastantemente durante su actuación en el festival de Viña de 1983, en un contexto programado para su lucimiento. Y desde entonces nunca más levantó cabeza (y no es chiste), dedicándose entonces a sus labores de empresario de la farándula nocturna donde aún permanece para felicidad de un público liberado de la obligatoriedad de escucharle.

Respecto de las cantautoras de este período hay que mencionar obligadamente a Cristina González, lo mismo que a Rosario Salas y a Tita Parra. Cristina editó en 1986 un álbum, "Mensajero del amor" (Alerce) donde exhibía un acertado lirismo en las letras y cierta solvencia artesanal como compositora. En este disco se incluía un tema dedicado a Sebastián Acevedo (2), donde la elegía daba paso al himno:

> "... dejaste la batalla cotidiana/ de un soplo entregaste tu cuerpo a todo Chile/ no hay canto que devuelva tu respiro a la vida/ pero sí una voz de alerta a la razón/ por ti se levantan las banderas/ ejemplo de luz y de valor/ Sebastián Acevedo Becerra, padre, hermano y compañero/ no hay canto más valiente que tu prueba/ tu vida vale ráfagas de sol..."

Hacia 1987, Cristina González desarrolló un febril calendario de conciertos (acompañada por miembros de Fulano) y una creativa labor como editora del periódico underground "Pájaro de cuentas", junto al escritor Cristián Cottet y al artista gráfico Patricio Rueda. Posteriormente se radicó en el extranjero al tiempo que su interés se orientaba al jazz.

Rosario Salas proviene del Valparaíso y es una cantautora de sutil corte temático, donde asoman las vivencias de los habitantes del puerto sin caer en la crónica ni en el discurso estridente. Lo suyo va más bien por el intimismo de trasfondo urbano, donde las imágenes se desgranan para reflexionar sobre la condición humana de su generación, tal cual una verdadera cantautora porteña. En los noventa Rosario Salas desarrolló una vasta labor como comunicadora en el medio radial de su lugar de origen.

No debe haber sido fácil para Tita Parra haber superado la tremenda presión de su ascendiente familiar, nieta de Violeta, sobrina de Ángel, hija de Isabel, nieta sobrina de Nicanor, pero a la postre su perseverancia le permitió ganarse un lugar dentro de la saga artística de su clan. La hermosa versión que realizó para "Amigos tengo por cientos", original de su abuela, la mostraba como una intérprete sensible dotada de un diáfano registro vocal (tal vez la voz más hermosa de todas las Parra) Tita Parra retornó a Chile a comienzos de los ochenta para ganarse poco a poco una situación como artista del CN, pero lejana del fragor de la política y centrada en un discurso intimista motivado quizás por una búsqueda espiritualista, que le permitió mantener un bajo perfil pero a cambio de asegurar su integridad artística. Aparte del tema citado que dio motivo a su primer álbum (1979), Tita editó otros discos como "Amor del aire" (1982), "La noche tan bella" (1994), "Centésimas del alma" (1999) y "Latidos" (2001) donde se muestra reposada y sutil, como queriendo estar sin necesidad de demostrar nada forzado por la carga de su genealogía.

Cecilia Echeñique e Isabel Aldunate fueron intérpretes de reconocido carisma que supieron darle al CN un revestimiento más sofisticado, privilegiando el uso orquestal por sobre el simple formato de voz y guitarra como era lo usual. Mientras Cecilia se apoyaba en una puesta en escena más reposada donde la conexión con el público determinaba el decurso de sus conciertos, Isabel desarrolló un expresivo ejercicio

dramático en sus vocalizaciones, donde su canto, rico en matices, se ajustaba a los requerimientos de cada tema. Así, suena inflamada de fervor en "Yo te nombro, libertad" o melancólica y distanciada en "Andaluces de Jaén". Con la vuelta a la democracia, Isabel Aldunate se alejó de las tablas en un retiro que aún perdura. Cecilia Echeñique se mantiene como una de las pocas sobrevivientes de los años heroicos en ejercicio, exhibiendo siempre un apropiado nivel interpretativo, aún cuando su repertorio incurra en el oportunismo de las modas como le ocurrió con el bolero y los villancicos navideños.

El dúo valdiviano formado por Nelson Swchenke y Marcelo Nilo lleva veinte años en escena manteniéndose fieles a la vocación de crítica reflexiva que mostraron desde su primer álbum. Con más de media docena de discos editados hasta el momento (todos para Alerce) la trayectoria del dúo no ha hecho concesiones musicales ni ideológicas por más que el rumbo de los tiempos haya ido en otra dirección. Tal nivel de consecuencia los ha alejado de la figuración pública, pues su difusión radial y televisiva es casi nula, pero al menos no se han subido al carro de los artistas favorecidos por la Concertación gobernante, en una demostración de dignidad que merece respeto.

Además, el dúo tuvo que lidiar con los graves problemas de salud de Nelson, lo que afectó seriamente la proyección del grupo durante los noventa. Pero se han mantenido fieles a su estilo, a pesar de que algunos de sus álbumes caen en la monotonía y la planicie musical, pero se puede citar a favor del dúo su trabajo en sociedad poético-musical con el poeta también valdiviano, Clemente Riedemann, pese a que esta colaboración no ha sido divulgada como se podría esperar. Sea cual sea, el saldo del viaje de Swchenke y Nilo, se trata de uno de los referentes mayores del Canto Nuevo.

Distinto resulta el caso del grupo Sol y Lluvia, formado por los hermanos Charles, Amaro y Johnny Labra, que despuntó hacia 1983 mostrando una imagen proletaria-artesanal-pacifista, algo así como un trasnochado hippismo urbano que caló rápidamente en los gustos del público. Sus primeras canciones mostraban un claro aire de demagogia al mezclar referencias en apariencia tan disímiles como el CN y las citas a John Lennon, con la que abrían uno de sus hits:

> "Te equivocas tú, me equivoco yo, y el mundo cae alrededor/ si mi paloma no puede alzar el vuelo/ llorarás, lloraré, lloraremos..."

Los arreglos de Sol y Lluvia eran de una rusticidad abismante pero lograban su cometido de lograr una respuesta activa de parte del público como era el caso de "Largo tour", verdadera baza fuerte de sus conciertos. Pero aún a riesgo de parecer parciales, la propuesta de Sol y Lluvia es demagógica en su aparente fraternalismo, pues una vez que el grupo se consolidó en los noventa, Charles se retiró de la banda aduciendo una contradicción entre su motivación inicial y el nuevo estatus de estrellas que el grupo alcanzó a poseer. Con todo, la banda al igual que sus compañeros de ruta, sigue sintiendo el "síndrome de los ochenta", esto es, están obligados a revivir sus viejos éxitos sin poder colocar nada nuevo en la actualidad. Ni siquiera el ardid de una carátula censurada, "Hacia la tierra" (1993) pudo aportar el efecto publicitario esperado. Sin embargo, estas notas no son reproches, son sencillamente el recuento de hechos certificables de todos conocidos. Sol y Lluvia son parte del repertorio del CN y su música no es folk rock, como la catalogan ellos mismos mañosamente, su música no reviste mucha calidad pero al menos es popular y masiva, lo cual tratándose de ellos, es suficiente.

De esta manera, el CN cerró su ciclo de máxima envergadura. No es mucho lo que perdura de su memoria musical, la figura del cantautor ha sufrido un agotamiento entendible puesto que las necesidades del público actualmente parecen ir por el lado de la diversión y la jarana y no en dirección de un discurso crítico y politizado. Al parecer ya nadie desea que le vengan a recordar la pestilencia del mundo en que vive ni lo abrumen con los problemas que aquejan nuestra sociedad. Y es comprensible que así sea. Por otra parte la condición del cantautor presupone una especie de jerarquía respecto del mundo y de la gente. Y la gente sólo quiere relacionarse con sus iguales, ya nadie cree en los genios iluminados, que no los hay por lo demás. La trayectoria del Canto Nuevo permitió trazar una solución de continuidad con la Nueva Canción Chilena hasta el fin de la dictadura, pero su falta de adaptabilidad frente al desplazamiento cultural de la transición a la democracia puso en tela de juicio su misma razón de ser.

Los años ochenta y la dictadura terminaron en medio del anhelo, narcotizado y sonámbulo, de otro país que explotara en una brillante espiral de erotizada creatividad. Como nada de esto ocurrió, el

final de la dictadura fue también trágico: ¿es el Chile actual el país que tanto quisimos y que tantas vidas se tragó en su espiral?

Definitivamente, la música popular no pudo emancipar a nadie. No hay revolución sin canciones, pero hubo canciones sin revolución.

DESPUÉS

Los años noventa

Contexto

Los años noventa, años de la transición a la democracia, fin de la dictadura pinochetista, comienzo de algo ... ¿nuevo? ¿distinto?, claro que sí, pero apenas un poco menos malo como para redundar en el concepto de lo tolerable. Esta década va a estar dominada por los gobiernos de la Concertación de Partidos Por la Democracia, bajo un discurso de reconstrucción, progreso y un cínico mensaje de triunfalismo económico.

Aunque el decenio logró un real repunte económico, que en su mejor momento va a alcanzar cotas de crecimiento de hasta un 7%, caso del gobierno de Patricio Aylwin y de la primera mitad de la Administración Frei, lo que trajo aparejado un profundo espejismo de prosperidad alimentado por el arribismo de un consumismo desatado, pero la conducción de las políticas económicas va a limitarse a mantener, con algo más de racionalidad, el status-quo dominante, pues la herencia del modelo económico pinochetista provocó una agudización en el desigual reparto de la riqueza , otra retardada oleada de privatizaciones mermando más aún el patrimonio fiscal y sobretodo la mantención del esquema económico neoliberal de la dictadura va a tener a la postre un costo político (y tal vez histórico) que va a desembocar en un decaimiento social rastreable en las estadísticas electorales (con su alto porcentaje de nulidad, abstención y negativa de empadronamiento); en el descrédito de la clase política y en la pérdida generalizada de sentido histórico y proyecto de país.

La transición a la democracia que hemos vivido en Chile en estos años de cambio de siglo estuvo viciada de antemano : se hizo sobre el ordenamiento jurídico de la Constitución de 1980 impuesta por las armas, ilegítima por lo tanto y que ha operado como una camisa de fuerza sobre los intentos exigidos de una real democratización. Este encorsetamiento político ha sido vigilado de cerca por las fuerzas armadas, quienes a fuerza de boinazos y ejercicios de enlace (mientras Pinochet aún se mantuvo a la cabeza del Ejército) han chantajeado sistemáticamente a la civilidad con la amenaza de un intervencionismo encubierto (poderes fácticos como les llamó Andrés Allamand, ex líder de la derecha),

bloqueando indefinidamente la solución final y esclarecedora en los casos de violación a los derechos humanos y amparando aún situaciones de turbiedad institucional (como el desacato jerárquico del general Stange o el oscuro affaire del conscripto Pedro Soto Tapia en el regimiento Yungay, sin mencionar además la broma de mala leche que fue la mal llamada "Mesa de Diálogo").

Y como si esto fuera poco, la jerarquía eclesiástica de la Iglesia Católica chilena ha puesto lo suyo torpedeando iniciativas jurídicas como la ley de divorcio , el debate sobre el aborto, las campañas públicas de prevención del sida, las necesarias aplicaciones de jornadas de educación sexual en los colegios y reiterados boicots a las leyes sobre la libertad de cultos. Así hemos tenido que soportar estoicamente apariciones del inefable Monseñor Jorge Medina, quien escudado tras su investidura vaticana ha hecho apologías políticas de evidente tenor fascista, lo mismo que otros hombres locales que visten sotana como el tal Raúl Hasbún (¡dios nos libre de ellos!) quienes harían mejor abocándose a sus oficios estrictamente religiosos , en vez de dictar pautas sobre las conductas íntimas de los chilenos. En una iglesia católica plagada de sacerdotes y obispos pedófilos, como de reiteradas acusaciones de corrupción, la jerarquía chilena ha hecho gala de un reaccionarismo fanático y miedoso como si las manifestaciones de libertad que el siglo XXI trae consigo los terminara de relegar en el apolillado socavón de la intolerancia.

No obstante, la Concertación ha sido culpable de muchas cosas, entre ellas la falta de voluntad política para llevar adelante la higiene social que este país necesitó. Con un presidente Frei Ruiz-Tagle que se negó sistemáticamente a recibir a los familiares de detenidos desaparecidos o de ejecutados políticos (como fue el caso de Carmen Soria, hija de un funcionario internacional) mientras aparecía ante las cámaras de televisión recibiendo en su despacho al comediante Coco Legrand, la Concertación fue evidenciando su sujeción al status-quo transferido de la era Pinochet y que sólo fue objeto de un revestimiento cosmético de maquillaje político para hacerlo más tolerable y "legal". Dentro de la coalición gobernante la autoflagelación de la izquierda socialdemócrata no arrojó resultado alguno : la derecha hizo oídos sordos a los cánticos reformistas y siguió tan cavernaria como siempre operando bajo la misma estrategia pinochetista de aniquilación del enemigo mientras sus

voceros aparecían ahora transfigurados en emisarios de la recuperación democrática y las buenas costumbres.

El mea culpa de los socialistas renovados, a comienzos de los noventa, sonó como una treta acomodaticia y oportunista que situó en ocasiones a muchos de sus voceros en posiciones más reaccionarias que los mismos políticos de derecha. Pero si la socialdemocracia mostraba la hilacha del pseudoprogresismo, la izquierda extra- Concertación no remitía para nada a la izquierda histórica visible tras el pasado proyecto de la Unidad Popular, enfrascada en una obsesiva autorreferencia de autenticidad y ontologismo revolucionario.

¿Qué significó ser de izquierda en el Chile de los noventa?

Por una parte un Partido Comunista cuya única interlocución pública eran sus reproches a la Concertación y que se debatía entre resabios de sus pasadas glorias y la incapacidad para sintonizar con una adecuada sensibilidad revolucionaria en el presente. Los comunistas en realidad lucran con el mito de la Revolución. Su discurso es en apariencia libertario , pero en realidad encubre una praxis política maquiavélica y autoritaria, pues son los primeros en horrorizarse ante la posibilidad de que se configure un auténtico poder popular, ya que finalmente su identificación con la clase obrera se vino al suelo por su conducta política errática y verticalista.

La clase obrera, como la clase media, no son homogéneas ni se les puede atribuir un carácter revolucionario por ser lo que son. Pretender todavía que la clase obrera está llamada a redimir a la humanidad como depositaria natural de la nobleza y generosidad humanas, es negar la evidencia política de todo un siglo de historia.

La misma juventud obrera y poblacional que resistió estoicamente la represión militar, hoy está asolada por la presencia de la mafia y el narcotráfico en las poblaciones. ¿Dónde han estado los comunistas? Perdidos , dando palos de ciego sin identidad ni consecuencia que rescatar.

Actualmente en nuestro país la mención de la política sólo evoca división, nihilismo y una asordinada violencia, como si efectivamente la polarización de 1973 se hubiera encarnado en percepciones irreconciliables, insalvables, situadas en excluyentes maneras de ser ... y lo son, en realidad.

En cierto sentido la transición a la democracia ha sido nuevamente una experiencia límite : la de nuestra incapacidad para crear una sociedad

feliz, aquejada como está, de la enfermedad crónica de la frustración y la mala leche.

¿Queremos ser felices realmente? ¿Queremos ser libres en verdad? ¿Se puede reencantar Chile? ¿Qué hacer ante esta permanente sensación de perderlo todo?

La situación por el lado de la cultura se ha demarcado por el subsidio estatal a la creación artística, lo que en realidad significa un reconocimiento a la presencia de los trabajadores del arte y la cultura, pues si sus demandas no hubiesen sido lo suficientemente acuciantes, las instancias fiscales de los concursos culturales nunca hubieran existido.

Por otro lado, el entorno más evidente lo conforma la mediatización de la cultura en un permanente estadio de espectáculo y exhibicionismo frívolo.

Así las mismas figuras que prestaron su imagen para campañas políticas anti-Pinochet, terminaron ejercitándose en comentar sus intimidades sentimentales en cuanto foro televisivo y prensístico se hallase disponible. Como si en esa complaciente banalidad se estuviesen aliviando las penurias cotidianas de las masas anónimas de chilenas y chilenos embobados ante lo que se les vino encima.

