



Aproximación a la producción discográfica en Chile

(1973 – 1989)

Nuevas prácticas y escuchas

Tesis para optar al grado de Magister en Musicología Latinoamericana

Sergio Araya Alfaro

Profesor Guía: Dr. Juan Pablo González R.

Santiago, Chile, junio del 2016

Índice

Agradecimientos	4
Marco metodológico	5
Fundamentación	12
Capítulo I: Los inicios de una industria	20
1.- Antecedentes de la producción musical y discográfica en Chile	20
2.- La industria discográfica a partir de 1973	31
3.- La labor del productor musical	39
4.- El disco como vehículo cultural en los años 70	46
5.- La picardía y el ritmo conocen el éxito	55
6.- La nueva cumbia y la cumbia-rock	61
Capítulo II: Nuevos sellos, nuevos estudios	65
1.- Años 80: sellos discográficos y estudios: caminos separados	65
2.- La producción en manos de los artistas	69
3.- El casete y el Canto Nuevo	72
4.- Otras aristas de la industria	85
Capítulo III: Sonidos para una dictadura	89
7.- ¿Qué música y cómo se escuchaba la música en dictadura?	90
7.1.- La escucha	98
7.2.- Los nuevos baladistas	110
7.3.- La canción acústica	113
7.4.- Grito Final: El <i>thrash</i> metal	128
7.5.- ¡¡¡Muéranse chacales...!!! (el <i>thrash</i> entra en escena)	132

8.- Conclusiones	140
9.- Bibliografía	147
10.- Anexo	151

Agradecimientos a

Mi tutor Dr. Juan Pablo González, mi familia, profesores y compañeros...

*A Leonardo Palma (Los Cristales), Rudy Wiedmaier, Alejandro Lyon, Domingo Vial,
Roberto Zúñiga (Los Galos), Viviana Larrea y Marisol González (Alerce Producciones Fonográficas),
Olivia Eliash, Fernando Mateo, Luis Torrejón, Marco Cusato,
Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile, Familia Cárdenas Sánchez, Fernando de la Cruz,
Jorge Canales, Nayive Ananías, Claudia Vidal, Álvaro Flores y Felipe Infante...*

y a todos quienes me apoyaron de una u otra forma para que esto resultara

*Un agradecimiento especial y eterno a Ps. Francisca Benítez A.,
Andrés Durán, Viviana Silva, Ricardo Jofré, Claudio Gómez,
María Victoria Polanco y la Dra. Gabriela Araneda R.*

Marco metodológico

Como primer paso -y considerando que el gran tópico a cubrir era la industria discográfica en Chile en un período determinado- nos dimos a la tarea de formular preguntas que nos llevaran a su vez, a la elaboración de una hipótesis que finalmente orientara el proceso investigativo. De esta manera surgieron -entre otras- las siguientes variables: industria, contexto político, tecnología, proceso creativo, procesos de grabación o registro y distribución y consumo.

Esto nos llevó a replantear -y en verdad a cuestionar- lo que hasta hoy aparece como una verdadera premisa y recurrente eje discursivo -vale decirlo- y que en nuestra opinión respondía más bien a una construcción social y medial: la existencia de un aparente “apagón cultural” en el período 1973-1989 como producto de un nuevo orden político.

Surgió entonces la primera y quizás más importante reflexión al respecto: ¿Es posible hablar de un apagón cultural desde la industria musical en circunstancias que existen suficientes evidencias que al menos permiten relativizar dicha conceptualización? ¿No resulta más apropiado -dadas las variables antes mencionadas- pensar en que los modos de producción en la industria discográfica nacional asistían a una reformulación profunda y que la experiencia autoritaria que significaba la dictadura militar que gobernaba el país sólo había actuado como un agente gatillador de dicha reformulación? Esto, considerando principalmente las evidencias que hablaban de una actividad cultural -que aunque subterránea y restringida- era persistente y daba cuenta tanto de publicaciones como de música en vivo y/o registrada en diversos formatos.

De esta manera, fue posible establecer la siguiente hipótesis de trabajo:

- La rearticulación del poder político, económico y social en Chile a partir de la implantación de un gobierno autoritario -y sus evidentes consecuencias- precipitaron nuevos modos tanto en la producción musical como discográfica y su posterior consumo o escucha. Este mismo cuestionamiento permitió en forma casi simultánea el planteamiento tanto de los objetivos generales como los específicos, quedando ambas instancias consignadas de la siguiente manera:

Objetivo general

a) Realizar una adecuada descripción de la cartografía musical del período considerado en este estudio, en el entendido que dicha instancia constituye el marco apropiado -a la vez que necesario- desde el cual plantear la investigación.

Objetivos específicos

a) Evidenciar la producción discográfica del período señalado, identificando a los protagonistas de la escena tanto en el aspecto artístico como técnico.

b) Establecer a partir del punto anterior el nuevo concepto de “industria musical y discográfica” y sus implicancias o consecuencias tanto para músicos como para el público consumidor de música.

c) Categorizar tanto los movimientos musicales surgidos en el período señalado como los intérpretes solistas que implicaron una renovación en la canción acústica y romántica, y el rol cumplido por ellos en la reactivación de la industria.

De la metodología de trabajo:

I) La metodología contemplada para llevar a cabo el proyecto es de carácter cualitativo y consideró entre otras herramientas:

- a) revisión de fuentes y archivos de prensa
- b) entrevistas semi-estructuradas con preguntas o temas que posibilitaran el responder o dilucidar las preguntas e hipótesis que guiaron la presente investigación.
- c) registro tanto sonoro como fotográfico de las mismas (el registro de los audios correspondió al formato MP3 y las fotografías al formato JPG).
- d) revisión de bibliografía con el objeto de definir tanto el marco histórico como teórico.

Inicialmente, esta forma de trabajo permitió abordar con mayor precisión “el estado del arte” respecto no sólo del tema a investigar sino también respecto de los problemas o hipótesis planteada. Posibilitó además, una reflexión constante en torno a la investigación de “análisis combinado” al contrastar evidencias y bibliografía o fuentes.

Los resultados de la presente investigación se reflejaron finalmente en un texto de una extensión definida que permite en una primera instancia en forma y contenido la extracción de artículos breves sobre el tema de investigación. De igual manera, el hecho de formular nuevas preguntas durante el desarrollo de la presente investigación, permitió en cierta forma una estructura y una metodología con un tono reflexivo a la vez que dejar abierta la posibilidad para futuros análisis o revisiones de la problemática inicialmente planteada desde nuevas perspectivas teóricas que pudieran enriquecer el texto original.

II) La primera instancia considerada -en tanto fuente directa o principal y a la que hemos denominado trabajo de campo- se refiere a la aplicación de la técnica de entrevista semi-estructurada a diferentes personas relacionadas directamente con los procesos de producción musical y/o discográfica en Chile en los últimos 45 años y que a juicio de este maestrando pudieran proveer información relevante para la presente investigación. Si bien es cierto que probablemente no estén todas las instancias representadas, las entrevistas son el resultado de las invitaciones a participar de este proyecto que fueron aceptadas según se indica:

- a) Rudy Wiedmaier
- b) Leonardo Palma
- c) Alejandro Lyon
- d) Domingo Vial
- e) Viviana Larrea
- f) Roberto Zúñiga
- g) Fernando Mateo
- h) Luis Torrejón
- i) Marco Cusato

- III) Todas las conversaciones -a excepción de los cuestionarios enviados vía correo electrónico a Leonardo Palma y Marco Cusato- fueron registradas y transcritas en su totalidad. Los audios se encuentran respaldados en un disco duro externo y están en formato MP3.
- IV) En una segunda instancia, se consideró la revisión y fichaje tanto de revistas como diarios de la época comprendida entre los años 1975 y 1989. Esto, con el fin de establecer el adecuado marco histórico sobre el cual desarrollar la hipótesis planteada. Entre las revistas consultadas se encuentran *El Musiquero*, *La Bicicleta*, *Ercilla*, *El Carrete*, *Análisis* y *Apsi*; mientras que en los diarios considerados están *Las Últimas Noticias* y *El Mercurio* y sus respectivos suplementos de espectáculos o cultura según corresponda. Esto, por cuanto fueron mayormente estas publicaciones las que dieron cuenta de la actividad musical existente en el período señalado.
- V) Una tercera instancia considerada es la que dice relación con el material gráfico, también considerado como fuente directa. Nos pareció pertinente e importante señalar que en el caso puntual de esta investigación, sólo se consideró para el registro fotográfico y digitalización el uso de material original, propiedad del maestrando o sus cercanos. En los casos en que el material en uso fue cedido en préstamo, aparece señalada su procedencia.
- VI) El registro fotográfico se realizó en formato digital y arrojó una cantidad final de 211 fotografías en formato JPG, de las cuales 67 fueron incluidas en este proyecto. El criterio aplicado en su selección podríamos denominarlo “muestra

intencional”, en tanto fueron escogidas a propósito y no en forma aleatoria dado su vínculo directo con los tópicos tratados en el desarrollo de la investigación.

- VII) El registro fotográfico estuvo a cargo del propio maestrando, excepto donde se indica.
- VIII) En el proceso de digitalización de documentos se utilizó un escáner HP Scanjet, modelo G3110. En ninguno de los casos las imágenes fueron retocadas ni modificadas por medio de software alguno.
- IX) Nos parece necesario señalar que a pesar de la importancia o particular relevancia de algunas producciones discográficas realizadas en el período señalado por esta investigación, y de encontrarse éstas disponibles en *internet*, se privilegió el uso de fuentes y/o documentos físicos precisamente para no desvirtuar ni alterar el valor del trabajo y registro de las fuentes denominadas “originales”.
- X) Finalmente, para la construcción del marco teórico del presente proyecto -y una vez definido el mencionado estado del arte- se consideraron como fuentes directa e indirecta tanto una bibliografía principal como una secundaria. En estricto rigor, y debido a que los programas de las asignaturas vistas en el transcurso del presente Programa de Magíster resultaron en más de una forma determinantes respecto de ciertos puntos abordados en esta investigación, ambas bibliografías sufrieron modificaciones en el transcurso de la investigación, volviéndose incluyentes más que excluyentes, ayudando de esta forma a

configurar la estructura definitiva del proyecto tanto como la delimitación del problema en estudio.

- XI) Esto dio como resultado un corpus investigativo donde todas las instancias anteriores -más que establecer parámetros discursivos por sí solas- dialogan entre sí. El texto en sí, considera una introducción, un desarrollo que transita por diversos capítulos y/o tópicos y finalmente las conclusiones derivadas de la investigación.
- XII) De esta manera, es posible apreciar un texto en el que aparecen citas a autores mencionados en la bibliografía que se entrelazan ya sea con opiniones en primera persona de los entrevistados o con lo planteado por este maestrando, dando pie a un entramado -o texto- que posee un ritmo propio y que se resuelve en términos reflexivos desde una otra perspectiva.

Fundamentación

¿Qué tanta importancia asignamos a la música como agente revelador de modos sociales? ¿Estamos realmente al tanto de su carácter muchas veces hegemónico, o la consideramos sólo un elemento de entretenimiento indicativo de modas pasajeras?

A comienzos de los años 60, la industria musical y discográfica experimentó en Chile quizás el mayor auge de su historia, de la mano de acontecimientos tan diversos como el ingreso de una incipiente tecnología ¹, el avance omnipresente de la radio como medio de comunicación ya consolidado desde la década del 40, el desarrollo paulatino de la televisión, la realización de un campeonato mundial de fútbol, y el surgimiento de un verdadero fenómeno social y musical conocido como la Nueva Ola, movimiento que de la mano de las radioemisoras -sobretudo capitalinas- y de la prensa escrita permitió la aparición de ídolos locales a imagen y semejanza de los surgidos en el extranjero, especialmente Estados Unidos, Francia e Italia.

Junto a este movimiento, y teniendo como principal referente a la cantautora Violeta Parra, a mediados de los años 60 tomaría forma la Nueva Canción Chilena, que alcanzaría su cénit creativo en el exilio, y hacia fines de la misma década, el movimiento de la llamada balada romántica electrónica conocido como “la canción cebolla”, en una instancia que podríamos considerar como el equivalente del trabajo que venían realizando en formato acústico diversos representantes del tradicional bolero y el vals peruano ².

¹ Representada principalmente por reproductores de música que se sumaban al aparato de radio, como el tocadiscos y el *pick up*, pequeño tornamesa portable en forma de maleta.

² Entre ellos se cuentan Palmenia Pizarro, Ramón Aguilera, Luis Alberto Martínez y el peruano radicado en Chile, Lucho Barrios.

Todos ellos, al tener acceso a registrar su trabajo y transformarse en súper ventas dieron forma a una maquinaria gigantesca que por mucho tiempo sólo supo de logros pues el éxito radial se replicaba profusamente en espacios donde era posible la representación de la música.

Sin embargo, al producirse el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, este verdadero proceso o “cadena de producción” se detuvo abruptamente principalmente debido al cierre de radioemisoras, el requisamiento y quema de matrices de grabación y el cierre de las plantas de prensado de discos. La rearticulación del poder político en un comienzo y las diversas transformaciones sociales y tecnológicas posteriores, hicieron que el panorama de la industria musical y discográfica en Chile sufriera un cambio drástico, y si bien no desapareció del todo, tuvo que reinventarse y adecuarse para sobrevivir en un medio hostil, carente principalmente de espacios donde representar la música, redefiniendo su rol en más de un aspecto.

La presente investigación intenta dilucidar lo sucedido con la industria discográfica en Chile en el período 1973 – 1989 y de qué manera se rearticuló para seguir apostando por un mercado que resultaba a todas luces esquivo. En ese sentido quisiera señalar que este proyecto investigativo no pretende en modo alguno constituir un catastro de la producción discográfica realizada en el período mencionado, sino más bien entregar antecedentes para establecer o diseñar el nuevo paisaje donde descansaba la creación musical, y ya desde un punto de vista teórico, definir las nuevas prácticas y escuchas nacidas al amparo de las nuevas tecnologías devenidas de la economía de libre mercado impulsada por el gobierno militar.

Para ello, el texto dialoga constantemente con la información proporcionada por las fuentes principales y secundarias (entrevistas a protagonistas de la época, archivos y artículos de prensa) y con una bibliografía que constituye la base para la elaboración del marco teórico de la investigación. Se incluyen además, fuentes iconográficas relacionadas con la industria discográfica del período señalado.

No es el propósito de esta investigación negar los acontecimientos ocurridos en forma posterior al golpe militar del 11 de septiembre de 1973 ni tampoco minimizar el brutal efecto que esta instancia tuvo en muchos músicos y estilos musicales, pero es innegable que ante el caos inicial y una posterior y aparente calma, la industria musical en Chile tuvo que rearticularse en un escenario diferente, y ese período y modo es el que esta investigación pretende reconstruir.

En esta tesis me interesa contribuir a una comprensión global del proceso de producción discográfica de la música popular chilena entre los años 1973 y 1989. Más específicamente, me interesa determinar los factores políticos, sociales y tecnológicos que incidieron en un cambio, redirección o redefinición de la producción discográfica en Chile en el período señalado. También es de mi interés definir los distintos escenarios en que debió desenvolverse y desarrollarse la industria discográfica y sus principales protagonistas.

Es importante además, señalar que surge en ese momento una nueva generación con referentes e historicidad propia que desarrollará con el paso del tiempo su particular forma de subversión ante el poder instituido, modulando a su manera el duelo de la generación anterior. Así, tal como planteo más adelante, una generación que surge huérfana de ciertos

registros y soportes sonoros, sabrá -paradójicamente- encontrar en las políticas económicas de libre mercado impuestas por el nuevo régimen político y específicamente en la importación de artículos electrónicos, un verdadero aliado con el cual sortear exitosamente la censura.

En efecto, la paulatina ocupación que en su momento el casete compacto hace del mercado, coexiste por mucho tiempo con el lento declive del reinado del disco de vinilo, que en nuestro país sufre el primer revés efectivamente con el cierre de las plantas de prensado. De esta manera, el consumidor de música se verá enfrentado indefectiblemente al desarrollo de nuevas prácticas de escucha a partir de este nuevo soporte sonoro. Podríamos inferir entonces que las preguntas surgidas entre los productores de música fueron

1.- ¿Qué música componer y grabar?

2.- ¿Quién va a comprar/consumir la música que se registre?

Una tercera interrogante, que en realidad se desprende de la primera es ¿dónde y con quién grabar? Esto resulta particularmente relevante si consideramos que debido al retroceso de la industria ahora más que nunca resultaba demasiado riesgoso invertir en grabaciones. Esto implicó que los sellos discográficos externalizaran definitivamente el proceso de grabación y arrendaran los estudios y el personal técnico correspondiente, pasando en definitiva a ser prácticamente sólo una instancia administrativa en la carrera de un artista.

En ese sentido resulta vital la creación del sello Alerce en el año 1976 por parte del productor, locutor y disc-jockey Ricardo García, pues junto con registrar y rescatar “la otra música” como aún reza su slogan, desarrollaría una serie de actividades que se generaban a

partir de su vínculo con organizaciones de derechos humanos y la Vicaría de la Solidaridad³, siendo una de las más importantes por su capacidad de movilización política y social, la llamada “Gran Noche del Folklore”.

A Alerce se sumarían con el paso del tiempo entre muchos otros, los sellos SyM, perteneciente al ex dúo de boleristas Sonia y Myriam, Alpec (sigla que corresponde a Animación y Liturgia para la Expresión y la Comunicación), y ya a mediados de los años 80, Fusión, nombre tomado de la disquería propiedad de Carlos Fonseca, en ese entonces ex estudiante de Licenciatura en Música⁴ y futuro productor y manager asociado al nuevo pop de los 80 que publicaría la edición independiente de la primera producción de la banda Los Prisioneros, y el casete homónimo de la banda tecno-pop Aparato Raro. Un caso aparte lo constituye el sello Musicavisión, asociado desde sus inicios a los estudios Chile Films y que cubriría principalmente el grupo objetivo de las bandas sonoras asociadas a teleseries y otros programas de televisión.

Respecto del personal técnico, podemos señalar que hasta ese momento en las cabinas de grabación eran comunes los nombres de Franz Benko, Fernando Mateo⁵ y Luis Torrejón. Sobre cómo enfrentaban el proceso de grabación, Mateo señala:

³ Organismo de la Iglesia Católica de Chile creado por el Papa Pablo VI en el año 1976 y cuya función era prestar asistencia judicial a las víctimas de la dictadura militar. Funcionó como tal hasta el 31 de diciembre de 1992.

⁴ Carrera impartida entonces por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

⁵ Técnico electrónico iniciado a los 12 años como radio-controlador en una radioemisora de la ciudad de Curicó. Presente en la industria discográfica nacional desde inicios de los años 70 hasta el año 1985, es el continuador del trabajo iniciado en 1959 por Luis Torrejón. Tiene a su haber una dupla laboral con el músico y productor Julio Numhauser y el registro del trabajo de artistas claves en la historia de la música popular chilena como Los Jaivas, Víctor Jara, Buddy Richard y Alberto Plaza entre otros.

“No había mucho espacio para el error porque no había edición, era directo a la cinta. Si era un estudio monofónico. Al grabar directo a la cinta, se podían hacer dos o tres o cuatro tomas o las que uno quisiera y después entraba a correr la tijera...lo mismo que hoy día usted hace en computación, pesca y une y corta y saca, nosotros lo hacíamos a tijeretazos. Uno tenía que ajustarse a las condiciones técnicas que tenía, que no eran muchas, entonces no eran muchas las variables que pudiera hacer. Por eso era más importante que nada el criterio con que uno podía enfrentar el cuento. O sea, con pocos recursos, enfrentar cosas tan distintas como Los Jaivas con Los Cuatro de Chile por ejemplo.” (Santiago, diciembre 22 del 2015)

Respecto del mismo punto, cuando Roberto Zúñiga ⁶ señala que “en ese tiempo los músicos tocábamos no más, los técnicos se dedicaban a mezclar” ⁷, resulta relevante complementar esta declaración con lo planteado por el propio Fernando Mateo:

“...la mezcla prácticamente no existía, era grabación sobre grabación. Cuando mucho uno hacía una mezcla al momento de grabar, y de ahí ir a una cinta y tener el cuidado en algún momento de no caerse en los planos porque eso después ya no tenía solución, en los efectos de reverberación que no fueran exagerados porque eso después no se podía sacar...yo no sé si éramos muy jóvenes o teníamos muchas ganas.” (Santiago, diciembre 22 del 2015)

A partir de la anterior, podemos inferir que la falta de recursos técnicos o de conocimientos se suplía -referido incluso por el propio Luis Torrejón- con un alto grado de sensibilidad. No obstante, desde mediados de los 70 se produce un recambio técnico y profesional y comienzan a surgir nuevos nombres que se ubican tras la consola de grabación. En general se trataría de personas con estudios en el extranjero, o con una experiencia musical acuñada desde la práctica, y -quizás por ese motivo- con otro concepto

⁶ Músico fundador de la agrupación Los Galos, considerada junto a Los Ángeles Negros como los pioneros de la balada electrónica. A cargo de la reformatión de la banda y de la producción ejecutiva de la misma en la nueva etapa, ha dirigido junto a los demás integrantes el ingreso de su agrupación a la era del disco compacto y el DVD manteniendo su sonoridad.

⁷ Entrevista del 02 de octubre del 2014.

del proceso de producción discográfica. Destacan entre ellos Carlos Necochea ⁸ en el sello Alerce, además de Alejandro Lyon ⁹ y Domingo Vial ¹⁰, ambos de vital importancia pues estuvieron en el debut discográfico de artistas que han mantenido una vigencia transversal en el tiempo, como son Fernando Ubierno y Eduardo Gatti.

La diáspora provocada por las políticas represivas del régimen dictatorial y la censura a todo lo que se relacionara con la música andina -y específicamente con la Nueva Canción Chilena- permitió visibilizar ante todo y en forma paulatina, nuevas formas de creación, grabación y difusión a cargo de los músicos que habían podido permanecer en el país, ampliando el espectro en términos musicales y textuales. Esta nueva cartografía, implicaría la aparición y/o consolidación de espacios donde la producción musical de estos años se vería representada, y donde coexistirían en más de una oportunidad los diversos estilos surgidos en este período ¹¹.

De esta manera, aun con la implementación del llamado “toque de queda” ¹², espacios como la Casa Kamarundi, el Café del Cerro, El Rincón de Azócar, la quinta de recreo La Pachanga, la Pastoral Universitaria y en general los distintos campus universitarios, la Sala Lautaro, el Teatro Cariola y el Taller Sol, entre otros tantos lugares,

⁸ Ex integrante del conjunto oriundo de Valparaíso, Los Curacas.

⁹ Sonidista de destacada trayectoria con estudios en Inglaterra y Estados Unidos, presente en la industria musical y discográfica desde la década del 80, cuyo inicio lo marca el registro del disco de música infantil Mazapán, y que ha grabado y participado de estilos tan diversos como el Canto Nuevo, el Pop Latino, el Jazz Fusión y la Música Concreta.

¹⁰ Músico y productor integrante de las agrupaciones Sexteto Hindemith, Impresiones y Casablanca, además de sesionista en los años 70 y 80. Como tal, trabajó principalmente con los cantautores Eduardo Gatti y Fernando Ubierno. A partir de entonces ha desarrollado una exitosa carrera como autor de jingles publicitarios para diversas marcas comerciales.

¹¹ La excepción la constituiría el rock pesado y posteriormente el *thrash*, corrientes que generarían un circuito propio de representación y distribución de su música.

¹² Se debe entender el toque de queda como la prohibición que establecen las instancias gubernamentales en relación a la libre circulación en espacios públicos -generalmente nocturna- en situaciones de conflicto interno y cuyo cumplimiento es vigilado por personal policial y/o de las fuerzas armadas.

generarían un circuito con una dinámica propia que permitirían la existencia y el desarrollo de nuevos modos de pensar y representar la creación musical. A ellos se sumaría la radio, ya consolidada desde la década del 40 como medio de comunicación y entretenimiento, y una televisión que aún en desarrollo sirvió como un espacio donde además de escuchar se podía ver a los nuevos creadores, que a partir de entonces dejarían de ser exclusivamente “hijos de la radio”. Este medio permitiría además la promoción de una instancia que mantendría a la industria con vida en este período: los festivales de la canción tanto a nivel local como internacional, como Primavera una Canción, Kukulina Show y el Festival OTI.

Capítulo I: Los inicios de una industria

En el presente capítulo abordaremos los antecedentes que permiten una comprensión global del fenómeno de la industria musical y discográfica en Chile, así como los factores que resultan relevantes en el período estudiado para la construcción de un relato a partir de la industria considerando –entre otros factores- la figura del productor musical, la importancia del disco como elemento protagonista de la cultura de masas y la forma en que géneros de alto arraigo popular como la cumbia y la músicaailable se instalan en el discurso historiográfico.

Antecedentes de la producción musical y discográfica en Chile

Si bien podemos considerar el emprendimiento del comerciante Efraín Band como punto de inicio de la industria discográfica local ¹³ en un sentido bastante amplio, es justo señalar que es hacia fines de la década del 40 cuando ésta se consolida en el contexto de la posguerra que refleja ciertamente un acercamiento entre Estados Unidos y Latinoamérica “en términos comerciales, tecnológicos y científicos, donde el país del norte se instala como gran centro propagador de tendencias y propuestas” (González, Ohlsen y Rolle 2009, 91).

¹³ La labor realizada por Efraín Band se inserta en la industria musical, aunque desde la importación y/o fabricación de cilindros para fonógrafos y gramófonos. Ver Garrido, F. “Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile” en *Revista Musical Chilena*, 221, 52-78.



San Isidro 218, en la comuna de Santiago: actual fachada del lugar que marca lo que podría considerarse el inicio de la industria discográfica local en el año 1910, con el sello Fonografía Artística, a cargo del comerciante judío Efraín Band.

A partir de entonces, el sonido grabado en un estudio y reproducido en el espacio doméstico se transformará en palabras de los citados autores, en “la auténtica manifestación de la música” (González et al., 2009, 94). De esto se desprende una verdadera sentencia: la importancia del trabajo que realizarán a partir de entonces productores y técnicos.

De esta manera comienza a evidenciarse en el plano local una suerte de visión crítica respecto de la dependencia del mercado norteamericano y “surge la necesidad de producir, distribuir y consumir música” (González et al., 2009, 91). Esto traería como consecuencia, una constante búsqueda de lo identitario desde la industria, lo que en cierta forma quedaría establecido cuando hacia fines de los años 50 artistas como Lucho Gatica, Pepe Lucema, Raúl Videla o el dúo conformado por las hermanas Sonia y Myriam Von Schrebler alcancen la popularidad e incluso logren internacionalizar su carrera como sucede con Lucho Gatica y el dúo Sonia y Myriam, ambos desde el bolero. Un papel importante en ese sentido, lo cumpliría la figura del disc-jockey, verdadero mediador entre la industria del disco y la radio como medio de comunicación y entretenimiento.

El marco de la posguerra en que la industria discográfica comienza su verdadero despegue se hará notar en tanto la primera heredará a la segunda “todo el desarrollo tecnológico en términos de captación y amplificación sonora entre otros factores” (González et al., 2009, 94).



La radio -consolidada como medio de comunicación y entretenimiento hacia fines de la década del 40- constituyó el medio de difusión y escucha por excelencia hasta principios de la década del 60. En la foto, dispositivo Radio RCA Victor Modelo 52-X-M 1 Mozart, del año 1965.

(Propiedad Familia Araya Alfaro)

En ese contexto es que a fines de la década -específicamente en el año 1959- surge en el medio nacional la figura de un ingeniero electrónico que hasta ese momento desempeñaba labores en la Armada de Chile: Luis Torrejón ¹⁴. Torrejón, que a su formación técnica sumaría su rol de eventual pianista, se transformaría con el tiempo en el referente más claro de la industria al registrar más de once mil discos larga duración, y hacia mediados de la década siguiente sería secundado como técnico de grabación por un

¹⁴ Ingeniero electrónico pionero en las grabaciones de discos en el medio local y que cuenta con más de once mil registros de larga duración a su haber (más de ciento diez mil tomas registradas y certificadas). Con un comienzo que tuvo mucho de ensayo y error, cimentó un trabajo basado en el oficio y la rigurosidad que lo llevó a trabajar con la mayoría de los artistas nacionales a partir del año 1959 -entre ellos Violeta Parra- y en el extranjero con Domenico Modugno y el director de orquesta alemán Bert Kaempfert.

joven estudiante de electrónica que tendría a su haber registros históricos de la industria nacional: Fernando Mateo.

De esta manera, resulta interesante conocer la verdadera declaración de Torrejón cuando señala:

“El técnico de grabación es la persona que inicia y termina una grabación. Mi concepto es que quien graba tiene que entender lo que está grabando, entender la letra y aún más, meterse en el contexto del cantante, y si no es cantante, es la orquesta. Tengo que saber música, no ser un erudito o un compositor, pero saber tocar un instrumento, tener la tesitura de todos los instrumentos. ¿Por qué? Porque uno fabrica conceptos, sensaciones.” (Entrevista, enero 27 del 2016)



Luis Torrejón (arriba) comenzó su labor el año 1959 y está considerado por el medio local como el técnico de grabación más importante y representativo de la industria discográfica chilena. A partir de la década del 70 sería secundado en sus labores por Fernando Mateo (abajo), constituyendo una dupla históricamente relevante en la industria discográfica nacional.¹⁵

(Fotos: Claudia Vidal - Andrés Duran)



¹⁵ Tienen a su haber registros icónicos de la industria nacional como los discos en directo de Buddy Richard y José Alfredo Fuentes en el Teatro Astor (Santiago, 1969 y 1970 respectivamente), y Gloria Simonetti en el Teatro Municipal de Santiago en el año 1971.



