

# SE OÍA VENIR

Cómo la música advirtió la  
explosión social en Chile

Escriben

Araucaria Rojas

Freddy Olguín

Javiera Tapia

Leyla Manzur

Luis Felipe Saavedra

Susana Díaz

David Ponce (editor)

**Cuaderno *y***  
 **Pauta**  
· Música popular en libros ·

# SE OÍA VENIR

Cómo la música advirtió la explosión social en Chile

Araucaria Rojas

Freddy Olgún

Javiera Tapia

Leyla Manzur

Luis Felipe Saavedra

Susana Díaz

David Ponce (editor)

Se oía venir - Cómo la música advirtió la explosión social en Chile

Araucaria Rojas Sotoconil, David Ponce Barrera, Freddy Olguín Díaz, Javiera Tapia Flores, Leyla Manzur Horta, Luis Felipe Saavedra Vial, Susana Díaz Berríos  
Cuaderno y Pauta, 2019

ISBN: 978-956-401-463-0

Primera edición: diciembre de 2019

Diseño y diagramación: Missael Godoy

Fotografías: Patricio Alfaro

Producción editorial: Cuaderno y Pauta

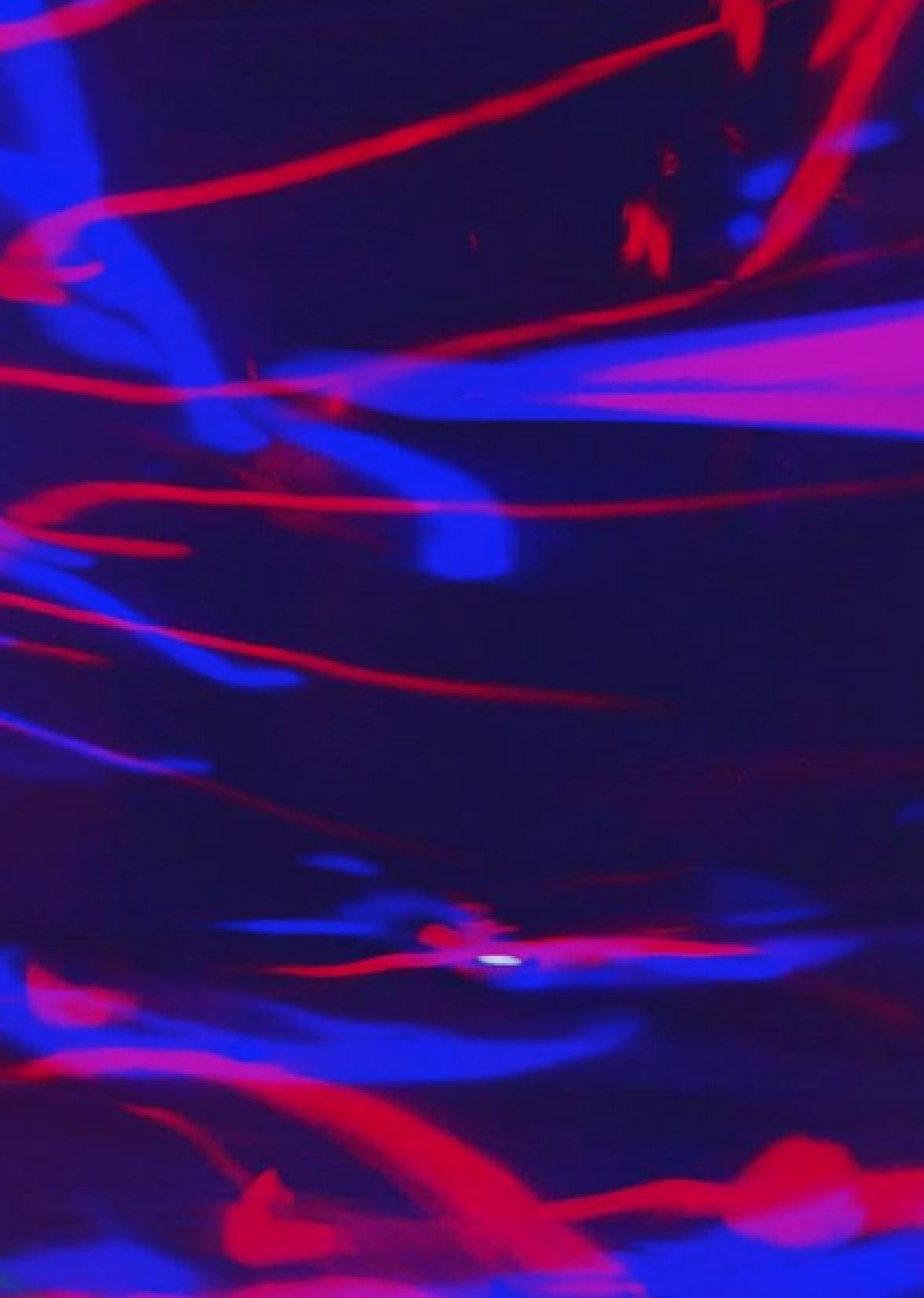
Está permitida la reproducción de contenidos de este libro, con cita de la edición y de las autoras o autores que correspondan.

Para la composición de la portada, títulos y subtítulos fue empleada la familia tipográfica Mazúrquica, desarrollada por Javier Quintana. Para los textos interiores se ocupó la familia tipográfica Bunday Sans.



Cuaderno y Pauta | Música popular en libros  
CYP 02

Por justicia para Fabiola Campillai, Gustavo Gatica  
y todas las víctimas de la represión del Gobierno  
contra las manifestaciones sociales de 2019.



## ÍNDICE

- 8 Banda sonora autoconvocada
- 19 1. La espina de la transición ya está aquí. **David Ponce**
- 33 2. Desde el rap a la música urbana: apuntes del subsuelo. **Freddy Olguín**
- 43 3. Technocracia: música electrónica y posdictadura. **Luis Felipe Saavedra**
- 53 4. El incendio nunca se apagó, sólo creció en lo más profundo de nuestro interior: hardcore, punk y otras rutas. **Susana Díaz y Leyla Manzur**
- 65 5. "Quien escribió la historia / dejó vetada / la mujer guerrillera / y apasionada": trayectorias discursivas de los conjuntos de cueca de mujeres. Santiago (1998-2019). **Araucaria Rojas**
- 75 6. "Ellos gobernaron el pasado, la rutina, la energía. No gobernarán el futuro": el feminismo como discurso crítico en la música popular del último lustro. **Javiera Tapia**
- 91 7. Recrudece hasta que rompe: 2019. **David Ponce**
- 113 Bibliografía



## BANDA SONORA AUTOCONVOCADA

“Es nuestro destino trabajar como esclavos  
esto durará quizás por muchos años  
si no te rebelas, si no haces algo”

Los Miserables  
“Date cuenta” (2000)

“No sé a quién mierda yo le tengo que pagar  
No se sorprendan si reaccionamos mal”

Fiskales Ad-Hok  
“Sudamerica-no” (2001)

“No te extrañen las piedras ni te asombren los fuegos”

Tata Barahona  
“Luz de rabia” (2015)

En una situación crítica como la que se ha producido en Chile en 2019, entre las más diversas señales culturales que haya en juego, la creación musical cumple un rol de referencia. Frente a una idea recurrente en los primeros días de vuelta, sobre lo difícil que fue en apariencia anticipar este conflicto, la música es uno de tantos desmentidos: en ella hay constancia previa y significativa de los motivos de la crisis. Lo impredecible pudo ser el momento de la explosión, no el estado de cosas que la hizo posible. “No son treinta pesos, son treinta años” es una de las consignas iniciales del movimiento, tal vez la primera, y en relación con esos treinta años hay literatura, hay un historial amplio de movilizaciones previas a 2019 y hay música.

La actual música popular chilena tiene una sapiencia de décadas en el instinto de buscar y encontrar al margen de los medios oficiales las vías para darse a conocer. En los años más recientes han sido sitios digitales de distribución a falta de sellos disqueros, *softwares* a falta de estudios de grabación, redes sociales a falta de prensa, fondos concursables a falta de recursos en el mercado. Pero desde antes, y en la base, han sido además años de grabaciones independientes,

sellos disqueros alternativos, encuentros autogestionados, actividades en espacios públicos, avisos pegados en los muros de las ciudades y personas y grupos que tocan en las esquinas, que cantan en las micros, que riman e improvisan en los vagones del Metro.

Música en las calles, en una frase. Calle, en una palabra, metafórica o literal. No son palabras ajenas al gesto de cantar y tocar en Chile, ni lo fueron desde el día mismo en que el país inició un estado de subversión sin precedentes, ese viernes 18 de octubre de 2019 que todavía resuena próximo pero al mismo tiempo histórico desde ya. Era un estado latente, como latente era también el descontento. No lo sospechaba el Presidente, quien como el mundo sabe disfrutaba una velada familiar minutos antes de decretar estado de excepción y de militarizar buena parte del país esa misma noche del 18 de octubre. No lo sospechaba su primo el Ministro del Interior, a quien, también ese día más temprano, vimos por televisión con toda la pompa de su ancha investidura prometer el máximo rigor de la ley de seguridad del Estado para quienes hasta entonces estaban saltando los torniquetes del Metro en la capital. No sospecharon las cúpulas del poder que el anuncio punitivo sólo iba a generar más coraje y agitación: las personas salieron a las calles de igual forma, y con ellas salió la música que ya tenía, que ya tiene, esa calle en el ADN.

Desde aquella noche se escucharon los primeros cacerolazos y un cántico inicial de muchos que se iban a sumar en los siguientes días, semanas y meses: "Evadir, no pagar, otra forma de luchar". Ritmo y verso espontáneos y naturales para la cohesión musical del hastío generalizado. En menos de setenta y dos horas la cantante y rapera Ana Tijoux ya había transformado esa célula rítmica de olla y cuchara de palo en una primera canción, que antes que canción fue un concentrado de cincuenta y nueve segundos de contingencia en estado puro: "Cacerolazo", lista para su viralización inmediata. Fue también la primera de decenas de nuevas composiciones motivadas por el movimiento que aparecieron desde entonces, en los más diversos géneros musicales. Una semana más tarde, el domingo 27 de octubre, ya había en Santiago una profusión de actos públicos con música en vivo, desde una concentración masiva en el Parque O'Higgins hasta otras jornadas en comunas como Lo Espejo, Peñalolén o Providencia, que fueron a su vez las primeras convocatorias de una espiral de actos y giras asociados a las manifestaciones.

Pero más significativa incluso que todas esas señales es la música que, también desde el comienzo, pusieron en juego las propias multitudes autoconvocadas.

Fieles a la naturaleza de este movimiento, articulado sin partidos políticos ni dirigentes por cierto, sin representantes y casi sin voceros ni voceras tampoco, fueron las personas anónimas en las calles quienes de manera espontánea se encargaron de reconstituir una banda sonora chilena preexistente a la crisis: manifestantes que acudieron a una memoria personal para configurar en su conjunto un repertorio colectivo, para recordarnos cuántas señales había registradas y desde cuántos años antes. Bastó salir a las marchas y encuentros para verlo, escucharlo y sentirlo. Literalmente millones de personas desde entonces han hecho pancartas, han diseñado lienzos, han escrito en murallas, han pegado carteles, han desplegado papelógrafos, han pintado estenciles o simplemente han cantado, y por esas vías han invocado una memoria musical, implícita hasta entonces, que se hizo audible y visible en 2019. Latente por treinta años. Patente desde ahora.

### Escrito en carteles, cantado en la esquina

“Dice que lo tiene todo, pero yo no pienso igual  
te hace falta escuchar cumbia, te hace falta humildad”.

Santa Feria  
“Don Satán” (2011)

“\*Corfo\* Tengo un aval que es un ladrón”, dice una pancarta amarilla con letras azules colgada a la espalda de una estudiante que ha venido esta tarde a la plaza capitalina antes conocida como Baquedano o Italia, y hoy rebautizada Plaza de la Dignidad por vía popular. Es el viernes 22 de noviembre de 2019 y, aunque hayan pasado veinticinco años desde que Los Tres grabaron “El aval” en su disco *Se remata el siglo* (1993), la frase de esa canción sampleada hoy no puede ser más atingente para llamar la atención sobre el crédito Corfo de pregrado universitario, y para averiguar cuánto más aplastante que el CAE resulta esta solución educacional que ahoga a estudiantes en deudas con la banca.

Semanas antes de esa instantánea, cuando han pasado apenas cinco días desde el inicio de las protestas masivas, entre la multitud que el 22 de octubre marcha por Alameda rumbo a Santa Rosa una joven levanta una hoja blanca con el dibujo de un reloj y el aviso “La hora sonó!”. El mismo origen tiene la frase que el 11 de noviembre trae escrita en un cartón otra manifestante al llegar al Parque

Bustamante, con caricatura presidencial copiada del ilustrador Malaimagen y el anuncio “No permitiremos más tu doctrina del shock”. Los dos son versos de la canción “Shock”, una declaración contra el neoliberalismo a ultranza ensayado y consolidado en Chile que Ana Tijoux grabó en su disco *La bala* (2011). Los versos “Todo lo quitan, todo lo venden, todo se lucra, la vida, la muerte” en letras de papel pegadas a las paredes o “Tu comunicado manipulado ¿Cuántos fueron los callados?” pintado en un estencil son más pruebas murales y públicas de cómo esta canción aparece y reaparece en la ciudad como referente de la revuelta.

Entre la muchedumbre que apenas logra moverse en medio de la histórica manifestación de cuadras y cuadras convocada el viernes 25 de octubre en Santiago es llamativo encontrar a dos jóvenes que muestran carteles con las frases “Millones de almas en sus cuentas” y “Ellos gobernaron el pasado, la rutina, la energía, no gobernarán el futuro”. Son líneas de la canción “Millones” que una joven Camila Moreno puso en su primer disco, *Almismotiempo* (2009): otro título que se oye adelantado hoy. De data más larga aun es la invitación “Quememos este circo y también al mandamás” que un manifestante ha pintado en vivos colores sobre una cartulina para salir a marchar el martes 29 de octubre, encomendado a la canción “El circo” que la banda punk Fiskales Ad-Hok grabó en su segundo disco, *Traga!* (1995). Las paredes hacen lo suyo y en diversas esquinas ciudadinas es posible encontrar la ilustración de un perro en pose agresiva al lado de la leyenda “Ládrale a la autoridad”, que es parte de “La sinceridad del cosmos”, éxito de masas de Ases Falsos incluido en el primer disco del grupo, *Juventud americana* (2012), así como aparece también el mensaje más reciente “El gobierno la maquilla pero mata, roba y miente”, extraído de la letra de “Facts” (2018), de Pablo Chill-E, y estampado en más estenciles sobre las murallas.

En la esquina de la Alameda con Vicuña Mackenna, epicentro de las manifestaciones en la capital, pronto se vuelve costumbre escuchar con parlantes a la calle un repertorio que va desde punk y rock hasta la versión cumbiera de Evelyn Cornejo para “Mas van pasando los años” de Violeta Parra y más cumbias como “Don Satán” de Santa FERIA. Y no todo pasa en el centro de la ciudad. “Violento es que te pregunten ¿de qué vas a vivir? si decides ser artista en este país” se lee en el letrero que dos niñas comparten el 16 de noviembre, al final de la marcha entre la Plaza de Armas de San Bernardo y la intersección de Gran Avenida y Américo Vespucio, comuna de La Cisterna en la zona sur de Santiago. En la misma esquina un joven trae impresa a gran tamaño la foto de Alex Anwandter sosteniendo el anuncio “¿Sabía ud. que en Chile se violan los derechos humanos?” que el cantante

pop chileno ha exhibido dos días antes en la entrega de los premios Grammy Latino en EE.UU. Y desde luego en las calles hay también menciones a músicas más históricas. Ésas van desde pancartas y lienzos con frases como “Seremos el baile donde ninguno del pueblo sobre” (cita a “El baile de los que sobran”, de Los Prisioneros), “Por qué, por qué los ricos tienen derecho a jubilarse tan bien!!” (cita a “Por qué los ricos”, también de Los Prisioneros), “Yo prefiero el caos a esta realidad tan charcha” (verso de Mauricio Redolés) y “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva” (verso de Víctor Jara), hasta ese video viralizado durante la quinta noche de protestas, donde desde distintos departamentos de Santiago una mujer canta y un hombre toca la guitarra en una versión espontánea y a dúo de “Para que nunca más en Chile”, de Sol y Lluvia.

### **Si tu apellido no es González ni Jara**

“Yo tengo esa sangre, esa sangre en las venas  
de gente que vive entre balas y penas  
de hombres que gritan llorando a los muertos  
la sangre de un pueblo regada en el suelo”.

Daniela Millaleo  
“Trafun” (2013)

A partir de ese repertorio se hizo común, en los primeros días de protestas, cierta idea de que las canciones que surgieron en las calles provienen de un pasado lejano, así como la suposición de que por el contrario no hay obras recientes en la música chilena que tengan esa calidad de himno.

Una escucha apresurada parecía probarlo. Fue no sólo público y notorio sino además conmovedor cómo un cancionero completo de Violeta Parra, que remite en gran mayoría a los años sesenta, se tomaba la vía pública en citas a composiciones como “La carta”, “Al centro de la injusticia”, “Arauco tiene una pena”, “Qué dirá el santo padre” o “Miren como sonríen”, con la clarividencia de versos como “Miren como se alistan cabo y sargento / para teñir de rojo los pavimentos” si había que referir a las víctimas de la represión uniformada, o con títulos certeros como el propio “Miren como sonríen” si se trataba de retratar algo tan puntual y perturbador como el rictus de Andrés Chadwick, cuando el entonces ministro compareció frente al Congreso el 23 de octubre a rendir cuenta de los

atropellos cometidos por uniformados bajo estado de excepción. También en aquellos días corroboraron ese carácter de himno las históricas composiciones “El derecho de vivir en paz”, de Víctor Jara, grabada con los Blops en 1971; “El pueblo unido jamás será vencido”, de Sergio Ortega, grabada por Quilapayún en 1973; o la más reciente “El baile de los que sobran”, de Jorge González, grabada por Los Prisioneros en 1986.

La condición universal de esas canciones es indisputable, pero remitirse sólo a repertorios así de consolidados resulta conservador e insuficiente. Los de Violeta Parra, Víctor Jara, Sergio Ortega y Jorge González son himnos porque tienen al tiempo de su lado para haber sido consagrados como tales, y porque en los años en que fueron grabados y difundidos hubo una industria musical o un contexto político que los respaldó, dos diferencias en contra de canciones más recientes. Pero además basta estar al tanto de la creación y circulación de ciertas músicas de hoy para constatar que, desde ámbitos tan distantes como el rap proletario de un MC como Portavoz y el trap de raigambre popular de un cantante como Pablo Chill-E, hay canciones cuyos versos abundantes son coreados de memoria por audiencias de cientos y miles. Es un llamado de atención a prestar oídos a las músicas actuales y apreciar lo meritorio que hay en el gesto de seguir enseñando canciones nuevas a grandes audiencias, aun si tu apellido no es Ortega ni Parra, ni González ni Jara.

De esas referencias más recientes tratan las siguientes páginas. No es la música de los años sesenta, setenta ni ochenta. Son las melodías y los versos que en un tiempo más inmediato anticiparon este movimiento. La música que advirtió la sublevación.

### **Urgente, gratuito, compartido, paritario**

“Abuso de la tele que niega la belleza  
Abuso de los medios que aturden la cabeza”.

Isabel Parra  
“Abusos” (2014)

Es posible remontarse a los inicios de los gobiernos de la Concertación a contar de 1990 para hallar en la música de ese tiempo voces críticas a la transición

pactada entre civiles y militares. Referidas en el primero de estos artículos, esas voces coexisten en la canción comprometida y heredera de la resistencia cultural a la dictadura de los años setenta y ochenta y en expresiones más recientes como el rock, el rap y el punk. Luego, en “Desde el rap a la música urbana: apuntes del subsuelo”, Freddy Olguín, rapero además de periodista y productor de música independiente, reconstituye el modo en que ese enfoque crítico encontró también vías en el rap, que por naturaleza es expresión de oratoria, desde los más tempranos años noventa.

Un escenario simultáneo al de esas rimas es el de la música electrónica, considerado por el periodista y músico Luis Felipe Saavedra en el capítulo “Technocracia: música electrónica y post-dictadura”, con mención a las particularidades de esa creación desprovista de discurso literal y por lo tanto aun más sugerente como vehículo de sentido crítico. Y con la experiencia previa de haber filmado documentales como “Hardcore: la revolución inconclusa” (2011), la realizadora audiovisual Susana Díaz aborda junto a la periodista Leyla Manzur la evolución de un movimiento político por definición como es el hardcore, o hardcore punk, con sus antecedentes en el punk rock desde fines de los años ochenta y con sus diversas expresiones generacionales.

Un eventual segundo tiempo en esta propuesta retrospectiva se inicia a mediados de la primera década del nuevo siglo, impulsado sobre todo por un circuito de rap popular que agudiza el discurso contestatario y lo hace más frontal. En paralelo recrudece una generación de bandas mestizas entre el rock, la cumbia y otros géneros, también en vinculación con movimientos sociales como las movilizaciones estudiantiles de 2006 y 2011 y con más reivindicaciones en torno a los ecosistemas, los pueblos originarios, los recursos naturales o el sistema previsional, entre otras. Como parte de este mosaico, el universo de la cueca es abordado por la historiadora Araucaria Rojas, quien en el ensayo “Trayectorias discursivas de los conjuntos de cueca de mujeres. Santiago (1998-2019)” describe y caracteriza el rol de las mujeres en ese ámbito durante las últimas dos décadas. Y en “El feminismo como discurso crítico en la música popular del último lustro”, la periodista Javiera Tapia aborda algunos de los nombres más recientes de la canción pop chilena, con foco en la creación de mujeres y con la convicción necesaria para destacar al feminismo como la expresión más importante de los últimos años en el movimiento social.

Estos artículos han sido escritos en los descuentos de 2019, mientras era discutida la paridad de género en el Congreso o ardía el santiaguino Centro

Arte Alameda en los días finales de diciembre. “Se oía venir” tendrá alguna segunda edición más avanzado el año que empieza, una temporada 2020 que será crucial para las reivindicaciones levantadas en estos más de dos meses de expresión popular. Pero por lo pronto ésta es una versión inicial acorde a los tiempos que corren: un libro urgente, gratuito, compartido, paritario. Paritario por la composición del equipo invitado a redactar los artículos de esta primera edición. Compartido porque otro efecto de 2019 ha sido recuperar el valor de una reflexión colectiva: desde el 18 de octubre proliferaron en Chile cabildos y asambleas autoconvocadas, y éste de algún modo es un encuentro de ese tipo también, nuestro cabildo, otra asamblea posible. Urgente porque apremiaba hacer algo que contribuyera en alguna mínima cuota a argumentar sobre la legitimidad del movimiento social, en este caso a partir de un registro de los antecedentes de ese movimiento en la expresión artística. Y gratuito porque mientras más simple y directo sea el acceso a estas páginas mejor será para traer a la memoria y ojalá poner a circular, escuchar, cantar y tocar este cúmulo de música anticipada a su tiempo.

### **Ejercicio de inventario**

“No hay que ver el futuro para saber lo que va a pasar”.

Nicolas Jaar  
“No” (2016)

“Apuntes sobre treinta años de música y contingencia en Chile” fue el subtítulo inicial considerado para este trabajo, descripción de la que subsiste la voluntad de tomar nota de estas contingencias con fines de inventario y ayudamemoria. Es un recordatorio de que, por ejemplo, en 1990 un cantor llamaba “democracia protegida” al gobierno de la recién instalada Concertación y un grupo de rap santiaguino acusaba la desmovilización social decretada desde ya por el nuevo régimen, o de que 1992 una banda de rock de La Cisterna apuntaba una crítica generalizada a la clase política que hoy es habitual, y en 1993 un dúo de Valdivia retrataba la abulia social de la época. Pronto en 1994 una autora regresada del exilio estaba cantando sobre un montón de mujeres, como si fuera una sinopsis de los movimientos feministas del futuro, y en 1996 una serie de grupos y solistas

suscribían un primer disco colectivo en defensa del ecosistema, tal como en 1997 un cantante de masas tomaba el pulso del consumismo aspiracional chileno con éxitos de nombres como “Preemergencia” y en 2001 una banda hardcore recordaba que el senado de ese año seguía siendo el senado de Pinochet. Dos años antes de la primera movilización secundaria, un rapero imaginaba en 2004 un motín en la sala, así como en 2009 una joven autora se anticipaba a las múltiples colusiones de parte del gran empresariado con una canción llamada “Millones”, o como en 2014 la rapera y cantante más internacional de su generación desplegaba en un disco llamado *Vengo* las temáticas completas de una crisis social en vías de explotar tarde o temprano.

Solo en esta genealogía recién nombrada se suceden los nombres, más o menos advertidos, de Raúl Acevedo, Panteras Negras, Los Miserables, Schwenke & Nilo, Isabel Parra, *El Bío-Bío sigue cantando*, Joe Vasconcellos, Malgobierno, GuerrillerOkulto, Camila Moreno y Ana Tijoux, pero así como esos casos es posible encontrar en estos treinta años cantidades de canciones chilenas a tono con sus tiempos o incluso adelantadas a ellos. Y ni siquiera se trata solo de letras, más o menos literales: la convicción se ha demostrado también, en ocasiones más poderosa aun, en una creación musical que cuestione los lugares comunes de la composición o la producción, en la opción por difundir un trabajo sin fines de lucro contra toda lógica capitalista, en una postura crítica o ajena al gran negocio, en definitiva. Si usar la industria para amplificar un discurso contestatario es posible, estar al margen también es manifiesto.

Las disciplinas del arte son relevantes para retratar el espíritu de las épocas, y deberían ser fuentes consideradas para entender a la sociedad y sus cambios. Vistas hoy en retrospectiva, las creaciones musicales referidas en las próximas páginas son documentos. En tiempo real fueron apelaciones, llamados de atención al poder incluso. “Te hace falta escuchar cumbia, te hace falta humildad”, cantaban ya en 2011 los Santa Fera en su citada canción “Don Satán” para los días de la primera administración del actual mandatario chileno. Y no es descabellado que para tal o cual Presidente una cumbia o cualquier expresión musical popular sea un “insumo”, para hablar en términos burocráticos. Lo dice en parte de la letra de su canción “No” el músico Nicolás Jaar: “No hay que ver el futuro para saber lo que va a pasar”. Vale más escuchar el presente. Tener oídos abiertos.

El discurso crítico en la música chilena actual ya es transversal, y no hay mucha excusa para no estar al tanto tras años de evidencia. El 23 de octubre, en los días iniciales de las protestas de 2019, un panelista del programa matinal

de Canal 13, Polo Ramírez, fue tendencia nacional por su frase “Sabíamos que había desigualdad, pero no sabíamos que les molestaba tanto”. Cuatro años antes, en 2015, el mismo panelista había posado de “punk” como humorada para una nota de TV sobre ese género musical. De haberse molestado en aparentar menos y reportear más sobre el tema tal vez hubiera encontrado, en el disco *Calavera*, publicado en 2001 por la banda punk Fiskales Ad Hok, una canción llamada “Sudamerica-no”, y hubiera escuchado un verso que nunca estará de más citar, una otra vez, sobre todo en días como los que han vuelto a correr desde el 18 de octubre pasado. Para que no se diga que era imposible prever la explosión. Como constancia de que se oía venir. Grabado y avisado hace dieciocho años: “No se sorprendan si reaccionamos mal”.

David Ponce  
Santiago de Chile, diciembre de 2019.



# LA ESPINA DE LA TRANSICIÓN YA ESTÁ AQUÍ

David Ponce

**David Ponce** (1968) es periodista, estudió en la Universidad de Chile y desde 1993 ha escrito sobre música popular en diarios, revistas y medios digitales. Ha trabajado en la producción de discos como "Música x Memoria" (2011), publicado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y de programas de radio como "Nuestro Canto" (2016 a la fecha), que conduce Miguel Davagnino en Radio ADN. Ha escrito los libros "Prueba de sonido - Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)" (2008) y "Lucho Gatica cuenta el bolero" (2018) entre otros, y en 2018 inició la editorial Cuaderno y Pauta para publicar libros de periodismo sobre música popular.

“Este pueblo prefiere hundirse, ser futuro sin ser pasado  
Tener cráneo y no cerebro, avanzar sin mirar al lado”

Schwenke & Nilo  
“Anda un pueblo” (1993)

“Al pueblo la revolución le causa espanto,  
Extraña situación si la revolución no es más que cambio”

Portavoz  
“Al pueblo le asusta la revolución” (2012)

### A nivel de la cuneta

Empezaba el fin de semana y hacia las cuatro de la tarde, en la primera cuadra de la capitalina avenida Vicuña Mackenna a metros de la Alameda, estaba cruzado un camión mediano a modo de escenario improvisado. Era la fecha que dentro de poco rato iba a quedar en la historia con mayúsculas: el día de la Marcha Más Grande de Chile, el viernes 25 de octubre de 2019 en el que al menos un millón doscientas mil personas salieron a la calle en Santiago, sumadas a los cientos de miles que marcharon al mismo tiempo en muchas otras ciudades del país, siete días después de iniciado el movimiento social por demandas ciudadanas y contra el gobierno de Sebastián Piñera.

En esa tarde, arriba de un camión precario rodeado de gente por los cuatro lados, entre el aire ya enrarecido por las bombas lacrimógenas policiales, llegó a tocar Sol y Lluvia. “Armas, vuélvanse a casa”, una de las canciones de la popular banda, se había vuelto una consigna espontánea tras una semana de militares fuera de sus cuarteles a raíz del Estado de Emergencia decretado por el Presidente entre el 18 y el 27 de octubre. Minutos antes un señor levantaba un cartel con la frase “En todas las esquinas viva la libertad”, verso del grupo Congreso. A su lado un músico callejero preparaba el ambiente con una melodía de zampoña y guitarra aprendida de Inti-Illimani. Y luego de la actuación de Sol y Lluvia, la trombonista del grupo, Isadora Lobos, dejó prendido el coro de la audiencia con la melodía del cántico “Chile despertó”.