Algo que recuerda muy vivamente la cita del film "Rollerball" de Norman Lewison, que ya en 1975 planteaba la visión de una sociedad transnacionalizada que había logrado la seguridad del confort material a cambio de la sumisión de las masas y en la que las castas predominantes eran las de los burócratas (los políticos transfigurados) y las de los deportistas quienes servían de válvula de escape a través del Rollerball, un deporte masivo donde los contrincantes se asesinaban entre sí.

Era esta conjunción entre muerte y opulencia lo que caracterizaba la visión futurista de ese film norteamericano, algo que se puede extrapolar a nuestro presente chileno, donde en vez de asesinatos en cámara vemos cotilleos, comidillos, escotes, afeites y cabezas de músculo, con la salvedad, claro está, que nos hallamos muy lejos del confort material que ese film visualizaba.

Más, todavía es muy pronto para sacar conclusiones definitivas, lo cierto es que la historia reciente no ha sido la compensación vital que la lógica indicaba, que la infelicidad del Chile actual apunta a una invariable dialéctica de embrutecimiento y evasión.

Ojalá nos equivoquemos, pero es evidente la tendencia, en este Chile

globalizante, a un empeoramiento de la brecha entre ricos y pobres, entre integrados y marginados, con lo que no es arriesgado ni irresponsable predecir un retorno a los irrespirables tiempos de opresión, discriminación y violencia que ya vivimos durante la pesadilla pinochetista.

¿Quién decidirá al fin?

Mainstream; Alternativos; Electrónicos

Alguna vez un músico tan respetado como Frank Zappa afirmó que la música popular refleja el estado mental de la sociedad de donde proviene y que es el mejor pulso para medir el estado real de las cosas. Tal sentencia resulta apropiada para hablar del RCH de los años noventa, pues nunca como en la pasada década fue tan grande la contradicción entre expectativas y concreciones en lo que a música popular (y también otras cosas) correspondió.

Hoy ya nadie cuestiona, al menos en Chile, que el Rock posee valor cultural y que se identifica básicamente con los sectores progresistas de la cultura. Al iniciarse la transición a la democracia con el paso de la dictadura militar a un gobierno civil en 1990, mucha gente pensó que entonces sí habría una apertura real en el mundo del arte, que terminaría con la censura y la marginación, que llevaría a un paulatino proceso de enriquecimiento cultural para desembocar en la sanación espiritual y anímica que nuestra sociedad necesitaba.

Pero los sucesivos gobiernos de Aylwin y Frei Ruiz-Tagle no tardaron en conjurar las esperanzas tras un manto de tedio e inacción que tuvo un efecto desmovilizador, apenas maquillado con el comienzo de los concursos públicos de subsidios estatales a la creación artística. En el campo del RCH hasta se anunció con bombos y platillos la aparición de un sindicato, la Asociación de Trabajadores del Rock, ATR (1992), que iría a gestionar la vigencia de los derechos de músicos, pero que apenas alcanzó para la edición de dos compilaciones discográficas de mala envergadura, tras de lo cual la iniciativa se esfumó por su levedad e inconsistencia. Aunque participamos de esta iniciativa en su momento, hay que reconocer el fracaso de este proyecto en un momento en que había muchas esperanzas acerca de lo que el arte y los músicos locales tenían que decir.

El RCH desde luego, nunca escapó al dictamen cultural de los gobiernos de la Concertación, lo cierto es que al abandonar la antigua pretensión de transformarse en movimiento, el RCH pronto fue fagocitado por la acción de las trasnacionales disqueras y de los holdings comunicacionales, los que bajo el discurso de la profesionalización y la competitividad terminaron por hegemonizar la escena rockera,

seleccionando arbitrariamente a las bandas y artistas que le fueron funcionales y excluyendo a todos aquellos que fuesen poco comerciales y representasen una fuente de conflicto. Pero para lograrlo necesitaban gestores y operadores que realizaran esta operación desde los medios de comunicación y lograr así la validación comercial del RCH. Entonces apareció la denominada "Generación X"

Lo más notorio de esta etapa fue que aquellos que realizaron este trabajo fueron miembros de la misma generación de la transición, periodistas y comunicadores, quienes escudados tras un discurso en apariencia rupturista, no hicieron si no servir de guías orientando al público hacia las respuestas culturales que el mismo sistema esperaba que se produjesen. La Generación X como tal, nunca existió entre nosotros. Sólo se redujo al vocerío de algunos articulistas, novelistas y personajes de televisión, quienes circulaban con la inocua creencia de que esta mentada generación de los noventa venía de vuelta de todo y que por lo tanto habían nacido sabiendo cosas que ninguna veteranía podría aportarles.

Lo triste es que el público que ellos decían representar (representatividad autonominada por cierto) no se dirigió nunca a resultado cultural alguno ni como generación ni en hechos históricos concretos. Nada de lo que vaticinaron se cumplió. Tal vez estos personajes estaban vinculados por una sensibilidad común en torno a su labor, pero ¿se trataba realmente de una ruptura? La promoción de los Fuguet, los Gómez, los Comparini, Rumpys y Henríquez se apoyaron hipócritamente en el tinglado y la tribuna que el sistema de medios les aportó, escenario que ellos decían cuestionar (y del cual los suplementos "Wikén" y "Zona de contacto" de El Mercurio eran su arista más visible) pero que a la postre terminaron reproduciendo y acatando con servilismo de meros burócratas de la información.

Tipos que prometieron una movida para cientos de años se quedaron en el hipo estropajoso de una resaca ochentera mal asimilada y mal digerida. Si la verdad de este tiempo no estuvo en las novelas de Auster ni en la películas de Tarantino ni tampoco en los discos de Pearl Jam, mal se podía esperar una réplica de sus clones chilenos. Y además pronto este oficialismo veinteañero se vio superado por el paso del tiempo, evidenciando las vacuas pretensiones de grandeza que en un momento les alentó y el hipócrita y cobarde conformismo que en realidad escondían.

Así pues, ¿ha cambiado en algo el panorama literario con las novelas

de Fuguet?, ¿ha mejorado la condición del periodismo chileno tras la aparición de los Valenzuelas y compañía? El sistema los eligió a ellos para reacomodar las cosas y seguir dirigiendo el gusto y el consumo de las masas juveniles y fue precisamente ésa la señal más visible del RCH de los noventas: cínico, estereotipado y conformista, tal cual la identidad insolidaria y esnob de estos personajes, que nunca quedaron mal con nadie, como alegaba uno de sus más preclaros líderes.

De esta manera la alianza sellos- medios produjo una avalancha de ediciones, de las cuales la más voluminosa fue la propiciada por el sello Emi, otros como Warner o Sony se mantuvieron cuidadosamente al margen, las cuales permitieron, bajo el pretexto de crear un catálogo nacional, el debut discográfico de muchos bisoños rockeros nacionales. Pero las leyes del mercado dijeron otra cosa, la mayoría de los discos publicados fueron un rotundo fracaso comercial, lo que demostró en principio que el mercado chileno era pequeño y no tenía capacidad para absorber una demanda que tampoco existía. Por otro lado, la dinámica de este negocio produjo la sensación de que era poco rentable editar grupos nacionales, pues la escasa venta de sus discos no alcanzaba a cubrir los gastos de edición y promoción, pues ¿cuán rentable resulta ser un mercado donde un disco de oro surge con la venta de apenas quince mil copias?

Claro está que en este pequeño veranito de San Juan que el RCH tuvo a mediados de los noventa hubo de todo, ediciones regulares, cosas malas y otras francamente deleznables, pero las trasnacionales aprendieron bien la lección: después de asumir los costos de las pérdidas restringieron notoriamente sus fichajes nacionales con lo que todo volvió una vez más a la inercia tradicional. A pesar del receso económico de ese período, se podía sostener la existencia de un oficialismo rockero en el marco local.

Entre los grupos de la corriente integrada o mainstream, que poblaron este momento figuraron Los Tres, Sexual Democracia, Profetas y Frenéticos, Diva, Lucybell, Jano Soto, Dolce Vita, Barracos, Ex, Banda del Capitán Corneta, Séptimo Sello, Susaeta Fli, Bandanimal, Hijos de la Era, Supernova, Glup!, Mandrácula, La Rue Morgue, Canal Magdalena, Saiko, Los Bandoleros, Stéreo 3 y un largo etcétera.

De todos ellos quienes mejor representan la sujeción al estándar sistémico tras una aparente disidencia fueron Los Tres. Oriundos de la

ciudad de Concepción, esta banda llegó a Santiago precedida de cierto éxito en su tierra natal, pero lo que precipitó el curso de las cosas fue el declarado, casi enfermizo favoritismo que la prensa le prestó al grupo, cosa inexplicable de no ser por la enmarañada red de relaciones, compadrazgos y amistades que se tejió entre los integrantes del grupo y la prensa capitalina, donde también figuraban algunos miembros de la Generación X citada más arriba. Fue el apoyo que estos personajes le prestaron al grupo lo que determinó su llegada masiva, pues la edición de su primer disco homónimo (Alerce, 1992) pasó desapercibida, lo que demuestra que la música del grupo no obtuvo un reconocimiento rápido de no mediar la intervención de su círculo de amistades metidas en el mundo comunicacional.

El éxito llegaría con "Se remata el siglo" (Sony 1994), pretencioso título para una banda pretenciosa que colocó los primeros singles del grupo en la radio con lo que la cobertura del grupo estaba en parte asegurada. Así, Los Tres representaron la posición más figurativa del RCH bajo la transición concertacionista: suficientemente dietéticos y lights para gustarle a la mayoría y con la cuota de demagogia necesaria para pasar por políticamente correctos. Era muy fácil atacar a Pinochet cuando éste no representaba un peligro para nadie, como hicieron muchos escritores, pero más fácil era producir un disco tras otro destinado a captar de antemano el favor de la prensa y de la crítica, como ocurrió efectivamente con los discos posteriores de Los Tres. Lo triste del caso es que las canciones del grupo no son las obras de arte que tanto reporte insulso ayudó a canonizar, pues ni sus letras ni sus melodías poseen la originalidad que muchos le atribuyen a Álvaro Henríquez, el líder y compositor del conjunto.

No obstante, el grupo tejió su propia mitología reforzada por la continua sobre-exposición de sus personalidades y veleidades íntimas ante la prensa. Su separación a finales de década no hizo más que alentar una reputación construida sobre el cinismo cultural de una escena, la del RCH, copada por el dirigismo de los medios de comunicación. Así pues, pasan bandas y modas que cada cierto tiempo anuncian novedades para que nada cambie en realidad y todo permanezca igual, mientras la marea de consumidores sigue encandilada por las luces de oropel de un circo rasca y pobre.

Pero si bien hubo un rock oficialista en la escena local de los noventa, también hubo una corriente autodenominada alternativa que se

ocupó de trasponer aquellos modelos que poco a poco comenzaban a dominar la escena del rock anglosajón. Aquí surgen al menos tres referentes claros: el grunge norteamericano; el rock noise con citas a la Velvet Underground de grupos como Sonic Youth en Estados Unidos y los Jesus and Marychain en Inglaterra y el pop neopsicodélico de la ciudad inglesa de Manchester. Los dos primeros estilos proviene de una matriz crispada y decadentista, la escuela Velvetiana proseguida por bandas como The Stooges y New York Dolls y que encuentra en el ruido y la distorsión su principal concepto. La tercera fuente es otro reciclaje de la psicodelia sesentera reforzada esta vez por la marcada autoreferencia del pop inglés, que continúa reciclándose a sí mismo para seguir imponiendo pautas y sonidos.

Pero toda esta recurrencia al psicodelismo y al rock garage de los sesenta no estaría completa sin el aporte destemplado de la insolencia punk. Todos estos ingredientes, ruido, decadentismo, droga, rabia y distorsión crearon la escena del rock alternativo anglosajón con íconos como Nirvana, Rollins Band, Nine Inch Nails, Yo La Tengo, Pavement, Jon Spencer Blues Explosion, Stones Roses, Pale Saints, Garbage o Radiohead. Y fue esta misma estilística la que fue copiada por los grupos alternativos chilenos, pero esto no quiere decir que no haya calidad en algunas de sus producciones porque sí la hay, lo cuestionable es querer asumir esta vocación con una pretensión de originalidad más recalcitrante incluso que la de sus mismos cultores anglosajones. Algo así como querer ser más inglés que los mismos ingleses. Y tener un talante lo suficientemente "cool" para completar la escena. Si el pop alternativo se transformó en la versión dominante de la historia rockera de los noventa se debió entre otras cosas al agotamiento y saturación de las pautas tradicionales. Este género tuvo el saludable efecto de restituirle al rock su dinámica emocional y su búsqueda filosofal, perdida hace mucho por la banalidad de las Madonnas y Michaeles Jacksons de todos lados. En el caso chileno no bastó el impacto del sonido Seattle o de la química manchesteriana para hacer de la movida alternativa un estatuto dominante y un buen negocio, pero sí la influencia de estos relevos trajo consigo un acople de bandas lo suficientemente decididas para experimentar sin complejos, lo que redundó en una mejoría aparente en la oferta musical del RCH.

Otro aspecto interesante lo aporta la aparición interactiva del músico informado y del auditor especializado, lo que ha creado nichos

simultáneos de información, donde por una parte los artistas se ven obligados a dominar nociones de informática, electrónica o diseño, mientras el receptor de tales envíos participa de ellas integrándolas en un contexto comunicacional específico, en este caso, la red informática, con lo que se puede decir que este hecho es un elemento específico del rock de los noventa, donde la interacción crea un nuevo tipo de canal y de comunicación artística.

En el caso chileno, las bandas que mejor sintonizaron con la marca del rock alternativo se cuentan Entreklles, Santos Dumont, Christianes, Tobías Alcayota, Los Morton, Anachena, Pánico, Mal Corazón, Parkinson, Nex Mormex, Sueño Mojado, Luna in Caelo, Sien, Sinergia, Solar, Congelador, Sicadélica, Shogún, La Floripondio, Carlos Cabezas y Cristián Fiebre, todos ellos al tanto de la condición posmoderna del pop contemporáneo si no como teóricos al menos como militantes de tal espacio y que representan a grandes rasgos las variedades y discursos del rock alternativo en nuestro país.

El caso del techno y el pop electrónico se destaca por la llegada a nuestro medio de la figura inédita del DJ, discjockey o pinchadiscos, arquetipo del artista no-músico que elabora todo su discurso sobre la base del montaje sonoro. Este concepto, tomado de la idea cinematográfica, se apoya en las amplias posibilidades que los recursos tecnológicos brindan a quien tenga la suficiente sensibilidad para operarlos. El montaje realizado por el DJ consiste en superponer efectos sonoros, melodías, samplers, armónicos instrumentales, etc, sobre bases rítmicas pregrabadas logrando así alternar climas y atmósferas variadas sobre su público receptor.

Este género ha sido insertado primordialmente en el ritual colectivo de la música de baile, dance music, entorno que ha creado su propio sistema y código de fiestas, o raves, rituales, sub-estilos, vestimentas e incluso drogas, de las cuales la más común es el polémico Éxtasis.

El Techno proviene de muchos afluentes musicales como lo demuestra el crítico español Paco Peiro en su libro "La Madrugada Eterna", pero ha quedado en evidencia que este género define con propiedad el hedonismo light de este cambio de siglo. Algo hay en su apología sonora del cuerpo y de la cibernética que recuerda indistintamente al rock espacial, a la música disco o a la psicodelia. Su consigna parece ser "todo vale", lema dirigido a un público ansioso de sensaciones pero encapsulado en su propia combustión.