Dos momentos que constituyen un hito en la industria discográfica nacional donde participó Fernando Mateo, ambos con la agrupación Los Jaivas. Arriba: sesiones de grabación para el registro de los singles “Todos juntos” y “Mira niñita” a principios de los años 70 en Estudios Splendid. Abajo: Los Jaivas y Fernando Mateo en Estudios Sonotec durante la grabación del single “Aconcagua” incluido en el álbum homónimo del año 1982. (Fotos: Archivo Fernando Mateo)



La tecnología -tal como veremos en el transcurso de esta investigación- revestirá un papel relevante no sólo en tanto permitirá un registro sonoro, sino que -a partir de la aparición del formato LP (long play)- ¹⁶ dará pie a que la cubierta del disco se convierta en soporte para un diseño tanto como el reverso pasa a ser un espacio contenedor de información. Este factor, tal como veremos más adelante, a la postre resultará relevante pues permitirá que el disco -en tanto objeto- se instale tanto desde lo cultural como lo cultural. Igualmente es importante consignar que la implementación tecnológica incidió directamente en la calidad sonora de los registros de la misma forma en que la aparición del tocadiscos portátil o *pick up* modificó en buena forma la figura del consumidor de música y del espacio en que ésta se escuchaba. En efecto, resulta importante señalar que este dispositivo es sinónimo de una audición independiente y como tal, traslada la audición de un registro sonoro desde el living al dormitorio tanto como de generación, pues pasa de *padres a hijos*.

En palabras de González, Ohlsen y Rolle, esto constituye “un gesto de autonomía clave para el desarrollo de géneros como el rock and roll” (González et al., 2009, 97). Debemos señalar que este factor probablemente constituye el primer paso en el proceso de transversalización de la escucha o audición de un registro sonoro, que será llevada al límite en las décadas siguientes con la figura del DJ ¹⁷.

¹⁶ Este formato sería patentado en el año 1948 por la firma estadounidense Columbia.

¹⁷ Asociado esta vez principalmente a la música electrónica.



Matías Cousiño N° 150 piso 6, en Santiago: fachada actual del edificio que albergó en la década del 70 a los estudios de la discográfica RCA. En el mismo edificio, se encontraba Radio Minería, una de las tantas radioemisoras que jugaron un rol fundamental en la difusión de la producción discográfica nacional durante los años 60.

Resulta importante señalar que RCA Victor es la primera compañía en producir discos de vinilo en Chile y que con el bolerista Lucho Gatica se da por iniciada en el año 1953 la fabricación de discos en formato EP (extended play, conteniendo dos canciones en cada cara) y 45 rpm, ambos para el sello Odeón. Sin embargo, lo realmente significativo es consignar lo planteado visionariamente en 1963 por el entonces gerente discográfico de RCA, Héctor Urbina, en relación a la estructura que debía regir a la industria y que se resume de la siguiente manera: ¹⁸

Fábrica → Director de repertorio → Depto. de Promoción → Depto. Comercial

¹⁸ Ver González, J.P., Ohlsen, O., y Rolle, C. (2009). Industria Musical. En *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. (2ª ed., pp. 89-198).

Este preclaro organigrama se instalará en forma paralela respecto de lo que implicaba el proceso de grabación o registro de un repertorio determinado, obedeciendo ambos a lo que llamaremos “jerarquización de la industria”¹⁹, y que tal como se verá en el transcurso de esta investigación, sufrirá un cambio radical precisamente desde su interior, constituyendo un proceso endógeno que bien podríamos denominar como multifactorial. Con todo, la industria local paulatinamente se irá cimentando en base a compañías como las mencionadas Odeón y RCA, a las que pronto se sumarán hacia fines de los años 50 los sellos independientes Goluboff, Demon y a partir de 1968, DICAP entre otras, las que irán - en mayor o menor medida- haciéndose cargo de un mercado tan impredecible como atractivo. Respecto de las variantes en/con que operó la industria local una vez establecida, vale la pena revisar lo que señala al respecto el técnico Fernando Mateo:

“Había un señor que era profesor de música en la zona de Chillán. Él venía cada dos meses, cada tres meses –tocaba piano- se sentaba al piano y le grabábamos un long play completo de los temas que estaban sonando en ese momento. El señor se iba a la fábrica que estaba en Vicuña Mackenna, imprimía mil discos, aquí está la plata, se iba y los vendía puerta a puerta. Lo hizo por hartó tiempo, un par de años. Un día este señor llega con un grupo a Santiago, con unos equipos bien antiguos, de esos equipos que eran nacionales, qué se yo... y grabamos dos temas con ellos: “Porque te quiero” y otro más...¿sabe de quién estoy hablando? De Los Ángeles Negros... Este señor sigue grabando después y parece que queda con deuda con la RCA y se va a Odeón. Ya no le va tan bien con la venta de los discos y también queda con deudas, y no halla nada mejor que pagar con Los Ángeles Negros lo que debía a Jorge Oñate. Así llegan Los Ángeles Negros a Odeón, y Odeón ahí reestructura Los Ángeles Negros y llaman a Lucho Ortiz, Jorge González, y al Nano Concha.” (Santiago, entrevista diciembre 22 del 2015)²⁰

¹⁹ Idea que alude a la estructura compositor-músicos-técnicos-público-sala y que refleja esencialmente un “auditor pasivo”.

²⁰ En la primera formación Los Ángeles Negros contaban con los hermanos Federico y Christian Blasser, que integrarían posteriormente la agrupación Los Cristales, también oriundos de San Carlos y contratados para Odeón por Jorge Oñate.

Esta situación relatada por Fernando Mateo, refleja en buena medida dos aspectos importantes de considerar en la industria discográfica. El primero de ellos es que grafica un hecho insoslayable: ya a principios de la década del 70 la industria del disco estaba consolidada al punto de permitir producciones que podríamos denominar “particulares”. El otro punto, quizás más anecdótico pero no menos interesante, es que da cuenta del papel que puede jugar el azar en el éxito de un artista. El mismo Mateo, años más tarde - específicamente a fines de 1984- hará grabar “el lado B” de un single promocional destinado al Festival de Viña del Mar a un cantautor “con la esperanza de que algún programador diera vuelta el disco y lo tocara” (Mateo, entrevista diciembre 22 del 2015). El cantautor: Alberto Plaza. El lado B: “De tu ausencia”. El resto de la historia es conocida ²¹ y podremos apreciarla más en profundidad cuando abordemos lo que llamaremos “canción acústica”.

²¹ Como para reafirmar que esta instancia no constituye un hecho aislado, podemos citar otro ejemplo con idénticas repercusiones: el año 1971, la agrupación nacional The Black Chilean -rebautizada para su primer LP por el mismo productor Jorge Oñate como Los Golpes- graba su primer single apostando por la canción “Vete ya”. Sin embargo, sería el reverso -“Olvidarte nunca”- el que llegaría al N° 1 en las listas nacionales y extranjeras, inscribiéndose al poco tiempo como un clásico del cancionero romántico latinoamericano.



Multipista análoga MCI, modelo JH24 utilizada en las décadas del 60 y 70 por la dupla Torrejón- Mateo



Santa Victoria N° 151, en la comuna de Santiago: fachada de la casa donde funciona desde el año 1985 el estudio de grabación en el que se realizó gran parte de la producción discográfica de la época, hoy a cargo de Luis Torrejón.
(Foto: Andrés Durán)

La industria discográfica a partir de 1973

Tal y como hemos señalado, cuando se produce el golpe militar del año 1973, muchos aspectos de la vida pública, social y política sufren un revés, lo que trajo como consecuencia -entre otras cosas- una nueva forma de enfrentarse a la construcción de un relato de lo que estaba sucediendo en el país, instancia que podríamos señalar como “la historia oficial”. Sin embargo, en paralelo, ciertos hechos -aparentemente esperables y/o sin mayor relevancia- dan cuenta de un relato paralelo que aunque menos visible, devela una otredad historiográfica.

El cierre de las fábricas de discos ²² o reestructuración de los sellos discográficos- algunos de las cuales quedaron en manos de funcionarios designados directamente por las nuevas autoridades- trajo como consecuencia el destrozo o pérdida de gran parte del material que había sido registrado en el último tiempo. Así lo consigna, en efecto, Gonzalo Planet en su publicación *Se oyen los pasos*, cuando refiere en entrevista realizada al integrante del grupo Los Blops, Eduardo Gatti, sobre la pérdida de un master: “En mi desesperación, busqué en un basurero lleno de pedazos de cintas, como el último lugar del mundo. Estaba ahí, en el fondo del tarro de basura.” (Planet 2013, 224). Se había recuperado así, no sólo un disco instrumental grabado por la agrupación para el sello IRT -Alba, a partir de ese momento- sino también la posibilidad de completar un relato desde la experiencia musical vivida por una agrupación clave en la historia del rock local.

Este hecho, ocurrido días después del golpe militar, evidencia que los pedazos de cinta aludidos por el hoy cantautor constituyeron en su momento no sólo una metáfora de

²² Se consigna de acuerdo al relato de Fernando Mateo, el cierre hacia fines de 1976 de la fábrica operada por Odeón ubicada en el barrio Brasil y que funcionaba para los sellos asociados a esa discográfica.

las situación política del país, sino también del (des)criterio que imperaría en los próximos años respecto de todo lo que significara una memoria o acercamiento al período de la Unidad Popular. A partir de esa fecha, también reservada para la presentación de la agrupación Los Jaivas junto a músicos de la Orquesta Sinfónica Regional en el Teatro Municipal de Viña del Mar, la industria discográfica en Chile transitaría en un comienzo por aguas turbulentas y obedeciendo principalmente a las directrices impuestas por la dictadura ²³.

Esta última agrupación, en plena etapa experimental y después de haber transitado por diversos escenarios bajo el alero de la música tropical y el bolero con el nombre de “la orquesta High-Bass”, logró reunir a diversos artistas latinoamericanos y organizar el festival *Los caminos que se abren* en febrero de 1973 en la Quinta Vergara de Viña del Mar, el que fue registrado por un estudio móvil de IRT. Las cintas de dicho registro se encuentran hoy en poder de la agrupación, según señala Planet, y no han sido editadas. ¿Cuánto, cómo y qué nos podría contar hoy ese registro? Probablemente -a cuarenta años de distancia- defina una nueva escucha en términos de producción musical y se instale como una forma de aprender y aprehender el contexto en que dicha obra se gestó.

Otro punto que debe considerarse es el auge que empieza a experimentar la llamada “cumbia chilena”, considerada ya en el año 1974, “un fenómeno social”, según la publicación *El Musiquero* ²⁴. Alejándose de la impronta de sus antecedentes directos -las grandes orquestas tropicales como Los Peniques, Orquesta Ritmo y Juventud o la Orquesta

²³ Referidas principalmente al registro de música con un contenido político explícito o que recordara al ideario del gobierno de la Unidad Popular.

²⁴ *El Musiquero* N° 218, 6/1974

Huambaly- logran una identificación con lo popular que se refleja en los altos niveles de venta alcanzados por sus producciones en formato single o larga duración.

A ello, se suma una especie de hibridación que hasta el día de hoy es reflejo identitario de una zona geográfica: la cumbia-ranchera. Precisamente este género, de la mano de un gran número de conjuntos entre los que destacan Los Luceros del Valle, Los Hijos de Putre, Los Hermanos Bustos, Los Reales del Valle y Los Amigos de Loica entre muchos otros aportaría un número no despreciable de éxitos al cancionero popular como “La carta N° 3”, “Juan Charrasqueado”, “La mochila azul” y una versión remozada de una canción cuyo origen se sitúa en la década del ’40: “El animalito”. La música ranchera y tropical, vale decirlo, se transformará en un constante soporte para textos con un claro doble sentido.

Este contexto de fiesta eterna en el que aparentemente se desenvolvía la vida civil, contrastaba grandemente con lo que sucedía subterráneamente debido a la persecución sistemática iniciada por la dictadura en contra de todo lo que remitiera al imaginario de la Unidad Popular. Si en un comienzo había sido sólo el cambio de nombre de la discográfica IRT, a poco andar uno de los bastiones de la dictadura -la Secretaría de Relaciones Culturales- asumiría como una de sus funciones “la destrucción de las cintas originales de muchas grabaciones pertenecientes al catálogo de RCA e IRT en un afán por borrar cualquier rastro vinculado al gobierno popular” (Planet 2013, 269).

Esto, claramente constituía un reflejo de algo que ni los propios músicos contemplaban como una posibilidad: que los artistas sufrieran en carne propia los efectos del golpe militar, pues al asumir el Estado chileno una labor como esa, se estaba

institucionalizando el despojo cultural como un accionar y con ello, alterando de una u otra forma la historia de una “escucha-país” que había tardado años en construirse. Tal como señala Eduardo Gatti, guitarrista y cantante de Los Blops: “...Realmente no creí que íbamos a llegar a eso. Y fue un chancacazo con la realidad muy fuerte. De repente darse cuenta que aquí se termina la historia y empieza otra...de hecho, así fue” (Planet 2013, 261).

Ahora bien, es necesario señalar que en un ambiente tan polarizado como el que imperaba en la época, esta verdadera “supresión” que sufrió la actividad artística proclive a las ideologías de izquierda o el afán sistemático de las nuevas autoridades por silenciarla, tuvo como efecto más o menos inmediato, la visibilización de propuestas y artistas que adherían al nuevo régimen, los que junto a un sinnúmero de festivales veraniegos organizados por las municipalidades dirigidas muchas veces por uniformados de civil activos o en retiro, crearon un circuito que se replicaba durante el año en la televisión. Esta instancia fue algo reiterativo durante años al menos en los canales de mayor cobertura: Televisión Nacional y Canal 13, perteneciente en ese momento a la Corporación de la Pontificia Universidad Católica de Chile ²⁵.

De esta manera, se configuró un nuevo ordenamiento para la industria discográfica. Según señala la revista *Ritmo de la Juventud* en información referida por la publicación de Planet, el nuevo Gerente de la División Discos del mencionado sello IRT, el pianista y arreglador Roberto Inglez, habría mencionado en relación al nuevo nombre de la discográfica, que

²⁵ Al punto de que con el retorno de la democracia, muchos de esos artistas quedaron virtualmente sin acceso a los nuevos programas de televisión.

“Tiene que ser un nombre brutal, formidable, que refleje el nuevo espíritu de mucha alegría que debe reinar en el trabajo de este sello. Nuestro trabajo será ahora a full time, y esperamos la colaboración de los compositores, con canciones bonitas y alegres para esta nueva etapa que emprende la compañía” (Planet 2013, 259).

Este mismo orquestador, estaría a cargo entre otros registros, de “Prometimos no llorar”, un *cover* del cantante argentino Palito Ortega; prueba fehaciente de que las canciones “bonitas y alegres” se adueñarían del dial local, mayoritariamente de amplitud modulada en ese momento. Sin embargo, en este período de reestructuración del poder -una especie de “tierra de nadie”- es posible consignar registros hoy considerados históricos, como el notable *Terra incógnita* de Congreso, publicado el año 1975 pero con data de producción previa al golpe militar. En otra línea, la agrupación sancarlina, Los Cristales, que había debutado con gran éxito el año 1971 de la mano del productor Jorge Oñate ²⁶, registraría el año 1974 *En la onda romántica*, placa del cual destacarían los singles “Sé que no vendrás”, “Buscaré otro querer” y en formato single 45 rpm la balada “Desde mi ventana”.

Esta agrupación -perteneciente al movimiento que llamaremos “cebolla electrónica” por su sonoridad y por la exacerbación del sentimentalismo presente en las letras de las canciones- junto a Los Galos, Punto Seis, Capablanca, Los Ángeles Negros y Los Golpes, vería declinar su impacto inicial para dar paso paulatinamente a dos figuras que se convertirían a poco andar en los dueños del mercado local. El primero de ellos -Zalo Reyes-

²⁶ Productor musical del sello Odeón, descubridor entre otros de Los Ángeles Negros y Los Golpes, dos llamativos representantes de la “cebolla electrónica”.

²⁷ continuaría la veta de la canción lacrimógena pero en formato solista, apoyado por el ex Capablanca, Manolo Palma como líder del grupo Espiral, su banda de apoyo. El otro sería un joven universitario ²⁸ -Fernando Ubierno- que abriría la brecha del cantautor con canciones melancólicas y a veces existencialistas que lo convertirían en ídolo de una juventud en general carente de un pasado musical inmediato. Ambos, desde sus flancos, revivirían una industria que ya no descansaba en la figura del disc-jockey y que paulatinamente daría paso a un nuevo soporte y a una nueva forma de registrar y consumir música: el casete compacto. Sobre este punto y estos artistas, volveremos más adelante.

A mediados de los años 70, y a partir de estudios muchas veces cursados en el extranjero, y siguiendo la tendencia impuesta por muchos productores-músicos foráneos, lentamente algunos exponentes locales -en general con una formación académica en lo musical por lo menos básica- salen de la cabina, se instalan frente a la mesa de sonido, y comienzan a involucrarse en la producción musical, dando paso a un nicho pequeño pero que tendría una presencia no menor en la escena local: el rock experimental, el jazz y un derivado posterior, el jazz fusión. Estos géneros, al ser muchas veces instrumentales o tener textos con un halo existencial o presentar solamente una voz femenina en *scat* ²⁹, no revisten mayor amenaza discursiva para el régimen militar y logran mantener una actividad constante en un pequeño circuito de pubs o locales principalmente en la zona oriente de la región metropolitana.

²⁷ Su verdadero nombre es Boris González Reyes y registra breves apariciones en las publicaciones de la época con el seudónimo Naum.

²⁸ Estudiante de Sociología y posteriormente Periodismo en la Universidad de Chile.

²⁹ El caso más emblemático lo constituye el grupo Fulano, nacido en el año 1984.

Según consta en las conversaciones con los productores Alejandro Lyon y Domingo Vial, “al no existir un sello discográfico, tampoco hay un ingeniero de grabación”³⁰, y lo que puede producirse se hace de manera proporcional a los recursos, en estudios pequeños y con pocos recursos. De esta manera, el proceso de grabación llega a ser prácticamente -en esas circunstancias- un “saludo a la bandera”.

Sin la parte final de una producción musical -el prensado y distribución de discos- prácticamente no tiene sentido realizar el proceso previo, lo que obliga a reformular las instancias creativas y a reinventarse para asistir a las nuevas tecnologías y de esa forma seguir “existiendo”, o al menos no perder vigencia. Los espacios se van cerrando de tal manera que la producción discográfica comienza a ser un proceso mucho más personal al no existir una industria que lo sustente.

De esta manera la economía de recursos imperante sumada a la muerte de la vida nocturna, permite visibilizar propuestas más personales que requieren lo mínimo para una puesta en escena con lo que el concepto de la *performatividad* se altera considerablemente, y sólo los “artistas oficiales” y las propuestas que tengan un mensaje afín o definitivamente vinculado a los valores del régimen militar podrán alcanzar la masividad o una difusión nacional.

Desde la marginalidad, en el más amplio sentido del término, el antiguo rock pesado construye su propio circuito de gimnasios y registrará su sonido en escasas oportunidades. El característico virtuosismo de esta corriente no alcanzaría para acceder a la industria y su “profesionalización” llegará con la mesa de 8 y 16 pistas o canales a fines de los años 80,

³⁰ Conversaciones de junio 26 del 2014 y julio 23 del 2014 respectivamente.

conjuntamente con la aparición del concepto de “salas de ensayo” abiertas a músicos en general y estudios de grabación semi-profesionales como Attic, de propiedad del músico Marco Cusato Flores, líder de la banda *thrash* Warpath ³¹.

Probablemente hoy resulta difícil comprender a cabalidad el auge de esta industria dado el contexto del momento, pero hasta inicios de los años 70 no era difícil que los sellos discográficos apostaran por un solista o una agrupación y que dependiendo de los resultados, éstos se aventuraran en giras por el continente. Según consigna la publicación *El Musiquero*,³² el grupo rock Tumulto -a la postre con el ex Jockers Sergio del Río en sus filas- ³³ se aprestaba a terminar la grabación de un disco y proyectaba una gira por gran parte de Sudamérica.

¿Constituía esto una casualidad? Al parecer no, pues también existía el espacio para los denominados *one hit wonder*. Uno de los casos más llamativos resulta ser el de la banda Frutos del País, fundada por el cantante y guitarrista Reynaldo González –Rhino- que había formado parte de Los Beat 4, otra señera agrupación del rock local de los años 60. Frutos del País logra imponer “Sin ti”, una de las baladas más interesantes del rock chileno cantada extraña y precisamente en español y que recrea en términos de texto el espíritu de la época apoyándose en una sonoridad muy cercana a la agrupación británica Procol Harum.

³¹ Attic funciona desde sus inicios en Av. Rancagua 0475 en la comuna de Providencia y a comienzos del nuevo siglo cumpliría por un breve período el rol de sello grabador bajo el rótulo Attic Records.

³² *El Musiquero* N° 204, 11/73 (p. 14-15)

³³ Los Jockers es una de las agrupaciones emblemáticas del rock de fines de los años 60.

Esta redefinición de la industria permite instalar al menos las siguientes interrogantes y a partir de ellas elaborar el correspondiente marco teórico y constatar las preguntas de investigación planteadas en un comienzo:

a) ¿Existió de verdad un “apagón cultural” en tiempos de dictadura tal y como se ha planteado en los últimos años, o sólo asistimos a una traslación de los sistemas y/o modos de producción y consumo de música?

b) ¿Es apropiado -desde el punto de vista de un relato historiográfico- restar mérito a la visibilización de nuevas músicas y modos, y poner el acento en aquellas que por razones ideológicas y/o políticas desaparecieron del espacio público producto de un régimen autoritario?

La labor del productor musical

Si de acuerdo a lo planteado por Luis Torrejón, en el sentido de que en los inicios de la industria en la mayoría de los casos “en el estudio sólo estaban el técnico y los músicos”³⁴ se desprende que el rol del productor hasta ese momento se relaciona -más que con los arreglos musicales³⁵ - con el aspecto comercial y la elección de un repertorio, es necesario decir que esto paulatinamente sufrirá un vuelco. De esta manera, podremos ver que el estudio de grabación llegó a constituir -en manos del productor musical- el mayor y muchas veces el mejor instrumento en el trabajo de los artistas locales, y a diferencia de lo que sucedía en el extranjero, producto de esta forma de trabajo, no surgieron problemas al

³⁴ Entrevista del 27 de enero del 2016.

³⁵ Entendiendo el arreglo como el “orden” de los distintos elementos que participan de un registro y que definen finalmente una sonoridad o estilo determinado.

momento de la selección o autoría del repertorio ni cuando se definía estéticamente el producto final, pues prácticamente todo quedaba en sus manos y a merced de su propia experiencia y talento al momento de publicar un single promocional ³⁶.

Tal como señala el músico Leonardo Palma ³⁷ :

“...Nuestro productor, Jorge Oñate, era quien se encargaba de elegir los temas que grabaríamos, quien revisaba nuestras composiciones y seleccionaba las que quedarían en definitiva en los discos que se grababan. El asistía a todas las sesiones de grabación, indicándonos el camino correcto en muchos aspectos, dando sus opiniones en cuanto al estilo a seguir, indicando aspectos técnicos, por ejemplo, de cómo trabajar el micrófono, etc...” (Chillán, mayo 27 del 2014)

En el caso puntual de esta agrupación pareciera que el carácter omnipotente del productor musical-ejecutivo cobró especial relevancia pues lograron ingresar en los *rankings* locales con composiciones propias y un sonido que los alejaba del movimiento que los albergaba. Otra forma de trabajo en la producción musical -bastante más cercana a lo comercial que a lo artístico- es el caso de Antonio Contreras ³⁸, dueño del sello Caracol, una discográfica pequeña que hoy respondería al concepto de *minor* o “sello satélite” ³⁹ pero que entonces gracias al conocimiento del negocio de su dueño supo manejar la carrera de artistas que se transformarían en verdaderos hitos de la música popular chilena como Los Primos, José Alfredo Fuentes y Los Galos. Con un sentido de la producción bastante

³⁶ En el caso del single, el sobre o funda sólo incluía el logotipo del sello y en ocasiones el nombre del artista.

³⁷ Tecladista y vocalista de la agrupación Los Cristales, originaria de San Carlos (Octava Región), y que grabó para EMI Odeón, alcanzando notoriedad nacional e internacional a comienzos de la década del 70 como parte del movimiento de la balada electrónica, también conocida informalmente como “rock cebolla”. Se destacaron dentro del movimiento gracias a que supieron plasmar en la balada sus influencias del rock anglosajón, logrando una alta rotación tanto en el plano local como internacional.

³⁸ Antonio Contreras había trabajado en Radio Chilena conduciendo el programa *Fonoclub*.

³⁹ El concepto de *minor* o “sello satélite” se refiere a sellos discográficos pequeños en términos operativos e infraestructura y que son distribuidos por un sello más grande o *major*, generalmente una transnacional.

más aleatorio que el de otros productores, no dudaba en ocupar todos los recursos que tenía a su alcance para lograr un buen producto ⁴⁰ y grababa en general directamente un larga duración con el material que tuviera un artista determinado y muchas veces licenciando el producto final en otros países. En relación a la forma de trabajo de Contreras, el baterista Roberto Zúñiga ⁴¹ señala:

“...Tenía mucho tino, sabía lo que quería la gente; o sea eso, tenía olfato, y era inteligente. El sello Caracol no se llamó Caracol por nada, tenía un sentido, y él decía ‘yo le puse Caracol porque sale cuando hace calorcito, saca sus antenitas y se mantiene’. Él decía que era así, quietecito y callado, cuando había que estar, estaba...” (Santiago, octubre 02 del 2014)

Aun así, Contreras -quien se jactaba de manejar el único sello discográfico que obtenía galardones a nivel mundial- ⁴² no estuvo exento de polémicas por algo que era común a toda la industria discográfica: el pago de regalías o *royalties* ⁴³. Como mucho del material grabado se registraba para efectos autorales como “D.R.” (Derechos Reservados), una de las formas de evitar esta situación era la sugerida por *El Musiquero* en ese entonces: esta publicación sugiere que en la contraportada de los discos larga duración (LP) se consigne tanto el nombre del o los autores de las canciones como el del personal técnico

⁴⁰ Los coros femeninos que se escuchan en las canciones de Los Galos fueron hechos por Silvia Lenz, pareja de Contreras en ese entonces.

⁴¹ Fundador de la agrupación Los Galos, considerada junto a Los Ángeles Negros como los pioneros de la balada electrónica. A cargo de la reformación de la banda y de la producción ejecutiva de la misma en la nueva etapa, ha dirigido junto a los demás integrantes el ingreso de su agrupación a la era del disco compacto y el DVD manteniendo su sonoridad.

⁴² Ver entrevista en *El Musiquero* Nº 212, 3/1974 (p. 6-8).

⁴³ Una de las consecuencias de esta práctica, puntualmente con sus representados Los Galos, es que a partir de la década del 90, empieza a aparecer en el mercado el material del conjunto grabado para su sello Caracol, pero bajo distintas etiquetas y licencias nacionales y extranjeras.

que había realizado la grabación para que de esta forma esa instancia no constituyera sólo un dato anecdótico ⁴⁴.

El único aspecto que no quedaba a merced de la figura del productor sino más bien constituía algo casi privativo del técnico de grabación, era precisamente lo relacionado con el registro del material musical, instancia que al menos temporalmente transformaba al productor discográfico en director artístico o productor ejecutivo. Fernando Mateo señala al respecto:

“La verdad es que nosotros siempre fuimos, por lo menos hasta cuando yo trabajé en esto, fuimos los productores de muchas cosas...en el caso de Antonio Contreras, Los Galos y todas esas cosas, los productores éramos los ingenieros. Antonio, con el cual yo tuve muy buenas relaciones, hacía lo que uno quería.” (Santiago, diciembre 22 del 2015)

En el caso de Camilo Fernández Leiva debemos referirnos a uno de los nombres más destacados de la producción musical en Chile, y sin duda alguna al que marca uno de los hitos en la industria discográfica local. El sólo hecho de estar asociado a diversos géneros y nombres de probado éxito de la segunda mitad del siglo XX en la música popular chilena, da cuenta de un innegable talento a la hora de descubrir y/o promocionar a futuras estrellas. Ya sea en su labor para los sellos Goluboff y RCA Victor, donde cumplió labores como asesor musical y jefe de repertorio internacional, o en su rol de productor y dueño de la casa discográfica Demon (posteriormente Arena), desde el año 1962 supo articular un entramado desde el interior de la industria que lo llevó a crear y/o producir programas de

⁴⁴ Ver *El Musiquero* Nº 212, 3/1974 sección “Comentando discos” (p. 19).

televisión ⁴⁵ y asentarse tanto en la producción musical como ejecutiva de éstos cuando el prensado de discos en el país comenzaba a ser historia. Su nombre está relacionado con movimientos y géneros tan diversos como la Nueva Ola, la Nueva Canción, el Neo Folklore; a exponentes de la canción romántica como Gloria Simonetti y Buddy Richard, y a grupos rock tan señeros como Aguaturbia. Todo esto hace que el papel de Camilo Fernández sea fundamental en el desarrollo de la industria del disco, pues supo combinar equilibradamente el talento con la cuota necesaria de sensibilidad y conocimiento de la industria.