No siempre hubo escenarios así en los meses de manifestaciones callejeras iniciadas el 18 de octubre, aunque la música sí ha estado siempre presente. Es bien posible que, entre tanta convención por cuestionar, el despertar nacional de

2019 haya hecho también una revisión implícita al tipo de “acto político-cultural” asociado a las luchas sociales y consistente en una mecánica entre discursos y música en vivo como agregado. En cambio no ha habido oratorias oficiales en este movimiento. Se tomó sólo unos segundos para decirlo días después Jorge Coulon, de Inti-Illimani, arriba de otro camión-escenario más sólido y compartido con Los Bunkers y el Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos el viernes 13 de diciembre, a una cuadra de esa misma esquina de Vicuña Mackena y la Alameda: “No hemos querido en estas siete semanas subirnos a un escenario, porque los protagonistas no somos nosotros. Los protagonistas han sido y serán ustedes. El protagonista será para siempre el pueblo de Chile. Porque ya demasiado tiempo hemos sido ‘la gente’, hemos sido ‘los clientes’, hemos sido un número, hemos sido un porcentaje. Volvemos a ser el pueblo de Chile”.

Es cierto que ha habido desde entonces giras y actuaciones musicales asociadas a la manifestaciones, pero el foco ha estado en una función social de ese trabajo, no en el espectáculo. La música no ha sonado desde ninguna altura sino al nivel de la cuneta y la calle, en manos y voces de guitarristas aficionados, bandas de bronces, batucadas, murgas, tinkus, tarkeadas, chinchineros y chinchineras, cantoras y cantores. Si un par de integrantes de Quilapayún e Inti-Illimani Histórico como Ismael Oddó y Camilo Salinas llegaron a cantar ese viernes a la Marcha Más Grande de Chile, lo hicieron en la misma avenida como cualquiera entre la muchedumbre. Si esa tarde Sol y Lluvia subió a un camión a tocar, a días apenas de escuchado el primer cacerolazo, cuando la Plaza Baquedano todavía no era rebautizada Plaza de la Dignidad, es porque el grupo es reconocido como parte de ese pueblo que marcha. Y es sabido que ese reconocimiento data de los años de Pinochet, pero también se prolongó hasta la posdictadura, entre los nombres que mantuvieron vigente una canción política en los nuevos tiempos de la transición a la democracia.

### **Quizás, tal vez o nunca tanto: crítica de la transición en tiempo real**

Es natural que la dictadura cívico militar apareciera entre los motivos iniciales de una canción contingente desde comienzos de los años noventa. Tiene sentido como apelación a una huella tan reciente como incómoda para el relato oficial, orientado a la búsqueda del consenso y la reconciliación, por las buenas o las malas. Baste citar, entre las malas, las maniobras conocidas como

“ejercicio de enlace” (1990) y “boinazo” (1993) con que el general Pinochet, comandante en jefe del ejército, no trepidó en acuartelar a las fuerzas armadas como si de su guardia personal se tratara para amenazar al Gobierno tras las primeras denuncias de corrupción en su contra.

“No voy a bailar al ritmo de ningún general” afirmaban los citados Sol y Lluvia en la canción que da nombre a su disco *Hacia la tierra* (1993), como si fuera una respuesta a esos enclaves vigentes. En especial la memoria del terrorismo de Estado bajo dictadura permaneció como una fuente de creación irrenunciable. Illapu transformó ese testimonio emotivo en “Tres versos para una historia”, canción del disco *Vuelvo amor... vuelvo vida* (1990). Desde el mismo año el cantor Raúl Acevedo fijaba postura con “En la trastienda de esta historia”, de su disco ... *Por los que sobrevivieron* (1990): “Pero en mi canto no podrás hallar / lugar para el decreto que promulga olvidar”. Eduardo Yáñez incluía el homenaje a Víctor Jara de “44 balazos” en su cassette *Corre, sueño, corre* (1996), y el recuerdo de Sola Sierra parece aflorar en versos como “Cada vez que tengo que pensar en ella se pone azul la luz del sol / Se me levanta de la garganta el rumor de su espera infinita” de la canción “Señora Sola”, grabada en el disco antológico *Estelas del destino* (2002) por Hugo Moraga, exponente también de una voz libertaria en dictadura. Las propias familiares de las víctimas de esos crímenes dejaron registro de sus voces en el disco *Canto esperanza* (1999), del Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, y Pedro Yáñez, cantor de tiempos duros de resistencia cultural a la tiranía, cerraba el disco *El jardinero y la flor* (1993) con su verso “Por los derechos humanos”, que concluye con las líneas “Vale la pena seguir / en esta historia veloz / tú conmigo somos dos / hasta ser cientos de miles / para limpiar nuestro Chile / por la voluntad de Dios”. Desde el año cero de la transición chilena, la lucha contra la impunidad despunta como asunto principal de la canción comprometida.

El exilio es otra de las cuentas pendientes en esta época de cambio de folio. Isabel Parra, que había transformado esa pena cruel de extrañamiento en canciones conmovedoras durante el destierro, escribía también ahora sobre retorno. “Una mano que apretar / un presente pa’ cambiar / un vacío que llenar / entre mi gente”, dice la autora en “Tengo ganas de cantar”, de su primer disco de vuelta en Chile, *Lámpara melodiosa*, también llamado *Como dos ríos* (1994). De igual modo refieren ese momento canciones de Quilapayún como “Regreso” en *Latitudes* (1992), de Inti-Illimani como “El equipaje del destierro” y la “Cueca de la ausencia” en *Andadas* (1993) y el himno que es “Vuelvo para vivir” en el citado álbum

*Vuelvo amor... vuelvo vida* (1990), de Illapu. Grabaciones de reencuentro hechas en vivo en Chile son otras muestras de qué expectativa había sobre el retorno, fuera un retorno fallido en el caso de *En vivo* (1990), de Osvaldo "Gitano" Rodríguez, o definitivo en *América novia mía* (1999), de Patricio Manns. Es una incertidumbre que se lee en canciones como "Reencuentro", del disco *Aire puro* (1990), de Congreso ("No sé si quería volver / aprieta mi mano") o "Para bien provisorio" en *Cuarent'ón* (1992), de Payo Grondona ("Aquí estás, al fin por ser chileno / con el nudo de sobrevivencias / sonriendo frases de relleno / traduciendo ausencia y permanencia"): huellas de un destierro que no siempre será una deuda reparada.

Si había ajustes pendientes con el pasado, tan o más relevante era la crítica al pronóstico que dejaba entrever la transición. Un estado ambivalente entre la esperanza y la cautela queda bien reflejado en un disco como el citado *Aire puro* (1990), de Congreso, donde Tilo González escribe "Cantar al aire otra vez / es saber / y soñar / un nuevo rumbo" (en la canción "Aire puro") y Pancho Sazo canta "Es la hora en que nos sentemos frente al mar / nosotros / los hijos más terribles de la historia / no tenemos paz, mas la tendremos / nosotros / los hombres que no venció la guerra" (en "Ya es tiempo"), como perspectiva futura pero también como recuento de daños. En los mismos días se advertía la mirada descreída de cantores como Flopy, quien en la portada de su cassette *Flopy* (1989) se retrataba con un arcoiris similar al de la naciente Concertación que le entra por una oreja y le sale por otra, o como Felo, que en *Se busca*, grabado en vivo, compartía con el público comentarios como "en esta primavera que estamos viviendo, primavera política, esta Pinostroika que yo creo que nos ha hecho bien a todos...", antes de cantar una "Canción por la unidad chilena" que se escucha irónica antes que ninguna otra cosa.

Más claro lo dejaba dicho Raúl Acevedo en versos de su mencionado disco de 1990: "Y así llegan los noventa, democracia protegida" (en "Apuntes de nuestra historia") y "Se instaló la democracia / No nos dieron ni las gracias" (en "Historia de Protestópolis"). Sobre la desmemoria volvió luego Osvaldo Torres en canciones de su disco *Fósil* (1999) como "Ámame" ("A dónde vas con tu pasito de alpargata / con la mirada indiferente hacia el pasado"), y años antes el dúo Schwenke & Nilo ya sintetizaba ese sentir en la canción "Anda un pueblo" (1993), con estrofas como "Este pueblo se pasa el tiempo / pareciéndose a los demás / sus canciones son otra lengua / no hay oídos para el de acá / el Estado es un ente inerte / con una sola ocupación / tener en calma al poderoso / sea gerente

o general". Eran versos molestos para la época, visto el desuso en que habían quedado palabras como "pueblo" en el escenario político de consenso, pero sorprende su sintonía con las rimas de "Al pueblo le asusta la revolución", canción grabada dos décadas después por el rapero Portavoz en 2012. Dos momentos, dos lenguajes, la misma observación.

No eran los únicos asuntos públicos presentes en la canción de tradición comprometida durante esos inicios de los años noventa. El cuestionamiento al quinto centenario del arribo hispano a América se advertía en discos como *La travesía de Colón* (1991), de Ángel Parra con Ramón Chao, o *Crónicas* (1992), de Napalé. Illapu diversificaba su agenda entre asuntos como el sida en "Sincero positivo", del disco *Multitudes* (1995), o el ecosistema en "Biobío, sueño azul", de *Morena esperanza* (1998). Si el histórico dúo Quelentaro dedicaba su disco *8 de marzo* (1996) al Día Internacional de la Mujer, Isabel Parra levantaba una voz propia para cantar al respecto en "Un montón de mujeres" (1994). Incluso versos escritos años atrás parecían resignificados en el nuevo contexto de la promesa democrática: "Hay que rayar cada muro / hay que golpear cada puerta / insistirle a los vecinos / que hay preguntas sin respuesta", recordaba Mario Rojas en "Ay, la vida", de su álbum *Musi-cachi-lena* (1997), composición que ya había grabado en 1988 en el primer disco de De Kiruza. "Santiago, cuando te canses reventarás / Santiago, cuando revientes renacerás" son líneas de "Santiago", una canción que Tita Parra compuso hacia 1979, que publicó en su disco *La noche tan bella* (1993) y que hoy en 2019 se lee profética.

Más avanzada la década, y tras haber narrado la gesta de la juventud nacida bajo dictadura en "Mi generación" (1993), el trovador Francisco Villa acusaba el transformismo oportunista de parte de esa misma generación en la satírica "¿Qué fue de ti?" (2000). Casi a la par, en su "Fábula del cambio", del disco *El insolente* (1998), un Ángel Parra mordaz se interrogaba sobre "Cómo ha cambiado Fulano / cómo ha cambiado Fermín / ayer nos daba lecciones de marxismo en Cautín / y hoy nos vende la pomada en *economic marketing*", para remarcar con el verso "Los que no han cambiado nada: cura, ejército y patrón". Y una temprana canción de este período engloba un espíritu general de la época. Es "Capaz que ahora...", del aludido disco *Cuarent'on* (1992), donde Payo Grondona plantea una serie de escenas posibles en el tiempo por venir, cuál de todas más atendible. Consideraciones como "Capaz que ahora la cultura se organice / capaz que ahora la censura se izquierdize", "Capaz que ahora la pobreza se haga

maquillaje”, “Capaz que ahora el voto sea la panacea / capaz que ahora ya no cuente el consecuente”, “Capaz que ahora el feminismo se respete” y “Capaz que ahora la verdad sea un antojo / capaz que ahora la memoria tome vacaciones” son sólo parte de lo que vislumbró ahí el cantor porteño.

“Capaz quiere decir quizás, tal vez o nunca tanto”, agregaba el autor en la misma canción, a modo de glosario por si hacía falta: definiciones certeras para una época marcada por la medida de lo posible como doctrina.

### **Insurrección periférica, ritmo marginal: genuinas conciencias de clase**

Fueron dos días intensos de diciembre en el *court* central de tenis del Estadio Nacional. En ese recinto santiaguino tuvo lugar en 1995 un par de conciertos maratónicos que hoy se ven como una buena postal de una parte del rock y el pop chileno activo en los años noventa, por más de un motivo.

Primero es por lo tardío de esas jornadas. El país llevaba seis años de democracia y la supuesta expectativa cultural de que en Chile fuera a venir alguna clase de carnaval o un destape al modo de la movida madrileña post-franquista no fue tal. Ni movida ni destape ni carnaval: lo que siguió existiendo fue apenas un festival, el de Viña, como festejo chileno oficial. Entre otras expresiones el rock fue en su mayoría música *underground* por casi toda la primera mitad de la década, y sólo entre 1994 y 1995 una diversidad de grupos fue tomada en cuenta por los grandes sellos discográficos, que todavía eran el factor determinante para la difusión de la música chilena.

A tono con la lógica de mercado imperante, la doble jornada fue además una expresión de competencia entre dos de esos sellos. La primera fecha fue presentada por la compañía internacional EMI, y la segunda, a la semana siguiente, por la disquera independiente Alerce, única que no había dejado de grabar rock chileno de modo persistente desde 1990, y que en 1995 estaba aliada con otra compañía multinacional, Sony. Y en último término esas tardes en el *court* central resultaron el retrato social de una eferescencia juvenil canalizada a través del rock.

Del festival inicial quedan imágenes como esa explosión multicolor en vivo de Pánico, misma banda que un año antes, en su inicial disco *Pánico* (1994), había grabado aquello de “Y a la policía, a los políticos y toda la gente del Estado les decimos ¡conchetumadre!” en una canción titulada “Una revolución en mi barrio”, visionaria ahora a la luz de 2019. Y la segunda convocatoria fue mayor

en intensidad. Tras el funk soul de Ludwig Band y el *dream pop* de Malcorazón se sucedieron ahí bandas como Chanco en Piedra, Los Morton, Lafloripondio, Los Miserables y Panteras Negras, toda una selección de caracteres aguerridos y viscerales. Fue la ocasión de escuchar en directo versos de Panteras Negras como “Si te paras en la esquina en formal casual / te pescan por terrorista o algo mucho más fatal”, de la canción “Tontos ricachones”, o su recordada presentación de “Guerra en las calles”, cuya letra anti-policial alcanzó gran notoriedad y se volvió un símbolo de la banda.

El rock, el punk y el rap contribuyeron al discurso crítico de la música chilena en transición con sonidos más agresivos y a menudo con orígenes populares expresados en una auténtica conciencia de clase. Es difícil encontrar ejemplos más explícitos y cuantiosos de una marginalidad incómoda a la oficialidad de la época que las grabaciones de grupos como Panteras Negras y sus rimas raperas de barriada o como Los Miserables y su revuelta rebelde de ska y punk, registradas desde el inicio del decenio. No todo en Chile era alegría y estos grupos venían a decirlo.

“Quieren agarrar la torta y sentarse en el sillón / olvidarse de los cuentos después de la votación / esos viejos que quieren vendernos la pomada / con sus caras solidarias sabemos que es fachada / pero quiero que sepan antes de que nos muramos / que escuchamos sus mentiras pero nunca las tragamos” son rimas de Panteras Negras, raperos de la población Huamachuco, en la citada “Tontos ricachones”, canción grabada en su primer disco, *Lejos del centro* (1991): un recado de parte de jóvenes pobladores que ni en esos primeros días de expectativas democráticas estaban dispuestos a poner la fianza a candidatos ni elecciones.

Esa actitud venía explicada en el mismo disco, con una canción titulada “1990” que es apunte literal de la desmovilización política activada en la época: “Y los que antes lucharon / de vacaciones parece que marcharon / y piden que no reclamemos, que es prematuro, que no los entendemos / pero el hambre no transa, y pa’ los ricos se carga la balanza”. Más títulos de esos inicios son “Por tu pueblo” y “Desde la basura”, con un saludo a otras poblaciones populares de la capital: “Allá en la Caro, en La Legua, La Victoria, la Huamachuco / persígnense, mijitos ricos, no les vaya a salir el cuco”, avisaban los Panteras Negras, tal como al disco siguiente, *Reyes de la jungla* (1993), en la canción “Pitta II” agregaban “Soy de la Huama y estoy contento / porque en la Huama están los pulentos / y pa’ las poblas que son hermanas / va la volá con muchas ganas”. Hubo más orgullo de

suburbio: “Insurrección periférica” se llama una canción del subsiguiente disco *La ruleta* (1997) donde el grupo enumeraba “rebelión, subversión, anarquía y desorden contra el orden y su raza (...) / porque el hambre no es una ideología / es el alma de los ricos que nos mata día a día”.

En el sentido común de los noventa quedó el supuesto de que la frase “No estoy ni ahí”, popularizada por el Chino Ríos, es la expresión de la juventud apática de esos años. Pero Panteras Negras venían también a recordar qué raíz popular y hasta contracultural tiene esa consigna en “No estoy ni ahí con la cultura”, canción del disco *Atacandocalle* (1995) donde la idea de cultura no es otra que la de privilegio: “No estoy ni ahí con cultura / la cultura de los ricos sin milicos es basura”, declaraba el grupo, y agregaba “Si las reglas no son justas, mi libro no es igual / que el del hijo del jefe que tiene tu papá / (...) lo alientan pa’ que sepa mandar”, casi como una continuidad de la canción “Independencia cultural” que Los Prisioneros habían grabado en 1986. Y la banda se manifestaba distante también de cierta cultura alternativa encarnada en el barrio Bellavista de la capital, como se oye claro en “Pitta II”, de *Reyes de la jungla* (1993): “Me detengo al pasar por Bellavista / que tenía el barrio mucha pinta / muchas mujeres, los cabros raros / pelos parados y hasta con aros / yo no sabía si era la moda / o la taquilla o la yuta piola”.

De ese disco es uno de los referentes del repertorio de Panteras Negras: “Guerra en la calles”, dedicada con todo a la policía. Entre sirenas y ritmo maquinal, los tres maestros de ceremonia del grupo alternan ahí rimas como “Es un delito ser un poco pobre / ser morenito y no tener un cobre” (LB1), “Aquí esto es cara a cara, tú eres un lacayo / vives de mis impuestos, por eso no me callo” (Juez) o “Esta es la guerra que hay en las calles / Panteras Negras muestra su talle” (Chino Máquina), para cerrar con un mensaje pleno de autoafirmación: “Panteras Negras, la espina de la transición ya está aquí”.

De la también popular comuna de La Cisterna en la capital son Los Miserables, banda que expandió hacia barrios como los de la zona sur de Santiago el alcance del circuito punk y rock de la época. Y con ellos el cuestionamiento social y político estaba también a la orden del (primer) día. Tras una grabación casera llamada *Ritmo marginal*, el nombre de la cassette inicial del grupo es *¿Democracia?* (1991), y por si no queda claro en el título interrogativo, un mensaje impreso en la carátula de esa grabación reeditada en 1993 (bajo el título de *Pisagua 1973*) lo dice claro: “Dedicamos este caset a las víctimas del Golpe, de la dictadura y de esta pseudodemocracia”.

Canciones de ese primer disco como “Yo quiero ser artista”, y del segundo, *Futuro esplendor* (1992), como el “Twist de los plásticos” y “Estos loly pop”, son sátiras hacia una juventud acomodada y frívola de parte de otra juventud insurgente y marginal. Y es claro cómo desde el inicio Los Miserables respondieron no sólo a la coerción militar todavía vigente sino a otras formas de poder también, incluidos la iglesia, los medios de comunicación y el sistema político en rodaje.

En “Chile no es una postal” (1992) pasaban revista a esos poderes, “uno con banda presidencial / otro con uniforme militar / otro con su cruz al pecho”, tal como el ska “Resistencia” iba dedicado “a la mierda gubernamental”, “a la basura de la TV nacional” o “a los curas y su inmoralidad”. En “Marginados al poder”, del disco *Te mataré con amor* (1994), con una molotov dibujada en la carátula, preguntaban “¿Dónde están aquellos que explotan a mi gente / banqueros, industriales, militares, presidentes?”, así como en “A los partidos con amor” denunciaban “Los jefes te utilizan como carne de cañón / pero olvidan sus promesas cuando ganan la elección”.

Los Miserables identificaban además no sólo a los poderes explícitos sino también a los fácticos, en la canción “Ellos” (1994): “Son dueños de la educación / son dueños de la industria y la salud / son dueños de la previsión / son dueños de la prensa nacional”. Y en “Declaración de intransigencia” (1992) proclamaban “No somos marionetas como fuimos ayer / no somos parte de este fraude” y “Vamos a declarar / nuestra resistencia / a nuevas dictaduras / a sus falsas promesas / a idealismos falsos / a sus canciones de quena y charango”: ni siquiera había indulgencia para los códigos estéticos de las antiguas canciones de protesta. Era insurrección periférica y era ritmo marginal, y no se entiende por completo el ánimo de esta primera década de transición en Chile, ni el modo en que esa misma insurrección se manifestó años después en octubre de 2019, sin escuchar estos mensajes, arrojados desde las periferias y los márgenes de la posdictadura más temprana.

### **El futuro se fue en ese año noventa**

Sin esperar a que la industria ni los medios se tardaran en prestarle atención, el rock reaccionó pronto al nuevo orden. *Nuevo orden* se llama de hecho el disco que Profetas y Frenéticos presentaron en 1992, y puede haber sido una cita al nombre de un grupo post-punk inglés de los ochenta como New Order, pero dentro traía muchas viñetas que cuadraban con la nueva época nacional, en

versos como “Nuevos tiempos, todos amigos / cualquier idiota se disfraya y pasa por ovejilla” (en “Nuevo orden”) o “Ellos hablan de que se preocupan por darnos bienestar a cada cual / y todos tener / y yo quiero comprar también antes de que se acabe el stock” (en “Caribou Lou”).

Pudo parecer más enigmático entonces, en medio de unos años noventa que invitaban por excelencia al pasatismo, pero como suele pasar con Jorge González, ahora se oye más claro lo lúcido que era. En la canción que da nombre a su segundo disco, *El futuro se fue* (1994), el cantante de Los Prisioneros decía “El futuro se fue / ese año noventa / Nadie nos gritó ‘vuelta, vuelta’, vuelta de tortilla / El futuro pasó por todo el modernismo / Muchos creyendo en nada salvo los arreglines / El futuro funó entre pera y bigote”. En su siguiente álbum, *Mi destino* (1999), iniciaba la canción “Allende vive (y yo sé dónde)” con la definición “Qué pasa, el Presidente habla de este país / por qué no le llama fundo y honra su raíz”, y remataba con el coro “No es un país / Chile es un fundo”. Y en su primer disco como solista, *El resplandor* (1997), Carlos Cabezas traía la historia reciente al ruedo con imágenes de La Moneda bombardeada en el clip de “Bailando en silencio” mientras su voz lóbrega pronunciaba las palabras “el dolor”.

Porque Pinochet seguía demasiado presente como para darlo por jubilado. “Matando gente te haces de un futuro / y si robas alguien te premiará / si eres corrupto te vas derecho al cielo / un dictador se va a canonizar”, dice Pogo, carismático cantante de Los Peores de Chile, en “Malos, malos, malos”, canción del primer disco del grupo, *Los Peores de Chile* (1994). Hijos de los años finales de la dictadura, Fiskales Ad-Hok sumaron a su historial títulos como “El cóndor” (1993), donde el cantante Álvaro España imagina un cóndor que baja de las montañas y tapa en estiércol a instituciones como La Moneda, el Congreso y la Iglesia, y el grupo sigue en esa línea con canciones como “El circo” (1995) y “Odio” (1998). Se diversificaba además una serie de sellos independientes que editaban hardcore y punk como Masapunk, CFA, Deifer, Brutal Recordz, Ativate, Larva, Anarko Proleta y más, con cassettes de Entucontra, Altercado, Praxis, Repudio, Disidentes y otras propuestas como el ska militante de Sandino Rockers en *El pequeño ejército loco* (1997), el punk anti-militarista de Punkora en *Nadie a los llamados* (2001) o el *hardcore* de Malgobierno en *La esperanza intacta* (2001). En “Legislar”, una de las canciones de ese disco, la banda hacía referencia a lo bonito de legislar con versos como “Orgulloso de trabajar / en el Senado de Pinochet”, con el dictador todavía vestido como senador vitalicio.

Sobre la institución policial de la detención por sospecha había constancia en la propia “Detenido por sospecha” (1994), canción de Los Miserables que culmina con la cita al himno policial chileno en los versos “¿Esto es orden y patria? / Detenido por ser joven / detenido por ser pobre / detenido por sospecha”. Si era por resignificar ese mismo himno, décadas antes de que Lastesis lo hicieran para el mundo en 2019, La Banda del Capitán Corneta apuntaba a la brutalidad policiaca con las líneas “Orden y Patria es nuestro lema / Degolladores de la Nación” (acuñadas años antes por el pueblo anónimo tras los degollamientos que la institución perpetró en 1985), tal como se oyen en el blues “Sarna”, del disco *Perros días* (1994). “Servicio militar, muerte cerebral” homologaban Los Tres en una línea de “La espada y la pared” (1995), mientras Entrelkles escenificaban un diálogo castrense en “Carne nueva”, de su disco *El carnaval de las bestias* (1994) – “Jefe, ¿qué hacemos con él? / ¡Matarlo!” –, y la banda rockera Mandrácula aludía a la Caravana de la Muerte del general Arellano Stark en la canción “Tortureitor” (1998). Un país durante tantos años militarizado no podía sino mostrar estos y otros síntomas post-traumáticos, expresados además como discursos e imágenes rebeldes de parte de un rock que, fiel a su naturaleza, no se mostraba domesticado.

Hasta grupos más visibles del pop y el rock de los '90 mostraron cuotas de contingencia. La crisis moral que acusó en la época la iglesia católica, representada en el ultraconservador cardenal Jorge Medina, quedó citada por Beto Cuevas en “Tejedores de ilusión” (1993), éxito de La Ley, de modo que no sólo bandas como Los Miserables cantaban “Vamos a la iglesia de los ricos / vamos a la iglesia de los cuicos (...) / vamos al templo de la hipocresía” en “La iglesia de María” (1992). Imágenes de la dictadura venían filtradas en canciones de Los Tres como “La primera vez” (1991) o “De hacerse se va a hacer” (1997), y las noticias de la época quedaban reflejadas en el verso “Hasta cuándo con eso de todo está bien / basta ver las vitrinas y el Senado también” con que Colombina Parra iniciaba la canción “Vendo diario” (1996), de los Ex.

Al mismo tiempo una sociedad pacata por definición como la chilena quedaba interpelada por la canción “Sex maniac” de la banda de rap La Pozze Latina, incluida en el disco *Pozzeídos x “la ilusión”* (1993). Y si Los Prisioneros habían escrito sobre machismo con todas sus letras en “Corazones rojos”, del disco *Corazones* (1990), voces de mujeres en primera persona se escucharon pronto en discos de Venus y Tatiana Bustos, como *El ataque de Zorrita* (1996) y *Las hijas de Eva* (1997). Sobre temas medioambientales estaban cantando los Barracos en el álbum

*Barracos* (1994) y todo el elenco convocado al pionero disco *El Bío Bío sigue cantando* (1996), producido por el sello independiente Mundovivo. Del quinto centenario, coincidente con la Exposición Universal de Sevilla en 1992, se hacía cargo por ejemplo Lafloripondio en la canción "Sevilla" ("el show en Sevilla / quinientos años") de su primera cassette, *Muriendo con las botas puestas* (1994), y sobre pueblos originarios americanos cantaba la banda de ska Santo Barrio junto a Rubén Albarrán (de los mexicanos Café Tacuba) como invitado en "V sol", canción del disco *Tumbao rebelde* (1998).

El libro "Chile actual - Anatomía de un mito" (1997), del sociólogo Tomás Moulian, vino a proporcionar en la misma época un marco teórico para el cuestionamiento a la transición y a añadir además un síntoma importante en el hecho de que se volviera un best-seller. Parece ser además la lectura de cabecera del Joe Vasconcellos que grabó su tercer disco, *Transformación* (1997), con menciones al alto precio de la modernidad o a lo absurdo con celular. "El sistema es perfecto y funcional / hay ofertas y deudas por montón / el consumo no da felicidad", dice en "Preemergencia", y "Sueña ser parte de las columnas sociales / tiene más deudas que el Tercer Mundo / pero es porfiado y quiere posar / vive todo el día aparentando ante los vecinos / colegio caro, vida postiza / vive lo absurdo con celular", agrega en "La funa", par de retratos implacables del tipo de consumidores perfilado en la época.

Otros apuntes de esos nuevos aires tomó Mauricio Redolés entre los abundantes versos de "¿Quién mató a Gaete?", un poema que grabó por primera vez en 1996, pero que fue escuchado en vivo años antes. "Murió en un campo de Concer-ta-ción / o fue la Con-cen-tra-ción de partidos" o "Lo mataron los nuevos tiempos / porque el Gaete no cachó los nuevos vientos / Murió cuando llegó la alegría / porque el Gaete quedó sin tutoría", escribió ahí el poeta y cantor. Y prestar atención a una banda como Fulano era asistir a una sucesión de instantáneas de distintos momentos de ese proceso. "Son los dueños del bulín, acostúmbrense a la idea, esto ya llegó a su fin", cantaba Arlette Jequier en "La historia no me convence, sólo me atraganta", del disco *En el bunker* (1989), como anticipo de la transición. "Basura multicolor / tu política me llama / pornografía de derecha / mil y una noches de izquierda", agregaba en "Basura", de Jorge Campos, *El infierno de los payasos* (1993), indicio de hasta qué tan atrás se remonta el actual descrédito de las banderas políticas. "Nunca protestes, paga tu cuenta / riega tu patio, cierra tu puerta", escribió Jaime Vivanco en "Canción formal (en 7/8)", de *Trabajos inútiles* (1997), señal de una era individual y mercantilizada. "Hace

tiempo que tu gente se olvidó / que todos callaron cuando se mató / ahora tantos hablan hasta vomitar / de la gente pobre y la seguridad”, interpeló ya en el nuevo siglo Cristián Crisosto en “Conservadores por el Cambio” (2011), una sátira a las poses neodemocráticas de una derecha ex pinochetista.