Y como el techno es inseparable de su contexto público y colectivo se hace muy difícil de seguir su trayectoria en nuestro país en tanto música separándola de su función dancística. Pero bien se puede afirmar que su llegada a nuestras costas se inició a principios de los años noventa cuando se realizaron las primeras raves en ambientes naturales, playas, solares, terrenos rurales, a la vez que comenzaron a funcionar algunas discotecas imbuidas de este estilo como fue al menos en sus comienzos la disco Blondie en la capital. Hacia fines de década el Techno chileno ya se había transformado en una subcultura con su propio espacio al realizar dos festivales de la Technocultura, uno de ellos en el Cine Arte Alameda y las correspondientes versiones chilenas de las Love Parades al estilo berlinés, que coparon espacios como el Museo de Arte Contemporáneo, la Plaza Almagro y el Parque O'Higgins sucesivamente. Pero si hubiera que consignar los nombres de algunos artistas nacionales consagrados al credo tecnológico habría que mencionar a Jardín Secreto (con los ex Prisioneros Miguel Tapia y Cecilia Aguayo), Los Mismos (formado por algunos ex miembros de Electrodomésticos); Madame Min, Bitman y Roban, Marciano, María Sonora y Golosina Caníbal (ambos proyectos de María José Levine) y un largo listado de djs que han registrado algunas grabaciones y producciones multimediales. En fin, Chile no ha estado ausente de la aldea global (más aldea que global en nuestro caso) pero el voluntarismo modernista no puede esconder que aún somos un país satélite.

El Punk Chileno

El punk apareció en Chile sólo cuando las circunstancias lo permitieron, pues el panorama existente en Chile durante el período de máxima vigencia del punk anglo (1977-1982) era tan irrespirable que hacía impensable la aparición de cualquier punkie de pelo teñido y muñequeras claveteadas.

Sólo después de 1983, protestas mediante, el pop nacional pudo albergar discursos más radicales y contestatarios, o por lo menos, disidentes. Pero la apertura cultural que trajeron consigo las protestas no alcanzó a permitir la aparición de tribus urbanas ligadas al rock que denotaran un rupturismo visible y autoconciente.

Ejemplos como los del documental fílmico "Los Guerreros Pacifistas" (1984) de Gonzalo Justiniano donde se cubre la aparición tímida de los punkies locales, nos muestra una serie de adolescentes deliberadamente producidos y para nada beligerantes, de hecho el título del film es una flagrante contradicción. El punk chileno debió esperar todavía unos años más mientras paradojalmente la versión criolla de la new wave ya había aparecido y ganaba terreno en el mundo del pop.

Hacia 1986 aparecen entonces cuatro bandas que constituirán la punta de lanza del punk chileno ochentero: Los Jorobados, Orgasmo, Pinochet Boys y Los Niños Mutantes. Los Pinochet Boys se definían a sí mismos como contraculturales, en un gesto que pretendía asimilarse al underground para diferenciarse del resto de bandas new wave más blandas y complacientes. Esto hizo que el grupo permaneciera anclado en la escena subterránea, hecho que los transformaría en una banda de culto para las generaciones posteriores, pese a que la banda nunca llegó a grabar un disco oficial. Con todo, el sólo rótulo de la banda y la mención de crecer bajo dictadura destaca a los Pinochet Boys como un grupo fundacional y valiente del punk chileno.

Los Jorobados estaban liderados por la dupla creativa del guitarrista Mario Molina y el "vocalista" Carlos Gatica, a los que se sumaban Ismael Troncoso en batería y un bajista de nombre Álvaro de la Barra, y en ocasiones la colaboración de Udo Jakobsen en los textos y letras. Los Jorobados eran un grupo dadaísta pero ni violento ni agresivo, lo suyo iba más bien por el humor negro y la ironía de sus letras, recogidas en la

cinta "Fase anal" de 1998, único testimonio fonográfico del grupo realizado en una reunión posterior muchos años después de su separación. No puede decirse que Los Jorobados fueran un grupo punk genuino ni además un grupo profesional, pero la acidez de sus letras basta para ubicarlos en esta fase de la historia.

Orgasmo en cambio tuvo una trayectoria más turbulenta e igualmente breve. Formados en 1987 por jóvenes de extracción universitaria, destacaron por la manifiesta agresividad y el desenfado que ponían en sus actuaciones dejando pasmado al auditorio que acudía a verlos, convencido que se trataba de otra bandita más para adolescentes. A menudo sus canciones eran improvisadas en directo y no poseían un esquema fijo de composición, esto sumado al explícito significado del nombre de la banda les valió una censura drástica de Canal 13 de televisión. Orgasmo no dejó testimonio grabado alguno.

A estos grupos hay que agregar el aporte escasamente difundido del grupo Niños Mutantes, una sociedad de pop electrónico y poesía liderada por el entrañable Chicano Chico, poeta talentoso y retraído que declamaba sus textos con el apoyo de Claudio Gajardo en bajo, el también bajista Eric del Valle y el guitarrista Sergio Gómez, quienes hacían una entrega de verdaderos happenings gestuales de bronca y literatura.

Luego de 1987, embalados ya en la fase terminal de la dictadura aparecerán más bandas punkies a imagen y semejanza de los clásicos Sex Pistols o The Clash, más politizadas y centradas en una negación frontal del sistema imperante. De ellos destacarían por su aporte Los Fiscales Adok, Los Miserables, Bbs Paranoikos, Los Peores de Chile, Supersordo, Dadá (con su líder el malogrado TV Star), Índice de Desempleo, Políticos Muertos, Santiago Rebelde, Insuficiencia Radial, Huasos Caóticos, Lacra Social, In the Center, Rechazo Social, Las Asocial, Sopa de Pollo, Cesantía, Nuestros Amigos, KK Urbana, Machuca, que vinieron de Concepción, Ocho Bolas, de Valparaíso y más tardíamente grupos como Los Mox y Raja Pelá, de vuelta en la capital.

Los Fiscales Adok, tomaron su nombre del fatídico fiscal militar Torres Silva, verdadero ejecutor de las políticas de exterminio del dictador Pinochet y su mención no es gratuita: aludía al estado de persecución permanente en que la juventud y la civilidad vivían en esos años. Este grupo desarrolló una interminable serie de actuaciones en suburbios y recintos de la periferia en un contacto directo con su público, lo que les valió el reconocimiento final de las tribus punkies, manteniéndose

vigentes hasta la actualidad, en que han llevado adelante el proyecto de disquera independiente CFA (Corporación Fonográfica Autónoma). Al grupo lo integraron en su fase más visible Marcelo Víbora Larralde en guitarra, Álvaro España en voz, Micky Cumplido en batería, Roli Urzúa en bajo y al comienzo, la suma de Pogo en guitarra.

Los Miserables son tal vez, el grupo más politizado y más a la izquierda de todo el rock nacional. En sus más de diez años de vida han atacado el militarismo, han denunciado el gatopardismo de la Concertación, versionado a Víctor Jara, han declamado consignas de apoyo a la ETA y a la OLP y han enarbolado una postura permanente de lucha de clases y de combatividad. Aunque han sido consecuentes con su prédica anti- estrellato, sus últimos discos los muestran cerca de un momento más reflexivo y menos incendiario, pues mal que mal, no es sustentable mantener el mismo sentimiento de rabia adolescente toda la vida, lo cual no significa claudicación alguna; se trata, claro está, de sintonizar con el cambio de época, manteniendo siempre la propia autenticidad. El sonido de la banda remite al clásico formato de guitarra, bajo y batería, alcanzando por momentos niveles de gran dinámica e intensidad. Los Miserables han ganado convocatoria entre el público poblacional y estudiantil, pues resultan verosímiles en su postura antisistémica de jóvenes de clase obrera. ¿De cuántos grupos locales se puede decir lo mismo? Al grupo lo han integrado Claudio García en voz y batería, Patricio Silva en guitarra, Álvaro Prieto en voz, Oscar Silva en bajo y Francisco Silva en guitarra.

Bbs Paranoikos son un grupo punk de orientación más heterodoxa llegando incluso a las lindes del ska jamaicano (como los británicos Specials), para derivar a un sonido que ellos llaman "punk melódico", con letras algo más existencialistas y enfocadas al espacio de las relaciones personales. No obstante han realizado algunas de las mejores canciones del punk criollo, a ellos pertenece este testimonio de la transición post- noventa:

> "En los setentas peleaban sus derechos/ rojos y fachos por ese privilegio/ pues morir por la patria era muy bien mirado/ aunque el Patito Aylwin llamara a los soldados/ y así al final pese a todo quedaron con las ganas/ porque llegó Pinocho y quedó la desbandada/ y así fue que el Volodia, Corvalán y Altamirano/ apretaron cueva

> con el culo entre las manos/ Y aquí quedó el pueblo muriendo en las calles/ las barricadas los rojos populares/ por nuestros hombres valientes militares/ obreros siendo gritos de tus cerdos generales/ y los fascistas muriendo por la patria/ en atentados y en emboscadas/ Jaime Guzmán fue el último de ellos/ los gusanos vomitaron/ en el cementerio/ ¡¡muere por la patria, saco de huevas!!"

Textos como éste aportaron sustancia e identidad al punk chileno, pues no sólo desacralizaron figuras y tópicos de la política chilena como el caso del tristemente célebre ex senador Guzmán (el artífice de la democracia irreal que hoy padecemos), ya que además se dirige a una juventud real y no televisiva, que es la mayoría en este país.

Pero esto no debe mover a engaño. Desde 1990 una generación completa ha crecido bajo la percepción equivocada del rock como un paradigma del inconformismo y la rebeldía, cuando hace ya mucho que esta música perdió tal condición. La cultura posmoderna ha escondido y camuflado muchos conflictos, ahora el individualismo insolidario es alentado como la única vía social frente al aparente anacronismo de la lucha de clases, la transgresión artística sólo es entendida como la exposición explícita de intercambios sexuales, la globalización es presentada como la condición inexcusable del nuevo orden mundial donde la opulencia de los países ricos es lograda con la miseria de los países pobres y así hasta el infinito.

En este momento, el rock no es químicamente puro: se ha dispersado en una serie interminable de soledades fragmentadas. La realidad del rock es la del joven que escucha solo, procesa solo y sufre solo, lo mismo que la muchacha que en su proyecto de autodeterminación descubre asqueada que su intento será bloqueado por la competencia con el varón. En Chile muchos punkies no han encontrado otra manera de expresar su asco que su corte de pelo, su indumentaria y su permanente combustión anímica. Resulta paradójico pensar que la mayoría de este contingente todavía alienta una parada de marginalidad urbana como si todavía estuviésemos en 1977, cuando en la mayoría de las latitudes los punks se han extinguido pasando a ser un brumoso recuerdo de la última versión real de la rebeldía juvenil ligada al rock.

Y más paradójico, hasta cruel, resulta ver a la mayoría de los músicos punk chilenos empinándose por sobre la treintena mientras su público

ya no lo componen sus contemporáneos si no una horda de adolescentes en busca de respuestas, obsesionados con la búsqueda de autenticidad y el vestigio de una rebeldía en la cual creer.

Afrochilenos

De un tiempo a esta parte, muchos músicos locales han evidenciado un desacostumbrado interés por la música afroamericana y afrolatina, como si en ella residiera el secreto de una sensualidad y de un erotismo que en la música chilena no aparece por ninguna parte. Tal interés ha encontrado un amplio correlato en algunos sectores de la cultura asociados al espectáculo. Así, hemos asistido a una epidémica proliferación de desnudos en el teatro y en la danza, a aburridísimas sesiones de debate escatológico en televisión y a una desbordada demanda reivindicativa de las minorías sexuales, en lo que pareciera ser un ardoroso intento de imponer por decreto una revolución sexual entre nosotros, asunto que el doble estándar y la hipocresía de la mentalidad local se encarga de dispersar.

¿Y qué hay de la música? En primer lugar, se nota una cercanía al funk y al soul y un interés todavía minoritario por el blues. Curiosamente ha surgido también un espacio para le reggae jamaicano y el hip hop, en desmedro de la salsa, el son u otros géneros tropicales. Pero todo es posible en estos tiempos de permisividad posmoderna.

Cabe referir al grupo De Kiruza formado en principio por Pedro Foncea, José Luis Araya, Mario Rojas, Andrés Cortés, Coté Foncea, Gustavo Schmidt y Sebastián Almarza, como los artífices pioneros del soul chileno. Aunque las canciones de su primer álbum homónimo de 1988 transitan indistintamente de la salsa al reggae o al rap, quedaba claro que el interés del grupo era la música negra y su transferencia al contexto chileno. El intento no dejó de ser novedoso: un soul en castellano, bailable y con una clara enunciación política y popular. De Kiruza, nombre que remite a la jerga carcelaria del coa, planteaba una propuesta que iba en contra del formalismo acartonado y compuesto del pop chileno de fines de los ochenta. La propuesta del grupo fue parcialmente reformulada en "Presentes" (1992) y "Bakán" (1997), ambos producidos con el liderato absoluto de Pedro Foncea, lo cual deja a este grupo como el auténtico precursor del pop afrochileno.

Uno de los mayores booms de los últimos años lo constituye la música de Joe Vasconcelos. Músico mitad chileno, mitad brasilero, que saltara a la palestra con "Hijo del sol luminoso" durante su paso por

Congreso, Joe impuso con fuerza y convicción la necesidad de rescatar el baile y la apelación al cuerpo desde el pop. Aunque su primer álbum "Esto es sólo una canción" (1988), ya aportaba las directrices generales de su música, no sería hasta "Verde Cerca" (1992), que su propuesta generaría una identificación total con el público, que vio en él al mejor exponente criollo del pop afrolatino. No obstante, Joe no era un mero músico de discoteca, algunos de sus textos lo muestran como un cronista sensible y elocuente, como lo trasluce "Ciudad traicionera":

> "Echame a mí la culpa de todos tus temores y tus desventuras/ yo sólo te hablé de amores/ y te subes por el chorro interpretando cosas/ ciudad traicionera/ interpretando cosas..."

La consagración definitiva llegaría con "Toque" (1995) y "Transformación" (1997), álbumes que mostraban a un artista totalmente imbuido de su latinidad multicultural. Joe Vasconcelos es un caso concreto de músico pop comprometido y propositivo. Su postura de anti-estrella ha reforzado su aura de artista llano y auténtico con un discurso musical coherente, fraternal y solidario, tal cual el temple que transmite en sus canciones.

Otro caso especial del soul chileno es de Mamma Soul, una banda compuesta íntegramente por mujeres donde está presente, quiérase reconocer o no, la presencia genérica de una sensibilidad femenina anclada en el pop. Aunque el grupo no ha incurrido en el feminismo militante, su compromiso ha deslindado por el derrotero de izquierda, el alegato por las deudas en el problema de los derechos humanos y el descontento de una generación que no termina de encontrarse a sí misma en esta frustrante transición a la democracia. Mamma Soul aporta un antecedente nuevo en el pop nacional, la imagen de rockeras comprometidas y emancipadas, pese a que no excluyen el innegable gancho del atractivo físico de sus integrantes, todas ellas muy lindas, puede esperarse mucho más de esta banda compuesta por Jeannette Pualuan; Paula Parra; Gabriela Ahumada; Natalie Santibáñez; Misty-k Vásquez; Michelle Espinoza y Moyenei Valdés, quien se ha retirado recientemente para iniciar su carrera solista.

El funk chileno es otro de los sucesos del último tiempo. Aunque la idea aquí es una sola: música para divertirse y favorecer el acercamiento

erótico. Herederos del lejano legado de los míticos Sly Stone y George Clinton, las bandas chilenas funkies han apostado por la celebración rítmica sin ambages ni dobleces. Entre estas bandas se cuentan Los Tetas, un grupo malogrado por una errática secuencia discográfica; Lord Byron, otra banda que prometió mucho pero que se diluyó finalmente en la incongruencia y Chancho en Piedra, el grupo más consistente y parejo de esta movida tras grabar una serie de álbumes donde la superación instrumental y cancionística es evidente. No han faltado las acusaciones de plagio frente a los Red Hot Chili Peppers, que pueden ser ciertas, pero no le vamos a exigir a una banda chilena de los noventa que mantenga un dejo de pureza y originalidad cuando el rock a estas alturas ha sufrido toda clase de mescolanzas y mixturas. Hay que asumir que la nuestra es una cultura satelital y que dependemos culturalmente de todas las pautas que nos llegan desde el primer mundo, mal se puede reprochar entonces que nuestros rockeros no sigan las modas que todos los días nos transmiten el cable, la televisión y la radio. Chancho en Piedra puede jactarse entonces de ser la baza fuerte del funk en Chile y disfrutar las comodidades del estrellato sin culpas ni complejos.