En todo este proceso altamente dinámico en su operativa existe un detalle no menor, y es que en esta época los costos de grabación eran muy altos, lo que implicaba tener una claridad absoluta respecto de los objetivos al momento de entrar al estudio, porque si bien existía un mercado potencial muy grande, la cadena de producción establecida por el mencionado Héctor Urbina, implicaba varios pasos (grabación, promoción, y distribución entre ellos) que al menos en una primera etapa sólo significaban inversión y un retorno económico incierto. Tal como refiere Roberto Zúñiga:

“...Ya grabar un long play, era... por eso [Los Galos] nos asustamos cuando [Antonio Contreras] dijo “ya, grabemos un long play”, porque eso era algo que solamente los grandes lograban...un long play...uno grababa un single y si no pasaba nada, te daban una segunda oportunidad y si no, ya no invertían más plata en tí. Era caro grabar...” (Santiago, octubre 02 del 2014)

Tal vez por tratarse de una verdadera industria -con productos muy buenos, buenos y otros que caerían en el apartado de lo prescindible por su cuestionable calidad o aporte

⁴⁵ Entre ellos *Música Libre*, un verdadero éxito de sintonía que imitaba el formato del programa argentino *Música en libertad*, y *Tres a las tres*, un misceláneo que incluía presentaciones en vivo de artistas nacionales, ambos de Canal 7 (Televisión Nacional de Chile).

artístico, pero siempre con un sentido comercial detrás- y por el hecho de estar las funciones específicas en el estudio de grabación claramente delineadas, es que no era común encontrar en el mercado producciones con visos experimentales o ya en el plano del rock, algo que se asemejara a lo que las grandes bandas extranjeras estaban haciendo en el campo de la experimentación sonora y que se denominaba *art rock*, instancia donde los límites de las funciones personales en el estudio prácticamente no existían ⁴⁶. Aun así, en el plano local cabe destacar las placas *Congregación viene* ⁴⁷ (Congregación, IRT, 1972), *Panal* (Panal, IRT, 1973), *Locomotora* (Blops, RCA Argentina, 1974), y *Aquila* (Aquila, Alba, 1974), como trabajos con claros objetivos estéticos más que comerciales.



Fundas genéricas de discos 45 rpm. Este formato sería clave en la promoción de artistas en las décadas del 60 y 70, y una de las formas de consumo masivo de los éxitos del momento. En la década del 80 se mantuvo el formato sólo para efectos promocionales en las radioemisoras.
(Colección Familia Araya Alfaro)

⁴⁶ Como ícono y pionero de esta tendencia se considera el disco de The Beatles, *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (Chanan 1995, 143).

⁴⁷ En abril del año 2008, según refiere el portal www.musicapopular.cl (accesado en junio del 2015) la edición chilena de la publicación *Rolling Stone*, ubicó este álbum en el lugar 31º de los 50 mejores discos chilenos de todos los tiempos.

De igual manera, debemos consignar la edición -ya a partir de 1974- de la llamada “música culta chilena”⁴⁸. En efecto, en una iniciativa conjunta del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, el Goethe Institute y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, se dio inicio a la publicación de obras escogidas de los llamados “grandes compositores nacionales”, correspondiendo la primera edición a obras de Alfonso Letelier, Juan Amenábar y Hernán Ramírez⁴⁹.

No obstante, debemos convenir que en esta época constituía una generalidad el que los sellos discográficos editaran música instrumental⁵⁰, folklórica o de -para usar un término actual- grupos emergentes⁵¹, sobre todo de provincia, pues la industria tenía tal auge que dichas ediciones podían ser eventualmente financiadas con lo que redituaban los artistas más populares o de mayor venta. La música instrumental además, no constituía un factor de conflicto para las autoridades, situación que se repetía con la cartelera de música clásica publicada y/o ejecutada en vivo y que tenía gran cobertura de crítica en diarios como *La Tercera*, *Las Últimas Noticias* o *El Mercurio*, principal diario con presencia nacional y asociado indefectiblemente al gobierno militar.

⁴⁸ Término utilizado entonces por la publicación *El Musiquero* para referirse a la música docta o de academia, compuesta y/o ejecutada por músicos de conservatorio.

⁴⁹ Ver *El Musiquero*, N° 224, 9/1974 (p. 7 – 9).

⁵⁰ Los discos de música instrumental versionaban generalmente los éxitos de moda en ese momento.

⁵¹ En general grupos folklóricos o coros pertenecientes a las empresas estatales de las cuales eran funcionarios.

El disco como vehículo cultural en los años 70

¿Por qué hablar del disco como “vehículo cultural”? ¿Cuál es el alcance de esta suerte de metáfora? Digamos básicamente que el disco no sólo constituye en esos momentos un elemento de entretenimiento o sociabilización, por lo que resulta apropiado y necesario entonces referirnos al disco en esos términos. En efecto, estamos frente a un producto que representa quizás el punto más visible -en ese momento- de la convergencia de la industria cultural con el desarrollo tecnológico y que sintetiza en sí mismo una materialidad contenedora de cultura en tanto refleja música, gráfica, fotografía, publicidad; en fin, un modo de fabricar y de consumir.

Es innegable que dado el contexto político-social y los cambios experimentados por la sociedad chilena a partir de la segunda mitad del siglo XX, la música constituyó una experiencia cercana al ritual que desembocaba tanto en la audición como en la adquisición del soporte o registro. En ese sentido, los formatos 33 1/3 rpm y 45 rpm se transformaron hasta entrados los años 70 en el vehículo que permitía no sólo la repetición a voluntad de una experiencia claramente sociabilizante y portadora de un retrato de época. El disco, en tanto soporte, también posibilitaría el aprendizaje de un discurso político que se había transformado en la banda sonora de un período altamente politizado e ideologizado.



Detalle del reverso del LP *Los Grandes Éxitos de Los Iracundos* (RCA Victor 1970) que indica claramente que la industria discográfica representaba además, un soporte publicitario que beneficiaba a la producción musical. (Colección Familia Araya Alfaro)

En efecto, la Discoteca del Cantar Popular (DICAP), sello discográfico perteneciente a las Juventudes Comunistas, tendría en la industria discográfica su principal aliado para promover la obra de gran parte de la canción política a comienzos de los 70 y establecería una sólida relación con la discográfica La Peña de los Parra, fundada en el año 1965 por los hermanos Ángel e Isabel Parra y se haría cargo de la distribución de su catálogo, que reunía básicamente a los artistas que se presentaban en el recinto del mismo nombre, ubicado en calle Carmen 340, en la comuna de Santiago ⁵².

De igual forma, es importante señalar que

“la difusión de las producciones Dicap dependía de las presentaciones en vivo de sus músicos y del desarrollo de un mecanismo de distribución sin intermediarios, llevando los discos directamente al público, a través de sindicatos, organizaciones de base y estudiantiles...” (González, Ohlsen y Rolle 2009, 110)

La Peña de los Parra y DICAP estuvieron asociados principalmente a la Nueva Canción, movimiento que musicalmente sobresalía por la complejidad armónica de su

⁵² Las dependencias hoy son propiedad de la Universidad Católica Silva Henríquez.

música y sus textos alusivos a la reivindicación de las clases oprimidas del continente, a lo que habría que agregar el alto nivel gráfico de las portadas de los discos ⁵³, en absoluta consonancia con el contenido de los mismos, potenciando con ello y desde lo visual el discurso ideológico de la canción.



Carmen 340 en Santiago Centro: Fachada actual de la casona que ocupó la Peña de los Parra en los años 60 y 70.

Esto es significativo en la medida que evidencia una arista diferente de la industria del entretenimiento, pues DICAP en cierta forma refleja la división extrema que imperaba en Chile en términos ideológicos, y a diferencia de las otras discográficas cuyo catálogo era más bien amplio, representaba una idea y un proyecto común de todos sus artistas que se manifestaban a favor de la identidad latinoamericana y contra la hegemonía de Estados Unidos y su política exterior en el contexto de la Guerra Fría.

⁵³ A cargo de los hermanos Antonio y Vicente Larrea.



Detalle del reverso del LP de Tito Fernández *Tito Fernández, el Temucano* con una breve presentación de Ángel Parra, grabado para La Peña de los Parra en el año 1971 y distribuido por DICAP (Colección Sergio Araya Alfaro)

En ese sentido es necesario señalar que la labor realizada por DICAP alcanza notoriedad en tanto

“pretendía centralizar el movimiento de la Nueva Canción Chilena, puesto que intérpretes como Ángel Parra o Víctor Jara sólo tenían acceso a difundir su música a través de recitales y giras, o en sellos grabadores donde se les imponía un repertorio con limitaciones.” (González et al., 2009, 110)



Calle Sazié 1738, en la comuna de Santiago: un moderno edificio de departamentos ocupa el lugar donde se ubicó la Discoteca del Cantar Popular (DICAP) entre los años 1968 y 1973.

El caso de DICAP es particularmente interesante pues, como señalan los autores “se trataba de propagar contenidos más que de promocionar artistas” (González et al., 2009, 111), por lo que conceptos como la idolatría a determinados artistas quedaban fuera de todo contexto. Con la instauración del gobierno militar y el posterior cierre de las plantas de discos -a lo que se agregaría el cese de las publicaciones *Ritmo de la juventud* y *El Musiquero* a mediados de la década- la instancia que consideraba al disco como un agente cultural y de cambio, dejó de ser una realidad, quedando el formato a merced de producciones orientadas principalmente al baile, la balada o canción melódica. Efectivamente, la producción discográfica post-golpe constituyó un elemento aislado, acotado y por motivos obvios, con escasa referencia al momento político-social. Además, muchos de los protagonistas de la escena procedieron a ocupar espacios como la televisión -ya más consolidada como espacio de información y entretenimiento-⁵⁴ y otros tantos emigrarían al extranjero voluntariamente o afectados por el exilio⁵⁵. Es justo consignar que la consolidación o avance experimentado por la televisión en cierta forma estuvo determinado por el cierre de muchas radioemisoras y el control absoluto de otras tantas ejercido por la dictadura tanto como el paulatino acceso que tuvieron a ella los sectores más populares.

En este escenario, como veremos a continuación, el estancamiento de la industria discográfica se vería revertido a mediados de la década con tres casos a la postre preponderantes y de tendencias musicales muy distintas: Zalo Reyes, Fernando Ubierno y

⁵⁴ Algunos como Pepe Ureta, Carlos Corales, Patricio Salazar, Iván Ahumada y Francisco Aranda, que habían desarrollado su carrera indistintamente en Los Primos, Aguaturbia y Panal, pasaron a formar parte de la orquesta de Horacio Saavedra (ex bajista de Los Rockets) en Televisión Nacional.

⁵⁵ Entre ellos, algunos músicos de rock y los representantes de la balada electrónica, ya consolidados y girando por el extranjero constantemente. La instancia del exilio sería la tónica de los artistas ligados a partidos políticos de izquierda.

Raúl Alarcón (Florcita Motuda). Esta rearticulación del medio local permitió una traslación o modificación del concepto de lo identitario y lo popular con grandes alcances mediáticos. En efecto, neutralizadas todas las propuestas que no fueran afines al régimen militar, el terreno se mostró propicio para que un joven cantante se instalara como un verdadero ídolo de la canción romántica. Reconocido heredero y continuador de los grupos que venían cultivando la balada electrónica desde fines de la década del 60, Zalo Reyes continuó en formato solista con el sonido y la temática de sus antecesores, reivindicando en cierta forma un movimiento que había sido estigmatizado por sus pares debido a su condición “cebolla” o lacrimógena.

Dueño de una personalidad forjada en actuaciones en vivo y en lugares tan populares como quintas de recreo, Zalo Reyes accede al disco secundado por el grupo Espiral ⁵⁶, y a mediados de la década del 70 obtiene gran presencia en las radioemisoras AM, coronando su popularidad con las canciones “Una lágrima y un recuerdo” ⁵⁷ y “Con una lágrima en la garganta” ⁵⁸, instancia que finalmente en el año 1981 lo llevaría a la televisión en horario estelar ⁵⁹, rompiendo el rígido formato imperante en la época ⁶⁰, avalado por su condición de artista vendedor en momentos en que la industria del disco sólo sobrevivía. Posteriormente participaría en el XXIV Festival de Viña del Mar de 1983, y viajaría a México en busca de una internacionalización definitiva de su carrera que nunca

⁵⁶ El grupo estaba liderado por Manolo Palma, ex tecladista de Capablanca, agrupación fundada por Carlos Baeza, ex guitarrista de Los Galos.

⁵⁷ Compuesta por José Barette, vocalista del grupo mexicano Miramar.

⁵⁸ Original del compositor argentino Roberto Livi.

⁵⁹ Fue promocionado como el artista principal de “Permitido”, programa de variedades del canal estatal animado por Antonio Vodanovic.

⁶⁰ Los llamados “programas estelares” emitidos en horario nocturno consideraban en ese momento contenidos básicamente de entretenimiento, una conducción pauteada y un público cuidadosamente seleccionado.

llegó, situación que no se condice en absoluto con la categoría de artista súper ventas que ostentó con el paso del tiempo ⁶¹.



Single promocional de “Un café para Platón”, grabado por Fernando Ubierto en el año 1977 para el Sello RCA.
(Colección Familia Cárdenas Sánchez)

El otro fenómeno mediático sería un joven estudiante universitario que abriría la brecha del cantautor con canciones melancólicas y a veces existencialistas que lo convertirían en ídolo de la juventud, sobre todo femenina. Participante de uno de los tantos festivales realizados en la época, Fernando Ubierto daría forma a una propuesta de carácter intimista que supo “flirtear” con el mercado y el poder de turno apoyado por un equipo de

⁶¹ Posteriormente se reinventa y logra entrar en los ranking con nuevas canciones como “Amor sin trampas”, “Prisionera”, los covers de “Ramito de violetas” (original de la española Cecilia) y “María Teresa y Danilo”, originalmente en clave de salsa por los cubanos Hansel y Raúl. Ya en este siglo, impone “Acorralado entre mis lágrimas”, compuesta por el ex vocalista del dúo La Sociedad, Daniel Guerrero. Con el rótulo de artista de culto actualmente se presenta tanto en restaurantes de comida típica como en la discoteca Blondie, recinto que está considerado desde la década de los 90 como un importante centro de la movida alternativa de la capital.

producción experimentado y conocedor de la industria. Al respecto, Domingo Vial, productor musical, señala:

“Bueno, entonces grabábamos de noche y a mí se me ocurre grabar y mandar a hacer el disco del single de “Un Café Para Platón”. Que, o me metían una patada en la raja o me consagraba de buena onda, porque venía el festival *Primavera Una Canción* donde Ubiergo participaba, y ya habíamos vestido de blanco a Ubiergo, que era todo un proyecto. Entonces aparece este niño cantando de blanco, él tenía una pinta súper amoroso de cara, niño bueno, más la “blancura pepsodent”. Imagínate, canta esta canción y quedó la cagada, se gana el festival, éxito, y al día siguiente el disco en las radios. Fue un rico momento, un buen comienzo. Qué es lo que me pasaba a mí, yo disfrutaba de lo que estaba haciendo. Yo ahí no dejaba cantar a Fernando como él quisiera. Había cosas que corregirle, la pronunciación de algunas palabras, el fraseo, o sea, dirigir...” (Santiago, julio 23 del 2014).

Es importante señalar que dada su popularidad, Fernando Ubiergo registró en vivo en el Teatro Casino Las Vegas ⁶² un disco que da cuenta de la primera etapa -a medio camino entre lo hippie y lo naif- de un compositor que atravesaría con éxito las siguientes tres décadas. Fechado en el año 1978, el LP *Ubiergo en vivo*, fue grabado para la discográfica RCA Víctor y contiene los éxitos “Cuando agosto era 21” y “Un velero en la botella”, canciones que representan en gran medida los polos en los que se moverá el cantautor con su lírica a veces profunda y otras veces tan sencilla como emotiva.

Sin duda, la figura de Ubiergo y lo que él proyectaba con esa imagen inocua potenciada desde el estudio de grabación se ubicaba en las antípodas del sitio ocupado por Zalo Reyes, pero ambos gozaban de la condición de ídolos refrendada por los altos niveles de venta y popularidad. Ambos, desde sus flancos, revivirían una industria que ya no descansaba en la figura del disc-jockey ni de un sello discográfico, sino más bien de las

⁶² Actualmente Teatro Teletón.

actuaciones en vivo y que paulatinamente daría paso a un nuevo soporte y a una nueva forma de registrar y consumir música: el casete compacto.

No obstante, antes de finalizar la década, un tercer actor aparece en escena. Aun cuando en un comienzo no se situó al nivel de ídolo ni registraba ventas siderales, es indudable que la popularidad alcanzada por el inclasificable Raúl Alarcón Rojas o Florcita Motuda, como se hizo llamar a partir del año 1977, lo ubica en un sitio destacado.

Con estudios en el Conservatorio Nacional de Música y un pasado como guitarrista en las agrupaciones Los Estéreos y Los Sonny's, aparece como intérprete de sus propias canciones, las que estaban provistas de letras frescas, provocativas e inteligentes y cargadas de un mensaje que llamaba a la reflexión y que lo llevaría hasta el Festival de la Canción de Viña del Mar, el Festival OTI y a los mencionados programas estelares.

Con cualidades vocales diferentes, se instalaría en la escena local como su propio parámetro y desde una performatividad que redefinía lo estrambótico e incluso lo ridículo frente al rígido medio nacional. Marcaría presencia en las radios en forma permanente hasta mediados de los años 80, cuando demostrando ser un caso aparte y con escaso sentido comercial, edita un casete donde incluye la mayoría de sus éxitos, incluso los que estaban siendo difundidos en ese momento ⁶³. Incomprendido y cuestionado por muchos, con el tiempo su labor creativa sería valorada por otros músicos ⁶⁴, situándolo en la categoría de artista de culto.

⁶³ Gran parte de su producción corresponde a autoediciones.

⁶⁴ En los años 80, la Banda Metro incluiría un *cover* de "Pobrecito mortal" en su disco *Rock total* (1984), y en la última década sería homenajeado por las bandas Pánico y Chancho en Piedra.

La importancia de estos artistas radica en que a pesar de sus claras diferencias estilísticas, lograron revertir una situación crítica en el ámbito de lo artístico impuesta desde el poder, reivindicando el nexo con el gran público, abriendo no sólo una sino tres brechas en el discurso de la dictadura y poniendo en valor un nuevo relato desde el lenguaje común, creando identidad -o renovándola- desde la diferencia.

El status de “estrella de la canción” -desaparecido por un tiempo después del golpe militar- resurge entonces con Ubierno, Reyes y Motuda. Esto tiene como principal implicancia que el espectáculo en vivo proporciona una corporalidad a la disidencia y complementa su faceta ideológica. De esta manera, y a través de la figura del ídolo y su retroalimentación con el público, la industria logra reconfigurar un “nosotros” extraviado después del golpe militar.

La picardía y el ritmo conocen el éxito

Paralelamente a la categoría de fenómenos mediáticos a los que respondían los artistas antes mencionados, el género de la llamada cumbia en Chile -iniciado en 1963 por la Sonora Palacios-⁶⁵ no sólo se consolidaba, sino que daba paso a nuevos sonidos inspirados en diversas instancias y experiencias y que en el caso de la Sonora Palacios tenía su principal referencia en la Sonora Matancera⁶⁶. Estas nuevas sonoridades eran diferentes a los que imperaban hasta ese momento con el formato de combos y sonoras y se alejaban definitivamente de orquestas o grupos como Huambaly y Los Peniques.

⁶⁵ Según reporta su sitio web www.sonorapalacios.cl (accesado en mayo del 2015). Se debe destacar en este punto que el cantante venezolano Luisín Landáez -que ayudó a consolidar el género en Chile- graba casi en paralelo su primer LP para el sello RCA, el que contenía sus éxitos “La Piragua” y “Macondo”.

⁶⁶ Conjunto cubano intérprete de guarachas formado en la localidad de Matanzas en la década del 20.

Según señala su fundador, el trompetista Marty Palacios:

“La cumbia colombiana es pausada. Entonces lo que hice fue armar temas con una introducción corta, que se sintiera el impulso, una letra con contenido, coro repetitivo, volver a la letra y coro. Todo esto sincopado con una bonita melodía. Nuestros temas duran dos o tres minutos máximo, en cambio la cumbia colombiana puede durar fácilmente cinco o seis minutos...” (www.sonorapalacios.cl) (acceso mayo del 2015)

Respecto de la estructura musical de esta “nueva cumbia”, el mismo Marty Palacios indica:

“Eran temas sencillos donde el cantante dice algo, y las trompetas contestan, mientras el piano va armonizando, haciendo un tumbao, como le llamamos nosotros, y junto al bajo, que hace un acompañamiento sencillo. Todo muy acorde al chileno, porque no somos bailarines netos. Por eso entramos inmediatamente y gustó.” (www.sonorapalacios.cl) (acceso mayo del 2015)

El primer disco de la Sonora Palacios -“Explosión en cumbias”-, puede ser considerado una producción o un compilado de canciones que en su mayoría alcanzaron el éxito. Entre ellas destacan “El Caminante”, “Cumbia para adormecerte” y “La mafafa”.



Primer LP grabado por la Sonora Palacios para el sello discográfico Philips en el año 1971 (Colección Familia Araya Alfaro)

En otro plano, es indudable que la picardía mostrada por la intérprete tropical Nilda Moya en el vals “La Pirilacha” -editado por el sello Sol de América el año 1978-⁶⁷ fue la consolidación de un estilo iniciado por dos canciones que tuvieron una probada aceptación popular. La primera de ellas -“Viejo lolero”- editada por el mismo sello discográfico, es de autoría de Eugenio León, quien en forma posterior a su rol de percusionista de orquestas como la mencionada Huambaly, adoptaría el nombre artístico de Hirohito⁶⁸.

La otra canción -“El animalito”- es una cumbia norteña fechada en la década de 1940 y que también fue editada por el sello Sol de América el año 1975. Según la información aparecida en el single promocional, los autores son Oscar Insunza y R. Alcaíno (sic). Sin embargo, otra información también indica a Gregorio Cortez como su autor⁶⁹. Esta canción cuenta con varias versiones, pero fue la de Los Luceros del Valle la que alcanzó mayor repercusión radial y la que incluyó la participación del actor Fernando Hume personificando a “el Tereso”, personaje de un radioteatro que se transformó en todo un estereotipo homosexual de la época. Esta “tendencia” no dejaría indiferente a cierta prensa de la época preocupada principalmente por “el despegue de canciones que explotan problemas sociales”⁷⁰.

⁶⁷ Sello fundado por el productor musical Fernando Neira y cuyo catálogo consideraba principalmente el género de la ranchera, el corrido y la cumbia norteña.

⁶⁸ Con este nombre inscribiría en la memoria colectiva varios estribillos que lo llevarían a ser homenajeado en pleno siglo XXI por un público esencialmente juvenil en la discoteque Blondie.

⁶⁹ Según reporta el portal www.youtube.com (accesado en diciembre del 2014) donde su hija Elisa Cortez defiende la autoría de la canción.

⁷⁰ Prueba de ello es el reportaje “Explotación musical del sexo es la clave”. En él, se cuestionan “las tendencias sexualistas” que desde el extranjero estarían comenzando a manifestarse en la producción local, específicamente en la cumbia. El artículo señala que la crisis disquera nacional “ha significado un despegue de canciones que explotan problemas sociales”, y sugiere conceptos como la “homo cumbia” y “sexo cumbia”. Según el artículo el principal responsable de esta instancia es la línea musical promovida por Radio Colo Colo. Ver *El Musiquero* 252, 10/1975.



Single “El animalito” grabado por Los Luceros del Valle para el sello discográfico Sol de América en el año 1975. (Colección Familia Araya Alfaro)

Estos pequeños detalles, que pudieran parecer intrascendentes, permiten -al momento de historizar- establecer diferencias con la realidad política y social del momento. En este caso, resulta curioso constatar que por órdenes emanadas desde la Junta Militar los hombres ya no pudieran llevar el pelo largo, pero sí se permitiera instaurar en el paisaje sonoro y desde la industria una figura icónica de la homosexualidad nacida al amparo del radioteatro chileno en la entonces Radio Portales. De acuerdo a lo señalado por Luis Hernán Errázuriz,

“...la operación corte de pelo y barba se fue desencadenando en distintas regiones del país. Este humillante ritual de purificación del pasado marxista y/o asimilación a los nuevos tiempos que se impusieron tras el golpe militar, en algunos casos fue puesto en práctica por los propios miembros de las fuerzas armadas con tijera en mano, como parte de la operación limpieza, control y amedrentamiento.” (Errázuriz 2006, 145)

El buen ánimo, la fiesta, estaban permitidos y propiciados -exceptuando la modalidad de las fiestas “de toque a toque”- para mostrar la imagen de un nuevo país que resurgía después de verse afectado por “el cáncer marxista que amenazaba la vida orgánica

de la nación” (Errázuriz 2006, 140), términos que ocuparía la derecha política para referirse al gobierno de la Unidad Popular. El mensaje resultaba ser directo: si hay diversión es porque existe un orden social y político que lo posibilita y garantiza.

En efecto, tanto “El animalito” como “Viejo lolero” se pueden entender hoy como reflejo de una forma de expresión intrínsecamente popular a la vez que como elementos distractores ⁷¹ utilizados y potenciados por la política represiva de la dictadura que tuvo como uno de sus puntos más violentos a la llamada “Caravana de la Muerte”, instancia ideada en el año 1973 por el alto mando pinochetista para eliminar a determinados detenidos políticos con el objeto de “uniformar criterios en la administración de justicia” ⁷², dirigida por el general Sergio Arellano Stark, y cuyas consecuencias se vivirían durante un largo tiempo.

La construcción de un relato historiográfico oficial y parcelado tiene directa relación con ello si consideramos que una de las primeras medidas del gobierno militar fue eliminar todo rastro que recordara no sólo al gobierno de la Unidad Popular sino también su imaginario visual y sonoro. En ese sentido, podríamos señalar que el nuevo orden imperante hizo un uso estratégico de la músicaailable tanto como de la música instrumental y/o docta.

No obstante -y siempre desde la música esencialmenteailable- destaca también en esta década Frecuencia Mod (posteriormente Super Frecuencia Mod), un grupo integrado por tres hermanas (Patricia, Soledad y Dolores García) que ya el año 1974 registra una

⁷¹ Esto, si se considera que muchas radioemisoras fueron cerradas y otras tantas estaban intervenidas o dirigidas por uniformados que velaban por los contenidos programáticos mediante la censura.

⁷² Ver Escalante, Jorge. *“La misión era matar: el juicio a la caravana Pinochet-Arellano”*. 2000. LOM Ediciones. Santiago.

exitosa gira por Colombia y Centroamérica ⁷³. Con una mezcla de pop, música disco y letras sugerentes logran un éxito que las llevó en los años 1978 y 1979 al Festival de Viña del Mar y a viajar a Alemania para internacionalizar su carrera. De esta segunda etapa destacan las canciones “Duele, duele” y “Cállate, ya no me mientas”, que cuenta con una notable aunque breve introducción de charango, lo que en cierta medida reafirma el paradójico auge de la sonoridad andina en momentos de censura y de una “evidente reacción nacionalista del régimen a la incorporación de influencias andinas y latinoamericanas en la canción chilena” según plantea Juan Pablo González ⁷⁴. Importantes también en términos de presencia radial son los *covers* que realizan de “Sorry, I’m a lady” ⁷⁵ conocido en Chile como “Yo soy una dama”, e “It’s a heartache” ⁷⁶, versionado como “Oh, qué pena”.

Según señala Domingo Vial:

“Bueno, lo de las Frecuencia Mod fue un éxito fantástico, sonaban de película, un talento innato. Ellas hacían los arreglos vocales y les salían innatos, ni siquiera escritos, todas las armonías que se escuchan las hacían ellas, nadie se metía.” (Santiago, julio 23 del 2014)

El viaje a Alemania sería importante por dos razones: fueron apadrinadas por José Manuel Silva -director artístico del sello RCA- quien las acompaña en su incursión por

⁷³ Ver *El Musiquero* N° 214, 4/1974.

⁷⁴ Ver “Censura, industria y nación: paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)” en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 6/2015.

⁷⁵ Canción compuesta por los productores alemanes Rolf Soja y Frank Dostal grabada originalmente en 1977 por el dúo español de música disco Baccara, que cantaba en inglés y desarrolló su carrera en Alemania, factor que probablemente influyó negativamente en los intentos de Súper Frecuencia Mod por captar la atención del público europeo .

⁷⁶ Composición de Ronnie Scott y Steve Wolfe grabada por la cantante galesa Bonnie Tyler en 1977.