Llegaba a su fin la era noventera y el mismo grupo con que se inician estas páginas rubricaba el decenio a gran escala: Sol y Lluvia fue la primera banda chilena que por sí sola llenó de público el Estadio Nacional, con más de sesenta mil personas que llegaron a verlos el 9 de abril de 1999. Desde fines de la dictadura, en 1989, el principal coliseo santiaguino había sido escenario de shows masivos de Rod Stewart, Cyndi Lauper, Bon Jovi, Silvio Rodríguez, Michael Jackson y otras estrellas internacionales. Pero más recientemente también había sido locación de homenajes musicales a Ernesto “Che” Guevara en 1997 y a Salvador Allende en 1998, mientras diversos grupos de pop y rock grababan discos de tributo a Víctor Jara y Violeta Parra con el auspicio de sellos multinacionales. Más significativo aun es que una parte de los grupos y artistas que habían levantado voces críticas a la transición, e incluso antes, a la dictadura, varios de ellos provenientes del sello Alerce, amplificaron su alcance al integrarse a compañías discográficas de la gran industria. Fue un proceso transversal. Valió para bandas de rock y rap como Los Tres, La Pozze Latina o Los Miserables, y también para algunos de los nombres más connotados de la canción chilena perseguida por la dictadura y retornada luego de 1990, entre Inti-Illimani, Illapu, Quilapayún y los repertorios históricos de Víctor Jara y Violeta Parra entre otros. Hay mucho de simbólico en ese tránsito: la instalación de un meritorio lazo a gran escala entre tales artistas y las audiencias que por décadas tuvieron prohibido escuchar esta música, y al mismo tiempo la incorporación de esos repertorios a un mercado que, en el nuevo país de la posdictadura, era la medida del éxito y el reconocimiento.

# DESDE EL RAP A LA MÚSICA URBANA: APUNTES DEL SUBSUELO

Freddy Olguín

**Freddy Olguín Díaz** (1979) es periodista y ha escrito sobre música en medios digitales y blogs especializados. Fue editor del sitio Super 45.cl, medio dedicado a la música independiente, y se desempeñó como docente en el área de las comunicaciones. Fue parte del grupo de rap FDA, iniciado en 1998, y en 2004 creó el *netlabel* y blog Dilema Industria, sello discográfico desde donde ha publicado su música bajo el alias de Gen, además de lanzar o difundir propuestas de otros artistas. Es autor del libro antológico "100 rimas de rap chileno" (2018).

“No te podrás quedar en casa, hermano”. Eso parte diciendo el poeta y músico Gil Scott-Heron en su inmortal canción “The revolution will not be televised”, publicada en 1971. A través de su música y de este tema en específico, el artista de Chicago anunció una revolución, que impactó por su carga política, a través de una crítica al *establishment*, a los medios y a la policía. Un símbolo del activismo afroamericano que sirvió especialmente como llamado a no quedarse quieto. Artistas de su ciudad como Mick Jenkins o Common, solo por citar un par de casos, décadas más tarde y desde el ya desarrollado hip-hop, han honrado su legado de poesía y proto-rap, dejando en evidencia una tradición en cuanto al ritmo y mensaje.

“Hemos crecido viendo la televisión, con su visión de las cosas que en realidad no lo son”, dice la rapera chilena Michu MC en el tema “La función”, parte de su disco *Los ojos o el rostro*, lanzado en 2011. Cuatro décadas después de la revolución pregonada por Gil Scott-Heron y desde Chile, una joven artista que creció en la población santiaguina de La Pincoya y parte del *underground* local, parece acercarse a la misma tradición, que no es otra cosa que el influjo del rap, ese germen que fue instalado desde fines de los años ochenta y principios de los noventa por artistas considerados pioneros en Chile como De Kiruza, Panteras Negras, Los Marginales, La Pozze Latina y más.

Como es sabido, los primeros artistas de hip-hop y rap en nuestro país enfrentaron un clima hostil, sostenido por la dictadura militar de Pinochet. Un período marcado por la represión y el control, donde el poder intentó silenciar a las artes. Por eso no fue raro que esfuerzos como los de De Kiruza describieran la situación del país y además funcionaran como método de denuncia: “Se te nota un bulto bajo la chaqueta / No *sigai* fingiendo con la metralleta / Eres asesino de profesión / Pero dices proteger a la nación”. Esos versos de “Algo está pasando”, el himno de Pedro Foncea y De Kiruza, ya en 1988 demostraron el carácter aguerrido del hip-hop chileno.

Este momento inaugural del rap local, parte del inminente estallido de hip-hop en Santiago y el resto del país, fue solo una muestra de una cultura y ética de trabajo, que lentamente comenzaba a hacerse visible. De Kiruza, al ser una banda fusión, propensa tanto a los ritmos afroamericanos como a los latinos, fue el eslabón perfecto con proyectos ya más centrados específicamente en el rap como Panteras Negras. La banda liderada por Lalo Meneses, un temprano b-boy o bailarín de *breakdance* devenido en MC y más tarde en veterano y leyenda, fue crucial en la formación de la psique rapera más frontal y política.

Las letras de Panteras Negras desde el principio relataron el día a día de la población Huamachuco, en la comuna de Renca, con gritos primales sobre la marginalidad, la dictadura, el abuso policial y las injusticias. Tan solo los títulos de las canciones de *Lejos del centro*, cinta debut de Panteras Negras que comenzó a circular en 1990, dan cuenta del contenido y carácter del grupo: “Tontos ricachones”, “Gritos de la calle”, “Listos pa la guerra”, “Por tu pueblo”.

En la línea de tiempo del primer rap chileno también figuran grupos como Los Marginales, cuya grabación debut, *Marginal*, publicada en cassette en 1992 por el sello Prodisc, contenía mensajes políticos, aunque ampliaba su discurso hasta abordar temas como la censura, el clasismo y la vida cotidiana. “Marginal, que no te traten como un animal. Marginal, tus derechos han sido pasados a llevar”, cantan en “Marginal”, con fraseos propios de la vieja escuela. Al igual que otros artistas de la época, Los Marginales utilizaron los recursos de la música hip-hop, es decir beats y *scratches*, agregando guitarras y formas de percusión.

*Pozzeídos x “la ilusión”*, debut de La Pozze Latina publicado en 1993, se mostró aún más sofisticado en cuanto al tratamiento de las bases instrumentales, al usar elementos cercanos al rock y al funk y apelando a un contexto “latino”. La banda de Hernán del Canto y Jimmy Fernández mostró mayor dominio en las rimas y en temas como “Sex maniac” se atrevió a explorar líricamente el erotismo y humor, sumando mayores recursos al ideario rapero local.

La figura de Jimmy Fernández, también conocido como Panama Red, en tanto, es considerada icónica en el panorama del hip-hop chileno. Oriundo de Panamá, el músico llegó a nuestro país con un amplio conocimiento sobre el hip-hop, que traspasó a varios en lugares de reunión como calle Bombero Ossa, seminal epicentro santiaguino del hip-hop, donde los primeros cultores del *breakdance* y del rap practicaron sus pasos o rimas. Fernández, primero a través de The Latin Posse y luego con énfasis en La Pozze Latina, no solo verbalizó el descontento de una generación, también enfatizó en lo latino e incluso insinuó un tono más poético.

Si grupos como La Pozze Latina entonces lograban tener buena difusión a nivel radial, al impulsar este tipo de música hacia una creciente exposición mediática, en el resto del país las experiencias raperas comenzaron a aflorar y luego a multiplicarse.

No muy lejos de Santiago, el grupo viñamarino DDC (Descendientes de la Calle) grabó en 1992 un tema titulado “Pacofobia”, un relato sobre la represión policial y el repudio a la autoridad. Durante los años siguientes el tema se esparció de

mano en mano, en cintas compartidas por los raperos de la región de Valparaíso, que ayudaron a mantener su crudeza y hechura independiente. “Corriendo como animales por las calles principales de esta nuestra ciudad. Con habitantes que piden libertad. Y ellos los verdes corren, corren tras nosotros”, dice parte de la letra del grupo, proveniente de la población Santa Julia.

También desde regiones, proyectos como Enlace 041, de Concepción, Pirañas, de Temuco, y los iquiqueños Eskina Familia Squad y Gente de Confianza, entre otros, desde muy temprano usaron un léxico que llamaba a mirar al resto del país. “Quién decía que Iquique no podía. El centralismo dejémoslo para otro día. Nuestra estrella Próxima Centauri brilla. Aquí está la gente con la original, no la plantilla”, rimaron en 2003 Gente de Confianza en su tema “Quién decía”.

En la capital, los primeros demos de Tiro de Gracia, titulados *Homosapiens* y *Arma calibrada*, contagiados con el espíritu más político o hardcore del rap y publicados de manera independiente tras sus primeros shows en Santiago desde 1993, contenían temas como “Cero grosero”, donde Juan Sativo, en ese entonces llamado Bestia, por momentos dispara contra las promesas no cumplidas de los políticos y sugiere: “Oye, hermano, no te quedes en los sueños, observa tu entorno”. Esta primera época de la banda, que entonces contaba con miembros como Lenwa Dura o DJ Borna, fue el proemio de los próximos aciertos del grupo, marcados por su clásico disco *Ser humano!!* (1997).

Material como éste, producido ya en el llamado retorno a la democracia, tras la asunción de Patricio Aylwin en marzo de 1990, mantuvo activo el pulso siempre crítico de los sonidos urbanos en nuestro país. Por esos años, los incipientes estudios de grabación caseros, los instrumentos y la variada discografía asociada al rap, se convirtieron en las herramientas para facturar un cada vez más prominente circuito de hip-hop que, como sabemos, entre sus elementos también integra al graffiti, la cultura DJ y el baile.

La apertura cultural durante los primeros gobiernos de la Concertación permitió que los artistas tuvieran más espacio para desarrollar sus propuestas. Álbumes asociados al rock chileno como *Corazones* (1990), de Los Prisioneros; *Los Tres* (1991), de Los Tres, o *¿Democracia?* (1991), de Los Miserables, son ejemplos de la producción musical en la época. En estos casos, con más de un guiño a mensajes políticos o contingentes.

## Miedo a un planeta despierto

En Santiago los inicios del hip-hop estuvieron asociados al *breakdance*, debido a la difusión del baile urbano en nuestro país, por medio de películas (*Beats-treet* y *Breakin'*, ambas de 1984) y programas de televisión (“Sábados gigantes”, “Magnetoscopio musical”), que mostraron la estética y ritmo del hip-hop, tal como se comenzaba a desarrollar en Estados Unidos. Es por eso que referentes como Claudio Flores, Bototo Speed Neto o el propio Jimmy Fernández son considerados también b-boys de primera generación, bailarines urbanos que podían ejercer de raperos o maestros de ceremonia.

En cuanto a la adaptación del rap a nuestra realidad durante esa época, ésta fue posible también por medio de referentes extranjeros, que sirvieron de inspiración para crear el discurso del rap local. Public Enemy, leyendas neoyorquinas encabezadas por Chuck D y Flavor Flav, iniciaron su actividad en 1985. Sus letras punzantes, a ratos polémicas, y su sonido aventajado los convirtieron en una de las mejores propuestas musicales surgidas a fines de los ochenta. El segundo disco de la banda, *It takes a nation of millions to hold us back*, publicado en 1988, fue considerado un clásico instantáneo. Sus opiniones sobre el racismo, la violencia y el sesgo informativo fueron denuncias en temas icónicos como “Don’t believe the hype”, donde Chuck D cuestiona: “Medios falsos, no los necesitamos. ¿Verdad?”

Public Enemy sirvieron de resorte para grupos chilenos como Panteras Negras, que sin duda al inicio los vieron como un modelo: basta con observar la portada del disco *Reyes de la jungla* (1993). La banda de Chuck D debutó por fin en nuestro país en julio de 2011, compartiendo escenario en el Teatro Caupolicán con buena parte de la escena más antigua y crítica del rap chileno: Legua York, Panteras Negras, Tiro de Gracia y más.

Durante la jornada sonó fuerte “Don’t believe the hype”, en un momento marcado por las movilizaciones estudiantiles que, por medio de marchas y tomas, se opusieron al sistema educacional chileno, heredado de la dictadura. Esa noche Chuck D, además de reunirse en el camarín con los miembros de Panteras Negras y Legua York, mostró apoyo al movimiento y exhibió un cartel con el mensaje “To save the public education is possible”.

Al inicio de la década de los noventa, los artistas que desde Estados Unidos dieron forma a la llamada época dorada del rap, esa que supo leer y desarrollar los intentos de pioneros como Kool Herc, Afrika Bambaata o Grandmaster Flash, fueron A Tribe Called Quest, MC Lyte, Brand Nubian, Eric B. & Rakim, Boogie Down

Productions, Queen Latifah, Run-DMC y más. Al seguir la estela de estos y otros músicos, se puede ver de qué manera los primeros artistas del hip-hop chileno tomaron ciertas ideas para pensar o construir sus propuestas, añadiendo aspectos de la chilenidad o lo latino.

La experiencia del hip-hop en nuestro país, especialmente la más asociada a lo político o en sintonía con los movimientos sociales, estuvo muy ligada, además de a la música, a organizaciones o proyectos que pretendieron reunir a jóvenes ligados al movimiento, en función de promover cambios en la sociedad. Tour Marginal, La Coalición y Hip-Hoplogía son algunos ejemplos de este tipo de grupos. En el caso de Hip-Hoplogía, su decidor lema fue “Del mensaje a la acción”, y pese a su breve existencia, apenas tres o cuatro años desde 2000, desarrolló una dinámica muy enraizada en el hip-hop chileno, vinculada a talleres, tocatas barriales y encuentros.

Artistas como GuerrillerOkulto, Subverso o el dúo M-16 son algunos nombres que pueden identificarse en esta línea de organizaciones y talleres. El contenido de las canciones de proyectos como estos es igualmente desarrollado a partir de una crítica profunda al modelo económico. En distintas etapas, dependiendo del año de publicación, sus temas no dejan pasar la contingencia ni la reflexión. Es el caso de “Nuestra arma”, de M-16, un tema de 1997, donde El Fierro canta “El mundo está lleno de viejos aturdidos. Que manejan los poderes, entre ellos son enemigos. No se han dado cuenta lo que han sembrado. Han cosechado odio, hambre, dolor, espanto”.

GuerrillerOkulto, en tanto, al igual que SubVerso, se convirtió en una referencia de este tipo de rap, junto a otros MCs como Centinela Spectro. En “Autodefensa”, un track extraído del *Poblacional* (2007), el disco debut de la banda Salvaje Decibel –grupo insigne del rap político santiaguino en los años 2000–, GuerrillerOkulto asesta una rima que parece sentencia: “No hay pausa para el que lucha por una causa. La injusticia social justifica el hip-hop. Lo demás es pura farsa”.

## Legión

El éxito comercial de álbumes como *Ser humano!!* (1997), de Tiro de Gracia, que vino a revolucionar el panorama del hip-hop local y a convertir en masivo un movimiento forjado en el *underground*, y difundidas propuestas que fusionaron funk, rock y rap como Los Tetras, convivieron con varias producciones caseras e

independientes. El pionero sello independiente Kalimba, que a mediados de los noventa publicó o difundió música de artistas como Trovadores Tales, Ultratumba, Mantekilla Digital, Da Nos y Calambre, entre muchos otros, acogió a varias de las ideas más frontales y críticas de la escena.

El disco *Avanza* (1998), debut del trío Calambre, incluyó letras que describieron su entorno y su espíritu independiente a toda prueba, además de dejar de manifiesto su malestar frente al abuso de la policía. “Golpes a mi pueblo serán contestados por mi legión de hip-hop, partiendo su institución”, dice M5D en “Monos verdes”, un tema que reúne al grupo con SQB, referente under del norte de Santiago. Si Calambre rimó desde Gran Avenida, otros nombres de la época como Rezonancia hicieron lo propio desde la comuna de Pedro Aguirre Cerda, que ellos llamaban “Pacsilvania”. Ese territorio les entregó las herramientas para facturar *Zorprezaun* (1999), un crudo relato barrial aún presente en el imaginario rapero local.

A trabajos como estos podemos sumar el de Legua York, banda encabezada por el rapero y dirigente social Gustavo Arias, Lulo. Surgida en 1997 desde la población La Legua en San Joaquín, encarnó en varios aspectos el rap combativo, a través de la participación en foros, eventos y talleres, además de publicar música con un alto contenido político. Legua York presentó *Huelga de hambre* en 2004, álbum publicado por el sello Alerce, aunque el grupo ya contaba con una discografía previa en el *underground*, difundida a través de casetes y tocatas.

Otra banda que en gran medida llevó la bandera del rap político fue Makiza, cuarteto formado por hijos de exiliados de la dictadura, quienes a su regreso conectaron con las distintas expresiones del hip-hop chileno. Por medio de álbumes de gran factura como *Vida salvaje* (1997) y *Aerolíneas Makiza* (1999), criticaron al fascismo imperante, identificándose como “Frente Lírico Combatiente”. También, y a través del fraseo único de Ana Tijoux y la madurez de Seo2, se refirieron a temas como el machismo, la censura y la vida familiar.

Makiza, que no era estrictamente un grupo asociado a un barrio o población, logró esparcir el mensaje del rap, llevándolo a una audiencia más amplia. Temas de *Aerolíneas Makiza* como “En paro”, que denunció los ecos de la dictadura pinochetista, primero fue censurado y luego muy difundida en las radios, para sorpresa de la propia Tijoux, quien jamás pensó que un tema así podía sonar en alguna emisora chilena. La misma Ana Tijoux impactó en el panorama primero con Makiza y luego con su trabajo como solista. Su trabajo instaló un creciente discurso de empoderamiento femenino, que ciertamente se multiplicó a través

de los años. Este aspecto igualmente aportó grandes ideas en el vocabulario del hip-hop local.

En una línea parecida se puede identificar a Corrosivas, dupla formada por Nalini y Mona, consideradas unas de las pioneras del rap femenino local. El dúo en 2001 publicó *Destino invisible*, trabajo que resumió varios años de actividad subterránea, tanto en la creación de música como en presentaciones en el circuito. Vafe Jhous, oriunda de Valdivia; Venita, parte del grupo Ultratumba, y luego distintas raperas asociadas al colectivo Deyas Klan como La Deyabu, Fátima o Dania Neko, son solo algunos ejemplos de mujeres que, tras varios años de trabajo, en su música han abordado temáticas sociales hasta llegar al feminismo.

### Entre sueños

Gracias a los medios asociados y a la tecnología y equipamiento necesarios para producirlo o difundirlo, el hip-hop experimentó a partir de la década del 2000 mayores síntomas de profesionalización. El lenguaje y la agenda del rap fueron creciendo en temáticas y expresiones, y no solo el ítem político fue indispensable a la hora de escribir canciones. Además se advierte una mayor apertura en lo musical, al agregar con menos prejuicios trazas de soul, funk o *dance hall*. Los masivos Movimiento Original, por ejemplo, sin perder un tono reivindicativo, alcanzaron una gran audiencia uniéndose con estilo hip-hop y reggae. En algunos casos se consignan referencias al pop, a la música *indie* o a la electrónica, en el caso de bandas como CHC o Colectivo Étéreo.

El álbum *Top Ten Babylon Artistas* (2001), de DJ Raff junto a Solo di Medina, fue un verdadero muestrario de las variadas posibilidades del hip-hop, solo un año después del disco *Hechizos I*, de los más callejeros Los Brujuz. En ambos casos, aunque con matices dados por el origen y estilo, primaba el tono confesional. *24/7*, de Zonora Point, lanzado en 2013, sorprendió por el uso de *beats* más cercanos al *dembow* o a la electrónica, todavía con espacio para el más clásico *boom bap*. Parte de las letras de Zonora Point hablaban sobre fiestas, diversión y humor, conectando con las próximas formas de música urbana.

Piezas representativas del rap de los años 2000, como *Entre lo habitual y lo desconocido* (2007), debut del destacado rapero Hordatoj, cuyo contenido podía hablar naturalmente del amor o los matices al interior del hip-hop, aparecieron en una época donde las producciones independientes se multiplicaron. Estos lenguajes se sumaron a los de Zita Zoe, con un rap y actitud cada vez más

próximo a los enfoques de género; Mantoi, en una vereda más poética, o CHR, con un tono defensor del hardcore. Estos y muchos otros proyectos animaron la década y comenzaron a mostrar mayor riqueza tanto en los argumentos como en la producción musical.

Grupos como Liricistas ya demostraban que la continuidad del hip-hop chileno era posible, junto a pequeñas revoluciones como las de Cevladé o Chystemc, ambos capaces de facturar buenos álbumes o lucir sus rimas en batallas de *freestyle*. Son precisamente estos eventos los que comenzaron a aglutinar a las nuevas generaciones de jóvenes identificados con el hip-hop. Durante el periodo de 2010 a 2014, que coincide con el primer gobierno de Sebastián Piñera, la música hip-hop en nuestro país ya vivía una suerte de consolidación, con producciones que persiguieron estándares más sofisticados, además de la masificación e incluso internacionalización de algunas propuestas.

El rap más subterráneo o alejado de los medios oficiales, en tanto, siguió su camino gracias a álbumes como *Radical* (2013), de la banda Salvaje Decibel, cuyos mensajes de rebeldía y comentario político, planteados siempre desde la periferia, captaron el clima del momento. Portavoz, uno de los MCs del cuarteto, en el tema que da nombre al disco dice "Tenís letras pero pocas pruebas como el fiscal Peña", aludiendo a Alejandro Peña, fiscal del llamado "caso Bombas".

Algunos años más tarde, trabajos como los de Shesho MC, rapero de Quilicura que en sus letras igualmente arremete con mensajes sociales, conviven con expresiones modernas como el trap, un difundido género que toma ciertos elementos del hip-hop para fundirlos con pop, sintetizadores y sonidos latinos. Aunque amplio, el trap en Chile, además de contar con referentes como Nación Triizy, uno de los primeros grupos reconocidos en la materia, es un lugar donde se reúnen múltiples expresiones y talentos, nutridos por los cambios o evoluciones de la música urbana.

Artistas asociados en mayor o menor grado al género, como Princesa Alba, Gianluca o Cease, pueden acercarse al pop o al *indie* en un formato inclusivo, mientras Catana o Young Cister parecen tomar mayor posición a través del rap. Pablo Chill-E, en tanto, se ha transformado en uno de los símbolos de este estilo a nivel nacional y también ha mostrado su interés por la contingencia, en temas como "Facts" (2018), que, como parte de un agudo diagnóstico, dice "¿Quieren saber por qué hay corrupción? Senadores ganando más que un profesor".

En octubre de 2019 no solo se registró un despertar de la ciudadanía, volcada a las calles solicitando dignidad. Nuestros artistas igualmente se han encargado

de dejar variados intentos para describir la crisis, la indiferencia del gobierno y la represión. Algunos, incluso, quizá anticiparon este momento. Desde el rap o también la llamada música urbana, los mensajes han sido constantes y numerosos.

Durante el año, proyectos casi desconocidos como Valenciaga Falsas han difundido temas que repasan la situación país. “Devuelvan los pe\$0”, publicada un par de meses antes del estallido, es todo un llamado a la rebeldía que recuerda: “La vida en la periferia siempre es más complicá, el Estado no hace ni una weá, ni una weá”. Ya durante las masivas marchas, varios artistas del hip-hop como Jonas Sanche (“Dictadores fuera”), Seo2 (“Un paso más”), Kanitrou (“Bandera negra”) o Ana Tijoux (“Cacerolazo”) también han aportado tracks para el *playlist* de este momento histórico. Estos y otros muchos esfuerzos pueden agregarse a la lista que, desde el pasado y hasta la actualidad, forman el *mixtape* de nuestro presente.

# TECHNOCRACIA: MÚSICA ELECTRÓNICA Y POSDICTADURA

Luis Felipe Saavedra

**Luis Felipe Saavedra** (1978) es periodista de la Academia de Humanismo Cristiano y Diplomado en Apreciación Musical por la Universidad Adolfo Ibáñez. Desde 2000 colabora en medios escritos, de radio y audiovisuales. Fue editor del portal de música independiente Super 45 y desde 2018 es editor de la revista sobre música chilena "The Note". Como tecladista ha tocado también desde 2001 en los grupos Mota, The Ganjas y Los Días Contados, con varias producciones discográficas editadas desde 2002 en adelante.

Disparos, explosiones, helicópteros, quebraciones, alarmas, consignas, chuchadas, cacerolas. Hasta el fuego suena. Desde el 18 de octubre, cuando Chile estalló de rabia y Piñera declaró una guerra contra “un enemigo poderoso e implacable” y soltó los perros, las calles han hecho más ruido que nunca en tres décadas.

Impactada por la barbarie policial, la gestora del *netlabel* Modismo, Jessica Campos, conocida como Alisú, decidió hacer un pequeño gesto y convocó por sus redes a todos los productores electrónicos que quisieran aportar con tracks para un compilado cuyos beneficios económicos irían en ayuda de los que sufrieron daños oculares durante las manifestaciones. El único requisito era samplear la calle, tomar los sonidos de la crisis e incluirlos en los temas.

No esperaba la respuesta que recibió: en pocos días, la bandeja del correo de Modismo estaba repleta de archivos de músicos chilenos, mexicanos, uruguayos y de otros países. Tantos, que el equipo a cargo del compilado *Chile no está en guerra* debió seleccionar los sesenta mejores y repartirlos en cinco volúmenes para publicarlos, uno cada semana, en la plataforma Bandcamp para descarga de pago.

Al mismo tiempo, la DJ y productora chilena Valentina Montalvo, Valesuchi, radicada en Rio de Janeiro, echaba mano de sus contactos internacionales para generar otro compilado. En cinco días recibió 52 obras de músicos de todo el mundo, desde chilenos como Diegors, DJ Raff y Tomás Urquieta hasta figuras globales como Nicola Cruz o Silent Servant, y las editó bajo el nombre de *Despertar: Chile*, con el fin de recaudar fondos para organizaciones que apoyan a los heridos en las marchas.

“Hastío”, “El peso de la noche”, “Los caídos”, “Dignidad”, “Evadir”, “Nos tienen podridos”, “Amor a la primera línea” o “Estamos despiertos” son algunos de los títulos que aparecen en *Chile no está en guerra* y reflejan el espíritu combativo del disco. Más relevante es la música misma, capaz de transmitir la tensión, angustia y dramatismo de la lucha callejera, tanto por los sonidos concretos, muchos procesados con maestría hasta liberarlos de la referencia obvia, como por las composiciones, que van desde ambient apesadumbrado a industrial incendiario. El amplísimo rango de sonidos, ritmos y formas que entendemos como música electrónica permite comunicar, mejor que ningún otro género y sin necesidad de versos, los estados de ánimo que cruzan esta crisis.

Ambos discos colectivos acumulan ciento doce tracks inéditos cedidos por sus autores, a los que se suman conciertos y fiestas, programas radiales,

conversatorios y otras acciones en medio de la crisis. La reacción de la comunidad electrónica es tan contundente que no puede ser casualidad ni oportunismo. Desde su llegada a Chile, a inicios de los años noventa, buena parte de la música electrónica local se ha mantenido *underground* y ajena a las lógicas de mercado, casi siempre ignorada por la prensa y los radios y conciente de su condición contracultural. A través de estrategias sonoras y performáticas, ha dado cuenta de los dolores y desajustes de la posdictadura, ha desarrollado vías alternativas al modelo neoliberal y, por sobre todo, ha ampliado los sonidos que pueden ser, y de hecho son, contingentes y políticos.

### **El derecho de bailar en paz**

Durante los primeros años de la posdictadura, el aterrizaje de la electrónica fue leído como uno más de los beneficios de abrirse al mundo, tal como ver las noticias de CNN o probar comida japonesa en un *food garden*, pero iba a ser mucho más que eso. Chile crecía a tasas de un siete por ciento anual y los tecnócratas se regocijaban de lo bien que manejaban la economía, mientras mantenían al pueblo desmovilizado y Pinochet vigilaba desde la Comandancia en Jefe del Ejército. No era el momento de salir a las calles, la orden era producir, consumir y entretenerse con los estelares y sus estrellas internacionales. Hasta bailar podía ser un desafío a la autoridad.

Pero los beats fueron subiendo de volumen poco a poco, desde pequeños clubes y fiestas donde acudían melómanos informados de las últimas tendencias, hasta llegar a la calle misma. La escena había ido creciendo, de la mano de productores locales bien conectados y gracias a las visitas de ilustres hijos de exiliados en Europa, como Ricardo Villalobos, Alexi Delano, Dandy Jack o Cristián Vogel, que traían los nuevos sonidos desde sus capitales de origen.

La Open Rave del 10 de diciembre de 1995, organizada por el colectivo Euphoria en la Plaza Juan Sebastián Bach del Parque Forestal en Santiago, no fue la primera de su especie en Chile –está el antecedente de la *rave* del eclipse en Arica de 1994–, y a pesar de que convocó solo un par de centenar de bailarines, marca el inicio de los años en que el “punchi punchi” se tomó el derecho de intervenir el espacio público con códigos de respeto, inclusión y libertad al ritmo del techno, trance, house o drum & bass.

En un país sin carnaval y desacostumbrado a expresarse festivamente de manera colectiva, estos encuentros gratuitos y abiertos a todos, desde concedores

a punks o familias completas, fueron sumando participantes cada versión: en 1996 eran tres mil, en 1997 y 1998 bailaban ocho mil en el Parque Almagro y en 1999 y 2000 fueron quince mil en el Parque O'Higgins. La de 2003, la última que se realizó, reunió a 25 mil personas en la Plaza de la Constitución, frente a La Moneda, y la cerró DJ Zikuta con el discurso del Presidente Salvador Allende previo al golpe militar de 1973 sobre una base techno. Aquel día se abrió la Alameda para que bailaran los hombres y mujeres libres.

"La cultura se hace en la calle. La fiesta debe ser eslabón de una cadena donde comience a generarse una necesidad por estar en la calle, de reunirse en los lugares públicos". Las palabras no son del colectivo Euphoria, sino del entonces jefe de la División de Cultura del Ministerio de Educación, Claudio Di Girolamo, al finalizar en 2000 la primera "Fiesta de la Cultura", ese dispositivo montado por el gobierno de Ricardo Lagos para entretener a las masas que, de hecho, terminaba con un discurso del primer mandatario. Los gestores de las *raves* callejeras se habían anticipado un lustro a esa "democratización" de espacio público ideada en el segundo piso de La Moneda.