El Hip Hop chileno tampoco ha estado exento de polémica. A la ya consabida condición de clase obrera que sus cultores deben poseer para tener credibilidad, se ha sumado en el último tiempo una fuerte crítica a quienes han despojado al Hip Hop local de sus fuentes militantes para acercarse a una variante más discotequera y recreativa. El problema con la versión politizada es que pronto agotó sus recursos y el tiempo para plantear sus reivindicaciones, pues el factor cronológico hace aparecer como desfasados los alegatos políticos que todavía buscan un ajuste de cuentas con la dictadura. La causa de los Derechos Humanos y la justicia social siguen siendo causas nobles pero han caído, querámoslo o no, en un vaciamiento que ha terminado por paralizar la acción de los rockeros politizados.

Sea por cinismo o doble estándar de los culpables del inmovilismo social, los raperos chilenos han visto reducirse cada vez más su radio de acción, lo que ha permitido el ascenso de los raperos complacientes más adaptados a las exigencias de un marco comunicacional dominado por la derecha. Por otra parte los raperos chilenos perdieron mucho tiempo y espacio acusándose entre ellos de complacientes y reclamando para sí la vocería del verdadero rap, pero si en Norteamérica el rap es privativo

de la juventud afroamericana, en Chile le pertenece a la juventud poblacional.

En efecto, el rap chileno está circunscrito a una variable de clase y de edad, ya que difícilmente la mayoría de los adolescentes podrían identificarse con las proclamas de los rappers más politizados, y en todo caso, esa misma mayoría ve en el rap una música más para la banda sonora de la diversión fiestera y el ligue con el sexo opuesto.

Hasta la televisión local ha usado estas modas para vender celulares y porquerías por el estilo. Pero la televisión es pródiga en estos atentados culturales, como cuando muestran documentales sobre "lo que piensan los jóvenes en las poblaciones", como si se tratara de extraterrestres venidos de otro mundo. Pero las fugas hacia la complacencia no ha mermado el valor de algunos exponentes nacionales de Hip Hop, quienes han marcado un valioso testimonio de la sensibilidad y los valores de la juventud proletaria, pues felizmente no todo se reduce a zapatillas y hamburguesas.

Entre estos cultores destacan Panteras Negras, quienes sufrieron en carne propia el acoso y la difamación policial; La Pozze Latina; Rezonancia; Makiza, que tuvo el mérito de democratizar el rap de la mano de Anita Tijoux, su vocalista; Tiro de Gracia, el dúo más plegado a los cánones del medio radial, y algunos más que aún provienen del sonido de los suburbios.

El espectro musical de los rockeros afrochilenos se completa con la mención obligada al reggae. Históricamente, el primer reggae que se grabó en Chile fue "El Ermitaño" de la Banda Metro en 1983. Este tema, en un arreglo muy a lo Police, fue continuado por otras piezas de los ochenta como "Para poder amar" de Juan Carlos Duque o "Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos" de Los Prisioneros. Pero sólo a comienzos de los noventa aparecieron bandas identificadas con el credo rastafari del reggae jamaicano, entre ellas se puede citar a Nwyabinghy, que incluso llegó a grabar un par de temas y a otros grupos algo oportunistas como Tam Tam Reggae, un experimento híbrido de soul y reggae a medio camino entre Talking Heads y Bob Marley, que no pasaba de ser una concesión a una moda ya anunciada.

Durante los noventa el reggae creó una creciente escuela de seguidores llegando incluso a incubar un pequeño segmento de jóvenes imbuidos de la religión rasta. Tal hecho podría aparecer incluso como

algo exógeno y demasiado deliberado para ser real, pero así y todo terminó por imponerse y dar paso a la aparición de quienes hasta ahora son los máximos exponentes del reggae nacional: Gondwana.

El nombre del grupo está tomado de lo que se cree fue el megacontinente geográfico del cual salieron los hemisferios que hoy conforman el mundo. Gondwana plantea inteligentemente la apelación a un origen común, al cual tarde o temprano la humanidad debería remitirse. Este credo universalista, pacifista y no violento, que la banda postula ha encontrado un eco considerable al interior del público, que ha visto en el reggae, como ocurrió con John Lennon, como ocurrió con Bob Marley, un antecedente tardío del espíritu solidario y libertario del rock. Gondwana ha tratado de mostrar la premisa de que el arte, como la poesía o la música, es de quien lo usa, máxime cuando la creación se traduce en una manera de encarar al mundo y la existencia. Gondwana ha editado dos álbumes: "Gondwana" (1998) y "Alabanza, por la fuerza de la razón" (2000), el grupo está liderado por su vocalista y guitarrista Quique Neira y lo forman además Dago Pérez en percusión, Gato Ramos en saxos; Patricio Luco en trompeta; Tabo López en guitarra, Claudio Labbé en bajo; Queno Singaman en teclado y Alexis Cárdenas en batería.

Sumados a Gondwana hay que mencionar el aporte previo de Bambú, un grupo eficaz que mereció mejor suerte antes de su prematura disolución y que no se debe confundir con el grupo del mismo nombre que transitó en los años setenta; también aparecen aquí el grupo Resistencia, con un álbum publicado, e Iration, con lo que se presume que el reggae chileno podría plasmar una solución de continuidad.

Neoprogresivos, Postprogresivos

Los años noventa vieron el renacimiento del género progresivo en nuestro país al trasluz de todo el amplio repertorio aportado por veinte años de idas y venidas, estilísticas y tecnológicas, experimentadas por el rubro en el espacio angloeuropeo. Hay que mencionar que la nivelación musical de los estilos progresivos de esa década no fue hacia abajo, es decir, no se debió a la decadencia de la escena europea o norteamericana: sucedió porque los músicos locales asimilaron inteligentemente toda la información acumulada y lograron una superación sustantiva en el modo de tocar y componer. Todo esto sumado a la accesibilidad al arsenal tecnológico, cuyo costó se abarató por el aumento de las importaciones y permitió que los músicos locales pudieran disponer de material de punta para tocar y para grabar.

Aunque el contexto en que se llevó este proceso requiere de una referencia previa a la gestación del fenómeno en el ámbito europeo. Hacia 1983 y después de pasar por un largo período de reflujo y decadencia, el género progresivo británico experimentó un notorio repunte al aparecer una nueva camada de bandas que replantearon la progresiva, pero adaptándola al nuevo escenario de los ochenta. Hubo entonces, al menos tres líneas de desarrollo estilístico durante esa década: las bandas llamadas "neogenesianas", llamadas así por acusar una clara influencia del grupo Genesis y que constituyeron la mayor avanzada de la época lideradas por Marillion y grupos como Pendragon, IQ, Pallas, Twelf Knights y algunas más. Otra línea recuperada fue la del rock espacial, donde se perfiló claramente la presencia de Ozric Tentacles, cuya mezcla de progresiva, electrónica y psicodelia fue muy celebrada por el público y la crítica, que no tardó en reconocer en esta banda la huella de grupos clásicos como Hawkwind y Steve Hillage. La tercera y última línea la marcó el estilo avant-garde, descendiente del rock in opposition de grupos como Material, Curlew, Skeleton Crew o solistas como John Zorn o Elliot Sharp, con fuertes improntas del jazz y de la música free, amén de un notorio acervo electrónico. Fueron de estas fuentes que los progresivos chilenos de los noventa impregnaron sus sonidos y propuestas.

¿Cuáles fueron las bandas que reiniciaron el decurso progresivo de ese momento? Se pueden mencionar al menos tres agrupaciones:

Cangrejo, Marmaja y más específicamente la Agrupación Ciudadanos. Todos estos grupos aparecieron a comienzos de la década de los noventa en un momento en que la estridencia del grunge arrasaba con todo y al emerger demostraron que después del chaparrón del militarismo, la música progresiva tenía un nicho propio y un público capacitado para seguirlo. Lo que llevó incluso a la formación de círculos especializados de fans como la ARPROCH (Asociación de rock progresivo de Chile) con eventos, fanzines y redes incluidas.

La Agrupación Ciudadanos fue un trío compuesto por el tecladista y líder Juan Carlos Contreras, su hermano Diego Contreras en el bajo y el percusionista Ismael Troncoso, a los que se sumaba en ocasiones la colaboración de la violinista Cristina Toledo. La música del trío iba por el noise, pero alejada de la escuela Velvet Underground, más bien se encaminaba a una reivindicación del ruido como elemento esencial del entorno urbano, lo que hacía que muchas veces las actuaciones del grupo terminasen en un pandemonium infernal. Mas la música del trío quedó como un solitario antecedente en medio de la marea del pop comercial que inundaba el medio chileno en ese entonces. El grupo se inició en 1987, editó un cassette autoproducido y se dedicó a ofrecer esporádicas actuaciones, la última en el año 2000, tras de lo cual no ha vuelto a saberse de ellos.

Cangrejo era un proyecto múltiple que buscaba integrar texto, música y puesta en escena, liderado por el bajista y compositor José Miguel Candela, quien ya había iniciado su carrera en el grupo folk Napalé, para posteriormente realizar música para ballet y teatro, como la obra "Manu Militari" que causó cierta polémica a comienzos de la década. Cangrejo se daría a conocer con un track para la segunda compilación de bandas locales que hizo la ATR y realizaría una serie de actuaciones donde musicalizaban poemas de Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, para disolverse hacia 1999. El grupo Marmaja nunca pudo salir de una restringida escena underground pero su aporte fue participar del renacimiento del género progresivo cuando este estilo era mal mirado por la crítica oficial de esos años.

A partir de 1995 se detecta una sustantiva alza en la proliferación de grupos progresivos chilenos, aunque cabe precisar otra aclaración más: aquella que separa las propuestas de estas bandas entre neoprogresivas y post-progresivas.

La propuesta de los neoprogresivos consiste básicamente en un reciclaje de las formas ya pauteadas por el paradigma europeo, con una acertada relectura de los conceptos de fusión y de sincretismo, lo que hizo de estas bandas una zona de ejercicios preferentemente instrumentales de grandes cualidades técnicas y ejecutantes. Así pues en estos grupos se detectan sin extrañeza influencias de King Crimson, Focus, Banco, Gentle Giant o Jethro Tull. La superación es a todas luces evidente y se puede hablar de una generación progresiva de mucho profesionalismo y calidad. Entre estos Neoprogresivos están los porteños Tryo y los capitalinos Rivendel, Ergo Sum, Subterra, Entrance, Matraz, Exsimio, Standar Implacable, Dwalin, Polímetro y Astralis, la mayoría de ellos ya con algunas producciones editadas e incluso con actuaciones en el extranjero.

El caso del grupo Tryo de Valparaíso viene a demostrar, una vez más, la vanguardia de la Quinta Región en lo que a iniciativas rockeras se refiere. Este grupo venía trabajando ya desde fines de los ochenta y desarrolló una paciente y perseverante labor que se vería coronada cuando telonearon en la Quinta Vergara de Viña del Mar, la primera actuación del grupo Yes en Chile, durante el invierno de 1994. Tryo ha editado tres álbumes independientes: "Tryo" (1996), "Crudo" (1998) y "Patrimonio" (1999) en los que derrochan solidez y creatividad, evocando por momentos la ruidosa expresividad de los Crimson o bien, creando atmósferas porteñas de ensueño y modernidad. Tryo puede dar mucho aún. Al grupo lo integran Ismael Cortez en guitarras y voz, su hermano Francisco Cortez en bajo y voz y Félix Carbone en batería y percusión.

Un grupo entonces emergente pero ya consolidado es Ergo Sum, una banda de cuño instrumental que hace acopio de potencia sonora y de prolija ejecución, integrando como característica el sonido solista de la flauta traversa, reforzada por una inusual carga metalera en el trabajo de las guitarras, lo cual le otorga a la música del grupo un sello de incuestionable actualidad. Ergo Sum está compuesto por su líder Alejandro Tefarikis en guitarra, Sebastián Iglesias en bajo, Daniel Ríos en flauta traversa, Sergio Menares en batería y marimbas y Pau Sañartu en percusión.

Todas las bandas arriba mencionadas han contribuido a generar una escena progresiva renovada y vigorosa como nunca antes en nuestro país. Recurriendo a la fusión música –texto como Matraz, al despliegue

instrumental casi jazzístico como Exsimio o a las pautas de la progresiva clásica como Astralis.

La otra vertiente que aquí asumimos como "post-progresiva" la planteamos como un estilo cuyo fin básico es el sincretismo basado en las experiencias de la música free, la avant-garde, el minimalismo, de la electroacústica y de las zonas de la música docta más cercanas a la música pop. A esta zona pertenecen grupos como Akinetón Retard; Experimental; Stultifera Navi; Cuncuna; Sarax; Ludwig Band o Proyecto Daltonia. De todos ellos, Akinetón Retard es el que mejor se ha posicionado dentro de los cánones del rock experimental. Muchos de sus integrantes poseen formación de conservatorio e incluso algunos de ellos han llevado con éxito el programa "Catatonios y Akraneanos" dedicado a la música de vanguardia en la radio de la Universidad de Chile. Escuchándolos atentamente uno podría descubrir influencias en apariencia tan disímiles como Frank Zappa, Miles Davis, Magma, Ornette Coleman, Henry Cow y hasta Igor Stravinsky, en lo que podría ser un híbrido sin pies ni cabeza pero que a la hora de tocar, resulta muy bien como experiencia auditiva. Al grupo lo forman Tanderal Anfurness en guitarra, Estratos Akrias en saxos, Petras das Petren en saxo tenor, Lektra Celdrej en bajo, Errap Zelaznog en percusión y Bolshek Tradib en batería. Han editado dos álbumes: "Akinetón Retard" en el 2000 y "Akraniana" en 2002.

Tal vez muchos de estos grupos estén todavía obsesionados con el rótulo de vanguardia aplicada a su música, pero aún cuando el intento peque de ingenuo, la mayoría de estas propuestas constan de creaciones de calidad, bien compuestas, bien tocadas y bien resueltas en directo o en disco. Por muy denostado que haya sido el rock progresivo en boca de los críticos cagatintas y punkies de última hora, estos músicos de la progresiva nacional han demostrado que el género goza de muy buena salud, que no es una moda pasajera y que dentro de la diversidad del presente, el rock progresivo chileno se ha ganado el derecho a existir.

Nueva canción, Nueva trova, Worldmusic

Si la característica más visible de la cultura musical actual es la diseminación de tecnologías, tendencias y estilos que pueblan el presente, no es menos cierto que algunos de los referentes clásicos de la música pop han perdido aura y convocatoria precisamente a causa de la devaluación y esclerotización de sus postulados ideológicos.

Uno de estos caso lo constituye precisamente la música folk, pues tanto en el ámbito anglosajón como en el espectro latinoamericano se aprecian síntomas de fuga y de agotamiento de las fórmulas tópicas, dando paso a artistas adaptados como el caso del norteamericano Beck o a modas pasajeras, como fue el caso de la música celta a fines de los noventa. En el espacio latinoamericano se ha asistido a un desplazamiento en que las nuevas promociones de artistas se han ubicado en versiones suavizadas de la militancia de antaño, como el reciclaje de viejos temas que ha hecho la argentina Soledad, una intérprete de calidad pero absolutamente light, o se han aferrado a los viejos esquemas de contestación pero hurgando nuevas posibilidades en el repertorio de la balada, la música brasilera o el jazz, como ocurre aún en nuestro medio.

Los cantautores chilenos se han desplazado desde la devaluación de la canción de izquierdas a la diseminación de la música posmoderna donde cualquier propuesta es aún posible. Y esta idea de diseminación se explica por el término de la homogeneidad estilística en los géneros musicales, que se han mezclado entre sí aportando mayores posibilidades de creación, pero que también han provocado el descentramiento de la información, donde ya no hay un polo dominante si no múltiples fragmentos y dinámicas de hibridaciones culturales, lingüísticas e incluso tecnológicas.

Una idea como la enunciada podría explicar la fisonomía actual de la worldmusic, o world beat, género basado en el entrecruzamiento de lo folklórico y lo étnico con lo tecnológico, en un maremagno de múltiples y polivalentes sentidos. Pero sobre esto volveremos más adelante.