Europa y de paso aprende nuevas técnicas de grabación que luego serían replicadas en Chile por Domingo Vial, quien indica:

“...cuando José Manuel Silva fue a Alemania cachó que ellos grababan el piano acústico que estaba escrito y después sobre el piano acústico venía otra pista, que le ponían el piano eléctrico, como el *Fender Rhodes*, ya, entonces esa mezcla, del acústico con el eléctrico armaba un sonido de la que la parió. De ahí salió por ejemplo Michael Jackson, ese típico piano que no se sabe si es acústico o eléctrico y que hoy los *midis* ya lo tienen incorporado.” (Santiago, julio 23 del 2014)

De la tercera etapa del trío, ya con un sonido y una producción diferentes, destaca el single “Yugoeslavia”. Radicadas indistintamente en Alemania y España, disolverían la agrupación el año 1986, actuando posteriormente en forma muy esporádica y registrando algunas producciones como solistas o dúo.

La nueva cumbia y la cumbia-rock

El auge de la industria había permitido hasta entrados los años 70 que la actividad discográfica tuviera representantes de prácticamente todo el territorio y que todos los géneros llegaran a plasmarse en un disco. En ese sentido, y siempre en el ámbito de la músicaailable, es innegable que la aparición en escena de la agrupación Los Viking's 5, originaria de la ciudad de Coquimbo, puso un sello de frescura y distinción en la cumbia que dominaba la escena en un momento en que ya era considerada un “fenómeno nacional”

⁷⁷.

⁷⁷ Ver artículo “Métale cumbia”, en *El Musiquero* 218, 6/1974



Primer disco grabado por Los Vikings 5 para EMI Odeón (1972) llamado simplemente *Cumbias* (Colección Familia Araya Alfaro)

Con una base instrumental similar a una banda de rock y prescindiendo de la sección de bronce típica del sonido del combo y la sonora, ingresaron por la puerta ancha al mundo del disco con el single “Linda provinciana”. Con composiciones del repertorio tradicional y de su autoría ⁷⁸, hicieron de la cumbia un espacio donde se destacaban largos pasajes de virtuosismo y buen gusto de la primera guitarra apoyada siempre por un bajo con mucha presencia y personalidad. Prontamente se ubicaron en los primeros lugares de los ranking hasta alcanzar altísimos niveles de venta de una sola producción a principios de los 80 ⁷⁹ y marcar presencia en mercados tan diferentes como Argentina y México ⁸⁰. Este nivel

⁷⁸ Destacan las versiones de “Candombe para José” (1976) en paralelo a la grabada por Illapu el mismo año, y “Un año más”, el clásico compuesto por su coterráneo Hernán Gallardo Pavez.

⁷⁹ De acuerdo al sitio www.musicapopular.cl (accesado en noviembre del 2014) el disco *Con mucho cariño* (1982) que incluía la canción “Boquita de caramelo (tus besos son)” registró una venta de 100 000 copias.

⁸⁰ El hecho de establecer su base de operaciones en la ciudad nortina conspiró en cierta forma con una temprana internacionalización. Sin embargo, con el tiempo llegaron a realizar giras en el extranjero y presentarse en el Festival de Viña del Mar el año 2011, aunque sin ningún integrante original, pero manteniendo una vigencia que se refleja en editar una producción por año, donde caben canciones originales y nuevas versiones de los grandes éxitos.

de popularidad los llevó a editar un LP con todos sus grandes éxitos en el formato “enganchados”, factor que transformaba el disco en un producto orientado principalmente a girar en discotecas. En este punto es importante señalar que Los Viking’s 5 surgen en gran medida debido a la influencia ejercida en los hermanos Onofre Núñez (voz) y Juan Núñez (percusión) por otra banda nortina liderada por Ricardo Pérez, virtuoso guitarrista con estudios en el Conservatorio de Música de Lima: Los Fénix. Esta agrupación, originaria de Chuquicamata ⁸¹ -localidad ubicada en la región de Antofagasta- se caracterizaría por grabar canciones ampliamente conocidas (populares y clásicas) pero en versiones instrumentales y/o enganchadas, es decir con una duración que excedía el formato de tres o cuatro minutos que primaba entonces. Con varios LP’s a su haber grabados para la discográfica RCA Víctor, destacan *Baile en el mineral* (1967) y *Otro baile en el mineral* (1968), ambos en abierta alusión al ambiente que se vivía en el enclave minero.

Otros grupos que llegarían al disco y aportarían en la renovación de la llamada “cumbia chilena” serían Los Cumaná -también originarios de Coquimbo- y Los Trianeros, oriundos de Punta Arenas. Ambos, con una actividad iniciada en la década del 60, verían consolidado su trabajo en esta década llevando al disco composiciones de autores regionales.⁸² Esta efervescencia por lo tropical, la constata el técnico de grabación Fernando Mateo, quien señala:

“Las grabaciones con Los Cumaná eran bravísimas...por qué...porque ellos venían de Coquimbo a grabar, y nos encerrábamos hoy día a grabar y no parábamos hasta que terminábamos. De repente podíamos estar dos días en el estudio, sin parar.”
(Santiago, diciembre 22 del 2015)

⁸¹ Campamento minero fundado el 18 de mayo de 1915 y ubicado a tres kilómetros de la mina del mismo nombre. Su función era albergar al personal de la mina y llegó a contar con 25 000 habitantes.

⁸² Los Trianeros popularizarían en ritmo de cumbia el himno de la ciudad compuesto por el cineasta José Bohr.

Junto a ellos, y dando vida a una cumbia donde la percusión cobra especial relevancia, se inscribe Giolito y su Combo, dueño de varios *hits* y que ya en el año 1975 incursionaba con éxito en otros ritmos como la salsa con el disco grabado para el sello Alba *Giolito es la salsa*⁸³, placa que contó -junto a Juan Poyanco- con los arreglos del percusionista clásico Guillermo Rifo.

Con todo, la movida tropical continuaría su consolidación en los años 80 de manera tal de llegar a ser el baile obligado en las fiestas e incluso restarle protagonismo a la cueca - hasta hoy- en las denominadas Fiestas Patrias. Reflejo de una preferencia transversal en la sociedad, y manteniendo una envidiable vigencia, no tardaría -después de una apertura iniciada por el dominicano Johnny Ventura en 1984- en ser número obligado en el show del otrora conservador Festival de Viña del Mar.

Es importante señalar que la cumbia, y en general todos los ritmos bailables de carácter popular, con el tiempo y hasta hoy, no sólo han mantenido vigencia sino que incrementaron una importante presencia en el mercado por medio de sus producciones, independiente del soporte utilizado para su registro. Desde esa perspectiva no es arriesgado señalar que -junto a la ranchera, los corridos y cumbia norteña- quizás sean los únicos géneros que hoy pueden prescindir de la cadena tradicional de producción musical (grabación, promoción, distribución) al contar con un auditor cautivo, y por ende con una escucha, un consumo y una práctica aseguradas.

⁸³ Ver *El Musiquero* N° 234, 1/1975.

Capítulo II: Nuevos sellos, nuevos estudios

En el segundo capítulo de esta investigación abordaremos la bifurcación experimentada por dos elementos claves de la industria discográfica: los sellos grabadores y los estudios de grabación propiamente tales, y cómo los propios artistas y músicos se hicieron cargo de su trabajo, generando una nueva dinámica que apuntaba principalmente a mantener una actividad que muy lentamente comenzaba a experimentar una reactivación. De igual manera, abordaremos la aparición del casete y la revolución provocada por éste como nuevo soporte de registro y escucha, así como la importancia del sello Alerce como ente gestor y difusor de la música no oficial, el movimiento denominado Canto Nuevo, el circuito donde se representaba la música en esos momentos y las publicaciones que se hacían cargo de su difusión.

Años 80: sellos discográficos y estudios... caminos separados

Con el declive que presentó la industria discográfica en términos de producción a partir de mediados de los años '70 y el cierre de las plantas de prensado de discos, la figura del sello discográfico como una organización dueña de un estudio de grabación y con un organigrama al servicio de la industria se modificó radicalmente ⁸⁴. De esta manera, los sellos que permanecieron o surgieron respondieron más bien a emprendimientos personales que se vieron en la obligación de entrar en la dinámica de externalizar los servicios de grabación, dinámica que a la postre se transformaría en la nueva modalidad de trabajo, pasando a ser el sello discográfico un organismo o entidad que administraba la actividad - ya ni siquiera la carrera- de un artista determinado.

⁸⁴ En el año 1975 en la publicación *El Musiquero* ya se hacía referencia a los Estudios Odeón S.A. pertenecientes a la multinacional EMI.

Entre los recintos que lograron una buena implementación técnica y que fueron utilizados frecuentemente se encuentran los estudios Splendid, Aqus y Sonotec, este último de propiedad de los hermanos Antonio y Miguel Zabaleta ⁸⁵.



Una de las formas de promoción en formato 45 rpm hacia fines de la década del 70 y principios de los años 80 lo constituyó esta hoja polímera conteniendo el single. En la fotografía se puede apreciar tanto al editor el disco –la revista de espectáculos VEA- y quien lo auspicia: el agua de colonia Kabuki.

Esto grafica en cierta forma cómo mutó la figura del productor musical y/o discográfico.

(Colección Jorge Canales)



Logo original del sello discográfico Alerce, ubicado en las actuales oficinas de calle Los Navegantes 2197, comuna de Providencia.

(Colección Sello Alerce)

⁸⁵ Integrantes del movimiento denominado Nueva Ola surgido en la década del 60.

En otros casos, como el del sello Alerce, fundado en el año 1976 por el ex disc-jockey Ricardo García bajo el slogan “La otra música”, el deseo de -en palabras de Viviana Larrea- ⁸⁶ “querer hacer cosas aunque no estuvieran los medios” ⁸⁷, propició que se generaran vínculos con los artistas que a la postre se transformarían en algo distintivo y le harían bien a la industria en momentos en que la piratería empezaba a arreciar ⁸⁸, aunque esto según Larrea, su actual directora, no les afectó pues “nunca tuvimos productos tan comerciales como para ser pirateados y estar en las calles, ese tipo de piratería” ⁸⁹.

Esta instancia, permitiría que el sello discográfico desarrollara sus labores de acuerdo a lo planificado y lograra en el tiempo una expansión como empresa discográfica. Sin embargo, respecto de esta verdadera sociedad que el sello estableció con los artistas, es importante considerar que se dio en un marco histórico y social complejo como es una dictadura militar y que fue transversal en varios aspectos.

De acuerdo a lo señalado por Viviana Larrea:

“...Alerce tuvo un vínculo con todas las agrupaciones solidarias o de movimientos digamos, estudiantiles o sindicales o agrupaciones de detenidos desaparecidos o de la Vicaría de la Solidaridad. Tuvimos un vínculo con todos ellos no necesariamente a través de lo discográfico pero si con mi padre participando de todo esto...”
(Santiago, septiembre 24 del 2014)

⁸⁶ Psicóloga clínica y directora ejecutiva del sello discográfico Alerce, del que se hizo a cargo después de la muerte de su padre, el conocido locutor, animador, productor musical y disc-jockey Ricardo García (Juan Osvaldo Larrea García), figura fundamental de la industria discográfica local. Desde el año 1990 ha estado a cargo de la rearticulación de la compañía en el proceso de ajuste y acomodo a los nuevos formatos de registro y consumo de música, y a la nueva forma de operar de los sellos discográficos, dirigiendo la digitalización de prácticamente todo el catálogo del sello.

⁸⁷ Entrevista del 24 de septiembre del 2014.

⁸⁸ Aun cuando en estricto rigor correspondería hablar de copia doméstica y no piratería como tal, pues en esta práctica no había un lucro asociado. El autor George Yúdice denomina a esta práctica, “copia social”.

⁸⁹ Entrevista del 24 de septiembre del 2014.

De igual forma, en esta aventura del rescate del quehacer artístico nacional, el sello Alerce contó a partir de mediados de los años 80 -además de un circuito de creadores y cultores de lo popular desde una trinchera ideológica- con la activa participación de una radioemisora como Umbral FM ⁹⁰ y distintas agrupaciones culturales y universitarias, por lo que puede hablarse de un trabajo social y colectivo para sacar adelante una industria o a una parte de ella.

En relación a este “sentido cooperativista”, donde cada eslabón de la cadena de producción y del valor funcionaba casi a la perfección, otorgando sentido a su slogan, Viviana Larrea plantea lo siguiente:

“...A mí me importa mucho decir que el sello Alerce, la discográfica, existe porque hay artistas también, entonces el valor de los músicos y cantantes no se puede dejar afuera y nosotros no habríamos sido nada si alguien no hubiese estado cantando y hubiese sido necesario registrar eso. Entonces yo creo que fuimos muy importantes por eso porque pudimos registrar y conservar una memoria, pero están los artistas que fueron muy importantes y cómo ellos se vincularon y se trabajaba en una especie de núcleo. Estaba la Radio Umbral que difundía todo esto y muchas otras agrupaciones, agrupaciones culturales universitarias...” (Santiago, septiembre 24 del 2014)

Esa necesidad de registrar una música determinada, por una parte transformó al sello Alerce en una suerte de cronista de la época de la dictadura y por otra, permitió dar a conocer un relato social desde la música -paralelo al oficial- construido tanto por los artistas que grababan para el sello como por los referentes de la Nueva Canción que eran reeditados o reversionados, desembocando ambas instancias en una paulatina masificación que modificaría la escucha de la música popular en Chile en la segunda mitad de los años 80.

⁹⁰ La radioemisora pertenecía a la Corporación Metodista de Chile y su lema era “En el rescate y defensa de nuestra identidad”.

La producción en manos de los artistas

El paulatino cierre de las plantas de prensado de discos, la notable baja en la producción discográfica y la consolidación del casete como soporte fonográfico posibilitó la aparición de sellos independientes que permitieron la vigencia de artistas otrora exitosos y masivos, pero que ahora ocupaban espacios diferentes -y reducidos- donde podían en cierta forma renovar o al menos mantener su popularidad. La tónica a partir de entonces, fue artistas a cargo de la grabación y comercialización o distribución de sus producciones en forma directa. Con menos recursos que un sello discográfico, también se hacían cargo del aspecto gráfico de sus producciones, aunque no siempre con los mejores resultados al carecer de un concepto que unificara imagen y sonido, o al presentar una propuesta esencialmente unívoca y básica. Esto, como veremos más adelante, se vería reflejado mayormente en el denominado rock pesado y el *thrash*.

Entre los sellos orientados al casete que marcaron cierta presencia en el nuevo mercado se encuentran Cumbre, F&M y Producciones Coirón ⁹¹, mientras que nombres como Ramón Aguilera, Buddy Richard y Lucho Barrios -todos esenciales en la industria en la década anterior- formarían parte de una nueva instancia de representación del mundo popular que había nacido con el golpe militar: las colonias de chilenos residentes -léase inmigrantes y exiliados- en distintas partes del mundo ⁹².

91 Este sello registra una producción del año 1989 del grupo Los Cristales, dirigida por Jorge Oñate, ex ejecutivo del sello Odeón.

92 Paralelamente el escenario de la canción romántica heredera del bolero más tradicional empezaría a renovarse lentamente y aportaría en la década siguiente dos nombres de gran arrastre popular y con una prolífica producción pero alejados de los medios de comunicación masivos: Melvin "Corazón" Américo y Manolo "Lágrima" Alfaro, cada uno con más de quince producciones y especial llegada en la población penal por la temática de sus canciones.

En este momento -inicios de los 80- es que las filiales locales de multinacionales como EMI, CBS, y RCA entre otras, prácticamente optan por replicar el catálogo de sus casas matrices, siguiendo las directrices de la música anglo que comenzaba a imperar en la programación de las radios locales apoyada fuertemente por la televisión, ya consolidada y en color, controlada y con programas dedicados a la emisión de video-clips, elemento de promoción de un artista desde fines de los años 70 en el mercado internacional ⁹³. La vertiente más popular del medio local seguiría funcionando -salvo contadas excepciones- desde los márgenes, pero sin perder continuidad ⁹⁴. En ese sentido sería fundamental el papel cumplido por el mencionado sello Alerce, que asumiría el rescate de la música nacional con compromiso político y en especial el repertorio de lo que su fundador Ricardo García denominaría Canto Nuevo.



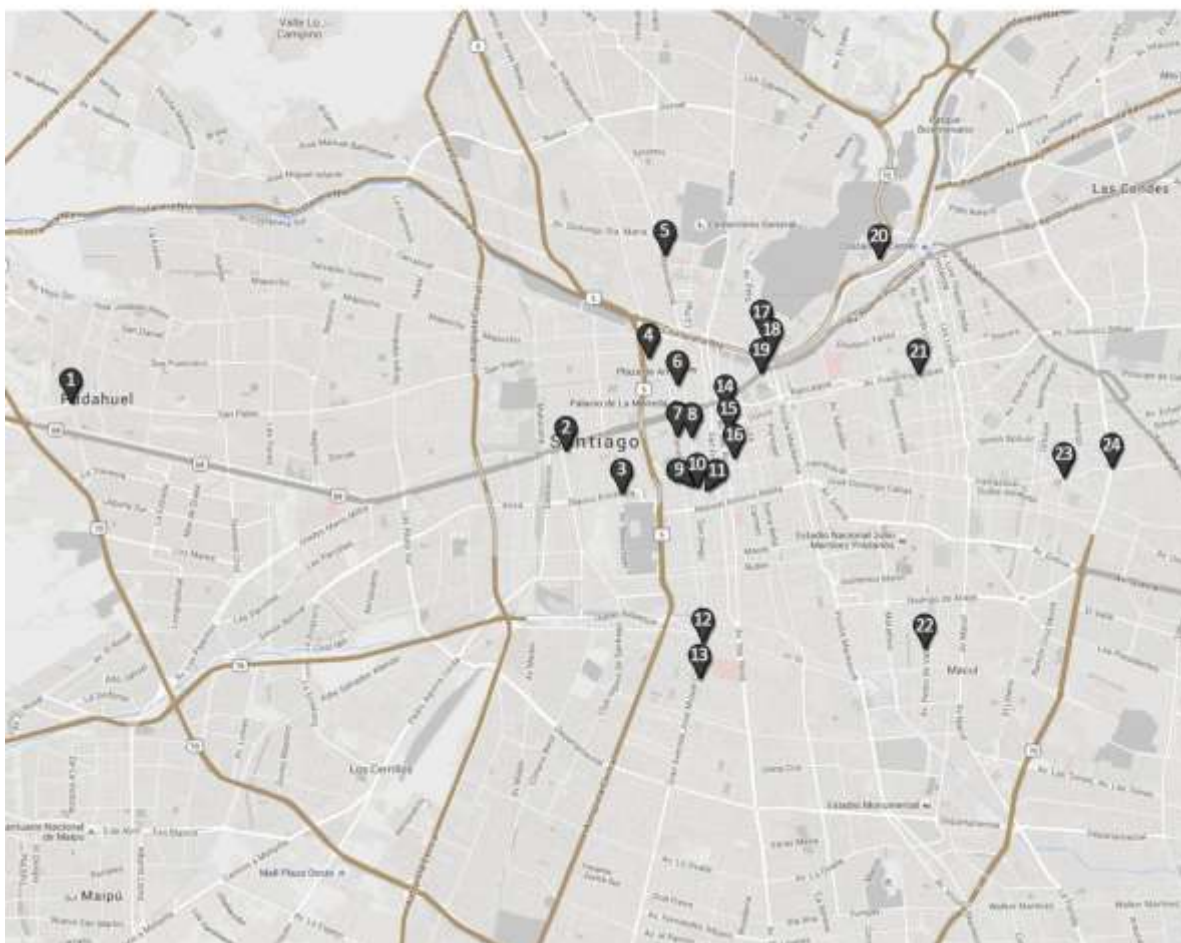
Ricardo García (1929-1990)
Figura fundamental en la industria de la música popular chilena
(Foto: Archivo Revista Análisis)

93 El video-clip en tanto elemento promocional, cobraría vital importancia con la aparición de la cadena de televisión por cable estadounidense MTV.

94 Géneros como la cumbia, la ranchera y el bolero generarían su propia dinámica de producción y consumo.

Espacios de representación de la música durante la dictadura 1973-1989

- | | | |
|--|---|---|
| 1 La Pachanga
San Pablo 9399 | 9 Peña Doña Javiera
San Diego 847 | 17 Café del Cerro
Ernesto Pinto Lagarrigue 192 |
| 2 Estadio Chile
Bascuñán Guerrero / Alameda | 10 Teatro Caupolicán
San Diego 850 | 18 Fac. Derecho U.de Chile
Pío Nono / Bellavista |
| 3 Fac. Ingeniería U. de Chile
Beaucheff / Blanco Encalada | 11 Casa Kamarundi
Arturo Prat 935 | 19 Kaffe Ulm
Alameda 151 |
| 4 Teatro Casino Las Vegas
Rosas 1531 | 12 Sala Lautaro
Paradero 2 de Gran Avenida | 20 Teatro Oriente
Pedro de Valdivia 99 |
| 5 Fac. Medicina U. de Chile
Campus Norte
Independencia 1027 | 13 Anfiteatro San Miguel
Alcalde Pedro Alarcón 1053 | 21 Parroquia Universitaria
Pedro de Valdivia / Bilbao |
| 6 Cine Gran Palace
Huérfanos 1176 | 14 Peña de Nano Parra
San Isidro / Marcoleta | 22 El rincón de Azócar
Los Plátanos 2476 |
| 7 Gimnasio Nataniel
Nataníel 167 | 15 Peña Chile Ríe y Canta
San Isidro 266 | 23 Campus Oriente UC
Diagonal Oriente 3330 |
| 8 Teatro Cariola
San Diego 246 | 16 Casona de San Isidro
San Isidro 596 | 24 Gimnasio Manuel Plaza
Plaza Egaña / Irarrázaval |



Gráfica representativa de parte del circuito musical en Santiago durante la dictadura
Diseño: Felipe Infante P.

El casete y el Canto Nuevo

De la misma forma en que la músicaailable ocupaba espacios tanto desde la representación como de la difusión en los medios de comunicación, en forma paralela comenzaba a gestarse un movimiento que originalmente se miraba y recogía el legado de la Nueva Canción Chilena ⁹⁵ (NCCh) pero que a poco andar se instalaría con una marcada autonomía al construir una propuesta inicialmente amateur que circulaba por espacios asociados principalmente a la Iglesia Católica y a los campus universitarios.



San Diego 246 en la comuna de Santiago: actual fachada del Teatro Carlos Cariola, epicentro de muchas de las actividades de la música y el arte comprometido durante la dictadura.

⁹⁵ Aunque carecía del carácter de investigación y recopilación, una de las características de la Nueva Canción.

De esta manera, esta nueva forma de representar el canto popular surge dentro de un marco hegemónico social, político y económico que a poco de ser instaurado ve surgir entre otras cosas el concepto de la disidencia, donde funcionan las peñas, algunas publicaciones, sellos discográficos, programas de radio como Nuestro Canto, y recintos como el Taller 666, los teatros Cariola, Casa Kamarundi e Imagen, y la ACU (Agrupación Cultural Universitaria) entre muchos otros.

Denominado “Canto Nuevo” por el productor Ricardo García precisamente porque -según él- existían diferencias formales y sonoras con el movimiento antecesor aun cuando su premisa fuera el rescate del canto popular latinoamericano, paulatinamente fue ganando espacios hasta construir un circuito con repertorio propio que abarcaría las poblaciones, capillas, sindicatos, peñas como Doña Javiera, Chile ríe y canta, del Cantor, La Fragua, y recintos como El Rincón de Azócar, el Café del Cerro y el Kafee Ulm.

Al respecto, García señala que

“Cuando yo escucho a Ortiga o a Santiago del Nuevo Extremo, siento que hay algo distinto, un sonido diferente. Nuevo también es el tiempo en el cual se desarrolla esta creación: nuevas condiciones, nuevas experiencias. Hay formas y tratamientos que no podrían haber existido antes del 73” (*La Bicicleta*, N° 11 abril-mayo 1981 pp 14-16)

Aun así, es innegable que el Canto Nuevo no sólo surge como una instancia de rescate del ideario musical de la Nueva Canción sino que -como práctica musical- “se situaría en torno a la continuación y restauración de una tradición entendida como democrática, en oposición a un presente marcado por el autoritarismo” (Osorio 2011, 257).



Arriba a la izquierda: Alameda 151, en la comuna de Santiago: acceso del pasaje donde se encontraba el Kaffe Ulm, otro espacio que albergó a la contracultura de los años 80. A la derecha: publicidad del mencionado recinto en una publicación de la época (indeterminada)



Arriba, a la izquierda: el actual frontis de la ex Casona de San Isidro, en calle San Isidro 596 en la comuna de Santiago, otro reducto frecuentado por los músicos de entonces, sobre todo los representantes del Canto Nuevo. A la derecha, Ernesto Pinto Lagarrigue 192, en el Barrio Bellavista, comuna de Recoleta: el recinto emblemático por definición de toda la movida musical ochentera: el Café del Cerro (actualmente Club Chocolate). Por su escenario, pasó prácticamente toda la música surgida en dictadura, transformándolo en un verdadero *búnker* contracultural.

Esta reposición de significados políticos, de historia y tradición se hizo evidentemente por medio de la rememoración de los músicos de la Nueva Canción. En ese sentido, “la función de la música popular y de la práctica colectiva del canto, fue la de construir una sutura en las memorias sociales; volver a otorgar sentido al presente, a partir de una escucha del pasado” (Osorio 2011, 259).

En este punto resulta interesante abordar la conceptualización elaborada al respecto por la publicación *La Bicicleta*:

“Se ha hablado aquí de canto y de cantores y no de canción o de cantantes. Esta sutil distinción en los términos expresa una diferencia radical en las concepciones. La denominación genérica de canto quiere destacar su carácter de producto colectivo y anónimo. El canto, a diferencia de la canción -término que remite a una pieza única de creación individual-, se refiere al acto de cantar y no al producto en sí. Canto popular, entonces, es una especie de gran canción, difícil de segmentar y aislar en canciones, que reúne a muchas voces, difíciles también de ser individualizadas. El término cantor refuerza esta idea pues nos recuerda el oficio popular de cantar y transmitir la tradición musical de un pueblo o comunidad. Ellos son los portadores del trabajo de otros y del suyo propio, que se confunde en este gran canto. De este modo el canto popular no es propiedad de nadie en particular y no se puede, por lo tanto, vender como cualquier otra mercancía en el mercado.” (*La Bicicleta*, N° 11 abril-mayo 1981 pp. 14-16)

Ahora bien, es importante destacar que uno de los méritos del Canto Nuevo es que instaló en la escena local y de una forma diferente el concepto de *cantautor* como “un músico - poeta - compositor, según lo define Álvaro Godoy” (Osorio 2011, 260). En efecto, esta figura sería preponderante en términos de discurso pues a través del formato canción se haría masiva y llegaría incluso a una televisión controlada e intervenida, detalle no menor si consideramos que desde el aspecto performativo el Canto Nuevo “se vincula a una sencillez escénica, a una actitud concentrada y exigente de escucha, y a la búsqueda de comunicación directa y emocional con el público” (Osorio 2011, 260).

Surgen en este contexto nombres como Eduardo Peralta, Osvaldo Leiva, Isabel Aldunate, Capri, Cristina González, Schwenke y Nilo, Osvaldo Torres, Nano Acevedo y Dióscoro Rojas entre los cantautores, mientras que en las agrupaciones destacan Abril, Aquelarre y Santiago del Nuevo Extremo. A ellos se suman dos artistas que indirectamente tocaban ciertas aristas predominantes del movimiento y que alcanzaron gran presencia mediática: Oscar Andrade y Miguel Piñera. El primero, aun cuando se distanciaba críticamente del Canto Nuevo ⁹⁶, consolidaría en un par de producciones varias canciones que alcanzaron la categoría de *hit*, entre ellas “La tregua”, el *cover* de “Pronto amanecerá” –original de Florcita Motuda- y la ambiciosa “Vida”, grabada con coro, orquesta sinfónica y en 16 pistas ⁹⁷.

Por su parte, Miguel Piñera -con una actitud de eterno *hippie* socialmente acomodado y canciones de textos simples- coquetearía con el movimiento más bien desde los elementos de fusión presentes en su música aportados por el grupo Fusión Latina ⁹⁸. Su primer y único gran éxito como tal fue una composición del grupo Agua ⁹⁹ -“La luna llena”- que Piñera supo utilizar para abrir el camino a sus propias composiciones. Resistido por algunos exponentes del movimiento pero dueño de un oportunismo pocas veces visto en el medio, fue capaz incluso de versionar a Violeta Parra con “El Albertío” y “Volver a los 17”, transformándose no sólo en un éxito comercial sino también de convocatoria. Al

⁹⁶ De acuerdo a la biografía aparecida en el portal www.musicapopular.cl (accesado en junio del 2015) en entrevista dada a la revista *La Bicicleta*, Andrade señalaba: “Soy enemigo de los que mantienen un afán masoquista. Por eso no me gustan las peñas: allí se juntan cuarenta gallos y todos dicen sí. Eso es luchar fuera de la batalla, y donde hay que darla es en el medio adverso. No sacas nada con estar luchando en las zonas de paz.”

⁹⁷ El portal www.musicapopular.cl (accesado en junio del 2015) consigna la siguiente cita de Andrade en relación a la cantidad de pistas utilizadas: “(Vida) fue una hazaña a dieciséis pistas”.

⁹⁸ Agrupación integrada entre otros por Andrés Miquel (teclados), Pedro Greene (batería), Tito Lacourt (saxo) y Oscar Pérez (guitarra).

⁹⁹ Puntualmente de Nelson Araya, líder del grupo de fusión con el que Piñera había colaborado anteriormente.

respecto, Mario Navarro, empresario y entonces dueño del Café del Cerro señala que Piñera doblaba la convocatoria de cualquier otro artista que se presentaba en el recinto ¹⁰⁰.