Cuando en 2005 y 2006 los mismos organizadores de las Open Rave importaron la franquicia alemana Love Parade en Chile, con doscientas mil personas bailando sobre la Alameda al compás de figuras mundiales como Ritchie Hawtin, Luciano o Ricardo Villalobos, la electrónica ya había sido conquistada por el mercado. Estaba en todas partes: en la televisión como banda sonora del *reality-show* "Protagonistas de la fama" o en concursos que buscaban a la chica o al chico techno; en megafiestas con altos precios que prometían "el mejor DJ del mundo" o en cada campaña publicitaria o evento corporativo que pretendiera sofisticación y exclusividad. De ahí la burla hecha canción de "Soy electrónico" (2004), de MagmaMix, que describía el postureo en lugares como el Espacio Riesco y las aguas minerales a tres lucas.

Pasada la moda, queda la apertura hacia nuevos auditores y comunidades –las marchas del orgullo gay o Gay Parade, con toda su carga política y reivindicativa, serían irreconocibles sin la música *dance*–, pero sobre todo la ocupación festiva y sin miedo de las calles.

### Error de sistema

En los años noventa la electrónica fue gozosa y multitudinaria, pero también oscura y subterránea. En torno al pionero sello Crisis Records, grupos como

Arteknia, 2CV6, Miradas y Doncellas o Ha Lugar - 128 Bajo advertían sobre la deshumanización del sistema, el fin del mundo o las mentiras de la prensa en canciones de bases programadas y ritmos industriales o techno pop. Hacia fines de la década, el colectivo Ojo de Apolo asimilaba las corrientes más innovadoras del momento con obras puramente instrumentales y abstractas. Solistas o dúos como LEM, Esqueleto, Cáncer, SK-30 o ADN ofrecían una música alejada de todo circuito comercial, con una postura tan introspectiva como desafiante en lo sonoro. Ellos no querían bailar.

Como gran parte de la música electrónica prescinde de las voces y las letras, el ruido es una de sus más efectivas armas para expresar el lado oscuro del alma humana. El *noise* pone en evidencia los errores del sistema y a sus víctimas, una respuesta descreída y hasta violenta a las promesas de crecer con igualdad y la certeza de que la alegría nunca llegó. Con el cambio de siglo y gracias al abaratamiento de las tecnologías de producción musical, los discursos se diversificaron y se tornaron cada vez más radicales. En pleno auge del nuevo pop chileno, los audioterroristas cavaron trincheras y comenzaron a disparar.

A mediados de los años 2000, la escena *noise* y experimental se congregó en torno a las tocatas organizadas por la Productora Mutante, del músico Ervo Pérez (integrante de los grupos diAblo, ojo, Colectivo NO, La Golden Acapulco y otros), en sitios de Santiago como el Taller Sol de la Plaza Brasil o el Bar Uno de Bellavista. Eran sesiones intensas, compartidas por varios artistas despidiendo ruido con instrumentos baratos, teclados de juguete o artefactos alterados, lo que se conoce como *circuit bending*. Justamente el empleo musical de objetos electrónicos en desuso pretendía ir en contra del lujo y la ostentación, a la vez que subvertir las funciones originales de esos aparatos. El más potente ejemplo de este propósito es la perversión del circuito con que opera el dispositivo TAG, símbolo de la política de concesiones del modelo económico chileno y del abuso. “Es un micrófono de contacto –explicaba en una entrevista Ervo Pérez–. Le pones dos cables y está, tienes que pegarlo a algún instrumento, lo pasas por efectos, queda la cagada y empieza a hacer ruidos. Lo puedes fabricar por luca”.

La producción fue copiosa e incesante. Cada semana surgían discos en la entonces muy popular plataforma MySpace o para descarga directa. Y los nombres, incontables: Graqc (hoy White Sample) y Of. publicaron en los sellos Paranoia o Glued trabajos con tantos *glitches* o errores digitales que escucharlos producía un efecto cercano a la epilepsia; los dementes de Cumshot Records (Homúnculo, Coleóptero, Caravana de la Muerte) mezclaban música industrial, *noise* y humor

negro, y los rancagüinos Amigos de la Contaminación Sonora (Sebuts, Caballo, Vintras) sonaban tan desagradables que a su lado el punk parecía Mazapán.

“Imagínese que a la audiencia la meto dentro de una bolsa, luego a esa bolsa la traslado por espinos, la dejo caer por barrancos, la paseo por terrenos rocosos, la hago girar cien veces, y después los agasajo con cerveza y marihuana. ¡Ah! Todo esto con recursos mínimos que son lógicamente autoimpuestos”. Así resumía Carlos Reinoso, entonces integrante del dúo Mostro y hoy activo como Aye Aye, el tono de su sello Horrible Registros. Uno de sus proyectos, a dúo con Juan Pablo Cacciuttolo (hoy dedicado al ambient), se llamó Los 5000, por el número de nuevos habitantes que llegaron a la ciudad de Los Andes en 2007 provenientes de las minas de El Salvador, en el norte de Chile, para la primera expansión industrial importante del yacimiento local. Los discos del dúo, con títulos como *La silicosis se compra en supermercados* o *Comiendo alvéolos por azufre*, y con portadas ilustradas siempre en blanco y negro, eran alegatos corrosivos y chirriantes contra el modelo de desarrollo extractivista y su estela de muerte.

Otros artistas surgidos en la época optaron por recoger elementos de la cultura de masas y bastardear la electrónica, en un cóctel tan perverso como divertido. Héctor Llanquín, alias Megajoy, definió como “techno sudaka sci-fi de la era de la información” a su música bailable con samples de televisión basura, videojuegos y no poco ruido, mientras que DJ Fracaso (Juan Chaparro) todavía publica y presenta en vivo impactantes videos musicalizados que alternan metal extremo, techno, publicidades de retail, bocinas reggaetoneras y pornografía.

A partir de 2006 y en alianza con Pablo Flores (del sello Jacobino Discos), la Productora Mutante organizó los festivales F.O.B.I.A (Fórmula Básica de Imagen y Audio), conciertos audiovisuales donde participó buena parte de la escena de electrónica disidente de aquellos años, con invitados internacionales y convocatorias en torno a temas como “Intercambio digital: música y política” o “Repensando los paradigmas políticos desde la audiovisión”. Revisar esas producciones (disponibles en la web de Jacobino Discos) ayuda a entender el sonido y espíritu transgresor de estos músicos. Ninguno llegó a las radios ni obtuvo éxito o dinero. En el país de los *winner*s, fueron perdedores, a mucha honra.

## Fin al lucro

Cuando en 2001 la Asociación de Productores Fonográficos de Chile (o Cámara Chilena del Disco) y la SCD lanzaron la campaña “No mates la música”, que con

cifras fraudulentas apuntaba a igualar las descargas de MP3 en programas como Soulseek o Kazaa con las mafias que piratean cedés, quedó en evidencia la perplejidad de la industria. El modelo tradicional de fabricación y venta de plástico con canciones adentro estaba en crisis y nos querían convencer de que Internet era el cuco.

Por cierto, la música no estaba amenazada por ese “enemigo poderoso e implacable” llamado Internet. Con un mercado tan precario como el chileno, las nuevas perspectivas que ofrecía la red eran esperanzadoras y los músicos electrónicos, siempre atentos a lo nuevo, fueron los primeros en entenderlo. Eso sí, no había plata de por medio. Ups.

El nuevo orden se llamaba *netlabels*, o sellos en red: colectivos que publicaban discos en una página web para descarga gratuita. Las obras no tenían *copyright*, sino que estaban disponibles bajo licencias Creative Commons, que en lugar de reservar todos los derechos al autor permitían a éste decidir si, además de bajar un disco, era posible para otras personas samplear, versionar o tocar en público esa música sin necesidad de pagar por ello, pero siempre nombrando la fuente. Respeto más que negocio.

Paranoia y Cumshot Records en 2003, Impar, Jacobino Discos y Espora en 2004, Epa Sonidos, Pueblo Nuevo y Nomucho en 2005, Glued y Amigos de la Contaminación Sonora en 2006, Modismo y 001 Records en 2007 fueron los iniciadores de un movimiento que perseguía compartir música sin lucro, no importaba si era *dance*, *breakcore*, ambient o electroacústica. Ya no había necesidad de fabricar discos, imprimir carátulas ni pagar a intermediarios. “En un *netlabel* una vez terminado un disco se sube al sitio y ya al otro día lo están escuchando en Rusia, Alemania, Japón o donde sea”, explicaba Leo D, de Nomucho, sobre las ventajas y el alcance global del nuevo modelo.

La aparición de los *netlabels* fue determinante en el despegue de la electrónica en Chile y permitió la expresión de discursos sonoros que bajo el orden tradicional hubieran sido imposibles. También ayudó a crear comunidades y a trabajar de formas cooperativas y horizontales, buenas costumbres que permanecen hasta hoy en la escena. Un ejemplo de este espíritu es Pueblo Nuevo, fundado por los músicos Mika Martini y Djef con ideas muy claras, desde su logo de banderas rojas inspirado en la cartelería soviética hasta su aguerrido manifiesto: “Una y otra vez nuestra esencia se las arregla para burlar el cerco del silencio y la omisión. Reapareciendo irreconocibles, con nuevos disfraces y atuendos, como Manuel Rodríguez burlando al opresor, nos levantamos para hacernos oír”.

Muchos *netlabels* siguen activos, resistiendo y publicando. Con ellos, la música electrónica chilena fue pionera en subvertir el modelo neoliberal que cobra por todo.

### Tarjeta de memoria

¿Qué hubiera pasado si no hay golpe de Estado en 1973 y la Unidad Popular desarrolla su proyecto tecnológico Cybersyn? La respuesta fue ficcionada por el escritor Jorge Baradit en su novela "Synco", de 2008, y un año después 36 músicos compusieron la banda sonora para ese libro. En el disco cuádruple *Synco soundtrack: Hasta la victoria siempre*, publicado por Pueblo Nuevo para descarga gratuita, "hay luz y muerte, hay belleza y mantra, hay engranaje y aceite. Hay carne y memoria", según escribe en la reseña el propio Baradit, y no es el único trabajo de músicos electrónicos dedicado a nuestra historia reciente.

El compositor electroacústico Federico Schumacher incluyó en su disco (*In Disciplina*, de 2007, la obra "1197", para sistema multiparlante 5.1, donde convocó a ese número de personas para que nombraran a todos los detenidos desaparecidos de la dictadura. En 2011 el mismo compositor registró las marchas del movimiento estudiantil y montó un collage sonoro con las quejas de la gente ante los abusos y el modelo neoliberal chileno. Son exactamente las mismas que las de hoy, por si alguien insiste en que ésta es una crisis que nadie vio venir.

En la misma línea, José Miguel Candela compuso en 2016 la obra *4 piezas acusmáticas por los derechos humanos*, con testimonios de víctimas de la dictadura y electrónica experimental. Antes había publicado el *Ciclo electroacústico Salvador Allende Gossens*, como homenaje al malogrado presidente, una figura tan potente que en Alejandro Albornoz, alias Mankacen y fundador del pionero conjunto Arteknna, también le honró en el disco *En memoria* (2008), con fragmentos de discursos y ambientes dramáticos.

Otros trabajos documentan la conexión de varios productores con el pasado local. Entre ellos están el disco colectivo *Memorias de un calabozo*, de 2006, coordinado por Alisú tomando como punto de partida grabaciones de campo de la ex Cárcel de Valparaíso; la versión robótica del himno "El pueblo unido", lanzada por Sokio en 2007, y las relecturas sintéticas para canciones de Inti-Illimani, Illapu o Víctor Jara del disco *Andes on the moon* (2008), de Andesground.

El dúo Lluvia Ácida, de Punta Arenas, merece una mención aparte porque es la formación de música electrónica chilena más longeva –comenzaron en 1995– y

también la más política. Con una generosa discografía de trabajos en torno a temas como la memoria, la tensión entre naturaleza e industrialización y las luchas sociales, además de documentales y cortometrajes sobre la Patagonia y la Antártida, Héctor Aguilar y Rafael Cheuquela han sostenido una labor incesante y autogestionada. La "cantata electrónica" *La idea: canto a la Federación Obrera de Magallanes* (2007), que relata la matanza de trabajadores de Punta Arenas a manos de carabineros y militares en 1920; el disco *El saqueo*, de 2012 (con canciones como "Estado neoliberal", "Ecofachada" o "Barricada"); y el valioso registro de Úrsula Calderón, una de las últimas hablantes yaganas, en *Kuluana* (2009), acreditan el compromiso de Lluvia Ácida con su territorio.

La música electrónica puede tener denominación de origen y los ejemplos sobran. El disco colectivo *Ferías libres*, editado por Jacobino en 2009, recopila grabaciones de mercados de varias comunas capitalinas y las integra de maneras creativas a piezas electrónicas de diversas especies, en un ejercicio similar al de *Junta de vecinos*, del mismo año, donde músicos porteños utilizan conversaciones o el rumor de calles, cerros y el puerto de Valparaíso como fuente para pistas de ritmos animados. Una obra mayor de registro y procesamiento digital es *Sonido* (2002, Chimuchina Records) de José Pérez de Arce: un muestrario de cantos selk'nam o kawesqar y de ruidos de pájaros carpinteros, sapitos cuatro ojos o arroyos de aguas puras, que alerta sobre el peligro de extinción de esos sonidos.

Como no se trata de un estilo sino que de un procedimiento, la electrónica es capaz de asimilar músicas de cualquier cultura o punto geográfico y ofrecer nuevas perspectivas. Así nacen el kwaito sudafricano, el reggaetón puertorriqueño, el lkuduro angoleño o el electrotango argentino. En Chile, varios trabajan por fortalecer los vínculos con los territorios para generar identidades del siglo XXI. Nombres como Matanza, Quitral o el sello Regional fusionan beats con instrumentos y ritmos andinos o mapuche junto con llamados a valorar, conocer y respetar a pueblos originarios o comunidades tradicionales.

La electrónica local nunca se ha desconectado de su entorno e historia. Además de sonar, escucha.

## Cable a tierra

"Mi vecino vino a verme / Estaba lleno de desilusión / Me miró en los ojos y me dijo: ya dijimos no / Pero el sí está en todo". En 2016 Nicolas Jaar, músico electrónico de prestigio mundial radicado en Nueva York e hijo del Premio Nacional de

Artes Plásticas Alfredo Jaar, cantó en “No” lo que percibía de Chile desde afuera: que entre la voluntad del pueblo que votó “No” en 1988 y la elite que maneja el país con las ideas del “Sí” había un desajuste demasiado doloroso.

Por medio de letras como esa, de la resignificación de sonidos tomados del entorno o del uso de loops y ritmos maquinales que ponen en evidencia la vida urbana alienada, la electrónica chilena ha interpretado de maneras críticas y novedosas los conflictos de la posdictadura. Se organiza en torno a comunidades que promueven un regreso a lo colectivo, el respeto, la no discriminación, la igualdad de género y un contacto cada vez más estrecho con otras disidencias. Son armas poderosas para enfrentar los tiempos que corren. Los circuitos y conexiones ya existen.

# EL INCENDIO NUNCA SE APAGÓ, SÓLO CRECIÓ EN LO MÁS PROFUNDO DE NUESTRO INTERIOR: **HARDCORE, PUNK Y OTRAS RUTAS**

Susana Díaz y Leyla Manzur

**Susana Díaz Berríos** (1978) es cineasta y académica, estudió cine en la Universidad Arcis y estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Dirigió los documentales "Supersordo: historia y geografía de un ruido" (2009), "Hardcore: la revolución Inconclusa" (2011), "Ellas No" (2014) y la serie "Sonidos en mi: mujeres en la música" (2018). Ha escrito crítica de cine en medios digitales como La Fuga, Cine Chile y El Agente, es coautora del libro "Suban el volumen: 13 ensayos sobre cine y rock" (2016) y docente en la Escuela de Cine de Chile y la Escuela de Cine de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

**Leyla Manzur Horta** (1989) es periodista y ha escrito sobre cine y música en medios de Chile y Argentina (Sherpa: Música, Cine TV y Más, El Agente Cine, Bitácora de Cine, Perro Blanco y la revista Séptimo Arte). Trabajó en la segunda edición del libro "Una vida crítica. Cuarenta y cinco años de cinefilia" (2013), de Héctor Soto, así como en medios de comunicación, cortometrajes y espacios académicos para el proceso de formación de alumnos. Además de cine, música, literatura, fotografía e investigación, otros ámbitos de su interés en los que es participante-activista son el lesbofeminismo y la salud mental.

Aquello que pueda ganar el arte a partir de sucesos actuales es siempre un problema fascinante y nada fácil de solucionar.

Oscar Wilde

En estos momentos, mientras se incendia el Centro Arte Alameda, espacio cultural y contracultural de Santiago que albergó a muchas bandas de las que hablaremos a continuación, y vemos cómo todo se destruye para volver a construir, se va gestando esta reflexión planteada a dos voces. En momentos en que la rebeldía, las sublevaciones, la intensidad de la revuelta, la rabia y la impotencia son fuertes pulsiones, las preguntas incesantes prevalecen en las calles, entre la comunión colectiva y la desazón individual, la más íntima. Desde aquí y dentro de este contexto incendiario en el que los derechos humanos son anulados por parte del gobierno de Sebastián Piñera, se escribieron estas líneas para repensar y articular ideas sobre la base de la energía y la furia de estilos extremos: noise, punk rock, hardcore y punk rock lesbofeminista.

La música como expresión es una figura inacabada, idea que se refuerza todavía más en una era en que la incertidumbre sigue su curso. Esta reflexión no es escrita como una última palabra: es un ejercicio para seguir considerando a la música no sólo como un sonido, sino también como un arma concreta de la rebelión frente al *establishment*. Estas son nuevas líneas sobre movimientos que hace más de tres décadas irrumpieron en el mismo territorio musical y de lucha en donde hoy la palabra “estallido” no logra cubrir todo lo que realmente ha acaecido a nivel nacional.

Para contextualizar, los años ochenta y noventa están marcados con fuego por nuestra historia política, por la dictadura y la democracia neoliberal. Un pasado sombrío, esquivas en nuestro presente. Dicha evocación permite a su vez reflexionar sobre la revuelta actual. Chile es un país cuya memoria pensábamos que estaba fracturada por el olvido. La retrospectiva constituye una excusa para mirar con ojos críticos los movimientos que se accionan en nuestra sociedad. El punk evidentemente es una de estas líneas de la canción de protesta. Por un lado, dispara la rabia. Por otro, refleja el absurdo errático por donde transita nuestra historia.

Identificamos un primer movimiento desde el pasado cercano, a fines de los ochenta cruzando los noventa. En esta oportunidad nos centraremos en dos

bandas emblemas dentro de este mapa: Fiskales Ad-Hok, que marca la actitud contestataria, y Supersordo, el lado B, la experimentación sonora y surrealista de vivir en un país absurdo. Un segundo gesto, a mediados de la misma década, da pie a la autogestión y la creación de sellos independientes. Y un tercero, en la década de los dos mil, abre paso al feminismo y deja en crisis las masculinidades.

**Primer movimiento: el fuego nos quema  
El odio visceral y la pesadilla sonora**

“Esta es la historia de Alicia en el país de las mentiras  
mordida, violada por perros capitalistas  
La historia de mi patria usada y manoseada  
por tanto cerdo, perro, puto negociante”.

Fiskales Ad-Hok, “El cóndor” (1993)

La figura de los Fiskales Ad-Hok se alza en 1986 en tiempos de dictadura militar dentro de una escena subterránea punk donde Latinoamérica ya venía manchada y vejada por otras brutales dictaduras. Fiskales se establece con un sonido que abraza a una generación de jóvenes oprimidos hasta lo medular por situarse en contra del régimen de Augusto Pinochet. Sonidos que, con matices incluidos, también tiñen la ruta de otros proyectos de este género en Chile, entre los que se destacan BBS Paranoicos, Machuca, Políticos Muertos, Los Miserables, Cirrosis y Los Peores de Chile, por mencionar algunos.

En este territorio, el sonido y las voces rabiosas son determinantes para sublimar letras articuladas por el vocalista Álvaro España en clave contestataria. La estética de la banda, sus letras, su visualidad y su puesta en escena, marcaban una actitud vital para dar puñetazos como respuesta al terrorismo de Estado que asolaba a los chilenos. Francisco Casas, quien además de *performear* desde la escritura lo hacía desde la corporalidad en Las Yeguas del Apocalipsis junto a Pedro Lemebel, reconoce en el documental “Malditos. La historia de los Fiskales Ad-Hok” (2004), de Pablo Insunza, su sacudida ante la irrupción esta banda ícono de la resistencia: “Cuando en este país no había oportunidad para el arte ni para la música ni para crear, aparecen los Fiskales y a mí me provocó la letra de las canciones que hablaban de abandono, que hablaban de odio”.

“Estamos en el fin del mundo y nos vamos a quedar  
 No queremos cooperar, no queremos escapar  
 No quiero más, no quiero más, no quiero más, no quieren más  
 Por qué debemos pagar las culpas que otro ha escrito ya.  
 Odio, odio, odio, odio, odio, odio  
 Realmente siento mucho odio  
 Odio, odio, odio, odio, odio, odio  
 Sentimiento de verdad”.

Fiskales Ad-Hok, “Odio” (1998)

Fiskales Ad-Hok apadrinó a Supersordo, proyecto de ADN experimental formado por Claudio Fernández en la voz, el guitarrista Rodrigo “Katafú” Rozas, el bajista Miguel Ángel “Comegato” Montenegro y el baterista Jorge Cortés, que entre 1991 y 1997 recogió una variedad de estilos extremos: noise, metal, hardcore y punk. Y a diferencia de sus padrinos, sus letras se caracterizan por una naturaleza errática surrealista y del absurdo.

En el documental “Supersordo. Historia y geografía de un ruido” (2009), de Susana Díaz, Katafú reflexiona sobre el proceso creativo de la banda: “Las letras las hacía Claudio, las hacíamos también colectivamente, así, de formas muy extrañas, como incluso recogiendo algún recorte del piso en la calle, rescatando, no sé, conversaciones con gente. Nos inspiraba también conocernos entre nosotros, ser tan distintos y llevarnos bien y saber que estábamos haciendo algo que estaba bien. A mí me gustaba”.

“Mañana se acaba el verano, hace calor  
 Pero el sol helado está  
 La palabra realidad en mi cabeza ronza  
 Doy vuelta a la esquina y una señora en posición de defecar está  
 Entre el muro y los arbustos, sus piernas moradas  
 Busca algo en una bolsa su cartera en el suelo  
 Hola  
 Heridas en mi boca”.

Supersordo, “Toca el sol” (1995)

El pastiche sonoro de Supersordo fue marcando su brutal sonido en vivo. Sus integrantes eran en gran medida vanguardistas en sus comportamientos, personalidades extrañas que buscaban un sonido a la par con el de su época, pero fueron incomprendidos en su período de actividad. Se movieron por la escena punk aunque no se consideraran parte de ella y circularon por la periferia de la ciudad junto a Fiskales, banda emblema de la resistencia contracultural. Supersordo fue un caso de hermetismo y rareza tanto sonora como performática: pocas bandas cuentan en sus filas con un *frontman* desquiciado como Claudio Fernández, que se arrastraba por el suelo o se lavaba el pelo con *shampoo* en las presentaciones (dato curioso: su hermano es Jaime “Jimmy” Fernández, de La Pozze Latina, grupo que en esos mismos años era parte de los inicios de la historia del rap en Chile).

Katafú agrega: “Empezamos a hacer canciones que, creo, sabíamos que no queríamos que sonaran parecidas a algo. Creo que fue lo único deliberado que hicimos. No sé, las melodías, algunas, las hacía yo, otras me imagino que las dictaba la guitarra y el Claudio trataba de cantar, pero más que cantar, desgraciaba. Nosotros decíamos que desgraciaba”.

Supersordo se transformó en una pesadilla sónica que jamás pretendió ser la voz de una generación, aunque representó a una nueva corriente de jóvenes y músicos ligados al arte, quienes encontraron en el ruido una forma particular de catarsis y subversión, una nueva sensibilidad surgida en los noventa.

“Cuerpo desintegrado tengo muchas veces  
 El cuerpo desintegrado que no para de  
 Ellos están aquí, no sé por qué estoy parado en esta calle,  
 quiero que alguien me lo diga  
 Tampoco me gusta estar mucho en casa y lo que no quiero es a nadie encontrar  
 Asfixiado estoy en este mismo momento  
 Asfixiado estoy a estas alturas”.

Supersordo, “Canción desgraciada” (1997)

Comegato, bajista del grupo, manifiesta su posición dentro del contexto contracultural: “Yo me siento del lado de la subcultura de la gente que tiene un pensamiento distinto, una mirada crítica de lo que está pasando, de ir más allá, no solamente por una cosa estética o económica”.

Fernández y compañía siempre estuvieron alejados de la ideología punk anti-sistema y del panfleto político directo de los Fiskales, en el que priman melodías rápidas y letras que se convirtieron en himnos generacionales. Sin embargo, comparten la necesidad de articularse en sitios donde predominan las disidencias.

Supersordo se desintegra como sus canciones y los Fiskales viven y encabezan la efervescencia del punk y su evolución en los años noventa con la llegada de la democracia. En su disco *Traga!* (1995) rompen con su compromiso anti-mercado al firmar con Culebra, sello de la compañía discquera BMG, aunque después de este traspie se dan cuenta de lo que significa perder la autonomía: ya no son dueños de sus canciones. La banda asume una filosofía punk como un estilo de vida y crea el sello Corporación Fonográfica Autónoma (CFA), que perdurará en la escena subterránea editando a un puñado de nuevas voces antihegemónicas, aunque sin conectarse con los nuevos discursos del anarcopunk que predominan en la década siguiente. Así y todo, en el festival Lollapalooza de 2019 volverían a vomitar su odio mediante las proyecciones en pantalla gigante de ilustraciones de Piñera y otras figuras de la derecha con sus ojos atravesados por lanzas.

## **Segundo movimiento: ¡Arder!**

### **Los noventa, genealogía de un movimiento nihilista, hardcore y anarcopunk**

El hardcore punk de los noventa marcó a fondo las motivaciones anti-artísticas de una generación de música extrema: temas acelerados, cortos y viscerales en sus letras, que hablan de revueltas y acción política directa en contra de las fuerzas policiales. La inercia en un momento histórico de transición marca su devenir, donde construir un mundo paralelo era la única forma de sobrevivir a la incipiente cultura del mall. Las letras del grupo Disturbio Menor dan cuenta del sentir de un movimiento pequeño, pero muy fuerte a nivel ideológico.

"Abandonaste la batalla diciendo dejó esto  
 Con la oscura intención de unirte a ellos  
 Y hay gente que sigue tus pasos, se dejan seducir  
 Se dejan intimidar para poder vivir tranquilos  
 Para poder vivir en paz  
 Y se van vaciando las barricadas  
 Y se va alejando el modo de empezar de nuevo".

Disturbio Menor, "Fuego" (1996)

Los nuevos punk, ahora llamados hardcore, o hardcore punk, son una generación anti-sistémica que niega las ideas autodestructivas del punk precedente, iniciado en los años ochenta. La consigna "hazlo tú mismo" fue uno de los elementos más fuertes de los noventa, un pilar fundamental en la fundación de sellos independientes como Masapunk –que emerge a mediados de esta década–, además de movimientos como veganismo, animalistas, la colectivización y la autogestión de espacios libertarios de intercambio tanto ideológico como musical y algunas luces de feminismo, manifestadas en fanzines de chicas que circulaban por una esfera donde abundaban las figuras de hombres sudados y de torso desnudo.

En este proyecto de revolución se destacan agrupaciones como Disturbio Menor, Redención 911, Asunto, Enfermos Terminales, DonFango, Fuerza de Voluntad, R.E.O., 608z, Distancia, BBs Paranoicos, Nada de Público, Sin Retorno, Vadca, Crisis Extrema y Alternocidio, entre otras. Además proliferan las ideas libertarias y se conserva el odio hacia quienes dirigen el país: los demócrata-cristianos y el ex dictador Pinochet. El hardcore genera una red social de apoyo entre bandas formadas por jóvenes que fluctúan entre los trece y los treinta años de edad, todos de diferentes estratos socio-económicos, provenientes de distintas comunas de la capital, y consolida un escena a pesar de diferencias que, con el paso del tiempo, se harán visibles de manera irremediable.

En el documental "Hardcore. La revolución inconclusa" (2011), de Susana Díaz, se recoge un buen puñado de testimonios que retratan el auge y la caída del movimiento. Bosco González, sociólogo y participante activo de esta escena, revela una de las debilidades a la hora de articularse para persistir: "No hubo una capacidad de entregar una orientación política clara, porque había gente que de frentón no era nada. No tenía una adscripción pro obrera ni a favor del socialismo

o de la destrucción del Estado. Cuando esta cosa como que empezó a quebrarse se generó mucha dispersión y eso también tiene que ver con la naturaleza del hardcore, en el punk, con tanta arista”.

Estos pensamientos arbitrarios y sectarios darían paso a la riña y al enfrentamiento físico. El movimiento hardcore terminaría fragmentado en diferentes estilos: la música rápida los unió en lo sonoro y lo estético, pero los discursos políticos e ideológicos los separaron. Se dispararon ciertos nacionalismos (y varios otros -ismos) versus ideas anarquistas libertarias claramente irreconciliables con aquellos, al igual que la imposibilidad de convivencia entre la corriente *straight edge* (antidrogas) y el consumo de alcohol y otras sustancias. Tal como enfatiza Cristóbal Durán, ex bajista de Alternocidio: “Estaba condenada a disolverse de principio. Es una cuestión importante, yo creo, que hay que aclarar, porque éramos gente muy distinta, veníamos todos con proyectos muy distintos entre sí y en cualquier minuto iba a haber ciertos roces. Los hubo. Los hubo en distintas partes, distintas fricciones, posiciones políticas, maneras de enfrentar la cuestión de las letras, por ejemplo. Un cierto espíritu que era distinto”.