En lo que a Chile respecta, uno de los hechos más curiosos e inexplicables lo constituye la etiqueta autoinferida de Nueva Trova Chilena con que los cantautores actuales han convenido en llamarse. ¿Qué quiere decir esto? ¿Una superación de la Nueva Canción?, ¿la aparición de

un movimiento emergente de nuevo sesgo? El rótulo "trova" evoca el planteo cancionero cubano, la que pese a todo nunca abjuró de su raíz folklórica. Tal vez la onda chilena vaya más por su empatía temática, "filosófica" por así decirlo, con su homóloga cubana, que por su filiación con la NCCH, pero en ese caso no corresponde su adjetivación de "nueva", pues en Chile no ha habido antes ni después Trova alguna. ¿Hay alguna relación hereditaria de los trovadores chilenos en relación a la NCCH?, ¿hay alguna realización concreta que relate una continuidad?, ¿por qué Trova? Un planteamiento coherente de un proyecto que recuperara la herencia lejana de la Nueva Canción incluiría al menos tres ideas básicas:

a) un discurso que representara el mundo de lo nacional popular en claves universales o al menos latinoamericanas, tal cual la NCCH.
b) trascender la limitante del izquierdismo para abrazar la palpitante diversidad del presente, siempre en una perspectiva integradora, no excluyente y no consignalista.
c) claves musicales que expandan el formato de canción, como lo rítmico bailable por ejemplo, y que rompan con la pretensión literaria.

Desgraciadamente creemos que nada de esto se cumple en el instante presente de la Trova Chilena. La mayoría de los actuales cantautores son de radio limitado y cuando no están mirándose el ombligo se entrampan en su existencialismo militante, ya viciado, ya estéril. Por otra parte no ha vuelto a aparecer un artista que sintonice con las verdades colectivas de este comienzo de siglo y lo haga con talento y claridad (pero lo mismo sucede en el teatro, la literatura y el cine chilenos). Los viejos estandartes, los Manns, los Parras, los Carrascos y Salinas ya hicieron lo que tenían que hacer, dijeron lo que tenían que decir y esperar más de ellos es inútil. Y los novísimos están demasiado obsesionados con romper el cerco de la indiferencia y han desatendido la potencial riqueza de testimoniar a una generación en búsqueda de sí misma.

Además, los trovadores locales siguen operando sobre supuestos idealizados y obsoletos, como la creencia en un receptor abstracto lo suficientemente cabal como para participar del sentido de sus discursos. Y finalmente todavía perdura el resabio de un izquierdismo añejo que todavía postula la necesidad de un "hombre nuevo", guevariano,

absoluto, y abocado a la construcción de una nueva sociedad, neomarxista en este caso, pero lo que en realidad hay es esta sensibilidad encapsulada, consumista y aferrada a la frágil seguridad asalariada de la pequeña burguesía, provocada por la pesadilla capitalista.

No deja de ser paradójico y hasta cruel, que el cantautor chileno más escuchado del presente sea ¡Víctor Jara!, lo que expresa innegablemente la carencia de referentes actuales.

Estas aseveraciones no pretenden descalificar a nadie pero ya no se puede mantener la indulgencia frente a la medianía. Por otra parte, no es mucho lo que se puede rescatar de nuestro presente artístico, pero vivimos continuamente aferrados a la expectativa de que finalmente el arte realizado entre nosotros pueda al fin dar con la producción de verdaderos hitos de belleza y calidad.

Pero cuanto mayor es la esperanza, mayor es la frustración y el desapego. Y a la postre lo único cierto es que la mayoría del público sigue apegada a las canciones de hace treinta años.

La velocidad de la cultura posmoderna oculta una entrópica incapacidad de evolución donde hace ya mucho venimos sufriendo tedio y decepción frente al arte. Pero al parecer este momento de decadencia durará por un incierto tiempo más. Y la culpa no es de la historia. Quizás ahora sea el momento de volver a encender la mecha de una música comprometida con nosotros mismos, para ser mejores, pero no bajo el engaño quimérico de los espejismos de otrora. Sacar afuera nuestra propia luz y nuestra propia sombra en el vértice exacto del tiempo y el ser.

Entre los artistas más citables de esta Nueva Trova están Francisco Villa, Alexis Venegas, el grupo Surgente y en un plano más amplio se puede citar la presencia de las cantautoras Francesca Ancarola, Magdalena Matthey y Cecilia Castro. Francesca Ancarola viene de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y desarrolló además una incipiente labor como compositora electroacústica antes de abrazar la música popular. Con estudios de post-grado en New York, Francesca ha editado dos álbumes: “Que el canto tiene sentido” (1997) y “Pasaje de ida y vuelta” (2000) donde el saldo final es desigual, pues como intérprete Francesca posee un registro privilegiado, cristalino y de expresiva emotividad, pero sus composiciones todavía no alcanzan ese grado de perfección interna (sobretodo a nivel melódico) para transformarse en piezas perdurables. Incluso algunas de sus versiones como el “Adoro” de

Armando Manzanero resultan algo forzadas por su excesivo manierismo. Francesca Ancarola todavía tiene mucho que aportar y cabe esperar de ella una confirmación definitiva de su talento.

Magdalena Matthey comenzó su carrera más cerca del folk donde incluso ganó la versión folklórica del festival de Viña del Mar, pero su primera producción fonográfica para Emi (1999) fue un paso en falso, pues su personalidad no afloraba en las canciones del disco, bloqueada por las imposiciones del productor Alberto Plaza (uno de los personajes más dietéticos y oportunistas de los últimos años), quien ajustó el material del disco a su propio estilo, en vez de servir como catalizador del talento de Magdalena. Tras esto, Magdalena Matthey ha focalizado su creación a un registro más amplio y cosmopolita, donde su encuentro con la música latinoamericana le ha permitido desenvolver una creatividad en franca expansión.

Acerca del concepto de World Music hay algunos grupos y solistas cuya música se podría enfilar en esa dirección. El World beat ya no es ni folk ni rock ni jazz: es la música mestiza de cambio de siglo apoyada en la modernidad de la tecnología. Algunos artistas que hicieron historia en los albores de este género como el irlandés Dave Spillane, el senegalés Youssouf N'Dour o el paquistaní Nusrat Fateh Alí Khan, prematuramente fallecido, demostraron que la hibridación musical del World beat consistía básicamente en desprejuicio y no exclusión.

En Chile ha habido excelentes grupos de esta propuesta como Guamary y Bordemar. Mientras los primeros llegaban a un folk de ribetes ecologistas e indianistas llegando incluso a elaborar una contagiosa versión del takirari boliviano, los segundos intentaron recuperar en sonido la naturaleza y el espacio de la Isla Grande de Chiloé, en lo que simulaba una música de vocación popular realizada con el rigor de la música docta.

Pero el grupo local que mejor ha representado el espíritu del World beat es sin duda, Entrama. Formado por Juan Antonio Sánchez, Manuel Merino, Daniel Delgado, Pedro Suau, Rodrigo Durán, Italo Pedrotti, Carlos Basilio y Pedro Melo, Entrama ha editado dos discos: "Entrama" (1999) y "Centro" (2001), donde convergen por igual el folk latino, el jazz, ciertos ribetes de rock progresivo y la vocación experimental que ya acuñara en los ochenta el grupo Huara.

La comparación con Huara no es gratuita. Aquellos sentaron el precedente de la fusión latina, recogido por Entrama pero con el agregado

de diez años de modernidad y transición. La prolijidad de los arreglos, el profesionalismo de sus integrantes, nos trae un grupo que aporta un viso de continuidad con los grupos antiguos de vocación instrumental como Barroco Andino o Agua y con los grupos extranjeros que han definido el paradigma de esta música: Oregon, Opa, Irakere, Astor Piazolla. Entrama tiene marcado un derrotero por delante y tal vez ubicarlos en este contexto teórico sirva para trasladar su música a un público potencial que por rigor y calidad, merecen.

Otros grupos de este estilo citables aquí son Newén, Ilpa Kamani, Arak Pacha, y solistas como Edgardo Tapia, Marcelo Aedo y Antonio Restucci. Con ellos la música de fusión ha encontrado su propio espacio y el aliento para su proyección. De esta manera, estos años dos mil aún proponen rasgos de identidad y continuidad para la música popular chilena. Y tal vez ésta sea la propuesta global por la que muchos de nosotros hemos bregado tantos años: Música Popular Chilena; más allá del rock, más allá de la nueva canción, encarnada en nuestro pueblo y transmitiendo su espiritualidad (y también lo cuestionable) de nuestra manera de ser. Una cláusula como ésta sigue latente en las deudas de la sociedad chilena post-dictadura, pero los poderes fácticos de las disqueras trasnacionales y del mundo de los medios de comunicación siguen entrampándola en un aprisionamiento tan culpable como ignorante. Y liberar ese potencial de alegre creación será responsabilidad de todos los involucrados a partir de aquí.

Epílogo: el resto es silencio

Al final del camino queríamos encontrar un país. Un país donde vivir libres y al cual sentirnos orgullosos de pertenecer. Pero por sobretodo, un país vivo, recuperado, con conciencia de futuro, embarcado hacia la felicidad posible de sus habitantes.

Queríamos un país. Y reencantarlo con la música y con el desborde del arte. Tal vez fue un error nuestro otorgarle a la música la responsabilidad de liberar espiritual y anímicamente a un país oprimido y enfermo como el nuestro.

Pero no nos equivocamos, el diagnóstico que hicimos fue correcto y real. Tal vez por su incapacidad de asumir la conciencia de una empresa de tal magnitud, la música popular chilena renunció a la posibilidad de transformarse en un proyecto cultural a largo plazo. Se trataba en realidad de algo muy importante y trascendente, algo que los involucrados en el asunto nunca quisieron asumir.

El hecho es que en esta estampida general, la decadencia imperante fue más fuerte que nosotros. La única globalización palpable en este comienzo de siglo es un estado de decadencia que nos arrastra repetidamente a una sensación de derrota. Entre nosotros ha habido mucha música, mucho ruido y mucha disonancia, pero por sobretodo ha prevalecido el diletantismo gratuito y mentiroso. Entre tanta frivolidad ¿qué hay de verdadero y valioso en la cultura artística chilena del presente?

Se trataba de ser felices y no lo hemos sido. Pero a estas alturas ya no tengo nada que proponer. Tal vez la mayor certeza del presente consista en aceptar que la felicidad no puede ser colectiva y que depende solamente del albedrío personal, lo que explicaría y justificaría muchas cosas.

Los argumentos teóricos de la cultura presente se limitan a constatar un estado de cosas y nada más. No obstante, el apremio anímico de enfrentarse cotidianamente a la violencia debe dar paso a la lucidez. Tal vez la soledad no sea tan desoladora si llegásemos a entender que no hay una muerte social concreta de la cual salvarnos. Si pudiésemos percibir que la Vida es un conjunto de experiencias por vivir más que dramas por resolver, entonces tal vez podríamos habitar un espacio más

solidario y tal vez la música podría aportarnos nuevas sensaciones de libertad.

Pero al parecer, la verdad íntima de estos años nunca se sabrá y ya no queramos buscar más convergencias con nadie. Así tal vez nuestro ciclo culmine en medio de una marea de indiferenciado olvido. Pero al parecer, el dolor ha sido más fuerte que el amor, aún así, ya no tengo más dramas que reivindicar.

Cada cual con su verdad y su propio destino, el beat continúa, la música no se detiene. El futuro se abre para quien quiera arriesgarse. El resto es silencio.

Fabio Salas Zúñiga
Primavera de 2001, otoño de 2002

Notas

La Nueva Ola

(1) Aunque en el caso argentino, el rock and roll ya se había instalado con la orquesta de Eddie Pequenino como mayor antecedente, el impacto crucial lo brindaría el solista Sandro, el Gitano con su grupo Los del Fuego. En asunto de la Joven Guardia es contradictorio, pues tanto Roberto como Erasmo Carlos fueron baladistas de categoría y su relación con el rock fue sólo tangencial, como lo demuestran los singles "Mi cacharrito" y "El Comilón".

(2) Salas, Fabio: "El rock chileno y el poder, génesis de un proyecto inconcluso." en *Música Popular en América Latina*, Rodrigo Torres editor, Santiago, 1999.

(3) Revista Ecran, septiembre de 1958. William Reb no era otro que el discjockey y locutor radial William Rebolledo, que realizaba esta actividad como artista amateur. Rebolledo falleció a fines de 2001.

(4) Revista Muac, mayo de 1974.

(5) La ficha técnica de este single la componen Peter Rock en voz; Nano Torti en piano; Sergio "Gomina" Sánchez en batería; "Conejo" Morales en guitarra eléctrica; Arturo Ravello en bajo y los arreglos del maestro boliviano René Calderón.

(6) Se trata de "La Bamba" de Ritchie Valens, registrada en el auditorio de radio Corporación (radio Nacional después del '73) tras presentarse en el "Show efervescente de Yastá", durante 1963.

El Beat Chileno

(1) La compilación en cd de Los Jockers mantuvo la fotografía original pero omitió los aplausos en los temas correspondientes. Durante los años noventa el sello Duplícasete editó una cinta con este álbum omitiendo los chillidos y presentando otro diseño de carátula.

(2) El elepé "Fictions" fue publicado en cd bajo una deficitaria edición que no incluía el single de 1966 y carente además de toda información pertinente. Similar suerte corrieron otras ediciones digitales de época como las de Los Jockers, Los Mac's, Los Beat 4 y Frutos del País.

(3) Orlando Walter Muñoz debe ser el primer intelectual chileno que elaboró una propuesta cultural para el rock nacional, como lo prueba el testimonio de las conferencias educativas que ofreció en la Quinta región durante los años sesenta. Se trata de una personalidad relevante, que actualmente las oficia de crítico cinematográfico en el colectivo del Cine Arte Normandie en la capital.

(4) La misa se realizó en 1967 efectivamente, montándose en un teatro porteño con libretos de Orlando Walter Muñoz.

HACIA LOS AÑOS SETENTA

(1) El tema se llama "Aguaturbia" y pertenece al compositor Luis Beltrán. Se trata además del único tema en castellano que la banda dejó grabado.

(2) Entre ellas, un dúo que bajo el nombre de "Flaco" grabaría un single en 1974.

(3) "Los Pájaros" fue editado en formato de disco compacto por el sello inglés Essex en octubre de 1995.

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

(1) Rodríguez, Osvaldo: *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*, La Habana, Casa de las Américas, 1988. Véase también del mismo autor, *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, ediciones LAR, 1983.

(2) Barraza, Fernando: *La Nueva canción Chilena*, Santiago, editorial Quimantú, colección Nosotros los Chilenos, 1972.

(3) Rodríguez, Osvaldo, op. cit.

(4) Mattelart, Michelle: *El conformismo revoltoso de la canción popular*, en Cuadernos de la Realidad Nacional, N° 5, Centro de Estudios de la Realidad Nacional, Universidad Católica de Chile, septiembre de 1970.

(5) Rodríguez, Osvaldo: op. cit.

(6) Mattelart, Michelle: op. cit.

LA PRIMAVERA DE LOS MIL DÍAS

(1) En la jerga popular chilena, el "choro" es el tipo que guapea en un

ambiente de arrabal haciendo gala de su valentía y virilidad, sin tratarse necesariamente de un delincuente o lumpen. También el término se emplea para denominar una cualidad de interés y en último término, este vocablo alude en forma soez al genital femenino.

(2) Rodríguez, Osvaldo: op. cit.

(3) Salas, Fabio: "Los Jaivas, visiones seminales de un rock latinoamericano", ponencia dictada en el I Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, primavera de 2000, Santiago.

(4) Dirigente comunista y a la sazón, presidente de la federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, FECH.

LOS AÑOS SETENTA

(1) Catalán, Carlos y Munizaga, Giselle: *Políticas culturales bajo el autoritarismo en Chile*, documento de trabajo, Santiago, CENECA, 1986.

(2) Catalán y Munizaga: op. cit.

(3) Nos referimos a Hermann Goebbels, ministro de propaganda de Adolf Hitler y cuyo modelo de inspiración comunicacional ha sido reproducido desde entonces por la mayoría de las dictaduras de derecha.

(4) Catalán y Munizaga: op. cit.

(5) Cifras entregadas por Santiago Schuster en *La producción de Música Popular en Chile*, documento de trabajo, CENECA- CED, Santiago, 1987.

EL FOLKLORE PROGRESIVO URBANO ANDINO

(1) Diario "La Tercera de la Hora", noviembre de 1978.