En términos formales, el Canto Nuevo transitaría esencialmente por el formato canción y abordaría temáticas sociales muchas veces con tintes reflexivos, dando espacio a un lenguaje metafórico -no pocas veces oscuro, rebuscado y deprimente según sus detractores- ¹⁰¹, otorgándole un matiz característico al movimiento y ubicándolo en la vereda opuesta de la llamada música comercial que entonces era emitida por radio y televisión, aun cuando más de un exponente tuvo acceso a estos medios a través de programas de magazine o competencias ¹⁰².

En ese sentido resultan interesantes los espacios abiertos por Radio Chilena con programas como *100% Latinoamericano* y la labor realizada por los locutores José María Palacios con el programa *Aún tenemos música chilenos* y Miguel Davagnino, locutor de Radio Chilena, dueño de la peña Nuestro Canto, que debido a su éxito funcionó como productora de eventos a partir del año 1977.

Al considerar el aspecto de la sonoridad, es importante señalar que el Canto Nuevo no se limitó a la guitarra e instrumentos andinos sino que convivió en buena forma con elementos del pop, el rock y el jazz, abriendo el espectro de lo netamente folklórico ¹⁰³. No es arriesgado señalar que en cierta forma el movimiento fue una suerte de crisol donde se

¹⁰⁰ Entrevista publicada por el sitio www.rebeldelautaro.blogspot.com (accesado en junio del 2015)

¹⁰¹ Uno de sus grandes detractores era la banda pop-rock Los Prisioneros, quienes incluso le dedicaron la canción "Nunca quedas mal con nadie", incluida en su primera producción "La voz de los 80" (1984).

¹⁰² Destacan entre otras, las canciones "Noticiero crónico" compuesta e interpretada por Oscar Andrade en el programa Chilenzazo y "Oda a mi guitarra", compuesta por Nano Acevedo e interpretada por Capri en el Festival OTI del año 1977.

¹⁰³ Exponentes como Eduardo Gatti y Antonio Gubbins registraban participación a comienzos de los 70 en la banda rock The Apparition. Por otra parte, Santiago del Nuevo Extremo, especialmente con su producción "Barricadas" abriría la puerta para el nacimiento de Fulano, uno de los grupos más innovadores y vanguardistas de la escena local.

mezclaron tanto elementos probados como otros que fueron surgiendo de un proceso de experimentación de parte de los músicos ¹⁰⁴.

Desde el punto de vista de la industria, es importante señalar que el principal impulsor del movimiento fue el sello Alerce, fundado el año 1976 por el mencionado Ricardo García y secundado por el integrante de la agrupación porteña Los Curacas, Carlos Necochea ¹⁰⁵. La filosofía del sello quedaría plasmada en su logotipo, cuyo sentido García lo explicaba de la siguiente manera:

“Hoy día el sello cuenta con un amplio catálogo en el cual se destacan las grabaciones de nuevos intérpretes del Canto Nuevo y reediciones de algunos de la Nueva Canción. Por esto, el logo del sello nos muestra un árbol caído y otro que se levanta, simbolizando el renacimiento del canto popular.”
(*La Bicicleta*, abril-mayo, 1981)

No obstante, otras discográficas como SyM, propiedad del ex dúo de boleristas chilenas Sonia y Myriam, fundado en el año 1980 -y cuya primera producción fue precisamente *Sonia canta a Violeta Parra-* y Alpec (Animación y Liturgia para la Expresión y la Comunicación) también se hicieron parte del registro y difusión del Canto Nuevo. Esto es particularmente importante, pues uno de los principales papeles de la industria discográfica -a saber, construir o recrear un relato historiográfico desde un pasado musical inmediato- se llevaba a cabo precisamente desde un movimiento que reinstalaba en el imaginario colectivo elementos que remitían al gobierno de la Unidad Popular en momentos en que todos sus referentes habían sido excluidos incluso del material escolar.

¹⁰⁴ Nombres como Hugo Moraga y sus discípulos Pablo Herrera y Rudy Wiedmaier estuvieron inicialmente asociados al Canto Nuevo aun cuando derivaron a otros estilos con el paso del tiempo. En todos ellos sería común el uso de armonías o elementos propios del bossa nova, tango o blues.

¹⁰⁵ El sello posee actualmente casi la totalidad del catálogo del movimiento. Los primeros artistas en grabar para Alerce, fueron los conjuntos Chamal y Ortiga.



Publicidad del sello SyM
 en revista *La Bicicleta* N° 11, abril-mayo de 1981



Alameda 1626 en Santiago: en el segundo piso se encontraba el estudio de grabación perteneciente a Ediciones Paulinas, donde el músico Rudy Wiedmaier registró su primera producción el año 1981.

En este punto es importante la reutilización que el Canto Nuevo hace del lenguaje del jazz y el pop con los instrumentos andinos y folklóricos, asociados a la idea de rebeldía popular y contrarios a la idea de la representación de lo nacionalista promovida desde un comienzo por el régimen militar. De esta manera, el Canto Nuevo -desde la contra hegemonía- asumiría involuntariamente un rol educador en la juventud de la época. Esto se vería reforzado por la puesta en valor de su música por parte del público, que en forma paulatina -y casi soterrada- comenzaba a reinterpretarla en las esquinas de las poblaciones, recuperando de esta forma un espacio de vital importancia para lo popular.

Uno de los factores que va a incidir favorablemente en el desarrollo y difusión del Canto Nuevo es el posicionamiento en el mercado del “audio casete compacto” (o simplemente casete) como soporte auditivo y de registro, y -como resultado de la apertura económica promovida por el régimen militar- la llegada al mercado local de nuevos equipos reproductores, entre ellos los radio-casetes y los llamados equipos “3 en 1” o modulares.

Puesto en el mercado en el año 1963 por la firma Philips para registrar la voz hablada, el formato análogo del casete experimentó un desarrollo en la fidelidad sonora gracias a las cintas cromo y al sistema DOLBY NR ¹⁰⁶, que lo llevó a reemplazar la grabación *reel to reel* en el plano doméstico. En Chile a partir de la segunda mitad de los años 70 reemplazó al antiguo *cartridge*, originalmente pensado para automóviles.

¹⁰⁶ La tecnología Dolby Noise Reduction (Dolby NR) refiere a un sistema creado por Ray Milton Dolby – fundador de Laboratorios Dolby en 1965- y cuyo objetivo es la reducción de ruido en grabaciones analógicas. Posteriormente evolucionó hasta el actual Dolby Surround.



Equipo modular 3 en 1, marca Electra, modelo indeterminado. Este dispositivo de reproducción y grabación revolucionó la forma de consumo y escucha de la música a comienzos de los años 80.

(Foto: Gentileza Nayive Ananías)



Imagen que sintetiza el cruce definitivo de la tecnología y la industria cultural por medio de dos elementos que revolucionaron aspectos de la vida doméstica tan simples como escribir o escuchar música



Grabación hecha directamente en un radiocasete desde la emisora Javiera Carrera FM de la ciudad de Ovalle el año 1981

(Colección Sergio Araya Alfaro)

Los nuevos dispositivos de reproducción -monofónicos o estéreos en el caso de los modulares- permitieron el copiado doméstico y por ende la masificación de propuestas alternativas o que funcionaban desde una marginalidad comercial, estética o política. Esta instancia y el hecho de que el casete constituía un soporte *regrabable*, se suman a que el formato permitía la intervención del original, creando lo que hoy llamaríamos nuevos *set list* de acuerdo al gusto del auditor, que podían existir en forma paralela al original sin opacarlo. Esta práctica del copiado casero, que en estricto rigor no podría denominarse piratería por cuanto el fin último no era el lucro, sino más bien apropiarse, compartir o dar a conocer un determinado material sonoro, generaba además diversas escuchas.

El casete en definitiva, permitió una alta circulación de música en un sentido metafórico y literal. Al respecto, Ricardo García grafica en cierta medida el paisaje en el que se insertaba la industria en ese momento:

"Sin embargo el receptor real es mucho más amplio. Cada disco de Alerce llega a grupos más o menos grandes, interesados particularmente en el folklore y la música nuestra, y se regraba en cassettes que a su vez, llegan a otros grupos. Esto es bueno para la difusión pero malo para nosotros." (*La Bicicleta*, abril- mayo, 1981)

En ese sentido, por medio de este soporte el Canto Nuevo no sólo abrió las puertas de un pasado musical político y de tradición a la juventud de los tempranos años ochenta, sino que permitió la instalación de propuestas conectadas ideológicamente con la Nueva Canción tanto como con la Nueva Trova Cubana. En efecto, el trabajo realizado por músicos como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés sería conocido en Chile por una nueva generación en gran medida a través de copias domésticas. El casete además, permitió el registro directo del repertorio de los artistas que se presentaban en las peñas folklóricas y eventos universitarios trasladando incipientemente el concepto de producción a un ámbito

menos profesional desde el punto de vista técnico pero con un indudable carácter testimonial.

La importancia de este nuevo soporte se incrementaría iniciados los 80, cuando se produce en Chile la llamada “recesión del 82”, considerada la peor de los últimos cincuenta años y como el detonante de una ola de protestas contra el gobierno militar. En ese momento, con un desempleo que superaba el 20%, se hacía evidente un bajo poder adquisitivo de la clase trabajadora y los jóvenes, y la práctica del copiado casero surgía como la opción más viable para el consumo de música. Incluso los propios dueños de disquerías instalarían una nueva práctica: ofrecer copias a menor precio, y por la extensión de la cinta -generalmente 60 minutos- se completaba con otro artista a elección ¹⁰⁷. En resumen, el consumidor obtenía parte o todo el material de dos artistas por mucho menos del valor real, no importando la fidelidad del sonido, la que variaba evidentemente dependiendo del reproductor y de la calidad de la cinta ¹⁰⁸.

Esto no constituye otra cosa que el reflejo del papel que empezaban a cumplir las transnacionales en la vida cotidiana de las personas. En palabras de Michael Chanan, “las grandes corporaciones han puesto en el mercado dispositivos que permiten a la gente transgredir las leyes con las cuales opera ese mercado” (Chanan 1995, 163).

¹⁰⁷ Aunque probablemente en menor escala que en Perú o Sri Lanka, donde era una práctica habitual, y se acostumbraba a que el consumidor entregara un listado con sus canciones favoritas a una tienda de discos en la mañana y en la tarde pasara a recogerla (Chanan 1995, 170).

¹⁰⁸ En el mercado se encontraban disponibles las cintas normal, fierro y cromo. Estas últimas teóricamente tenían una mejor calidad de respuesta de los sonidos agudos (algo difícil de comprobar en copias o reproductores monofónicos). Entre las marcas destacaban Sony, Pioneer, Maxell, Basf, TDK, Philips y National Panasonic.



Arriba, a la izquierda: Versión remozada del dispositivo Walkman de la firma japonesa Sony que incluye radio AM/FM y que fuera comercializada en Chile a partir de mediados de los años 80. A la derecha: casete de cromo comercializado por la misma firma.
(Colección Verónica Cárdenas Sánchez - Álvaro Flores)



Personal estéreo marca Samsung, modelo Mymy, provisto de radio AM/FM, ecualizador gráfico, altavoz y sistema recargable
(Colección Álvaro Flores)

Esta escucha ya modificada sufrió un vuelco con un nuevo impacto de la tecnología puesta en el mercado por la firma Sony el año 1979: el *walkman* ¹⁰⁹. Este dispositivo de reproducción en Chile se masificó a mediados de la década del 80 con nuevas marcas que incluirían versiones nacionales como IRT. Esto trajo consigo una nueva práctica y una nueva escucha por medio del uso permanente de audífonos.

Según Chanan,

“El uso doméstico de los audífonos con la aparición del Walkman de Sony en 1979, permitió que los auditores conectaran directamente su cabeza con la fuente sonora, disolviendo el espacio físico de su cuerpo en el espacio virtual creado por el sonido estéreo. Además, el walkman permitió trasladar ese espacio virtual alrededor del auditor.” (Chanan 1995, 154)

Esa traslación del espacio sonoro equivaldría finalmente no sólo a una nueva forma de experimentar la música, sino también llevar la vida privada al espacio público travestida de una estética propia absolutamente transferible y/o compartible.

Otras aristas de la industria

Como para dimensionar en su totalidad el auge del formato, es importante consignar el segmento ocupado por el sello pirata GMI, origen cuya escasa información existente permite situar en Perú. Esta sigla, aludía claramente a la multinacional EMI, y se caracterizó por poner en el mercado local producciones o material que los sellos oficiales no ofrecían, como presentaciones en vivo o primeras ediciones de grupos anglo-sajones. GMI marcaría presencia en pequeñas disquerías, ferias libres y bazares de Santiago y

¹⁰⁹ En Chile se conocería como “personal estéreo”, concepto asociado principalmente a la marca IRT.

provincia hasta fines de los años '80. De confirmarse su procedencia probablemente su internación se haya producido vía terrestre a partir del paso fronterizo entre Tacna y Arica, en el extremo norte del país.



Los sellos piratas GMI (probable alusión a la multinacional EMI) y TIG ocuparon un lugar no menor en el mercado nacional con un catálogo basado principalmente en el pop y el rock anglosajón, orientado a las clases populares y distribuido en pequeñas disquerías y ferias libres.

(Colección Sergio Araya Alfaro)

En forma paralela -ya en la segunda mitad de los 80 y aunque en mucho menor escala- la industria del casete abarcaría otros segmentos comerciales, como los audiolibros para personas no videntes, cuentos infantiles, y material religioso, además de funcionar como una fuente que proveía constantemente “los grandes clásicos de la música”, cintas de bajo costo -y calidad cuestionable- que eran distribuidas junto a diversas revistas, entre ellas *Ercilla*. En este punto es importante señalar que la visión de un “nuevo país” propugnada por el gobierno militar se ve refrendada entre otras cosas por la concepción que tiene la autoridad de la cultura como un bien adquirido. De esta manera y con una visión simple y reduccionista, se intenta mostrar que la dictadura propicia la existencia de este bien por el sólo hecho de que -por ejemplo- “la altísima venta de -por ejemplo- la “Quinta Sinfonía” de Beethoven en los kioscos de diarios y revistas, “permitiría incluso otorgar a este compositor nada menos que veinte discos de oro” (Lavín 1987, 87).



Presentación de la colección “Las más grandes obras musicales de todos los tiempos” editada por la revista Ercilla a comienzos de la década del 80 y que incluía dos casetes con autores distintos y un breve texto explicativo de las obras en cada publicación
(Colección Sergio Araya Alfaro)

Con todo, el casete se haría cargo -junto al multitrack MT2X de la firma japonesa Yamaha-¹¹⁰ de una verdadera revolución tanto en la forma de producción como en la escucha y el consumo de música que se volvió democratizante, democratizador y tal vez lo más revolucionario: portátil. Al respecto, Chanan plantea que “la reproducción ha producido el poco feliz efecto de desmembramiento y destrucción en la percepción musical, de lo que Benjamin llamaba el aura de la obra de arte” (Chanan 1995, 151).

Poco importaría en ese sentido, la pureza extrema del sonido, y lejos quedaría la espectacularidad del sonido estéreo o la alta fidelidad. Incluso la calidad de cintas multicopiadas profesionalmente fueron cuestionadas por el ingeniero de sonido Alejandro Lyon, quien en la década siguiente señalaba:

“El consumo de música en este país se hace, básicamente, a través de cassettes. Y han sido muchas las experiencias, muy amargas y enervantes, de terminar un producto, escucharlo después que ha pisado las veredas y ver que su imagen no tiene nada que ver con lo que se produjo en el estudio. ¿Por qué? Porque no hay

¹¹⁰ Grabadora de cuatro pistas lanzada a mediados de los 80 y que permitía realizar producciones caseras fácilmente.

dedicación por parte de quien hace las copias a alta velocidad en las compañías de discos, por la calidad misma del cassette. Generalmente nos encontramos con que están en otro tono, que el lado A suena más opaco que el B... Muchas veces nos encontramos con que un instrumento puesto en el lado izquierdo sale en el lado derecho porque el cable de la copiadora no daba, así de simple.” (Lyon, 1993: “Nuevas Tecnologías de Grabación”. En “*Seminario ¿Silencio en la música popular chilena?*” organizado por el Ministerio de Educación, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Santiago: sin editor).

Lo importante de este formato-soporte es que en Chile permitió vehicular un discurso incluso proscrito e instalarlo frente al poder, rearticulando una forma de hacer memoria e historizando desde una música popular que recompuso el espacio público con códigos propios.

Capítulo III: Sonidos para una dictadura

El tercer capítulo de la presente investigación representa en cierta forma una revisión en profundidad de lo visto previamente y refiere principalmente a la música que “sonaba” durante la dictadura instaurada tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Da cuenta además, de los espacios que ésta ocupaba en la prensa de la época, ayudando a definir en alguna medida “las coordenadas que develan entre otras cosas, determinados modos sociales”. Este capítulo refleja indudablemente un mayor proceso reflexivo desde el punto de vista teórico, factor que lo instala más allá del carácter descriptivo que es posible apreciar en los capítulos anteriores.

De esta manera, reafirmamos en esta parte de la investigación lo planteado inicialmente, en el sentido de que al menos desde la producción musical no hubo un “cese” del quehacer cultural. Por el contrario –tal como veremos- es en este período que se produce un relevo y consolidación de la canción de autor y resurge con fuerza la figura del ídolo, instancia que adquiere una transversalidad en los diversos estilos musicales.

Es este período además, el que nos permite comprender cómo la producción musical local incorpora la tecnología y las nuevas sonoridades ofrecidas por el sintetizador, a la vez que categorizar de una manera diferente determinados géneros como la canción romántica y entender cómo posibilita el surgimiento de movimientos tan disímiles en la forma como el Canto Nuevo, el Nuevo Pop y el *Thrash*, los que dan cuenta de diferentes modos de enfrentar el proceso de creación y registro de un repertorio, reactivando la industria e instalando definitivamente el concepto de autogestión.

¿Qué música y cómo se escuchaba la música en dictadura?

Con el advenimiento de la dictadura militar en septiembre de 1973, como hemos visto, la actividad de la industria discográfica en Chile sufrió un duro revés pero no desapareció, y aun cuando en términos cuantitativos ya no fue lo mismo que hasta antes de la fecha indicada, siguió marcando presencia intermitentemente hasta fines de la década, cuando diversos factores -entre ellos, la apertura de Chile a economías extranjeras, el desarrollo tecnológico y la aparición en el mercado del casete compacto- dibujaron un nuevo escenario en términos de registro y consumo de música. Si pudiéramos graficar de alguna manera lo sucedido con la industria musical -ya no solamente discográfica- podríamos señalar que ésta sufrió en cierta medida y silenciadas muchas de las radioemisoras existentes, un “efecto de traslación” hacia la aún incipiente televisión. De hecho, algunos productores discográficos que hasta ese momento trabajaban en los sellos discográficos venían ocupando puestos de productores musicales o ejecutivos en algunos canales de TV ¹¹¹.

De esta manera, la televisión vio nacer programas cuyo formato misceláneo permitía considerar “números musicales” y no pocas veces se hizo parte de la nueva modalidad impulsada para mantener la actividad musical en vivo: los festivales de primavera y verano, cuyos ganadores en general aseguraban la grabación de la canción y su

¹¹¹ Un ejemplo emblemático es el antes mencionado Camilo Fernández.

posterior radiodifusión. En algunos casos tenían acceso directo a una instancia que mantuvo en pie a la industria local: el Festival OTI ¹¹².

En efecto, la campaña de restauración del “ser nacional” pasaba necesariamente por recuperar lo que la dictadura entendía por patrimonio cultural, chilenidad, y los símbolos patrios, entre otras cosas. La gran carga nacionalista presente en esta empresa tuvo en la música un efecto decidor, pues se fomentó lo que el gobierno militar consideraba auténticamente chileno y aquello que tuviera un contenido afín a los valores de las nuevas autoridades ¹¹³. ¿Y esto qué significó? Ni más ni menos que la puesta en escena de una apología del poder institucionalizado manifestándose por medio de la facción más nacionalista y patrimonial de la cultura.

Pero sin lugar a dudas que el aspecto misceláneo y de entretenimiento que abordaban los programas de televisión emitidos en horarios de gran audiencia, fueron el espacio propicio para que el poder reinante ejerciera influencias y construyera y controlara una estética tanto sonora como visual por medio del denominado “coordinador de piso”, curioso pero efectivo personaje que fuera de cámara cumplía la función de dar instrucciones al público presente en el estudio para que éste aplaudiera, cantara, o bailara según las circunstancias, entregando con esto un mensaje directo y potente al espectador televisivo y construyendo un relato social muchas veces alejado de la realidad, y de hecho,

¹¹² Clara muestra de ello lo constituye el programa “Kukulina Show”, patrocinado por el sello Odeón, auspiciado por la marca de helados Savory (de ahí el nombre del programa) y cuyo ganador en el mes de Octubre del año 1974, Osvaldo Díaz, logró una alta rotación radial con la canción compuesta por Luis “Poncho” Venegas, “Los cara sucias”.

¹¹³ Según señala el historiador Luis Hernán Errázuriz en su texto “DICTADURA MILITAR EN CHILE: Antecedentes del golpe estético-cultural” en *Estética del gobierno militar: ¿Estética de la dictadura?* ; Instituto de Estética, Pontificia Universidad católica de Chile.

transformando el ambiente en una eterna fiesta en momentos que la dictadura militar arreciaba subterráneamente.

No es arriesgado señalar que este personaje pareciera estar inspirado en los claqueros o *claqueurs* del siglo XIX señalados por Peter Szendy, y que al igual que aquéllos, construía por medio de su actuar-accionar una nueva escucha e instaba a adoptar actitudes sino proclives al poder de turno, al menos pasivas frente a un producto determinado. En ese sentido, y citando nuevamente a Szendy, podemos establecer que el régimen político imperante, lejos de “una escucha estructural”, propició una “escucha de entretenimiento o distraída y por ende irresponsable” (2003, 145) dadas las circunstancias políticas del momento.

La implantación del toque de queda ¹¹⁴ y el cierre de locales donde se practicaba y representaba la música popular en Chile, despojaron a ésta del carácter social que ella posee en tanto ritual, y su representación se vio limitada a estos programas televisivos concertados para la entretención y la anulación del sujeto reflexivo. Esta “sociedad disciplinaria pero no disciplinada” (Chartier 1996, 44) que se configuró con la implementación de las políticas restrictivas (y represivas, vale decirlo) del régimen militar revela -en palabras de Michel Foucault- una especie de panoptismo como práctica institucionalizada que adecuó conductas y que permitió el desarrollo de un escenario para ciertas prácticas y estilos musicales que implicaban todo el proceso de producción.

¹¹⁴ Esta medida de control y vigilancia rigió hasta el año 1987.



Dos ejemplos que grafican la intervención del gobierno militar en la industria discográfica con fines propagandísticos: detalle de los LP's "Cuecas por Chile", constatando el nombramiento de la cueca como baile nacional, y "11 de Septiembre" que incluye el promocional "Chile eres tú".

(Foto: Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile)

La escucha política -o aquella relacionada con el poder- que es posible apreciar en esos años claramente se construyó a partir de una especie de mecenazgo o patrocinio desde el poder, manifestado en el apoyo constante a montajes de espectáculos como *La pérgola de las flores* escrita por Isidora Aguirre (1960), o la versión chilena de la obra *Jesus Christ Super Star* (1971) en versión televisiva, ambas representaciones de instancias que por su contenido estaban lejos de cuestionar el poder. También fue común la difusión de discos institucionales de las fuerzas armadas y la creación de conjuntos de proyección folklórica, reforzando la idea de que en verdad con el advenimiento de un gobierno anti-democrático había surgido un nuevo "ser nacional".

De igual forma, no podemos soslayar el hecho de que al instaurar el poder una línea estética oficial para el espectáculo nacional se estaba configurando un conglomerado conocido como los artistas oficiales del régimen y con ello, se marcaban los límites de lo que podía y/o debía ser representado. No es requerida en un régimen dictatorial una

variedad estética-discursiva y por tanto no hay espacio para una escucha diferente y mucho menos para hacer del “escuchar escuchar” una práctica frecuente ni continua.



Single de “Pobrecito mortal si quieres ver menos televisión, descubrirás qué aburrido estás por la tarde” de Raúl Alarcón (Flor Motuda), grabado para el sello Quatro en el año 1978.
(Colección Verónica Cárdenas Sánchez)

Sin embargo, el ambiente tan calmo y predecible del medio nacional se vio remecido en la segunda mitad de la década del '70 con la aparición en escena del antes mencionado Flor Motuda. Con vasta experiencia musical y habiendo participado en agrupaciones que contaban con varias grabaciones en formato long play como Los Estéreos y Los Sonny's ¹¹⁵, Flor Motuda instala en el medio local un personaje que transita por una vertiente absolutamente personal y original en términos musicales, textuales y vocales, dando paso a una puesta en escena o *performance* reñida con todos los parámetros conocidos hasta entonces, subvirtiendo de esta forma el hacer y -lo más importante- el pensar, logrando con ello dibujar vías de escape al poder instituido.

¹¹⁵ Estas agrupaciones cultivaban preferentemente música bailable o instrumental.

Con letras directas y no exentas de crítica social, Flor Motuda logra instalarse tanto en el plano local como internacional con singular éxito, transformándose en un referente absoluto de este período. Si de acuerdo a lo que plantea Jacques Attali, la grabación significa “la muerte de la representación” (1995, 72-122), y aun cuando la industria discográfica local se encontraba en franco receso, es justo señalar que Flor Motuda sólo logra registrar su trabajo en formato 45 rpm ¹¹⁶ y en un larga duración editado por el sello APRI y que su actividad -¿la práctica?- la realiza en vivo y en televisión, con lo que el acto de la representación se transforma en su propio original y se vuelve un elemento vital en tanto *performa* la diferencia, crea la alteridad -e identidad- con un lenguaje vivo, y desde ahí cuestiona el poder en todas sus formas.

No deja de ser interesante que el debut de este intérprete se produzca en el que se consideraba ya en ese entonces el escenario más importante de Chile -el del Festival de Viña del Mar-, instancia que a partir de 1974 y hasta fines de esa década albergó la presencia de la Junta Militar en una clara muestra de ejercicio del poder, llegando incluso a constituir la obertura del certamen la entonación del himno nacional, dando con ello muestras potentes tanto nacional como internacionalmente de la estrategia utilizada por el régimen para situarse en espacios de entretención populares y masivos ¹¹⁷.

Esta instancia festivalera en cierta medida actuaba como un proveedor de artistas para la alicaída industria nacional, la que sobrevivía principalmente a partir de la publicación de singles promocionales de los artistas que participaban en el festival del año

¹¹⁶ A mediados de la década siguiente editaría un casete conteniendo gran parte del material producido hasta ese momento.

¹¹⁷ Ya en ese tiempo el certamen era transmitido vía satélite a gran parte de Latinoamérica por Televisión Nacional de Chile, órgano oficial del régimen militar.

en curso ¹¹⁸ y algún acierto comercial derivado del trabajo de productores, los que eran editados por algún sello o en convenio con alguna revista de espectáculos como la publicación *Vea*, que en ese momento ya había redefinido su línea editorial pasando a ser exclusivamente una revista de espectáculos ¹¹⁹.

Esta misma intermitencia en la producción discográfica y el paulatino pero seguro avance que venía experimentando el formato casete en el público masivo, terminaron por redefinir el escenario local en términos de manufacturación -o producción- y consumo, pues todo el proceso -desde el multicopiado a la distribución- se vio simplificado, abaratando costos y entregando los mismos contenidos.

Ahora bien ¿qué práctica discursiva define el período de transición en que el paso del vinilo al casete refleja un proceso de transformación social? Sin duda una práctica de la verdad absoluta que se instala en y desde el ámbito del dominio no discursivo (instituciones, acontecimientos políticos, y procesos económicos entre otras instancias). Esta verdad absoluta, y en general el concepto de lo absoluto, será cuestionado y puesto a prueba desde la industria cultural cuando la masificación del casete permita una cantidad ilimitada de reescrituras del original desde el proceso del multicopiado doméstico, llegando a ser un factor determinante en la masificación de discursos musicales anti-dictadura en el país, como la Nueva Trova Cubana y expresiones locales como la Nueva Canción y el Canto Nuevo, movimiento en el que la representación cobra especial relevancia por sobre la composición y el registro de ésta.

¹¹⁸ Se cuentan entre ellos las canciones “El tiempo en las bastillas” (Fernando Ubierno, 1978), “Espejismo” (Nino García, 1980) y “Me enamoré de una soprano” (Juan Antonio Labra, 1980).

¹¹⁹ Hasta mediados de la década se había instalado como una revista con formato periódico orientada a la crónica roja y contenidos sensacionalistas.

La premisa en el caso del Canto Nuevo no es sólo “presentificar una ausencia” (Chartier 1996, 77) y/o un pasado cercano sino configurar y educar a un oyente determinado. Y para esto se evita casi majaderamente la reescritura de las canciones para interpretarlas de acuerdo al original casi sin variaciones en una muestra de respeto casi sagrada.