En el documental “Hardcore...”, Julio Cortés, integrante de Disturbio Menor –y quien fuera abogado titular en el llamado “caso Bombas” (2010-2013), que culminó en el sobreseimiento y la absolución de un grupo de personas acusadas por el Gobierno y la Fiscalía de Chile de colocar artefactos explosivos entre 2006 y 2009–, esboza ciertos movimientos que se aglutinaban para sacudir a una sociedad adormecida: “Estábamos viviendo una época bien chata en términos políticos, globalmente, no sólo acá. Había todo un discurso de pensamiento único, fin de la historia, conformidad con la democracia neoliberal, fin de las utopías (...). Creíamos que había que apostar por revueltas y formas de pensamiento y acción críticas que, aunque fueran minoritarias un buen tiempo, iba a ser importante asumirlas desde ya. Finalmente la importancia del hardcore punk como mensaje, como acción, iba en ese sentido: hacer una especie de testimonio de no conformidad con el estado de las cosas y una apuesta por que iban a volver tiempos de, podríamos decir, disturbios mayores”.

Es increíble escuchar y leer en estos días a Julio Cortés: esta entrevista data de 2011 y es muy clara en anticipar una impensada realidad de fuego y barricadas que persisten para no ser extinguidos.

### **Tercer movimiento: el fuego no se apaga, somos combustibles**

Marcel Duchamp y Asamblea Internacional del Fuego surgen en el año dos mil. Se podría decir que los dos grupos son parte de una segunda ola del hardcore, pero escapan a estrictas etiquetas o clasificaciones que a estas alturas resultarían contraproducentes. Son bandas que se han mantenido vigentes después de dos décadas, sobre todo por un discurso que se siente muy actual entramándose entre el ayer y el hoy. Premoniciones del reciente estallido: del álbum *Dialéctica negativa* (2016) rescatamos una letra que hace este cruce atemporal.

“Hablan que hubo un tiempo que hizo parte de otro tiempo  
En una ciudad de piedra con una memoria negra  
Hombres, manos gruesas que levantaban banderas  
Ilusiones que acabaron cuando entraba primavera”.

Asamblea Internacional del Fuego, “El sonido del los helicópteros” (2016)

El 18 de octubre de 2019 estalla oficialmente Santiago de Chile otra vez. Fuego, violencia, caos en la ciudad que llega a lo tangible. Estilísticamente la música y la letra de esta canción son premonitorias para derribar lo que nos ha cagado por años. Ya no es únicamente el caos que habitaba en nuestras cabezas: tomó formas exactas e inexactas en un territorio hostil por todos los abusos, las humillaciones, las injusticias y los sistemas que no resistieron por su estructura distorsionada y enfermiza.

“La risa siniestra de un hombre pequeño  
El sirviente del sirviente, el sirviente  
Pregunta Calavera... Calavera, ¿qué se siente?  
Pau de arará, submarino... Calavera, ¿qué se siente?  
Hablan que hubo un tiempo que hizo parte de otro tiempo  
En una ciudad de piedra con una memoria negra”.

Asamblea Internacional del Fuego, “El sonido del los helicópteros” (2016)

Una de las recientes tocatas de Asamblea Internacional del Fuego se desarrolló después del 18 de octubre, en una jornada solidaria familiar en Villa Portales, comuna de Estación Central en Santiago, destinada a reunir insumos médicos para heridos y heridas de estas movilizaciones.

En el caso de la mítica agrupación Marcel Duchamp, las imágenes de sus letras son directas e incisivas, tan potentes como las consignas que vemos en los rayados de los muros de Santiago, que gritan al igual que los manifestantes congregados cada viernes en la Plaza de la Dignidad, arriesgando sus vidas por enfrentarse a disparos o mutilaciones a manos de agentes del Estado.

"Dispárame, dispara luego, mierda  
 Es tu trabajo, conchetumadre  
 Nosotros somos el error, el pobre es el error  
 Pero te comes el pan como si nada  
 Tu vida me da asco, porque mi vida me da asco  
 Te convierto en insulto para que me dispires  
 Somos prejuicios peleando como animales  
 Te da miedo la palabra anarquía porque solo no te puedes ni las patas  
 Nosotros tenemos el control de nuestras vidas  
 Tú sólo tienes el control de nuestra ciudadanía.  
 ¡Y renunciamos!"

Marcel Duchamp, "Ciudadanía" (2006)

Dentro de un contexto de otras voces disidentes surge Horregias, banda que persiste en trabajar desde la base del lesbofeminismo-camión fuera de la academia y con un código de protesta. Integrada por Feocia Castor, Horridia Parra y Mari-Crimen Kraken, la banda proyecta desde la comuna santiaguina de Renca para el mundo un punk rock de *riot srrras* –nombre que remite al movimiento punk feminista *riot grrrls*–, donde su labor en la calle es trascendente para el conocimiento y el reconocimiento de disidencias.

Las corporalidades en todas sus formas de expresión toman un rol esencial que se convierte en un movimiento valioso a la hora de establecer diálogos sobre género, identidades, lesbianismo, rutas y decisiones para transitar, además de

otras formas de expresión. Horregias se aventura en no pasar por alto la reivindicación de la memoria lesbiana de Chile:

“Gabi, Gabriela Mistral  
 Era rural  
 Era lesbiana  
 Fue tiempo atrás  
 Tuvo que actuar  
 Para ganar  
 El premio Nobel”

Horregias, “Gabi Gabriela Mistral” (2017)

Horregias destila un punk rock que se burla de las convenciones para arrasar con la dictadura virulenta impuesta por el heterocispatriarcado con todas sus acciones brutales. Se puede plantear desde la búsqueda de repensarse como individuo, de derribar multiplicidades de violencias, de deconstruirse para construirse y volver a deconstruirse, como un proceso que no se detiene, para mantener siempre activa la conciencia sobre qué es ser mujer y qué se supone que es ser mujer en sociedad: ¿Satisfacer el canon demoledor que obliga a responder de manera uniforme? ¿Bajar de peso, cruzar las piernas, depilarse, vestirse con falda, hablar bajo y callar?

Es lo que podemos masticar cuando repasamos *Lo normal* (2017), el segundo disco del grupo tras *Pasarela fracaso* (2011), en el que, sin soltar el humor, la crítica ni la destrucción de la heteronormatividad, se devela también un compromiso para articular en diversos territorios: lo hicieron manifiesto dedicando este trabajo a Nicole Saavedra Bahamondes, lesbiana-camiona asesinada en la localidad de El Melón, en Quillota, en junio de 2016. Caso tristemente reconocido además por ser un crimen que continúa en la impunidad.

“A nosotras se nos dice que es normal  
jugar al papá y a la mamá,  
seguir un modelo universal  
o copiarle a un pituco homosexual  
No es igual, querida, para nada es igual;  
hace poco que Sandra y Celeste eran amigas  
y tu tía era solo masculina”.

Horregias ft. Dadalú, “Heteronormativa” (2017)

Esta crónica sonora intenta trazar uno de los tantos caminos que encendieron los fuegos del ruido y que se mantienen vivos. Por supuesto, aquí escribimos desde un ejercicio de memoria de pasado y presente, en donde un sinnúmero de propuestas sonoras están y siguen apareciendo. Se queman espacios y otros, como las calles, las plazas y los lugares públicos, son resignificados como sitios culturales y de protesta, en un continuo marcado por la incertidumbre y en el que seguiremos buscando las coordenadas de más ruidos para continuar construyendo nuestra historia.

**“QUIEN ESCRIBIÓ LA HISTORIA /  
DEJÓ VETADA / LA MUJER  
GUERRILLERA / Y APASIONADA”<sup>1</sup>:  
TRAYECTORIAS DISCURSIVAS DE  
LOS CONJUNTOS DE CUECA DE  
MUJERES. SANTIAGO, 1998-2019.**

Araucaria Rojas

**Araucaria Rojas Sotoconil** (1985) es historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y magister en historia de la Universidad de Santiago. Co-autora de libros como “Piernal de cueca chora” (2009), “Por la güeya del matadero. Memorias de la cueca centrina” (2011) y autora de “Memorias de Las Barrancas” (2012), sus temas de interés están concentrados en la sociabilidad popular en un sentido amplio, incluyendo el estudio de la cueca, los espacios populares, la historiografía y el bandidaje. Actualmente se desempeña como investigadora en el área de patrimonio cultural.

---

<sup>1</sup> Las Pecadoras, “Como hace el cantor”, *Cuecas de la matría*, autoedición, 2014.

## A Xaviera Rojas, cuequera, asesinada por la violencia machista.

La cueca ha sido -así al menos consignan profusas fuentes- un espacio privilegiado de enunciación femenina. Preeminentes en la sociabilidad popular fueron las cantoras del siglo XIX, retratadas con efusión por viajeros, cronistas y escritores<sup>2</sup>. La Monona<sup>3</sup> y las célebres hermanas Petorquinas<sup>4</sup> encarnaron para sus relatores la soltura y libertad del cuerpo, el bullicio y el desborde de la fiesta popular de su tiempo.

Las primeras décadas del siglo XX fueron colmadas por las sonoridades de figuras descollantes de la cueca, la tonada y la música típica. Sobresalieron en la década del veinte Esther Martínez, quien fuera compositora y cantante, y Clarita Tapia, cantora, actriz y arpista. La década del treinta advendría con otras lumbreras como Ester Soré, Las Hermanas Orellana, las Hermanas Acuña y la prominente compositora Clara Solovera. La década del cuarenta fulguraría con la célebre Derlinda Araya y la aparición de figuras fundamentales del folclor como Sylvia Infantas, las Hermanas Loyola y el Dúo María Inés. En los cincuenta se popularizarían Carmencita Ruiz y Las Morenitas y se conformarían los conjuntos de proyección folclórica Cuncumén y Millaray, con la presencia de Silvia Urbina y Gabriela Pizarro respectivamente; además de la emergencia de María Eugenia Silva, voz de Los De Ramón, y la cristalización de las primeras grabaciones de la colosal Violeta Parra<sup>5</sup>.

Solistas, dúos, instrumentistas, compositoras, cantautoras, desde lugares diversos, rebosaron el bullente piélago de la música tradicional durante toda la extensión del siglo XX. Con su monumental impronta, estas mujeres dieron forma a una sonoridad, a un modo de habitar e inundar la música.

La dictadura militar decretó la cueca como Danza Nacional de Chile en 1979 por medio del decreto 23<sup>6</sup>. En respuesta al deseo de oficializarla se alzó la "Cueca

<sup>2</sup> Rodolfo Lenz, *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile (1894)*, Santiago: Ed. Centro Cultural de España, 2003. Moisés Vargas, *Lances de Nochebuena*, Santiago: Ed. Investigaciones Histórico Culturales de la Universidad de Chile, 1954. Antonio Acevedo Hernández, *Los cantores populares chilenos*, Santiago: Ed. Nascimento, 1953, entre otros.

<sup>3</sup> Pablo Garrido, *Historial de la cueca*, Valparaíso: Ed. Universitaria de Valparaíso, p. 35.

<sup>4</sup> Benjamín Vicuña Mackenna, *Relaciones históricas. Segunda serie*, Santiago: Ed. Rafael Jover, 1878, p.302.

<sup>5</sup> Margot Loyola, *La tonada: Testimonios para el futuro*, Ed: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Para biografías visitar [musicapopular.cl](http://musicapopular.cl).

<sup>6</sup> Ver [leychile.cl/Navegar?idNorma=224886](http://leychile.cl/Navegar?idNorma=224886)

sola”, paradigma de la canción de denuncia y resistencia. Esta pieza emblemática fue creada por Gala Torres y voceada por el Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos por primera vez en 1978<sup>7</sup>. Con ellas, la cueca volvía a ser un canto político, enarbolado por mujeres que, otra vez, portaban la avanzada de un discurso colectivo.

A fines de los años noventa comenzó una revitalización, por parte de distintos agentes, de un tipo de cueca que se llamó, de modo genérico, urbana, brava o chora<sup>8</sup>. Ello, en su momento, se constituyó como gesto político trasgresor, en tanto pretendió arrebatar el monopolio del folclor y de “lo tradicional” a la derecha y expandirlo así hacia un imaginario más popular. El *corpus* rescatado correspondió en su mayoría a discos grabados hacia fines de los años sesenta y comienzos de los setenta por el conjunto Los Chileneros y otros grupos de características afines<sup>9</sup>.

En términos gruesos, esos registros plasmaban narraciones enunciadas por arquetipos sociales masculinos que reafirmaban cierta hombría desplegada en oficios rudos, códigos inexpugnables y barrios bravos. El roto chileno multiplicado en el minero, bandido, punga, matarife, canalino, carrilano, alza este tipo de cueca como un relato de su experiencia, su territorio, sus pasatiempos.

Este discurso retrata también, por medio de cuantiosos versos de amor y desamor, una alteridad que escinde a la *mujer mala* de la mujer idealizada. La primera pierde su virtud cuando sale de la vida conyugal para entrar en el ambiente, como se señala en la cueca “Malva Rosa”, de Hernán Núñez:

“Cuando te llevé al altar / Malva Rosa mi recuerdo / pero ahora en el ambiente / te llaman Rosa de Fuego. / Rondando los faroles / mi linda Rosa / andas revoloteando / cual mariposa. / Cual mariposa, sí / ¿cómo has podido!? / que a una casa ‘e gastar / le llamas nido. / Ya verás con los años / tu desengaño”.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Araucaria Rojas Sotoconil, “Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989”. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 63, n. 212, 2009, pp. 51-76.

<sup>8</sup> Rodrigo Torres, “El arte de cuequear: Identidad y memoria del arrabal chileno”, en Sonia Montecino (comp.), *Revisitando Chile*, Santiago: Ed. Publicaciones del Bicentenario, 2003, pp. 149-157.

<sup>9</sup> Los más paradigmáticos son: Los Chileneros, *La cueca centrina*, EMI Odeon, 1967; Los Chileneros, *La cueca brava*, EMI Odeon, 1968; Los Chileneros, *Así fue la época de oro de la cueca chilenera*, EMI Odeon, 1973; Los Chileneros, *Por los barrios bravos*, Star Sound, 1984; Conjunto Mesías Lizama, *La cueca centrina*, EMI Odeon, 1969; El Perico Chilenero y el Baucha, *Cuecas bravas*, Star Sound, 1988.

<sup>10</sup> “Malva Rosa”, Los Chileneros, *Así fue la época de oro de la cueca chilenera*, EMI Odeon, 1973. Las cuecas citadas en este artículo, editadas hasta 1979, pueden ser consultadas en [cancionerodecuecas.cl](http://cancionerodecuecas.cl).

Así como en los versos anteriores, en la cueca "Por amor a las joyas" el hablante observa a una mujer cuyo pasado de honradez y moralidad se desmorona a perpetuidad con la elección de su nuevo camino:

"Te metiste a mujer mala / pa' tener joyas brillantes / y ahora tu llanto empaña / el brillo de tus diamantes. / La mujer de la vida / me causa pena / porque antes de ser mala / también fue buena. / También fue buena, sí / la pecadora, / cuando le hace al copete / también la llora. / Se acuerda de su vida / que está perdida".<sup>11</sup>

La mujer de la vida o del ambiente, además de ser *mala*, es la encarnación de la jarana y la fiesta. Las casas de niñas son descritas como un espacio en el que se conjugan la música, el alcohol y el baile, lugar al que se va a "tomar con canto". Allí las mujeres están circunscritas a servir, acoger, remoler ("Cuando me estarán cantando", "Tengo que morir cantando", "Ay Carlina de la vida").

Los discursos machistas sobreabundan en este *corpus* y no hay que escudriñar demasiado para descubrir una mujer infiel ("Yo tenía una negrita"), otra sumisa, abnegada y sufriente ("Le tengo dicho a mi negra", "El Chacal de Nahueltoro", "La historia de los Carrera"), una a quien controlar ("Arremángate el vestido") y una pérfida y cruel ("A las rejas ni te asomas", "Catalina de los Ríos"), entre otros tópicos de la misma índole.

Violencia patente señala "Agarraste las maletas", cueca en la que el hablante recluye a "su mujer" para ser asistido por ella: "Como andaba cachú'o / busqué otra prenda / y la tengo en la pieza / pa' que me atienda"<sup>12</sup>. La naturalización de la violencia física está plasmada en una de las cuecas más populares y versionadas: "Chicha de Curacavi", en la que el o la narradora arenga "A la mujer celosa, palos con ella"<sup>13</sup>.

El tema del género y la prostitución en la cueca ha sido visitado al menos en dos artículos: uno del sociólogo Felipe Solís, otro del musicólogo Christian Spencer. En ellos se revelan posiciones contrapuestas, pues si para Spencer la imagen de

<sup>11</sup>"Por amor a las joyas", Conjunto Mesías Lizama, *La cueca centrina*, EMI Odeon, 1969.

<sup>12</sup>"Agarraste las maletas", Los Chileneros, *Por los barrios bravos*, Star Sound, 1984.

<sup>13</sup>"Chicha de Curacavi", Los Chileneros, *La cueca centrina*, EMI Odeon, 1967. La autoría de esta cueca se le atribuye a Petronila Orellana.

la prostituta representa una mujer “activa”<sup>14</sup>, “la emancipación, soberanía y libertad de la mujer”<sup>15</sup>, para Solís en cambio ella simboliza un “objeto de explotación y satisfacción del hombre”<sup>16</sup>. Asimismo Solís, en su visionario y acertado estudio, expone una selección de cuecas que refrendan su postura y denuncian también la ausencia de arquetipos femeninos que no estén asociados “al servicio y a la entretención”<sup>17</sup>. ¿Cuál autonomía se sustenta cuando se es regentada por una carbonera o un proxeneta? ¿Qué trama sostiene la práctica de la prostitución dependiente? ¿Quién idealiza la condición de la “mujer pecadora” para retratarla como libre y alegre? ¿Quién gana con la explotación del cuerpo femenino? Son las preguntas que emergen a partir de lo predicho y, sobre todo, a la luz del tiempo.

Como se observa, el panorama no se presentaba halagüeño para las mujeres que quisieran cantar cueca hacia fines de los años noventa. El repertorio rescatado plasmaba la visión –de valor poético inconmensurable en algunos casos– de hombres populares que legaban su particular memoria y experiencia. Las mujeres eran compañías festivas, prostitutas alegres y complacientes que orbitaban el mundo narrado. Se enquista con firmeza un estereotipo de lo femenino en la cueca, un rol asignado que, como veremos, será –incluso para las mujeres cantoras– difícil de soslayar. El torrente de mujeres cultoras que habían registrado sus obras durante el siglo veinte fue opacado por este pretérito pero emergente discurso: Nano Núñez y Los Chileneros deslumbraban a cierta juventud, que quiso aprender de ellos y convertirse en sus acérrimos discípulos. Los Trukeros, Los Santiaguinos y Los Tricolores se alojaban bajo el regazo de Núñez y Los Tres se allegaban a Roberto Parra. Entonces se propagaban sus relatos y se descubrían costumbres que para cierto sector de la sociedad parecían inusitadas y fascinantes.

Propongo que las mujeres nunca sintieron una identificación absoluta con este relato. Si bien era predominante, las mujeres que cantaron cueca desde entonces procuraron elaborar un discurso y una voz propia que se diferenciase del masculino. Las formas que tomó este derrotero han sido múltiples, pero de modo sencillo pueden identificarse tres *locus* de enunciación: primero, la búsqueda de

---

<sup>14</sup> Christian Spencer, “Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)”. *Revista Transcultural de Música*, nº 15, 2011, p. 32.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>16</sup> Felipe Solís, “La reproducción de valores patriarcales a través de los textos de cuecas chilena”, en revista *Resonancias*, nº32, junio 2013, p. 143.

<sup>17</sup> Solís, p. 149.

una voz femenina; luego, la reivindicación de la figura de la cantora y por último una cueca palmariamente feminista.

### 1. "No se mata en el amor"<sup>18</sup>: búsqueda de una voz femenina en la cueca

En 1998 germina el grupo Las Torcazas, experiencia señera de músicas y cantoras que con una cueca tipificada como "romántica" o "melódica" alzó su canto en torno a letras de amor ("Quién pudiera vida mía", "La pobreza que yo tengo", "Beso eterno") y de desamor causado por un hombre mentiroso y embustero ("Mentiras bellas", "Lo que aprendí de ti"). Matiza y sorprende este discurso ostensiblemente lineal la cueca "Caballero", en que se sugiere la denuncia un acoso por parte de un sujeto que incomoda a la hablante con su mirada:

"Su mirada me incomoda / su mirada es insolente / pues me quema y me desnuda / su mirada impertinente. / Me perturban sus ojos / tan indiscretos / su mirada es enigma / de mil secretos. / De mil secretos sí, / fantasías / propone sin decirlo / amor de un día. / Ese mirar furtivo / es el que esquivo".<sup>19</sup>

Las Torcazas se estatuyen como las pioneras de este trayecto, la avanzada que abrió paso en un panorama por completo masculino. Optan por componer versos propios y posicionarse en un lugar femenino –no cantar las cuecas ya circulantes– para describir el (su) amor.

En 2001 entran a escena Las Capitalinas, quienes, como Las Torcazas, plasman un repertorio mayoritariamente compuesto por canciones de amor y desamor ("Anoche soñé llorando", "Amor en lo profundo", "Sufro amándote", "En silencio"). Tributarias de las enseñanzas de Hernán Núñez, recuperan algunas piezas del imaginario "bravo" cantando cuecas a la Tía Carlina y rescatando la imagen de la prostituta en la cueca "Rosa del Pilar", que versa:

"Te llevó el sucio dinero / a tomar otros caminos / abandonaste a tu madre / qué triste fue tu destino. / Fuiste la más nombrada / en el ambiente / y la

<sup>18</sup> "Mala mujer", Las Capitalinas, *Las Capitalinas presentan: en el Bar de Verónica*, Sello Azul, 2009.

<sup>19</sup> "Caballero", Las Torcazas, *La revolución de la cueca III. La conquista final*, publicación independiente, 2008.

más cotizada / por los clientes. / Por los clientes, sí / pasó tu hora / porque ya envejeciste / quedaste sola. / Hoy vagas por la vida / Arrepentida”.<sup>20</sup>

Como en “Por amor a las joyas”, en este caso la mujer por codiciosa ha perdido su virtud. En su disco *Las Capitalinas presentan: en el Bar de Verónica*, de 2009, si bien se vuelve sobre la figura de la prostituta siempre asociada al dinero y a la fiesta, graban tres canciones –no sólo cuecas– que denuncian violencia machista: “Andai puro maraqueando”, “Te dije wn” y “Mala mujer”. La primera retrata a una mujer que, ante los celos obsesivos, es capaz de terminar una relación:

“Te hacís la mosquita muerta / Cocoroca coqueteando / mirándolos de reajo / andai puro maraqueando. / Alárgate la falda / ponte el abrigo / no les mostrí colmillos / a mis amigos. / A tus amigos, sí, / esta’i enfermo / yo no te doy motivos / pa’ tantos celos. / Ándate pa’ la casa / patá en la raja”.<sup>21</sup>

“Mala mujer”, en tanto, es un bolero que da cuenta de un femicidio, inaugurando una temática dolorida que sería visitada por otros conjuntos más adelante. Se observa cómo tempranamente el amor es resignificado por la enunciante femenina. El solo gesto de posicionar una hablante mujer se constituía como significativo. Sin embargo, ellas decidieron ir más allá, manifestar su incomodidad con las miradas hostigosas y evidenciar la brutalidad de la violencia patriarcal en medio de una práctica social que realizaba –al menos discursivamente– la masculinidad unívoca como valor.

## 2. “Yo fui criada pa’ cantar cueca”<sup>22</sup>: reivindicación de la figura de la cantora

Hacia el año 2006 se conforma el grupo Las Niñas, que, nuevamente, visitan la estética prostibularia para bautizarse y definirse. Ellas, a diferencia de Las Torcazas y Las Capitalinas, pretenden replicar el relato estatuido por Hernán Núñez en su repertorio, caracterización e interpretación. Si bien su intención primordial es emular la forma de canto masculina y de algún modo obedecer un *deber ser mujer*

<sup>20</sup> “Rosa del Pilar”, *Las Capitalinas, Cuecas para Chile*, publicación independiente, 2002.

<sup>21</sup> “Andai puro maraqueando”, *Las Capitalinas, Las Capitalinas presentan: en el Bar de Verónica*, Sello Azul, 2009.

<sup>22</sup> “Cantora soy de chingana”, *Las Peñascazo, De la chingana a la picá*, Fondart, 2008.

que este canto urbano preconizaba, más cierto es que Las Niñas incomodaron en un espacio construido por y para hombres. La solícita y alegre prostituta que anima la fiesta, canta, atiende, baila, fue parcialmente encarnada por su escenificación, sin embargo su gesto trasgresor fue entrar en un circuito sostenido por hombres y sus códigos para importunar y desencadenar cierta resistencia en sus pares masculinos.

En el mismo año se agrupan Las Peñascazo, conjunto bautizado –otra vez– con el nombre de una “casa de niñas” que habría existido, según cuenta Hernán Núñez, en calle Ecuador. Ellas realizan una labor que se diferencia de las anteriores pues recuperan y ensalzan figuras femeninas y populares de la historia de Chile, abriendo una veta que otros conjuntos más adelante transitarían. Vendedoras, lavanderas, cantineras, costureras y parteras son retratadas en su disco *De la chingana a la picá*, de 2009. Si bien se plasma en ellas una suerte de romantización de la prostituta y un apego férreo al discurso patriota, su valor está dado en la investigación histórica y en relevar a las mujeres populares de los siglos XIX y XX. La cantora cobra en estos repertorios un sitio privilegiado, pues reafirma el canto como un oficio que pertenece también a las mujeres: “Cantora soy de chingana / soy la herencia de mi abuela / y bailan hasta los muertos / con mi voz y mi vihuela”.<sup>23</sup>

En 2010, tras la disolución de Las Peñascazo, algunas de sus integrantes crean Las Primas. Ellas amplían el repertorio e investigación de sus predecesoras, incursionando en otros géneros como la tonada, el vals o la ranchera y acercándose a la idea de la cantora como una figura “completa”.

En una búsqueda similar, el dúo El Parcito, fundado en 2009, estrechó lazos hacia 2010 con la folclorista Margot Loyola, quien influiría en su repertorio, estética y propuesta artística. Como Las Primas, exploraron en un repertorio más amplio del folclor, volviendo a registrar a figuras femeninas elementales de la composición y el canto tradicional, como es el caso de Derlinda Araya con “El torito”, o “Caracolito”, interpretado antes por las Hermanas Acuña.

Si bien en esta fase permaneció una naturalización del rol de la mujer como obsequiosa y festiva, Las Niñas, Las Peñascazo, Las Primas y El Parcito irrumpieron

---

<sup>23</sup> “Cantora soy de chingana”, Las Peñascazo, *De la chingana a la picá*, Fondart, 2008. Varios conjuntos releven a la cantora, como ocurre en “Porque soy una cantora”, de Calila Lila, y los oficios populares, como en “La costurera” de Las Mestizas y en “Las conductoras” de Las Chinas Cholas.

en un imaginario hegemonizado por la memoria masculina y enaltecieron a la cantora como figura medular de la sociabilidad popular y de la práctica de la cueca.

### 3. "No hay puñal que elimine/ el alma libre"<sup>24</sup>: cueca feminista

Si bien, como se expuso, siempre existieron voces de mujeres que se alzaron para matizar o confrontar el discurso patriarcal que reproducía la "cueca brava", luego de 2016 se produjo una inflexión y un despertar cabal, que remecería también los cimientos de "lo tradicional". Emergen con fuerza en este contexto Las Pecadoras, con un caudal de cuecas decididamente feministas.

El amor romántico y la prostituta complaciente quedan relegados, para dar paso al retrato de mujeres rebeldes, luchadoras y politizadas. En una paráfrasis de la cueca "Me gusta Manuel Rodríguez" (popularizada por Los Chileneros) llamada "Doña Javiera", Javiera Carrera pierde su rostro de bordadora sufriente para devenir en una organizadora y *guerrillera*<sup>25</sup>. Denuncian también la exclusión de la historia de la mujer en la cueca y su relato:

"Tal cual como hace el cantor / que narra acontecimientos / la cueca que aquí presento / narrará padecimientos / Quien escribió la historia / dejó vetada / la mujer guerrillera / y apasionada / y apasionada, sí / la historia entera / como si no existiera / sobre la tierra / Y en su lucha florece / no se adormece".<sup>26</sup>

Su perspectiva crítica se expresa también en otros ámbitos, por ejemplo el sistema "democrático", en la cueca en "Muerta de risa":

"Mi nombre es la democracia / llegué el año ochenta y nueve / y encubierta una falacia / debajo de mí se mueve. / Dicen que tengo gracia / y mucha fineza / para dejar al pueblo / en la pobreza. / En la pobreza, sí / enmascarada / voy guardando fortuna / bajo mi almohada. / Y me voy a la pista / muerta de risa".<sup>27</sup>

<sup>24</sup> "Por cobardía", Las Pecadoras, *Cuecas por rebeldía*, publicación independiente, 2016.

<sup>25</sup> "Doña Javiera", Las Pecadoras, *Cuecas de la Matria*, publicación independiente, 2014.

<sup>26</sup> "Como hace el cantor", Las Pecadoras, *Cuecas de la Matria*, publicación independiente, 2014.

<sup>27</sup> "Muerta de risa", Las Pecadoras, *Cuecas por rebeldía*, publicación independiente, 2016.