EL CANTO NUEVO

(1) Varios Autores: *Música Popular Chilena 20 años. 1970-1990*, Juan Pablo González y Álvaro Godoy editores, Santiago, Mineduc, 1995.

(2) Aparecida en el álbum "El cantar de nuestra América", Ekeko, Phillips, 1975.

(3) Riedemann, Clemente: *El viaje de Schwenke y Nilo*, autoedición, 1989.

(4) Riedemann, Clemente: op. cit.

(5) Filmocentro era el estudio de grabación, uno de los más sofisticados de la época, donde se grabaron la mayoría de las producciones del Canto Nuevo para el sello Alerce.

(6) Más antecedentes de este episodio se pueden obtener en las crónicas de la época, principalmente en revista "Hoy" y las crónicas del periodista Luis Fuenzalida en el diario "La Tercera de la Hora".

(7) "Guachaca" es una cualidad entre arrabalera y vulgar propia de la clase popular. El término lo popularizó entre otros, Roberto Parra, hermano de Violeta, al crear un estilo de música instrumental propia del ambiente del lupanar, que él llamó precisamente "jazz guachaca".

Los años ochenta

(1) Como lo demuestra fehacientemente la periodista María Olivia Monckeberg en su libro *El saqueo de los grupos económicos al estado chileno*, Planeta, Santiago, 2000.

(2) González, Juan Pablo: *Modernidad y posmodernidad en el compositor chileno contemporáneo*, ARTE unesp, Sao Paulo, 9: 119-130, 1993.

El Rock Chileno en los años ochenta

(1) Para una mejor comprensión del nivel cultural presente en los rockeros de la época, véase la sección "Hablan los cultores del Rock Chileno", en nuestro libro *El Grito del Amor. Una actualizada historia temática del Rock*, Lom Ediciones, Santiago, 1998.

(2) Diario "La Tercera de la hora", primavera de 1981.

(3) Varios Autores: *Música Popular Chilena 20 años 1970- 1990*, Santiago, Mineduc, 1995.

Apogeo y decadencia del Canto Nuevo

(1) De hecho en una nota de prensa (La Tercera, abril de 1983) el mismísimo Luis Dimas asegura haber incluido una sección de Canto Nuevo en su show de entonces, sin precisar, claro está, quienes son los artistas involucrados.

(2) Sebastián Acevedo fue un obrero de la Octava Región que, imposibilita-

do de lograr la liberación de sus hijos a manos de la CNI (la policía política de Pinochet) se quemó a lo bonzo en el centro de la ciudad de Concepción, inmolación con la que lograría la liberación posterior de sus familiares.

Discografía selectiva

La presente Discografía tiene por objeto complementar el ensayo de este libro. Para evitar una selección imposible de abarcar aquí, hemos seleccionado bandas, solistas y obras, dejando inscritas las bandas más importantes de cada género y que fueron o han sido editadas en su momento en soporte de disco de vinilo o de disco compacto. Hemos excluido aquellas bandas que sólo editaron producciones en cassette para evitar una proliferación inútil, de manera que no están todas las que son, pero sí son todas las que están.

La discografía está ordenada en orden cronológico y lineal: Rock clásico; Folk Rock; Metaleros; Mainstream ; Neoprogresivos; NCCH – Canto Nuevo. Hemos omitido también el apartado de la Nueva Ola por la proliferación redundante de compilaciones y ediciones baratas que sólo contribuirían a aumentar la confusión y disminuir el espacio disponible.

Agradezco finalmente la asistencia del filosofante músico Remis Ramos por su colaboración en el apartado de bandas Metaleras.

ROCK CLÁSICO (BEAT, PSICODELIA, PROGRESIVA)

AGUATURBIA: singles: Baby/ Rollin' and Tumblin' (Arena, 1970).
Guitar man/ Beautiful Sunday (Asfona, 1973).
Álbumes: Aguaturbia! (Arena, 1970)
Volumen dos (Arena, 1970)
Psychedelic Drugstore (comp. Background, 1995)
Aguaturbia (comp. Sonymusic, 2000).

FLACO (Carlos Corales y Denisse):
Single: Viejo camino de campo/ Bajo el árbol de mi casa (1973).

ALMANDINA: singles: La Minchusquita/ El hijo de Barny (IRT, 1973).
Fiesta/ En tu mente (IRT, 1974).

AMIGOS DE MARÍA: singles: Como Los Diferentes:

Voy a pintar las paredes con tu nombre/ Ven a mí.
(Emi, 1969).

Con Dean Reed:
Somos los revolucionarios/ Las cosa que yo he
Visto (Emi, 1970).

Con Jhuliano, el Extraño:
Vivo por tu amor/ Mi barca construiré
(Emi, 1971).
Nina Nana/ No cierres la puerta (Emi, 1972).

Toda mía la ciudad/ Un rayo de luz (Emi, 1970)
Juan Verdejo/ Ayer y hoy (Emi, 1971).
Guitarra/ Pancho, camina (Emi, 1971).
Prende fuego a tu soledad/ California blues
(Emi, 1972).
Álbum: Rock (Emi, 1973).

LOS ÁNGELES SALVAJES: single: Psicodélico/ Las escaleras del palacio del Rey Guillermo (1967).

ARENA MOVEDIZA: singles: Pronto viviremos un mundo mucho mejor/
El Vuelo del caballo (Polydor, 1977).
Un minuto en el tiempo/ Recorriendo un
Camino (1978).

AQUILA: álbum: Aquila (Alba, 1974).

BEAT 4- BEAT 4 LTDA.: singles: Dame un bananino. –Al fin el sábado llegó/ Para un verano–
A todos (Arena, 1967).
Ta ta ta/ No pisen las flores- Al llegar el verano (RCA, 1967).
La muerte del payaso/ Recuerdo cuando era niño (RCA, 1968).
Sookie, Sookie/ Que es soul (RCA, 1969).
Ya ya ya/ Ocaso (RCA, 1971).

Álbumes: Boots a Go-gó (RCA, 1967- re-edic. Arci Warner, 2000).
Juegos Prohibidos (RCA, 1968).
Había una vez (RCA, 1969).
El Degenéresis (RCA, 1970).

LOS CUERVOS: singles: Algo más/ Si algún día (1971).
Buscas/ Y tú qué haces (1972).

CHANDLER, SIEGEL & EDWARDS: álbum: Chandler, Siegel & Edwards (Alba, 1974).

DESTRUCTION MAC'S: singles: O'Riely/ Lola (IRT, 1971).
Difícil de tomar/ Mi razón de vivir (IRT, 1971).

EMBRUJO/ KISSING SPELL: Single: Sueño o realidad/ Cerraron sus ojos (Arena, 1970).
Álbumes: Los Pájaros (Arena, 1970- Re ed. Essex, 1995).
Embrujo (Arena, 1971).

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO:
Singles: Ya es tiempo/ Antes del final (IRT, 1972)
Amanecer/ Escúchame (IRT, 1973).

ESCOMBROS: single: Love machine/ Green Eyed Lady (Arena, 1970).
Álbum: Escombros (Arena, 1970).

FRUTOS DEL PAÍS: singles: Sin ti/ Todo se termina (IRT, 1972).
Estrella del amanecer/ Salgamos a correr (IRT, 1972).
Álbumes: Frutos del País (IRT, 1972)
Y Volar, volar (IRT, 1973).

FUSIÓN: álbum: Top Soul (IRT, 1973).

GRACE OF THE KING: single: Mar de soledad/ El Hombre del millón de ojos. (Caracol, 1973).

GRÚA: single: Jungla/ Tiempo libre (IRT, 1973)

LOS JOCKERS: álbumes: En la Onda de Los Jockers (RCA, 1967).
Nueva Sociedad S.A. (RCA, 1967).
Los Jockers y una buena Pichanga (RCA, 1968).
Vuelve la leyenda (Alerce, 1997).
La Leyenda de Los Jockers (Recop. Arci-Warner, 2000).

KALISH: single: Stones of years/ Bitches Cristal (IRT, 1973).

LOS LARKS: álbumes: Los Larks a Go-gó (RCA, 1967).
Los Larks (RCA, 1968).

LARGO Y TENDIDO: single: La la la/ Tracy (RCA, 1970).

LATINOMÚSICAVIVA: álbum: Latinomúsicaviva (RCA, 1978).

LOS MAC'S: álbumes: Mac's 22 a Go-gó (RCA, 1966).
G-G Session by The Mac's (RCA, 1967).
Kaleidoscope Men (RCA, 1967, re-edic. Arci-Warner, 2000).
Los Mac's (RCA, 1968).

LOS MASTERS: single: Cissy Strut/ Sueño eléctrico (1969).

MIEL: singles: Tu calor (1974).
Rasguña las piedras (1975).
Get Down Tonight/ Sombras de colores (Banglad, 1976).

MILLANTÚN: single: Tren a la eternidad/ Pomaire (1978).
Álbum: Millantún vive! (1984).

PANAL: álbum: Panal (IRT, 1973).

LOS PICAPIEDRAS: álbumes: Excitante! (Phillips, 1966)
En la discotheque (Phillips, 1968).

LA SANGRE: single: Esa maravillosa edad/ Cada uno en su lugar (Banglad, 1976).

SANTA Y SU GENTE: single: Triángulo español/ Colores (Alba, 1974).
Álbum: Urgente! Santa y su Gente (Alba, 1974).

LOS SICODÉLICOS: álbum: Psicodelirium (Orpal, 1967).

LOS TRAPOS: single: Rock en re mayor/ Atucka (Emi, 1974).

TUMULTO. single: Rubia de los ojos celestes/ Himno (Emi, 1977).
Álbumes: Tumulto (Emi, 1973).
Tumulto (Star Sound, 1986, re-ed. 2001)
Tumulto II (Star Sound, 1987, re-ed. 2001)
Oliver Thrash (Star Sound, 1989, re-ed. 2001)
En Vivo (2001).

LOS VIDRIOS QUEBRADOS: single: Friend/ She'll Never Know I'm Blue (EMI, 1966)
Álbum: Fictions (RCA, 1967 re-ed. Arci-Warner, 2000).

XINGÚ: álbumes: El Combo Xingú (Dicap, 1971).
Xingú (IRT, 1972).

FOLK ROCK

AGUA: álbum: Amanecida (SyM, 1981)

AMERINDIOS: álbumes: Amerindios (Dicap, 1971)
Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto (IRT, 1973).

BLOPS: singles: Los momentos/ La mañana y el jardín (Dicap, 1970)
Machulenco (Dicap, 1971)
Los momentos/ La Francisca (1979).
Álbumes: Blops (Dicap, 1970)
El Volar de las palomas (Peña de los Parra, 1972)
Blops (IRT, 1973).

CONGREGACIÓN: single: Estrecha a tu hermano/ Mengano (IRT, 1972)
Álbum: Congregación viene... (IRT, 1972).

CONGRESO: álbumes: El Congreso (Emi, 1971).
Terra Incógnita (Emi, 1975).
Congreso (Emi, 1977).
Misa de los Andes (Emi, 1978).
Viaje por la Cresta del Mundo (Emi, 1980).
Ha llegado carta (Emi, 1983).
Pájaros de Arcilla (Sony, 1984).
Estoy que me muero (Alerce, 1986).
Para los arqueólogos del futuro (Alerce, 1987).
Aire Puro (Alerce, 1988).
Los Fuegos del Hielo (Alerce, 1989).
Pichanga (Alerce, 1992).
Congreso 1971-1982 (Emi, 1991).
Congreso, 25 años (Emi, 1994).
Por amor al viento (Macondo, 1997).
La loca sin zapatos (Macondo, 2001).
En vivo (Record Runner, 1999).
En vivo (Alerce, 1999).

ENTRAMA: álbumes: Entrama (1999).
Centro (2001).

FLORCITA MOTUDA: singles: Brevemente gente/ El ajo (Apri, 1977).
Pobrecito mortal/ La niñita del patio (Apri, 1978).
Álbumes: Florcita Motuda (Apri, 1977).
Bienvenidos al cambio de siglo (todos invitados) (2000).

HUARA: álbumes: Huara (Alerce, 1981, re-ed. en 2001).
Viene el Chaparrón (Alerce, 1987).
Cafuzo (Alerce, 1988).

LOS JAIVAS: álbumes: El Volantín (1971, re-ed. Sony 2001).
Los Jaivas (IRT, 1972).
Los sueños de América (1974).
Los Jaivas (Emi, 1975).
Canción del sur (Emi, 1977).
Alturas de Macchu Picchu (Sony, 1981).
Aconcagua (Sony, 1982).

Los Jaivas en Argentina (Emi, 1983).
Obras de Violeta Parra (Sony, 1984).
Los Jaivas en Moscú (Melodiya, 1985).
Los Jaivas en vivo (Sony, 1988).
Si tú no estás (Sony, 1989).
Palomita Blanca (Sony, 1992).
Hijos de la Tierra (Sony, 1995).
Re-encuentro (Sony, 1997).
En el bar restaurant Lo que nunca se supo (Sony, 2000).
Mamalluca (Sony, 2000).
Arrebol (Sony, 2001).
Alturas de Macchu Picchu en vivo (2000).
Gira por Chile 2000 (2001).
Los Jaivas en vivo (1999).

MANDUKA: álbum: Manduka (IRT, 1972).

SOL DE CHILE: álbum: Sol de Chile (Tonodisc, 1974).

SOL Y MEDIANOCHE: singles: Turrón de amor/ Querida mamá (Emi, 1984).
Embriagándote/ A veces te crees (Emi, 1986).
Álbumes: Madretierra (Acus, 1981).
Sol y Medianoche en vivo (Acus, 1983).
Sol y Medianoche (Emi, 1984).
33° 30' Latitud Sur (Emi, 1985).
América Paz (Alerce, 1990).

METALEROS

BELIAL: álbumes: Australophitecus (Toxic Records, 1993).
Grotesco (Toxic Rcds., 1997).
Perversión (2002).

COPRÓFAGO: álbumes: Images of Despair (1999).
Génesis (2000).

CRIMINAL: álbumes: Victimized (Inferno-BMG, 1994).
Live Disorder (Inferno-BMG, 1996).
Dead Soul (Inferno-BMG, 1997).
Slave Master Live (BMG, 1998).
Cáncer (Metal Blade, 2000).

DEFORME: álbum: Tierra de Guerras (2002).

DOGMA: álbumes: Improve the silence (Toxic rcds., 1997).
$uperfix (Big Sur, 2000).
Disco Inferno (Big Sur, 2002).

DOMINUS XUL: álbum: The Primigeni Xul (I Condemned my enemies) (Picoroco Rcds., 2000).

DORSO: álbumes: Bajo una luna cámbrica (BMG, 1989).
Romance (BMG, 1990).
El espanto surge de la tumba (Toxic, 1993).
Big Monster Aventura (Toxic, 1995).
Disco Blood (BMG, 1998).

DRACMA: álbum: Dracma (1997).

ENIGMA: álbum: Voces disidentes (Artaria, 1997).

EXECRATOR: álbum: Silent Murder (Toxic, 1997).

INQUISICIÓN: álbumes: Steel Vengeance (Deifer, 1996).
Black leather from hell (Miskatonic, 1998).
Live Posthumous (Miskatonic, 2001).

MASSACRE: álbumes: Massacre (Oso/Emi, 1989).
Psychotic redemption (Represión, 2000).

NECROSIS: álbumes: The Search (1989).
Enslaved to the Machine (Toxic, 2001).

PENTAGRAM: álbum: Pentagram (Picoroco, 2001).

PRIMATE: álbum: Primate (Toxic, 1997).

SADISM: álbumes: Tribulated Bells (Toxic, 1994).
Deadline Sequences (Artaria, 1996).
A Dwelling of Gods (Toxic, 2000).

SLAVERY: álbum: Collapse (War Discos, 1997).

TOTAL MOSH: álbum: Violencia necesaria (Bizarro-Warner, 1997).

UNDERCROFT. álbumes: Twisted Souls (Toxic, 1994).
Bonebreaker (War Discos, 1997).
Danza Macabra (Black Box, 2000).

MAINSTREAM

APARATO RARO: álbumes: Aparato Raro (Emi, 1985).
Blanco y Negro (Emi, 1987).

CHANCHO EN PIEDRA: álbumes: Peor es mascar lauchas (Alerce, 1995).
La dieta del lagarto (Alerce, 1997).
Ríndanse terrícolas (Sony, 1998).
Marca Chancho (Sony, 2000).