En este punto quisiera volver sobre el punto de la masificación del casete por considerarla de vital importancia. Si bien “lo moderno” había llegado de la mano de la tecnología en forma de nuevos reproductores de música ¹²⁰, el uso doméstico del casete permitió -por una parte- la proliferación de múltiples copias a partir de un original, y en segundo término, una reescritura del estado de la música que sonaba en ese momento al existir la posibilidad de escoger desde múltiples fuentes (radio, discos, cintas, sonido ambiental) y diferentes géneros, las distintas canciones o registros que iban finalmente a conformar lo que hoy se conoce como *set list* y que en ese momento obedecía a términos bastante más coloquiales como “compilado” o “selección”. El simple hecho de elegir lo que se quería escuchar, suponía una relación estrecha y profunda con la música, lo que implicaba la configuración -o educación- de un oyente determinado, cuyo perfil estaba lejos de lo que Chartier denomina “oyente disoluto”, el que sólo podía acceder a una escucha de entretenimiento. Esta instancia -la del copiado, multicopiado y reescritura o intervención del original- en el caso de la proliferación subterránea y marginal de los discursos musicales anti-dictadura, nos hace pensar en que al menos existía una noción de obra y la certeza de generar una política de escucha adecuada a esa obra, además de incurrir en una forma de

¹²⁰ Los más conocidos y populares fueron las grabadoras monofónicas, las radio-casetes o tocacintas y el equipo “3 en 1”, un compacto estéreo que incluía radio, reproductor de cintas y tocadiscos o tornamesa.

consumo de música absolutamente diferente a la establecida, subvirtiéndola. Se produce con esto una situación interesante en relación a qué existe -en términos de consumo- cuando entra en juego esta “manipulación” del objeto-música y por ende de su escucha. Y he aquí que quisiera referirme a lo que Roger Chartier plantea cuando señala:

”Hagan lo que hagan, los autores no escriben libros. Los libros no están escritos. Son fabricados por escribas y otros artesanos, por mecánicos y otros ingenieros y por impresoras y otras máquinas...no existe texto fuera del soporte que lo da a leer o escuchar...no hay comprensión que no dependa de las formas en las cuales llega a su lector...” (2005, 55).

En ese sentido ¿existe en este período realmente el objeto-música o existe una música que ha sido compuesta previamente y que no depende de un soporte único para su escucha? ¿Acaso no puede establecerse una comprensión o sentido múltiple dependiendo de quién la escuche y de la forma en cómo el auditor la escuche? ¿No se constituye con esta “apropiación personal de la obra” una práctica constructiva del mundo social?

La escucha

Lo anterior se planteaba en relación a las formas de producción que enfrentó la industria musical en nuestro país, pero ¿qué pasaba posteriormente con ese disco 45 rpm o casete puesto en el mercado? ¿Cómo era o qué códigos contemplaba el proceso o fenómeno de la escucha? ¿Se decodificaban adecuadamente para un nuevo consumidor las nuevas versiones que aparecían de clásicos del cancionero popular en una sociedad que lentamente comenzaba “a abrir sus oídos”? Si consideramos que en palabras de Peter Szendy,

“El tema del arreglo debe verse no como un nuevo orden, sino más bien como un acto complementario que ubica a la “nueva obra” o a la obra “según...” como algo coexistente y complementario al “original”. Se trataría de una reinscripción que hace posible una nueva escucha, un acercamiento para quien no tiene mayores

conocimientos sobre el particular. El arreglo reforma la escucha y ayuda a construir un oído moderno.” (2003, 153)

Respecto del tema del “arreglo” –entendiendo este concepto como una suerte de recontextualización sonora- quisiera referirme a ello considerando algunos casos existentes en la discografía local en distintas épocas y que creo pertinente abordar pues tienen - tuvieron- un tratamiento musical distinto, como distinto fue su resultado en términos de audiencia y recepción, aunque quizás sería más apropiado decir “escucha” y/o “lectura”.

Cronológicamente el primer caso corresponde al grupo Panal, un conjunto integrado por músicos que bien podríamos llamar de sesión y con una gran trayectoria en el medio local ¹²¹ . En su disco debut, fue incluida una versión del clásico venezolano perteneciente al cancionero latinoamericano “Alma llanera” ¹²² . Precisamente pensando en afanes latinoamericanistas es que se escogió una canción que en su versión original recrea la métrica 6/8, presente en casi todo el folklore del continente y respetada en la mayoría de sus versiones, pero que Panal cifra en un 4/4 como soporte para un sonido que por momentos recrea el de la banda liderada por el guitarrista norteamericano Carlos Santana. Con largos pasajes instrumentales que dan cuenta de la técnica interpretativa de los músicos, la voz aparece como un instrumento más, procesada por la tecnología de la época ¹²³ para que cumpla tal función, haciendo que incluso el auditor deba esforzarse para descifrar la letra.

¹²¹ Entre ellos el baterista Patricio Salazar (ex Los Primos y músico acompañante de varias agrupaciones y solistas desde la Nueva Ola) y el guitarrista Carlos Corales (ex Aguaturbia).

¹²² La canción fue compuesta por Pedro Elías Gutiérrez sobre un texto de Rafael Bolívar Coronado.

¹²³ Uso del efecto para teclados llamado “Leslie”.

La agrupación surgió teniendo grandes expectativas ¹²⁴, pero con el correr del tiempo no tuvo mayor aceptación y la crítica al single promocional -emitida desde el poder conservador y maniqueísta- fue lapidaria ¹²⁵, quizás precisamente por ser emitida desde una publicación enfocada al folklore, lo que junto a la intensa actividad personal de los músicos, finalmente sepultó el proyecto. Sin embargo, el single fue suficiente para que se instalara una nueva escucha y forma de aprehender un clásico latinoamericano. Si bien el sonido se acercaba peligrosamente al del grupo Santana ¹²⁶ y en el plano local Los Jaivas ya experimentaban desde tiempo antes con la fusión entre rock y folklore, el trabajo de Panal se instala a medio camino entre ambas corrientes, adecuándose a los nuevos tiempos, captando una nueva audiencia y dotando de frescura a un clásico versionado en innumerables ocasiones.

En segundo lugar quisiera señalar el caso de la agrupación UPA, una banda que se inscribe en el llamado Nuevo Pop o Rock Latino de los 80 y que se atrevió con una nueva escritura de la canción tradicional chilena “Río, río” ¹²⁷. La versión de UPA aparece en el segundo casete que la banda publicó bajo el sello EMI, fechado en el año 1988 y titulado *Que nos devuelvan la emoción*. Esta producción fue abordada con una quinta integrante - María José Levine- quien se haría cargo de los teclados y la voz principal en tres canciones. Ella, junto al saxofonista del grupo, Sebastián Piga, serían los responsables de los arreglos de esta nueva versión, instalando melodías imperecederas desde el teclado, trabajadas con timbres diferentes. Claramente tampoco hay en este caso una intención de difundir el tema

¹²⁴ Ver entrevista “Panal: el folklore en nuevo envase” en *El Musiquero*, Nº 198, 8/1973.

¹²⁵ Ver “Comentando discos” en *El Musiquero*, Nº 198, 8/1973.

¹²⁶ Debido principalmente a la forma de ejecución y sonoridad de la guitarra eléctrica y el órgano.

¹²⁷ Con letra de José Antonio Soffía, la música de la canción originalmente había sido adjudicada a Osmán Pérez Freire, sin embargo en la biografía de la banda aparecida en el portal web www.musicapopular.cl (accesado en enero del 2015) se señala a Osvaldo Silva como el compositor.

original, sino más bien, de presentar una escucha adecuada a/con la tecnología del momento. Como es de suponer, la reacción del ala conservadora del folklore local en ese momento fue rechazar la nueva versión y tratar de influir desde el poder para acallar esta nueva escucha; es decir, no permitir “escuchar escuchar”, algo que por lo demás era muy previsible en una dictadura militar, máxime tratándose de la música popular, “cuyo manejo y estética implica o permite un control político para imponer normas sociales” (Attali 1995, 112).



Teclado sintetizador con timbre *brass*.



Teclado sintetizador con timbre *organ*.

Líneas melódicas de los teclados presentes en la versión de la banda UPA para la canción tradicional “Río, río” y que se transformarían en una de las secciones más reconocibles y características para la generación de los 80 (Transcripción: Osiel Vega D.)

En palabras de Peter Szendy, en este caso podemos hablar incluso de “traducción y desapropiación” (2003, 57), pues el arreglo de UPA permite establecer una crítica, en el sentido de provocar una crisis con el desarme de un objeto sonoro y reordenarlo para un

oído moderno exitosamente, trasladando una canción desde el ámbito y formato folklóricos al pop -lo que ya implica un trabajo de memoria- e incorporando al segmento juvenil en su escucha.

El caso de “Río, río” es particularmente interesante porque toca varios tópicos: de partida, esta verdadera “operación histórica” nos permite suponer un conocimiento por parte de la banda UPA en tanto “transforma algo que tenía su estatuto y su papel (el archivo) en otra cosa que funciona de manera diferente” (Chartier 1996, 70). En efecto, el nuevo relato se instala no sólo desde la escucha masiva sino también incorpora en su discurso la posibilidad del registro visual, haciendo escuchar a “aquel que habla” (*idem op. cit.*) y permitiendo la subversión del consumo por parte del oyente.

El tercer caso remite a la banda Sol y Medianoche y su versión para “Casamiento de negros” de Violeta Parra, incluida en el disco del año 1984, *33°30' Latitud Sur* editado bajo el sello EMI ¹²⁸. Aun considerando que la riqueza lírica y musical de la obra de esta artista la convierten en una palabra mayor a la hora de abordarla bajo cualquier punto de vista, acá los resultados difieren de los ejemplos anteriores en tanto la canción es ampliamente conocida, y ejecutarla en clave rock -aparte de su estructura y sonido un poco obvios- la hace aparecer como algo forzado y predecible, quedándose en el plano de un homenaje que Violeta Parra no pide ni necesita. Si tal como señala Szendy, “la escucha es una invención, no de la obra, sino en la obra” (2003, 38) no hay acá -en mi opinión- una nueva escritura que permita a su vez una nueva lectura o escucha de la canción. Digamos en se sentido, que

¹²⁸ El disco incluye otras dos canciones de Violeta Parra: “Arranca, arranca” y “El rin del angelito”.

el rock es bastante más que una guitarra distorsionada y que en este caso la versión original tampoco exige ni necesita un “arreglo” para sobrevivir como obra.

A pesar de tener acceso a programas televisivos de la época con gran audiencia, y a contar con un público universitario, la versión de Sol y Medianoche no logra “complementar” el original ni establecerse como un corpus paralelo e instalarse por sí sola en el inconsciente colectivo, logrando sólo emparentarse con otras versiones de la misma canción y quedando como el registro de un peligroso divertimento respecto de una obra catalogada por muchos como perfecta y cuya elasticidad y plasticidad -de acuerdo a los conceptos señalados por el mismo Szendy- no fueron ni siquiera puestas a prueba ¹²⁹.

El último caso para efectos de análisis lo representa la banda Aparato Raro, una agrupación tecno-pop cuyo origen los ubica en el jazz-fusión bajo el nombre de Ojo de Horus. Una vez que definen su estilo, su discurso musical se va a generar absolutamente desde la tecnología, con uso de teclados y programas computacionales que utilizan incluso en sus presentaciones en vivo, logrando una de las performances más atractivas y novedosas de la época. Con una visión del relato musical que podríamos considerar como post-moderna en tanto no reconocen fronteras entre estilos, plantean que para ellos “la música chilena es la que se hace en Chile” ¹³⁰, y reniegan de los afanes localistas de quienes se arrogan cierta representatividad o identidad tan sólo por tener un nombre en lengua indígena. “Me siento más cercano a la tecnología que a una zampona. Los nombres de

¹²⁹ Entendiendo estos conceptos como la capacidad o facilidad que posee una obra para moverse en un registro o forma distinta al original.

¹³⁰ Igor Rodríguez, vocalista del grupo, en “Nueva ola en Chile: el pop de los 80” en *La Bicicleta*, Nº 67, 1/1986.

y de las formas de ejercerlo, sino que permitía que la banda dejara de ser funcional al régimen militar al tomar posiciones claras respecto de la realidad nacional. En la letra que aparece transcrita más abajo, se puede apreciar entre paréntesis y en negrilla la letra original cantada en vivo.

La la la la la la la
La la la la la la la
Estás cansado cansado de luchar
Por la justicia el hambre y la libertad
Sientes de pronto que no hay nada en que creer
Y te cansaste de gritar y nunca ver (**y va a caer**)
Se acabó el tiempo de los lindos ideales
No hay más que ver a esos tontos intelectuales
O te preparas a morir en las trincheras
O esperas en tu cuarto la tercera guerra
Se acabó el tiempo del paraíso soñado
No hay más que ver a esos locos almidonados (**tontos uniformados**)
O te preparas a morir en las fronteras
O esperas en tu cuarto la tercera guerra
La la la la la la
La la la la la la

No trates ya de disfrazar tu temor
Haciendo yoga e invocando al señor
Si eres sofista (**marxista**)
irás derecho al infierno
Si eres ciclista (**fascista**)
eres peor que un cerdo

Más allá de constituir una estrategia por parte de Aparato Raro para masificar una canción a través de los medios oficiales y de esa manera flirtear con el poder, el hecho de presentar la letra original sólo en vivo obedece a que la música popular como tal debe conocerse en esos espacios, donde el mensaje pueda dimensionarse verdaderamente sin ser

mediatizado. Con una infraestructura instrumental absolutamente contemporánea que soportaba todo su discurso y que en cierta forma disfrazaba el lirismo simple y directo de sus canciones ¹³³, la crítica social de Aparato Raro se manifestaba principalmente en la representación de lo bailable, planteando de esta manera su propia concepción de lo subversivo, aunque no deja de llamar la atención la ambigüedad política y la ironía de la que hacían gala. En efecto, a propósito de ello, el vocalista planteaba una situación hipotéticamente imposible y señalaba: "...Si DINACOS ¹³⁴ financiara un videoclip nuestro, donde pudiéramos decir facista (sic) y lo que quisiéramos, no tendríamos ningún problema en hacerlo" ¹³⁵. El carácter altamente bailable del Nuevo Pop -a falta de textos interesantes o que revistieran algún grado de profundidad en la mayoría de los casos- ¹³⁶ representa quizás su faceta más subversiva. Si en la década anterior el baile -principalmente por medio de la ya empoderada cumbia chilena- había resultado en cierta forma funcional a la dictadura, esta vez un público esencialmente juvenil anticipaba por medio de asistencias masivas a espectáculos en recintos como el entonces Estadio Chile y los diversos campus universitarios las brechas que derribarían finalmente al régimen militar, oponiéndose a lo planteado por Sans cuando señala que "Pareciera que la condición *sine qua non* de un baile es la paz social, y esa es precisamente la fuerza simbólica que tiene un acto de esta naturaleza en medio de un conflicto bélico: demostrar que todo está bien, aunque no sea cierto" (2012, 147). Lejos de una paz social, la juventud de la época buscaba claramente

¹³³ Otras canciones de su repertorio son "Ultimátum", "El empleado punk", "Conexiones televisivas" y "Post mortem".

¹³⁴ DINACOS corresponde a la sigla de la Dirección Nacional de Comunicaciones del régimen militar.

¹³⁵ Igor Rodríguez, en "Pop y Canto Nuevo frente a frente" en *La Bicicleta*, Nº 73, 8/1986.

¹³⁶ La canción "Ultimatum" de Aparato Raro, incluida en su primera producción y de gran rotación radial, señalaba en una de sus partes "si no sabes pensar, entonces sal a bailar".

manifestarse, y eso se relacionaba con la expresión corporal y más puntualmente, significaba bailar en espacios públicos y apropiarse de ellos.



Portada y vista interior parcial de la mesa redonda “Pop y Canto Nuevo frente a frente” organizada por la publicación *La Bicicleta* en agosto de 1986 en el Café del Cerro. (Colección Sergio Araya Alfaro)

Es importante mencionar -aunque sin entrar en el análisis de su trabajo- a las otras agrupaciones que en mi opinión contribuyeron -desde la industria- a articular un discurso distinto y paralelo al movimiento del pop chileno a mediados de los años 80 y que instalaron exitosamente frente al poder militar y de los medios de comunicación oficialistas. Primeramente quisiera señalar a Los Prisioneros, que con su segunda producción *Pateando piedras* (1986)¹³⁷ logran una interesante amalgama entre texto y sonido, destacando en ese sentido las canciones “El baile de los que sobran”, “Muevan las

¹³⁷ Este disco de clara tendencia *synth-pop* fue el sucesor del exitoso y autoproducido *La voz de los 80*, disco fundacional del Nuevo Pop Chileno y que presentaba una sonoridad mucho más cruda y cercana al rock. Sin embargo, y a pesar de ser considerados Los Prisioneros como los iniciadores del “pop-rock” local, debe mencionarse el disco homónimo de la Banda Metro publicado el año 1982, de impecable factura técnica e interpretativa pero cuyo sonido remitía indudablemente al grupo inglés The Police, de gran popularidad en ese momento.

industrias” e “Independencia cultural”. Esta banda además, se inscribe como un hito al registrar un verdadero “manifiesto” con la canción “Somos sólo ruido”, incluida en su disco del año 1987, *La cultura de la basura*, instancia que no estaba presente en la industria discográfica nacional desde Víctor Jara precisamente con “Manifiesto”, incluida en el disco homónimo editado póstumamente el año 1974 ¹³⁸. Del mismo modo, es importante mencionar el trabajo de Electrodomésticos, lejos el grupo más experimental y vanguardista del movimiento, y que fue capaz de llevar adelante un proyecto estético a través de la música; Viena, banda apadrinada en una competencia televisiva por el propio Flor Motuda y cuya mejor carta de presentación fuera -además de una potente y sólida interpretación- su forma de representar su propuesta desde la androginia en un medio pacato y cínico. Para el final hemos dejado a La Banda del Pequeño Vicio, una agrupación que inmersa en el *underground* capitalino y con una propuesta instalada desde la teatralidad llevó la representación de lo oprimido y lo marginado en términos morales, sociales y sexuales hacia una estética sonoro-visual no vista hasta ese momento en el medio local ¹³⁹. Fueron -quizás coincidentemente- estas agrupaciones las que sobrevivieron a su propia historia, reinventándose con el paso del tiempo ¹⁴⁰ y llegando a ser tributados por nuevas generaciones de músicos, permitiendo con ello que su obra llegue a nuevas audiencias, con nuevos códigos y en un tiempo distinto.

¹³⁸ La edición se realizó en los estudios Abbey Road (Londres, Inglaterra) y estuvo a cargo de Joan Turner, viuda de Víctor Jara. El disco fue publicado por el sello XTRA-Transatlantic Records.

¹³⁹ Todos los grupos mencionados pudieron mostrar su trabajo en televisión. La excepción la constituye La Banda del Pequeño Vicio, que tenía su centro de operaciones en un galpón ubicado en la calle San Martín (barrio Mapocho) llamado “El Trolley” desde donde planificaban sus presentaciones en otros recintos como el Garage Matucana .

¹⁴⁰ Una instancia interesante lo constituyó el proyecto que agrupó a gran parte del llamado rock latino el año 2003, cuando junto a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile dirigida por Guillermo Riffo, se interpretaron varios de los denominados “clásicos del Nuevo Pop” con acompañamiento sinfónico.



Arriba: proceso que generalmente debían experimentar las bandas en los años 80 -grabación de *demos* o maquetas- antes de optar a un contrato con un sello discográfico y con ello a una potencial masificación de su propuesta. Abajo: la apuesta independiente en términos de producción de la agrupación De Kiruza -con diferentes formaciones pero siempre liderada por su vocalista Pedro Fonca- trasasó la frontera de los años 80 ¹⁴¹.
(Colección Sergio Araya Alfaro)



¹⁴¹ En la década siguiente Pedro Fonca registra una participación en la competencia internacional del Festival de Viña del Mar del año 1991 junto a Javiera Parra donde obtuvo el primer lugar en la competencia internacional, y la grabación de una versión de “Amándote”, original del cantautor uruguayo Jaime Roos y canción principal de la teleserie homónima transmitida por Canal 13 en 1998. Anteriormente, en el año 1996 -junto a De Kiruza- alcanzó gran difusión radial con la canción “Bakán”, incluida en el álbum homónimo.

Los Nuevos Baladistas

Conforme el fenómeno del pop latino resultaba ser una instancia que los más adelantados supieron y pudieron utilizar como la plataforma que les permitió iniciar una carrera y para otros pasaba a ser sólo un buen recuerdo, la canción romántica -al estar sentenciada por una lírica simple y unívoca- lograba reinventarse a partir de una nueva sonoridad ligada principalmente al sintetizador. La principal diferencia con la década anterior es que esta vez se impondría el formato solista, el que condenaría en una primera instancia a los conjuntos otrora exitosos a la condición de recuerdo.

De esta manera, la canción romántica -o balada- vería en el inicio de los 80 con tres artistas en particular lo que podríamos llamar un intento por ir más allá de un simple registro: José Alfredo Fuentes, Buddy Richard (ambos figuras provenientes de la llamada Nueva Ola) y el novel Cristóbal (Marco Antonio Orozco). Estos intérpretes, junto a sus canciones “Me faltas tú”, “Mentira”, y “Una niña, una historia” representan lo que podríamos denominar la transición de la canción romántica en términos sonoros y de producción musical.

A partir de ese momento, la tecnología, sobre todo la relacionada con las nuevas posibilidades proporcionadas por los sintetizadores jugaría un rol preponderante a nivel mundial en términos de producción musical, y específicamente al momento del registro, principalmente por la posibilidad de emular sonidos y timbres. Este factor sería determinante, pues entre otras cosas, permitiría incluso prescindir de una orquesta o trabajar con baterías y percusiones pregrabadas al incorporar determinados timbres en su banco de sonidos.

Lo particularmente relevante de esto, si nos referimos al plano local, es que implicó una homogenización sonora, uniformando géneros y estilos, restando muchas veces posibilidades de ver la canción como un corpus estético, y posicionándola más bien como “un producto de laboratorio”¹⁴². De esta forma, surgen en esta etapa nuevos compositores cuyas canciones a pesar de lograr una alta rotación radial, dejan entrever aún cierta falta de oficio que impide en cierto modo la “fabricación” de canciones y arreglos contundentes en términos de composición.¹⁴³

Los baladistas de esta nueva generación bien podrían ser catalogados en dos grupos: los que intentaron por todos los medios alcanzar la popularidad¹⁴⁴, y los que la consiguieron logrando aquilatar una carrera con proyección. Entre estos últimos se encuentran Luis Jara y Myriam Hernández, ambos participantes del programa televisivo busca-talentos Ranking Juvenil¹⁴⁵.

Aunque Luis Jara desde el comienzo ha mantenido una presencia mediática por su condición de conductor de televisión y ha logrado algunos éxitos a nivel radial, todo indica que su fuerte ha sido el espectáculo en vivo, pues no ha logrado -desde el disco- una batería de “grandes éxitos” que lo respalde y lo catapulte a una potencial internacionalización, aun cuando ha recibido buenas críticas por sus shows. Entre los hits que ha logrado colocar en la audiencia local se encuentra “Ámame” (1985).

¹⁴² Su antecesora, la balada electrónica, había incorporado influencias, timbres vocales, dicción, formas de arreglos y la propia tecnología aplicada principalmente a las guitarras, como recursos estéticos.

¹⁴³ Entre otros, el argentino Gogo Muñoz, que había participado y resultado ganador del Festival de Viña del Mar en el año 1979 y Juan Andrés Ossandón.

¹⁴⁴ Es el caso de Andrea Labarca, Irene Llanos, Rodolfo Navech y Soledad Guerrero, entre otros.

¹⁴⁵ En estricto rigor Ranking Juvenil correspondía a un segmento del programa Sábados Gigantes emitido por Canal 13 en los años 80.

Con una mayor presencia discográfica y con un alto nivel de presentaciones tanto a nivel local como internacional, Myriam Hernández se yergue desde hace dos décadas como la gran figura de la música romántica chilena en un camino marcado por un *crescendo* en términos compositivos, de arreglos, performatividad y producción ¹⁴⁶, lo que ha significado que mantenga una vigencia que trasunta el gusto y los espacios de lo popular, presentándose en recintos como el Teatro Municipal de Santiago y ubicando sus producciones en mercados tan lejanos y disímiles como el de Japón.

Todo esto, más el hecho de insertar un total de diez canciones en el ranking Billboard ¹⁴⁷, ubican a la intérprete de “El hombre que yo amo” (1988) y “Ay, amor” (1988), como un referente ineludible de la balada romántica latinoamericana.

¹⁴⁶ Según señala la biografía de la artista en el portal www.musicapopular.cl (accesado en noviembre del 2015) ya en su segundo disco “Dos” (EMI, 1990) contaba con la participación del técnico de grabación Humberto Gatica y los productores David Foster y Jason Scheff.

¹⁴⁷ Información proporcionada por el sello Sony BMG, de acuerdo al portal www.musicapopular.cl (accesado en noviembre del 2015)

La canción acústica



Producción *Somos* Tito Fernández y Patty Chávez,
editado el año 1976 por el sello RCA
(Colección José Zebra)

Si tuviéramos que buscar una fuente o raíz para entender lo que sucedió con al menos dos de los exponentes de la canción acústica en los años 80, irremediablemente tendríamos que remitirnos a un músico que no sólo se ha mantenido al margen del *mainstream* y el marketing, sino que además, desde ese bajo perfil, ha mantenido una vigencia a través del tiempo con distintos registros -la mayoría de edición independiente- y cumpliendo el rol de guía y maestro para otros músicos: Hugo Moraga.

Con una carrera que se inicia en el año 1974 y que recorrió todo el circuito anti-dictatorial (peñas, casonas, parroquias y universidades), supo hacerse en un comienzo de un buen stock de grabaciones realizadas artesanalmente que vendía en forma personal. Su primera producción “formal” resultaría del registro de una serie de actuaciones con un deck

y un par de micrófonos, trabajo que realizaría junto al director del conjunto Barroco Andino, Jaime Soto y que titularía *Canciones al sur de mí*, fechado en 1979 ¹⁴⁸.



Copia doméstica de la producción *Lo primitivo*, de Hugo Moraga
(Fotos: Gentileza Fernando de la Cruz)

Con posterioridad, vendrían los discos *Lo primitivo* (SyM, 1980), *Miércoles, ciudad mágica* (Autoedición, 1982), *Niño de guerra* (Liberación, 1984) y *Bajo New York* (Autoedición, 1988). Dueño de una particular lírica, ha sabido estructurar sus composiciones sobre una gran riqueza armónica y sonoridad que evidencian un nexo profundo con sus gustos más personales: el bossa nova y el jazz.

A partir de ese punto entonces es que puede entenderse el trabajo de tal vez su pupilo más adelantado: Rudy Wiedmaier ¹⁴⁹, un músico que ha sabido transitar por distintos estilos donde la guitarra y el teclado se instalan como férreo elemento donde descansa la composición. Con un inicio que se arraiga involuntariamente en el Canto Nuevo con la

¹⁴⁸ Información señalada en la biografía del músico en el portal www.musicapopular.cl (accesado en noviembre del 2015)

¹⁴⁹ Músico de vasta trayectoria y con más de diez producciones grabadas tanto en forma independiente como para sellos discográficos insertos directamente en el mercado de la música, como Alerce y la desaparecida EMI Odeón.

emblemática canción “Catalina”,¹⁵⁰ mostró con el tiempo una evolución que lo derivó al rock y al blues entre otros estilos como soporte para una lírica que transita entre lo poético y la crítica social, llegando a desarrollar un interesante trabajo al musicalizar la obra de poetas como Jorge Teillier y Ricardo Nanjarí ¹⁵¹.



Rudy Wiedmaier en un acto por los presos políticos en una peña en el Campus Oriente de la Universidad Católica de Chile, en el año 1984
(Foto: Gentileza de Rudy Wiedmaier)

Ajeno a los vaivenes de la industria y posterior a su experiencia con las discográficas EMI y Alerce, Wiedmaier hizo de la autogestión un verdadero estandarte y de las presentaciones en recintos pequeños, su hábitat, instancias que cobran especial valor después de haber teloneado a figuras del rock argentino como Charly García y Luis Alberto Spinetta. Al respecto, el músico señala:

¹⁵⁰ De acuerdo al portal www.musicapopular.cl (accesado en noviembre del 2015) la canción representa “una crítica al cliché artesanal de la época.”

¹⁵¹ Una muestra de ello son los discos *Hotel Teillier* y *Mirar de afuera*, ambos del año 2005. En la década del 90 desarrolló además, la faceta de músico de sesión con agrupaciones como De Kiruza y Compañero de Viajes.

“...además que a mí me gusta mucho el tango también. Y me gusta esa cosa media orillera del tango ¿no? media arrabalera. Claro, y el blues, también me gusta...entonces son elementos que están ahí...lo que te iba a comentar es que es curioso que al pasar de los años ya va como dejando de importar las etiquetas que te pongan, y deja de ser un lastre, porque en algún momento lo sentí yo como algo que tenía que cambiar. Esta es mi historia, me siento orgulloso y...mira, desde el momento que [Luis Alberto] Spinetta dijo “el rockero más grosso que hay en Chile se llama Rudy Wiedmaier” de ahí pa’ adelante cambió todo, todo se fue a la chucha...o sea, qué me pueden decir ahora a mí. Hasta antes de eso yo me las tenía que comer; que este hueón copiando a los argentinos, que se cree Charly.... Pero desde ese momento pa’ adelante, yo creo que El Flaco puso las hueás en su lugar y lo hizo de un plumazo. Entonces...no sé, es como si Dalí diga que pintai bien; entonces ya...qué me van a decir, qué me pueden criticar...” (Santiago, Mayo 22 del 2014)

Con una convicción a toda prueba y absolutamente desde las antípodas de lo comercial y la moda, Rudy Wiedmaier proyectaría la década de los 80 en términos formales con tres producciones: *Impresiones personales* (Autoedición, 1982), *Amigo imaginario* (Alerce, 1987) y el referido *Amor grisú* (EMI, 1989) ¹⁵².