El femicidio es abordado en "Rosas que se han perdido" y "Por cobardía". Esta última reza:

"Al viento le proclamaba / la maté porque era mía / como si fuera algo justo / y su propia mercancía. / Como todos los machos / nunca diría / que la mató por miedo / por cobardía. / Por cobardía sí, / al ver bravura / en la mujer rebelde / fuerte y segura. / No hay puñal que elimine / el alma libre".<sup>28</sup>

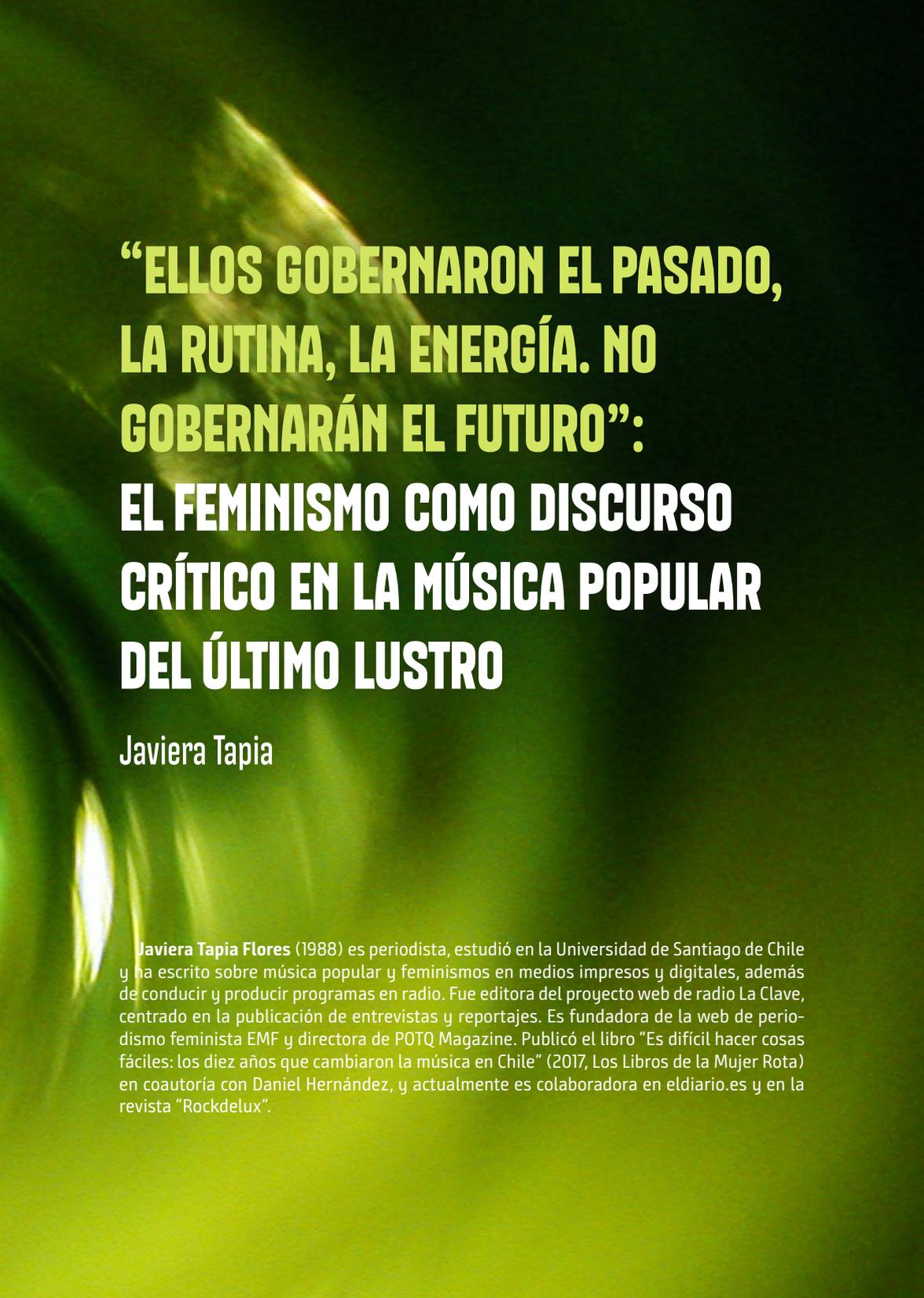
Como puede observarse, Las Pecadoras critican el sistema patriarcal, el aparato judicial, el amor romántico. Se posicionan como una voz de su tiempo, que encarna un clamor urgente por empapar la tradición de una marejada actual y feminista.

### Reflexión final

Las mujeres en la cueca desarrollaron múltiples estrategias para resistir a un discurso patriarcal que siempre se les presentó tan omnímodo como ajeno. Ellas procuraron ampliar los relatos, ocupar espacios de enunciación propios, buscando siempre nuevas armas, nuevos voceos posibles. La primera fase transitó desde una indagación incipiente hacia un posicionamiento firme, en que se daba forma a la expresión de las mujeres en la cueca. Luego vendría la alusión a mujeres populares de la historia, una resignificación de la cantora y, con ello, la defensa de la cueca como canto femenino. Por último, se deja en el pasado a la mujer mala y a la idealizada, para propender hacia una composición indócil y emancipada.

---

<sup>28</sup> "Por cobardía", Las Pecadoras, *Cuecas por rebeldía*, publicación independiente, 2016.



**“ELLOS GOBERNARON EL PASADO,  
LA RUTINA, LA ENERGÍA. NO  
GOBERNARÁN EL FUTURO”:  
EL FEMINISMO COMO DISCURSO  
CRÍTICO EN LA MÚSICA POPULAR  
DEL ÚLTIMO LUSTRO**

Javiera Tapia

**Javiera Tapia Flores** (1988) es periodista, estudió en la Universidad de Santiago de Chile y ha escrito sobre música popular y feminismos en medios impresos y digitales, además de conducir y producir programas en radio. Fue editora del proyecto web de radio La Clave, centrado en la publicación de entrevistas y reportajes. Es fundadora de la web de periodismo feminista EMF y directora de POTQ Magazine. Publicó el libro “Es difícil hacer cosas fáciles: los diez años que cambiaron la música en Chile” (2017, Los Libros de la Mujer Rota) en coautoría con Daniel Hernández, y actualmente es colaboradora en eldiario.es y en la revista “Rockdelux”.

¿Es posible encontrar ejemplos de un discurso crítico en la música popular chilena de los últimos cinco años? ¿Existen pistas que pudieran desvelar el malestar social que finalmente explotó el 18 de octubre? Definitivamente sí, aunque en el transcurso de esa búsqueda también aparecen otras reflexiones interesantes, que detallaré con la seguridad de haberlas estado observando durante mucho tiempo, pero también con el vértigo que implica un contexto como el actual, que no es posible explicar completamente sobre la marcha. Cómo hacerlo con la impunidad de un gobierno completo como marca país, con una oposición que al parecer solo son los ciudadanos y ciudadanas en las calles. Cómo hacerlo si aún pareciera que octubre no termina.

Sí. Hay señales, discursos, guiños en la música popular chilena reciente. Esta premisa incluye al pop independiente en todas sus formas que hasta hoy conocemos, también. Sobre ese paisaje se plantea este ensayo. Sobre cuáles son las canciones que han marcado este lustro, cuál es el discurso que se erige, dónde están las nuevas (y algunas viejas no resueltas) contradicciones y también cómo al mismo tiempo que la música popular sirve de registro de la experiencia de vivir en el Chile de los últimos años, incluidos el descontento y las frustraciones, en sus círculos y redes se reproduce el mismo sistema que denuncia hoy la ciudadanía en las calles.

### **"Indochina es el lugar"**

Recuerdo los primeros días, cuando los militares estaban aún en las calles y la mayoría de Chile navegaba entre la rabia y el miedo: la música apareció de inmediato como una contestación. Como un pegamento social que las lacrimógenas no podían diluir y también, claro, como una forma de responder discursivamente cuando aún la estupefacción de vivir en un toque de queda en el 2019 no permitía siquiera hilar palabras.

Ahí aparecieron "El derecho de vivir en paz" de Víctor Jara y "Pateando piedras" de Los Prisioneros. Y con los videos de los coros interrumpiendo la Alameda viralizados, surgieron algunas tesis. Una de ellas en particular (personalmente me sulfuraba) era que la música local contemporánea no decía nada y que por ello se recurría a *himnos*, como los antes mencionados. Inmediatamente me hice algunas preguntas: ¿qué están escuchando como para concluir que la música actual *no dice nada*? Y también ¿cómo se escucha? ¿Cuáles son los parámetros?

Otras interrogantes eran ¿qué necesita ser o decir un himno? ¿Quién decide entregar la categoría de himno a una canción? No me imagino a Jorge González ni a Víctor Jara terminando de componer, besando un espejo diciendo “mi trabajo está hecho, acá está el himno que Chile necesitaba” (probablemente existan casos de personas que con completa seguridad declararon para sí mismos algo parecido, pero irónicamente nunca sabremos quiénes son).

Un himno, como base, es el que traspasa las experiencias personales y nos une en una mirada común, otorgando un imaginario para un momento de la historia. Como dice una amiga, es como un buen chiste: una breve pieza puede explicar un universo entero, sin más. Por lo tanto, no existe un sujeto, un ente que determine qué es un himno o no. Es el paso del tiempo el que se encarga, de la mano de los procesos sociales, de inscribir algo como tal.

Comparar canciones como “El derecho de vivir en paz” (¿se dan cuenta cómo persistió la original y no aquella versión con la letra modificada?) o “El baile de los que sobran” con la música contemporánea, y dar como conclusión que la música de ahora no es suficiente, es un ejercicio un tanto miope, porque significa también pasar por alto algo muy importante a la hora de leer la cultura: el contexto.

Ambas canciones pertenecen a momentos históricos diferentes al actual (aunque, con escalofríos, podemos encontrar similitudes), pero no solo eso, sino también a momentos en que la música se producía y llegaba a las personas de una manera diferente. Ser fan de algo en 1987 es completamente diferente a serlo en el 2019, pues ese o esa fan se valen de espacios, herramientas y comportamientos muy diferentes para relacionarse con la canción. No podemos pasar por alto cómo esos elementos crean también una experiencia diferente de relación, afecto y memoria.

Los contextos cambian y con ellos los paradigmas. Al mismo tiempo que vemos que el antagonismo político de izquierda y derecha en Chile parece no ser suficiente (termino este ensayo justamente el día en que la paridad en la participación política se está negando en la Cámara de Diputados), en la música esos paradigmas también han cambiado.

Si hace algunos años aún era válido plantear discusiones que enfrentaban al *mainstream* con lo independiente o –algo aún más cansino, años antes– el rock contra el pop de fórmula, ya vemos que eso no basta para obtener respuestas. Las líneas son más difusas y aparecen nuevas contradicciones. Y pienso que mientras las sorteamos, tanto al nivel de la política nacional como en el análisis

de la música, solo sigo encontrando alguna que otra respuesta en el antagonismo bajo el que se construye el mundo: patriarcado y su respuesta, el feminismo.

### **"Y apunta en el ojo en nombre del oro"**

Diez días después del Día Internacional de la Mujer, Ana Tijoux volvió en el 2014 con *Vengo*, su cuarto disco solista. Mientras que en el primer single titulado como el disco es una declaración de intenciones anticolonialista y ecofeminista, con "Antipatriarca" aparece un tema que se puso en los primeros lugares de la banda sonora de las tomas, marchas y acciones de los movimientos feministas –no sólo chilenos sino de la región–, que a su vez son la organización política más importante de la década que está terminando.

Pero estas no son las únicas dos canciones de *Vengo* que plantean una posición clara desde lo político. Es el disco completo, tanto en su exploración sonora como en sus letras. Está "Somos sur" junto a la rapera de origen palestino Shadia Mansour, que se puede leer como la importancia de las redes (también feministas) de resistencia entre pueblos y configurando a Chile como parte de los mismos males del continente completo, borrando la mentira del oasis ("Ni África ni América Latina se subasta", "la niña María no quiere tu castigo / se va a liberar con el suelo palestino / somos africanos, latinoamericanos / somos este sur y juntamos nuestras manos").

El track once es "Oro negro". Aun cuando la primera lectura es la de la guerra, concepto que la sociedad chilena trasladó siempre a territorios extranjeros, es escalofriante de escuchar hoy, cuando en Chile existen más de doscientas personas con daño ocular y ningún culpable procesado ("Sin importar la forma de pensar / arrasa con todo dispara su rojo / Y apunta en el ojo en nombre del oro", "no paran, disparan, deciden y matan / de traje y corbata con leyes arrasan / patriarcas y jefes o presidentes / patrones y amos y terratenientes / en nombre de Dios, de seguridad / en nombre de calma y de tranquilidad").

Ana Tijoux puede que sea, dentro de la música local, el ejemplo más contundente y directo de un discurso crítico de los últimos cinco años, entendiendo tal concepto como canciones que cuestionan al poder, denuncian y sitúan a quienes las escuchan en una realidad. Pero al menos para mí la definición de discurso crítico también aloja otras expresiones, como la resistencia frente a una opresión y la mención de lo colectivo como una vía de solución, también de escape.

Es por eso que al pensar en pop independiente otros nombres vienen a mi mente, como, por ejemplo, Fakuta.

El 2014 también apareció *Tormenta solar*, el segundo disco de Pamela Sepúlveda, una arquitecta y música que, desde al menos diez años antes, componía en el modo que la primera década del dos mil entregó: en casas, con amigos, subiendo todo a internet a través de, en su caso, el *netlabel* Michita Rex.

En ese álbum aparece "Espacio", que cabe perfectamente en una *playlist* junto a "The pop kids" de Pet Shop Boys (grupo que desde siempre ha tenido un discurso crítico desde el pop electrónico y la cultura de club). Este tema se puede leer como himno de resistencia, con las relaciones entre las personas como salvavidas frente a la realidad, una idea que también vuelve a aparecer en "Amigos", en colaboración con Bronko Yotte. Un deseo de lo colectivo, dejar de encerrarse en una o uno mismo, es también uno de los componentes esenciales que hemos visto de manera transversal desde el 18 de octubre.

"Y tantos nos cuentan mentiras,  
Y no es real, no es real,  
Tus pasos me enseñan mucho más.  
Los países cambiarán,  
Y nosotros siempre igual,  
Riendo de las mismas cosas  
Que asustan de verdad,  
Ellos nunca sabrán,  
Pero en la oscuridad  
Plantamos sueños en secreto,  
Los guarda la ciudad".

Fakuta, "Espacio" (2014)

En el mismo carril aparece *La historia*, de Natisú, un disco que marca quizás un punto de inflexión, tanto en los asuntos contenidos dentro de los temas sobre los que compone esta artista como en los modos de llevar su carrera. En "La historia", que abre el disco, se enuncia la angustia respecto de un ser y su posición en el mundo, y a lo largo del disco aparecen referencias frente a lo colectivo además, para cerrar con "No sé cómo empezar", en donde se vislumbra el

deseo de cambiar todo. En una entrevista en POTQ Magazine hace casi tres años ella misma explicaba "siempre quiero componer algo, pero me está importando menos todo lo demás que no sea componer. Y mis expectativas frente a lo que sucede están cambiando. Me importa más enterarme de lo que pasa en política o el medioambiente. Siento que estoy en un proceso de recambio interno".

"Comencemos con el fin del universo  
Destruyamos las ideas de papel  
(...)

Vamos a quemar los libros que dicen de nuevo  
Y olvidar todo discurso que amé  
Quiero un universo en vísperas del fuego  
Un hilo profundo que no se puede olvidar  
No quiero mi historia traspasa tus manos  
Mi boca siempre queriendo, tenemos un hambre  
Empecemos de nuevo, no sé cómo empezar".

Natisú, "No sé cómo empezar" (2014)

### Las vidas de Millones

¿Cuántas vidas puede tener una canción? Infinitas. Eso sucede con "Millones", de Camila Moreno, publicada hace diez años, en un contexto muy diferente al actual. Cuando los abusos eran los mismos, pero la organización social y por tanto su respuesta (o falta de) era diferente. Aun así, es posible leer hoy, en semanas posteriores al 18 de octubre, frases escritas de ese tema en los muros (Portugal con Alameda, en Santiago, por ejemplo).

Pero aun más allá del componente de denuncia que incluso hizo que se categorizara la incipiente carrera de Camila Moreno en 2009 dentro de "la nueva trova" junto a figuras como Nano Stern o Chinoy, esta canción volvió con un nuevo significado, marcado por las movilizaciones feministas de los últimos años. Un contundente ejemplo más a la lista de que la farmacéutica, la trasatlántica y la trasandina son también el violador, el golpeador, el abusador y el Estado.

“No lo hagas, no lo digas  
 Todos los días matan a una mujer  
 Y no insistas que es mentira  
 Si no puede ayudar, amigo  
 Pues ahí está la salida  
 Yo no soy la culpable, esto está que arde  
 Está todo pasando, recién empezando  
 Las mujeres están marchando  
 Es lo que estábamos esperando”.

Camila Moreno con Natalia Valdebenito, “Millones” (nueva versión, 2018)

### Donde termina la ciudad

El último lustro ha sido también el tiempo en el que hemos visto nacer y crecer la carrera de Yorka, que se inició como el proyecto solista de Yorka Pastenes y que rápidamente pasó a ser formalmente el de las hermanas Pastenes, con el ingreso permanente de Daniela como voz principal, transformándose en un dúo.

Si en un principio se podía leer la música de Yorka como un pop que hablaba de temas más o menos comunes dentro del género, como el amor, las intervenciones de Yorka compositora, en redes sociales (otra dimensión en la que es posible leer a los artistas hoy en día) indicaban que había mucho más en su discurso de lo que las letras hasta ese momento, con los discos *Canciones en pijama* o *Imperio*, nos mostraron.

En sus comentarios existía una férrea defensa a la educación como motor del desarrollo de las sociedades (ella es profesora de música) y había cuestionamientos de clase y feminismo. Ese discurso crítico también existía en las decisiones que tomaban a la hora de hacer sus conciertos, como la inclusión de Macarena Nieto, intérprete de lengua de señas, cuando aún no era tan común verlo (aún no lo es).

Pero es con el disco *Humo*, de 2018, cuando esos temas aparecen directamente en las canciones. Sobre “Estáticos” decía en la web larata.cl: “Habla de quedarnos quietos en vez de hacer, siempre estamos reclamando, somos expertos en todos los problemas, pero nunca damos soluciones. No están ni ahí con cambiar las

cosas, es la canción que hago conscientemente con la idea de criticar un poco. Como manifestar mis posts de Facebook en una canción".

Por otra parte, "Catemito" es un relato de clase. Al mismo tiempo que habla de su hogar, devela la experiencia de vivir en la periferia de Santiago ("Si quiero llegar, si quiero llegar a mi casa / Tengo que cruzar, tengo que cruzar toda la ciudad / Vivo por allá, vivo por allá donde termina la ciudad"), pero también aparece la mención de un lugar estigmatizado por los medios de comunicación y el clasismo chileno ("Vivo por allá, vivo por allá donde da susto caminar / Y la tele dice que hay maldad, que hay maldad").

En "Si nos vamos lejos" aparece el deseo de arrancar y construir todo de nuevo; en "Interminable" se habla sobre la mentira de la adultez y la idealización del concepto de trabajo. Una canción mucho menos directa que "Pateando piedras", que se inscribe desde la perspectiva de la nostalgia de esa infancia en la que se ignoraba la realidad, pero aún así perteneciente al mismo universo.

La canción "Qué terror se siente" va casi cerrando *Humo* y nos habla de un despertar, emparentado con el final de *La historia*, de Natisú, en cierto nivel. Una revisión introspectiva de la historia, en la que solo nos enseñaron que teníamos que ganar y, por tanto, no saber perder. En ambas, también, se habla desde lo colectivo y no individual.

"Nos convencieron de qué era normal  
Que no importaba el resto de la gente  
Nos preocupamos tanto de ganar  
Y es que perder, ay qué terror se siente  
(...)

Vi tanta rabia en medio de la gente  
Hay tanta rabia en medio de la gente  
Es que perder, ay qué terror se siente".

Yorka, "Qué terror se siente" (2018)

### **Todo lo que el pueblo pida**

Qué más político que persistir en tu objetivo cuando han intentado quitarte del camino a punta de violencia. Qué más político que hacer música cuando te

echaron de la escuela por culpa de un profesor abusador. Así pesa una parte de la biografía de Mariel Mariel, quien, poco a poco, también comienza a introducir en sus canciones un discurso crítico. Desde el feminismo, claro, pero también sobre colonialismo en la música y la búsqueda de un sonido propio dentro de las raíces latinoamericanas, tal como queda expuesto en el disco *Foto pa ti*, del 2015.

En “De los límites”, tema que escuchamos en vivo desde el 2017 (lo presentó en el escenario del término de la marcha del 8 de marzo de ese año), pero que será recién editado en su próximo disco en el 2020, es donde directamente se expone una denuncia y una vía de acción.

En su presentación de Lollapalooza 2017, acompañada de bailarinas y bailarines con capucha, introducía la canción: “Yo quiero exigir un cambio radical en la manera en cómo en Chile se está legislando sobre los femicidios, sobre los abusos y sobre la protección a las mujeres. Esta tarde yo elevo mis canciones y levanto mis manos con ustedes para decir que ya es suficiente, basta de asesinatos, basta de abusos. Basta de seguir torturando mediáticamente a Nabila Rifo, basta. Venimos a poner otros límites, ahora son otros límites”.

“Mi madre me dijo que no obedeciera a las reglas que quieren poner  
que ser educado y diferente son dos tesoros que hay que defender  
yo ahora sé por qué

(...)

Cómo le digo le digo al que no sabe  
cómo le explico al que no entiende  
cómo le aviso que me fui  
de los límites”.

Mariel Mariel, “De los límites” (2017)

No solo existe una perspectiva política dentro de su música, sino también en su quehacer como artista independiente, entendiendo esto como alguien que se preocupa de todos los eslabones de creación, producción y lanzamiento de las canciones. Si hay algo que ha marcado este lustro es el cuestionamiento a esas formas, encontrando soluciones también en la organización. Gestoras, Udara, Red Muchacha, Ruidosa, Stage Ninjas (red de técnicas de la disidencia sexual), La Matria y Trabajadoras de la Música, que nace a partir de la huelga feminista

del 8 de marzo del 2019. Todas estas iniciativas se suman a otras más longevas, como por ejemplo Femfest.

En estos últimos cinco años las mujeres en la música han transformado su papel de creadoras y gestoras de sus carreras, mediante organizaciones que se preocupan y ocupan de los cuestionamientos respecto de la precarización del trabajo artístico, y también respecto de existir en este mundo, desde una mirada feminista. Es el nuevo paso de reflexionar esa precarización con el componente de género. Sin duda, un avance también conectado a su contexto.

Mariel Villagra es parte de esta mirada que, si bien no es nueva, ha abarcado espacios en los que antes estaba dormida. Y así parte La Matria, cuestionando públicamente el espacio dedicado a las creadoras en los carteles de festivales. Luego ha ido cambiando, se ha formado un equipo y realizan también eventos musicales propios, trabajando interconectadas con otras organizaciones.

Tan conectadas están que, por ejemplo, durante el fin de semana previo a la navidad de 2019, Mariel Mariel, Ana Tijoux, Consuelo Schuster y muchas artistas más compartieron escenario en fechas como La Matria Fest y también un evento a beneficio para Gustavo Gatica, joven al que Carabineros dejó ciego en noviembre de 2019.

Otra de las artistas que se presentará junto a ellas y que ha estado muy activa en encuentros y llamadas es Princesa Alba, una joven que, en el modo de conducir su carrera y la producción de su música, deja expuestas nuevas preguntas que aquellos viejos antagonismos de *mainstream* versus independiente y pop versus rock no pueden responder.

Fue solamente hace dos años, en el 2017, cuando conocimos su primera canción, "Mi only one", y que figuró en medios dentro de las secciones de entretenimiento y farándula, como si fuese tan solo un viral de internet y no el debut de una música. ¿Por qué? Por aparecer de la nada con un trap en el que una hinchada de Colo Colo cantaba sobre amor, en el Estadio Monumental. En el video se veía a Trinidad, su nombre real, junto a amigas –de cuerpos normales– bailando.

A partir de este video el inicio de la carrera de Princesa Alba recibió la respuesta misógina y clasista que enmarca a la sociedad chilena. Mucho más se habló de cómo eran los pechos de la autora que de su propuesta. Pasó el tiempo y apareció *Del cielo mixtape* a inicios del 2018, y con ello se desvelaron sus inquietudes musicales ligadas al pop y la electrónica, y letras que hablaban de las redes de apoyo entre mujeres y de la autoestima. Fue a fines de ese año cuando encontró

su sonido, con “Summer love”, directamente pop, pasando por todas las divas noventeras del *mainstream* anglo con las que creció y que son su influencia.

Qué más político que persistir en tu objetivo cuando han intentado quitarte del camino a punta de violencia. Así introduje a Mariel Villagra, así también puedo introducir a Princesa Alba. Ella también lo reconoce. En una sala de clases del Liceo 7 de Niñas de Santiago la entrevisté, en noviembre de 2019. Ella estaba ahí para tocar en una jornada de apoyo a la toma de las estudiantes que días antes habían sido atacadas por Carabineros dentro del colegio, dejando compañeras heridas. “Puede ser que mi música no sea considerada política, pero yo sí me considero una figura política. No abandoné. Cuando me dijeron de todo, yo seguí haciendo mi música”, dijo. Y aun con esa explicación, durante los primeros días de protestas en Chile después del 18 de octubre, muchos jóvenes salían a marchar a la calle con carteles que decían “todo lo que el pueblo pida”, que es una modificación de “Convéncete”, uno de sus últimos temas.

El 29 de octubre, además, explicaba en sus redes: “Este fin de semana y ayer estuvimos en 6 shows, dos por día en diferentes plazas de Santiago, apoyando esta revolución que no tiene líderes, esta revolución que nace desde la gente. Si ustedes no se detienen, nosotros tampoco. Y como dije, mis canciones no son protesta, son solo canciones de amor, pero si puedo ayudar convocando gente para ayudar a que no esto decaiga, estoy aquí dispuesta. También sé que esto no es una fiesta, que debemos apropiarnos de nuestros espacios, las calles, las plazas para alzar fuerte y pacíficamente nuestro grito, incomodar y no confundirnos en el verdadero foco”.

### “Por qué llego así a fin de mes”

“Hay canciones que hablan de la señora que se levanta a las siete de la mañana para ir a trabajar. De la señora que se queda en su casa y ve las novelas. Es el personaje que más resalta, en la mayoría de las canciones. Hay dos, en especial: ‘Señora 1’ y ‘Señora civilizada’. Esa última la escribí para mi vieja. Relata la vida de una mujer que dejó ahí sus sueños, que dejó ahí sus anhelos de ser lo que haya querido ser y se quedó sentada en un escritorio de una oficina, siendo secretaria toda la vida. Entonces es como una pena media disfrazada igual. Hay muchas mamás que dejan sus vidas botadas por sus hijos”.

Esas declaraciones son de Valentina Martínez, compositora y líder de la banda Los Valentina, sobre su EP publicado en enero del 2016 a través del extinto (ya

llegaremos a eso) sello Piloto. En este trabajo se constatan diversos temas a partir del concepto de "señora", que van desde la doble jornada de las mujeres y los roles tradicionales y llegan hasta la corrupción y el poder ("Serpiente").

Y en esa entrevista, además, desvelaba un cuestionamiento de clase que también está presente en sus canciones. Uno que no existía, por lo demás, en la mayoría de los grupos del circuito que la rodeaba y que se gestó por esos años. El de quien hace música al mismo tiempo que trabaja para pagar las cuentas. Respecto de esa escena, ella respondía que "vengo de una burbuja: trabajando para pagar las cosas, de repente no podía ensayar, no sé, es como que para mí ha sido un proceso bien importante. Trabajo en una cafetería de lunes a sábado y salgo a las cuatro y media y ahí tengo tiempo para programar los ensayos. Y es pesado igual, eso es lo que trato de relatar en las canciones. Cuando tengo un pensamiento que quiero meter en una canción no es respecto al amor o la primavera. Es respecto a la gotita que va cayendo (desliza el dedo por su frente) y por qué cae. Por qué llego así a fin de mes".

### **Nuevas caras, mismos vicios**

La mención de Valentina a su diferencia respecto de la mayoría de los integrantes del entorno en el que aparece su música es un buen punto de partida para hablar de esa nueva generación de bandas que surgió en Chile a partir del 2014. En primer lugar, se trataba de adolescentes y jóvenes provenientes de comunas lejanas al centro de Santiago, como La Florida, Puente Alto y La Cisterna, entre otras. La mayoría de ellos aglutinados en el mismo sello, Piloto, que en el 2015 era presentado por sus fundadores en su página web como "bandas de pop de guitarras, nacidas en la zona sur de Santiago".

Desde POTQ Magazine, la web especializada de música de la cual era editora, tomamos la decisión de apoyar esa escena naciente que, preliminarmente, veíamos que venía a refrescar un contexto que había entrado en un bucle, con una generación anterior que publicaba buena música, pero que iba creciendo y consolidando sus propuestas. Esto, por supuesto, no es nada nuevo al mirar la historia de la prensa musical en el mundo. En Inglaterra el surgimiento del punk fue apoyado por medios en el contexto en que el rock y el progresivo se repetía a sí mismo. También en Estados Unidos las *college radios* jugaron un papel fundamental en la aparición de bandas como R.E.M. y todo lo el rock independiente que vino después. O en España, por ejemplo, el *indie* de los noventa

fue apoyado por la revista “Rockdelux”, frente a lo vieja que les parecía que había quedado La Movida.

Entonces comienzan a aparecer las primeras canciones de esta joven escena y lo primero que se ve es una manera diferente de hacer las cosas. Por ejemplo, usar lugares como casas y galpones no acondicionados a modo de espacios para realizar conciertos. Esto, por supuesto, no fue la invención de la rueda, es algo que siempre se ha visto, incluso en sus predecesores en los primeros años la década pasada, pero hasta ese momento las formas de la generación anterior ya se habían “institucionalizado” desde su precariedad. Los lugares para tocar, las formas de promoción y los medios en los que aparecer (cada vez menos) eran los mismos.

Para muchas personas que aún eran muy pequeñas a inicios del dos mil, todo esto era nuevo. Nuevas caras, nuevos lugares, nuevas canciones. Caras que se parecían a las de ellos, lugares lejos del circuito tradicional de conciertos y cerca de sus casas, canciones que les hablaban de experiencias cercanas y que los contextualizaban en un lugar geográfico, por tanto, también de clase.

Como asistente a esos primeros nuevos conciertos vi que lo comunitario y la amistad eran herramientas de gestión y, aunque no era parte de ese círculo, podía observar la efervescencia en quienes estaban ahí. El público –en el 2015– se aprendía las canciones para corearlas en cada una de las tocatas porque aún no estaban editadas. ¿Cómo no emocionarse?

Otro elemento que me hacía querer observar era la gran cantidad de mujeres adolescentes en la audiencia. Como espectadoras sí, muchas, mas no en los instrumentos: ahí seguía habiendo una minoría. Yanara en Columpios al Suelo, Francisca de Silabario, Yaney en Patio Solar, Pujem y El Cómodo Silencio de los que Hablan Poco, Camila Falcucci –la única liderando un proyecto– en Las Olas, Bárbara Pérez de Arce en Velódromo, Mai en My Light Shines For You (que compartió circunstancialmente al inicio con estas bandas, aunque sus raíces, intereses y espíritu venían de la escena punk y hardcore) y Mari y Laura en Paracaidistas.