DE KIRUZA: álbumes: De Kiruza (1988).
Presentes (Alerce, 1991).
Bakán (Warner, 1996).
Éxitos Grandes (Warner, 1998).

ELECTRODOMÉSTICOS: álbumes: Viva Chile (Emi, 1986).
Carrera de éxitos (Emi, 1987).

FISCALES ADOK: álbumes: Fiscales Adok (Alerce, 1993).
Traga (BMG, 1995).
Fiesta (CFA, 1998).

GONDWANA: álbumes: Gondwana (BMG, 1997).
Alabanza, por la fuerza de la razón (BMG, 2000).

LA LEY: álbumes: La Ley (Emi, 1988).
Desiertos (Emi, 1990).
Doble opuesto (Polygram, 1991).
Abran sus ojos (Polygram, 1993).
Invisible (Warner, 1995).
Vértigo (Warner, 1997).
Uno (Warner, 2000).
MTV Unplugged (Warner, 2001).

LUCYBELL: álbumes: Peces (Emi, 1995).
Viajar (Emi, 1996).
Lucybell (Emi, 1998).
Amanece (Emi, 2000).
Sesión futura (Emi, 2001).

MAMMA SOUL: álbumes: Fe (Emi, 2001).

LOS MISERABLES: álbumes: ¿Democracia? (Liberación, 1991).
Futuro Esplendor (Alerce, 1992).
Te mataré con amor (Alerce, 1994).
Pisagua (Alerce, 1994).
Sin dios ni ley (Alerce, 1995).
Cambian los payasos, pero el circo sigue (Alerce, 1997).
Miserables (Warner, 1998).
Retroceder nunca, rendirse jamás (Warner, 2000).
Gritos de la calle, (Warner, 2001).

NICOLE: álbumes: Tal vez me estoy enamorando (RCA, 1988).
Esperando nada (BMG, 1994).
Sueños en tránsito (BMG, 1997).
Viaje infinito (Maverick, 2002).

LOS PRISIONEROS: álbumes: La voz de los ochenta (Fusión, 1984).
Pateando Piedras (Emi, 1986).

La Cultura de la basura (Emi, 1988).
Corazones (Emi, 1990).
Grandes Éxitos (Emi, 1991).
Ni por la razón ni por la fuerza (Emi, 1996).
El caset pirata (Emi, 2001).
Antología (Emi, 2001).
Estadio Nacional (Warner, 2002).

LOS TRES: álbumes: Los Tres (Alerce, 1991).
Se remata el siglo (Sony, 1993).
La espada y la pared (Sony, 1995).
Unplugged (Sony, 1995).
La Yein Fonda (Sony, 1996).
Fome (Sony, 1997).
Peineta (Sony, 1998).
La sangre en el cuerpo (Sony, 1999).
En Vivo (Sony, 2000).

UPA!: álbumes: Upa! (Emi, 1986).
Que nos devuelvan la emoción (Emi, 1988).
Un día muy especial (Emi, 1990).
Plan infinito (BMG, 1999).

JOE VASCONCELLOS: álbumes: Esto es sólo una canción (Emi, 1989).
Verde cerca (Alerce, 1992).
Toque (Emi, 1995).
Transformación (Emi, 1997).
Vivo (Emi, 1999)

NEO Y POST- PROGRESIVOS

AKINETÓN RETARD: álbumes: Akinetón Retard (1999).
Akranania (2002).

FULANO: álbumes: Fulano (Alerce, 1987).
En el bunker (Alerce, 1989).

El infierno de los payasos (Alerce, 1992).
Lo mejor de Fulano (Alerce, 1996).
Trabajos inútiles (1997).

TRYO: álbumes: Tryo (Cantera Producciones, 2000).
Crudo (Vía Producciones, 1998).
Patrimonio (Cantera, 1999).

NUEVA CANCIÓN - CANTO NUEVO

LOS CURACAS: álbumes: Curacas 1 (Dicap, 1971).
Curacas 2 (Dicap, 1972).
Curacas 3 (Dicap, 1973).
Curacas 4 (RCA, 1974).
Curacas 5 (RCA, 1976).

ILLAPU: álbumes: Música Andina (Dicap, 1973).
Illapu (Arena, 1974).
Despedida del Pueblo (Arena, 1976).
Raza Brava (IRT, 1977).
De Libertad y Amor (Emi, 1984).
Para seguir viviendo (Emi, 1986).
Vuelvo amor, vuelvo vida (Emi, 1989).
Parque La Bandera en vivo (Emi, 1989).
En estos días (Emi, 1993).
Multitudes (Emi, 1995).
Morena esperanza (Emi, 1998).
El Grito de la Raza (Warner, 2001).
Antología (Warner, 2001).
Illapu (Warner, 2002).

INTI ILLIMANI: álbumes: Si somos americanos (Emi, 1968).
Inti Illimani (Dicap, 1969).
Canto al Programa (Dicap, 1970).
Autores Chilenos (Dicap, 1971).
¡Viva Chile, M...! (Emi, 1973).

Hacia la libertad (Emi, 1975).
Música y Canto de Pueblos Andinos (Emi, 1976).
Chile Resistencia (Emi, 1977).
Inti Illimani 8 (Emi, 1978).
Palimpsesto (Emi, 1980).
En directo (Emi, 1981).
Imaginación (Emi, 1983).
Fragmentos de un sueño (Emi, 1985).
De canto y baile (Emi, 1985).
Andadas (Alerce, 1989).
Arriesgaré la piel (Emi, 1996).
Amar de nuevo (Emi, 1998).
La Rosa de los Vientos (Emi, 1999).
Antología en vivo (Warner, 2001).
Inti Illimani interpreta a Víctor Jara (Warner, 2001).

VÍCTOR JARA: álbumes: Víctor Jara (Arena, 1966).
Víctor Jara (Emi, 1967).
Las Canciones Folklóricas de América (Emi, 1967).
Víctor Jara y Quilapayún (Emi, 1967).
Pongo en tus manos abiertas (Dicap, 1969).
Canto Libre (Emi, 1970).
El Derecho de vivir en Paz (Dicap, 1971).
La población (Dicap, 1972).
Canto por travesura (Dicap, 1973).
Últimas canciones (Alerce, 1976).
Manifiesto (Warner, 2001).
En México (en vivo, 1971). (Warner, 2001).
Habla y canta (Warner, 2001).
Antología musical (Warner, 2001).
Víctor Jara 1959- 1969 (Emi, 2001).

HUGO MORAGA: álbumes: Lo Primitivo (S y M, 1981).
Evidencias 1977-1984 (Mundi Perso, 1998).

ORTIGA: álbumes: Ortiga (Alerce, 1977).
Volumen dos (Alerce, 1978).

Enronda (Alerce, 1986).
Lo mejor de Ortiga (Alerce, 1991).
Ortiga (Warner, 2002).

ÁNGEL PARRA: álbumes: Oratorio para el pueblo (1965).
Al mundo niño le canto (1968).
Canciones funcionales (1969).
Cuando amanece el día (Dicap, 1971).
Canciones de la patria nueva (Dicap, 1972).
Pisagua (Dicap, 1973).
Ángel Parra de Chile (1977).
La travesía de Colón (Alerce, 1992).
Boleros (Alerce, 1996).
Antología (Warner, 2000).

ISABEL PARRA: álbumes: De Aquí y de allá (Dicap, 1971).
Canto para una semilla (Dicap, 1972).
Acerca de quien soy y no soy (Warner, 2000).
Como una historia (Warner, 2000).
Tu voluntad más fuerte que el destierro (Warner, 2000).
Antología (Warner, 1999).
Isabel Parra de Chile (1976).

VIOLETA PARRA: álbumes: Décimas y centésimas (Warner, 1999).
Cantos campesinos (Warner, 1999).
Canciones reencontradas en París (Warner, 1999).
En Ginebra (Warner, 1999).
Composiciones para guitarra (Warner, 1999):
Las últimas composiciones (Warner, 1999).
Antología (Warner, 1999).

EDUARDO PERALTA: álbumes: Trova Libre (Leutun, 1999).
Grandes canciones (Alerce, 2001).

QUILAPAYÚN: álbumes: Quilapayún (Emi, 1967).
X Viet Nam (Dicap, 1968).
¡Basta! (Dicap, 1969).

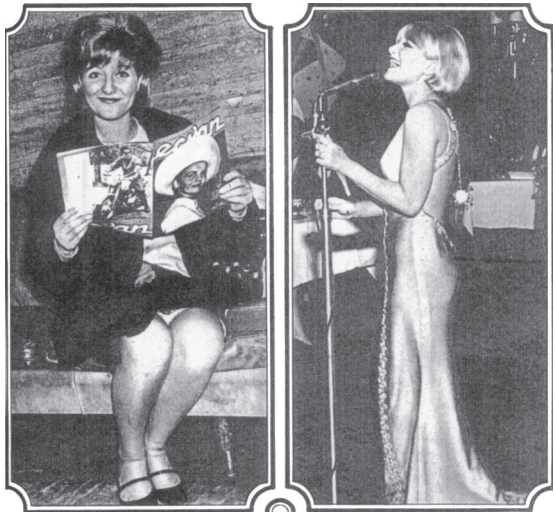
Quilapayún 4 (Emi, 1970).
Quilapayún 5 (Emi, 1973).
Cantata Santa María de Iquique (Dicap, 1971).
La Fragua (Dicap, 1972).
En Avant! (1974).
Mi Patria (1975).
¡El Pueblo Unido Jamás Será Vencido! (1976).
La Revolución y las Estrellas (1982).
Los Tres Tiempos de América (1988).
En Chile (Alerce, 1989).
Survarío (Alerce, 1990).
Latitudes (Warner, 1995).
Antología (Warner, 1998).
Horizontes (Warner, 1999).

QUIMANTÚ: álbumes: Camino al sol (Tumi music, 1994).
The Best of Quimantú (Cape Horn records, 1996).
Mar adentro (Wild Goose records, 1997).
Misa de los mineros (Tumi Music, 1998).

REGISTRO FOTOGRÁFICO

La Nueva Ola

Nadia Milton, la primera rockera chilena de la historia.



De ídola adolescente a sex symbol en México.

Peter Rock a los quince años en pose rockera.

La inolvidable *Fresia Soto* en sus tiempos de vedette.

Cecilia, la incomparable.

Sergio Inostroza

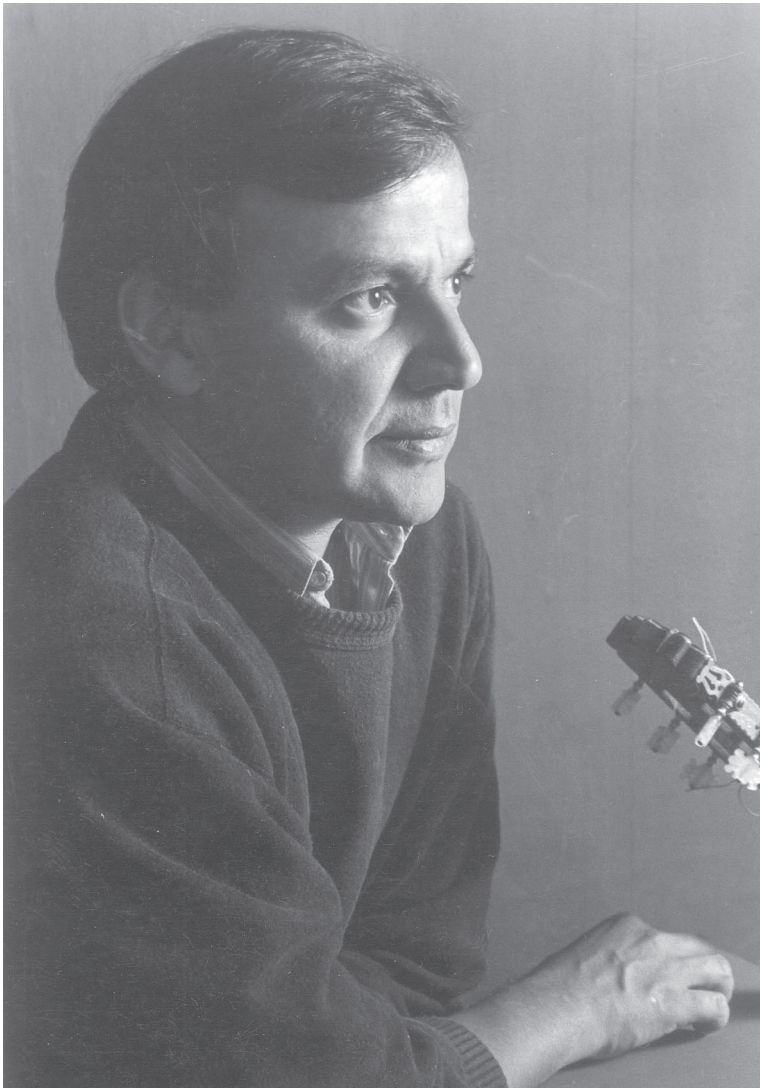
Luis Dimas

Danny Chilean

Ricardo García, incombustible y eterno,
un hombre fundamental en la música popular chilena.

Nueva Canción, Canto Nuevo

Inti Illimani en los ochenta: Jorge Coulón, Horacio Durán, Max Berrú,Marcelo Coulón, José Seves y Horacio Salinas.



Horacio Salinas, director musical de *Inti Illimani*,
a su retorno del exilio.

Illapu en 1999: Cristián Márquez, Luis Galdames,
José Miguel Márquez, Roberto Márquez,
Eric Maluenda y Carlos Elgueta

Nelson Schwenke y Marcelo Nilo en 1990.

Mauricio Venegas, líder de Quimantú en Londres, 1996.

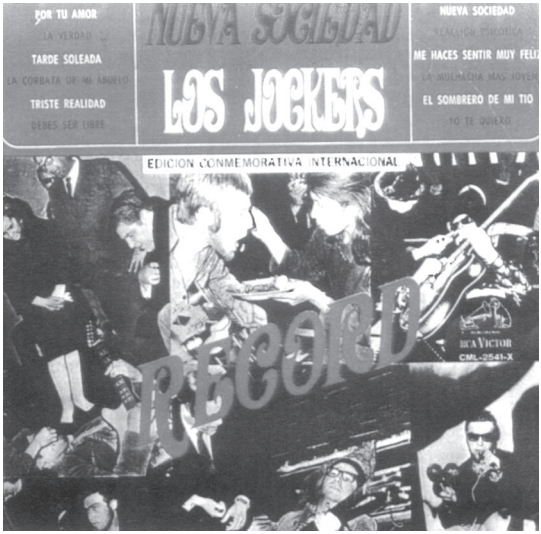
Huara en 1987: José Luis Araya, Claudio Araya, Pedro Santis, Francisco Araya, Juan Flores y Pedro Villagra.

Huara en 1988: Willy Valenzuela, Patricio Quilodrán, Francisco Araya, Claudio Araya, Pedro Villagra y Leo Cereceda.

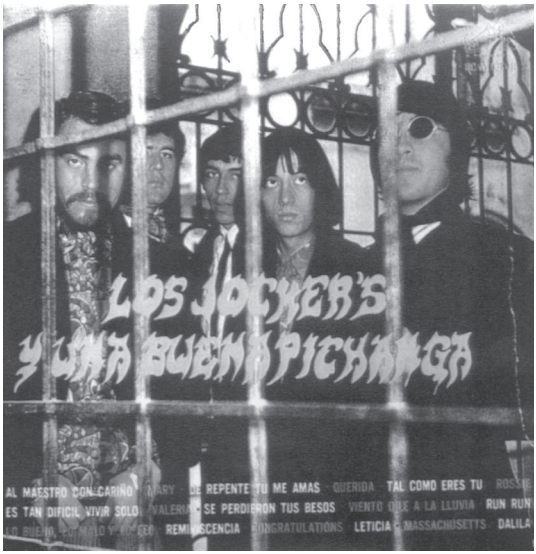
Rock Clásico

Aguaturbia en 1970: Willy Cavada, Ricardo Briones, Denisse y Carlos Corales.

"La convivencia" del primer lp, 1970.



Los Jockers, carátulas del segundo y tercer álbumes, 1967 y 1968, respectivamente.