De esta manera, en forma paralela y desde un formato y una sonoridad esencialmente acústica, se conformó a mediados de los 80 un pequeño grupo que a pesar de calzar con la figura del cantautor nacido al alero del Canto Nuevo, poco tenía que ver con el fondo de ese movimiento, pues su mensaje no era político sino amoroso y por momentos levemente existencial. Con figuras de la canción tan populares como el cubano Silvio Rodríguez o el mencionado Hugo Moraga como referentes, este grupo de cantautores estuvo representado principalmente por Alberto Plaza, Pablo Herrera, Cecilia Echenique, y un músico que contempla una trayectoria desde fines de los años 60 pero que registró un par de discos imprescindibles para la época: Eduardo Gatti.

¹⁵² El año 1981 Wiedmaier registró en un *home studio* junto al tecladista Iván Toledo un casete con mucho del material que posteriormente se transformaría en el disco *Impresiones personales*.

En efecto, desde la publicación de *Loba* (EMI, 1987) este cantautor se ha caracterizado tanto por lo pausado e intermitente de su discografía como por la riqueza de los textos que musicaliza. Indudablemente, la obra de Gatti representa quizás la ecuación más acertada entre la canción-consumo y lo intimista, reflejo genuino de sus propias experiencias y que lo sitúan como un constructor de canciones de exquisita sensibilidad y con carácter de imprescindible en cualquier recuento de la música popular chilena.



Carátula de casete *En la escalera*, de Alberto Plaza, editado por el sello RCA – BMG el año 1987 (Colección Ana María Araya Alfaro)

En el caso de Pablo Herrera, a pesar de contar con una autoproducción con claros guiños sonoros al Canto Nuevo en el año 1983 *-Despertar-* pronto encauzaría su propuesta hacia una lo romántico. De esta manera, el año 1986 publica *Pablo Herrera* (EMI) del que destacó el single “Entre dos paredes” y el año 1989 *Rastros* (EMI). Es en la década siguiente en la que este cantautor, siempre con la guitarra como eje de su trabajo compositivo, alcanzará una popularidad transversal e instalará varias de sus canciones en la categoría de éxito radial, llegando incluso a grabar en Estados Unidos con el músico y

productor chileno Eric Bulling ¹⁵³. Con algunos visos de experimentación en sus últimos trabajos, incursionaría incluso -con la colaboración del saxofonista de UPA, Sebastián Piga- en el sonido electrónico ¹⁵⁴.

No obstante, el que logra una mayor y más rápida difusión radial de su propuesta es Alberto Plaza, cuando después de obtener el tercer lugar en el Festival de la Canción de Viña del Mar en el año 1985 con la canción “Que cante la vida”, arremete con una sencilla composición llamada “De tu ausencia” ¹⁵⁵, que marcará el inicio de una carrera que rápidamente se proyectó al extranjero, marcando una significativa presencia principalmente en Ecuador y Colombia. Con un trabajo que en un comienzo tuvo claras referencias a la tradición guitarrística de la Nueva Trova Cubana pero además con fuertes guiños a lo comercial en tanto canción-tipo, consolidó su carrera con una seguidilla de éxitos radiales que lo catapultaron como un número probado cuando la industria había reflatado y las condiciones sociales y políticas en Chile eran claramente diferentes. Antes de terminar la década, se sumarían a su disco debut *Que cante la vida* (BMG, 1985), las placas *En la escalera* (BMG, 1987) y *Blanco y negro* (EMI, 1989).

Con textos un tanto anodinos y predecibles pero con un trabajo vocal en ocasiones más exigente que el de otros cantautores -lo que probablemente explica una construcción diferente en términos de arreglos- supo manejar en buena forma y a su favor las variables de la industria al punto de publicar tres discos en el período 1985-1989 e internacionalizar

¹⁵³ Eric Bulling produciría el año 2010 el disco *Sentado en la vereda* (Sony Music). Bulling nació en Quillota el año 1947 y formó parte del “Quinteto de bronce de Chile”, con quienes grabó un larga duración con obras de Vivaldi, Bach y Beethoven el año 1973 (Ver *El Musiquero* N° 206, 12/1973).

¹⁵⁴ De esta experiencia surgiría *Discografía elemental electrónica* (Autoedición, 2007).

¹⁵⁵ Esta canción fue grabada a instancias del técnico Fernando Mateo en enero del año 1985 al término de las sesiones destinadas a la canción que participaría en el Festival de Viña ese mismo año.

su carrera, marcando presencia fuertemente en el exterior ¹⁵⁶. El trabajo de Plaza en tanto propuesta, resalta claramente -desde la univocidad del mensaje- una fidelidad a las palabras del texto, cuyo sentido es exacto y propio.

Sin embargo, si pudiéramos establecer la versatilidad como un término estilístico en la canción popular chilena, definitivamente Cecilia Echenique no escaparía a esa categorización. Esto, por cuanto ha recorrido en tres décadas un camino tan prolífico como variado y con distintas repercusiones. Si en un comienzo fueron las canciones infantiles con el grupo Mazapán, luego fueron las “canciones intimistas”, las tonadas, los villancicos, la música brasileña y hasta composiciones de tipo religioso las que le permitieron trabajar con diferentes artistas y productores. Con una discografía que a la fecha supera la veintena entre producciones originales, antologías y colaboraciones, Cecilia Echenique ha sabido hacerse de un cancionero que alejado de la estridencia se ha posicionado como una marca indeleble en el gran público quizás precisamente por entregar un producto cuidadosamente elaborado en términos de producción y arreglos, tarea en la cual ha contado con el apoyo -entre otros- de los experimentados Alejandro Lyon y Eduardo Gatti.

De igual manera, Cecilia Echenique se ha transformado con el paso del tiempo en una cantante que más allá de entregar una propuesta musical personal, entrega productos bien hechos y bien terminados, con una sonoridad cuidada, y para los cuales se toma el tiempo que estime necesario ¹⁵⁷. Uno de sus puntos altos lo marca su disco debut, de quien

¹⁵⁶ Desde el año 2002 Alberto Plaza se encuentra radicado en Miami (Estados Unidos), lo que ha influido muy probablemente en sus últimos trabajos, los que presentan claros tintes caribeños en su estructura y sonoridad. Ha obtenido reconocimiento en varios países y desde hace más de una década está radicado en Estados Unidos.

¹⁵⁷ Sus comienzos la sitúan como integrante del grupo infantil Mazapán, instancia a la postre decisiva pues en esas circunstancias conoce a quien grabará su primera producción, Alejandro Lyon.

Alejandro Lyon señala: “el primer disco de la Cecilia Echenique también me gusta mucho como quedó. Un disco que se llama *Tiempo fecundo*”¹⁵⁸. Este disco incluía versiones de “Yolanda”, original de Pablo Milanés, y “Todo cambia” del chileno Julio Numhauser.

Con incursiones en distintos estilos y haciéndose cargo algunas veces del trabajo compositivo, a diferencia de sus pares prácticamente Cecilia Echenique no ejecuta ningún instrumento en el escenario, potenciando de esta manera la figura del/la cantante. Esta década contempla, además del disco debut, un segundo trabajo del año 1989 grabado al igual que el anterior para el sello CBS titulado *En silencio*.

Al referirnos a la Canción Acústica en términos de texto, debemos señalar que ésta presenta una marcada bifurcación entre la literalidad *naif* de unos novatos Ubierno y Oscar Andrade, y el mencionado intimismo de Eduardo Gatti, cuyas letras en paralelo al lenguaje muchas veces metafórico de Hugo Moraga, dejan abierta la posibilidad de interpretaciones múltiples en las que el texto se auto-resuelve continuamente con una nueva escucha. Sin embargo, en todos los casos estamos presenciando la puesta en valor de una experiencia personal. No se trata acá de una “canción-tipo” que responda a necesidades de la industria o el mercado, sino de un *corpus* o constructo que aun desde el margen debe adoptar los parámetros que implica cualquier producción musical para insertarse en la industria.

En relación al caso puntual de Ubierno, el músico y productor Domingo Vial señala:

“La palabra productor de repente era el que “oye consíguete dos bateristas, consíguete... etc.” Como productor ejecutivo o de televisión. Entonces ahí yo asumí y ahí viene la parte entretenida, bueno. Llegaba gente o me mandaban casetes, y un día llega un cabro con una guitarra y canta “Un Café Para Platón” más otras canciones, y yo le digo a José Manuel que había llegado un cabro con buena pinta y

¹⁵⁸ Entrevista del 26 de junio del 2014.

con canciones bien buenas, bien choras y que me gustaría tenerlo como artista de la compañía. En ese momento se producía muy poco, era la época en que estaba de capa caída la cosa, todo venía de afuera. Entonces, en resumen, hacemos el disco, todo esto con toque de queda, o sea grabábamos en la noche...” (Entrevista, julio 23 del 2014)

La aparición de Fernando Ubierno resulta determinante en la música popular de los años 70 por diversas razones. Surgido del ambiente universitario, cultivaba un bajo perfil rayano en una timidez que ocultaba la sensibilidad que lo llevó a componer canciones emblemáticas de su primera etapa como la mencionada “Un café para Platón” donde reflexiona acerca de la ausencia de un cercano, y “Cuando Agosto era 21”, donde aborda el tema del aborto juvenil. Sin grandes condiciones vocales -denominador común en la cantautoría- y con canciones construidas inteligentemente desde una estructura armónica básica, supo llenar el espacio que le estaba destinado en el apartado de los ídolos, a la vez que desmarcarse de la utilización que el régimen militar quiso hacer de su imagen cuando intentó considerarlo entre los suyos como simpatizante de la facción Avanzada Nacional, liderada por Álvaro Corbalán, integrante de la Central Nacional de Informaciones (CNI), organismo represivo de la dictadura ¹⁵⁹.

¹⁵⁹ En el artículo “El sonido de la Historia”, escrita por César Hidalgo Calvo y publicado en *Las Últimas Noticias* en el año 1988 (mes indeterminado), se menciona al cantante junto a reconocidos adherentes de la dictadura como Ginette Acevedo, Fernando Jiménez y María Inés Naveillán como parte de los artistas “no marxistas”. Avanzada Nacional era un partido político de extrema derecha de corte nacionalista que funcionó entre 1988 y 1990.



Domingo Vial en dos instancias: arriba, como parte del equipo de producción de la cantante Andrea Tessa junto a la compositora Scottie Scott y como parte de la banda Casablanca junto a los hermanos Nino y Francisco García, Alejandro Gaete y Enrique Baeza.
(Fotos: Archivo Domingo Vial)

No obstante, Ubiergo supo mantenerse en su trinchera, blindado solamente por un puñado de buenas canciones y un equipo de producción que entre otras cosas lo llevaron en plena crisis de la industria discográfica a grabar un disco en vivo, catapultado indudablemente por el éxito de “Un café para Platón”, primer éxito de este cantautor,

ganador del Festival Primavera Una Canción en el año 1978 y que junto a “Los Momentos” de Eduardo Gatti se alza como verdadero hito de la cantautoría ¹⁶⁰.



Primera producción de la agrupación de jazz-fusión Cometa, donde Domingo Vial también tuvo participación, esta vez como músico. (Colección Familia Gómez Marchant)

Quizás como producto de la experiencia autoritaria vivida por el país, gran parte de la audiencia en ese minuto no abandonó el propio proceso reflexivo respecto de la situación existente, abriendo el espacio para canciones que requerían más de una lectura, y lo más importante, permitiendo su presencia incluso en programas del canal oficial de la dictadura, Televisión Nacional (Canal 7) ¹⁶¹. Este detalle es importante por cuanto la televisión es sinónimo de masividad, lo que en el caso de la Canción Acústica significó gran presencia nacional con shows personales en vivo en circuitos paralelos a los que ocupaba el Canto Nuevo, a pesar de que por un asunto de *marketing*, muchas veces fueron considerados -aún hoy- como parte del movimiento.

¹⁶⁰ Aun cuando “Los momentos” había sido grabada junto a Los Blops en la década del 70 e incluida en el primer disco de la banda, la versión que se hizo conocida es la incluida en su disco solista *Eduardo Gatti* del año 1982, grabado para el sello SyM y reeditado por RCA en el año 1985.

¹⁶¹ Eduardo Gatti se presentó entre otros programas en el misceláneo *Pare, Mire y Escuche*, conducido por la cantante Patricia Maldonado, reconocida adherente del régimen militar.

Domingo Vial señala al respecto:

“Me acuerdo que el baterista era el Pato Salazar, era casi como la orquesta de Horacio (Saavedra). Con Pepe Ureta, Carlos Corales, etc. En las primeras etapas de Ubierno era así. Con él hicimos muchas cosas, hacíamos giras y ahí el director era Nino García que tocaba el piano, Toscano Vidal un bajista de la época, Alejandro Gaete en guitarra y yo en batería. Hicimos giras por todos lados y sonábamos como cañón.” (Entrevista, julio 23 del 2014)

Esta capacidad de *agenciar*, en palabras de Tia DeNora, entendiendo este concepto como “la capacidad que tiene un sujeto para hacer algo más de lo habitual respecto de un fenómeno determinado y en la cual lo volitivo jugará un rol importante” (DeNora 1999, 189), pues esta actitud de repensar una instancia determinada se oponía diametralmente a un eventual determinismo dado por la situación política imperante en el país y tendría su contrapartida en el paulatino desarrollo adquirido por la televisión. En efecto, este medio vio nacer programas como *Chilenazo*¹⁶², espacio donde Oscar Andrade instala desde la ironía una fuerte crítica social con el éxito “Noticiero crónico”, cuya aceptación en cierta forma demostraba que la sociedad chilena no sólo estaba preparada sino que compartía una postura disidente frente a la frivolidad que comenzaba a imponerse como un potente distractor de la sociedad chilena¹⁶³. En esas condiciones, el relevo autoral producido en estos años surge de manera natural en tanto hay una canción que habla desde el *yo* hacia un *tú* (o un *ustedes*) para transformarse en un *nosotros*, transitando por letras que descansan en melodías bien construidas y cuyo significado se renueva en cada escucha. Aun cuando el objetivo de esta investigación no considera un análisis de las letras y/o textos urgidos en este período, resulta inobjetable señalar que más allá del carácter poético o existencial de

¹⁶² Programa emitido por la Corporación de Televisión de la Universidad de Chile (actualmente Chilevisión).

¹⁶³ El mismo Oscar Andrade mantendría su postura crítica al componer la canción “Pan y circo” en clara alusión a esta verdadera condición que comenzaba a imperar en los medios de comunicación nacionales.

muchas de las canciones (acústicas) catalogadas como éxito en esta época, dichas piezas están revestidas de una pátina sombría y nostálgica cuyo texto remite constantemente a alguna pérdida. Tres ejemplos para graficar esto:

Y nace esta canción desde el cemento,
una flor que en el desierto morirá
y el canto de un zorzal
se perderá en el ruido de la gran ciudad
Guarda el tiempo en las bastillas
unas cuantas semillas que entrega una canción
pero hay un lugar donde el olvido floreció...

(“El tiempo en las bastillas”, Fernando Ubierno)

Un día de octubre a clases no llegó
había dejado la universidad
como un pitillo a medio terminar
su carrera se quedó.
Siempre pedía un café para platón
y unas monedas para locomoción
no tenía nada y valía más que yo,
porque él todo lo dio...

(“Un café para Platón”, Fernando Ubierno)

Un día la Francisca
me regaló una estrella
y me dijo guárdala bien
porque es tuya
con la esperanza de un niño,
con la esperanza de un lirio
sabiendo que se abre entero en la mañana
Y así partió creciendo,
así se fue remando
por las aguas de la tierra dando el cielo
dejó amor sembrado adentro,
dejó tiernas vibraciones
y se fue por Tobaraba en una micro.

(“Francisca”, Eduardo Gatti)

No obstante lo anterior, y a pesar del grado de autonomía que logra la Canción Acústica en forma y contenido respecto del Canto Nuevo, es posible apreciar cierta reverencia o respeto a movimientos enraizados en la sonoridad de voz y guitarra y entroncados en el cancionero latinoamericano, como la Nueva Canción Chilena o la Nueva Trova Cubana ¹⁶⁴. En ese sentido bien cabría hablar de lo que William Weber viene en denominar “la supervivencia del arte”, en tanto “distintas capas del pasado poseen un sentido de latencia que les permite revivir de nuevas maneras en épocas distintas” (2011, 47). Esta instancia actúa como una verdadera e invisible plataforma sobre la que se construye la Canción Acústica en el ámbito de lo popular.

Esto bien podría considerarse una respuesta al canon que corría en paralelo impuesto desde la música docta y su cobertura desde la crítica, principalmente en la prensa escrita, además de la feble propuesta autoral de los artistas simpatizantes de la dictadura en formato canción ¹⁶⁵. Ambas instancias entonces, se instalan como metáfora de una música que “no habla”, y por tanto, no representa un problema para las autoridades del régimen militar ¹⁶⁶. La Canción Acústica en definitiva, se yergue como una propuesta de lo íntimo y lo existencial donde no cabe el lugar común y donde reviste importancia el *qué* y el *cómo* antes que el *quién*. Esto último es una instancia que se instala como consecuencia de las

¹⁶⁴ Fernando Ubierno logró imponer su criterio al grabar en su tercer disco canciones de Víctor Jara y el cubano Silvio Rodríguez, a pesar de la oposición de su sello discográfico, según reporta el portal www.musicapopular.cl (accesado en noviembre del 2015).

¹⁶⁵ La crítica tenía un espacio principalmente en diarios de derecha como La Tercera, La Segunda, Las Últimas Noticias y El Mercurio, donde escribía el compositor Federico Heinlein. La prensa disidente o de oposición se remitía al formato revista y su publicación era quincenal.

¹⁶⁶ Esto se vería reforzado por la gran cantidad de ediciones de la llamada música clásica por parte de publicaciones nacionales y extranjeras a bajo costo. Por otra parte, un espacio clave para los artistas que representaban fielmente el concepto de entretenimiento, sería el programa Sábados Gigantes emitido por Canal 13, perteneciente en ese momento en su totalidad a la Pontificia Universidad Católica de Chile y por ende, a la Iglesia Católica.

anteriores. El mensaje entonces surge de un proceso reflexivo del autor que se extrapola al auditor por medio de la melodía que descansa en una sonoridad que se aleja de la estridencia y la espectacularidad de lo meramente comercial.

Si bien la presencia mediática de los autores antes mencionados continuó en las décadas siguientes, la versión romántica de la Canción Acústica -entiéndase esto como la clásica canción de amor- sería abordada preferentemente por el mencionado Alberto Plaza. Alejados ciertamente del gran público, pero no ajenos a cierto grado de popularidad, otros cantautores también marcaron presencia, pero la intermitencia tanto de su producción discográfica como de sus presentaciones en vivo provocó que en general se mantuvieran en un segundo plano. Entre ellos se encuentran Keko Yunge, que en el año 1985 populariza la canción “Algo más que dos amigos” y -con mucha más presencia, peso artístico y trayectoria- Gervasio ¹⁶⁷, cantante uruguayo radicado en Chile desde el año 1967 y creador de verdaderos himnos como “Alma, corazón y pan” (1983) ¹⁶⁸ y “Con una pala y un sombrero” (1989).

De igual forma resulta destacable la labor del ex integrante del conjunto Los Trapos ¹⁶⁹ Eduardo Valenzuela, quien gira radicalmente hacia el sonido tecnificado del sintetizador, y siguiendo la tónica de la autoproducción ubica varias canciones en los ranking, destacando los títulos “No estaré en tu cama esta mañana”, “Échale cemento” y

¹⁶⁷ Ya en los años 60 -previo a su participación como vocalista del conjunto *beat* Los Náufragos en reemplazo de Quique Villanueva- registra los éxitos radiales “Mujer esdrújula”, “Baila conmigo” y “La azafata”.

¹⁶⁸ Canción ganadora del Festival de Viña del Mar del mismo año.

¹⁶⁹ Los Trapos constituyen un referente obligado del denominado rock pesado nacional en la década del 70.

quizás su mayor éxito en la década, el *cover* que realiza de “Y qué sé yo qué sé”, original del uruguayo Sergio Fachelli ¹⁷⁰.

Grito final: El *Thrash Metal*

Para entender el movimiento *thrash* (concepto que encierra la idea de “algo convulsivo y violento”) y su incursión en Chile a mediados de los años 80, resulta útil retroceder -aunque estilísticamente existan claras diferencias- hasta los inicios de la década anterior, cuando proliferó una serie de bandas nacidas bajo el alero del *hard rock*, el rock progresivo e incluso el rock sinfónico desarrollado por grandes bandas del concierto internacional como Led Zeppelin, Focus, Deep Purple, Black Sabbath, Grand Funk, Yes y Genesis entre otras.

La idea preclara de la mimesis de un lenguaje musical muchas veces elaborado para generar una identidad, definitivamente no fue suficiente para que bandas como Tumulto, Arena Movediza, Millantún, Quilín, Poozitunga, Motemey, Campanario, Los Trapos y Amapola entre otros nombres pudieran acceder a la alicaída industria y con ello a una permanencia o proyección en el tiempo, quedando insertos en la categoría de “rock de gimnasio” o “rock de barrio” ¹⁷¹. Uno de los elementos característicos de estas bandas en términos de ejecución o interpretación, fue el alto nivel logrado -según propia confesión de

¹⁷⁰ Esta canción formaría parte de la banda sonora de la teleserie emitida por Televisión Nacional “Bellas y audaces”, editada por el sello Musicavisión.

¹⁷¹ Categorización utilizada en la publicación de Ponce, *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*.

uno de los músicos-¹⁷² por medio de horas de práctica al lado del tocadiscos copiando estructuras rítmicas y líneas melódicas o fraseos de los grupos extranjeros, lo que era retribuido por un alto grado de catarsis por parte del público como una muestra de la aceptación que lograban en las presentaciones en vivo, verdadero objetivo del movimiento.

Precisamente el virtuosismo logrado derivó en una alta rotación -e incluso intercambio- de integrantes entre las propias bandas, lo que implicó muchas veces una frecuente actividad pero no una distinción ni identidad en el sonido de las agrupaciones, instancia definitivamente a considerar pues muchas de ellas ni siquiera llegaron a registrar su trabajo, y los que lograron hacerlo entregaron un producto cuyo sonido como propuesta estética respondía a algo conocido por el público.

De acuerdo a Alfonso Vergara, bajista y fundador de Tumulto, “empezamos a tocar covers porque era música en inglés, nadie entendía y era una forma de trabajar. Todas las radios tocaban música extranjera. La música chilena que se tocaba eran marchas.” (Ponce 2008, 251). Al respecto, en la misma publicación el guitarrista Andrés Godoy también aporta su visión de la escena al señalar que “era una época muy espesa. Fue tanto el temor generalizado entre las bandas que sólo quedaron los covers. La propuesta era nada. Lo vital era tocar.” (2008, 251)

Aun dentro de este contexto poco alentador, resulta destacable la presencia de dos bandas que marcaron una singular presencia en la escena local por aunar no sólo una sonoridad acerca del rock sino también una puesta en escena. La primera de ellas -Feed

¹⁷² Según Carlos Marchant, integrante histórico de agrupaciones como Sol y Medianoche y Andrés, Ernesto y Alejaica “...en esos tiempos había que poner el disco para sacar un tema. Entonces dejabas los discos bien rayados.” (Ponce 2008, 259)

Back- representa un punto aparte dentro de lo existente en ese momento principalmente por la forma en que utilizó el lenguaje musical. Fundada en 1982 por Néstor Leal, un músico que regresaba al país después de una estadía en Europa, el grupo se caracterizó por composiciones extensas, con quiebres de ritmo y métrica que escapaban al formato canción tradicional de cuatro minutos. Definitivamente se diferenciaban de las otras agrupaciones, y no es arriesgado señalar que estaban un par de pasos más adelante precisamente por lo que plantea su líder y fundador:

“Me costó dos años aprender a cantar en español. Y me ideé un tipo de rock en español que no lo hace ninguna banda en el planeta. Lo hago yo. Porque toco con las bases del *heavy* netamente inglés y uso las armonías yanquis de coro, pero arriba canto boleros. Eso es Feed Back. Tuve que enseñarles a tocar. Si los dejaba solos tocaban blues o copiaban los (antiguos) grupos del hard rock, era mucho (Deep Purple, tres tonos, sin cortes ni nada. En Feed Back la batería es corte, pero aquí (en Chile) era pulso: es lo único que han aprendido los bateristas.” (Ponce 2008, 345)

La otra banda -Panzer- representa en alguna medida una escisión de Feed Back, pues se forma en el año 1986 a partir de la salida de tres de los integrantes de esa banda liderados por el guitarrista Juan Álvarez. Con una estética visual que honraba a los próceres del *hard rock*, y con una estructura de grupo similar, se mantendría apegado al formato canción con letras que remiten a magos, espadas y cuentos fantásticos.

Altos y bajos en el aspecto musical y constantes cambios en su formación, no impidieron sin embargo que la banda tuviera cierta repercusión incluso a nivel internacional y lograra instalar su disco *Tierra de metales* -editado el año 1989- como un referente del rock pesado nacional ¹⁷³. Aun así, la falta de textos consistentes e interesantes -y en

¹⁷³ La notoriedad mayor vendría no obstante, a partir del año 1996, cuando comienzan a internacionalizar su carrera y a abrir shows de verdaderos referentes del *heavy metal* internacional como Slayer, Iron Maiden o

consecuencia de buenas canciones-, el abuso del virtuosismo, un repertorio ajeno en la mayoría de las bandas, y una sonoridad anquilosada terminaron por sepultar a un movimiento cuya mejor carta de presentación fue la de ser el émulo local de los rockeros a quienes sus cultores admiraban, elemento insuficiente a la hora de cautivar a la industria de ese momento. De este período quizás la canción más emblemática y reconocible sea precisamente la popularizada por la banda de Alfonso Vergara, “Rubia de los ojos celestes”, metáfora del fármaco conocido como anfetamina ¹⁷⁴, y que fuera grabada en distintos períodos de la agrupación, correspondiendo la primera versión a la editada por el sello EMI en el año 1977.

AC/DC cuando se presentan en Chile. Con una relativa frecuencia de su actividad en vivo, han perdurado hasta hoy al menos en la escena local.

¹⁷⁴ Con propiedades hipnóticas, sedantes y estimulantes de gran auge en las décadas 60 y 70.

!!!Muéranse Chacales...!!!¹⁷⁵ (el *thrash* entra en escena)



Nota sobre un recital thrash publicada por el periódico *El Carrete* en el año 1989
(Foto: Archivo Sergio Araya Alfaro)

Aun cuando en estricto rigor y de acuerdo a los parámetros vistos en el transcurso de esta investigación, no correspondería referirse a la escena *thrash* como parte de una industria, nos ha parecido pertinente incluirla precisamente porque desde la autogestión y una absoluta independencia, este movimiento fue capaz de generar su propia dinámica con una considerable producción de *demos* y casetes oficiales y su consiguiente distribución, llegando a tener un público cautivo y fiel, generando a su vez, redes no sólo a nivel nacional sino también en el extranjero que posibilitaron tanto el intercambio de material como presentaciones en vivo. En ese sentido resultaría vital la verdadera cadena de producción que implementó el movimiento *thrash* tanto en Santiago como en regiones, y

¹⁷⁵ “Chacal(es)” constituyó un término con doble carácter, acuñado por el movimiento y adoptado principalmente por la publicación *El Carrete* para referirse tanto a los seguidores (Chacales) como a algo (canción, objeto e incluso una actitud) de evidente calidad (Chacal). Como concepto antagónico se instala la palabra “Charcha”.

que daría cuenta de la publicación e intercambio de numerosos *fanzines*¹⁷⁶ y grabaciones de diversa calidad técnica pero que constituyeron el soporte y una forma de consumo para una música que siempre operó desde el borde o el *underground*¹⁷⁷. Además, resulta interesante constatar el modo en cómo establece un quiebre con sus antecesores no sólo desde la música sino también desde la forma en cómo abordan el fenómeno musical.



Dos instancias que revelan el espíritu autopoietico del *thrash*: a la izquierda, detalle de un relato escrito en primera persona acerca de la experiencia vivida en un concierto, el que luego era compartido en diversos *fanzines* como *Insanity*, *Metal Manía*, *Hit Parader*, o las publicaciones peruanas *To Death* y *Stage Diver* (fecha y lugar indeterminados). A la derecha: *merchandising* de Warpath promocionado en un fanzine (nombre y fecha indeterminados)
(Colección Sergio Araya Alfaro)

¹⁷⁶ El *fanzine* -revista de manufactura artesanal- se instalaría como el verdadero órgano oficial por el que se comunicaban las bandas *thrash* dando a conocer sus actividades.