Al haber sido yo misma una adolescente rodeada de hombres en conciertos años antes, la idea de ver a mujeres jóvenes ahí me hacía querer observarlo más. En el 2017 supe que muchas de ellas –también músicas– habían sufrido abusos por parte de músicos pertenecientes a ese círculo. Y escribí un reportaje en donde se detallaron varios casos que confluían siempre en personas de esta escena y, particularmente, de sello Piloto, pues uno de sus fundadores fue expuesto como abusador y el resto como compañeros de trabajo misóginos y encubridores.

Luego de esa publicación, hasta la semana en que entrego este ensayo al editor, en diciembre del 2019, otras mujeres siguen narrando en público abusos y violencias por parte de personas pertenecientes a esta escena.

Las canciones de las bandas que componían este circuito apelaban en su mayoría a la nostalgia, experiencias adolescentes y escapismo. Temas que, más que ser planteados como discursos críticos, eran contextuales. Muchos de los integrantes de estas bandas son los hijos de una clase media empobrecida que la transición chilena traicionó, esa en la que algunos decidían –y podían– endeudarse con estudios universitarios, al tiempo que veían a sus padres acercarse a las jubilaciones de hambre.

Debido al clasismo también explícito en la construcción de la ciudad, hacer mención a un lugar era constatar todo ese imaginario. Por ejemplo, en "Viste las palabras", perteneciente al disco *Nonato Coo*, de Niños del Cerro, aparece una mención a Puente Alto y las casas pareadas. O también en "Las palmeras", del mismo disco, donde surge la imagen de esos árboles falsos que existen en diferentes sectores para simular las antenas instaladas en medio de los barrios.

Amarga Marga, banda ya disuelta por casos de violencia machista, en una entrevista en POTQ Magazine en mayo del 2016, hablaba sobre su generación y la decisión de formar una banda y perseguir objetivos diferentes a los de entrar a la universidad. Tres de sus cuatro miembros decidieron no seguir estudiando formalmente.

"Hay un tema de desconfianza masivo acá de repente, nadie le compra al hueón que está al lado. Las bandas ahora son más abiertas en ese sentido. La gente se está respetando más entre sus pares. Antes todos estaban más lejos del otro pero ahora hay más conciencia sobre el trabajo en equipo y ciertas luchas. Para que las luchas surjan y se desarrollen tiene que existir la confianza en el otro y el trabajo en equipo. Creo que hablamos harto de eso en el disco, de una posición que ha comenzado a tomar la generación actual, un cambio de mentalidad. De hecho, yo creo que nuestra banda rompe el esquema de cómo tiene que ser tu vida, tener una banda para nosotros también es demostrar que trabajar en esto tiene el mismo valor que otro tipo de ocupación".

Uno de los proyectos de esta escena donde más allá de constatar un contexto existió un discurso crítico frente a él es Las Olas, nombre que viene de un libro de Virginia Woolf, según explicaba Camila Falcucci, cantante y una de las compositoras, en una entrevista en POTQ Magazine en abril del 2016.

En su EP *Canciones para mis amigxs*, lanzado el mismo año bajo Gatitx Discos y luego Piloto, aparecen temas como “Un gato” (que acabó junto a Slint en mi *playlist* de esos años), “Desobedecer”, “Brilla lo que tenemos” y “No nos interesa”. Canciones que abordaban el hastío frente a la vida y a la amistad como una vía de solución –no escape– a esa realidad tan charcha.

“No nos interesan sus soluciones  
no queremos una oportunidad  
si tenemos un problema en nuestros corazones  
no lo queremos remediar.

Desde nuestras manos brotará el fuego  
con la violencia necesaria para que brillen  
todos los infinitos que dejaron su promesa  
en nuestra alma y pensamiento.

Y en los momentos más tristes en que el frío nos impulsa  
a recordar pasados que no existen  
a pesar de las angustias sabremos avanzar  
nuestra enfermedad es la energía”.

Las Olas, “No nos interesa” (2016)

El discurso de las nuevas formas en la realidad no era ideológico, sino la única manera posible para la mayoría, y una manera que, más pronto que tarde, algunos trataron de capitalizar para entrar en lo que ya existía: básicamente explotar un nicho de mercado (precario) hasta poder ingresar al principal (también precario). Cómo no recordar la comentada molestia de algunos de esos músicos por no haber recibido el premio Pulsar de “artista revelación” en el 2016, que sí recibió una banda compañera, Niños del Cerro.

Más allá de los debates éticos que existen dentro de toda esta historia –que se siguen dando, además–, los hechos, los discursos enunciados en sus canciones y sus comportamientos son profundamente resultados de su contexto. Una pequeña escena nacida en la capital de Chile sufre los mismos males pero, al mismo tiempo, replica exactamente los mismos vicios (e incluso delitos) de la gran sociedad.

La respuesta frente a eso es también la social. Mientras las mujeres se organizaban en sus territorios, trabajos, universidades, colegios y calles, las mujeres en la música hacían lo propio en sus espacios y con sus herramientas, que eran las canciones. No es tan descabellado, por lo tanto, pensar que los feminismos en los últimos cinco años –y ahora– son las únicas éticas y discursos transformadores.

# **RECRUDECE HASTA QUE ROMPE: 2019**

David Ponce

“Creo en la liberación de la mujer junto a la de la clase”

Michu MC  
“Mujer” (2014)

“Sin más futuro que un mundo duro  
donde el dinero es lo primero”

Manuel Sánchez  
“Estoy molesto” (2012)

“Mientras juegas a que somos tus monedas, nos lleva el sol”

Santiago del Nuevo Extremo  
“Abierto al sol” (2011)

“Nuestra versión no está en los diarios ni la tele  
Pero la encuentras de mil colores en las paredes”

Evelyn Cornejo  
“La chusma inconsciente” (2017)

### **Instantánea del dos mil seis**

Van abiertas las ventanas y está entrando a picar. Literalmente: un aire tóxico que viene de afuera, y de arriba, de la calle, se cuela en el vagón del Metro y está entrando a picar en los ojos. Es el gas lacrimógeno que en estos días suministran los Carabineros de Chile de la primera administración Bachelet, cuando quedan todavía cinco estaciones antes de llegar a la esquina de Cumming con la Alameda en Santiago y falta caminar un par de cuadras hacia el norte hasta el Liceo de Aplicación, uno de los muchos establecimientos educacionales que están en toma en este mayo de 2006 en Chile.

Es miércoles 31 de mayo, un día más en la movilización estudiantil que va a quedar en la memoria como el primer gran brote de malestar social en lo poco que va del siglo y, posiblemente, de lo que ha corrido de una transición a la democracia que nadie sabe cuándo termina. Hoy habrá aquí un encuentro de estudiantes actuales y de los años ochenta, como los que aparecen en el documental

“Actores secundarios” (2004, de Pachi Bustos y Jorge Leiva), que están de vuelta en el liceo para solidarizar con la nueva generación. Organizado y avisado en menos de un día, a las ocho de la tarde el acto ya tiene una fila de gente agolpada ante la puerta del gimnasio, recinto que habrá servido por años para la clase de educación física y para hacer graduaciones, pero que hoy está tomado para un festival de rock, rap y otras músicas afines a la revuelta.

Sin preámbulo ni demora trepa al escenario el rapero GuerrillerOkulto y abre la sesión con una proclama. “Lo más importante, aunque nuestros viejos se olvidaron, porque en diecisiete años de dictadura se olvidaron, es el deber de organizarse, guacho”, dice, tan asertivo como se oye en su disco *Versos en resistencia*, publicado en 2004. Pronto invita a Piri, rapero de Excelencia Prehispana y futuro integrante de un grupo que se va a llamar Movimiento Original, y los dos suman voces en una versión de “Herminda de La Victoria”, de Víctor Jara, antes de dejar resonando en el gimnasio del liceo coros tan memorables como “Si su perro se le perdió / el McDonald’s se lo comió” o “Motín en la sala / no nos enseñan nada”, grabado dos años antes de estas manifestaciones.

Al otro lado del recinto una alegórica Banda Conmoción, que suma cinco años de recorrido, prende el carnaval en cuestión de segundos con baile, bronces y percusión. Tras la actuación de DJ Fat Pablo, una cantante y rapera iniciada en el grupo Makiza y llamada Anita Tijoux hace el estreno de un venidero primer disco como solista y canta a dúo con Álvaro López, de Los Bunkers. Siguen las actuaciones de las bandas Solocantar, Silvestre y Besos con Lengua, el trío que este mismo 2006 han iniciado Colombina Parra, Ximena Cubillos y Juanita Parra y que ha venido a dar, en paro y en toma, la tercera actuación de su vida.

La audiencia ya lleva días y noches acá adentro, pero hay energía de sobra para el cierre con Fiskales Ad-Hok. La duradera banda punk entra en acción y mientras tocan “No estar aquí” el cantante ya tiene al cuello una corbata del uniforme del liceo que le han lanzado desde la platea y que va a terminar llevándose para la casa. El repertorio prende entre el alumnado y en breve hay un carrusel de gente bailando a patadas en la cancha al son de “Carlitos Jesús”, “El cóndor”, “Al puerto” o “Cuando muera”, que es una canción inspirada por adelantado en el funeral de Pinochet: día que va a llegar más temprano que tarde, porque el dictador morirá –impune– el 10 de diciembre de este mismo 2006. Por lo pronto aquí la audiencia despide el encuentro con todo el entusiasmo necesario para gritar, como al final de cada concierto que ha estado bueno, “No nos vamos ni cagando”. Obvio que no: si están en toma.

## La autogestión es el manifiesto

Vista en retrospectiva ahora desde el umbral de la nueva década, esa temporada 2006 marcó un hito en las movilizaciones chilenas gracias a la agitación estudiantil de ese año, que ya es sabido, pero además en el modo en que parte de la música popular más atenta a las noticias hizo suyas esas causas. El rumbo del movimiento social y las trayectorias de diversos grupos y solistas ya estaban coincidiendo para entonces.

Así y todo no eran tiempos favorables para una postura crítica, al menos según la pauta de los medios de comunicación a gran escala. Era una industria dedicada en buena parte a explotar el negocio de la celebridad, rubro del entretenimiento que aparte de fácil y lucrativo resultaba por entero útil al poder en su función de desinformar y distraer a la audiencia. Esa prensa permeaba desde programas de TV de toda clase y horario hasta periódicos del tiraje de "Las Últimas Noticias", que es buen ejemplo: cuando no estaba reportando en detalle sobre tales o cuales protagonistas de la fama, intentaba banalizar los movimientos estudiantiles con titulares tan recordables y coherentes entre sí como "Cabros, nos se suban por el chorro" en 2006 y "Camila Vallejo no quiso mover la colita" en 2011.

Pero si la orden del día en esas grandes plataformas mediáticas era el *reality-show* y su sentido individualista y competitivo, basado en la compulsión por eliminar al resto para salvarse solo, en los mismos años de comienzos de siglo germinó entre el pop y el rock independientes un circuito levantado sobre los valores opuestos: la gestión colaborativa y la postura al margen de la industria. Ese segundo carácter determinó que mucha de la música tocada allí haya quedado en una condición *underground*, aunque esos subsuelos son los lugares donde por primera vez tocaron en vivo solistas y grupos que pronto tuvieron reconocimientos mayores, como Javiera Mena, Gepe, Alex Anwandter o Ases Falsos. Pero aparte de trayectorias puntuales más o menos visibles, la sola opción por la autogestión como punto de partida fue un manifiesto inicial y común.

Dentro de ese panorama había grupos que coincidían en cierta mirada política, cuando Familia Miranda enumeraba a ministros de la dictadura pinochetista como Enrique Montero Marx en su primer disco (2001), o Guiso definía "Coerción es cuando vamos todos como si fuéramos rebaño / Coerción es cuando te obligan y no te parece extraño / Pero siempre ha sido así y vamos a cambiar" en "Coerción", del disco 4+1 (2005); o cuando Las Jonathan iniciaban

la canción "La mano", del disco *Yo odio a Las Jonathan* (2006), con el verso "Van a decirte que el mundo es así" y la terminaban con "Pero así ha sido siempre y debiera cambiar"; o bien Matorral hacía rimar el Diario Oficial, la ley laboral, el Eje del Mal y el orden mundial en "Dentro de las piedras", del álbum doble *Resonancia en la zona central* (2007).

Tampoco era sólo asunto de discurso literal. El sonido de ese *underground* se multiplicó en escenas ligadas al pop de baja fidelidad, al electro-pop pervertido, al post-rock, a la electrónica, a la música experimental o al ruido. Entonces el trío Electrozombies llamaba a cuestionar el sistema al pulso hipnótico del *doom metal*, el compositor Sensorama 19-85 procesaba el audio de la voz de alguna anónima funcionaria en el relato de un día rutinario como metáfora de vida alienada, el dúo Mostro aporreaba guitarra eléctrica y batería en una música inaudita, o el trío Griz renunciaba a todo texto literal para acometer un rock instrumental estricto, denso y atronador. Era el sonido como mensaje: declaraciones en sí mismas, todas discrepantes con un supuesto deber ser de la industria musical que clasificaba la música en categorías como "emergente" y "consagrada" o del show de TV que seleccionaba por *casting*, adiestraba por *coaching* y eliminaba por *rating*. Un conducto regular que no había razón para validar en el mundo real.

### **Contrainformación en forma de rimas**

Con todo lo anterior, en los inicios del nuevo siglo fue en especial el rap el que hizo explícito el mensaje.

En los años previos, a fines de los noventa, Makiza había traído su visión de hijos del exilio; Jaas, Corrosivas y Vafe Jhous entre otras habían instalado sus rimas con voz de mujer; mientras el rap siempre político y combativo de Legua York y el colectivo Hip-Hoplogía, formado por raperos como GuerrillerOkulto y Subverso, marcaban presencia en barrios y poblaciones.

En especial prolífico fue Subverso. Produjo una saga llamativa de canciones entre "Infórmate", "San Bernales", "El jarrazo" y "El padrino" (todas de 2008), "1.500 días" (2009), "Terroristas" (2010), "Rap al despertar" (2011) y "Lo que no voy a decir" (2013). Con un correspondiente video viralizado vía YouTube, cada una de ellas era un virtual noticiero contrainformativo sobre asuntos que iban desde la represión policial y las luchas estudiantiles hasta los pueblos originarios, la caridad como espectáculo a propósito de la Teletón, el llamado "caso Bombas" o las

campanas electorales, con rimas de “1.500 días” como “Hay mil quinientos días entre cada votación / mil quinientos días de lucha y organización”.

Ese rap *underground* tenía para mediados de la década un arraigo cuantioso. Eran grupos como Salvaje Decibel, abanderados de un verso proletario y rupturista, o como los prolíficos Mente Sabia Crú, bandas que debutaron con los discos *Poblacional* (2007) y *No me olvides tan pronto* (2008) respectivamente, junto a decenas de otros nombres. Entre los más tempranos se contaban Excelencia Prehispana y Centinela Spectro, a los que se sumaron Adickta Sinfonía, Liricistas, Movimiento Original, Cuarto Universo, Gran Rah, Macro Dee, NueveDoz o Mantoí, De Killtros, Búfalo Dit, Bubaseta, Linterna Verde, Norte Dam, Cisma Cru, On Toro, Elefante Mecánico y otros, además de productores como Geoslide, Geoneze-tao, Frainstrumentos, Utópiko o Metaforabeat y de raperos solistas como Portavoz (de Salvaje Decibel), MC Unabez y Matiah Chinaski (de Mente Sabia Cru), Aerstame y Stailok (de Movimiento Original), Emone Skills y Anzestro (de Cuarto Universo) y más. Había un código en común. Si la escuela hip-hop de los años noventa fue amplificada en parte por las grandes compañías discográficas, esa industria también era desdeñada por los nuevos exponentes.

Lo afirmaba Portavoz en Salvaje Decibel: “La evolución del rap no es terminar haciendo pop / es rimar con flow, dejar a todos nocaut y en shock” es una de las primeras líneas de “Es nuestro turno”, canción del disco compartido *Respira* (2008). Porque, más allá de las discografías de cada MC o grupo, está el registro de discos compilatorios que funcionan como retratos colectivos valiosos. Son grabaciones como *Militantes hip-hop* (2007), de Agosto Negro, y los casi simultáneos *Respira* y *Looplife* (2008), producidos por los *beatmakers* Frainstrumentos y Utópiko respectivamente. En *Respira* otro convocado es Búfalo Dit, quien rubricaba su desprecio por una TV desechable con la línea “No sé ustedes, pero yo apagué la tele”. Otras convicciones se escuchaban en *Militantes hip-hop*: “Vida, historia, lucha, en conclusión mi etnia: tercermundista, recuerda”, definían Las Deyas en “No estoy cuerda”. “Real imperio pincoyano” proclamaban Mente Rebelde, raperos connotados de la población La Pincoya, en la comuna santiaguina de Huechuraba. “El niño mimado de papá que le paga la carrera / universidad más cara de Santiago y se farrean todo el año / y uno en la lucha, sacándose la chucha, subiendo peldaño tras peldaño”, narraban en paralelo Casería Lirical, raperos connotados también de la población La Legua, comuna de San Joaquín, en una canción que no por nada se llama “Las clases sociales”.

La revuelta secundaria de 2006 y las manifestaciones generalizadas de 2011 tuvieron en el rap un correlato considerable, al que se sumaron pronto maestras de ceremonia como Belona, Michu MC y Dania Neko entre otras. “Consumir y poseer es parte del capitalismo / Es una realidad que a través del tiempo se combate / Creo en la liberación de la mujer junto a la de la clase”, rimaba Michu MC en “Mujer”, canción de su disco *En construcción* (2014) compartida con la cantante Evelyn Cornejo y capaz de integrar género y clase en la misma lucha. Canciones como “Donde empieza” junto a Subverso y “El otro Chile” (“Ese Chile que definen de clase media / pero tienen las medias deudas que los afligen y los asedian”), con Stailok, son parte del disco *Escribo rap con R de revolución* (2012), de Portavoz, quien en cada una de las catorce estrofas de “El otro Chile”, una tras otra, plantea un índice de contenidos para una bibliografía completa sobre los abusos tolerados durante por lo menos tres décadas por la sociedad chilena: nada menos que todo eso. Radiografías fieles de un país postergado y descontento. Imágenes poderosas que hace ya ocho largos años prefiguraban con exactitud la explosión de 2019. Era cuestión de escuchar. Imposible no haberse dado por enterados.

### **Subversión del espectáculo**

El 27 de octubre de 2019 Jorge González fue entrevistado por la corresponsal chilena Paula Molina para un artículo publicado en el portal BBC Mundo, a raíz de cómo su canción “El baile de los que sobran”, grabada por Los Prisioneros en 1986, se volvía un canto de masas entre manifestantes en Chile. Dos días antes un coro multitudinario la había entonado en la Alameda, en una de las escenas memorables de la marcha del 25 de octubre en Santiago. Y una pregunta de la entrevista fue si había sido emocionante para él escuchar ese canto en la calle.

“Estuvo muy lindo”, respondió, “pero es muy triste que todavía se tenga que seguir cantando”.

Los lugares comunes pueden ser meros clichés o bien expresar el sentido común. Y la respuesta de Jorge González deja ver clara la diferencia. El cliché habría sido felicitarse del cariño de la gente por esa canción. De sentido común en cambio es entristecerse por que los versos de “El baile de los que sobran” sigan teniendo sentido como reflejo tan patente de la inequidad de un país, más de treinta años después de haber sido grabados. No es casual esa lucidez en González,

quien como principal autor y voz de Los Prisioneros fue desde los inicios del grupo un referente de cómo las canciones son capaces de dar cuenta de su tiempo.

Por edad no puede ser de otro modo. Formados en 1983, Los Prisioneros pertenecen a una generación tardía en la oposición a Pinochet, a la que se sumaron en hitos como la campaña por el No en el plebiscito de 1988. Son la voz de los ochenta, dicho en palabras propias. Desde antes, a partir del mismo 1973, fueron otros nombres los que iniciaron la resistencia cultural a la dictadura, y pagaron por eso un costo brutal en persecución, censura, exilio, tortura y muerte. Hay una diferencia entre ese escenario y la situación de 2001, año de la reunión del grupo. Ahora también iban a encarnar un sentido crítico, pero con opciones impensadas la primera vez. Si en dictadura les habían negado gimnasios regionales para actuar en giras y fueron pasados por alto con descaro en radios y el Festival de Viña pese a su arrastre innegable, en 2001 el trío dio sus conciertos de reunión en el Estadio Nacional e hizo más historia en el citado festival viñamarino. Era, para usar un lugar común, que no un cliché, una deuda que saldar.

Había entonces una historia de canciones de la que hacerse cargo antes de escribir nada nuevo. Para los dos conciertos de regreso en el Nacional fueron ciento ochenta mil personas las que llegaron a escuchar y cantar en vivo que Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos y que no necesitamos banderas ni reconocemos fronteras; o que somos mil perros tras un hueso, esclavos de los pesos, y que lo estamos pasando muy bien y qué importa el costo, como si fueran sido predicciones de los años ochenta para la transición; o que ella no es una mujer para amar sino un enemigo al cual doblegar, y que eres ciudadana de segunda clase porque Dios así lo quiso y porque Dios también es hombre; así como se preguntaron por qué los ricos tienen derecho a pasarlo tan bien y constataron que a otros dieron de verdad esa cosa llamada educación. Los que tenían edad suficiente sabían todo eso desde años antes, pero corearlo en dos estadios nacionales llenos fue una vivencia inédita, negada hasta entonces, tras haber escuchado en ese mismo estadio éxitos radiales de gente como Bon Jovi o Cyndi Lauper que nos decían tanto menos sobre nuestras vidas.

Con semejante catálogo previo Los Prisioneros hicieron en 2001 algo que sólo ellos podían. Apuntaron ese repertorio de verdades al corazón de la industria, al menos al de la industria del entretenimiento, que no es poco decir. Desde entonces vimos a un Jorge González cantar y hablar con claridad implacable en escenarios tan literalmente espectaculares como los de la Teletón y el Festival de Viña,

espacios de los que se valió para correr el riesgo de cuestionar a los poderes empresariales y políticos, a los medios de comunicación o a lacras sociales como el chovinismo nacional en años en que ya se asomaba el racismo de la casa ante las corrientes migratorias. Ante miles de personas en vivo y frente a millones por la televisión, Los Prisioneros subvertían el escenario y tomaban por asalto el primer plano con las canciones como herramienta de agitación.

Sólo entonces reanudaron la creación de música nueva en los dos últimos discos de la banda, *Los Prisioneros* (2003) y *Manzana* (2004). Lo hicieron con más agenda pública que abordar. El primero de esos discos parte con el single "Ultra derecha", y, para más abundamiento, con los versos "Ultra derecha, compra la iglesia, vende el Estado", justo al medio de un gobierno de Ricardo Lagos entregado a la entusiasta agenda de concesiones por la que es recordado. "Defensores del derecho a estafarte" era la rúbrica de la canción, de parte de un Jorge González que interpelaba de tú a tú al público auditor. Así lo hacía también en "El otro extranjero, donde apuntaba por igual a la xenofobia y a ciertas prácticas laborales del empresariado nacional: "Te van a echar / te volverán a contratar / pagando la mitad", avisaba el cantante, que en "Canción del trabajo" cuestionaba el mismo sistema.

El siguiente disco mantiene ese carácter con asuntos como el paralelo entre el muro de Berlín y la política antimigratoria de EE.UU. descrito en la canción "El muro", además de "Limpieza racial" ("Para unificar al globo y a su población / Una sola mente y una sola religión") y "Mr. Right", que se oye como una continuidad de "Ultra derecha" en la que esta vez el sujeto del título parece un alter ego del dueño del diario chileno "El Mercurio", Agustín Edwards. "Mi gente quiso cambiar / la historia mejorar / pero este viejo cabrón / optó por la traición" es parte de la letra, que remite al rol jugado por el personaje en la injerencia estadounidense para derrocar al gobierno de la Unidad Popular, según está documentado en archivos desclasificados de la CIA. Rock y denuncia política: la intervención de EE.UU. en Chile ya había sido acusada por The Clash en la canción "Washington bullets" (1980) y era corroborada por Los Prisioneros en 2004 desde el Tercer Mundo.

### Con datos de la OCDE

Ancestral por definición es el canto a lo poeta, universo al que entre otras expresiones pertenece la paya: una alta disciplina que fiel a su condición de poesía

improvisada se presta como pocas para el verso social o comprometido, entre otras inspiraciones posibles.

Una constelación de payadoras y payadores se da cita todos los años en encuentros periódicos en torno a este arte, entre nombres de larga data como Arnoldo Madariaga y de diversas generaciones siguientes como Pedro Yáñez, Luis Ortúzar (el Chicolito), Francisco Astorga, Bigote Villalobos, Alfonso Rubio, Moisés Chaparro, Juan Carlos Bustamante, Jorge Céspedes (el Manguera), Manuel Sánchez, Cecilia Astorga, Hugo González, Dángelo Guerra, Fabiola González y decenas de otras voces. Y un ejemplo de cómo la paya sabe retratar la contingencia se puede encontrar en cualquiera de estas jornadas, como la que en noviembre de 2006 compartieron el Manguera, Sánchez y Chaparro, y donde este último improvisó a partir del pie forzado "Trabajo en Chiledeportes", a propósito de las millonarias malversaciones de fondos de esa repartición pública descubiertas aquel año. Así versó Moisés Chaparro: "No he perdido las razones / lo expreso de corazón / no digan que soy ladrón / sólo fueron tres millones. / Ni piensen que estas cuestiones / me hacen perder el norte / fue un pequeño recorte / como ustedes notarán / igual me perdonarán: / trabajo en Chiledeportes".

Distintos caracteres de esta posdictadura chilena del nuevo siglo afloraban en paralelo en más canciones. Con la experiencia propia de haber resistido en los años de Pinochet, Santiago del Nuevo Extremo reanudó justo con el siglo una creación musical para escribir y cantar sobre asuntos como el mestizaje en "Indias occidentales" ("Indio pero occidental, yo me dedico a parar el mundo", canta Pedro Villagra), del disco *Salvo tú y yo* (2000); el daño al ecosistema en "Pascualama", de *Leuda* (2011) y una memoria llena de presente que Luis Lebert parece invocar en canciones de la profundidad de "Latin blues" (2000), donde escribe "¿Qué disimula tu antifaz? / ¿Cómo puedes no enterrar tus muertos? / ¿O te imaginas que los ojos del dolor son siempre ajenos? / Que se me pierda el corazón una y otra vez donde no debo / yo no te compro ese silencio, negociaste en el infierno", o de "Abierto al sol", donde canta "Mientras tú y tu poder se ven enormes, a mí me lleva el sol / Mientras juegas a que somos tus monedas, nos lleva el sol / Juras que esto en mí funciona y a mí me lleva el sol".

Ausente en los grandes medios pero nunca en los escenarios, la tradición de la trova nutrió versos como "Arriba, río arriba, duerme mi pueblo / Se compró una alegría en sueños ajenos", de Cecilia Concha-Laborde en "¿Qué grita tu bandera?", coincidente con "Pobre pueblo, mendigo infinito / Pobre pueblo, te tientan, te compran", de Francisco Villa en "Mendigo infinito", de su disco *Porfia* (2002),

o contrastante con “Muchachos de tercitos peinados vienen / ocupan tan ancha la calle llama”, de Manuel Huerta en “Rebeldes causas”, una de las canciones de su disco *La marraqueta* (2009). Esa trova cruzada por el folclor y el rock había dado origen al sonido del trío Vejara, que ya en su disco debut, *Cadenas tricolores* (1998), dedicaba parte importante de su repertorio a los pueblos originarios en las canciones “Chumlewetuimi” y “1553”, recreación histórica con Pedro de Valdivia como protagonista, y que en la canción “Tonada”, del álbum *Folktrouarock* (2008), se abanderaban con la identidad de versos como “¿O cree usted que esto nació / allá en París o en Nueva York? / ¿O creís tú que esto salió / en la MTV / de ahí lo copié?”

Por cierto que en MTV, cadena televisiva internacional todavía dedicada a transmitir videos musicales en la época, tuvo rotación la banda chilena de rap y metal 2X, cuya canción “La fuerza policial”, del disco *Pateando cráneos* (2000), resuena hoy con el eco del estribillo “Abuso de poder, abuso de poder / golpe a golpe imponiendo la ley”. En contraste con la urgencia de esas rimas, Mamma Soul instalaban en la época el gesto artístico y político, todavía muy poco frecuente, de formar una banda sólo con mujeres, y debutaban con el disco *Fe* en 2001.

Antes del mediodía del 30 de noviembre de ese mismo año, mañana en que Los Prisioneros se aprestaban a dar su primer concierto en el Estadio Nacional y en que la Ministra de Salud, Michelle Bachelet, presidía en la Plaza de la Constitución un acto oficial por el Día Internacional del Sida, llegó hasta ese lugar el trabajador Eduardo Miño Pérez, con un propósito estremecedor: se prendió fuego frente a La Moneda, para llamar la atención sobre la situación dramática de los obreros de la empresa Pizarreño y sus familias víctimas de asbestosis. “Mi alma que desborda humanidad ya no soporta tanta injusticia”, escribió en una carta que repartió antes de quitarse la vida. Más que por la prensa sabemos de esa tragedia por la banda de rock que escribió una canción a raíz de la noticia, Los Bunkers. En su primer disco, *Los Bunkers* (2000), habían grabado “El detenido”, que puede ser el relato de miles de víctimas de la dictadura. En el siguiente, *Canción de lejos* (2002), incluyeron esa canción en el nombre de una víctima de la democracia: “Miño”.