Kissing Spell, edición inglesa en CD, 1995.

Embrujo, lp 1971, inédito en CD.

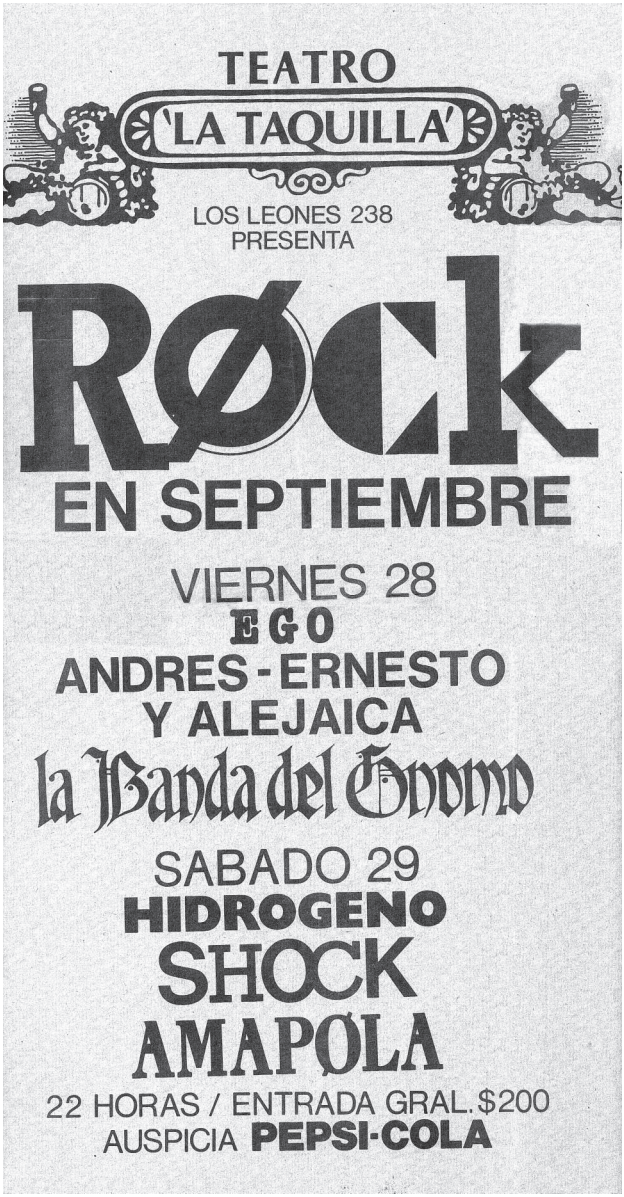
Los Blops, carátula de Toño Larrea para el primer lp de 1971 y carátula del segundo álbum de 1972.

Escombros, carátula del único lp, 1970.

Leslie Murray de *Almandina* en 1973.

Los Trapos en onda Glam para la Revista Muac en 1974.

Años Ochenta



Afiche anunciando programa de fin de semana en septiembre de 1984.

Fanzín Underground santiaguino, 1984.

Afiche del Festival Punk en el Garage Internacional Matucana, 1987.

Panfleto concierto del grupo *Fulano,* 1987.

Ensamble en 1989: Jaime Atenas, Pablo Bruna, Carlos Martínez, Eduardo Orestes y Boris Gavilán.

Quilín en 1981: Isidro Alfaro, Roberto Hirsh, Jaime Labarca, Alejandro Escobar y Juan Carlos Neumann.

Congreso en 1988: Ricardo Vivanco, Hugo Pirovic, Jaime Vivanco, Sergio "Tilo" González, Francisco Sazo, Patricio González, Jorge Campos, Fernando González y Jaime Atenas.

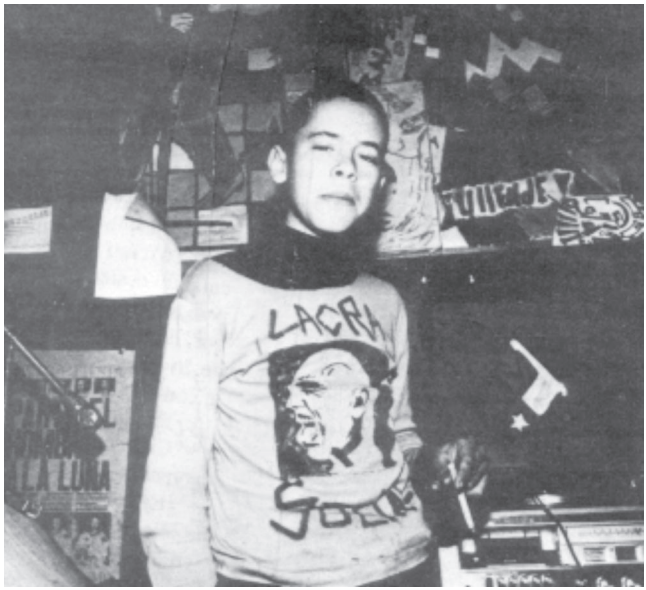
De Kiruza en 1989: José Luis Araya, Andrés Cortez, Gustavo Schmidt, Mario Rojas y Pedro Foncea.

Amapola en 1987: Ricardo Pezoa, Luis Álvarez,
Patricio Vera y Sergio Heredia.

Banda del Pequeño Vicio en 1988: Juan Ramón Saavedra,
Titín Moraga, Cristián Araya, Iván Delgado,
Andrés Bobe y Luciano Rojas.

Fulano: Jorge Campos, Cristián Crisosto, Arlette Jecquier, Willy Valenzuela, Jaime Vásquez y Jaime Vivanco.

Corazón Rebelde, carátula del álbum homónimo en 1987.



El Feto, vocalista del grupo punk Lacra Social en 1989.

Punkies en la Bienal Underground realizada en el Garage Internacional Matucana en 1989.

Massacre y *Vulcano* en 1987.

Mario Planet, guitarrista del grupo *Upa!,* 1988.

Los Prisioneros en 1986:
Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia.

Años Noventa

Los Tres en 1998: Pancho Molina, Roberto Lindl,
Álvaro Henríquez y Ángel Parra.

Los *Panteras Negras* en 1996.

Rezonancia en 1998.

Yajaira en el 2000.

Dracma en el 2000.

Poema Arcanus en el 2000.

Fanzín Underground santiaguino, 1999.

Créditos fotográficos

Nadia Milton y *Peter Rock*: revista Muac, 1973-1974. 257

Fresia Soto: revista Muac, 1973-1974. 258

Cecilia: contraportada del booklet, cd doble "Antología", Emi, 2002. 259

Sergio Inostroza: revista Muac, 1973-1974. 260

Luis Dimas y *Danny Chilean*: revista Muac, 1973-1974. 261

Ricardo García: revista Muac, 1973-1974. 262

Inti Illimani: foto promocional cortesía sello Emi, 1990. 265

Horacio Salinas: cortesía sello Alerce. 266

Illapu: cortesía sello Emi. 267

Schwenke y Nilo: cortesía sello Alerce.
Mauricio Venegas: foto cedida por el artista. 268

Huara (ambas fotos): cortesía sello Alerce, 1988. 269

Aguaturbia: foto superior aparecida en la compilación "Psychedelic Drugstore" Background Records, Londres, 1993. Foto inferior: carátula del lp homónimo, Sello Arena, 1970. 273

Los Jockers (ambas fotos): álbumes "Nueva Sociedad S.A." y "Los Jockers y una buena pichanga", 1967-1968, RCA. 274

Kissing Spell: carátula cd "Los Pájaros", Essex records, Londres, 1995.
Embrujo: carátula álbum homónino, Arena, 1971. 275

Los Blops: carátulas del álbum homónimo, Dicap, 1971 y del álbum "Del Volar de las Palomas", Peña de los Parra, 1972. 276

Escombros: carátula del álbum homónimo, Arena, 1970.
Leslie Murray: revista Muac, 1973. 277

Los Trapos: revista Muac, 1974. 378

Afiche teatro La Taquilla: archivo autor. 281

Fanzín años 80: archivo autor. 282

Festival Punk: archivo autor. 283

Panfleto concierto *Fulano*: archivo autor. 284

Grupo Ensamble: cortesía sello Alerce.
Grupo Quilín: foto cedida por Alejandro Escobar. 285

Congreso y *De Kiruza*: cortesía sello Alerce, 1988. 286

Amapola: cortesía sello Star Sound.
Banda del Pequeño Vicio: revista Cauce, 1988. 287

Fulano y *Corazón Rebelde*: cortesía sello Alerce. 288

El Feto y Punkies Underground: revista Cauce, 1988. 289

Masssacre y *Vulcano*: revista Cauce, 1987.
Mario Planet, grupo *Upa!*: revista La Época Semanal,
diario La Época, 1987. 290

Los Prisioneros: revista La Época Semanal,
diario La Época, 1987. 291

Los Tres: foto promocional sello Sonymusic. 295

Panteras Negras: revista Rock&Pop, 1997.
Rezonancia: revista Extravaganza!, 2000. 296

Yajaira, Dracma y *Poema Arcanus*:
revista Extravaganza!, 2000. 297

Fanzín underground años 90: archivo autor. 298

Bibliografía

Barraza, Fernando: *La Nueva Canción Chilena*, Santiago, Editorial Quimantú, Colección Nosotros los Chilenos, 1972.

Camerlo, Marcelo: *The Magic Land. A Guide to South American Beat, Psychedelic and Progressive Rock 1966-1977. Volume one Argentina- Uruguay*, Madrid, Kliczkowski Publisher, 1998.

Cornejo Guinassi, Pedro: *Sobrecarga. Los circuitos de la música pop contemporánea*, Lima, Emedece editores, 1998.

Fischerman, Diego: *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidos, 1998.

García, Ricardo: *Una obra trascendente*, recopilada por José Osorio, Santiago, autoedición, 1996.

Gómez Pérez, Rafael: *El Rock*, Madrid, El Drac, 1994.

González, Juan Pablo: *Modernidad y posmodernidad en el compositor chileno contemporáneo* en ARTE unesp, Sao Paulo, 1993.

——: "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", separata de la Revista Musical Chilena LV, 195, enero-junio, 2001.

González, Karim: *Mina de rock*, Buenos Aires, Atuel, 1997.

Jameson, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidos, 1991.

Jara, Joan: *Víctor un canto inconcluso*, Santiago, Fundación Víctor Jara, 1998.

Joynson, Vernon: *Dreams, Fantasies and Nightmares from Faraway lands. Canadian, Australasian and Latinamerican Rock and Pop 1963-1975*, England, Borderline, 1999.

Juliá, Ignacio: *Grunge, Noise y Rock Alternativo*, Madrid, Celeste, 1996.

Larrea, Antonio y Montealegre, Jorge: *Rastros de un canto*, Santiago, ediciones Nunatak, 1997.

López, Julio: *La música de la Modernidad. De Beethoven a Xenakis*, Barcelona, Anthropos, 1984.

——: *La Música de la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1988.

Lucky, Jerry: *The Progressive Rock Files*, Notario, Collector's Guide Publishing Inc., 1998.

Mattelart, Armand y Michelle: *Los medios de comunicación en tiempos de crisis*, México, Siglo XXI, 1984.

——: *Pensar sobre los medios. Comunicación y crítica social*, Santiago, Lom Ediciones, 2000.

Moulián, Tomás: *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago, Lom Ediciones, 1997.

Nahoum, Leonardo: *Enciclopedia do Rock Progressivo*, Río de Janeiro, GSA, 1995.

Nómez, Naín: *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*, Santiago, Documentas, 1988.

Oviedo, Carmen: *Mentira todo lo cierto. En la huella de Violeta Parra*, Santiago, Editorial Universitaria, 1990.

Pancani, Dino y Canales, Reiner: *Los necios, conversaciones con cantautores hispanoamericanos*, Santiago, Lom Ediciones, 1999.

Portorrico, Emilio Pedro: *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*, autoedición, 1997.

Riedemann, Clemente: *El Viaje de Schwenke y Nilo*, autoedición, 1988.

Rodríguez Musso, Osvaldo: *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y Reflejo*, La Habana, Casa de las Américas, 1988.

——: *Cantores que reflexionan*, ediciones LAR, 1984.

Sáez, Fernando: *La Vida Intranquila. Violeta Parra, biografía esencial*, Santiago, Sudamericana, 1999.

Salas Zúñiga, Fabio: *El Grito del Amor. Una Actualizada Historia Temática del Rock*, Santiago, Lom Ediciones, 1998.

Salas Zúñiga, Fabio: *El Rock: su historia, autores y estilos*, Santiago, Sello Editorial de la Universidad de Santiago, 2000.

——. *Utopía. Antología Lírica del Rock Chileno*, Santiago, Bravo y Allende editores, 1993.

——. "Gritos y Susurros: vocalistas y casos del Rock Chileno" en Revista Musical Chilena, Año LIV, N° 194, julio-diciembre 2000.

VV. AA.: *Las Culturas del Rock*, Valencia, Pre-Textos, 1999, compilado por Jenaro Talens y Luis Puig.

VV. AA.: *Música Popular en América Latina*, Santiago, Rodrigo Torres editor, 1999.

VV. AA.: *Música Popular Chilena 20 años, 1970-1990*, editado por Juan Pablo González y Álvaro Godoy, Santiago, Mineduc, 1995.

VV. AA.: *Diccionario del Rock Latino*, Madrid, SGAE, 2000.

VV. AA.: *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, edited by Roger Sabin, London, Routledge, 1999.

VV. AA.: *El debate Modernidad/ Posmodernidad*, compilado por Nicolás Casullo, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

VV. AA.: *La Posmodernidad*, México, Kairós, 1988.

VV: AA.: *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del Siglo XX*, Santiago, Lom Ediciones, 2000.

Revistas consultadas

Chile: Ecran, Ritmo de la Juventud, El Musiquero, Onda, Ramona, Paula, Muac, 19, La Bicicleta, Alto Voltaje, Súper Rock, El Carrete, Rock&Roll, Rock&Pop, Fakxión, La Música, Resonancias (Instituto de Música de la Universidad Católica), Revista Musical Chilena (Facultad de Artes, Universidad de Chile), Revista Chilena de Literatura (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile).

Argentina: Pelo, Expreso Imaginario, Rock Superstar, Rock & Pop, Los Inrockuptibles, Rolling Stone.

España: Vibraciones, Popular 1, Efe Eme.

USA: Rolling Stone, Spin.

UK: Mojo, Q, The Wire, Classic Rock, New Musical Express, Melody Maker.

Índice

A manera de prólogo 17

Introducción 19

***Antes*:** 21
Los años sesenta 23
La Nueva Ola 25
El Beat Chileno 33
Hacia los años setenta 49
La Nueva Canción Chilena 55
La Primavera de Los Mil Días 77

***Durante*:** 99
Los años setenta 101
La Música Progresiva Chilena 111
El Folklore Progresivo Urbano Andino 123
Hacia los años ochenta 131
El Canto Nuevo 133
Los años ochenta 153
El Rock Chileno en los años ochenta 159
El Pop Chileno 175
Apogeo y decadencia del Canto Nuevo 183

***Después*:** 191
Los años noventa 193
Mainstream; Alternativos; Electrónicos 199
El Punk Chileno 207
Afrochilenos 213
Neoprogresivos, Postprogresivos 219
Nueva Canción, Nueva Trova, Worldmusic 223
Epílogo: el resto es silencio 229

Notas 231

Discografía Selectiva 237
Rock Clásico 237
Folk Rock 241
Metaleros 243
Mainstream 245
Neo y Postprogresivos 247
Nueva Canción - Canto Nuevo 248

Registro fotográfico 253

Créditos fotográficos 299

Bibliografía 301

Índice 305

El presente ensayo desarrolla uno de los más importantes testimonios disponibles hasta hoy sobre la existencia del Rock Nacional y de la Nueva Canción Chilena.

Sus orígenes, intersecciones, cúspides y abismos, luces y tragedias al calor de cuarenta años de historia local siempre persiguiendo un futuro.

Con bríos pero sin indulgencias, Fabio Salas Zúñiga nos entrega su trabajo cúlmine sobre un referente, la música popular chilena, cuyo estatuto él mismo instalara años atrás y que encuentra en esta cartografía su versión definitiva.

I.S.B.N. 956-260-291-5

9 789562 602914