¹⁷⁷ Las excepciones parecen ser la visita del grupo Necrosis al programa Sábados Gigantes de Canal 13 en el año 1987, y el reportaje del programa Informe Especial de Televisión Nacional -órgano comunicacional oficial de la dictadura- a la banda Rust. En ambos programas -sea desde la burla o una visión sesgada de su propuesta- se intentó ridiculizar y debilitar desde la oficialidad a un movimiento que se imponía en un segmento de la juventud de la época.

Surgido en los barrios bajos de Los Ángeles (Estados Unidos), el movimiento se configura a partir del sonido y la figura de bandas emblemáticas como Venom, Exodus, Slayer y Mercyful Faith. En Chile, el *thrash* propició el surgimiento de una verdadera tribu urbana que circulaba principalmente en los alrededores del Portal Lyon, en la comuna de Providencia y que se caracterizaba entre otras cosas, por lo siguiente:

- a) Demarcación y uso de espacios urbanos específicos en la Región Metropolitana (Portal Lyon en la comuna de Providencia, Plaza Egaña en el límite de las comunas de Ñuñoa y La Reina e inmediaciones del Edificio Eurocentro en la comuna de Santiago Centro).
- b) Ven en la dictadura instaurada tras el golpe militar de 1973 -y en particular en la figura de Augusto Pinochet- un enemigo común; vale decir, existe una conciencia política respecto de su entorno y momento histórico.
- c) Toman posición ante las reivindicaciones sociales y étnicas locales e internacionales.
- d) No existen líderes visibles
- e) Absoluta identificación con la estética visual, corporal y sonora del movimiento por parte de sus seguidores.
- f) Alto grado de solidaridad tanto entre las bandas como entre sus seguidores
- g) Instauración del intercambio de *merchandising* (discos, parches y revistas entre otros artículos) como práctica habitual.

A partir de lo anterior, podemos inferir que el movimiento tuvo una gran capacidad de organización, instancia determinante que permitió a las bandas implementar su propio sistema de conciertos. Según declara Marco Cusato ¹⁷⁸, fundador, guitarrista y vocalista de Warpath:

“...la banda que organizaba el concierto era invitada a la semana siguiente y participaba de las ganancias. Todo era equitativo. Además, todo lo que era publicidad se hacía en la clásica imprenta Porvenir y se organizaban grupos pa’ salir a pegar los afiches en la noche.” (Santiago, enero 12 del 2016)

A diferencia de sus antecesores más inmediatos, en términos estrictamente musicales, el *thrash* se presenta como una estructura casi carente de un elemento melódico, muchas veces con afinaciones de guitarra más bajas y una voz cargada de una “guturalidad” que lo alejan del formato canción tradicional, con estructuras reconocibles. La catarsis en este caso parece no dar tregua y su sonido devastador y desenfrenado potenciado por el bombo de doble pedal, siempre permanece en un punto alto. En ese sentido puede entenderse el fenómeno del *headbanging* ¹⁷⁹, pues al no poder seguir el ritmo con todo el cuerpo, quien escucha sólo utiliza la cabeza para esa acción. Lo performativo entonces, lejos de estar acotado al escenario, guarda directa relación y se retroalimenta con la actitud del público en los conciertos.

Esta verdadera cofradía o subcultura del *thrash* respondía además, a que -a diferencia de sus antecesores- los cultores y seguidores del movimiento tenían un marcado

¹⁷⁸ Músico y productor de vasta trayectoria. Fundador y vocalista de la banda *thrash* Warpath a mediados de los 80. Dueño del estudio de grabación Attic, lugar emblemático donde muchos representantes del *underground* capitalino y el movimiento *thrash* registraron sus propuestas. En los años siguientes derivó al jazz-fusión con la agrupación El Expreso y simultáneamente al pop con las agrupaciones La Zona, Capital y Radiográfica. Desde el año 2007 lidera el proyecto The Fallacy, banda con la que se ha presentado en Argentina, Colombia, Estados Unidos y Rusia.

¹⁷⁹ Literalmente “movimiento de cabeza” o “cabezazo”.

interés por la literatura y en especial por autores como Vicente Huidobro, H.P. Lovecraft, Albert Camus, y Eduardo Galeano entre otros. Esta instancia transformaría tanto al músico (ejecutante y/o compositor) como a su seguidor en un sujeto informado, reflexivo y empoderado en el papel de despertar inquietudes políticas en la juventud de la época por medio de, según lo planteado por Marco Cusato

“Claras manifestaciones del público en contra de la dictadura, con canciones, temáticas y letras opositoras al régimen de Pinochet, con problemas con la represión –quienes siempre intentaban bajar nuestros conciertos- y en cada actuación, era un deber de nosotros, sobre todo antes de las elecciones del 89, informar y educar al público, que debían votar por la oposición al régimen y así lograríamos sacar ese flagelo de nuestras vidas...” (Santiago, enero 12 del 2016)

Como podemos apreciar, todos estos elementos hicieron del *thrash* en alguna medida una corriente imposible de incorporar a la industria tradicional. No obstante, quizás sea esta corriente el más fiel reflejo de la “desjerarquización” del proceso de grabación experimentado a partir de la segunda mitad del siglo XX, en tanto modificó la forma de producir y registrar la música. Un factor determinante en ese sentido, es la creación hacia fines de la década del Estudio Attic por parte de Marco Cusato y Álvaro Cuadra ¹⁸⁰, instancia que ayudaría a mantener viva no sólo a la escena *thrash*, sino en general a la escena *underground*.

¹⁸⁰ Hermano de Rodrigo “Pera” Cuadra, fundador y líder de Dorso, otra banda icónica del *thrash* nacional.



Av. Rancagua 0475 en la comuna de Providencia: fachada de la casa donde funciona Attic Estudio desde su inauguración a fines de la década de los 80.

La importancia de Attic reside principalmente en que sus bajos costos operativos lo hacía un estudio de fácil acceso. Esto, y el hecho de ser atendido por músicos con experiencia en presentaciones en vivo, implicó que se transformara en un reducto donde los propios músicos aprendieron desde la praxis a producir su música y hacerla llegar a un público determinado. Al respecto, Cusato señala que

“Ensayábamos el material muy rigurosamente, ya que en esa época no estaban los adelantos y facilidades digitales de hoy, y esto obligaba a los músicos a ejecutar de la mejor manera posible sus instrumentos y partes. La post producción, generalmente era auto-gestión, es decir, las mismas bandas contrataban diseñadores y luego mandábamos a fabricar los casetes, no de modo artesanal, sin embargo, la industria de fabricación en Chile, era bastante precaria. Finalmente, éramos nosotros mismos, por mano, por correo, encomienda, o por tiendas, quienes comercializábamos nuestras grabaciones...” (Santiago, enero 12 del 2016)

Un detalle interesante en este punto, es que el movimiento –dadas sus características- instala definitivamente el concepto de *demo* o *maqueta*¹⁸¹ como escritura final de una propuesta, dando cuenta que lo realmente importante es tener un registro que

¹⁸¹ Registro previo a una producción definitiva con carácter de prueba o testimonial.

les permita acceder a una comunidad y compartir experiencias que no están determinadas por el mercado. Con todo, el movimiento se hizo cargo desde los márgenes del *mainstream* de los intereses de una juventud que buscaba provocar e interpelar al poder de forma directa y con letras que eran verdaderos manifiestos de una rebeldía que transitaba por los lugares no oficiales, haciendo de una música veloz y agresiva la metáfora de su propio descontento.

Bandas como los citados Rust y Warpath, junto a Fallout, Pentagram, Atomic Agressor, Necrosis, Massacre y Dorso, se sumarían a nombres como Gamal Eltit, Eduardo Topelberg, Anton Reisenegger, y Yanko Tolic, principales protagonistas a la hora de escribir las páginas de un movimiento y una escena que supo mantenerse en el tiempo.



Marco Cusato, primera guitarra y vocalista de Warpath en dos instancias: ensayo en el subterráneo del estudio Attic, y liderando a su banda en vivo en el Gimnasio Nataniel, en la comuna de Santiago. El público que aparece de espalda a los músicos, en realidad formaba parte de su equipo de seguridad y desde esa ubicación buscaban impedir el acceso al escenario de los asistentes (fecha aproximada: 1985).

(Fotos: Archivo Sergio Araya Alfaro)



: Credencial del staff de seguridad de la banda Warpath, pequeño pero significativo indicio del nivel de producción y organización de la movida *thrash* en Santiago. (Colección Sergio Araya Alfaro)



Carátulas de las producciones *Mental Acceleration* y *Torture*, de Warpath. Ambas reflejan tanto el concepto de autogestión que caracterizó al movimiento *thrash* como el espíritu contestatario y violento de su discurso. (Colección Sergio Araya Alfaro)

Conclusiones

Quizás sea su condición de intangible e inasible -entre otras- lo que hace de la música una instancia que alcanza ribetes incluso hegemónicos y que es capaz de infiltrarse en una multiplicidad de situaciones de la vida diaria. Ingresa al mundo privado apelando principalmente a las emociones, desde “el interior del individuo”. El simple acto de escuchar, implica -dependiendo de circunstancias, épocas y mediadores entre otros factores- la posibilidad de construir un relato histórico que dé cuenta de una época.

En el transcurso de la presente investigación -sobre todo al momento de conversar o entrevistar a algunos de los protagonistas de dicho relato- ciertas apreciaciones se transformaron en verdaderas sentencias al permitirnos confirmar la principal hipótesis o problema del que buscaba hacerse cargo este proyecto: demostrar que el llamado “apagón cultural” existente posterior al golpe militar de septiembre de 1973, correspondía en realidad a una construcción -social y medial- en cierta forma sesgada y que remitía a lo más inmediato o visible del mundo cultural, y que por tanto correspondía deconstruir para develar otra realidad, esta vez desde la producción musical.

Conforme avanzamos en la investigación, pudimos constatar que esta construcción sería instalada casi desde la costumbre en el inconsciente colectivo y se repetiría perniciosamente hasta el hartazgo en los años venideros sin preocuparse mínimamente en escudriñar los procesos sociales, políticos y económicos que la acompañaban y estaban provocando nada menos que un cambio de paradigma totalmente revolucionario respecto tanto de la producción musical y discográfica como de la escucha y su consumo.

Resulta innegable que la experiencia autoritaria que significó el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 echó por tierra una boyante agenda artística que daba cuenta de políticas culturales concretas enraizadas grandemente en el ideario socialista y en el concepto o ideal bolivariano de “la patria grande” propiciadas por el proyecto político que significaba el gobierno de la Unidad Popular ¹⁸². Sin embargo, no es menos cierto que la rearticulación del propio sistema político, social y económico precipitó no sólo un recambio en el modo de hacer y pensar la música, sino también la forma en cómo hacerla llegar a un público que había sido invisibilizado con la implementación de decretos y medidas represivas, pero que indudablemente seguía existiendo.

Esa pausa de suyo violenta en medio de la frenética carrera en que había estado la industria en los últimos veinte años, permitió que los distintos actores involucrados se cuestionaran a sí mismos respecto de las nuevas coordenadas de la industria tanto como de sus propios procesos creativos, dando pie a que se consolidaran instancias como la fusión o el llamado “rock de barrio”, réplica local del *hard rock* que desde mediados de la década del 60 se había impuesto en la escena internacional.

Una instancia permitida -y propiciada- por esta rearticulación de la escena fue la renovación autoral del formato canción -asociada al resurgimiento de la figura del *ídolo* y a nuevas propuestas o géneros musicales-, la aparición de nuevos sellos discográficos que aunque con carácter de *minors* posibilitaron la circulación de la música que se estaba

¹⁸² Instancias como la Editorial Quimantú, el sello Machitún y la efervescencia cultural en todas las áreas habían surgido o eran apoyadas por y desde la institucionalidad.

produciendo en ese momento ¹⁸³, y el consumo de música por medio de un nuevo soporte de registro y reproducción que no tardó en masificarse: el casete compacto.

Este nuevo y revolucionario dispositivo actuaría como un verdadero agente democratizador en el proceso de la escucha y circulación de música, daría al usuario incluso la posibilidad de “intervenir el original” y permitiría una práctica que pronto se masificaría y pasaría a ser un potente agente subversivo al momento de propagar la música proscrita por la dictadura: la denominada “copia social”. La existencia de estos modos sociales o “mundos artísticos”, además de la forma en que su existencia afecta la producción y el consumo de arte, sugiere un acercamiento sociológico a las artes, prescindiendo de juicios estéticos y apuntando más bien a una comprensión de la complejidad de las redes que posibilitan su existencia. En ese sentido el carácter precario que estará asociado a la copia social o doméstica, tendrá un valor en tanto documento antes que objeto estético. El mayor referente de esta instancia la constituirá el denominado Canto Nuevo y posteriormente el Nuevo Pop.

Junto al casete se instalará entonces -de la mano de la firma japonesa Sony- un nuevo dispositivo de reproducción de la música que alterará definitivamente los ejes tanto de la estética sonora como de la forma de sociabilizar: el *walkman*, que en Chile se conocerá como “personal estéreo”. Este modo de experimentar la música apuntará definitivamente hacia lo individual, aun cuando este fenómeno se produzca en un espacio público.

¹⁸³ Algunos con distribución nacional como el sello Alerce.

Esto deja traslucir la importancia que tuvo la tecnología en los nuevos modos de producción musical, lo que sumado a la aparición del sintetizador entregaría a la música múltiples posibilidades sonoras, trasladando el proceso creativo incluso a un espacio mucho más reducido y doméstico, actuando como un efectivo colaborador en la llamada “desjerarquización” del proceso de grabación iniciado décadas antes por el pianista canadiense Glenn Gould. A partir de esta alteración en la cadena de producción de la industria musical es que los sellos pasan a ser más bien un ente administrativo antes que uno gestor y/o difusor de propuestas artísticas como había sido la realidad hasta principios de la década del 70. Si bien lo planteado casi apocalípticamente por Gould no se cumplió - en el sentido que el mundo prontamente asistiría al fin de los recitales o conciertos en vivo y que la actividad en el estudio de grabación marcaría una nueva era en la producción musical- pareciera que los cambios producidos en el negocio de la música tienen carácter irreversible.

¿Y cuál es el rol conferido a la tecnología en las prácticas musicales? El reproductor de música -independiente de su tipo y características-, su sistema de amplificación, el soporte, los accesorios, el espacio privado o público donde se instala o se procede a la escucha, median un discurso polisémico (histórico, social, político) donde su rol se circunscribe a ponerse a disposición de ese discurso y reproducirlo fielmente (no necesariamente en términos de calidad del sonido), a la vez que posibilitar la intervención del oyente en equipos con ciertas características básicas, como un ecualizador -accesorio presente en casi todos los reproductores aparecidos hacia fines de los años 80- que permite intervenir incluso “compositivamente” el sonido original.

Una de las consecuencias de la mencionada rearticulación la constituiría la focalización territorial de tendencias como el rock pesado y el *thrash*, movimiento este último que reivindicaría con creces el sonido de bajos, baterías y guitarras distorsionadas como elementos vehiculantes del descontento juvenil, instalando explícita y vehementemente una postura anti-dictadura.

Por otro lado, resulta innegable que la figura del ídolo -independiente del género musical- en este período se traslada y sitúa principalmente en la figura del intérprete solista, lo que indica no sólo una renovación autoral sino además de las influencias que generan o propician la creación en este período y los espacios donde ella es representada. La figura del ídolo es relevante además porque implica la conexión con un público masivo que no tarda en manifestarse, factor a la postre determinante pues se transforma en el principal agente reactivador de la industria.

Lo que sucede a mediados de la década de los 80 con el llamado Nuevo Pop Chileno -pretenciosamente llamado “Rock latino” por la prensa de la época- más allá de una copia de lo sucedido a partir de la Guerra de las Malvinas en Argentina, es que termina por hendir la última estocada a la dictadura militar por medio de la práctica del baile, exorcizando recintos y espacios antes teñidos por la oscura pátina de recintos de detención y tortura.

Un movimiento aparentemente inofensivo será el que acompañe a la banda Los Prisioneros en su cruzada por instalar una nueva sonoridad y letras con mensajes carentes de eufemismos, modificando sustancialmente el paisaje sonoro de la urbe. Esa actitud “rockera”, contestataria y con un discurso propio, sería homologada por/desde el *thrash*,

movimiento que obedeciendo a las circunstancias y siempre desde el margen, daría cuenta de su propia dinámica al momento de producir música, instalando el concepto de *autogestión* como su propio parámetro en lo que a producción discográfica refiere.

Creo relevante señalar que no obstante las transgresiones llevadas a cabo por el nuevo orden, y a poco de instalarse el gobierno militar como poder absoluto, el espacio de la creación y los propios protagonistas de la industria, finalmente -y quizás de una manera inconsciente- terminaron apelando a un sentido autopoiético, convencidos de que resultaba menester construir un nuevo relato desde la música popular y como consecuencia de ello, desde una industria musical y discográfica muy diferente a la de su época de esplendor, que respondería probablemente a las mismas coordenadas que regulaban el desarrollo de la producción y consumo de música en el ámbito internacional y que escapaban a los objetivos o al carácter hegemónico de la dictadura instaurada en Chile..

En ese sentido, podemos señalar que fue el propio mercado –por medio de las compañías fabricantes y las grandes corporaciones- el que proveyó a los músicos y al público consumidor de música de recursos que permitieron transgredir las leyes de ese mercado y modificar sustancialmente la forma de experimentar la música y sociabilizar a través de ella. El carácter “protético” -en palabras de Yúdice- que llegó a alcanzar el uso de audífonos a partir de la aparición del *walkman* constituye el reflejo fiel de la ruptura del espacio sonoro compartido y de la instalación de una estética no sólo personal, sino también transferible. Y quizás debiéramos decir también “desechable” o “renovable”, afín a los tiempos en que se desarrolla.

Precisamente –y a partir de este último punto- es que quisiera señalar que haber realizado esta investigación otorgando una especial relevancia a las fuentes directas -léase músicos, productores y técnicos- nos permitió abordar de mejor manera el objeto de estudio a la vez que –y ya hablando en un sentido práctico- no sólo dejar los audios de las entrevistas realizadas como un testimonio de época sino también ir en la búsqueda y registrar fotográficamente gran parte de los espacios donde la música era representada en tiempos de dictadura, muchos de los cuales mutaron en forma dramática o definitivamente sucumbieron al peso y paso de una modernidad a todas luces inclemente con la memoria y con la preservación de espacios o lugares imprescindibles a la hora de historizar un período determinante en la vida nacional.

Y acaso sea ese el punto primordial al que debemos atender: cómo la música se inscribe en nuestra realidad y cómo funciona en tanto indicador de procesos sociales. Finalmente, creo que más que poner un punto final a la presente investigación, probablemente resulte más interesante -metafóricamente hablando- poner un punto aparte al contenido, e instalarla como una especie de obra abierta preguntándonos ¿Para quién, con quién, desde dónde se escribe la Historia?

Bibliografía:

- “Desde el acetato al compact disc”. (1997, junio). Revista *Musicoop*, 35, 11.
- Abalo, Juan P. (2009). “Los escondites de Glenn Gould”. *Revista UDP*, 194-197.
- Becker, Howard (2008). *Art worlds*. University of California Press. Berkeley y Los Angeles, California.
- Chanan, M. (1995). *Repeated takes: a short history of recording and his effects on music*. Londres: Verso.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas (Foucault, de Certeau, Marin)*. Buenos Aires. Ediciones Manantial SRL.
- De Nora, Tia (1999). “Music as a technology of the self”. *Poetics*, 27, pp. 31-56.
- Del Solar, F. (1998, 13 de diciembre). “Del Fonógrafo al CD- Apuntes sobre la Historia de la Grabación”. *El Mercurio*, E4. Artes y Letras.
- Errázuriz, L.H. 2006-2008. “Dictadura militar en Chile; antecedentes del golpe estético-cultural”. En *Estética del gobierno militar ¿Estética de la dictadura?* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Escalante, J. (2000). *La misión era matar: el juicio a la caravana Pinochet-Arellano*. Santiago: LOM Ediciones.
- Fuenzalida, V. (1985). *La industria fonográfica chilena*. Santiago: Ceneqa.
- García, M. (2013). *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.
- Garrido, F. (2014). “Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile”. *Revista Musical Chilena*, 221, 52-78.
- González, C., y Bravo, G. (2009). *Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM.
- González, J.P. (Ed.). *Música popular chilena 20 años, 1970-1990*. (1996). Santiago: Mineduc.
- González, J.P., Ohlsen, O., y Rolle, C., (2009). *Historia social de la música popular en Chile 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González, Juan P. (2015). “Censura, industria y nación: Paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)” en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 6/2015. Recuperado de

https://www.academia.edu/13086365/Censura_industria_y_naci%C3%B3n_Paradojas_del_boom_de_la_m%C3%BAsica_andina_en_Chile_1975-1980 en mayo del 2016.

Gould, G. (1984). *Escritos críticos*. Madrid: Ediciones Turner S.A.

Lavín, J. (1987). *La revolución silenciosa*. Santiago: Empresa editora Zig-Zag.

Leyton, M. A. (1997, 01 de febrero). La melodía de un negocio. *El Mercurio*, D3. Economía y Negocios.

Lyon, A. (1993). “Nuevas Tecnologías de Grabación”. En *Seminario ¿Silencio en la música popular chilena?* organizado por el Ministerio de Educación, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Santiago: sin editor.

Muñoz, J. A. (1997, 27 de junio). “El sonido que se fue”. *El Mercurio*, E15. Artes y Letras.

Osorio, Javier. (2011). “La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984” en *Revista A Contra Corriente* 8 (3), 255-286. Recuperado de http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring_11/articulos/Osorio.pdf en enero del 2015.

Planet, G. (2013). *Se oyen los pasos*. Santiago: La Tienda Nacional/Contienda Nacional.

Ponce, David. (2008). *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago. Ediciones B.

Salazar, G., y Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile III. La economía: mercados, empresarios y trabajadores*. Santiago: LOM.

Sans, J.F. (2012). “Baile y poder en la Colombia de Bolívar”, *Ensayos*, Universidad Nacional de Colombia, 22: 137- 68. [Academia.edu]

Szendy, P. (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Weber, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. México: Fondo de Cultura Económica: 25-57.

Yúdice, George. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencias*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Fuentes

Entrevistas: ¹⁸⁴

- Rudy Wiedmaier (Rodolfo Wiedmaier): músico, compositor y productor musical, Santiago, 22/05/2014
- Leonardo Palma: músico y compositor, Chillán, 27/05/2014
- Alejandro Lyon: técnico de grabación, músico y productor musical, Santiago, 26/06/2014
- Domingo Vial: músico, compositor y productor musical, Santiago, 23/07/2014
- Viviana Larrea: directora ejecutiva Alerce Producciones Fonográficas, Santiago, 24/09/2014
- Roberto Zúñiga: músico y productor musical, Santiago, 02/10/2014
- Fernando Mateo: técnico electrónico y de grabación, Santiago, 22/12/2015
- Marco Cusato: músico, compositor y productor musical, Santiago, 12/01/2016
- Luis Torrejón: ingeniero electrónico y técnico de grabación; Santiago, 27/01/2016

Prensa de época 1973 - 1989

“Casette epidemia con fiebre alta”. (1978, 02 de abril). *El Mercurio*, 6-7. Revista del Domingo.

“Compañero de Viajes: no nos interesa la cultura snob”. (1989, 10 al 16 de agosto). *El Carrete*. 14-15.

“De Kiruza: somos las plumas del pavo real”. (1989, 30 de noviembre al 14 de diciembre). *El Carrete*. 16-17.

“El Nuevo Canto Chileno, en la senda de Violeta”. *La Bicicleta*. Abril-Mayo 1981.

“Música y elementos tercermundistas”. (1988, 13 de mayo). *La Época*, 18.

L.O.B. (1978, 08 de enero). Sonido grabado 100 años. *El Mercurio*, 4-6. Revista del Domingo.

¹⁸⁴ Realizadas por el autor.

Revista *Análisis*, Santiago de Chile, junio de 1989.

Revista *Apsi*, Santiago de Chile, enero de 1986.

Revista *El Carrete*, Santiago de Chile, agosto de 1989 a diciembre 1989.

Revista *El Musiquero*, Santiago de Chile, septiembre de 1973 a junio de 1976.

Revista *Ercilla*, Santiago de Chile, julio de 1986.

Revista *La Bicicleta*, Santiago de Chile, mayo de 1981 a agosto de 1986.

Sepúlveda, E. Los golpes del rock chileno. (1989, 29 de enero). *La Época*, 8-12.

Webgrafía:

<http://www.musicapopular.cl>

- Biografía de Congregación (accesado en junio del 2015)
- Biografía de Fernando Ubierno (accesado en octubre del 2015)
- Biografía de Hugo Moraga (accesado en noviembre del 2015)
- Biografía de Juan Antonio Labra (accesado en octubre del 2015)
- Biografía de Los Viking's 5 (accesado en noviembre del 2014)
- Biografía de Oscar Andrade (accesado en junio del 2015)
- Biografía de Myriam Hernández (accesado en noviembre del 2015)
- Biografía de Nino García (accesado en octubre del 2015)
- Biografía de Rudy Wiedmaier (accesado en junio del 2015)
- Biografía de UPA (accesado en enero del 2015)

<http://www.sonorapalacios.cl> (accesado en mayo del 2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=km2KAhxq4-I> (video clip de canción “El animalito”, versión de Los Luceros del Valle, accesado en diciembre del 2014)

https://www.youtube.com/watch?v=_pdJjq52J8Q (autoentrevista de Jorge González, accesado en diciembre del 2015)

www.rebeldelautaro.blogspot.com (entrevista a Mario Navarro, accesado en junio del 2015)

ANEXO

Sellos discográficos activos en el período 1975 - 1989:

Alba (ex IRT)

Alerce Producciones Fonográficas (Ricardo García & Carlos Necochea)

Alpec (Animación y Liturgia para la Expresión y la Comunicación)

Apri (Antonio Prieto)

Banglad

Cardenal

Chía Producciones (Cecilia Pantoja)

Círculo Cuadrado (Eugenio Ferrando)

Clan Producciones

Colorado

Liberación

Musicavisión (Chilefilms)

Producciones Coirón (Jorge Oñate)

Quatro

Raíces (Ramón Andrea)

Raíces Latinoamericanas (Juan Miguel Sepúlveda & Carlos Morales)

Sol de América (Fernando Neira)

Sonotec (Antonio y Miguel Zabaleta)

Sonus

Star Sound

Sur Producciones

SVR Producciones (Santiago Vera Rivera & María Angélica Bustamante)

SyM (Sonia y Myriam von Schrebler)

Productores Musicales y Técnicos de Grabación en la escena 1973 - 1989:

Alejandro Lyon

Alfredo Auad

Carlos Fonseca

Carlos Necochea

Domingo Vial

Eduardo Carrasco

Eduardo Valenzuela

Fernando Mateo

Francisco Straub

Franz Benko

Hernán Rojas

Hernán Sviragol

Jaime Román

Jorge Esteban

Jorge Oñate

Juan Carlos Duque

Julio Camps

Julio Ramírez

Leo García

Licán Vidal

Luis Torrejón

Manolo Sáenz

Nino García

Ricardo García

Roberto Inglez

Rubén Nouzeilles

**Recintos y programas radiales que albergaron la actividad musical en el período 1973
- 1989:**

Anfiteatro de San Miguel

Aún tenemos música chilenos (Programa Radio Chilena)

Café del Cerro (comuna de Recoleta)

Campus Universitarios

Cien por ciento latinoamericano (Programa Radio Chilena)

Cine Gran Palace (comuna de Santiago)

Colegios Particulares del sector Oriente

Discoteque Bum Bum (Av. Cinco de Abril, Maipú)

Discoteque Cocodrilo (comuna de Renca)

Discoteque Concorde (comuna de San Bernardo)

Discoteque Gente (comuna de Vitacura)

Discoteque Hueso (barrio Independencia)

Discoteque Klimax (calle Grajales, comuna de Santiago)

Discoteque La Naranja (calle Sotomayor, comuna de Santiago)

Discoteque Mamiña (Paradero 22, Gran Avenida)

Discoteque Pelo (Población Bulnes, comuna de Renca)

Discoteque Profecía (Barrio Carrascal, comuna de Quinta Normal)

Discoteque Tinieblas (comuna de Maipú)

El Rincón de Azócar (comuna de Macul)

Estadio Chile (comuna de Santiago)

Galpón Los Leones (comuna de Providencia)

Gimnasio Manuel Plaza (comuna de Ñuñoa)

Gimnasio Nataniel (comuna de Santiago)

Hecho en Chile (Programa Radio Galaxia)

Kaffe Ulm (comuna de Santiago)

La Candela (comuna de Recoleta)

La Casona de San Isidro (comuna de Santiago)

Parroquia Universitaria

Peña Chile Ríe y Canta

Peña de Nano Parra (comuna de Santiago)
Peña doña Javiera
Quinta de Recreo La Pachanga (comuna de Pudahuel)
Radio Panamericana
Radio Umbral
Sala Espaciocal (comuna de Vitacura)
Sala Lautaro (comuna de San Miguel)
Teatro Cariola (comuna de Santiago)
Teatro Casa Kamarundi (comuna de Santiago)
Teatro Casino Las Vegas (comuna de Santiago)
Teatro Caupolicán (comuna de Santiago)
Teatro Oriente (comuna de Providencia)