Apenas un año más tarde el grupo puso el título “Canción para mañana” a una composición de su disco *La culpa* (2003) que parece anunciar lo que pasaría en un mañana próximo o lejano (“La ciudad en que marchaste, las piedras que tiré / el sueño que mataste, la herida que sangré / Odié los uniformes, los verdugos de cuartel / La lucha lleva a cuesta la esperanza del atardecer”). Desde antes, a

comienzos de la década, otra banda popular como Chanco en Piedra venía haciendo mofa de concursos de belleza y matinales de televisión en “Eliendo una reina” y “Buenos días a todos”, canciones de su disco *Marca Chanco* (2000), así como retrataron con afecto a los negocios de barrio en contraste con versos como “La vieja cancha de fútbol pronto será un *shopping mall*” en la canción “Almacén”, del disco *Desde el batiscafo* (2005).

Iniciada la nueva década, en 2010, Chile se convirtió en la primera nación de Sudamérica en entrar a la OCDE, Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos (OECD por su sigla en inglés), organismo integrado por un selecto número de países que representan la mayoría del mercado global. La nueva credencial fue motivo de congratulación en la clase política y económica, pero el costo de acceder a tan alta entidad fue la evidencia del contraste entre los índices locales y los de esos países desarrollados. “En Chile el 90% de la población, dado su nivel de ingreso, no puede pagar la educación superior de sus hijos”, se leía al año siguiente en el videoclip de “Largo tour”, canción de Sol y Lluvia que los citados Chanco en Piedra grabaron en su disco de versiones *Otra cosa es con guitarra* (2011). Y la calle seguía ahí para moderar todo entusiasmo macroeconómico. La calle retratada por ejemplo en la canción que da nombre al disco *Calavera* (2001), de Fiskales Ad-Hok: “Durmiendo en la vereda / eres la herida abierta / que recuerda que lo estamos haciendo mal”.

### **Dedicatorias a Barrick Gold**

Lo inusual no era la canción. Se llamaba “De Pascua Lama” y era una crítica a la depredación del ecosistema a manos de una industria extractivista. Tampoco era inusual el autor: Patricio Manns, un nombre mayor en la historia del canto comprometido en Chile. Lo inusual era el lugar: el Festival de Viña. Apenas despuntaba 2011, otro año que iba a ser crucial en cuanto a revueltas sociales, Patricio Manns fue a ganar como autor y compositor con “De Pascua Lama” la competencia folklórica del Festival de Viña. Y más aun, hizo necesaria, fuera de todo contexto en medio de la farándula circundante, la intervención de algún gerente del aparato de comunicaciones de la empresa minera canadiense Barrick Gold en defensa del destructivo proyecto minero operado por esa transnacional en la región de Atacama.

Dos años después, en 2013, Barrick Gold reconocía las infracciones cometidas a la legislación ambiental por el proyecto Pascua Lama, que fue paralizado ese

año por la justicia chilena y por la acción organizada de las comunidades de la provincia de Huasco, y que terminó definitivamente clausurado cinco años más tarde, en 2018. “De Pascua Lama” se oye desde entonces como una doble señal de que la canción contingente puede no sólo crear conciencia sino además anticiparse alguna vez a la solución legítima de un conflicto, y señal de que una canción así vive no sólo en la calle, sino incluso en el espectáculo frívolo de masas por definición que es la televisión.

El autor sumaba un tonelaje propio. Manns es el mismo que junto a artistas como Isabel y Ángel Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Héctor Pavez, Quilapayún, Inti-Illimani y muchos más definieron hace más de medio siglo un giro hacia la canción comprometida en el Chile en los años sesenta, y después de abrazar un canto más militante durante la dictadura, mantiene hasta hoy ese carácter, en coexistencia con las varias generaciones que en cuatro décadas se han plegado a esa canción social. No por experimentados esos creadores de larga data dejan de estar presentes.

En una coincidencia llamativa, “Pascualama” se llama también la citada primera canción del disco *Leuda* (del mismo 2011), de Santiago del Nuevo Extremo. El propio Manns firma la letra de “Vino del mar”, un homenaje a Marta Ugarte, víctima de la dictadura, y la canción fue grabada por Inti-Illimani en su disco *Lugares comunes* (2002). También es Manns quien al año siguiente presentó un disco de homenaje a Salvador Allende con un título que años más tarde se ha vuelto consigna en 2019: *La dignidad se convierte en costumbre* (2003). E Isabel Parra ha demostrado su vigencia además de su bagaje histórico en discos nuevos como *Con los pies sobre la tierra* (2014), una colección de canciones que llevan por títulos “Minorías”, “Asesinadas” o “Abusos” y en la que una y otra vez la autora reflexiona, crítica, denuncia y acusa, aunque no por eso deja de tomar la contingencia con humor. Porque también hay ahí una canción para el Chile actual llamada “Cómprame un 4x4”.

### **Canciones para prevenir la colusión**

Es llamativo que la historia asociada a movimientos como la Nueva Canción Chilena iniciada en los años sesenta fuera una referencia frecuente para una serie de nuevas y nuevos solistas surgidos a mediados de la primera década del siglo.

Son nombres reconocidos de una generación de voces de la época: las de Chino, Manuel García, Nano Stern, Camila Moreno, Pascuala Ilabaca, Gepe, Fernando

Milagros y otras. La coincidencia inicial en torno a los instrumentos acústicos y la identificación también inicial que varios de ellos establecieron con Violeta Parra o Víctor Jara alimentó esa asociación. No pasó mucho tiempo antes de que cada uno y cada una perfilara sin embargo una identidad sonora propia, pero sí compartieron en su mayoría el gesto de escribir, cantar y hablar sobre la contingencia.

En el caso de Camila Moreno la primera prueba fue "Millones", una composición que ella ya estaba mostrando en sus tempranas actuaciones de fines de 2008. "Farmacéutica, trasatlántica, trasandina" es el primer verso de la canción, anticipado en modo casi clarividente al escándalo de la colusión de precios entre las cadenas farmacéuticas chilenas Ahumada, Cruz Verde y Salcobrand denunciado meses más tarde, en marzo de 2009: uno de los casos emblemáticos del abuso de grandes corporaciones contra la población. No terminan ahí las señales: el videoclip de "Millones" es el registro de una marcha callejera que termina frente al rascacielos santiaguino Costanera Center, entonces en construcción y símbolo de la misma elite empresarial vinculada a la industria del retail que protagonizó otro escándalo de colusión de precios, denunciado en 2015 y protagonizado por las cadenas Cencosud (de Horst Paulmann), SMU (del grupo Saieh) y Walmart, correspondientes a los supermercados Jumbo, Unimarc y Líder entre otros.

Un hito igual de temprano con el que Camila Moreno mostró de qué madera estaba hecha fue su actuación, compartida con Nano Stern y Manuel García, en el Festival del Huaso de Olmué de enero de 2010. Es la ocasión en que la cantante anunció "Millones" en estos términos: "Vamos a dedicar la siguiente canción a todas aquellas personas que creen que pueden comprarlo todo con el dinero. Incluso un país". Insurgencia en plena forma: el show era transmitido en directo por el canal Chilevisión, que cuya propiedad el magnate Sebastián Piñera aún no se desprendía pese a que lo obligaba su condición de flamante Presidente electo, como el primer mandatario de derecha votado desde el inicio de la transición en el país. No fue la última vez en que resultó interpelado desde un escenario similar: en febrero de 2012, con el antecedente de las poderosas movilizaciones por una educación pública, gratuita y sin fines de lucro registradas en el año previo, fue Manuel García quien se dirigió a Piñera durante su presentación en el Festival de Viña, en una alocución finalizada con la frase "Los estudiantes no lo dejarán dormir si usted no los deja soñar".

La figura más global de esta generación aventajada es Ana Tijoux, graduada de Makiza y autora de canciones como "Shock" (2011), "Mi verdad" (2013) y el masivo contingente de música y letra vertido en su disco Vengo (2014), en el que casi

cada canción corresponde a un asunto público. Se encomienda al continente para rapear “Con nuestro pelo negro / con pómulos marcados / con el orgullo indio / en el alma tatuado” en la canción “Vengo”. Abre aun más fronteras al agregar “Ni África ni América Latina se subastan” en “Somos sur”. Interroga “¿Cómo sería este mundo sin capital?” en “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. Personifica al agua para rimar “No quepo en tus embalses ni me atrapan tus represas” en “Río abajo”. Aclara que “Kidzania no es un parque y el mall no es una plaza y ese celular a los amigos no reemplaza” en “Los peces gordos no pueden volar”. Acusa “Taparon la cordillera / taparon con Costanera”, en “No más”, en un nuevo ajuste de cuentas con el rascacielos de Paulmann y el negocio inmobiliario. Y por cierto afirma su condición de mujer en “Todos somos erroristas” y sobre todo en la poderosa “Antipatriarca”. *Vengo* es otro índice temático de los tiempos que corren.

En paralelo crecía un movimiento mestizo hecho de cumbia, rock, raíces latinoamericanas, influencias gitanas y otras, donde era posible encontrar la conciencia latinoamericana de La Mano Ajena en “Favela” (“Los pobres no tienen fronteras / Latinoamérica entera es una favela”), del disco *La Mano Ajena* (2005); la canción de barricada de Juana Fe en “La bala” (“Cómo se molestan que aparezca la capucha / y que reviente la calle, / se omiten todos los detalles / y en pura transa turbia se van”), del álbum *La Makinita* (2010); o el encuadre del país como fantasía exitista retratada por La Patogallina Saunmachín en el disco *Chile* (2011), junto a más nombres como los de la Banda Conmoción, Anarkía Tropical, Chorizo Salvaje o Tuplak La Brigada.

### Si es necesario samplear al Presidente

Tildado por lo común de ser una música de discursos superficiales, el pop también demostró que no tiene por qué renunciar a ser una forma de agitación. Ejemplo claro es Alex Anwandter, músico y productor que desde su disco debut como solista (*Odisea*, 2010) aludió en “La batalla de Santiago” a la precariedad de la calidad de vida capitalina, y hasta sampleó en “Juventud” parte del audio de triste memoria difundido en 1992 en el que Sebastián Piñera da instrucciones subrepticias para sabotear una precandidatura de Evelyn Matthei.

Ya a la altura de su tercer disco, *Amiga* (2016), el cantante se despachaba líneas como “Hoy soy mujer, hoy soy mujer / El maricón del pueblo / Aunque me prendan fuego” (...) “Yo quiero ser un manifiesto hecho cuerpo / sí, un cuerpo, que va

a disparar”, en la canción “Manifiesto”; o “Tomo el agua del guanaco / que me da Carabineros / cada vez que pienso algo”, en “Cordillera”; o “La Iglesia me mandó al infierno / y el Congreso piensa que estoy enfermo”, en la muy pop y bailable “Siempre es viernes en mi corazón” que suena a menudo en las radios.

Para el álbum siguiente, *Latinoamericana* (2018), en “No te puedes escapar” relataba “Salto de mi cama a la calle / pero ya me encuentro ojos en la esquina / Me preguntan si soy hombre o si soy niña”, y en “Canción del muro” proponía “Si botamos el muro / lo botamos entero / y empezamos de cero / y lo hacemos bien / y bien desde el principio / nos echamos al suelo / a pensar cosas nuevas / en vez de obedecer / La vida se va / Hagamos que valga la pena”, en coincidencia casi literal con otra de las consignas diseminadas en las manifestaciones de 2019: hasta que valga la pena vivir.

Una trayectoria paralela y tan prolífica tienen los Ases Falsos, con el sello del cantante Cristóbal Briceño como autor de las letras. Ya desde el primer disco del grupo, *Juventud americana* (2012), caló hondo el estribillo “Ladra, ládrate a la autoridad / ladra, ládrate a la institución / ladra, ládrate al conducto regular”, parte de la canción “La sinceridad del cosmos” y su invocación a la rebeldía como instinto, así como las convenciones en torno al trabajo eran revisadas en “Estudiar y trabajar” con versos como “Dependiendo dónde fue fabricado tu cartón / se te pide tu papel y te enseñan a mandar / o a ser un empleado fiel”.

Sin embargo en el mismo disco, publicado al año siguiente de las grandes marchas nacionales de 2011, el cantante proponía otra perspectiva de la represión policiaca en “Fuerza especial”: “No bien bajamos del camión / nos insultan y nos escupen / Si acaso importa mi opinión / quisiera verlos escupiendo al directorio de Hidroaysén y a sus familias”. Esas miradas reaparecen luego en el segundo disco, *Conducción* (2014), con reflexiones como “Vamos, habla fuerte y claro / pero cuidate de transformarte en un gritón / la fuerza de la idea no se mide en decibeles / la fuerza de la idea no depende de una masa / Pongo el caso de una marcha: / nos conmueve la fiereza de cada canción / pero son frases hechas que se olvidan con facilidad / después de unas cervezas nadie sabe adónde quedó la rabia” (en “Búscate un lugar para ensayar”). En el tercero, *El hombre puede* (2016), Briceño canta sobre la negación a ser representado (“Sal de ahí”) y en “Más se fortalece” pone a prueba otros supuestos, con ejemplos incluidos: “Al atacarlos sólo lograrás hacerlos más fuertes / Pégale a los pacos más: más se fortalecen / Pégale al Estado y más: más se fortalece / Pégale al mapuche más: más se fortalece / Pégale al escolar, pégale a los curas, a tu padre, al Fisco y

más: más se fortalecen”. Cuestionamientos que continúan en el cuarto disco, *Mala fama* (2018), con canciones como “Lucha causa problema”, “Películas” o “Mi tribu”, que es un pronunciamiento contra el linchamiento público: “Sí, el odio y la violencia todo bien, pero no para enseñar, no para aprender”. No hay otro como Cristóbal Briceño si se trata no sólo de plegarse a un movimiento sino de cuestionarlo y polemizarlo.

### Modelos del mal, luces de rabia

Desde 2011 en adelante ya es posible trazar lazos entre cada reivindicación de los últimos años y un conjunto de canciones respectivas. La cantora mapuche Daniela Millaleo, las rimas de rap de Jaas Newen y Luanko y cultores regionales como Colelo Identidad Mapuche y Lautaro Manquilef entre otros son voces de pueblos originarios de primera fuente. Las temáticas ambientales han sido abordadas por gente como Joe Vasconcellos en su adelantada canción “Los peces no gritan” (2005) contra la destrucción que ocasiona la industria de la pesca de arrastre, o Los del Maipo en sus discos *Son pa'l mundo* (2013) y *Yo vivía junto a un río* (2016), y el elenco en pleno que suscribe el disco colectivo *Maipo libre - cantos por la defensa del cajón* (2017), además de antecedentes tan anticipados como *Voces X Patagonia* (2008) e incluso *El Bio-Bío sigue cantando* (1996).

De los distintos temas sobre educación han dejado registro canciones como “Michelle y los pingüinos” (2007), de Mauricio Redolés; la notable “Crédito fiscal” (2012) de Vasti Michel; “Yo no quiero que a mi niño” (2014), de Fabiola González, La Chinganera (“Yo no quiero que a mi niño lo marginen las escuelas / le plástifiquen el alma, le lastren sus esperanzas de canciones y acuarelas”) y también discos completos como *Cuecas por la educación* (2012), compartido por Javiera Videla, El Parcito, Las Indignadas, Los Corrigüelas, Los Terroristas de la Chingana, Los Caballeros Pasan Piola, Los de la Jarana, Los Meta y Ponga, Voy Vuelvo, Los Gatos, Los Príncipes y La Patota. Es un documento de la explosión social de 2011, con cuecas como la propia “Este año 2011”, donde Las Indignadas cantan “Este año dos mil once / lo entregué todo en la marcha / en la calle y en el paro / por un vil acuerdo charcha. / Aunque nos den migajas / ahora es cuando / este próximo año / sigo luchando. / Sigo luchando, sí / se intensifica / la rebelión del pueblo / se justifica / Uno y otro sumando / vamo’ avanzando”.

Del poder corruptor de la iglesia ya daba señales Camila Moreno en “1, 2, 3 por mí, por ti y por todos mis compañeros” (2011), así como del incendio de la Cárcel

de San Miguel en 2010, con su testimonio dramático de inequidad nacional, quedó noticia en "Cárcel arde" (2011), de Manuel Sánchez. Son dos de las canciones de *Música x memoria* (2011), un disco publicado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en el que trece grupos y solistas abordan distintas temáticas de derechos humanos en sendas canciones.

Los medios de comunicación también han sido motivo frecuente de mensajes. Es un montaje paralelo electrizante entre despacho de noticiero televisivo y barricada el que arma Lafloripondio en "Vuelan las protestas", canción del disco *Hipertenso* (2011), con la voz cantante del Macha envuelta en las llamas de una proclama que concluye "Para los ratones, cárcel / violencia, llanto, desesperación, hambre, frustración, represión, moral, catolicismo. / Deudas, deudas, deudas, deudas, deudas / paga, paga, paga, paga / y a estos conchesumadres quién chucha los para". Sobre la prensa escrita vuelve Alex Anwandter en la inquietante imagen "Mercurio miente y la verdad se tira desde un Puma al mar / a ese mar que todavía baña a los niños en el litoral" (de la citada canción "Cordillera"), así como Ases Falsos dan cuenta de conglomerados de prensa, radio y TV en los versos "Yo no quiero volver / a depender de la tele / a depender de los diarios / a depender de la radio", o "Yo no quiero volver / a depender del gusto de Álvaro Saieh / leer la letra de un banquero traidor / gestor de un golpe de Estado", o "Yo no quiero volver al ritmo imbécil de consorcio español / a las noticias como fábula moral de un croata empresario" en la canción "Yo no quiero volver".

En agosto de 2016 se inició el movimiento No + AFP y Villa Cariño llevó esa demanda a la cumbia "Antes que tú te mueras" el mismo año. El cuestionamiento de fondo a la sociedad de consumo se encuentra desde en los bordes experimentales de Toquío y su disco *Fin del capitalismo* (2014) hasta la música electrónica que el productor F600 propone en *Latinoamerican mall* (2016). "Es ese pastiche ecléctico que son nuestras ciudades del mal llamado tercer mundo", era la descripción del álbum difundida por el sello disquero Clang, "esa cotidianidad antinatural generada por un insano gusto por la competencia, otra de las costumbres inspiradas en los modelos del mal que se han importado desde las más profundas instancias del poder fáctico y que desde luego nadie eligió pero que contaminan y se apoderan de todo".

Son propósitos en sintonía con una música tan divergente de la anterior como la fusión latinoamericana de la cantante y compositora Magdalena Matthey en canciones de su disco *Lo más cerca posible* (2017), entre ellas "En las calles del mundo" ("La esperanza de la gente no se mide con riqueza", canta ahí junto a

Nano Stern). Son repertorios que a su vez se conectan con la memoria a raíz del exilio en el caso de Elizabeth Morris, en composiciones de su disco *Pájaros* (2012) como “Viene una carta” o de *Encuentros y despedidas* (2016) como “En blanco y negro” y “Sin su raíz”: “Las historias hay que contar y de ellas hay que aprender / que si se anda sin ver pa’trás queriendo ocultar su ayer / no tendrá un final muy feliz, eso no va a resultar / porque un árbol sin su raíz buen fruto no puede dar”.

El estado de descontento actual aparece prefigurado en canciones como “Basta” (2014), de Los Vásquez; “La siembra” (2013) y “Respiren menos” (2017), de Nano Stern; “No le entregues el poder”, “Pregón de la pobreza” (2011) y “Luz de rabia” (2015), de Tata Barahona, tal como la conciencia de clase que aflora en “La chusma inconsciente” (2017), de Evelyn Cornejo. Sobre comunidades migrantes han cantado desde años antes Anarkía Tropikal en “La chamba” (2009) y los mismos Ases Falsos en “Venir es fácil” (2012), además de la rapera Dania Neko con la cantante Carmen Lienqueo en “Ciudadana del mundo”, del disco *Depura* (2015); Natalia Contesse en la “Cueca afro”, del álbum *Diluvio* (2017); Andrea Andreu en “Colores de feria”, de *Raíz* (2017), Mariel Mariel en “Y va a caer” (2017) o Matías Macan en “Festejo al emigrante” (2018) entre tantas y tantos más.

Sutiles o frontales según el caso, las disidencias sexuales se han expresado por cuenta de Javiera Mena, Alex Anwandter, Felipink, (me llamo) Sebastián, Horregias y más nombres, así como de la denuncia de la violencia machista hay constancia en el disco *No le pegue a esa mujer* (2011), de Labanda en Flor; y en canciones como “Nunca más, mujer” (2017), de varias compositoras e intérpretes; “Ni una más, ni una menos” (2017), de Mamma Soul; “Reacciona, mujer” (2018), de la banda cumbiera Chorizo Salvaje; “Una mujer como usté” (2018), de Carola López, hasta llegar a figuras pop a gran escala como Francisca Valenzuela, Mon Laferte, Denise Rosenthal o Cami, identificadas en los últimos años con el movimiento feminista en su conjunto.

## Y hoy venimos a cobrar

Es la noche del domingo 15 de diciembre de 2019 y transcurren las últimas horas de la jornada de lanzamiento de un disco nuevo de Fiskales Ad-Hok, *El flagelo*, en el Teatro Cariola de la céntrica calle San Diego en la capital. Ya han tocado Lafloripondio, Machuca y Alectrofobia, y Álvaro España, cantante de los Fiskales, toma la palabra para anunciar una de las canciones nuevas, a propósito de una

certeza constatada en las recientes protestas masivas: la ausencia de banderas de partidos políticos. Así se llama esta canción nueva: “Un palo sin bandera”. “Y hoy venimos a cobrar / y nuestro único argumento / es la rabia histórica / que llevamos hace tanto tiempo”, es parte de la letra.

Con canciones y discos así de recientes al cierre de esta edición, en los últimos años este repertorio no ha hecho sino recrudecer. El malestar social traducido en música se vuelve una ola creciente y a partir de un determinado momento se pierde la distancia para verlo en retrospectiva porque la ola llega hasta acá y simplemente nos rodea y nos avasalla. Aun así es posible delinear genealogías que avanzan en el tiempo y en intensidad hasta el presente. Remontarse por ejemplo a un Claudio Narea que hace trece años ironizaba con “Rico el país” en su disco *El largo camino al éxito* (2006): “Rico el país en democracia / mandan los de siempre / de eso se trata / no pinchamos ni cortamos / sólo tragamos”. Más tarde es “La maldición de mi país” descrita por Los Bunkers en *La velocidad de la luz* (2013): “La maldición de mi país / Ya no da más y va a seguir / No creo que pueda aguantar / La misma historia una vez más”. Tres años más tarde Alex Anwandter requería definiciones en “Cordillera”, del disco *Amiga* (2016): “Cordillera, dinos la verdad / es esta tierra un lugar / que no nos quiere ni nos va a dejar hablar / pensar, marchar, emborracharnos con el baile / Que esto no se acabe acá, / que yo quiero pelear”. También en ese año el tono se volvía crítico por parte de Weichafe, el mismo trío rockero que ya había acuñado el verso “La historia se escribe en la calle” y que ahora agudizaba el reclamo en su disco *Mundo hostil* (2016) con una canción titulada “Me estai hueviando”: “Vivimos en un país dormido / por eso, despierta / despierta, huevón / es tu obligación como ser humano y ser libre”. Al año siguiente la banda de post-hardcore Tenemos Explosivos tendía un lazo hacia la historia de la canción social chilena con su invitación a Marcelo Nilo, del dúo Schwenke & Nilo, a compartir voces en “Desoquedad”, del disco *Victoria* (2017): “Como las columnas de humo que perforan el cuerpo herido de mi país. Neumáticos que arden pidiendo ayuda, y nosotros que ardemos con los ojos cerrados, soportando lo indecible, porque soñamos todo el tiempo con lugares que no estén cubiertos de tristeza. Nuestra ciudad apuñalada por el sol, por las balas, los silencios y el vacío tras los secuestros”, es la imagen patente ahí, con un colorario: “El sueño de las masas es la masa de los sueños”.

Está anotado en la fecha de subida en las plataformas digitales: 14 de octubre. Fue el lunes previo a ese viernes 18. El primer día de la semana en que terminó

de estallar todo. En esa fecha la banda de rock Kuervos del Sur publicó *Canto a lo brujo* (2019), un disco que trae dentro canciones de títulos como “Furia”, “El sueño de la machi” o “La caravana”, y que iba a ser lanzado en vivo el viernes siguiente, el 25 de octubre, salvo que nadie podía imaginar por anticipado que el 25 de octubre iba a ser el día de la Marcha más Grande de Chile, ni que la rebelión iba a alterar esos y todos los demás planes posibles. Pero ahí está la letra de una de esas canciones, que no puede sino haber estado escrita desde antes y que sin embargo ahora parece alterar esas nociones de antes y después. Porque se escucha como una visión auténtica de lo que estaba por pasar dentro de tan poco, al llegar al punto de este calendario de treinta años donde la advertencia se junta con el momento en que la ola termina por romper.

La canción se llama “La caravana”: “La caravana no llena / llena toda la Alameda / La barricada siguió / aunque haya toque de queda / al fin el viento a favor / rompe la trancada puerta / Todo hacia fuera salió / Llena toda la Alameda”.

### **Apenas el comienzo**

Ya en las horas iniciales de la revuelta de octubre de 2019, ciertos logros dudosos e impensados del Presidente de la República en la nueva contingencia eran motivo de ironía en conversaciones cotidianas o en redes sociales: el mandatario había logrado que se unieran en su contra los partidarios de los equipos más archirrivalés del fútbol chileno, que se movilizaban juntos otakus y kpopers, fans de la animación japonesa y del pop coreano, y que las canciones de protesta volvieran a ser populares donde antes imperaban sobre todo el reggaetón o el trap, entre otros efectos.

Puede ser visto con ironía, pero más cierto es que todas esas categorías en apariencia antagónicas están quedando desdibujadas. En particular un buen número de cantantes locales de trap solidarizó desde los días iniciales en vivo con las manifestaciones, y uno de los más populares entre ellos, Pablo Chill-E, se sumaba desde un año antes a la lista musical del hastío social anticipado, con su canción “Facts” (2018). Así lo prueban las consignas de esa canción que ahora se pueden consultar impresas vía sténcil en los muros callejeros de 2019, como “Cuicos culiaos, repártanse el queso” o “El Gobierno la maquilla, pero mata, roba y miente”. La denuncia es transversal.

Una diferencia entre las protestas de 2019 y el sinnúmero de movilizaciones que se habían registrado en los últimos años en Chile es que esta vez se dio una convergencia nunca vista entre las diversas reivindicaciones. Tiene sentido que una convergencia similar en el discurso de la música tienda a hacer caer a su vez las fronteras entre audiencias y géneros musicales. Es un cambio de fondo, que parece digno de los cambios de fondo que están por venir. Porque las advertencias están hechas, y en estos treinta años la música jugó un papel en ese proceso, como hemos querido evidenciar en estas páginas, pero el verbo advertir puede tener dos sentidos: darse cuenta de algo y llamar la atención sobre eso. Percibir y avisar. Y en cualquiera de los dos casos esa advertencia es apenas el comienzo.



## BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, Antonio.** Los cantores populares chilenos. Santiago: Nascimento, 1953.
- Blánquez, Javier y Omar León** (editores). Loops 1. Una historia de la música electrónica en el siglo XX. Reservoir Books, 2018.
- Garrido, Pablo.** Historial de la cueca. Valparaíso: Editorial Universitaria de Valparaíso, 1979.
- Lenz, Rodolfo.** Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile (1894). Santiago: Centro Cultural de España, 2003.
- Loyola, Margot.** La tonada: testimonios para el futuro. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006.
- Meneses, Lalo.** Reyes de la jungla - Historia visual de Panteras Negras. Santiago: Ocho Libros, 2015.
- Olguín, Freddy.** 100 rimas de rap chileno. Santiago: NNCVST Libros. 2018.
- Pincheira, Rodrigo.** Schwenke & Nilo - Leyenda del sur. Concepción: Nuevos Territorios, 2010 (reedición de 2015).
- Pinochet, Carla.** "Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia", en revista Estudios Avanzados. 2016.
- Planet, Gonzalo.** Sol y Lluvia - Voces de la resistencia. Santiago: Libros del Pez Espiral, 2018.
- Poch Plá, Pedro.** "Del mensaje a la acción: construyendo el movimiento hip-hop en Chile (1984-2008)", en repositorio.uchile.cl. 2009.
- Ponce, David.** "Se oía venir", en revista Palabra Pública. Santiago: Universidad de Chile, 2019.
- Rojas Sotoconil, Araucaria.** "Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989", en Revista Musical Chilena. Santiago: 2009.
- Solis, Felipe.** "La reproducción de valores patriarcales a través de los textos de cuecas chilena", en revista Resonancias. Santiago: 2013.
- Spencer, Christian.** "Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)", en Revista Transcultural de Música. 2011.
- Torres, Rodrigo.** "El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno", en Revisitando Chile (Sonia Montecino, compiladora). Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2003.

- Vargas, Moisés.** Lances de Nochebuena. Santiago: Investigaciones Histórico Culturales de la Universidad de Chile, 1954.
- Varios autores.** 30 años de la industria musical chilena (1988-2018) - reflexiones y testimonios. Santiago: SCD / Hueders, 2019.
- Varios autores.** Altazor, diez años de cultura en Chile. Santiago: SCD / Catalonia, 2010.
- Varios autores.** Música X Memoria. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. 2011.
- Vergara, Ximena, Iván Pinto y Álvaro García** (editores). Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock. Santiago: Ediciones Calabaza del Diablo, 2016.
- Vicuña Mackenna, Benjamín.** Relaciones históricas, segunda serie. Santiago: Editorial Rafael Jover, 1878.





# SE OÍA VENIR

Cómo la música advirtió la explosión social en Chile

Entre las múltiples señales anticipadas de la crisis que hizo explosión en Chile en 2019, la creación musical tiene un rol de referencia. Es un desmentido al supuesto de lo impredecible que fue el sentido de este conflicto: en el folclore, la canción popular, el rap, el rock, el pop o la electrónica entre otros ámbitos hay constancias preliminares y significativas de los motivos del malestar social. "No son treinta pesos, son treinta años" es una consigna inicial del movimiento, y de esos treinta años hay música, como evidencia previa y sobre todo como una convergencia actual de cuestionamientos, frente a las luchas sociales que se avecinan desde 2020 en adelante: "Se oía venir" -escrito por un equipo en el que se combinan el periodismo, la historiografía, el documental y la música- es un libro sobre el pasado y el futuro.